



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

Corso di Dottorato in  
*Literary and Historical Sciences in the Digital Age*

curriculum Studi storici e filologico-letterari sul mondo antico e medievale

Ciclo XXXIII

*Naso cothurnatus.*  
Echi tragici e prassi spettacolare  
nell'epistolografia ovidiana dell'esilio

Coordinatore del Corso  
Chiar.mo Prof. Gianluca Lauti

Dottorando  
Luigi Di Raimo

Supervisore  
Chiar.mo Prof. Alfredo Mario Morelli

*Ai miei amici,  
il mio rifugio nel mondo.  
Alla mia famiglia,  
la mia casa permanente.*

*Nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris,  
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.  
Non tamen ingratum est quodcumque oblivia nostri  
impedit et profugi nomen in ora refert.*

Ov. *Trist.* 5.7.27-30

In verità – e tu stesso lo sai – nulla io ho fatto per il teatro  
e la mia Musa non ha l'ambizione di riscuotere applausi.  
Tuttavia non mi è sgradito tutto ciò che impedisce il mio oblio  
e che riporta sulle bocche il nome dell'esiliato.

[Trad. R. Mazzanti]

# INDICE

INTRODUZIONE.....	6
1. <i>Tragoedia in Elegia</i> .....	6
2. Ovidio e il teatro: lo stato dell'arte.....	13
3. La "tragedia" dell'esule: tra continuità e innovazione.....	18
CAPITOLO I.....	21
L' <i>error</i> di Ovidio: ipotesi di influenza di generi.....	21
1. I capi d'accusa.....	21
2. Le ipotesi critiche.....	27
3. L' <i>error</i> come categoria retorica.....	31
a. L'educazione retorica a Roma.....	32
b. Ovidio, un poeta retorico.....	34
c. L'espiediente retorico dell' <i>error</i> .....	38
d. Retorica e teatro: una contaminazione tra generi.....	45
4. L'esilio di Ovidio come racconto letterario.....	53
a. Miti a confronto.....	55
b. La ἀμαρτία aristotelica: una lettura tragica dell' <i>error</i> .....	61
CAPITOLO II.....	68
Tomi e gli scenari tragici.....	68
1. Una premessa.....	68
2. A confronto con Virgilio.....	72
3. Ovidio e gli scenari tragici.....	75
a. Tomi e lo smembramento di Absirto.....	76
b. Ifigenia e la Tauride.....	80
c. Prometeo e le rupi del Caucaso.....	91
c.1 Una postilla: il Prometeo di Luciano.....	109
d. La Lemno di Filottete.....	111
CAPITOLO III.....	120
Il ritratto dell'esule.....	120
1. L'esule viandante: tra peregrinazioni e ritorni mancati.....	126
a. Odisseo (ed Enea).....	129
b. Giasone.....	137
2. L'esule come morto vivente.....	139

a. Enea e la fine di Troia.....	141
b. La morte di un innocente: la preghiera di Ippolito. ....	148
c. Seppellire un condannato: il ricordo di Polinice. ....	152
d. Onorare un defunto: il canto delle <i>Supplici</i> e il θρήνος di Elettra. ....	154
e. Morire di dolore: l' <i>Ecuba</i> di Euripide. ....	157
3. L'esule malato: la ferita e la follia. ....	164
a. La follia di Oreste. ....	168
4. L'esule supplice.....	177
a. Il rifugio presso l'altare: alcune corrispondenze tragiche. ....	179
b. Supplicare <i>in absentia</i> . ....	185
c. L'intermediazione familiare: un ipotesto euripideo. ....	190
5. L'esule genitore: un Edipo padre di "Edipi"?.....	195
CAPITOLO IV .....	202
«Movenze tragiche» .....	202
1. <i>Hic et nunc</i> : alcuni esempi di racconto <i>in fieri</i> . ....	204
a. Le scene di tempesta. ....	204
b. Un rituale d'augurio: il racconto di <i>Trist.</i> 5.5. ....	213
2. <i>Trist.</i> 1.3: una tragedia in miniatura?.....	216
3. <i>Trist.</i> 3.1 e <i>Trist.</i> 5.4: la parola a due nuovi personaggi. ....	226
a. Il <i>Liber missus</i> : il monologo di <i>Trist.</i> 3.1.....	227
b. La <i>Littera lassa</i> : il caso di <i>Trist.</i> 5.4.....	233
4. Un esordio inusuale: il caso di <i>Pont.</i> 3.1. ....	236
BIBLIOGRAFIA.....	242
<i>Index locorum</i> .....	263

## INTRODUZIONE

### 1. *Tragoedia in Elegia*.

All'inizio degli *Amores*, Ovidio si descrive nell'atto di prepararsi a comporre un'opera bellica. L'intervento improvviso di Cupido, che provocatoriamente sottrae al verso epico un piede, lo costringe a desistere e ad abbracciare nuovamente le note giocose e leggere dell'elegia erotica. Il poeta, ferito dalla freccia infallibile di Amore, non ha altra scelta che piegarsi alle sue volontà, abbandonare il *gravis numerus* delle opere marziali e dedicarsi alla *levitas* che gli si addice. Nel suo cuore arde inestinguibile la potenza d'Amore<sup>1</sup>.

L'incipit del terzo libro, però, sembra compromettere l'equilibrio di questa scelta. Il poeta, che passeggia per una selva incontaminata in cerca di ispirazione, viene sorpreso dall'arrivo di due donne. La prima, bella nei suoi capelli intrecciati e profumati, avvolta da una veste leggerissima, avanza zoppicando a causa della differente lunghezza dei suoi piedi. Il suo nome è Elegia. L'altra, austera e severa nel volto, con i capelli sciolti ed una veste lunga fino a terra, cammina a grandi passi, fiera dei coturni che indossa, mentre agita nella mano sinistra uno scettro: è Tragedia. Il perché di questa visita inaspettata è chiarito senza molti giri di parole. È ormai giunto il momento, per Ovidio, di iniziare un *maius opus*. La *Romana Tragoedia* si aspetta, infatti, di acquisire fama imperitura grazie all'attività di quel poeta che aveva già mostrato una certa attitudine alla composizione tragica<sup>2</sup>. Elegia, però, pretende ancora dei servigi e ottiene così da Ovidio la sua rinnovata obbedienza. Del resto, a differenza dell'altra, che richiede una lunga attività e notevoli energie perché il suo *labor aeternus* possa essere portato a compimento, Elegia necessita certamente di meno tempo.

Il gioco allegorico di questo noto episodio è evidente e, a livello letterario, ha l'obiettivo di porre, per tentare poi di darvi una parziale risoluzione, la questione relativa alla distinzione tra generi. Ovidio, scrittore multiforme, si è cimentato nel corso della sua carriera in diverse espressioni poetiche: dall'elegia erotica di *Ars amatoria*, *Heroides*, *Amores* e *Remedia amoris*, alla poesia didascalica dei *Fasti*, passando per la *doctrina* epico-mitologica delle

---

<sup>1</sup> Cfr. *Am.* 1.1.26 *in vacuo pectore regnat Amor*.

<sup>2</sup> Cfr. *Am.* 2.18.13-14.

*Metamorfosi* e l'altezza della tragedia con *Medea*, fino ad arrivare al *flebile carmen* dell'esilio con *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto*. Caratteristico di questa così differente produzione è un costante processo di contaminazione e sperimentazione che, estendendo le parole di Mario Labate a tutta la produzione ovidiana, possiamo definire di «ricomposizione letteraria»<sup>3</sup>. Ovidio pratica sempre una scrittura nella quale i confini di genere risultano assolutamente fluidi, con il risultato di rimodulare fonti e materiale ereditato, connotandolo secondo modalità estranee al loro contesto originario. Una sintesi di questo *modus operandi* si trova proprio in *Am.* 3.1, dove, dietro l'apparente nettezza della risposta del poeta, deciso a servire esclusivamente e in maniera rigorosa l'elegia, si intravedono indizi di contaminazione con altri generi.

Al v. 64, insistendo su quanto già affermato ai vv. 37-38<sup>4</sup>, il poeta dichiara, e non a caso, che il solo contatto con la tragedia ed il suo *magnus sonus* ha contagiato le sue labbra (*scil.* la sua scrittura). L'incontro tra i due generi, cioè, non è stato innocuo, ma al contrario sembra aver lasciato delle tracce, seppur nascoste. Se consideriamo la struttura dell'episodio e le implicazioni dell'allegoria, la conferma non si lascia attendere. In un contesto nel quale il concreto e l'astratto, la realtà e la finzione simbolica si confondono, Ovidio ha trasformato sé stesso e i generi letterari con i quali si sta interfacciando in «*dramatis personae*»<sup>5</sup>, in personaggi veri e propri. Secondo il più classico schema aristotelico, i protagonisti di questa scena dialogica sono tre: Ovidio, Elegia e, ovviamente, Tragedia.

La loro natura allegorica e i contenuti delle loro parole trasformano l'incontro rappresentato in un dibattito di matrice letteraria. Lo conferma anche l'ambiente scenico nel quale agiscono, che da spazio fisico (una amena *vetus silva*) diventa spazio letterario. È in esso che Ovidio cerca nuova ispirazione e una collocazione in quanto poeta. Accogliendo la Tragedia personificata in un'opera strutturalmente elegiaca, permettendo che le sue parole in discorso diretto prendano la forma del distico erotico<sup>6</sup> e riconoscendo infine di aver ormai già subito l'influenza del suo *magnus sonus*, Ovidio di fatto innesta tacitamente la Tragedia sull'Elegia e crea una nuova forma di elegia tragicizzata, alle cui leggi assume su di sé la responsabilità di dare sostanza<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> LABATE 1987, p. 95.

<sup>4</sup> In questo distico è espressamente sottolineata l'azione messa in atto dalla Tragedia che, decidendo di muoversi *imparibus numeris*, assume su di sé peculiarità specifiche dell'Elegia.

<sup>5</sup> Cfr. DANGEL 2009, p. 30.

<sup>6</sup> Cfr. *supra* n. 4.

<sup>7</sup> *Am.* 3.1.29-30 *Nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen! / implebit leges spiritus iste meas.*

In *Am.* 3.1, la tragedia, e quindi in linea più generale il teatro, finisce per essere una componente organica dell'*argumentum* del poema, a testimonianza, da una parte delle tensioni tra generi che attraversano la sua opera<sup>8</sup>, dall'altra della forte attrattiva che sul suo *ingenium* poetico ha sempre esercitato l'universo teatrale.

Ovidio aveva frequentato direttamente il genere tragico con la scrittura della perduta *Medea* e l'influenza da esso avuta nel resto della sua produzione è tale che c'è chi ha sostenuto che la stessa ricostruzione della storia del *Roman drama* non debba essere circoscritta soltanto all'analisi di opere di tragediografi accreditati quali Plauto, Terenzio e Seneca, ma vada, al contrario, rintracciata anche in fonti letterarie di matrice differente. E in questo senso, i racconti ovidiani, specialmente quelli contenuti in *Fasti* e *Metamorfosi*, andrebbero considerati come possibili e preziosi testimoni dell'evoluzione delle pratiche teatrali romane<sup>9</sup>. Il poeta, inoltre, non manca mai di dichiarare direttamente la sua passione per il genere tragico<sup>10</sup> e annovera Sofocle<sup>11</sup>, Euripide<sup>12</sup> e i latini Ennio ed Accio<sup>13</sup> tra i poeti da lui più amati.

Addirittura, in *Am.* 3.15.15-20, Ovidio sembra meditare un vero e proprio addio agli *inbelles elegi*, per accogliere l'invito di Bacco a battere i terreni più impegnativi della tragedia (*magnis area maior equis*). Il poeta, chiamato a seguire il dio del teatro, dichiara cioè di voler dedicare proprio alla tragedia il resto della vita. Un'affermazione, questa, destinata a non trovare reale corrispondenza nell'effettiva produzione del poeta, data l'assenza di testi specifici appartenenti al genere. Ma la lacuna è, forse, solo apparente.

Ovidio, pur non scrivendo opere prettamente teatrali, mostra una grande predisposizione all'arte scenica, un'attitudine specifica per il teatro<sup>14</sup>. La tragedia, con i suoi protagonisti, le sue storie, le sue dinamiche, è, infatti, onnipresente nell'opera ovidiana, sebbene in modalità nuove e con scopi differenti a seconda dei contesti<sup>15</sup>.

C'è da dire che le pratiche declamatorie della Roma augustea, che riconoscevano alla lettura orale un ruolo fondamentale nella creazione e nella diffusione del testo letterario, legittimano di per sé una generale ricerca sui rapporti tra poesia e teatro, sempre presente nell'inevitabile e costante richiamo ai suoi principi di *dictio* e *actio*. Da qui la ragione delle sfumature

---

<sup>8</sup> Così VIAL 2009, p. 251.

<sup>9</sup> Cfr. HERBERT-BROWN 2002, pp. 275-299.

<sup>10</sup> Di esso enumera in *Trist.* 2.381-408 ventisei *argumenta*, probabilmente frutto di letture giovanili.

<sup>11</sup> Cfr. *Am.* 1.15.15.

<sup>12</sup> Cfr. *Ov. Ib.* 595-596.

<sup>13</sup> Cfr. *Am.* 1.15.19-20; *Ars* 3.409-410; *Trist.* 2.359 e 423-424.

<sup>14</sup> Vedi DRYDEN in WILKINSON 1955, p. 226, che parla di «a genius most proper for the stage».

<sup>15</sup> Cfr. FILIPPI 2015, p. 200.



drammatiche che, indipendentemente dal codificato genere d'appartenenza di ciascuna opera, caratterizzano le composizioni poetiche dell'età aurea<sup>16</sup>. L'inevitabile innesto di tali forme in uno spazio che non è più il teatro *tout court* ma la letteratura, secondo un processo che conduce ad un movimento dalla scena al testo e che inverte il passaggio abituale che dal testo scritto porta alla performance *onstage*<sup>17</sup>, ha come evidente conseguenza la teatralizzazione dei moduli compositivi. Ma questo generale processo in Ovidio si fa pervasivo. I testi che leggiamo, pur non essendo stati scritti per essere agiti sulla scena, denunciano al loro interno la presenza massiccia di strumenti "teatrali" e instaurano un dialogo tra generi che consente a epica, elegia, tragedia, di abbattere i loro rigidi confini e di confrontare le proprie zone di scambio. A questa tendenza interna alla letteratura si aggiunga il corrispondente sviluppo di una nuova prassi teatrale, frutto di una specifica evoluzione delle pratiche di rappresentazione che, sotto il principato di Augusto, provoca la proliferazione di *performances* di natura più educativa che spettacolare *stricto sensu*, basate sulla mera recitazione ad alta voce dei testi, accompagnati da musica e danza. In questo periodo, infatti, si afferma incontrovertibilmente il primato del pantomimo.

Dopo le guerre civili, il pubblico romano inizia a mostrare una certa riluttanza nei confronti delle rappresentazioni tragiche. La crudeltà e la sofferenza della storia appena vissuta lo rendeva, com'è comprensibile, difficilmente propenso a coinvolgersi in ulteriori esperienze di dolore e paura, pur restando fortemente legato alle forme e ai temi tradizionali delle rappresentazioni teatrali. Gli ambienti culturali vicini al Principe tentano da una parte di preservare le antiche tradizioni performative riproponendo «tutte le forme drammatiche fino ad allora coltivate»<sup>18</sup>; dall'altra sono costretti ad accogliere e tollerare tipologie nuove e più semplici di rappresentazione. Poco dopo la sua introduzione a Roma nel 22 a.C., ad opera di Batillo di Alessandria e Pilade di Cilicia, il pantomimo raccolse consensi sempre maggiori e, nonostante l'indubbio fervore nello sviluppo dell'edilizia scenica (si pensi alla costruzione del Teatro di Balbo e di quello di Marcello, rispettivamente nel 13 a.C. e nell'11 a.C.), esso incontrò l'interesse crescente delle masse<sup>19</sup>. Noto anche con il nome di *fabula saltica*, esso consiste in un'azione scenica muta, affidata esclusivamente alla gestualità e alla danza di un unico attore che si dispiega in una successione di pose e movimenti del corpo<sup>20</sup>, dando vita

---

<sup>16</sup> Cfr. JOUTEUR 2009, p. 5.

<sup>17</sup> Così JOUTEUR 2009, p. 7.

<sup>18</sup> PARATORE 1957, p. 226.

<sup>19</sup> Cfr. INGLEHEART 2010a, p. 376, per il pantomimo come la forma di rappresentazione più popolare in età augustea, strettamente connessa alla politica di Augusto.

<sup>20</sup> Il pantomimo è definito *saltandi peritus* in Sen. *Epist.* 121.6.

a diversi personaggi, tutti principalmente tratti dal patrimonio mitologico greco e dalla tragedia classica<sup>21</sup>. La *performance* era accompagnata dalla musica e da una voce narrante (ὕποκριτής), che declamando un testo esplicitava quanto evocato sotto forma di danza. Il pantomimo, nel suo essere fondamentalmente “dramma del corpo”, finì così per sostituire repentinamente la tragedia, “dramma della parola”, estendendone addirittura i confini di rappresentabilità e potenziandone gli effetti. Nel pantomimo, infatti, tutto può essere messo in scena. Svanisce la necessità di relegare ad uno spazio *offstage* la realizzazione di violenze ed azioni efferate non rappresentabili *onstage* e per questo rese note soltanto attraverso i racconti di testimoni presenti. La follia di Aiace, come la doppia nascita di Zeus, fino agli *sparagmoi* di Penteo ed Orfeo, per citare alcuni esempi, vengono “danzati” dai *performers* direttamente sulla scena<sup>22</sup>. A Roma, i primi pantomimi rappresentati erano tratti da tragedie euripidee ed erano pertanto accompagnati dalla declamazione di un testo greco<sup>23</sup>. Degli originali, venivano rielaborati soprattutto canti corali e monodie, per loro stessa natura più adatti ad una riscrittura per *performance* in assolo<sup>24</sup>. Stando alle parole di Luciano, che nella sua umoristica dissertazione Περὶ Ορχήσεως, più nota con il titolo latino *De saltatione*, offre un trattato sul genere, le vicende rappresentate traevano la loro materia tanto dal mito quanto dalla realtà ed interessavano tutta la storia antica (ἡ παλαιὰ ἱστορία), periodo che egli considera compreso tra l’origine del cosmo e il tempo di Cleopatra d’Egitto<sup>25</sup>. Una significativa coincidenza, questa, con l’ispirazione universale delle *Metamorfosi*, le cui vicende, storiche e mitiche, coprono il lasso di tempo compreso *primaque ab origine mundi ad mea ... tempora*<sup>26</sup> e trovano una quasi completa corrispondenza nel catalogo proposto da Luciano ai capitoli 38-60 del suo trattato. Pochissimi sono, infatti, i miti da lui citati che non presentano una parallela narrazione in Ovidio<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> GALINSKY 1996, p. 265.

<sup>22</sup> Per la storia e le peculiarità del genere, si veda LADA-RICHARDS 2007 e, più in generale, CICU 2012.

<sup>23</sup> Così GARELLI 2007, p. 57, che cita Macr. *Sat.* 2.7 e ricorda i pantomimi danzati da Pilade, tratti da *Ione*, *Troiane* e *Baccanti*, citati in *CIL* 5.5889; *Anth. Gr.* 9.248, e quelli danzati da Senofonte di Smirne, citati in *Anth. Pl.* 289.

<sup>24</sup> Cfr. GARELLI 2007, p. 58.

<sup>25</sup> Cfr. Luc. *Salt.* 36-37 «[...] ἡ δὲ πᾶσα τῶ ἔργῳ χορηγία ἡ παλαιὰ ἱστορία ἐστίν, ὡς προεῖπον, καὶ ἡ πρόχειρος, αὐτῆς μνήμη τε καὶ μετ’ εὐπρεπείας ἐπίδειξις· ἀπὸ γὰρ χάους εὐθὺς καὶ τῆς πρώτης τοῦ κόσμου γενέσεως ἀρξάμενον χρὴ αὐτὸν ἅπαντα εἰδέναι ἄχρι τῶν κατὰ τὴν Κλεοπάτραν τὴν Αἰγυπτίαν. τούτῳ γὰρ τῶ διαστήματι περιορίσθω ἡμῖν ἢ τοῦ ὀρχηστοῦ πολυμαθία καὶ τὰ διὰ μέσου μάλιστα ἴστω»; «[...] la storia antica, come ho già detto, costituisce la materia per l’invenzione del soggetto da rappresentare, insieme alla memoria pronta e all’appropriata messa in scena dell’azione. Il pantomimo deve conoscere tutto ciò che avviene a partire dal Caos e dalla prima nascita dell’Universo, fino ai tempi di Cleopatra in Egitto. L’erudizione del pantomimo comprenda tutto ciò che accade in questo lasso di tempo e conosca ogni avvenimento nei minimi particolari [...]». Trad. di M. Nordera, nell’edizione dell’opera a cura di BETA 1992.

<sup>26</sup> Ov. *Met.* 1.3-4. Sul valore polisemico di *tempora*, cfr. BARCHIESI 2005, pp. 141-142.

<sup>27</sup> Cfr. GALINSKY 1996, p. 266.

Del resto, in *Trist.* 2.519-520, nel corso della lunga epistola di difesa indirizzata ad Augusto, Ovidio ricorda che i suoi *poemata* erano spesso oggetto di *performance* in teatro, alla presenza dello stesso imperatore, ed utilizza a definizione di tale consuetudine il verbo *saltare*:

*et mea sunt populo saltata poemata saepe,  
saepe oculos etiam detinere tuos.*

Anche i miei poemi furono spesso danzati davanti al popolo,  
e spesso tennero avvinti anche i tuoi occhi.

Il verbo *saltare*, forma iterativo-intensiva di *salire*<sup>28</sup>, che indica la modalità di raccontare storie e interpretare i ruoli dei rispettivi protagonisti attraverso la danza<sup>29</sup> e che definisce, come sopra ricordato, il genere del pantomimo, significativamente torna anche in *Trist.* 5.7.25-28, dove Ovidio afferma di essere venuto a conoscenza, tramite la lettera di un amico, della rappresentazione *pleno theatro* dei suoi *carmina*, una notizia che gli giunge gradita per l'apprezzamento che il pubblico sembra ancora riservargli pur durante l'esilio:

*Carmina quod pleno saltari nostra teatro  
versibus et plaudis scribis, amice, meis.  
Nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris,  
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.*

Mi scrivi che i miei carmi vengono danzati in un teatro  
gremito e che si applaude, o amico, ai miei versi:  
in verità – e tu stesso lo sai – nulla io ho fatto per il teatro  
e la mia Musa non ha l'ambizione di riscuotere applausi.

È molto difficile stabilire, in assenza di testimonianze dirette, a quali componimenti ovidiani si faccia riferimento. Il contesto delle due dichiarazioni potrebbe però fornire degli indizi. Nella necessità di difendere davanti all'imperatore la propria condotta, accusata e punita con la *relegatio* a Tomi, Ovidio in *Trist.* 2 protesta contro l'ingiustizia della pena che gli è stata comminata per via del contenuto dei suoi componimenti erotici<sup>30</sup>, sottolineando ai vv. 511-518 la presenza di Augusto alle rappresentazioni mimiche di Roma, durante le quali si inscenavano tradimenti (v. 514 *scaenica ... adulteria*) ed era lecito interpretare azioni indegne (v. 515 *scribere si fas est imitantes turpia mimos*): una paradossale legittimazione di quanto a lui invece contestato. Al di là della funzione retorica dei versi in vista di un tentativo di auto-scagionamento, ciò che appare interessante qui è l'accostamento e, quindi,

---

<sup>28</sup> CICCARELLI 2003, p. 260: «mentre il verbo semplice evoca un'idea di gioia e di movimento sfrenato, quello derivato suggerisce una nozione di armonia e di eleganza che ne favorisce l'uso come verbo tecnico della danza e del pantomimo (cfr. *Rem.* 755; *Hor. Sat.* 1,5,63; *Iuv.* 6,63; *Petron.* 53,11; *Tac. Dial.* 26,3; *Plin. Pan.* 54,1; *Apul. Apol.* 74)».

<sup>29</sup> Cfr. *OLD*, p. 1683.

<sup>30</sup> Cfr. CICCARELLI 2003, p. 259.

la conseguente similarità rintracciata da Ovidio tra i contenuti delle rappresentazioni mimiche in voga a Roma e quelli della propria opera, accusata e condannata, eppure passibile di riproposizioni performative autorizzate dall'imperatore stesso ed accolte con entusiasmo dal pubblico. Si tratterebbe, quindi, di componimenti le cui storie contemplano adulteri, passioni funeste, malizia, moralità pregiudicate, patti infranti. Tutte queste dinamiche sono certamente contenute nelle *Heroides*, non a caso da tempo considerate come l'opera che meglio poteva prestarsi ad una simile traduzione dal testo alla scena<sup>31</sup>. Già Sidney George Owen, però, accanto all'identificazione con le *Heroides*, aveva proposto, sulla base dell'assetto retorico del passo, un possibile richiamo all'*Ars*, di cui Ovidio giustificerebbe i contenuti lascivi proprio sulla base dell'accoglienza riservata da Augusto stesso alle sue rielaborazioni *onstage* e, per le stesse ragioni, non escludeva che di queste riscritture potessero essere stati oggetto persino alcuni passi delle opere composte durante l'esilio<sup>32</sup>. Più recentemente, riprendendo l'intera discussione sull'argomento, Jennifer Ingleheart ha evidenziato come siano piuttosto le *Metamorfosi* la fonte più naturale per questo genere di operazione<sup>33</sup>, dal momento che anche le *Heroides*, pur contenendo le variazioni di tono e la pluralità di stati emotivi congeniali alla prassi teatrale, mancano della molteplicità dei ruoli agenti necessari alla *performance* poliedrica dell'attore pantomimo. Al contrario, le vicende delle *Metamorfosi*, di cui la studiosa fornisce tre brevi *exempla* indicativi<sup>34</sup>, sembrano in quest'ottica strutturalmente più attraenti e le loro dinamiche di amore, violenza, ribellione, in cui i sentimenti e le passioni umane trovano superba rappresentazione, sembrano lasciare spazio ad una simile operazione di traslazione in vere e proprie *performances* dal vivo. Certamente, a facilitare il lavoro, sarà intervenuta anche la sorprendente affinità al linguaggio teatrale che la scrittura ovidiana mostra di per sé in molte delle sue espressioni. La capacità di installare forme drammatiche all'interno di una narrazione continua, di trasformare le parole in immagini, di esprimere stati d'animo immediatamente visualizzabili, sono alcuni degli elementi che conducono a valutare la poesia ovidiana sotto la luce della teatralità<sup>35</sup>. L'allegoria di *Am.* 3.1, l'indubbia conoscenza del patrimonio tragico greco-

<sup>31</sup> Così FRÄNKEL 1945, p. 45; SARGENT 1966; LUCK 1977, pp. 153 e 307; LADA-RICHARDS 2003, p. 39 n. 60. La stessa interpretazione è riportata da CICCARELLI 2003, p. 260.

<sup>32</sup> OWEN 1924, p. 271 parla infatti di «passages from his exile-poems eulogizing the emperor [...], since such poetical panegyrics were later rendered by dancers».

<sup>33</sup> INGLEHEART 2008, p. 209.

<sup>34</sup> Apollo e Dafne (*Met.* 1.452-567), Altea e Meleagro (*Met.* 8.445-525), Ifi (*Met.* 9.666-797). Cfr. INGLEHEART 2008, pp. 212-214.

<sup>35</sup> La capacità di fingere *res voces actus secundum verum* (Quint. *Inst.* 6.2.30), ossia di creare immagini talmente efficaci da risultare vere, così da trasformare l'ascoltatore in spettatore e testimone oculare, era considerata pratica fondante della retorica. La *enargeia*, *quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur*

latino, la scrittura e il successo della perduta *Medea* sono poi alcuni degli altri fattori che inducono a riflettere sulla pervasiva, seppur latente, presenza del teatro e sull'influsso da esso esercitato anche in testi non afferenti direttamente al genere. Lungi dal voler considerare Ovidio una sorta di tragediografo alle prese con epica ed elegia<sup>36</sup>, è innegabile la relazione che egli stabilisce con vicende, strutture, motivi, tecniche compositive, atmosfere e situazioni emotive caratteristiche del teatro. La massiccia presenza di dialoghi in discorso diretto, l'attenzione alla costruzione dell'*ethos* dei personaggi, la restituzione dei loro travagli interiori, ad esempio, presuppongono la conoscenza della lezione del genere tragico. Tale influsso, come gli studiosi hanno parzialmente dimostrato, si esercita tanto sul piano ipotestuale che su quello tecnico-compositivo. Infatti, la condivisione del patrimonio mitico di riferimento implica il riuso di antecedenti greco-latini di matrice teatrale, integri o frammentari che essi siano giunti fino a noi, e la conseguente mutuazione da una parte di *images, topoi* e *plot patterns* tragici, dall'altra di strutture formali, tecniche compositive, motivi stilistici e lessicali. Un chiaro innesto di *Tragoedia* in *Elegia*, come *Am.* 3.1 ben racconta. Gli studiosi di Ovidio, specialmente negli ultimi anni, hanno dimostrato un approccio analitico in tal senso e risulta a questo punto utile, oltre che necessario, ripercorrerne le tappe salienti e i principali risultati raggiunti, così da comprendere lo *status quaestionis* sull'argomento, nel filone del quale il presenta lavoro tenta di collocarsi.

## 2. Ovidio e il teatro: lo stato dell'arte.

Il lavoro di Dan Curley del 2013, dall'eloquente titolo di *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater and the Transformation of a Genre*, ultimo di non molti contributi sull'argomento, ha il pregio di concentrarsi, seppur non in maniera esaustiva, sulle tecniche compositive garanti della «theatricality and performability»<sup>37</sup> di *Heroides* e *Metamorfosi*. Ad anticiparlo, il volume a cura di Isabelle Jouteur del 2009 *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, cui egli spesso rimanda, che nei tredici contributi che lo compongono indaga la produzione di Ovidio attraverso la lente della teatralità, spaziando da analisi generali di dinamiche sceniche, come ad esempio fa Jean-Christophe Jolivet relativamente ai *topoi*

---

(*Quint. Inst.* 6.2.32), era infatti contestualmente l'arte del *dicere* e dell'*ostendere*. Sull'includibile connessione riconosciuta sin dall'antichità tra retorica e prassi teatrale, cfr. NOCCHI 2013 e *infra*, pp. 46-52.

<sup>36</sup> Facciamo nostra l'affermazione di FOGLI 2011, p. 263 la quale, affrontando l'analisi dell'assetto tragico dell'epica virgiliana nel noto episodio di Didone di *Aen.* 4, prende le distanze dal rischio di considerare Virgilio «un tragediografo alle prese con l'epica».

<sup>37</sup> Cfr. CURLEY 2013, p. 3.

tragici della *peripeteia* e del riconoscimento<sup>38</sup>, a studi di specifici componenti, come Hélène Casanova per *Her.* 11<sup>39</sup> e Simone Viarre per *Fast.* 3.524-695<sup>40</sup>. Tale raccolta, che ha il merito di coinvolgere nell'analisi anche *Ars amatoria*, *Amores*, *Remedia amoris*, *Fasti*, poco si concentra però sui debiti ipotestuali, per la cui analisi risultano fondamentali invece i commenti alle singole opere.

Alessandro Barchiesi, nella sua introduzione al commento in sei volumi delle *Metamorfosi*, auspica «una trattazione complessiva degli intertesti tragici di Ovidio»<sup>41</sup>, un *desideratum* notevole negli studi sull'autore, che, come sottolineato anche da Maurizio Ciappi, mancano di un «esame globale del problema, teso ad individuare quelle favole del poema, per le quali si possa sostenere una dipendenza dal teatro tragico greco e romano, e volto a cercare di comprendere come la tecnica poetica ovidiana abbia proceduto nella rielaborazione dei propri modelli drammatici»<sup>42</sup>. La competizione instaurata con l'*Eneide* di Virgilio<sup>43</sup>, la cui «anima tragica», riconosciuta sin dall'antichità<sup>44</sup>, è stata oggetto di numerose analisi<sup>45</sup>, rende infatti inevitabile la valutazione dell'assetto tragico anche del *perpetuum carmen* ovidiano. Il commento edito dalla Lorenzo Valla è un fondamentale strumento di consultazione sotto il profilo intertestuale oltre che una preziosa fonte di spunti di riflessione sulla più ampia questione relativa alla matrice tragica dell'opera. Ad introduzione dei singoli episodi in essa contenuti, si menzionano di volta in volta i testi greco-latini di riferimento, chiarendo così l'ineludibile debito nei confronti, tra gli altri, di Eschilo, Sofocle, Euripide, Accio e Pacuvio. A tali puntuali citazioni si accompagnano anche precise analisi interpretative *ad loca*, che evidenziano, ad esempio, l'utilizzo di *topoi* e di meccanismi come l'ironia tragica<sup>46</sup>, il

---

<sup>38</sup> JOLIVET 2009, pp. 41-52.

<sup>39</sup> CASANOVA-ROBIN 2009, pp. 51-62.

<sup>40</sup> VIARRE 2009, pp. 225-231.

<sup>41</sup> BARCHIESI 2005, p. CXLV n. 3.

<sup>42</sup> CIAPPI 2003, p. 150 n. 4, utile anche per la rassegna bibliografica riportata.

<sup>43</sup> Sul rapporto tra Virgilio e Ovidio, e in particolare sulla dipendenza di *Metamorfosi* dall'*Eneide*, si veda lo studio di BALDO 1995.

<sup>44</sup> Cfr. Mart. 5.5.8, che definendo l'*Eneide* virgiliana *grande cothurnati Maronis opus*, esalta «the tragic colouring of his epic». Così HOWELL 1995, p. 81. Di diverso parere CANOBBIO 2011, p. 117, che intende l'espressione *cothurnatus Maro* come riferimento, più che ad una sensibilità tragica, «all'altezza di tono della poesia virgiliana, non diversamente dagli epiteti *magnus* (4.14.14; 11.48.1; 12.67.5) e *summus* (12.3[4].1) che pure intendono enfatizzare la non comune statura poetica di Virgilio, la cui opera maggiore afferisce pure sempre a un'area del sistema letterario, il *genus grande*, occupato con pari dignità dall'epica e dalla tragedia». GALÁN VIOQUE 2002, p. 368, commentando la stessa *iunctura* riproposta anche in Mart. 7.63.5, riporta entrambe le interpretazioni, «with the connotation of 'elevated genre', 'solemn poetry' or 'because of the tragic colouring of his epic'».

<sup>45</sup> Per una esaustiva bibliografia sull'argomento si vedano PANOUSI 2009 e FOGLI 2011.

<sup>46</sup> Cfr. *Met.* 1.84-86.

richiamo alla condizione mortale degli uomini<sup>47</sup>, il grido che anticipa la morte<sup>48</sup>, il valore della *theoxenia*<sup>49</sup>, la personificazione di concetti astratti che agiscono come veri e propri personaggi<sup>50</sup>, il congelamento dell'azione per permettere lo sfogo emotivo dell'eroe<sup>51</sup>, la descrizione delle ambientazioni attraverso *ekphraseis*<sup>52</sup>. A livello strutturale utili le indicazioni circa la ripresa di *rheseis*<sup>53</sup> e monologhi tragici, specialmente femminili<sup>54</sup>, che anticipano i successivi sviluppi delle *Heroides*.

Sulle reminiscenze tragiche presenti nelle *Metamorfosi*, interessanti osservazioni si trovano già nel contributo di Giovanni D'Anna che analizza sul piano intertestuale i paralleli mitici tra *Met.* 13 e i frammenti superstiti di Pacuvio e Accio relativamente alla vicenda di Aiace<sup>55</sup>; nel celebre studio dedicato al confronto tra il mito di Narciso in *Met.* 3 e quello di Pigmaliione in *Met.* 10, dove Gianpiero Rosati, indagando gli effetti dello sperimentalismo ovidiano anche in altri episodi dell'opera, sottolinea la «teatrale visività»<sup>56</sup> e la spettacolarizzazione delle trasformazioni dei due protagonisti; in Charles Segal, che indica la storia di Cefalo e Procri in *Met.* 7 come *exemplum* di un racconto innovativo capace di acquisire la «statura tragica di un amore nobile e sfortunato»<sup>57</sup> (stesso episodio è oggetto di analisi tragica anche da parte di Sylvie Laigneau-Fontaine<sup>58</sup>); nel lavoro già citato di Maurizio Ciappi, che analizza la letteratura tragica relativa al mito di Niobe in *Met.* 6<sup>59</sup>, come già aveva fatto per quello di Procne e Filomela in *Met.* 6.587-666<sup>60</sup> (oggetto di studio anche per Ignazio Cazzaniga<sup>61</sup>), e per l'episodio di Fetonte in *Met.* 1 e 2<sup>62</sup>.

Le *Heroides*, per la loro struttura, i contenuti e, soprattutto, la soggettività delle singole “autrici”, si sono prestate spesso e molto facilmente a paragoni inevitabili con i monologhi

---

<sup>47</sup> Cfr. le parole del Sole al figlio Fetonte in *Met.* 1.55.

<sup>48</sup> Cfr. la descrizione della morte di Ismeno, figlio di Niobe in *Met.* 6.224-229.

<sup>49</sup> Il topos è il fulcro della vicenda di Bauci e Filemone in *Met.* 8.611-724, per cui si veda il saggio di PULIGA 2009.

<sup>50</sup> È il caso di *Invidia* in *Met.* 2.760-782, *Fames* in *Met.* 8.777-841, *Somnus* in *Met.* 9.592-615 e *Fama* in *Met.* 12.39-63.

<sup>51</sup> Ne sono esempi Eracle in *Met.* 9.120-126 e Driope in *Met.* 9.371-393.

<sup>52</sup> Si vedano a titolo esemplificativo la descrizione della casa del Sole in *Met.* 2.1-18, quella del palazzo del Sonno in *Met.* 11.592-615 e della Fama in *Met.* 12.39-63.

<sup>53</sup> Esempio evidente è il racconto che Peleo riceve da Onetore di Focide in *Met.* 11.349-378.

<sup>54</sup> Celebri quelli di Medea in *Met.* 7.11-73, Scilla in *Met.* 8.44-80, Altea in *Met.* 8.481-511, Biblide in *Met.* 9.474-516, Mirra in *Met.* 10.320-355 e Atalanta in *Met.* 10.611-635.

<sup>55</sup> D'ANNA 1959.

<sup>56</sup> ROSATI 1983, p. 143.

<sup>57</sup> SEGAL 1991, pp. 131-164.

<sup>58</sup> LAIGNEAU-FONTAINE 2009.

<sup>59</sup> Cfr. *supra*, p. 14 n. 42.

<sup>60</sup> CIAPPI 1998.

<sup>61</sup> CAZZANIGA 1951.

<sup>62</sup> CIAPPI 2000.

tragici<sup>63</sup>. C'è chi, come L.P. Wilkinson<sup>64</sup> e Florence Verducci<sup>65</sup>, ha considerato l'opera come una raccolta di veri e propri soliloqui tragici, al di là della forma epistolare nella quale sono espressi, e pertanto debitori dei drammi euripidei e con essi necessariamente da confrontare. In linea con questa interpretazione, Howard Jacobson, tra gli altri, riconosce infatti in Euripide il modello dell'opera, tanto per il nutrito numero di discorsi al femminile presenti nelle sue tragedie, quanto per la sua profonda capacità di leggere l'animo delle donne e di raccontarne con profondità i sentimenti<sup>66</sup>. Di opinione pressoché concorde anche Eberhard Oppel, che si è spinto a parlare di «lyrisch-dramatische Monologe» e ha definito le *Heroides* come «Tragödienfragment»<sup>67</sup>. Più cauta la posizione assunta da Martina Björk<sup>68</sup>, che individua certamente nella scrittura delle *Heroides* l'eco di lamenti tragici, ma piuttosto come influsso degli esercizi retorici di *ethopoeia*, per la cui prassi le vicende degli eroi erano costante materia di ispirazione. La mancanza di una risposta che accolga lo sfogo delle eroine, come per i monologhi tragici faceva il Coro, è per la studiosa tra i fattori ascrivibili alla prassi dei *progymnasmata*<sup>69</sup>. Anche per questa opera, i riferimenti ipotestuali sono sistematicamente riportati nei commenti ai singoli libri<sup>70</sup>, mentre per un'analisi circa i

<sup>63</sup> Ovidio stesso in *Ars* 3.345-346 allude alla possibilità di una loro recitazione *composita voce*. Si veda in proposito il contributo di ROSATI 1989 sulla sinergia tra le modalità stilistiche epistolare e drammatica.

<sup>64</sup> WILKINSON 1955, pp. 86 e 93-95.

<sup>65</sup> VERDUCCI 1985.

<sup>66</sup> JACOBSON 1974, pp. 7-8.

<sup>67</sup> OPPEL 1968.

<sup>68</sup> BJÖRK 2016.

<sup>69</sup> Cfr. BJÖRK 2016, p. 162. Per il rapporto tra retorica e teatro si veda *infra*, pp. 45-52.

<sup>70</sup> Nei lavori più recenti, particolare attenzione è stata dedicata ai rapporti tra eroine ovidiane e l'*infelix Dido* virgiliana, la cui riconosciuta anima tragica è per il poeta modello imprescindibile. Il debito è innegabile per *Her.* 7, dove, come sottolineato nel commento di PIAZZI 2007, l'«eroina a vocazione tragica» dell'*Eneide* diventa una voce sola destinata ad «eliminare il contraddittorio, il confronto drammatico e tragico tra ragioni opposte e irriducibili che fondava l'episodio eneadico» (*op. cit.*, 21). MICHALOPOULOS 2006, analizzando *Her.* 16-17 (sui modelli di queste due lettere e di quelle delle successive due coppie Ero e Leandro e Aconzio e Cidippe, si veda anche il commento di KENNEY 1996 e, per *Her.* 18-19, quello di ROSATI 1996), ricostruisce il rapporto tra la coppia ovidiana Elena-Paride e quella virgiliana Didone-Enea, con importanti riflessioni sull'uso ovidiano dell'ironia tragica, mentre BATTISTELLA 2010 a commento di *Her.* 10, evidenzia il legame letterario dell'Arianna ovidiana tanto con la regina di Cartagine quanto con il suo amante. Sull'importanza dell'eroina virgiliana, si veda anche lo studio di BARCHIESI 1992 su *Her.* 1-3, che, oltre ad evidenziare il debito con Omero e Virgilio per la costruzione dei profili di Penelope, Fillide e Briseide, propone anche un paragone tra la Briseide elegiaca e la tragica Tecmessa dell'*Aiace* sofocleo. Per il *background* letterario di riferimento per *Her.* 1-2, si tenga presente anche il commento selettivo di KNOX 1995, che include anche riflessioni sulle epistole 5-7, 9-10, 15. Sofocle è il modello anche per il lamento epistolare di Deianira a Ercole, per il quale si rimanda al puntuale commento di CASALI 1995b a *Her.* 9, che considera le *Trachinie* fondamentali per la comprensione stessa dell'opera. Euripide è invece il riferimento imprescindibile per la *Medea* di *Her.* 12, che denuncia con la sua aggressività una «identità di personaggio tragico, irriducibile alla misura dell'elegia», come evidenziato dall'analisi di BESSONE 1997, come per la Fedra di *Her.* 4, per la quale si veda il lavoro di NANNI 2008-2009. Sempre Euripide, insieme ad Omero e ai *Cypria*, è il modello indiscusso per l'epistola di Laodamia a Protesilao, per la quale si vedano le analisi a *Her.* 13 di ROGGIA 2011 e REESON 2001. Quest'ultimo si occupa anche del commento di *Her.* 11 e 14.



meccanismi di rielaborazione e contaminazione del materiale drammatico e delle relative tecniche compositive, tra i contributi più utili ricordiamo lo studio di Gareth Williams, che indaga l'azione dell'ironia tragica nella vicenda di Canace in *Her.* 11<sup>71</sup>, come Sergio Casali fa invece per *Her.* 9 e 11<sup>72</sup>; quello di P.J. Davis, che concepisce la Fedra di *Her.* 4 come un *exemplum* di riscrittura euripidea<sup>73</sup>; Marco Filippi, che si sofferma sui rapporti tra tragedia ed elegia concentrandosi in particolar modo sulle figure di Medea in *Her.* 12, Elena e Paride in *Her.* 16 e 17 e Protesilao in *Her.* 13<sup>74</sup>. Illuminante per comprendere il contributo ovidiano alla ricostruzione di vicende letterarie relative a materiale antico andato perduto, il lavoro di Piergiorgio Parroni, che utilizza quanto raccontato in *Her.* 4 al fine di ricostruire l'ambientazione dei due *Ippoliti* euripidei<sup>75</sup>.

Nonostante possa essere considerata come frutto naturale dell'esperienza delle *Heroides*, la produzione poetica del Ponto non è stata oggetto di un simile, complessivo studio sul tema. A lungo screditata e oscurata dai giudizi della critica, ha ottenuto soltanto negli ultimi decenni una più nutrita considerazione da parte degli studiosi. Considerato non più come evidente testimonianza della decadenza subita dall'*ingenium* ovidiano, ma, al contrario, come luogo di confluenza di tutta la sua precedente esperienza poetica e dimostrazione del suo ininterrotto lavoro di sperimentazione, il racconto autobiografico della *relegatio* si sostanzia di materiali ereditati e risignificati. Se gli epistolari tomitani devono molto alla poesia precedente e la tragedia ha notevolmente influito nella sua codificazione, il contributo del genere drammatico, sia in termini di modelli che di modalità espressive, non può che essere massiccio anche nei testi esilici. Al di là di alcune analisi sul tema relative ad isolate elegie delle due raccolte, come la riflessione di Luigi Galasso, che individua in *Pont.* 1.2 un *exemplum* della tendenza alla tragicizzazione e alla *Pathetisierung* nella costruzione della *persona exulis*<sup>76</sup>, o gli studi di Gianpiero Rosati, Sandra Citroni Marchetti e Rita Degl'Innocenti Pierini, rispettivamente dedicati ai paragoni dell'esule con le eroiche figure di Protesilao, Ulisse, Niobe e Filottete<sup>77</sup>, l'analisi del rapporto tra elegia dell'esilio e genere tragico nella sua complessità non sembra essere stato trattato ancora in un contributo globale.

---

<sup>71</sup> WILLIAMS 1992b.

<sup>72</sup> CASALI 1995a.

<sup>73</sup> DAVIS 1995.

<sup>74</sup> Cfr. *supra*, p. 8 n. 15.

<sup>75</sup> PARRONI 2006, cui si rimanda per la bibliografia relativa.

<sup>76</sup> GALASSO 1987.

<sup>77</sup> ROSATI 1999, CITRONI MARCHETTI 2000b, DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007.

### 3. La “tragedia” dell’esule: tra continuità e innovazione.

Le pagine che seguono costituiscono un tentativo di analisi in tal senso e cercano pertanto di esaminare la scrittura di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* tanto sotto il profilo intertestuale, quanto sotto quello poetico-lessicale. La trama di allusioni e reminiscenze tragiche si intreccia infatti ad una precisa strategia narrativa, che attraverso l’aspirazione patetica, la drammatizzazione di situazioni e personaggi, l’approfondimento emotivo e psicologico, dà vita ad un racconto caratterizzato da una forte attitudine “teatrale”.

Il lavoro è grossomodo suddivisibile in due macroaree, ognuna dedicata ad uno specifico ambito di studio. La prima, la più corposa, si occupa di indagare l’influenza esercitata dalla tragedia antica sulla poesia ovidiana dell’esilio, analizzata sotto la lente dell’intertestualità. La seconda, invece, si concentra su un più puntuale esame tecnico-formale, condotto attraverso l’analisi di alcuni componimenti ritenuti in tal senso maggiormente esemplificativi. La prima parte del lavoro consta, quindi, di tre capitoli, ognuno dei quali intende sviscerare a sua volta i diversi aspetti attraverso i quali l’influenza del teatro antico sembra manifestarsi. La seconda sezione è invece costituita dal capitolo conclusivo.

Il mistero circa le cause della condanna improvvisa che ha colpito il poeta nell’8 d.C., le dinamiche ad essa relative e l’insistito accostamento tra la sorte dell’esule e quella di molti personaggi del mito, consentono di esaminare gli epistolari alla luce di alcune categorie letterarie antiche, prima tra tutte quella di *error*, confrontabile tanto con la ἀμαρτία aristotelica quanto con gli strumenti retorici utilizzati dagli avvocati romani per difendere i loro *clientes*. La contaminazione di generi e la costante sperimentazione presente in tutta l’opera permettono, infatti, di leggere l’*error* come un derivato congiunto di prassi retorica e precettistica tragica, e di considerare il racconto della *relegatio* come la resa poetica di una *purgatio* giudiziaria e al contempo come la realizzazione elegiaca di una *peripeteia* drammatica. Di questo si occupa il capitolo I: “L’*error* di Ovidio: ipotesi di influenza di generi”.

L’analisi degli elementi tragici presenti all’interno di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* si sposta poi sullo scenario scelto dal poeta per la sua *relegatio*. Quella di Tomi, infatti, più che essere una restituzione geografica oggettiva e realistica, si configura piuttosto come una descrizione ‘letteraria’ carica di suggestioni simboliche, come una *topothesia* influenzata dalla personale sensibilità del poeta. La scelta di collocarsi in Scizia, che nell’immaginario romano rappresentava la terra estrema per antonomasia, permette ad Ovidio di inserirsi nel flusso di alcuni racconti mitologici tradizionali ambientati nelle regioni sul Mar Nero e gli offre la

possibilità di costruire una trama di connessioni tra sé e i protagonisti di quelle vicende. Di questi argomenti si tratta nel secondo capitolo, dedicato appunto al rapporto tra Tomi e gli scenari tragici, nel corso del quale, partendo dalle descrizioni dei luoghi, si evidenziano i rapporti tra esule, figure mitiche e ambientazioni tragiche, arrivando a comparare la Tomi di Ovidio con la Tomi di Absirto, la Tauride di Ifigenia, il Caucaso di Prometeo, la Lemno di Filottete e, di conseguenza, tentando di comprendere affinità e contrasti derivati dall'accostamento tra l'esule e ciascuno di questi personaggi.

Chiarita la dinamica 'tragica' che caratterizza la sventura del poeta e lo scenario entro il quale si colloca e si sviluppa il suo 'dramma', si passa a definire i tratti della *persona exulis*, anch'essa situata a metà strada tra l'impeto strategico del difensore e le sofferenze dell'eroe tragico. Ne emerge un ritratto fortemente debitore della scena antica e dei personaggi che la abitano, da quelli esplicitamente citati a quelli soltanto allusi, le cui reminiscenze tragiche sono presenti in ciascuno dei tratti che Ovidio attribuisce alla sua *persona* (il viandante, il morto vivente, il malato, il supplice) e alle altre figure che con lui, attraverso interventi diretti o per mezzo dei suoi ricordi, animano il racconto dell'esilio, come gli amici, la moglie, le stesse opere personificate. La prima macroarea di indagine, quindi, comprende una analisi per così 'tematica' dei rapporti tra scrittura dell'esilio e tradizione drammatica, ed evidenzia come l'esperienza tragica arricchisca il racconto della *relegatio* fornendo suggestioni importanti nella codificazione dell'esule come personaggio letterario, nella strutturazione del luogo in cui egli è collocato e nella descrizione della trama di eventi che ne ha provocato la dinamica rovinosa.

La seconda macroarea di indagine, sintetizzata nel capitolo conclusivo (il quarto), prende invece in esame le tecniche e gli elementi compositivi che sembrano tradire una qualche ascendenza teatrale e che quindi rivelano un'attitudine drammatica nella scrittura esilica, che va oltre la fissità di genere stabilita dall'appartenenza delle opere all'ambito elegiaco. Vengono così circoscritte alcune epistole che, allontanandosi dallo schema canonico della lettera, sembrano costituire un piccolo pezzo di teatro in sé concluso, come i racconti della tempesta in mare nel primo libro dei *Tristia*, l'arrivo del libro a Roma nel terzo, o il festeggiamento del *dies natalis* della moglie nel quinto. Parte integrante di questa analisi è l'indagine relativa alle tecniche poetiche (riutilizzo di strutture monologiche e dialogiche, costruzione di *rheseis* o di tragedie in miniatura) e all'impianto lessicale degli epistolari.

Ne emerge un quadro complessivo capace di valutare la poesia tomitana sotto la luce della teatralità e di verificare la possibilità di interpretare il lamento dell'esule al pari del lamento

di altri, più noti eroi. Può Ovidio esule essere considerato un personaggio tragico, il racconto della cui *peripeteia* si innesta nella struttura di due raccolte di elegie? È quindi possibile, di conseguenza, considerare in qualche modo Ovidio esule come un poeta *cothurnatus*, secondo la definizione che Marziale (5.5.8 e 7.63.5) aveva attribuito a Virgilio e alla sua epica tragica?

A queste domande si tenterà in qualche modo di rispondere nelle pagine che seguono.

Nota testuale.

Le citazioni dei passi dei *Tristia* riportati di volta in volta sono tratte dall'edizione *Les Belles Lettres* di ANDRÉ 1969. La traduzione proposta è, invece, quella di Renato Mazzanti pubblicata nell'edizione dell'opera curata da Mariella Bonvicini, per cui si veda BONVICINI 1991. Il testo adottato per le *Epistulae ex Ponto* è tratto dall'edizione teubneriana a cura di RICHMOND 1990. La traduzione è di Luigi Galasso, per cui si veda GALASSO 2008.

## CAPITOLO I

### L'error di Ovidio: ipotesi di influenza di generi

Molte sono le questioni irrisolte che l'Antichità ci ha consegnato ed altrettanto numerose le ipotesi che nel corso dei secoli gli studiosi hanno elaborato nel tentativo di rispondere a quesiti insoluti. Tra queste un posto rilevante è di certo occupato dalle ragioni, mai totalmente comprese, che portarono Augusto nell'8 d.C. a decretare con un *edictum* che Publio Ovidio Nasone dovesse lasciare Roma ed essere confinato a Tomi. Le cause che condussero alla maturazione di questa decisione, che Ovidio considera fin troppo note<sup>1</sup>, in realtà non si trovano menzionate in nessuno storico dell'epoca e le uniche informazioni di cui disponiamo sono contenute negli epistolari che il poeta compone durante il suo esilio: informazioni non solo non totalmente oggettive, dato il coinvolgimento personale di chi scrive e la natura letteraria delle sue dichiarazioni<sup>2</sup>, ma addirittura difficili da interpretare per la loro innegabile enigmatica. L'assenza di versioni alternative a quella personalmente fornita dal poeta, la vaghezza mostrata circa la natura della sua colpa e la mancanza di testimonianze dirette sui contenuti del provvedimento emanato da Augusto ai suoi danni hanno originato un vero e proprio caso letterario, destinato probabilmente a restare senza risposte certe.

#### 1. I capi d'accusa.

La formulazione più nota e sintetica delle cause della condanna, ribadite a più riprese in numerosi luoghi dell'intera produzione tomitana, si trova in *Trist.* 2.207-208:

*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error,  
alterius facti culpa silenda mihi.*

---

<sup>1</sup> Cfr. *Trist.* 4.10.99-100 *Causa meae cunctis nimium quoque tota ruinae / indicio non est testificanda meo.*

<sup>2</sup> A differenza di Cicerone, le cui epistole, inizialmente parte di una corrispondenza privata, hanno poi acquisito dignità letteraria attraverso una probabile operazione di revisione e rimaneggiamento (cfr. quanto affermato in *Cic. fam.* 9.21 *epistulas vero quotidianis verbis texere solemus* e 15.21 *aliter enim scribimus, quod eos solos, quibus mittimus, aliter, quod multos lecturos putamus*), le epistole in forma di elegia che Ovidio compone dal Ponto sono concepite sin da subito come prodotti letterari. Lo dimostrano le dichiarazioni contenute nei componimenti d'apertura delle due raccolte, in particolar modo *Trist.* 1.1.1-15, 39-44, 67-68, 87-88, 105-122 e *Pont.* 1.1.5-22. A questo si aggiungano i reiterati appelli alla posterità, dalla quale il poeta spera di essere letto. Esempio tra i più lampanti, la notissima elegia autobiografica *Trist.* 4.10.

Due crimini mi hanno perduto, un carne e un errore:  
di questo debbo tacere quale è stata la colpa.

Con questo distico apparentemente preciso, il poeta addebita la propria disgrazia a due *crimina*, un *carmen* e un *error* per l'appunto, ma di essi non specifica però la natura né qui né altrove. Gli studiosi sono sostanzialmente concordi nel riconoscere nel primo un riferimento specifico all'*Ars amatoria*<sup>3</sup> e più in generale a tutta la poesia erotica precedente all'esilio, come *Amores* e *Remedia amoris*, che per i loro contenuti probabilmente troppo libertini poco si addicevano all'opera di moralizzazione voluta da Augusto con l'emanazione, tra il 18 e il 16 a.C., delle *leges Iuliae de maritandis ordinibus* e *de adulteriis coërcendis*<sup>4</sup>. La possibile compromissione dell'integrità di condotta del popolo romano per via dei versi ovidiani, però, non sembra sufficiente a giustificare da sola un intervento così duro da parte del Principe, tanto alla luce della data di pubblicazione dell'opera incriminata, avvenuta a cavallo tra l'1 a.C. e l'1 d.C., quindi diversi anni prima della cacciata di Ovidio, quanto in considerazione della tolleranza mostrata dal Principe verso altre forme d'arte altrettanto trasgressive. Lo stesso Ovidio ricorda, in *Trist.* 2.263-284, che ogni tipologia di poesia, così come gli spettacoli teatrali e quelli circensi, potevano essere considerati potenzialmente pericolosi per l'integrità morale del popolo; eppure, non per questo venivano banditi. Inoltre, Ovidio non era stato il solo ad occuparsi di poesia amorosa e l'evidente similarità di temi che lega la sua opera a quelle di Gallo, Tibullo e Propertio (su questa comunione artistica il poeta torna in *Trist.* 5.1.17-19), acclamati per la loro arte nonostante la loro faticosa accettazione del regime augusteo, ne rende ancor più singolare la condanna<sup>5</sup>. È Ovidio stesso a chiamare in causa questa differenza di trattamento in *Trist.* 2.427-470, citando accanto a Gallo, Tibullo e Propertio una serie innumerevole di autori elegiaci e sorprendendosi del fatto che di tutti loro egli fu il solo ad essere punito, come chiosa ai vv. 469-470:

*Non timui, fateor, ne, qua tot iere carinae,  
naufraga servatis omnibus una foret.*

---

<sup>3</sup> Così già Aurelio Vittore, che in *Caes.* 1.27 affermava che «*poetam Ovidium pro eo, quod tres libellos amatoriae artis conscripsit, exilio damnavit* (sc. *Augustus*)». Sostanzialmente dello stesso parere anche Sidonio Apollinare in *Carm.* XXIII, 158-161, quando afferma che «*Et te carmina per libidonosa / notum, Naso tener, Tomosque missum, / quondam Caesareae nimis puellae / ficto nomine subditum Corinnae*», identificando la Corinna degli *Amores* con Giulia Maggiore, la figlia di Augusto. Sull'identificazione del *carmen* con l'*Ars*, si vedano anche i commenti al passo citato di LUCK 1977 II, p. 116 e OWEN 1967, p. 157.

<sup>4</sup> Secondo la legge, infatti, potevano essere condannati tanto l'adultero quanto il mezzano e opere come l'*Ars*, capace potenzialmente di istigare al tradimento, potevano essere considerate equivalenti al *lenocinium* e in quanto tali perseguibili insieme al loro autore. Sull'azione moralizzatrice di Augusto cfr. MARCONE 2015, pp. 182-183. Di dissenso augusteo esteso a tutta la produzione erotica ovidiana parla ESPOSITO 2019, pp. 278-279.

<sup>5</sup> Sulle posizioni "politiche" dei tre elegiaci, cfr. MARCONE 2015, pp. 129-137 e relativa bibliografia.

Non ebbi timore, lo confesso, che dove navigarono tante carene,  
la mia sola facesse naufragio mentre tutte erano salve.

Stando alle evidenze storiche, se davvero Ovidio fosse stato esiliato per essersi reso *obscenii doctor adulterii*<sup>6</sup> con la composizione dell'*Ars*, quella di Augusto si configurerebbe come una decisione punitiva senza precedenti tanto per la sua esclusività<sup>7</sup>, quanto per la sua assoluta intempestività<sup>8</sup>.

Certamente, come notava Demetrio Marin<sup>9</sup>, l'antitesi tra i contenuti del *carmen* e l'ideale di Augusto, deciso a ripristinare i valori del *mos maiorum*, non è riducibile al mero *lusus* erotico contenuto nell'opera, ma coinvolge a più ampio raggio l'intero sistema di valori, azioni e idee, sia morali che politiche, di cui Ovidio si farebbe portavoce nei suoi versi. È, cioè, la possibilità di intendere l'*Ars amatoria* come «una irrisione elegante ma velenosa della politica augustea»<sup>10</sup>, come espressione di una più generale opposizione al regime, e, quindi, come tacito strumento di propaganda anti-augustea a giustificare il ruolo dell'opera poetica nella vicenda esilica, per quanto il suo peso resti certamente relativo.

Con maggiore realismo, pertanto, i critici sono oggi portati a considerare il *carmen* un pretesto più che una effettiva concausa. Del resto, esso costituisce l'unico aspetto della condanna del quale il poeta non fa mistero e la sola accusa rispetto alla quale si difende esplicitamente e in maniera vigorosa, dimostrandone l'inconsistenza. L'*Ars*, come ogni opera poetica, è di per sé innocua<sup>11</sup> e, in quanto tale, è improbabile che essa possa addirittura costituire materia per una condanna giudiziaria<sup>12</sup>. Ma forse, proprio in virtù di questa acclarata impossibilità, essa ben si presta ad oscurare e a far passare sotto silenzio una verità storica più scomoda<sup>13</sup>. A questo si aggiungano le dichiarazioni contenute in *Trist.* 2.97 *si non extrema nocerent*, *Trist.* 2.99 *ultima me perdunt*, *Trist.* 4.4.35b-36 *in omnibus actis, / ultima si demas vita tuenda mea est*, *Pont.* 1.2.143-144 *Non quoque praeteritos sine labe*

---

<sup>6</sup> Così in *Ov. Trist.* 2.212.

<sup>7</sup> Ovidio sottolinea più volte l'unicità della condanna a lui comminata, come in *Trist.* 2.188-194, 361-470; 3.10.77-78; 5.12.10; *Pont.* 1.3.83-84; 1.8.5-8. Interessante in questi passi l'insistente utilizzo dell'aggettivo *solus*, che isola il poeta e ne ribadisce l'ineguagliabile infelicità.

<sup>8</sup> Cfr. *Ov. Trist.* 2.539-546 (dove l'*Ars* è definita *vetus libellus*) e *Trist.* 3.1.8.

<sup>9</sup> MARIN 1959, pp. 31-34.

<sup>10</sup> Così LENTANO 2012, p. 75.

<sup>11</sup> Cfr. *Trist.* 2.275-276 *Sic igitur carmen, recta si mente legatur, / constabit nulli posse nocere meum*.

<sup>12</sup> Cfr. ancora MARIN 1959, p. 34.

<sup>13</sup> In questi termini sembrano espresse le dichiarazioni contenute in *Trist.* 2.208 *culpa silenda*; *Trist.* 3.6.30 *illa tegi caeca condita nocte decet*. Per il valore di *silere* e le sue implicazioni cfr. HEILMANN 1955-1956. A riguardo CICCARELLI 2003, p. 161 ricorda che «*silere* evoca un'idea di assenza assoluta di rumore e, nel caso specifico del poeta, di vero e proprio "soffocamento" di ogni allusione al suo *error*». Sull'importanza del silenzio nell'epistolario dal Ponto, anche in riferimento all'anonimato dei destinatari delle elegie dei *Tristia*, cfr. INGLEHEART 2010a, p. 204.

*peregimus annos: / proxima pars vitae transilienda meae e Pont. 2.2.105-106 nec mea, si tantum peccata novissima demas, / esse potest domui vita pudenda tuae*<sup>14</sup>, stando alle quali la causa effettiva del provvedimento andrebbe ricercata in atti recentemente compiuti dal poeta. Va da sé che il *vetus libellus*, data anche l'incongruenza cronologica, andrebbe almeno parzialmente assolto e le ragioni reali dell'azione di Augusto, quindi, rintracciate più accuratamente nell'*error* che al *carmen* si accompagna. Un'operazione questa, però, tutt'altro che semplice.

Il termine *error*, alquanto vago ed arbitrario nel suo significato, definisce infatti in linea generale uno sbaglio, una valutazione inesatta, l'incertezza della mente che si manifesta nel dubbio, una deviazione di percorso che porta fuori strada nel pensiero o nell'azione e, anche, un allontanamento dai retti principi che presuppone uno "sbandamento morale"<sup>15</sup>. Tale estrema variabilità e indefinitezza semantica ha fatto sì che l'*error* divenisse una linea di difesa adottata assai di frequente dagli avvocati per discolpare i propri clienti. Riversare la colpa di un crimine commesso su un banale ed innocente "errore" era, infatti, la strada più semplice per deresponsabilizzare l'imputato dalle azioni per le quali era incriminato. In fondo, un errore non contiene intenzionalità, premeditazione, volontà e in quanto tale offre un'ottima attenuante per la valutazione della pena. Di ciò Ovidio era consapevole e in questo senso certamente ne ha fatto uso nel suo retorico tentativo di autodifesa<sup>16</sup>. L'*error*, presente in tutta la sua varietà semantica nell'intera produzione del poeta<sup>17</sup>, definisce specificatamente negli epistolari esilici l'atto illecito giuridicamente responsabile della sua condanna e si configura come un'azione perversa frutto del mancato riconoscimento del giusto<sup>18</sup>. In quanto tale, il termine è assimilabile ai significati di *crimen*, *culpa* e *peccatum*, che, al di là delle loro peculiari sfumature semantiche, Ovidio sembra utilizzare grossomodo indifferentemente per riferirsi senza ulteriori specifiche all'atto per cui è stato condannato<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Cfr. OWEN 1967, p. 141, che interpreta *ultima* come «the unnamed offence which constituted 'laesa maiestas', and brought about the catastrophe». Sul valore puramente temporale di *ultimus*, cfr. CICCARELLI 2003, p. 99. INGLEHEART 2010a, p. 119 interpreta invece *ultima* nel senso di «Ovid's exilic 'death'» e dà ad *extrema* una connotazione geografica in riferimento alla posizione di Tomi «from a Roman perspective as 'the ends of the world'».

<sup>15</sup> OLD, p. 679.

<sup>16</sup> Sulla formazione retorica del poeta, cfr. *infra*, pp. 32-38.

<sup>17</sup> Dal generico e concreto valore di *vagatio de corpore et loco* (cfr. TLL, vol. V, p. 814, l.83), *error* designa nella poesia erotica lo smarrimento *de animo* degli innamorati ed è usato da Ovidio, come anche da Tibullo e Propertio, a definizione del vagabondaggio infelice provocato dalla passione amorosa (cfr. TLL, vol. V, p. 816, l.47-70). Testimonianza evidente del legame tra *Amor* ed *error* è la presenza di quest'ultimo, personificato, nel corteggio del dio descritto in *Am* 1.2.

<sup>18</sup> Così TLL, vol. V, p. 817, l.58-59.

<sup>19</sup> Sulla loro interscambiabilità nell'uso ovidiano, cfr. MCGOWAN 2009, p. 43, che ricorda anche il termine *delictum* tra i vocaboli adottati dall'esule per riferirsi «generally to the alleged misdeeds, namely *carmen* and



I primi due definiscono l'atto compiuto da due prospettive opposte e complementari: dal punto di vista dell'accusatore il primo, da quello dell'imputato il secondo<sup>20</sup>. *Crimen* indica, infatti, letteralmente l'*accusatio*, l'accusa specifica che rende un'azione passibile di sanzione penale, per intervento diretto degli organi incaricati della giurisdizione<sup>21</sup>. È, cioè, il capo d'imputazione, il reato commesso e contestato<sup>22</sup>. *Culpa*, invece, considera il *malum* dal punto di vista del reo. Indica la responsabilità personale e la condizione di difetto nella quale si trova il condannato; in definitiva, sancisce il suo stato di colpevolezza<sup>23</sup>. Entrambi sono sinonimi di *peccatum*, che insieme ai derivati del verbo corrispondente *peccare*, definisce più propriamente un'offesa di carattere morale<sup>24</sup>, connotando l'atto illecito come più specifica trasgressione delle norme morali della comunità. Per tutte queste azioni era prevista l'attribuzione di una *poena*, altro termine ricorrente negli epistolari esilici, che si aggiunge ai precedenti a completare il quadro delle definizioni proposte da Ovidio. Tale sostantivo, sulla scia del corrispondente greco *ποινή*, indicava a Roma la retribuzione obbligatoria che un offensore doveva corrispondere alla persona offesa a risarcimento del danno procurato<sup>25</sup>. Il sostantivo ha successivamente ampliato il suo spettro semantico ed è passato ad indicare più in generale la pena comminata ad un colpevole per la sua trasgressione dell'ordinamento giuridico, per quanto la natura originaria di "retribuzione" sia rimasta alla base di molte espressioni adottate dagli autori latini in età repubblicana e oltre<sup>26</sup>. Da Cicerone in poi, *poena* acquista anche una connotazione traslata più intima, afflittiva, così da esprimere le sofferenze che provoca nel reo il pegno da pagare a risarcimento del male commesso. E di

---

*error*, that brought about his exile» e considera invece *culpa* come un termine legale atto ad indicare uno sbaglio per negligenza.

<sup>20</sup> Così ROSIELLO 2002a, 425, che situa l'*error* a metà strada tra *crimen* e *culpa*. Con questo valore il termine ricorre in *Trist.* 1.1.23; 1.2.69; 1.2.96; 1.7.21; 1.9.64; 2.3, 9, 61, 92, 95, 122, 207, 240, 250, 265, 293, 306, 396, 413, 472, 498, 508, 564; 3.2.5; 3.5.49; 3.5.52; 3.6.26; 3.6.35; 3.11.33; 4.1.26; 4.3.47; 4.4.21; 4.10.88; 5.6.18; 5.13.26; *Pont.* 1.7.44; 2.3.91; 3.1.126; 3.2.22; 3.3.70; 3.3.75; 3.9.14; 4.1.20; 4.3.1; 4.3.23-24; 4.11.1; 4.14.42.

<sup>21</sup> Cfr. CICCARELLI 2003, p. 32, che ricorda il valore tecnico del termine, «il cui senso originario è quello di "processo criminale regolato dalla legge"; nell'uso retorico e letterario il vocabolo si libera di questa valenza specialistica e assume due accezioni, quella di "accusa", propria dell'età repubblicana, e quella di "colpa grave", più comune in età imperiale. Nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* Ovidio utilizza più spesso quest'ultimo valore [...] anche se bisogna tenere presente che i due significati si integrano a vicenda».

<sup>22</sup> Cfr. OLD, p. 503 e TLL, vol. IV, p. 1193, 1.52.

<sup>23</sup> Cfr. OLD, p. 511 e TLL, vol. IV, p. 1299, 1.17-31. Per l'uso negli epistolari dal Ponto, cfr. *Trist.* 1.2.64, 98; 1.3.38; 2.104, 208, 288, 315, 540; 3.1.65; 3.5.51; 4.1.24, 34; 4.4.10, 37; 5.1.10; 5.2.33; 5.4.18; 5.6.17; 5.7.60; 5.8.24; 5.12.25; *Pont.* 1.1.53, 61, 64; 1.6.25-26; 1.7.39; 2.2.15; 2.3.46, 86; 2.6.7; 2.7.51; 2.9.76; 3.3.74; 3.6.28; 4.6.15; 4.14.2.

<sup>24</sup> Cfr. OLD, pp. 1448-49. Per l'uso del sostantivo e del relativo verbo in Ovidio esule si vedano *Trist.* 1.8.49; 2.31, 33, 281, 315, 458, 539; 3.5.50; 3.6.33-34; 4.4.9, 44; 5.2b.16; 5.8.23; 5.11.17; 5.13.11; *Pont.* 1.1.58, 66; 1.6.21; 1.7.38; 2.2.107; 2.3.33; 2.6.5; 2.9.75; 3.5.21; 3.7.10; 3.9.6; 3.9.13; 4.1.5.

<sup>25</sup> Così LAMACCHIA 1970, p. 135. Cfr. anche CICCARELLI 2003, p. 33.

<sup>26</sup> Cfr. LAMACCHIA 1970, p. 138. OLD, p. 1535 definisce *poena* «the penalty paid in satisfaction for an offence» e, poi, «the disadvantage resulting from some action or situation, penalty, unpleasant consequence».

questa valenza è testimone anche la poesia ovidiana, dove la semantica del dolore prevale spesso sull'antico valore di 'punizione/retribuzione' e comprende invece soltanto la nozione di compensazione, riparazione di un danno mediante un altro danno<sup>27</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, l'*error* ovidiano sembra configurarsi in linea generale come una *culpa* commessa e riconosciuta dal reo, passibile di condanna in quanto *crimen* contro la legge, probabilmente un *peccatum* dovuto ad una trasgressione della norma morale, per la quale il poeta è costretto a pagare un fio che procura sofferenza, una *poena* appunto. Sulla natura di tale azione, Ovidio non fornisce ulteriori chiarimenti. Si premura, però, di allegare a queste generali e sinonimiche definizioni terminologiche, alcune dichiarazioni in forma negativa, al fine di illustrare quali siano i reati che *non* possano essergli contestati e indicare quali capi d'accusa debbano essere così eliminati dall'elenco delle ipotesi plausibili. Veniamo così informati della assoluta estraneità dell'azione incriminata a forme di *scelus*<sup>28</sup> e di *facinus*<sup>29</sup>. La precisazione appare doverosa. I due termini, infatti, benché usati come sinonimi grossomodo equivalenti ai già citati *crimen*<sup>30</sup>, *culpa*<sup>31</sup> e *peccatum*, definiscono un'azione volontaria contraria al diritto romano. Entrambi i termini si prestano a descrivere un oltraggio compiuto con malvagità contro terzi<sup>32</sup>. Erano infatti considerati *scelera* e *facinora* reati come l'*iniuria*, il tentato omicidio e l'omicidio<sup>33</sup>, tutti atti intenzionali di lesa maestà. Ma Ovidio, in un vero e proprio procedimento ad esclusione, precisa di non aver pronunciato parole ingiuriose, di non aver mai attentato alla vita del Principe, di non essersi mai macchiato di un delitto di sangue e di non aver tratto vantaggi di nessun tipo da tale azione<sup>34</sup>. La sua condotta non è stata né cruenta né violenta<sup>35</sup>, non ha comportato guadagni economici<sup>36</sup> e non è stata mossa né da odio né da una qualche invidia<sup>37</sup>. Come chiarisce in *Trist.* 3.5.49-50, l'atto che gli causò l'esilio è un *crimen* compiuto inconsapevolmente per aver visto qualcosa che non avrebbe dovuto vedere:

---

<sup>27</sup> Cfr. BELTRAMI 2008, p. 24: «[...] il colpevole deve alla vittima, o all'autorità che la rappresenta, una compensazione che può essere di differente natura. La *poena* si configura allora come un contenitore vuoto: può consistere, per esempio, in denaro, nella libertà, nella vita stessa».

<sup>28</sup> Cfr. *Trist.* 1.3.38; 3.6.25; 3.11.34; 4.1.24; 4.4.37; 4.10.90; 5.4.18; 5.8.23.

<sup>29</sup> Cfr. *Trist.* 1.2.98; 2.307; 3.1.52; 4.4.44; 5.2.17; 5.11.17 e *Pont.* 1.6.25; 1.7.40.

<sup>30</sup> Cfr. *TLL*, vol. IV, p. 1195, l.31.

<sup>31</sup> Cfr. *TLL*, vol. IV, p. 1297, l.6.

<sup>32</sup> Cfr. *OLD*, pp. 732 e 1875.

<sup>33</sup> Cfr. *TLL*, vol. VI, p. 78, l. 2-15.

<sup>34</sup> Cfr. *Trist.* 3.5.43-48: *denique non possum nullam sperare salutem, / cum poenae non sit causa cruenta meae. / Non mihi quaerenti pessumdare cuncta petitum / Caesareum caput est, quod caput orbis erat; / non aliquid dixi velandave lingua locuta est / lapsave sunt nimio verba profana mero.*

<sup>35</sup> Cfr. *Trist.* 5.2.33 e *Pont.* 1.1.26.

<sup>36</sup> Cfr. *Trist.* 3.6.34.

<sup>37</sup> Cfr. *Trist.* 5.8.24.

*Inscia quod crimen viderunt lumina plector,  
peccatumque oculos est habuisse meum.  
Non equidem totam possum defendere culpam,  
sed partem nostri criminis error habet.*

Ma sono punito perché i miei occhi videro senza intenzione  
un delitto, e il mio peccato è avere avuto gli occhi.  
Non posso, è vero, difendere del tutto la mia colpa,  
ma una parte del mio crimine è un errore.

Che siano gli occhi i responsabili passivi del suo *peccatum*, Ovidio lo ricorda anche in *Trist.*

2.103-104 e *Trist.* 3.6.28-29:

*Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci?  
Cur imprudenti cognita culpa mihi?*

Perché vidi? Perché resi colpevoli i miei occhi?  
Perché dalla mia imprudenza fu conosciuta una colpa?

*Nec leve nec tutum quo sint mea dicere casu  
lumina funesti conscia facta mali.*

Non sarebbe né breve né senza rischio dire per quale fatalità  
i miei occhi divennero testimoni di una colpa funesta.

Queste specificazioni pongono Ovidio in una situazione di assoluta involontarietà, dal momento che la sua colpa non solo consiste nell'accidentale visione di qualcosa, ma implica anche un qualche errore di valutazione conseguente al reato di cui pare essere stato testimone oculare<sup>38</sup>.

## 2. Le ipotesi critiche.

Alla luce di questi elementi, le ipotesi avanzate dagli studiosi per decifrare la natura storica dell'*error* sono state alquanto varie e divergenti, quando non addirittura fantasiose<sup>39</sup>. Nel tentativo di collegare tra loro il *carmen* e l'*error*, c'è chi ha visto in Ovidio il possibile mezzano della relazione adulterina tra Decimo Giulio Silano e Giulia Minore, nipote di Augusto<sup>40</sup>, o addirittura l'illecito amante di una delle Giulie<sup>41</sup>. Aggiungendo alla matrice erotica dell'*error* il ruolo giocato dagli occhi, così come dichiarato dal poeta, si è arrivati a vedere in Ovidio il testimone oculare di probabili rapporti incestuosi tra Giulia e Agrippa,

---

<sup>38</sup> Così CICCARELLI 2003, p. 107.

<sup>39</sup> Per un'accurata sintesi e relativi riferimenti bibliografici si rimanda al già citato MARIN 1959, pp. 29-31. Si vedano anche CORSARO 1968, BALIGAN 1959, THIBAUT 1964 e il più recente DE FELICE 2009.

<sup>40</sup> Si veda in proposito GOOLD 1983, p. 94.

<sup>41</sup> L'esilio di Giulia Minore alle Isole Tremiti, anch'esso avvenuto nell'8 d.C., è parso a molti una conferma di questa tesi, per quanto sia difficile, però, conciliare l'eventuale adulterio con l'involontarietà e la non intenzionalità connaturate al concetto stesso di *error*. Cfr. a riguardo LENTANO 2012, p. 73.

nipoti di Augusto, o tra il Principe stesso e sua figlia<sup>42</sup>. Il paragone con la vicenda di Atteone ha poi lasciato spazio all'ipotesi di una visione illecita da parte del poeta delle nudità senili di Livia, nuova Diana, alla cui figura è legata anche l'ipotesi di matrice religiosa che accusa Ovidio di aver profanato i culti durante i riti dedicati ad Iside, di cui Livia stessa era tutrice<sup>43</sup>. C'è chi, ancora, ha ipotizzato che Ovidio abbia assistito ad un violento accesso di ira di Augusto in seguito alla notizia della disfatta di Varo in Germania e ne abbia reso testimonianza con dei versi epigrammatici, peraltro non pervenuti, o, ancora, che ad aver attirato l'ira del Principe sia stata l'amicizia del poeta con Agrippa Postumo, anch'egli esiliato, del quale forse Ovidio aveva caldeggiato il ritorno. C'è chi invece, al contrario, ha supposto che causa dell'intervento imperiale sia stata la pericolosa amicizia instauratasi tra Ovidio e Germanico<sup>44</sup>.

L'interpretazione che pare però più *storicamente* plausibile vedrebbe Ovidio coinvolto in una congiura ai danni del Principe e colloca questo non ben definito "inciampo di percorso" in una dimensione prettamente politica. A suffragare questo tipo di lettura interviene la conferma della *relegatio* da parte di Tiberio, apparentemente ingiustificata se si considera che Augusto stesso, contro cui Ovidio avrebbe agito personalmente macchiandosi di un reato, pare si fosse reso disposto al perdono negli ultimi anni della sua vita<sup>45</sup>. Tale tesi "politica", avanzata da Marin ed abbondantemente sostenuta da Aldo Luisi<sup>46</sup>, considera l'*error* un *crimen laesae maiestatis*, un atto compiuto contro la persona dell'imperatore, che ne giustifica il brutale e diretto intervento<sup>47</sup>. Le tensioni sviluppatasi negli anni precedenti

---

<sup>42</sup> Di un movente erotico parla anche Evandro Ricci, che ipotizza un legame amoroso tra Ovidio e Scribonia, madre di Giulia Maggiore. Sulla base del ritrovamento della sua epigrafe funeraria a *Superaequum*, a circa venti chilometri da Sulmona, lo studioso deduce, discutibilmente, che la seconda moglie di Augusto «attendeva il ritorno di Ovidio a Sulmona e che Ovidio, da Sulmona, si recasse alla non lontana città di *Superaequum*, a farle gradita "visita"». Così RICCI 2017, p. 22.

<sup>43</sup> Quest'ultima una probabile suggestione sulla base di quanto affermato in *Pont.* 1.1.50-54.

<sup>44</sup> A tali teorie si aggiunga la recente ipotesi avanzata da Jennifer Ingleheart, che ha addirittura supposto che il termine *error* utilizzato da Ovidio non vada riferito ad una qualche azione "sovversiva" del poeta, quanto piuttosto al conseguente provvedimento di Augusto: la *relegatio*, cioè, sarebbe sì frutto di un errore, ma di un errore di valutazione giuridica da parte del Principe, non di una *culpa* del Poeta. L'interpretazione è però smentita da *Trist.* 1.2.99, dove Ovidio parla di *meus error*, che la studiosa però legge *merus error*, sulla base di una congettura avanzata da Camps.

<sup>45</sup> Cfr. *Pont.* 4.6.15 *coeperat Augustus deceptae ignoscere culpa*.

<sup>46</sup> LUISI 2001.

<sup>47</sup> Come il poeta chiarisce in *Trist.* 2.131-134, la sua condanna non fu decisa né da un *decretum* del senato né *selecto iudice*, ma, *ut decet*, fu Augusto stesso a vendicare le offese subite. In *Dig.* 48.22.14.2, del resto, si legge che a decidere le *relegationes* potevano essere i principi, il senato, i *praefecti* e i *praesides*; soltanto ai consoli era preclusa tale possibilità.

all'*edictum relegationis* con gli scandali delle due Giulie<sup>48</sup>, la crescita sempre più imponente di tendenze politiche opposte al principato, che con i loro ideali di ascendenza antoniana trovavano nel circolo di Germanico un punto di convergenza<sup>49</sup>, la problematica figura dello stesso Germanico e le posizioni non propriamente filo-augustee di Ovidio<sup>50</sup> sembrerebbero, in questa prospettiva, fattori incontrovertibilmente collegati alla sua triste vicenda biografica. Considerato, poi, che tra i casi per i quali si applicavano provvedimenti di *relegatio*<sup>51</sup>, l'unico compatibile con il caso di Ovidio è quello di *calumnia*, reato classificabile come *crimen laesae maiestatis*<sup>52</sup>, e considerato il fatto che Ovidio definisce a più riprese la sua *culpa* come passiva, accusando gli occhi di aver visto qualcosa che non avrebbero dovuto vedere<sup>53</sup>, dovremmo ipotizzare che egli possa aver assistito, senza mostrare opposizione e senza riferire a chi di dovere, ad azioni o a conversazioni caluniose riguardanti Augusto<sup>54</sup>. Ovidio, in altri termini, potrebbe essere stato testimone oculare di un complotto ai danni dell'imperatore in conseguenza del quale non avrebbe sporto opportuna denuncia<sup>55</sup>. La coincidenza cronologica con l'esilio di Giulia minore ne sarebbe una ragionevole conferma e la sua reticenza a nominare direttamente gli amici destinatari delle

<sup>48</sup> Cfr. Sen. *Dial.* 10.4.5. Gli stessi esili delle due donne, nel 2 a.C. e nell'8 d.C., andrebbero attribuiti non ai loro discutibili *mores* ma «alla necessità per il Principe di contrastare iniziative di membri della sua famiglia che si opponevano alla sua volontà». Così MARCONE 2015, p. 212.

<sup>49</sup> Sulla possibilità di parlare di una reale opposizione politica al principato, cfr. MARCONE 2015, pp. 205-213.

<sup>50</sup> Ne sono conferma le amicizie intrattenute con i destinatari delle lettere dal Ponto (Salano, Suillio, Albinovano, Prisco, Pompeo, Caro, Vitellio, Emilio Lepido, Giunio Silano), tutti appartenenti alla corrente di Germanico, sostenuto dal poeta stesso, come testimoniano *Pont.* 2.5.75-76 e 4.8.65-66, al punto da dedicargli i *Fasti* in un primo momento indirizzati ad Augusto.

<sup>51</sup> Questo improvviso allontanamento forzato, com'è noto, si configura da un punto di vista giuridico come *relegatio* e non come vero e proprio *exilium*, per quanto il termine sia ampiamente utilizzato dal poeta stesso in entrambi gli epistolari dal Ponto. A differenza dell'*exul*, il *relegatus*, la cui pena è più leggera, «*conservat et civitatem et bona*». Cfr. *Voc. Iur. Rom.* V.1.60. Ovidio stesso in *Trist.* 2.137 precisa: *quippe relegatus, non exul dicor*. Cfr. anche *Trist.* 2.129; 5.2b.11-14; 5.4.21-22; 5.11.9-10, 15-16, 21-22. Sulla differenza tra i due termini si veda KLEINFELLER in *RE*, VI.2, pp. 1683-1685 e I.A.1, pp. 564-565.

<sup>52</sup> Degli altri reati, citati da KLEINFELLER in *RE*, per cui cfr. *supra*, n. 49, *stuprum*, *incestus*, *ars magica* e *mathematica* sono accuse improbabili alla luce dei dati storici relativi alla vita privata del poeta, mentre *falsum* e *repetundae* risultano impossibili dal momento che egli non ricopriva cariche pubbliche per le quali avrebbe potuto in qualche modo abusare della sua funzione.

<sup>53</sup> Cfr. ancora *Trist.* 2.103-108; 3.5.49-50; 3.6.27-29.

<sup>54</sup> Se Ovidio fosse intervenuto personalmente nelle trame dei congiurati, di certo si sarebbe guadagnato la pena capitale (che pur ammette di meritare ma di aver scampato solo per la *clementia* di Augusto) o almeno l'*exilium*. La *relegatio*, invece, che si caratterizza d'altra parte per una maggiore levità di pena, avrebbe potuto perlomeno esplicitarsi, in un più comprensibile allineamento ai provvedimenti adottati contro i membri della famiglia del Principe, nelle località prestabilite dalla legge: Pandataria e Reggio, prima e seconda sede di condanna per Giulia maggiore, la città siciliana di Planasia, dove fu spedito Agrippa Postumo, nipote adottato da Augusto insieme a Tiberio e considerato elemento di disturbo per lo Stato, e le isole Tremiti dove fu relegata Giulia minore. Tra le altre comparivano anche: Marsiglia, Lione, Vienna, Sorrento, Sidone, Meroe, Cherso, Taranto, Treviri, Creta, Cercina, Rodi, Cipro, Lesbo, Caori, la Sicilia, e Lipari. Cfr. KLEINFELLER in *RE* I.A.1, p. 564.

<sup>55</sup> Cfr. LUISI 2001, p. 155, «[Ovidio] era solo presente e i suoi occhi hanno svolto la funzione di testimoni di un complotto [...]. Era in un gruppo che allegramente discuteva, certamente di politica e di Augusto [...]: la testimonianza è negli occhi che hanno visto in faccia coloro che discutevano e congiuravano [...]».

lettere per timore di lederne in qualche modo la sicurezza potrebbe ugualmente essere letta in questa prospettiva. Si tratterebbe, infatti, di amici sospetti, abituali frequentatori dei circoli legati a Giulia minore, con i quali egli stesso condivideva un ideale di principato di tendenze filo-antoniane. Gli stessi esili delle due Giulie, a distanza di qualche anno l'uno dall'altro, nasconderebbero dietro la motivazione morale, che costringeva Augusto a condannare i loro costumi libertini, una più grave e profonda matrice politica. E così, mentre L. Emilio Paullo<sup>56</sup>, marito di Giulia Minore, venne condannato a morte come già nel 2 d.C. Iullo Antonio, legato a Giulia Maggiore, e mentre Giulia Minore venne allontanata alle Isole Tremiti, come qualche anno prima avvenne per la madre, confinata a Pandataria e successivamente a Reggio, allo stesso modo, nel medesimo flusso di provvedimenti, Augusto avrebbe promulgato un *edictum* contro Ovidio, celando la vera causa della condanna per lesa maestà sotto il pretesto del *carmen*, seguendo lo stesso criterio di accusa per immoralità a copertura di una sotterranea azione politica già adottato per la figlia e la nipote<sup>57</sup>. Resta difficile da comprendere la ragione per la quale il poeta, testimone e non diretto fautore di un complotto, venne relegato in un luogo non previsto dalla legge per simili reati<sup>58</sup> e addirittura più lontano di quelli spettati alle due cospiratrici, come restano un mistero le motivazioni che portarono Augusto, pur potendo, a non condannarlo a morte. Ma chiedere ai testi ovidiani più di questo, senza un riscontro attendibile in altre fonti, è impossibile.

Per tale ragione, tralasciando le più o meno condivisibili ipotesi *storiche* che la critica ha formulato nel corso degli anni, quella che vogliamo ora proporre è una riflessione circa le implicazioni squisitamente *letterarie* di cui il termine *error* si fa latore all'interno della descrizione in versi che Ovidio ci ha lasciato della sua vicenda biografica. Questo criterio squisitamente letterario costituisce il principio guida di tutto il presente lavoro. Lungi da qualsiasi pretesa di esaustività e risoluzione del mistero che avvolge l'esilio del poeta, l'intento è quello di indagare tutta la questione nella sua circoscritta dinamica poetica e

---

<sup>56</sup> Sulla congiura ordita dal Paullo, cfr. Svet. *Aug.* 19.

<sup>57</sup> Su questa linea ESPOSITO 2019, p. 286 che considera la *relegatio* di Ovidio una punizione «in qualche modo paradigmatica ed esemplare, poiché con un colpo solo si condannava un modo di far poesia troppo disinvolto ed irriverente e si allontanava da Roma chi, proprio per la popolarità di cui godeva in quanto senza dubbio il maggior poeta del momento, poteva costituire un punto di riferimento per quanti non si riconoscessero nelle tendenze dell'ultimo Augusto e pensassero ad ipotesi alternative per gli orientamenti politici e culturali da perseguire».

<sup>58</sup> NISBET 1982, 51 n. 22, ipotizza la possibilità di considerare la scelta di Tomi come dettata dalla sadica volontà di creare una connessione con la Medea cui Ovidio aveva dedicato una perduta tragedia. Come egli stesso chiarisce in *Trist.* 3.9, la città prendeva il nome dallo smembramento (Tomi dal greco τέμνω, tagliare) che la barbara compì sul fratello. Allo stesso modo andrebbe interpretato l'esilio di Giulia Maggiore a Reggio, dove la presenza mitica di Scilla ben si addiceva alla promiscuità e alle immorali attitudini della figlia di Augusto.

guardare all'esule Ovidio non nella sua veste storica, ma come protagonista di una ben costruita vicenda letteraria, qualunque sia stato l'atto criminoso – evitabile o accidentale – di cui egli si è macchiato agli occhi del Principe. Tale analisi non sostituisce le ipotesi che la critica ha elaborato, confutato o sostenuto nel corso degli anni e che fin qui si è tentato di riassumere, ma intende leggere l'intera questione da un punto di vista diverso che, si spera, possa aggiungersi agli approcci adottati per la lettura e l'interpretazione degli epistolari tomitani.

Prima di entrare nel merito di questa analisi e di comprendere se e come l'*error* possa essere interpretato alla luce di alcuni precetti squisitamente poetici, è bene ricordare l'uso che di esso si faceva in ambito retorico-giudiziario. L'*error*, come si è già in parte accennato, veniva infatti spesso adottato dagli avvocati come espediente difensivo per attenuare la responsabilità dei propri clienti. E Ovidio, nonostante non intraprese mai la carriera forense, è figlio di quell'educazione tradizionale che nella retorica aveva uno dei suoi principali fondamenti. Di questa formazione risente tutta la sua scrittura poetica, anche, ma forse si potrebbe dire soprattutto, quella degli anni dell'esilio, quando l'ammissione di innocenza, la volontà di essere scagionato, la ricerca del perdono e il desiderio di un reintegro a Roma divennero per il poeta una questione personale stringente.

### 3. L'*error* come categoria retorica.

Nell'elegia autobiografica *Trist.* 4.10, nella quale Ovidio ripercorre le tappe fondamentali della propria esperienza di uomo e di poeta, un breve cenno viene riservato alla sua educazione scolastica<sup>59</sup> che, com'era prassi per i giovani di buona famiglia, avvenne a Roma sotto la supervisione di noti maestri di retorica (vv. 15-18). I loro nomi vengono omessi dal poeta, ma si trovano menzionati in Seneca il Vecchio: si tratta di Arellio Fusco e Marco Porcio Latrone<sup>60</sup>. Presso di loro appresero l'arte del dire tanto Ovidio quanto il fratello, ma mentre quest'ultimo si rivelava *natus ad arma fori* (*Trist.* 4.10.18), il primo mostrava sin da subito una naturale e incontrollabile attitudine alla composizione poetica. Lo stesso Seneca, in *Contr.* 2.2.8-12, ricorda di aver ascoltato il giovane Ovidio declamare una *controversia* che era già, nella sua strutturazione, un *solutum carmen*<sup>61</sup>, un componimento poetico in forma di prosa, espressione perfetta del *comptum et decens et amabile ingenium* del giovane

---

<sup>59</sup> Come nota MARIOTTI 1957, p. 611, «Ovidio, parlando della sua giovinezza ricorda appena le scuole di retorica, mentre dà molto rilievo alle sue amicizie poetiche».

<sup>60</sup> Cfr. Sen. *Contr.* 2.2.8.

<sup>61</sup> L'espressione mostra l'estrema connessione tra retorica e poetica. Cfr. AUHAGEN 2007, p. 415.

allievo. Nondimeno, però, ad Ovidio, che pure era considerato un *bonus declamator*, viene rimproverata una eccessiva libertà nell'organizzazione del discorso, una *licentia* esuberante che mancava di autocontrollo e giudizio. La *controversia* cui Seneca fa riferimento sembra contenere *in nuce* una serie di caratteristiche che diverranno poi distintive della successiva produzione poetica di Ovidio. Innanzitutto, il tema. La vicenda trattata aveva per protagonisti due innamorati che, a suggello della loro assoluta fedeltà coniugale, avevano giurato che se uno dei due fosse morto anche l'altro si sarebbe ucciso. La donna, lasciata dal marito e raggiunta dalla falsa notizia della sua morte, aveva prestato fede alla promessa, prima tentando il suicidio e poi disobbedendo al padre, che le aveva chiesto di lasciarlo. La *uxor* anticipa qui l'atteggiamento che sarà poi tipico delle spose ritratte più tardi da Ovidio nelle *Heroides*<sup>62</sup>.

Preludio della futura e definitiva adesione all'arte poetica è poi anche la generale e spiccata predilezione che Ovidio andò maturando, durante gli anni della sua formazione, per le *controversiae* 'etiche'<sup>63</sup>, che implicavano l'approfondimento psicologico e lo sviluppo emotivo, e ancor di più per le *suasoriae*, che lo liberavano dalle pedanti *argumentationes* retoriche e gli concedevano lo spazio necessario all'esercizio della seduzione attraverso la parola<sup>64</sup>. Anche di questo, le *Heroides* sono un'evidente testimonianza<sup>65</sup>.

#### a. L'educazione retorica a Roma.

Il percorso di formazione riservato ai giovani romani si costituiva di tre fasi. La prima era dedicata all'apprendimento della lingua e mirava al raggiungimento di una assoluta padronanza espressiva. A questa seguiva un periodo di studio presso il *grammaticus*, che

---

<sup>62</sup> Cfr. BERTI 2007, pp. 295-296: «fedele al di là di ogni evenienza, può richiamare la vicenda di molte eroine delle *Heroides*, sedotte e abbandonate dalla *perfidia* dei loro uomini, ma nonostante tutto ancora innamorate; il giuramento reciproco, la duplice prova d'amore offerta dalla protagonista [...], la fedeltà assoluta che travalica i limiti della morte [...] sono tutti motivi ben noti alla poesia d'amore. Così molte delle *sententiae* pronunciate nell'occasione da Ovidio (che svolge la difesa della *uxor*, assunta dallo stesso marito di fronte al padre) anticipano temi che saranno di lì a poca distanza della scrittura della sua opera poetica».

<sup>63</sup> Cfr. Sen. *Contr.* 2.2.9.

<sup>64</sup> Cfr. Sen. *Contr.* 2.2.12 *declamabat autem Naso raro controversias et non nisi ethicas; libentius dicebat suasorias: molesta illi erat omnis argumentatio*. Si veda in proposito FRÄNKEL 1945, pp. 6-7. Le *suasoriae*, eredità dei *logoi protreptikoi* e *aprotreptikoi* menzionati da Aristotele nel primo libro della *Rhetorica*, si configuravano come esercizi di persuasione o dissuasione e miravano a convincere un singolo o una comunità a fare o non fare qualcosa. Le *controversiae*, invece, di impianto più squisitamente giuridico, erano esercizi declamatori su argomenti fittizi. Nel caso delle controversie etiche, le più congeniali ad Ovidio, l'allievo era chiamato a prendere le parti di uno dei personaggi chiamati in causa (un padre, un figlio, un uomo ricco o un povero, un marito tradito, un tiranno) e mostrarsi il più aderente possibile al carattere del soggetto impersonato. Cfr. BONNER 1949, p. 53.

<sup>65</sup> Cfr. BERTI 2007, pp. 293-294.



istruiva gli allievi a partire dai sette anni d'età alla scrittura<sup>66</sup> e alla lettura ad alta voce, grazie anche all'ausilio di un *comoedus* che li introduceva alle arti della recitazione teatrale. Al *rhetor*, infine, era affidata l'esercitazione declamatoria più specifica, basata sull'ascolto delle prove d'eloquenza del maestro e sulle *performances* dirette degli allievi<sup>67</sup>. Sul modello greco, l'educazione nelle scuole di retorica prevedeva infatti una serie di esercizi preliminari e propedeutici, detti per questo *progymnasmata*<sup>68</sup>. Tali esercitazioni, che impegnavano gli allievi tra i dodici e i quindici anni d'età, venivano prima realizzate in forma scritta e poi lette alla presenza di insegnanti e compagni e si fondavano sui principi dell'imitazione, del riutilizzo, del mutamento e dell'emulazione<sup>69</sup>. Di difficoltà e complessità via via crescenti, i *progymnasmata* miravano all'acquisizione di una perfetta padronanza della parola, sia scritta sia detta, e allo sviluppo completo delle capacità comunicative, consistendo essi tanto in prove di lettura, analisi, parafrasi e riscrittura di testi noti quanto nell'apprendimento di specifiche modalità espressive che, combinate tra loro nei modi più vari, costituivano l'impalcatura essenziale per ogni riuscita produzione testuale. A questo complesso training fu sottoposto anche Ovidio, che però non fece mai delle arringhe giudiziarie il luogo deputato all'applicazione delle tecniche retoriche apprese, le quali contribuirono piuttosto alla formazione e alla crescita di un poeta versatile, testimone nei suoi scritti della profonda connessione tra retorica e poesia<sup>70</sup>. Tale peculiarità è indubbiamente riscontrabile in molta parte della sua produzione, che presenta, come scrive Emilio Pianezzola, «specifiche suggestioni derivanti dall'apparato di procedure e di singole figure retoriche che l'educazione del futuro poeta alla scuola dei declamatori aveva connaturato nel suo modo di atteggiare il pensiero e nella stessa ideazione poetica»<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Sull'importanza della scrittura per l'acquisizione di una fluidità di parola e sul ruolo da essa giocata nella pratica oratoria dell'età tardo-repubblicana e del Principato, cfr. LA BUA 2010.

<sup>67</sup> Cfr. BARTHES 1970, p. 25. Sull'importanza dell'ascolto si veda BERARDI 2017, pp. 41-44, che ricorda tra gli esercizi preliminari previsti l'ἀκρόασις, «consistente nell'ascolto di un testo e nella sua rappresentazione orale o scritta». Per tutti gli aspetti di questa prassi, si rimanda al volume di WILLE 1958.

<sup>68</sup> Sull'argomento disponiamo di quattro trattati, tutti di ambiente greco, attribuiti a Teone, Pseudo-Ermogene, Aftonio e Nicola di Mira. Sono noti anche i nomi di altri retori autori di simili manuali, per i quali si veda BERARDI 2017, p. 33. Per il mondo latino, l'unica fonte a riguardo è la *Institutio Oratoria* di Quintiliano, soprattutto nei passi 1.9, 2.4, 10.5. Da ricordare, anche la versione latina del testo di Ermogene realizzata da Prisciano. Pur non trattando direttamente l'argomento, un indizio di questa pratica educativa si trova anche in Cic. *Orat.* 1.27 e in *Rhet. Her.* 1.12. Cfr. KENNEDY 2003, p. XI. Sui *progymnasmata*, si veda ancora LA BUA 2010, pp. 187-189. Preziosi a riguardo anche gli studi di STRAMAGLIA 2010 e BERARDI 2013 e 2017.

<sup>69</sup> Così BJÖRK 2016, p. 80.

<sup>70</sup> Cfr. a tal proposito CASAMENTO 2002, p. 17.

<sup>71</sup> PIANEZZOLA 1999, p. 211.

b. Ovidio, un poeta retorico.

Seneca il Vecchio, in *Contr.* 2.2.12, racconta che una volta alcuni amici di Ovidio avevano proposto al poeta di eliminare dalle sue opere tre versi. Ovidio aveva accettato, a patto che gli fosse permesso di conservarne poi altri tre a sua scelta. E così, ognuno di nascosto all'altro, gli amici scrissero cosa avrebbero voluto eliminare, Ovidio cosa invece avrebbe desiderato tenere (*scripserunt illi quos tolli vellet, hic quos tutos esse vellet*). Caso volle che i due elenchi di versi, redatti indipendentemente, risultassero identici. Albinovano Pedone, uno degli "arbitri" presenti a questo "gioco", raccontava che il primo, tratto da *Ars* 2.24, era *semibovemque virum semivirumque bovem* e che il secondo, quello di *Am.* 2.11.10, recitava invece *et gelidum Borean egelidumque Notum*. Del terzo, data la lacuna nei manoscritti senecani, non abbiamo purtroppo notizia. Ciò che importa qui rilevare è che si tratta di versi strutturalmente identici, costruiti retoricamente attraverso l'accumulo di antitesi, paronomasie e parallelismi. Di questa ricchezza linguistica – e qui risiede il valore dell'aneddoto – Ovidio si mostra non solo consapevole ma addirittura orgoglioso, come commenta lo stesso Seneca: *in carminibus non ignoravit vitia sua sed amavit*<sup>72</sup>. I giochi di parole e l'abbondare di figure sono esempi tangibili del riutilizzo delle tecniche retoriche in chiave letteraria. Tra queste si possono ricordare anche la tendenza alla ripetizione, il ricorso continuo a sinonimi o quasi sinonimi, l'attenzione al ritmo, il gusto per le *sententiae* e, soprattutto, la finalità persuasiva, peraltro assai spesso 'ironicamente fallimentare'<sup>73</sup>. Da qui il giudizio di parte degli studiosi, che per molto tempo hanno visto in Ovidio un *rhetorical poet*<sup>74</sup>, attribuendo in questo modo alla sua opera un'etichetta che oggi si mostra estremamente ambigua e rischiosa per la distorsione interpretativa che ne consegue. Con il termine "retorica", infatti, attualmente si tende a descrivere una modalità di espressione artefatta, equivoca e spesso stucchevole, mentre nell'Antichità designava l'arte del dire (e dello scrivere) in maniera chiara, convincente, piacevole ed efficace<sup>75</sup>. Ai tempi di Augusto, poi, quando l'instaurazione del principato e il nuovo assetto socio-politico ridussero di fatto l'incidenza delle arringhe nel Foro e nel Senato, la retorica divenne un utile strumento

---

<sup>72</sup> Sen. *Contr.* 2.2.12. Cfr. anche il commento di Quint. *Inst.* 10.1.98 alla lingua della perduta *Medea* quando afferma che *Ovidii Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*.

<sup>73</sup> Di usi della retorica «fundamentally ironic» parla TARRANT nel suo fondamentale lavoro sul tema del 1995. La poesia di Ovidio, infatti, si rivela capace di mostrare al contempo la potenza e i limiti della parola persuasiva, talvolta sconfitta da altre forze, umane e divine, materiali e immateriali. Sull'influsso della retorica nella poesia dell'esilio, si veda più specificatamente ARGENIO 1971.

<sup>74</sup> Cfr. JACOBSON 1974, p. 322.

<sup>75</sup> Per l'analisi del termine e dei suoi significati, cfr. FRÄNKEL 1945, pp. 167-169, n. 3.

espressivo applicabile anche in contesti diversi da quelli specificatamente oratori, ed Ovidio stesso lo adottò per giocare con la forma, l'immaginazione e il potere creativo della parola<sup>76</sup>, facendone un elemento funzionale ma non vincolante di tutta la sua poesia. Inoltre, con l'introduzione a Roma della pratica della recitazione pubblica operata da Asinio Pollione, la cultura letteraria tornò ad una modalità di fruizione tendenzialmente orale, dove l'immediatezza comunicativa e la ricerca dell'impatto emotivo sostituirono inevitabilmente la meditazione e la riflessività della pagina scritta, creando una necessaria, inevitabile convergenza tra oratore e poeta<sup>77</sup>.

Cicerone, in *De orat.* 2.38, riconosce che ogni tipo di discorso, si tratti di consolazioni, esortazioni, accuse o invettive, è dotato di per sé di una conformazione retorica derivante dalla sua finalità persuasiva<sup>78</sup>. E proprio il discorso, in ogni sua declinazione, si configura per Ovidio come la sede privilegiata di questa influenza. A partire dagli *Amores*, dove prevale l'assioma del predominio e dell'irresistibilità dell'amore, fino alle elegie dal Ponto, dove il lamento dell'esule si unisce alla speranza del perdono, Ovidio sembra comporre "retoricamente". Che il fine sia il cedimento da parte dell'amato alle lusinghe del corteggiamento<sup>79</sup>, come nelle opere erotiche, o la diminuzione della pena, come nell'ultima produzione, il tentativo di sedurre, convincere, piegare resta centrale<sup>80</sup> e denuncia l'evidente riflesso di una educazione scolastica convertita in attitudine poetica<sup>81</sup>. Lo dimostrano la preghiera di Apollo a Dafne in *Met.* 1.504-524, che Gross considera, insieme a *Her.* 7 e *Am.* 3.14, esemplificazione della interconnessione tra arguzia e tradizione retorica nell'elegia erotica ovidiana<sup>82</sup>. Tra le composizioni giovanili, Elaine Fantham<sup>83</sup> ha evidenziato la possibilità di una lettura in chiave retorica di *Am.* 1.3, dove il poeta rivendica, alla luce dei propri meriti, il diritto che il proprio amore trovi accoglienza nel cuore dell'amata; di *Am.* 2.7, che la studiosa definisce un discorso di autodifesa con linguaggio legale<sup>84</sup>; o di *Am.* 2.17,

---

<sup>76</sup> Cfr. AUHAGEN 2007, pp. 413-414.

<sup>77</sup> Cfr. HARDIE 2002, p. 36. Cfr. anche BONNER 1949, p. 149, che opera una distinzione tra elementi "retorici", tipici di ogni manifestazione artistica, ed elementi "declamatori", per i quali è possibile individuare paralleli più precisi con le declamazioni senecane.

<sup>78</sup> Sull'importanza delle opere ciceroniane nello sviluppo della coscienza retorica latina e sull'influenza da esse esercitate nell'educazione dei giovani in epoca tardo-antica, si rimanda al volume di LA BUA 2019 e al contributo di LA BUA 2015b ad esso precedente.

<sup>79</sup> Sulla retorica di alcuni passi dell'opera, si veda FANTHAM 2009, pp. 29-32.

<sup>80</sup> Va tenuto presente, però, che l'intento persuasivo non riesce molto spesso a compiersi. In questa discrepanza risiede tanto la natura elegiaca della sua arte quanto la sua essenza 'tragica'.

<sup>81</sup> Cfr. ARNALDI 1958, p. 28 e TARRANT 1995, p. 63.

<sup>82</sup> GROSS 1979, p. 305.

<sup>83</sup> FANTHAM 2009, pp. 29-32.

<sup>84</sup> *IBID.*, p. 31.

dove Ovidio si descrive come innamorato vittima di Corinna. Tra i passi più noti per la loro retoricità, un posto rilevante è di certo occupato da *Met.* 13, con lo scontro tra Aiace e Odisseo per il possesso delle armi di Achille, argomento peraltro spesso adottato per gli esercizi scolastici di retorica (nonché noto *plot* di poesia tragica), dato l'acceso confronto verbale che esso presuppone<sup>85</sup>. Accanto alle singole tecniche retoriche che attraversano la scrittura ovidiana, anche i *progymnasmata* sembrano aver influenzato enormemente la sua produzione<sup>86</sup>. Dall'*ethopoeia*, il discorso in forma diretta consistente nel dar voce ad un personaggio attraverso un processo totale di immedesimazione con esso, Ovidio apprende la capacità di costruire caratteri e discorsi in perfetta coerenza con le attitudini specifiche della *persona loquens*. Lo dimostra il lavoro di Martina Björk del 2016, che analizza le quindici *single letters* delle *Heroides*, dove l'influenza della retorica è forse più evidente che altrove<sup>87</sup>, come esempi inequivocabili di *ethopoeia*. I soliloqui, durante i quali ogni eroina implora, prega, persuade, accusa, recrimina, lamenta, minaccia, spesso paragonati a delle vere e proprie *suasoriae*<sup>88</sup>, vengono così considerati come un diretto prodotto delle esercitazioni scolastiche. Dalla *descriptio* (o ἔκφρασις), vale a dire la descrizione particolareggiata di luoghi, persone, oggetti ed eventi all'interno di un testo in sé coerente e che ha un rapporto di illusorietà con il reale<sup>89</sup>, deriva invece la grande capacità di riprodurre attraverso la parola immagini e azioni in una sorta di rappresentazione visiva. Ne sono testimonianza inequivocabile i quadri delle *Metamorfosi*, poema difficilmente ascrivibile senza eccezioni ad un singolo genere letterario, nel quale Ovidio sperimenta costantemente le potenzialità della parola, scardinando i confini tra i generi e sfruttando tanto tutto il suo *ingenium* artistico, quanto la sua solida formazione retorica<sup>90</sup>. Echi di *sententiae* e *chriai* (in ambiente scolastico brevi affermazioni di carattere esemplare destinate ad esortare alla virtù e a dissuadere dall'ingiustizia<sup>91</sup>) si riscontrano nei molti giudizi, spesso a carattere gnomico,

---

<sup>85</sup> *IBID.*, pp. 34-39.

<sup>86</sup> Una preziosa e approfondita disamina dei diversi tipi di *progymnasmata* nel lavoro di BERARDI 2017.

<sup>87</sup> Cfr. WILKINSON 1955, p. 95.

<sup>88</sup> La *suasoria* sembra in generale il tipo di esercizio che Ovidio ha più sviluppato poeticamente, anche nelle *Metamorfosi* e, in parte, nei *Fasti*.

<sup>89</sup> Cfr. per questa definizione in BERARDI 2017, p. 125.

<sup>90</sup> PIANEZZOLA 1999, pp. 211-212.

<sup>91</sup> Per la distinzione tra i due *progymnasmata* si veda BERARDI 2017, pp. 66-72, che sottolinea come la prima si riferisca ad una situazione, la seconda ad un personaggio, l'una acquisendo sempre valore universale, l'altra anche valenza particolare, mostrandosi la *sententia* sempre in forma dichiarativa e la *chria* anche in forma dialogica. *Exempla di sententiae* in BONNER 1949, p. 58. Si tenga presente che la *sententia* divenne un elemento caratteristico della letteratura post-augustea, tanto che Quintiliano in *Inst.* 8.5.31 arrivò a criticarne l'abuso.

da Ovidio posti a commento dei molti aneddoti mitici e autobiografici raccontati nelle sue opere<sup>92</sup>.

Nell'impianto compositivo degli epistolari dal Ponto, nei quali il poeta *exul* si trasforma in un supplice alla ricerca del perdono, ricorrono costantemente molti artifici della retorica. L'influenza dei *progymnasmata* è rintracciabile nelle invettive contro gli amici traditori, eredità della *vituperatio* retorica con la quale si imparava ad attaccare qualcuno o qualcosa elencandone i difetti, e nelle lodi di Augusto, prodotto invece dell'ἔγκωμιον, l'esercizio di scrittura che esalta in un lungo discorso sentimenti, virtù e meriti di un personaggio. A questo si aggiunga, per la poesia esilica, il sapiente uso dei *loci communes*, la reiterata *dissimulatio* circa le cause della condanna con la quale il poeta nasconde la realtà oggettiva e cerca di offuscarne la *quaestio* spostando lo sguardo del giudice su particolari ad essa non direttamente legati, la descrizione topica del pianto, *signum doloris* per eccellenza e canale preferenziale di *captatio miserationis*<sup>93</sup>, o, ancora, il ritratto trasandato e rozzo del *liber*, *alter ego* del poeta esule, che nell'ostentata degradazione della propria immagine esterna ricerca la pietà di chi legge e ascolta, al pari di un reo *sordidatus*, che sporco e mal vestito si reca in tribunale ad implorare la clemenza dei giudici<sup>94</sup>.

Esempio tra i più noti dell'influenza della prassi retorica nelle elegie esiliche è l'ininterrotto appello che costituisce il secondo libro dei *Tristia*, la «lunga e articolata “domanda di grazia” al principe offeso»<sup>95</sup>, strutturata come una vera e propria orazione giudiziaria<sup>96</sup>. Qui, come altrove negli epistolari, è in atto una dinamica di persuasione nella quale, come scrive Beatrice Larosa, «la stessa ricerca della *convenientia* poetica da parte dell'autore *relegatus*, al di là delle accuse ormai superate sul carattere lamentoso e monotematico dei suoi versi, risponde al principio retorico che prevedeva l'adeguatezza dello stile ai contenuti e alle circostanze»<sup>97</sup> e che tiene conto della pratica forense anche per l'importante ricorso al lessico giuridico. Va ricordata, però, alla luce della natura anzitutto poetica di questi testi, l'assoluta

---

<sup>92</sup> Si veda in proposito BERTI 2007, pp. 300-304.

<sup>93</sup> Dalle riflessioni aristoteliche contenute nel secondo libro della *Retorica* fino alla loro applicazione pratica nelle difese ciceroniane, le lacrime hanno giocato un ruolo centrale in ambito processuale, per la loro indiscussa forza di attrazione e persuasione. Come ricorda CASAMENTO 2004, p. 43: «durante un processo [...] qualcuno piange perché un altro individuo osservando quelle lacrime possa modificare il proprio giudizio su di lui. Oppure un terzo, avvocato dell'accusa o della difesa, cita il pianto di qualcun altro, il proprio assistito o il destinatario delle accuse, come prova di caso in caso della sincerità o falsità, della forza interiore o della debolezza di costui».

<sup>94</sup> Cfr. *Trist.* 1.1.3-14 e *Trist.* 3.1.11-18.

<sup>95</sup> Così CICCARELLI 2003, p. 6.

<sup>96</sup> Sulla partizione dell'elegia secondo la struttura delle orazioni, cfr. OWEN 1924, pp. 48-62; FOCARDI 1975, pp. 87-105; EHLERS 1988, pp. 155-146; CICCARELLI 2003, p. 6; INGLEHEART 2010a, pp. 15-21.

<sup>97</sup> Cfr. LAROSA 2013b, p. 178.

necessità di un atteggiamento di cautela nell'analisi di tale ingerenza retorico-giuridica. Tutta la letteratura romana, infatti, è pervasa di termini mutuati dalla legge e/o con essa condivisi e utilizzati spesso in contesti non propriamente processuali, per quanto sia innegabile che le dichiarazioni del poeta, proprio per il suo essere un reo confesso in cerca di assoluzione, mostrano una lingua affollata quasi ossessivamente da termini giudiziari<sup>98</sup>. Tra di essi, *exemplum* per eccellenza è l'*error*, espediente cui gli avvocati ricorrevano in quanto linea difensiva garante di una facile discolpa<sup>99</sup>.

### c. L'espedito retorico dell'*error*.

Cicerone, nel corso del suo trattato *De inventione*, affronta la dottrina degli *status*, la teoria con la quale si classificavano le diverse tipologie di causa processuale e le loro possibili modalità di trattamento<sup>100</sup>. Il termine *status*, corrispondente al greco *στάσις*<sup>101</sup>, si impose in latino su altre espressioni equivalenti, come *constitutio*, impiegata tanto dall'anonimo autore della *Rhetorica ad Herennium*, quanto dallo stesso Cicerone, che con essa indica il tipo di questione dalla quale può originarsi una causa<sup>102</sup>. Tra le quattro *constitutiones*<sup>103</sup> rientra la *constitutio generalis*, quella nella quale si tenta di stabilire la natura e la gravità del fatto contestato. Essa è detta infatti *generalis* in quanto legata al *genus* dell'azione, o anche *qualitatis*, dal momento che, acclarata la definizione giuridica del fatto contestato, «il reo

---

<sup>98</sup> Sul pericolo che un'analisi troppo rigida possa trasformare Ovidio in un giurista *tout court* e al contempo sulla necessità di valutarne il peso nella letteratura esilica, cfr. MCGOWAN 2009, p. 41.

<sup>99</sup> Di questi aspetti, come della possibile interpretazione del termine in chiave tragica, ho avuto modo di occuparmi già in un recente contributo, per cui si veda DI RAIMO 2020.

<sup>100</sup> Cicerone ne tratta qui perché, come ricorda LENTANO 2017, p. 27, «la teoria degli *status* rientra nella *inventio*, afferisce cioè a quella branca della dottrina retorica che puntava a individuare, a “trovare” appunto, gli argomenti più utili al successo della causa».

<sup>101</sup> La dottrina delle *στάσεις* era nata con molta probabilità in ambiente peripatetico-accademico e venne perfezionata da Ermagora di Temno intorno alla metà del secondo secolo a.C. Del suo trattato, intitolato *Arti retoriche*, non disponiamo direttamente, ma la sua sistemazione ci è nota attraverso la manualistica successiva (Cicerone, ovviamente, ma anche la *Rhetorica ad Herennium* e Quintiliano). Cfr. sull'argomento LENTANO 2017, p. 25. Sul rapporto tra classificazione ciceroniana e catalogazione ermagorea, si vedano invece le osservazioni di GRECO 1998, pp. 182-184.

<sup>102</sup> Cic. *Inv.* 1.10 *Eam igitur questionem ex qua causa nascitur, constitutionem appellamus. Constitutio est prima conflictio causarum ex depulsione intentionis profecta [...]*. Cfr. GRECO 1998, pp. 182-183, n. 33.

<sup>103</sup> La prima *constitutio*, detta *coniecturalis*, definisce lo *status* che si crea quando, acclarato un delitto, manca la definizione del colpevole ed è quindi necessario stabilire, procedendo per via congetturale, se l'imputato ha effettivamente commesso l'azione a lui imputata (Cicerone ne tratta ampiamente in *Inv.* 2.14-51). La seconda, detta *definitiva*, caratterizza il dibattito circa la definizione terminologica del fatto contestato, suscettibile di diverse interpretazioni a seconda della prospettiva d'analisi, come spiega Cicerone in *Inv.* 2.52-56. Detto in altri termini, è lo *status* che si verifica quando è chiara e concorde l'individuazione del reo ma non la precisa definizione dell'atto da lui commesso. Per *constitutio translativa*, probabilmente la più sfuggente sul piano teorico, Cicerone intende la causa che si istituisce quando c'è una contestazione di legittimità e una richiesta di nuovo esame della dinamica del fatto in questione. Su questo si veda *Inv.* 2.57-61 e *Rhet. Her.* 1.8.10.

rivendica di aver agito in conformità al diritto, o almeno in modo giustificabile»<sup>104</sup>. Questa *constitutio* è ulteriormente articolata al proprio interno, distinguendosi in *negotialis*, la meno chiara sul profilo teorico, nella quale si esaminano le questioni giuridiche fondate sul diritto civile e sull'equità (*ex civili more et aequitate*)<sup>105</sup>, e *iuridicialis*, propria dell'ambito giudiziario, nella quale l'indagine riguarda infatti la definizione della natura del giusto e i criteri del premio o della pena (*aequi et recti natura aut praemii aut poenae ratio*)<sup>106</sup>. A sua volta la *constitutio generalis iuridicialis* è distinguibile in due categorie: la *pars iuridicialis absoluta*, che già in sé contiene e manifesta il criterio del giusto e dell'ingiusto<sup>107</sup>, per cui l'imputato sostiene di aver agito in modo conforme alla legge e in virtù di questo non necessita di giustificazioni esterne cui appellarsi, e la *pars iuridicialis adsumptiva*, per la quale l'innocenza del reo si fonda sulla "assunzione" di argomenti esterni necessari a respingere l'accusa e che, per questo, consta a sua volta di quattro parti, ognuna delle quali corrispondente ad una specifica linea difensiva perseguibile<sup>108</sup>. Con la *remotio criminis* si allontana l'accusa dall'imputato addossandola a qualcuno o a qualcosa che lo ha spinto ad agire come ha agito; con la *relatio criminis* si giustifica la propria azione come legittima conseguenza di una provocazione subita, come a dire che si è agito sulla spinta di una colpa altrui; con la *comparatio* si sposta l'attenzione su un'altra azione giusta o utile per compiere la quale si è stati condotti a commettere anche quanto contestato; infine, con la *concessio* o si invocano delle attenuanti o, se anche queste non possono essere chiamate in causa, si rinuncia alla difesa e si decide di implorare il perdono rimettendosi alla clemenza del giudice. Tra le *concessionibus* rientrano la *purgatio*, con la quale si ammette il fatto ma se ne rigetta la responsabilità, e la *deprecatio*, con la quale si conferma invece la volontarietà dell'azione criminosa<sup>109</sup>. La *deprecatio*, con la quale non si negano le responsabilità ma si chiede comunque l'assoluzione, affida la ricerca del perdono alla rassegna dei meriti in precedenza ottenuti e dei servizi resi alla comunità cittadina, e tenta di far discendere l'azione incriminata non da una malvagità di fondo dell'autore ma da una forma di stoltezza: *non odio neque crudelitate [...] sed aut stultitia aut impulsu alicuius aut aliqua honesta aut probabili causa*. In tal caso, si menziona spesso il legame dell'accusato, sia esso per

<sup>104</sup> Così LENTANO 2017, p. 26.

<sup>105</sup> Cic. Inv. 1.14. Cfr. Cic. Inv. 2.62 *Negotialis est, quae in ipso negotio iuris civilis habet implicatam controversiam* [...]. La trattazione di questo *genus* di *constitutio generalis* si estende fino al paragrafo 68.

<sup>106</sup> In questo Cicerone si discosta da Ermagora, che considerava la *constitutio generalis* quadripartita, contemplando accanto alle forme *negotialis* e *iuridicialis* anche la *demonstrativa* e la *deliberativa*.

<sup>107</sup> Cic. Inv. 2.69-70.

<sup>108</sup> Cic. Inv. 2.71-115.

<sup>109</sup> Cfr. Cic. Inv. 1.15 e *Rhet. Her.* 2.23-24.

discendenza o frequentazione personale, con personaggi stimabili. La *purgatio*, invece, finalizzata a scagionare le intenzioni dell'accusato, dal momento che con essa non viene difeso il fatto in quanto tale ma la volontà di chi lo ha compiuto (*non factum ipsum, sed voluntas defenditur*)<sup>110</sup>, comprende tra i propri elementi costitutivi l'*imprudencia*, il *casus* e la *necessitas*. Con essi si può così sostenere rispettivamente che l'accusato non sia stato al corrente di qualcosa<sup>111</sup>, che è la sorte ad aver ostacolato la retta volontà del reo, che l'azione contestata è stata dovuta ad una pressione, ad una costrizione.

Anche Quintiliano, trattando in *Inst.* 7.4 dei *genera defensionis*, menziona la possibilità di spostare l'attenzione dalla responsabilità del reo a fattori esterni e da lui indipendenti, facendo appello alle *excusationes ignorantiae aut necessitatis*<sup>112</sup> e alla *fortuna*, così da mostrare che alla base del crimine commesso non c'era intenzione criminosa, ma infausta casualità. E proprio Quintiliano, in *Inst.* 7.2.40, considera l'*ignorantia*, insieme all'*ebrietas*, una *causa erroris*<sup>113</sup>. Sul tema il retore torna anche nell'undicesimo libro, quando afferma che davanti ad un giudice particolarmente ostile è necessario da una parte mostrare assoluta fiducia nei confronti del suo modo di valutare il caso, così da inorgoglierlo e spingerlo alla benevolenza, e dall'altra aggiungere a tale vanesia sollecitazione una giustificazione esterna, che il retore definisce nei termini di *ratio necessitatis vel erroris vel suspicionis*<sup>114</sup>, con la quale dichiararsi pentiti e portare il giudice *ad irae pudorem*, cioè a provare addirittura vergogna della propria ingiustificata ostilità. Seguendo la strategia dell'*error*, nella quale l'ammissione dell'atto lesivo compiuto si accompagna al riconoscimento dell'involontarietà che ne è all'origine, si garantiva così una più semplice possibilità di perdono<sup>115</sup>.

Cicerone se ne servì direttamente nell'orazione pronunciata, intorno alla fine del 46 a.C., in favore di Quinto Ligario, comandante militare accusato di *perduellio*, al quale Cesare aveva negato il ritorno a Roma dopo la sua opposizione allo sbarco di Elio Tuberone, comandante cesariano inviato in Africa durante la guerra civile. Nel trattarne il caso, Cicerone respinge l'accusa ridimensionandone i termini e dipingendo l'atto contestato come un errore di

---

<sup>110</sup> Cic. *Inv.* 2.94.

<sup>111</sup> Cfr. anche Cic. *Inv.* 1.41 *Inprudencia autem in purgatione confertur, cuius partes sunt inscientia, casus, necessitas, et in affectionem animi, hoc est molestiam, iracundiam, amorem et cetera, quae in simili genere versantur.*

<sup>112</sup> Quint. *Inst.* 7.4.14.

<sup>113</sup> Ad azioni *per errorem* Quintiliano fa riferimento anche in *Inst.* 7.4.31.

<sup>114</sup> Quint. *Inst.* 11.1.76.

<sup>115</sup> Cfr. Val. Max. 9.9 *Temeritati proximus est error, quemadmodum ad laedendum par ita cui facilius quis ignoverit, quia non sua sponte sed vanis concitatus imaginibus culpa se implicat.*



valutazione più che come un atto sovversivo nei confronti del *dictator*<sup>116</sup>. La definizione di *scelus* attribuita all'azione appare agli occhi dell'oratore poco pertinente in rapporto alla realtà dei fatti e frutto piuttosto di una lettura tendenziosa e alterata da parte dell'accusa<sup>117</sup>. La categoria dell'*error* si accompagna così all'insistente, strumentale appello alla *clementia* del giudice offeso, elemento prediletto della propaganda di Cesare, noto per la propensione ad accordare la grazia ad ogni nemico pentito. A lui Cicerone si rivolge accuratamente e chiede di valutare il caso, di decidere e di agire come farebbe un padre davanti ai suoi figli, cosciente del torto subito ma pronto a perdonare uno sbaglio involontario<sup>118</sup>.

Di *error* Cicerone parlò nuovamente nel corso della difesa sostenuta nel 45 a.C. in favore di Deiotaro, il re della Galazia accusato dal nipote Castore e dal medico Fidippo di aver tramato l'omicidio di Cesare, quando, due anni prima, aveva ospitato quest'ultimo dopo la battaglia di Zela<sup>119</sup>. Il ritratto che ne fa Cicerone, volto a far emergere l'immagine di un uomo integerrimo, fedele, dotato di tutte le virtù degne di un perfetto *pater familias*, e a mostrare l'assoluta improbabilità delle accuse che a lui vengono rivolte, presuppone all'origine della *culpa* contestata al re un evidente *error*. E se già in altre e più complesse situazioni i romani hanno mostrato tutta la loro *clementia*, accordarla ad uno sbaglio sarebbe dovuto sembrare una scelta ancor più semplice e naturale<sup>120</sup>.

Margaret Hubbard, nella sua monografia su Properzio del 1974, nel delineare alcuni tratti della Roma letteraria ai tempi di Augusto, tra i quali il ricorso frequente all'apologia, evidenzia notevoli punti di contatto tra la *pro Ligario* ciceroniana e l'ininterrotto appello ovidiano al Principe in *Trist.* 2<sup>121</sup>. Il primo, evidente dato è la similarità di situazioni in relazione alle quali i due testi vengono concepiti. Entrambi gli imputati protagonisti, infatti,

---

<sup>116</sup> Cic. *Lig.* 30 *ignoscite, iudices; erravit, lapsus est, non putavit; si umquam posthac*. Per l'impianto generale dell'orazione, si veda MACKENDRICK 1995, pp. 422-438. Il termine *error*, seppur in un contesto totalmente diverso, torna con l'identico valore di "errore di valutazione" in *Orat.* 35, dove Cicerone riconosce i rischi di un progetto che si propone di tracciare il ritratto del perfetto oratore, definendolo come un *crimen* la cui *culpa*, da ricondursi ad una errata considerazione del peso del proponimento, è da ripartirsi tra Bruto, ispiratore dell'idea, e sé stesso. Scrive infatti: *Volo enim mihi tecum commune esse crimen, ut, si sustinere tantam quaestionem non potuero, iniusti oneris impositi tua culpa sit, mea recepti: in quo tamen iudici nostri errorem laus tibi dati muneris compensabit*.

<sup>117</sup> Cic. *Lig.* 17 *Scelus tu illud vocas, Tubero? Cur? Isto enim nomine illa adhuc causa caruit: alii errorem appellant, alii timorem; qui durius, spem, cupiditatem, odium, pertinaciam; qui gravissime, temeritatem: scelus praeter te adhuc nemo*.

<sup>118</sup> Cic. *Lig.* 30 *Ad iudicem sic, sed ego apud parentem loquor: "erravit, temere fecit, paenitet; ad clementiam tuam confugio, delicti veniam peto, ut ignoscatur oro"*.

<sup>119</sup> Per la struttura generale dell'orazione, cfr. MACKENDRICK 1995, pp. 439-458.

<sup>120</sup> Cfr. Cic. *Deiot.* 36 *Etenim si Antiochus, Magnus ille, rex Asiae, cum, postea quam a L. Scipione devictus est, Tauro tenus regnare iussus esset, omnemque hanc Asiam, quae est nunc nostra provincia, amisisset, dicere est solitus benigne sibi a populo Romano esse factum, quod nimis magna procuratore liberatus modicis regni terminis uteretur, potest multo facilius se Deiotarus consolari: ille enim furoris multam sustulerat, hic erroris*.

<sup>121</sup> HUBBARD 1974, p. 100.

devono tentare, discolpandosi dalle accuse loro attribuite, di ottenere il perdono da parte di un giudice che è al contempo anche parte offesa<sup>122</sup> e che ha già deciso di risparmiare loro la vita condannandoli però ad una permanenza coatta lontano da Roma. Ligario, accusato di tradimento ai danni di Cesare, deve restare esule in Africa, mentre ad Ovidio, offensore ai danni di Augusto, è stato destinato il confino nel Ponto. Perché le due difese possano sortire l'effetto sperato, poi, è necessario appellarsi ai due giudici evidenziando il loro ruolo di tutori e padri della comunità cittadina<sup>123</sup>, un ruolo che tacitamente li costringe ad un generoso esercizio della *clementia*. Jennifer Ingleheart, enucleando le diverse connessioni tra i due componimenti, individua nei versi 51-52 *causa mea est melior, qui nec contraria dicor / arma nec hostiles esse secutus opes* un'allusione specifica al caso di Ligario, accusato proprio di essersi opposto militarmente allo sbarco del contingente cesariano in Africa<sup>124</sup>. Tale richiamo vale, nella strategia ovidiana, ad evocare un importante precedente e a suggerire in maniera implicita ad Augusto l'approccio da seguire rispetto al suo personale caso, testimoniando così l'intenzionale sfruttamento di strategie retoriche da parte di Ovidio all'interno della sua autodifesa poetica.

Anche nella *Pro Marcello*, pronunciata in Senato nel 46 a.C., Cicerone conduce un deciso processo di deresponsabilizzazione chiamando in causa l'*error*, questa volta però non in un'orazione di tipo giudiziario, come nelle altre due orazioni cosiddette "cesariane", ma all'interno di un discorso teso a ringraziare il *clemens* Cesare per la grazia concessa al "pompeiano" Marcello. Con l'ex console Cicerone istituisce sin dall'inizio un voluto parallelismo, creando una significativa sovrapposizione tra la sua vicenda personale e la propria, e cogliendo l'occasione per precisare davanti a Cesare i confini delle responsabilità avute durante lo scontro con Pompeo<sup>125</sup>. All'elogio delle virtù di Marcello, necessario per sostanziare il ritratto meritevole del graziato, Cicerone unisce infatti una riflessione sulle scelte politiche che egli stesso, in prima persona, aveva abbracciato. In un passaggio del suo discorso<sup>126</sup>, egli afferma pertanto che a quella guerra erano stati spinti tutti da un destino

---

<sup>122</sup> In entrambi i casi si tratta peraltro di uomini che dispongono da soli dell'esercizio del potere decisionale, realtà questa nuova rispetto alla tradizionale suddivisione dei poteri caratteristica della piena fase repubblicana, come ricorda diffusamente Cicerone ad apertura della *Pro Rege Deiotaro*.

<sup>123</sup> Cfr. rispettivamente Cic. *Lig.* 30 e Ov. *Trist.* 2.30-40; 181; 573-574.

<sup>124</sup> INGLEHEART 2010a, p. 15. Sull'espressione, che Ovidio propone quasi identica anche in *Trist.* 1.5.41-42, e sull'utilizzo dell'espedito retorico del *locus a comparatione* in essa presente, cfr. anche CICCARELLI 2003, p. 64.

<sup>125</sup> Cfr. a riguardo BIANCO 2017, pp. 475-476.

<sup>126</sup> Cic. *Marcell.* 13 *Omnes enim qui ad illa arma fato sumus nescio quo rei publicae misero funestoque compulsi, etsi aliqua culpa tenemur erroris humani, ab scelere certe liberati sumus. Nam [...] iudicavit a plerisque ignoratione potius et falso atque inani metu quam cupiditate aut crudelitate bellum esse susceptum.*

infelice che li aveva resi involontariamente colpevoli di un “errore”, privo per sua stessa natura di qualsiasi intenzione malevola<sup>127</sup>, tanto che l’azione della maggior parte di loro poteva essere giudicata dallo stesso Cesare come prodotto dell’ignoranza e di un timore falso e infondato, non certo come conseguenza dell’ambizione o della crudeltà. Secondo la medesima dinamica seguita da Ovidio, la *culpa* di Marcello e dei suoi *socii* viene così ricondotta ad un *error humanus*, vale a dire a quella fallibilità di giudizio che è parte della condizione degli uomini<sup>128</sup>. La buona fede delle loro intenzioni, di cui la *culpa erroris* è espressione, e che in questo caso consiste semplicemente nell’essersi schierati dalla parte sbagliata, è per tale ragione messa in contrapposizione a *scelus*, che indica invece la volontà nell’agire malamente<sup>129</sup>. Tale evidenza rende Cicerone e Marcello nient’altro che «vittime di *ignoratio* e di *falsus atque inanis metus*, due concetti giocati ancora una volta in antitesi con due modelli etici e politici negativi, simboleggiati dalla *cupiditas* e dalla *crudelitas*: scarsa consapevolezza delle circostanze e paura immotivata (...*falso atque inani*...) sono certamente dei difetti, ben lontani comunque dall’ambizione o da una condotta politica spietata»<sup>130</sup>. E di questa distinzione, determinante in un momento come quello successivo alla guerra civile, doveva apparire consapevole lo stesso Cesare, che ne fece la ragione e l’occasione per esercitare ancora una volta la sua *clementia*.

Cicerone, a differenza di Ovidio, non ricorre però all’*error* nell’ambito della narrazione del proprio esilio, guardandosi bene dal farne un espediente di discolpa sia nel corso degli sfoghi privati contenuti nell’epistolario, sia all’interno della rilettura che del proprio confino egli propone nelle orazioni pronunciate al suo ritorno. Il termine *error*, infatti, compare di rado nelle lettere dell’esilio, e mai, comprensibilmente del resto, in riferimento alle azioni che hanno provocato il provvedimento di esclusione. Esse, infatti, non solo risultano ben note, ma per la loro dinamica non consentirebbero, neppur volendo, un credibile ricorso alla scusante dell’involontarietà. L’azione punitiva condotta da Cicerone ai danni dei congiurati nel 63 a.C. è tutto meno che un errore accidentale. Se di *error* Cicerone parla nelle sue lettere inviate tra il marzo del 58 a.C. e l’agosto del 57 a.C. è sempre in riferimento ad altro. In *Att.* 3.13.2 esso definisce il rischio di uno squilibrio psichico (*mentis error*) che l’esule assicura

---

<sup>127</sup> Cfr. TEDESCHI 2005, p. 89: «In questa dimensione di volontà divina, esterna all’uomo, anche la scelta della parte ‘sbagliata’ – nello specifico quella di Pompeo – viene sottratta alla scelta ragionata del singolo e presentata come frutto di un errore tutto umano, così da far apparire i pompeiani come vittime innocenti».

<sup>128</sup> Cfr. GOTOFF 1993, p. 46.

<sup>129</sup> Cfr. ancora TEDESCHI 2005, p. 89: «L’opposizione di questi due termini mira, infatti, ad allontanare l’idea che gli oppositori di Cesare abbiano agito volutamente in malafede [...] per considerarli, invece, vittime di una erronea valutazione dei fatti».

<sup>130</sup> Così BIANCO 2017, p. 486, che recupera in questo senso le riflessioni di TEDESCHI 2005, p. 91.

all'amico di riuscire ancora a sfuggire nonostante l'enorme sofferenza patita; in *fam.* 14.4 esso fa riferimento al dubbio circa la giustezza di aver preferito la vita alla morte per suicidio<sup>131</sup>; in *Att.* 4.1, infine, esso è assimilato al *furor* e al *falsus timor* che avevano provocato l'avventata decisione di abbandonare Roma prima dell'approvazione della *rogatio* di Clodio e, quindi, prima dell'ufficializzazione della sua condanna, decisione che di per sé, come Cicerone si premura poi di confutare in *dom.* 95-96, rischiava di essere erroneamente interpretata come una ammissione di colpa.

Anche il concetto di *stultitia*, che all'involontarietà è spesso associato, nelle parole dell'oratore non è mai connesso al racconto delle cause del proprio esilio e, quindi, all'azione punita dal provvedimento proposto da Clodio. Essa riguarda semmai fattori collaterali. È il caso, ad esempio, di *Att.* 3.8.4, dove Cicerone si colpevolizza per essersi fidato troppo di amici rivelatisi invidiosi e pronti a tradirlo<sup>132</sup>, come anche di *dom.* 29, dove l'*error* per il quale l'oratore afferma di aver pagato un grave scotto è quello relativo all'aver permesso ad amici invidiosi e calunniatori di interferire nel rapporto di amicizia tra lui e Pompeo al punto da provocarne la rottura, ingenuità della quale egli non prova solo rimorso, ma anche vergogna (*data merces est erroris mei magna, pontifices, ut me non solum pigeat stultitiae meae sed etiam pudeat*). Come nelle epistole, così anche nelle orazioni successive al ritorno, Cicerone non sembra menzionare mai l'*error* come strategia di discolpa. Anzi, in esse rivendica al contrario orgogliosamente il proprio operato da console, rifiuta la definizione di *culpa* o *peccatum* in relazione alla condanna a morte dei congiurati e attribuisce alle proprie scelte addirittura il merito di aver salvato la *res publica* dal pericolo della rivolta. Lo dimostra il significativo passo di *dom.* 72, nel quale Cicerone riflette sul valore stesso dell'esilio, che egli annovera tra le *calamitates*, vale a dire tra le sciagure che inavvertitamente e immeritadamente si abbattono sugli uomini, e non tra i motivi di *turpitudō*<sup>133</sup>. L'esilio, infatti, è a suo giudizio fonte di vergogna solo nel caso in cui si configuri come *poena peccati* e, quindi, come *poena damnati*, quando cioè esso arriva per punire una colpa effettivamente commessa dal reo. Ma Cicerone si libera dal pericolo di questa accusa, definendosi estraneo a tale condizione. Egli non si è macchiato di nessuna colpa (*nemo est tam imperitus qui ea quae gessi in consulatu peccata esse dicat*): la sua punizione non è nata infatti da un

---

<sup>131</sup> Qui, come in *Att.* 3.3 e 3.7.2, la scelta della vita è spiegata come prodotto dell'affetto nutrito verso i propri cari. Cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, p. 127 n. 6, che cita sul tema anche *p. red. in sen.* 34, dove la rinuncia al suicidio viene giustificata come manifestazione dell'amore per lo stato e del senso di responsabilità provato verso di esso.

<sup>132</sup> Cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, p. 135 n. 75.

<sup>133</sup> Cfr. NISBET 1939, p. 136.

*peccatum*, ma da un errore di giudizio da parte di chi ha valutato le sue scelte: *dom. 73 non fuit in me poena ulla peccati, at fuit iudici*.

d. Retorica e teatro: una contaminazione tra generi.

Quando Quintiliano, descrivendo le attitudini immedesimative e “camaleontiche” della pratica declamatoria con le quali gli oratori si misuravano sin dal periodo della formazione scolastica, ricorda la molteplicità dei caratteri che essi erano chiamati ad impersonare nei discorsi, egli arriva a paragonare il loro lavoro interpretativo a quello degli attori<sup>134</sup>. Come loro, infatti, gli oratori, sin dall’inizio, dovevano imparare a prestare la voce a una serie disparata di personaggi e personalità, dietro le quali era necessario sparire e delle quali assumevano l’atteggiamento, il tono, il pensiero, il linguaggio<sup>135</sup>. Tra retorica e teatro, infatti, soprattutto a Roma, esistono un rapporto e uno scambio costanti ed innegabili<sup>136</sup>, causa di una certa difficoltà nell’attribuire all’uno o all’altro ambito l’origine di *topoi* o artifici espressivi condivisi<sup>137</sup>. Ciò che è certo è che in entrambi i generi la comunicazione dei contenuti, che avveniva oralmente, si realizzava tanto attraverso l’uso accorto della parola e delle modalità in cui porgerla agli ascoltatori, quanto attraverso lo sfruttamento consapevole delle potenzialità empatiche del corpo e del gesto. L’*actio*, che accomunava la *performance* teatrale e quella forense, esponeva oratori ed attori al giudizio di un pubblico che doveva essere sollecitato da un punto di vista uditivo, visivo e, conseguentemente, emotivo. L’efficacia della parola, cioè, dipendeva anche dal volto, dal movimento, dalla modulazione della voce, così da poter permettere a chi parlava di appellarsi persino all’universo istintivo,

---

<sup>134</sup> Quint. *Inst.* 3.8.51 *Enimvero praecipue declamatoribus considerandum est, quid cuique personae conveniat, qui paucissimas controversias ita dicunt ut advocati, plerumque filii, patres, divites, senes, asperi, lenes, avari, denique superstitiosi, timidi, derisores fiunt; ut vix comoediarum actoribus plures habitus in pronuntiando concipiendi sint quam his in dicendo*. A questa casistica di caratteri si può accostare quella di *Inst.* 6.2.17, che menziona i *rustici*, i *superstitiosi*, gli *avari* e i *timidi*, e quella di *Inst.* 6.2.36, che ricorda l’*orbus*, il *naufragus* e il *preclitans*. Sui rischi di un’eccessiva e poco credibile *scaenica ostentatio*, cfr. Quint. *Inst.* 2.10.

<sup>135</sup> Cfr. LENTANO 2013-2014, p. 68. Sull’importanza dell’immedesimazione e dell’acquisizione delle tecniche ad essa relative, cfr. NOCCHI 2020.

<sup>136</sup> CASAMENTO 2002, p. 14, ad introduzione del suo studio circa i rapporti biunivoci che legano retorica e tragedie senecane, parla di un «processo osmotico, in base al quale avvengono scambi frequenti fra declamazione e tragedia, [...] prova di un confine assai fluido [...] al limite fra i predetti generi letterari». Nel corso della sua analisi, egli esamina da una parte i *topoi* letterari di matrice retorica riproposti sulla scena, come la figura della *noverca* e le problematiche relative all’*abdicatio*, o la mutazione di artifici come la *sententia*, divenuti fulcro del dramma latino, dall’altra l’adozione di *exempla* mitici di origine tragica da parte della retorica.

<sup>137</sup> La retorica assorbì molti degli insegnamenti del teatro sia tragico che comico, tanto che Quintiliano, in *Inst.* 1.1.67, consigliava la lettura di Euripide e Menandro agli allievi delle scuole di retorica, per la verisimile caratterizzazione dei personaggi, dei sentimenti e delle circostanze. Sull’influenza della commedia antica nell’arte retorica, si veda CASAMENTO 2007. Sul rapporto fra retorica di scuola e letteratura drammatica, si veda inoltre LENTANO 2017, pp. 65-69.

passionale ed emotivo dell'uditorio, oltre (e forse più) che alla sua capacità razionale<sup>138</sup>. È indubbio, infatti, che la retorica sia stata enormemente influenzata dalla prassi teatrale per quanto concerne la rappresentazione e la veicolazione dei *pathemata*, dotando l'oratore di un apparato di strumenti di grande efficacia<sup>139</sup>. Ovviamente, la spettacolarizzazione della retorica e la sua cosiddetta teatralità, non erano aspetti demandati soltanto al momento della *performance* dal vivo ma andavano studiati, previsti e pianificati già al momento della stesura del discorso, durante le fasi di *inventio*, ossia di ricerca e selezione degli argomenti<sup>140</sup>, di *dispositio*<sup>141</sup>, cioè della loro organizzazione e del loro ordine logico nel discorso, e di *elocutio*<sup>142</sup>, la fase, invece, di perfezionamento linguistico e formale.

Per questo, oltre che sulle modalità di esecuzione, il teatro esercitava una sua influenza già nella scrittura, affinché la parola, sfruttata in tutte le sue proprietà evocative, potesse essere in grado da sé di sedurre e trascinare l'interlocutore<sup>143</sup>.

In questa prospettiva, tenendo anche conto dell'argomento oggetto di questo lavoro, un aspetto fondamentale della tecnica retorica che vale la pena ricordare è certamente ciò che i greci definivano *ἐνάργεια*<sup>144</sup>, ossia la capacità di restituire nel corpo della parola la vividezza di luoghi, azioni, emozioni, figure, permettendone, per così dire, una immediata visualizzazione. Si tratta di una qualità del linguaggio derivante da qualcosa che travalica la parola in sé, rendendola immediatamente immagine sulla scena<sup>145</sup> e per questo usata, a seconda delle diverse finalità, per ornare il discorso, accrescere la qualità dello stile, suscitare emozioni d'impatto (soprattutto al momento dell'epilogo), amplificare il *pathos*<sup>146</sup>. Il termine, derivato dal prefisso *ἐν* e l'aggettivo *ἀργός* "chiaro, bianco, brillante", descrive quella capacità di restituire davanti agli occhi di chi ascolta il ritratto fisico di ciò che si sta narrando, attraverso una rappresentazione tanto dettagliata da risultare in un certo senso

---

<sup>138</sup> Così PETRONE 2002, p. 7.

<sup>139</sup> PETRONE 2011, p. 133 parla di «schemi, suggestioni, canoni esemplari di grande effetto e utilità».

<sup>140</sup> *Rhet. Her.* 1.3 *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus, quae causam probabilem reddant.*

<sup>141</sup> *Ibid.* *Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat, quid quibus locis est conlocandum.*

<sup>142</sup> *Ibid.* *Elocutio est idonearum verborum et sententiarum ad inventionem adcommodatio.*

<sup>143</sup> Sulla *eloquentia corporis*, vale adire sugli aspetti relativi al concetto (più moderno che antico) di linguaggio non verbale, cfr. invece CAVARZERE 2002b.

<sup>144</sup> Sulla differenza tra *ἐνάργεια* e *ἐνέργεια*, si veda BERARDI 2012, pp. 19-39.

<sup>145</sup> Cfr. WEBB 2009, p. 105: «*Enargeia* is therefore far more than a figure of speech, or a purely linguistic phenomenon. It is a quality of language that derives from something beyond words: the capacity to visualize a scene. And its effect also goes beyond words in that it sparks a corresponding image, with corresponding emotional associations, in the mind of the listener».

<sup>146</sup> Così BERARDI 2017, p. 143.

mimetica<sup>147</sup> ed animata<sup>148</sup>. Cicerone, in *De orat.* 3.202, la definisce come una *sub aspectum paene subiectio*, cioè come la capacità di porre sotto gli occhi gli avvenimenti, di narrarli “visivamente”. Con lo stesso valore, viene ricordata anche da Quintiliano in quattro punti della sua *Institutio oratoria*. In *Inst.* 4.2.63-64 e 6.2.32, dove si menziona esplicitamente anche Cicerone, l’*evidentia*, termine che traduce il greco ἐνάργεια, è definita come una *virtus* della narrazione che consente non solo di raccontare ma anche di mostrare e di muovere le passioni dell’uditorio<sup>149</sup>. In *Inst.* 8.3.61-71 e 9.2.40-41, poi, essa è riproposta tra gli ornamenti del discorso e qualificata come la *magna virtus* che permette di presentare gli argomenti come se venissero contestualmente visti o, addirittura, come se fossero visti più che uditi<sup>150</sup>. È questo che dona forte carica patetica all’esposizione, consentendo all’oratore di attivare un «processo circolare di empatia»<sup>151</sup> che, nella riproduzione della temperatura emotiva più congeniale alle circostanze presentate, porta l’uditore ad avere l’impressione di assistere di persona agli eventi narrati e a aderire naturalmente alle istanze di chi parla. Proprio per questo suo potere descrittivo, l’ἐνάργεια ha trovato applicazione non solo all’interno della teoria retorica e della precettistica scolastica, ma anche, com’è comprensibile, nella produzione poetica<sup>152</sup>. Anzi, pur trattandosi di una tecnica attribuita alla retorica, è dai poeti che gli stessi retori traevano gli esempi necessari a presentarla, come fa Quintiliano citando a più riprese Virgilio<sup>153</sup>. Nella trattatistica greca, particolarmente interessante è la dissertazione sulla ἐνάργεια inserita all’interno di un’opera Περί ἐρμηνείας, forse risalente alla prima età imperiale e generalmente oggi attribuita ad un Demetrio. Elemento indispensabile dello stile semplice, qui l’ἐνάργεια viene considerata un prodotto diretto dell’acribologia, ossia di quella modalità di racconto caratterizzata dalla restituzione puntuale di tutti i particolari e dalla preservazione quasi ossessiva di ogni dettaglio. Ciò permette di fornire a chi legge o ascolta tutti gli elementi utili a ricostruire con precisione

<sup>147</sup> È bene sottolineare che il termine non indica semplicemente un atto descrittivo e proprio per questo non è sinonimo di ἐκφρασις, *descriptio* e simili. La ἐνάργεια è contenuta in esse ma in esse non si identifica. Cfr. in proposito ZANKER 1981, pp. 304-305.

<sup>148</sup> Di «quasi di immagine in movimento» parla MANIERI 1998, p. 99.

<sup>149</sup> Cfr. Quint. *Inst.* 4.2.64 *cum quid veri non dicendum sed quodammodo etiam ostendendum est* e *Inst.* 6.2.32 *Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere [...]*.

<sup>150</sup> Così Quint. *Inst.* 8.3.62 *Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare* e *Inst.* 9.2.40 *Illa vero, ut ait Cicero, sub oculis subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur*. Si veda anche a tal proposito *Rhet. Her.* 4.55.68 *Demonstratio est cum ita verbis res exprimitur ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur*.

<sup>151</sup> NOCCHI 2013, p. 4.

<sup>152</sup> Sulla pratica della ἐνάργεια tra antichità e primo medioevo, fondamentale lo studio di PLETT 2012.

<sup>153</sup> Cfr. ZANKER 1981, p. 300.

l'immagine descritta, in maniera che la somma di tutti i particolari possa arrivare a dare un'immagine visiva di quanto riportato, trasformando il lettore/ascoltatore quasi in una sorta di testimone oculare dei fatti<sup>154</sup>. Il resoconto minuzioso consente a chi ascolta di seguire passo dopo passo la vicenda, come se si verificasse nuovamente nel momento in cui viene ricordata, conducendolo a vivere lo stesso stato emotivo, di *suspense* e angoscia, del suo protagonista. A tale scopo, la ripetizione si configurava come un espediente assai utile, perché ribadire un particolare lo rende più evidente che il menzionarlo una sola volta<sup>155</sup>. Ad essa Demetrio aggiunge anche la cacofonia e l'onomatopea, due artifici lessicali che, per la loro peculiarità mimetica, accrescono il potere visualizzante della parola. L'imitazione, del resto, è presupposto e garanzia di *evidentia* e l'accorta selezione dei termini anche sulla base del loro significato è una via preferenziale per assicurarne l'azione. Ad essa contribuiscono anche una serie di accorgimenti stilistici, come l'uso preferenziale del presente storico, capace di rievocare un fatto passato nel suo accadere nel presente, e l'apostrofe al lettore/ascoltatore. Sempre Quintiliano, in *Inst.* 9.2.42-43, ricorda i continui appelli di Cicerone al suo pubblico, affinché seguendo le sue parole riuscisse a vedere con l'immaginazione quanto non aveva visto con gli occhi, e sottolinea l'effetto sortito dalla *evidentia* affermando che con essa si ha l'impressione di osservare direttamente un'azione, non di sentirla semplicemente narrata (*non enim narrari res, sed agi videtur*). Il ricorso al verbo *agere*, termine tipico della messinscena teatrale, ben restituisce la vividezza di rappresentazione connaturata al concetto di *ἐνάργεια*.

Anche nel ricorso ad essa Ovidio mostra una sorprendente autonomia e, potremmo dire, una voluta ambiguità. Le sue descrizioni, infatti, sanno essere tanto nitide quanto scarne e testimoniano in questo modo il potere che chi narra ha di fornire o negare dettagli visivi<sup>156</sup>, a seconda delle finalità che guidano di volta in volta la creazione di un ritratto. Christiane Reitz, nel suo contributo del 2013, analizza a tal proposito tre passi in cui la descrizione di Roma mostra caratteristiche del tutto particolari. Il racconto di *Met.* 15.626-744, dove viene spiegata la ragione della presenza del tempio di Esculapio sull'Isola Tiberina, è costituito dalla successione di tratti assolutamente dinamici: la folla che accorre ad accogliere la nave,

---

<sup>154</sup> Così BERARDI 2017, p. 145.

<sup>155</sup> Molte sono le figure retoriche di ripetizione comuni anche all'espressione drammatica: l'asindeto, che Aristotele ascrive alla dimensione agonale in *Rhet.* 1413b.22-1414a.7 e della quale riconosce la funzionalità patetica in *Rhet.* 1365a.10-19, dal momento che la coordinazione senza congiunzioni rende il ritmo serrato e ne potenzia l'intensità, l'epanalessi, l'epanafora, l'antistrofe, il pleonasma, la *ὑποφορά* (la domanda ad alta voce che l'oratore rivolge a sé stesso interrogandosi). A riguardo si veda BERARDI 2012, pp. 32-33.

<sup>156</sup> Cfr. REITZ 2013, p. 292.



le grida festanti del popolo, il profumo dell'incenso nell'aria, gli altari fumanti, i sacrifici compiuti in onore del dio. Un ritratto nitido che coinvolge tutti i sensi e ben esemplifica le potenzialità della ἐνάργεια, tanto che il lettore è quasi trasportato all'interno della descrizione e fatto parte della folla che assiste all'evento<sup>157</sup>. In *Trist.* 3.1, invece, l'arrivo del *liber* a Roma offre sì l'occasione per una descrizione topografica della città, ma essa si presenta del tutto priva di dettagli, costruita attraverso un semplice catalogo di luoghi e monumenti. La loro asciutta menzione, infatti, serve a sottolineare la condizione di estraneità del *liber* e del suo *auctor*, banditi da una realtà pubblica della quale possono ormai conoscere soltanto il nome. Stessa dinamica, con una più specifica riflessione sul potere immaginativo della mente, in *Pont.* 1.8, dove Roma è di nuovo protagonista di una reminiscenza visiva, anch'essa scarna e mancante di una dettagliata restituzione dei particolari. Questi ultimi due esempi non costituiscono un'eccezione alla vividezza da sempre riconosciuta alla scrittura ovidiana, ma anzi sono la conferma della libertà del poeta e della sua capacità di valutare e scegliere tra diverse possibilità la più congeniale alle urgenze di ogni suo singolo atto creativo. In altri passi della sua produzione, infatti, questa *virtus narrationis* è tangibile e scaturisce proprio dalla restituzione meticolosa dei dettagli<sup>158</sup>.

L'attenzione al particolare, essenziale alla credibilità del racconto, ha fatto sì che tra le molteplici declinazioni possibili di questa tecnica acquisissero particolare rilievo, in ambito retorico e letterario, l'*ethopoeia* e l'*ekphrasis*, entrambe attestate nella produzione ovidiana. Nel primo caso, la credibilità di chi parla nasce dal «saper riprodurre il carattere del personaggio che interpreta attraverso una scelta coerente di ciò che egli direbbe e del modo in cui lo farebbe, senza che tale interpretazione giunga a coscienza nello spettatore a causa di un eccesso mimetico che mini la *gravitas* oratoria»<sup>159</sup>. In Ovidio, il riflesso più evidente di questa attitudine si riscontra, come abbiamo visto, all'interno delle *Heroides*, dove l'immedesimazione con il sentire delle eroine abbandonate appare completa e diversificata, in perfetta corrispondenza con il vissuto e il carattere di ciascuna. Nel corso di ogni epistola, secondo una modalità condivisa con gli esercizi di *ethopoeia*, il personaggio che prende la parola viene colto in un preciso frangente della sua vita, di norma un momento di crisi e cambiamento, e si abbandona, in perfetto accordo con il principio retorico dei *tria tempora*,

---

<sup>157</sup> *IBID.*, p. 285.

<sup>158</sup> Così BERARDI 2012, p. 39.

<sup>159</sup> Così NOCCHI 2013, p. 150, che in n. 8 ricorda anche che «sui 17 riferimenti alla *prosopoeia* e all'*ethopoeia* contenuti nell'*Institutio*, ben 7 volte Quintiliano usa il teatro come termine di confronto» dal momento che, fatte le dovute distinzioni, «il principio dell'evidenza è comune a entrambi». Sugli esercizi scolastici di *narratio in personis*, si veda anche Cic. *Inv.* 1.27.

tanto al lamento per la situazione presente, quanto al ricordo nostalgico del passato, arrivando poi a sperare o in un futuro meno crudele o, nella peggiore delle ipotesi, nel sopraggiungere liberatorio della morte<sup>160</sup>. Chi parla si rivolge sempre ad un destinatario preciso nel cui ascolto confida, ma, trattandosi sempre di un monologo ininterrotto, manca di norma una risposta<sup>161</sup>. Questi aspetti, uniti al principio della credibilità, rendono l'*ethopoeia* e quindi anche le *Heroides* accostabili, se non addirittura sovrapponibili, ai monologhi tragici. Non a caso, i soliloqui drammatici sono stati spesso chiamati in causa dalla critica ovidiana per stabilire gli ipotesti di queste elegie al femminile<sup>162</sup>, dal momento che esse presentano alla base la stessa opera di immedesimazione e tengono conto dello status, dell'indole e della posizione di ogni personaggio in campo.

L'ἔκφρασις, invece, mirava a creare nella mente dell'ascoltatore rappresentazioni nitide di ambienti, figure ed avvenimenti, quasi facendone una sorta di raffigurazione visiva metaforica<sup>163</sup>. Presente già nel programma dei *progymnasmata* scolastici e fondata sull'esercizio alla descrizione di persone, luoghi, tempi ed eventi, scomposti e restituiti nei loro singoli elementi, permetteva ai giovani allievi di acquisire una più consapevole capacità nell'organizzazione e nella strutturazione del discorso retorico, per la cui efficacia erano necessarie la restituzione vivida delle immagini e la loro completa visualizzazione<sup>164</sup>. Caratteristiche fondanti dell'ἔκφρασις erano infatti la chiarezza e l'evidenza. Secondo la definizione di Francesco Berardi, «la chiarezza indica la comprensibilità intellettuale del testo per cui chi legge o ascolta recepisce i contenuti; l'evidenza esprime invece una fruizione sensoriale del testo, per cui chi legge o ascolta, ha l'impressione di vedere i fatti dinanzi agli occhi; l'una racconta e produce una nitida visione a livello di contenuto di pensiero, l'altra, invece, mostra cioè provoca un'impressione (τύπος) o meglio una rappresentazione mentale (φαντασία), che si presenta all'ascoltatore con la vividezza dei sensi»<sup>165</sup>. Com'è comprensibile, l'ascoltatore svolgeva un ruolo fortemente attivo in un

---

<sup>160</sup> Cfr. BJÖRK 2016, p. 114.

<sup>161</sup> Apparente eccezione, le coppie di epistole che chiudono la raccolta presentando le risposte di Paride ad Elena, Leandro a Ero, Aconzio a Cidippe. Si tratta comunque di risposte dilazionate nel tempo, anch'esse in forma monologica e prive dell'interscambio immediato tipico del dialogo.

<sup>162</sup> Un interessante panoramica in BJÖRK 2016, pp. 127-128.

<sup>163</sup> Dell'autore come «metaphorical painter» e del discorso come «metaphorical painting» parla WEBB 2009, p. 27, al quale si rimanda, soprattutto per le pagine 28-38, per l'*excursus* relativo all'uso e all'evoluzione semantica del termine.

<sup>164</sup> Cfr. WEBB 2009, pp. 18-19: «The rhetoricians' discussions of ekphrasis, the type of writing that 'place before the eyes', tell us about the imaginative engagement that was expected. Young readers were encouraged not to approach texts as distanced artefacts with a purely critical eye, but to engage with them imaginatively, to thin themselves into the scenes and to feel as if they were present [...]».

<sup>165</sup> Così BERARDI 2017, p. 146.

meccanismo di comunicazione di questo genere. La sua immaginazione e la sua emotività erano elementi coinvolti in questa dinamica di suggestioni ed è su di esse che faceva leva la forza evocativa dell'ἔκφρασις, capace di rendere presente ciò che nella realtà mancava. Per quanto il ritratto verbale di sculture, monumenti o raffigurazioni pittoriche sia soltanto una delle molteplici applicazioni dell'ἔκφρασις, previste anche dai manuali di retorica<sup>166</sup>, è indubbio che esso ne abbia costituito da Omero in poi un ambito privilegiato, tanto che il termine ha poi avuto una specializzazione in questo senso arrivando prevalentemente a definire quel particolare tipo di testo deputato a descrivere un'opera<sup>167</sup>. Ma al di là di questa applicazione del termine, si può considerare l'ἔκφρασις più genericamente come una possibile realizzazione della ἐνάργεια, nella quale la parola può dissolversi e trasformarsi in un'immagine.

La dinamica, anche questa volta, è la medesima in atto in ogni *performance* teatrale, dove spesso un racconto verbale sopperisce alla mancanza di una realtà visibile, della quale costruisce una ossimorica concretizzazione immateriale. Le descrizioni di eventi e ambienti che costellano prologhi e *rheseis* drammatiche permettevano, infatti, al pubblico di conoscere e vedere da una parte quanto era accaduto fino al momento iniziale del dramma, dall'altro quanto accadeva nel suo corso ma non poteva trovare rappresentazione diretta sulla scena. È nel racconto verbale, minuzioso e dettagliato, che eventi, luoghi e personaggi interessati trovavano, e trovano ancora oggi, forma e visibilità.

Nel caso di Ovidio, è certamente nelle *Metamorfosi* che si riscontra l'uso più ricorrente dell'ἔκφρασις. Oltre ai più specifici ritratti di opere d'arte<sup>168</sup>, tutti i processi di trasformazione sono considerabili di per sé narrazioni ecfrastriche dal momento che, inquadrare dalle descrizioni puntuali degli scenari ed arricchite dall'esternazione *viva voce* dei sentimenti dei protagonisti, fluiscono sotto gli occhi di chi ascolta inducendo l'impressione di osservare tutto *in praesentia*. Che sia stato per influenza degli esercizi scolastici o per la propensione al racconto vivido tipico della scrittura teatrale, è indubbia la capacità di Ovidio di restituire attraverso la parola scritta, e poi declamata, immagini chiare,

---

<sup>166</sup> Cfr. Theon. *Prog.* 118-120 Spengel; ps.-Hermog. *Prog.* 22-23 Rabe; Aphth. *Prog.* 36-38 Rabe; Nicolaos *Prog.* 67-71 Felten.

<sup>167</sup> Cfr. MATTIACCI 2013, p. 207, che lo considera «una sorta di sotto-categoria». La descrizione dello scudo di Achille nel diciottesimo libro dell'*Iliade* è un esempio paradigmatico di questa tecnica retorica divenuta poi genere letterario e influenzò enormemente la poesia ecfrastrica dei secoli a venire (si pensi all'epigramma ecfrastrico come subgenere dell'epigramma). Su questo si veda HEFFERNAN 1993, pp. 9-45.

<sup>168</sup> Cfr. ad es. la descrizione del palazzo del Sole in *Met.* 2.1-19; gli arazzi tessuti da Atena e Aracne in *Met.* 6.70-128; la raffigurazione su un cratere della storia delle figlie di Orione in *Met.* 13.685-704.

nette, reali. Gli esempi che fin qui sono stati proposti, lungi da una pretesa di esaustività, testimoniano la materializzazione visiva che attraversa l'opera del poeta.

La poesia esilica, che racchiude al proprio interno l'esperienza poetica di *Metamorfosi* ed *Heroides*, mutuando dalla prima l'idea del repentino mutamento d'immagine e di identità che colpisce il poeta con l'esilio, dalla seconda l'espedito della lettera poetica come strumento di persuasione e canale di sfogo solitario, presenta al proprio interno una similare vividezza comunicativa. Dal ritratto fisico del *liber* di *Trist.* 1.1 alle numerose descrizioni di Tomi, *locus horribilis* per eccellenza, all'esternazione delle sofferenze patite, l'*evidentia* mostra tutto il suo potere evocativo e la capacità di Ovidio di sfruttare l'efficacia del suo apprendistato retorico e della sua attitudine teatrale, anche in una produzione per molto tempo contestata per la sua monotonia.

Le pagine che seguono si propongono l'obiettivo di analizzare in maniera più specifica questa tendenza, isolando laddove possibile gli ipotesti tragici di riferimento, per evidenziarne l'effetto teatralizzante nell'epistolario tomitano, tenendo implicitamente conto, di volta in volta, della duplice matrice, retorica e teatrale, di alcune strategie narrative adottate. Nella riconosciuta impossibilità di separare i campi d'azione e gli strumenti espressivi caratteristici di questi due ambiti, nell'evidenza della loro reciproca influenza e nella necessità di non cadere in attribuzioni nette e per questo parziali, si cercherà quindi di valutare la teatralità e la performabilità del racconto ovidiano, tenendo costantemente presente la necessità di considerare sempre tale caratteristica come il prodotto dell'azione congiunta di attitudine teatrale e formazione retorica. Già a partire dall'analisi della categoria di *error*, dietro la quale il poeta cela la natura storica della propria colpa, è possibile operare una doppia lettura. Da una parte, come abbiamo visto, esso si configura come un espedito retorico finalizzato alla deresponsabilizzazione dell'imputato, nel tentativo di spostare lo sguardo del giudice dall'atto commesso alla predisposizione d'animo del suo autore, vale a dire facendone emergere in ultima analisi l'assoluta accidentalità. Dall'altra, come vedremo subito, esso rientra anche tra i principi che nella precettistica antica garantivano la realizzazione di un racconto ben strutturato, costituendo il motore di ogni *peripeteia* tragica.

4. L'esilio di Ovidio come racconto letterario.

È l'autunno dell'8 d.C. e Ovidio si trova sull'isola d'Elba in compagnia del fedele amico Aurelio Cotta Massimo<sup>169</sup>, quando viene raggiunto dalla notizia che l'imperatore ha promulgato un *edictum* contro di lui che lo obbliga ad abbandonare immediatamente Roma, destinazione la Scizia. Rientrato in città, attende il giorno della partenza, senza neanche riuscire a preparare quanto necessario per sostenere il viaggio, come ricorda in *Trist.* 1.3.7-12. È l'inizio di novembre quando, giunto con molta probabilità nel porto di Brindisi, salpa alla volta del Ponto. Il viaggio dura circa sei mesi e solo alla fine del marzo del 9 d.C., dopo aver affrontato difficoltà e disavventure, giunge a Tomi, nei pressi dell'odierna Costanza, la città che il Principe aveva scelto come luogo per la sua relegazione. Qui morirà nel 17 d.C., dopo aver invano atteso il perdono di Augusto.

Ovidio ha meritato una pena, come più volte è costretto ad ammettere mentre tenta di discolarsi appellandosi alla non intenzionalità della sua condotta. Come ben sa, anche un atto involontario, se lesivo, va condannato, dal momento che *inconsapevolezza* non è sinonimo di *incolpevolezza*. Ha commesso un errore e per questo viene giustamente punito. Nondimeno, però, Ovidio è deciso a rivendicare l'assoluta accidentalità dell'azione che gli viene contestata e si mostra preciso nella scelta degli aggettivi con i quali comporre il proprio ritratto di condannato. Nel primo accenno che fa alle vicende che portarono alla sua *relegatio*, in *Trist.* 1.2.97-105, prima volta nell'intera opera in cui compare anche la parola *error* a definizione della sua condotta, Ovidio scrive: *stultaque mens nobis, non scelerata fuit*<sup>170</sup>. Ovidio è stato *stultus*.

L'aggettivo definisce propriamente colui che non è in grado di vedere o comprendere ciò che a tutti è evidente, mostrando un leggero deficit intellettuale, una sciocca ed ingenua follia. È lo stato di chi, potremmo dire secondo una formula moderna, non è in grado di intendere e di volere<sup>171</sup>. La stessa definizione vale anche per il termine *imprudens*, detto di chi non sa o ignora qualcosa e cade per questo in errore<sup>172</sup>, attestato al v. 104 del passo sopramenzionato

---

<sup>169</sup> Cfr. *Pont.* 2.3.83-84 *Ultima me tecum vidit maestisque cadentis / excepit lacrimas Aethalis Ilva genis*, 'ultima l'Elba fumosa mi vide con te e raccolse / le lacrime che cadevano dagli occhi tristi'.

<sup>170</sup> *Trist.* 1.2.100.

<sup>171</sup> Cfr. *Ov. Trist.* 3.6.35-36 *stultitiamque meum crimen debere vocari / nomina si facto reddere vela velis*; *Pont.* 1.6.20 *stulta magis dici quam celerata decet* [scil. 'pectora'] e *Pont.* 1.7.44 *stultitiam dici crimina posse mea*. Ovidio si definisce *stultus* anche in *Trist.* 3.8.11, ma in riferimento questa volta al desiderio vano di poter lasciare Tomi e tornare in patria.

<sup>172</sup> Cfr. FORCELLINI 1871, vol. III, p. 413. Interessante il parallelo con Narciso, l'*imprudens* che *se cupit* in *Met.* 3.425. *Imprudentes* sono anche Cipresso in *Met.* 10.130, quando uccide per sbaglio il cervo sacro, e Giacinto in *Met.* 10.182, ferito dal disco rimbalzato a terra.

per sottolineare mancanza di volontà e di prudenza nell'azione<sup>173</sup>. La *stultitia* e l'*imprudencia* sono disposizioni accidentali, involontarie, in cui Ovidio si ritrova senza accorgersene. Non a caso, come per l'*error*, ad entrambe le giustificazioni si ricorreva spesso nei processi *elevandi et extenuandi causa*<sup>174</sup>, dal momento che rientravano nelle strategie più efficaci per ottenere l'indulgenza del giudice. Per questo Ovidio in *Trist.* 3.6.65 e *Pont.* 1.7.44 definisce il proprio *crimen* esattamente in questi termini, racchiudendo nella sfera protettiva della *stultitia* tanto il misterioso *error* quanto il più esplicito *carmen*<sup>175</sup>. La leggerezza e l'ingenuità come causa della condanna vengono riproposte in *Trist.* 1.5.42 nel sostantivo *simplicitas*, ancora una volta indicante la *sinceritas animi unde dolus abest*<sup>176</sup>. A queste tre definizioni se ne aggiunge una quarta, forse tra le più note per il paragone mitico che la accompagna. In *Trist.* 3.5.49, descrivendo l'assoluta passività del suo *crimen*, Ovidio definisce i suoi occhi *inscia lumina* e riconosce che essi si sono resi colpevoli, guardando qualcosa di cui fino a quel momento erano ignari. L'aggettivo *inscius*, infatti, indica tanto chi non conosce qualcosa (*nescius*) quanto chi non è consapevole (*conscius*) e quindi non è, almeno apparentemente, responsabile (*non reus*) di un'azione<sup>177</sup>. In questo senso *inscia* è Cidippe, ingannata dalle parole incise da Aconzio sulla mela in *Ars* 1.458, *inscius* è Perseo trascinato dalla passione d'amore alla vista di Andromeda in *Met.* 4.675, *inscius* è Alfeo mentre chiama Aretusa resa invisibile da Diana in *Met.* 5.624. *Inscius* e *imprudens* è chiunque voglia arrecare danno a Minosse nel pensiero accorato di Scilla in *Met.* 8.65-66, *inscius et absens* è invece in *Met.* 8.515 Meleagro mentre il tizzone bruciato dalla madre lo condanna a morire, *inscius* è persino Cupido in *Met.* 10.526 quando ferisce inavvertitamente la madre Venere facendola innamorare di Adone. E ancora, *inscius* è Pico mentre rincorre il fantasma di un cinghiale creato da Circe in *Met.* 14.362, *inscius* è Eracle, quando in *Met.* 9.157 indossa il mantello avvelenato, ma soprattutto *inscius* è, alla vista di Diana nuda, Atteone in *Trist.* 2.105.

<sup>173</sup> Cfr. CICCARELLI 2003, p. 104.

<sup>174</sup> Cfr. FORCELLINI 1871, vol. V, p. 664 e *OLD*, p. 1831.

<sup>175</sup> Così GAERTNER 2005, p. 411, che ricorda la definizione di *Ars Amatoria* come *stultum carmen* in *Pont.* 2.9.73 e 3.3.37.

<sup>176</sup> Cfr. FORCELLINI 1871, vol. V, p. 516.

<sup>177</sup> Cfr. FORCELLINI 1871, vol. III, p. 529.

a. Miti a confronto.

La vicenda del giovane cacciatore trasformato in cervo e sbranato dai suoi cani è per Ovidio paradigma della propria sorte<sup>178</sup>. L'infausta casualità che procurò la rovina di Atteone, infatti, è descritta in *Met.* 3.141-142, nei termini di *Fortunae crimen*, di *error* privo di *scelus*, secondo una formulazione ricorrente nell'epistolario tomitano. La vista di qualcosa e l'illecita conoscenza da essa derivata hanno reso tanto il cacciatore quanto il poeta colpevoli e pertanto meritevoli di punizione, «nel caso di Atteone con la trasformazione in cervo poi sbranato dai suoi cani, in quello di Ovidio con la morte della relegazione»<sup>179</sup>. L'involontarietà del loro atto non funge da attenuante, perché ciò che conta è l'azione commessa, non le sue cause:

*Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:  
Praeda fuit canibus non minus ille suis;  
Scilicet in Superis etiam fortuna luenda est,  
nec veniam laeso numine casus habet*<sup>180</sup>.

Ignaro Atteone vide Diana senza le vesti:  
ed egli nondimeno fu preda dei suoi cani.  
Per i Celesti dunque anche la disavventura deve essere espiata  
e quando è offeso un nume non ha perdono nemmeno il caso.

L'aggettivo *inscius*, posto ad incipit di verso, enfatizza il paradosso di una legge che punisce, forse ingiustamente almeno per la logica umana, chi in fondo appare innocente<sup>181</sup>. Il danno arrecato a Diana e Augusto è stato frutto di uno scherzo del destino, eppure chi involontariamente li ha offesi non merita indulgenza. Del mito, come consueto, esistevano numerose varianti, a seconda della tradizione e della sensibilità di chi se ne faceva nuovo interprete. Un'antica versione, riportata tra gli altri da Stesicoro e Pausania, faceva ad esempio dipendere la punizione del ragazzo dall'aver tentato di possedere o sposare la zia Semele, il che lo rendeva un diretto avversario in amore di Zeus<sup>182</sup>. Atteone sembra comunque aver riscosso un certo successo nel genere tragico, per quanto le informazioni a nostra disposizione siano insufficienti a ricostruirne con precisione l'utilizzo. Probabile

---

<sup>178</sup> Così LUCK 1977, vol. II, p. 195 e CICCARELLI 2003, p. 105. Su Atteone come paradigma dell'esilio di Ovidio e Ovidio come personaggio letterario in virtù dell'accostamento ad Atteone, si vedano i contributi di BERRINO 2007 e 2014, e il recentissimo volume di DI GIOVINE 2020, pp. 140-147.

<sup>179</sup> Così DI GIOVINE 2007a, p. 33.

<sup>180</sup> *Ov. Trist.* 2.105-108.

<sup>181</sup> Cfr. INGLEHEART 2010a, p. 126.

<sup>182</sup> Per una accurata disamina delle tradizioni e delle versioni attestate, si vedano le osservazioni di BARCHIESI - ROSATI 2007, pp. 146-148.

protagonista delle *Toxotides* di Eschilo (*TGF* III 241-6), sono attestati anche «un *Atteone* di Frinico (*TGF* I 3 T 1-6), e uno di Iofonte (*TGF* I 22 T Ia, 4) o di Cleofonte (*TGF* I 77 T 1, 2)»<sup>183</sup>. Il referente diretto di Ovidio, però, pare vada riconosciuto incontrovertibilmente nell'*Inno per i lavacri di Pallade* di Callimaco (*Hymn.* 5.56-130), dove il giovane Tiresia viene punito con la cecità per aver visto Atena bagnarsi nell'Ippocrene e la dea, per consolare la madre del ragazzo, le racconta la sorte ben peggiore riservata ad Atteone. A sancire questa necessità inviolabile, un antico decreto di Saturno che stabiliva la condanna per chiunque vedesse una divinità di nascosto, legge che però nella riproposizione ovidiana del mito non trova menzione. Proprio questa assenza, che attribuisce all'esclusiva e rabbiosa decisione della dea la rovina dell'incauto spettatore, enfatizza in Ovidio l'idea, già presente nel modello greco, che la punizione sia stata sì legittima, perché ogni offesa al dio va pagata, ma nello stesso tempo ingiusta, perché l'offensore, inconsapevole della sua azione, appare in fondo innocente e scusabile. Alla reazione impetuosa di Diana, ammirata nelle sue nudità, fa infatti da contraltare l'assoluta, e per questo giustificabile, involontarietà del giovane cacciatore. Tornando all'associazione con l'esperienza personale di Ovidio, è evidente la volontà di riproporre la questione relativa alla giustizia delle punizioni divine. Come Atteone Ovidio ha visto imprudentemente qualcosa, come Atteone non avrebbe voluto, come quella di Atteone anche la sua azione è stata frutto di un'assoluta casualità. A tal proposito, Carlo Di Giovine<sup>184</sup> ha rilevato come l'*inscitia* e l'affronto inconsapevole a due divinità siano elementi comuni ai due *imprudentes*, riscontrando come l'identificazione sia poi sostenuta anche dall'immagine delle ferite ottenute (fisiche in un caso, interiori nell'altro), dalla fuga (rispettivamente nel bosco e a Tomi), e dalla condanna a morte (reale per sbranamento per il cacciatore, metaforica con la *relegatio* per il poeta), al punto da poter considerare la vicenda mitica di Atteone esatto paradigma di quella biografica dell'esule. La medesima dinamica di confronto e sovrapposizione, che mette una vicenda mitica a paragone con la disgrazia patita dal poeta, torna anche in riferimento ad un altro racconto. In *Trist.* 1.1.69-104, raccomandando al proprio *liber* di non raggiungere la casa di Augusto per evitare di provocarne nuovamente l'ira, Ovidio menziona vari *exempla* mitici a sostegno dei suoi moniti, e tra questi ricorda Fetonte, il figlio imprudente del Sole: se fosse ancora in vita, anche lui eviterebbe di attraversare il cielo guidando il carro del padre e si tratterrebbe dal prendere le redini di quei cavalli che, *stultus* (un altro aggettivo, come abbiamo visto,

<sup>183</sup> Così BARCHIESI - ROSATI 2007, p. 146.

<sup>184</sup> Di GIOVINE 2007a, pp. 36-38. Cfr. anche Di GIOVINE 2020, pp. 146-147.



tipico dell'*exul*), tanto aveva desiderato<sup>185</sup>. Come raccontato all'interno della lunga sezione dedicata al mito che da *Met.* 1.750 si conclude in *Met.* 2.365, Febo, parlando proprio al figlio Fetonte, lo aveva supplicato di non guidare il carro del Sole al suo posto, ma di restare al sicuro sulla terra a guardare il giorno nascere, evitando di calcare *in scius* gli *optatos axes* del padre<sup>186</sup>. Quel desiderio infausto, nato per saggiare l'effettiva paternità di Febo, era una richiesta eccessiva per un mortale, ma Fetonte, preso dalla bramosia, *nescius*<sup>187</sup> e inconsapevole, non seppe resistere ed andò così incontro alla sua rovina. La sua *ignorantia*, dovuta al cieco desiderio di osare troppo<sup>188</sup>, lo condannerà a morire *procul a patria*<sup>189</sup>, ucciso dai fuochi paterni che non seppe governare. Come Atteone, anche Fetonte occupò un ruolo di rilievo in tragedia. Dell'opera euripidea dedicata al mito, che sembra aver goduto di un particolare apprezzamento e della quale ci restano alcuni frammenti, Ovidio ha certamente tenuto conto nella sua narrazione, allontanandovisi e modificandola in base alle proprie esigenze e al contesto politico-culturale del proprio tempo<sup>190</sup>.

La ragione della riproposizione del mito nell'epistolario tomitano è ovviamente del tutto diversa e si fonda sul legittimo paragone tra la sorte di Fetonte e quella dell'esule, precipitato dalle altezze della fama alla desolazione dell'oblio e condannato a morire a Tomi. Fetonte si configurava come l'emblema perfetto del giovane ambizioso causa di una catastrofe, personale e collettiva, dovuta ad una incapacità di valutazione. Nel racconto delle *Metamorfosi*, peraltro, l'eroe non è mosso tanto da un'ossessiva ambizione, quanto piuttosto da un legittimo desiderio di trovare un'identità, di ricevere risposte ai propri dubbi e di conoscere la verità sul proprio padre; un desiderio che, certamente, si è poi trasformato nella brama di ascendere alla dimensione divina<sup>191</sup>.

L'accostamento della figura dell'eroe che troppo ha osato a quella dell'esule permette ad Ovidio, significativamente, di riflettere anche sui motivi della *mediocritas* e del *modus*<sup>192</sup>, topoi di matrice oraziana, considerati come unico antidoto al fallimento. Se con Atteone la

---

<sup>185</sup> Cfr. Ov. *Trist.* 1.1.79-80.

<sup>186</sup> Cfr. *Met.* 2.148.

<sup>187</sup> L'aggettivo compare ad incipit di verso in *Met.* 2.58.

<sup>188</sup> Fetonte è definito *ignarus* in *Met.* 2.191. Altri due riferimenti a questa vicenda mitica in *Trist.* 3.4.30 e 4.3.66.

<sup>189</sup> Cfr. *Met.* 2.323.

<sup>190</sup> Cfr. BARCHIESI 2005, vol. I, p. 231: «Affrontandosi, il Sole e Fetonte danno luogo a un potente dramma di successione, carico di significati politici contemporanei nel quadro dell'ideologia augustea. Come avevano fatto i tragici romani della media repubblica, anche se con stile e tecniche differenti, Ovidio ripropone Euripide in un contesto romano che ne trasforma, ma non ne cancella la valenza politica».

<sup>191</sup> Per la sua ὄψις, sulla quale Ovidio non sembra però insistere particolarmente, si veda l'epitaffio sepolcrale in *Met.* 2.327-328 *Hic situs est Phaeton currus auriga paterni / quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis*.

<sup>192</sup> DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012, p. 110.

riflessione riguarda l'effettiva giustizia delle punizioni divine e mette in discussione l'azione di Augusto nei confronti del poeta<sup>193</sup>, l'attenzione si sposta ora sugli uomini, e quindi su Ovidio, e impone di interrogarsi sulle scelte migliori da operare per non cadere in disgrazia. Aspirazioni troppo elevate, infatti, causano inevitabilmente cadute rovinose. Soltanto la misura, la cautela e la prudenza permettono di non correre pericoli irreparabili. Come Fetonte, anche Ovidio, potendo, eviterebbe di compiere nuovamente l'errore che ha causato l'ira del dio e la sua rovina, ed è questa cautela, frutto dell'esperienza, che raccomanda accuratamente al *liber* che al suo posto sta per giungere a Roma. All'eroe, poi, l'esule è legato anche da una precisa e significativa metafora: la folgorazione<sup>194</sup>. L'identità instaurata tra Augusto e Giove consente di assimilare la condanna dell'esilio alle saette scagliate dal dio, fornendo al poeta l'efficace immagine del relegato come vittima di una improvvisa e inattesa fulminazione<sup>195</sup>.

Tra gli *exempla* citati in *Trist.* 1.1, e non a caso, trova posto ai vv. 89-90 anche il ricordo della sventurata sorte di Icaro, il figlio di Dedalo che imprudentemente, avvicinandosi troppo al sole, fece sciogliere la cera che teneva insieme le sue ali artificiali e trovò così la morte precipitando nelle acque di quel mare che da allora prese il nome di Icaro. Nel racconto a lui riservato in *Met.* 8.183-240 sembrano mancare le attenuanti di *inscitia* e *imprudencia* riconosciute invece a Fetonte, dal momento che il giovane Icaro, *cupidine tractus*, disobbedisce consapevolmente agli ammonimenti del padre. Ma proprio nella scelta di disattendere con convinzione alle esortazioni di Dedalo, che ai vv. 204-205 gli raccomanda esplicitamente di non volare né troppo in basso, perché l'acqua avrebbe appesantito le ali, né troppo in alto, perché il sole le avrebbe sciolte, la tracotanza e la *stultitia* continuano a giocare un ruolo dominante, ponendosi come denominatore comune ad entrambe le vicende. L'eroe viene ricordato quale esempio di ὑβρις punita, perché incautamente ricercò altezze eccessive (*petit infirmis nimium sublimia pennis*)<sup>196</sup> e la sua rovinosa fine fornisce al

---

<sup>193</sup> Come scrive MCGOWAN 2009, p. 197: «The analogy between Actaeon and Ovid early on in *Tristia* 2 and in the exile poetry in general underscores the arbitrary nature and unwarranted excess of the punishment that Augustus chose for the poet».

<sup>194</sup> Sulla metafora dell'esule 'fulminato', si veda DI GIOVINE 2020, pp. 73-84.

<sup>195</sup> L'identità Augusto-Giove (per cui cfr. *Trist.* 1.1.81; 1.3.11; 1.4.26; 1.5.77-78; 4.3.69; 4.8.46; 4.9.14; 5.2.46), è già presente in *Fast.* 1.608-612 e 2.131-132, dove si specifica che l'imperatore è l'unico tra gli uomini a condividere il proprio nome con il dio. Come *Iuppiter* è letteralmente lo *iuvans pater*, così *Augustus* è l'*augens pater*. Sul significato del titolo tributato ad Ottaviano il 16 gennaio del 27 a.C., che contiene in sé tanto il riferimento alla sacralità dell'imperatore per il nesso con *augurium* quanto l'immagine dell'accrescimento contenuta nel verbo *augeo*, cfr. GREEN 2004, pp. 279-280.

<sup>196</sup> Così Ov. *Trist.* 1.1.89. Cfr. anche *Trist.* 3.8.6, dove Ovidio, vagheggiando Roma, sogna di poter indossare le ali di Dedalo o di Perseo, guardandosi bene, perché conscio dello status e della sua disgrazia, dal menzionare Icaro, che, a differenza del padre, si spinse imprudentemente oltre le proprie capacità.

parallelo esilico l'efficace immagine del crollo nel vuoto, che Ovidio non manca di utilizzare a metafora della *relegatio*<sup>197</sup>. In *Trist.* 3.4, elegia dedicata al tema dell'amicizia, Ovidio torna a proporre i due eroi come *exempla* della necessità di preferire la moderazione come scelta di vita. L'intero componimento, infatti, si configura come una riflessione sull'incostante *Fortuna* che governa le vicende umane, pericolosa soprattutto per chi vive alla ἀκμή delle proprie possibilità. L'esito tragico delle vicende dei due eroi viene significativamente inserita in una breve catalogo mitico che occupa i vv. 19-24 e 27-30, dove compaiono, accostati a Fetonte e Icaro, anche Elpenore, Eumede e Dolone. Il primo, uno dei compagni di viaggio di Ulisse, era morto precipitando dal tetto della casa di Circe dove si era addormentato ubriaco<sup>198</sup> e la vicenda testimonia la pericolosità dell'*altitudo*, da intendersi tanto in senso fisico, come quella del tetto dal quale scivola l'eroe, quanto in senso figurato, come mostra nel complesso la vicenda dell'esule. Dolone, invece, figlio di Eumede, era stato ucciso da Ulisse e Diomede durante la sortita notturna in campo greco, compiuta sciaguratamente sotto l'accecante promessa di ottenere in premio i cavalli di Achille<sup>199</sup>. L'aggettivo *stultus*, posto ad incipit di verso, sottolinea la condizione dell'eroe che, vittima dell'ambizione e del desiderio di un bene troppo pericoloso, ha trovato la morte abbandonando la sicurezza del proprio accampamento. Le tristi vicende di questi eroi fungono da monito importante e inducono a guardare alle aspirazioni elevate come pericoli dai quali rifuggire per abbracciare, invece, una più sicura mediocrità. Eppure, per quanto pericolosa, la loro ambizione sembra del tutto comprensibile, al punto che risulta evidente, come sottolineato da Rita Degl'Innocenti Pierini, «l'ambiguità di fondo che caratterizza queste vicende mitiche e che aprirà la strada a due diversi filoni della loro interpretazione: si tratta di un'audacia blasfema e trasgressiva, oppure di una legittima aspirazione a superare gli angusti limiti della fisicità imposti all'uomo dalla sua natura?»<sup>200</sup>. E se questa aspirazione e – potremmo aggiungere – l'azione che ne consegue sono da considerarsi legittime, perché Atteone, Fetonte e Icaro, e in un certo senso anche l'ubriaco Elpenore e l'avventato Dolone, come anche Ovidio, vengono puniti?

<sup>197</sup> Per l'esilio come caduta, cfr. ad es. *Trist.* 3.5.5, 5.2.9 e 5.3.29 *cecidi*; *Pont.* 1.7.49 *At graviter cecidi*; *Pont.* 1.9.15 [*domus*] *concidit in domini procubuitque caput*. Differente l'uso del verbo in *Trist.* 5.8.1, dove *cecidi*, più che come metafora dell'esilio, è adottato per descrivere la perdita di prestigio dovuta alla propria sventura. Sulla metafora dell'esule 'caduto', si veda ancora DI GIOVINE 2020, pp. 25-43.

<sup>198</sup> La vicenda è raccontata in Hom. *Od.* 10.552-560; 11.51-83 e 12.8-20. Ovidio ricorda l'eroe anche in *Ib.* 483-484 e *Met.* 14.252, dove però gli attribuisce un certo grado di responsabilità, contrariamente al ruolo esclusivo giocato nei *Tristia* dalla fatalità.

<sup>199</sup> Per l'episodio cfr. Hom. *Il.* 10.314, Verg. *Aen.* 12.346 e anche Ov. *Ars* 2.135-136.

<sup>200</sup> DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012, p. 111.

Ciò che è evidente nelle vicende menzionate è la costante problematizzazione da parte del poeta di questo difficile rapporto tra sorte e azione umana, limite e ambizione, trasgressione e legittimità. Elpenore è maldestramente caduto per l'effetto annebbiante del vino e Dolone ha agito stoltamente spinto da un'accecante ambizione. Atteone non ha desiderato né cercato ciò che poi ha effettivamente ottenuto, vale a dire la visione di Diana nuda, per quanto sia stata l'avidità della caccia a spingerlo a battuta ormai conclusa a proseguire da solo la sua ricerca di selvaggina, e paga le conseguenze di un'azione totalmente involontaria. Fetonte, che ha invece ostinatamente bramato ciò che non gli era concesso e che, seppur malvolentieri, il dio stesso, suo padre, finisce per offrirgli, sconta le conseguenze della mancata valutazione dei pericoli, dell'inconsapevolezza della propria imperizia. Icaro, che pure era stato avvertito dal padre, paga la sua cieca ed imprudente aspirazione con la morte, e insieme a lui anche Dedalo, che con la sua invenzione aveva preteso di superare i limiti imposti dalla divinità<sup>201</sup>. Con loro il poeta condivide un'azione commessa per imprudenza, la conseguente punizione e la relativa disgrazia. Ad Atteone lo accomuna l'*inscitia* della vista, a Dolone la stoltezza dell'azione, a Fetonte l'*ignorantia* del rischio e la morte per folgorazione, a Icaro ed Elpenore la rovinosa caduta. Tutti, nella peculiarità della propria vicenda, non hanno saputo valutare ciò che era forse più opportuno e tutti, per questo, si configurano come *stulti*. Esattamente come Ovidio trovano così la loro fine.

Potremmo considerare le loro storie come un blocco paradigmatico della storia dell'esule, dal momento che i personaggi riflettono tutti tanto la condizione psicologica del poeta agente quanto l'esito rovinoso dell'azione commessa. Questa serie di paragoni eroici testimonia la volontà di trasportare la figura dell'esule dalla realtà prettamente storica a quella mitologica. Accostando sé stesso ai protagonisti di note vicende del patrimonio mitico greco-latino, il poeta trasforma l'esule in un personaggio letterario a tutti gli effetti, un uomo *miser et infelix* passato repentinamente dalla prosperità alla rovina<sup>202</sup>, vittima di una improvvisa metamorfosi che per via di un *error* lo ha trasformato in un esule cantore di tristezze<sup>203</sup>. La patina tragica di molti dei miti con i quali Ovidio stabilisce una relazione diretta e l'attestata presenza sulla scena di gran parte di essi, unitamente alla dinamica tragica della *peripeteia*

---

<sup>201</sup> Cfr. ancora DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012, p. 106.

<sup>202</sup> Cfr. MCGOWAN 2009, p. 36: «Ovid relates his experience in mythical terms, displacing his pain from an actual to a mythical level thereby enlarging and intensifying the severity of his exile for his readers. Indeed, throughout the exilic corpus Ovid likens himself to Actaeon, Telephus and other well-known figures from Greco-Roman myth who often in spite of their innocence suffered severe punishment at the hands of vengeful gods or demi-gods».

<sup>203</sup> Cfr. Ov. *Trist.* 1.1.115-122, dove il poeta aggiunge la propria sorte a quella dei protagonisti delle sue *Metamorfosi*.

che contraddistingue le loro storie, sembrano legittimare l'accostamento tra la vicenda biografica del poeta esule considerata nella sua valenza squisitamente letteraria e il genere drammatico, soprattutto alla luce di alcune riflessioni contenute nella *Poetica* di Aristotele<sup>204</sup>.

b. La ἀμαρτία aristotelica: una lettura tragica dell'*error*.

Nel capitolo 13 della *Poetica*, Aristotele descrive le caratteristiche della tragedia migliore, addentrando nella trattazione di quei principi che rendono possibile τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, quello che potremmo definire "l'effetto tragico"<sup>205</sup>, per ottenere il quale è necessaria l'imitazione di eventi in grado di produrre i noti sentimenti di paura e pietà (δεῖ ... ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικῆν). Aristotele ne deduce che il protagonista di tali eventi non può essere né un uomo degno di stima, la cui rovina risulterebbe ripugnante (μιαρόν), né un malvagio che prospera dopo un'avversità, la cui positiva *metabolè* avrebbe quanto di meno è adatto allo spirito tragico, rivelandosi addirittura contraria al senso morale e al sentimento di giustizia e umanità (ἀτραγωδύτατον ... οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον)<sup>206</sup>, né, infine, un malvagio che cade in rovina, per la cui sofferenza non si riuscirebbe a provare né pietà né paura (οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον). L'unico vero protagonista riconosciuto dal genere tragico non può, quindi, che essere un personaggio intermedio tra queste categorie (ὁ μεταξύ τούτων), che senza distinguersi per virtù e giustizia (ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη) e pur trovandosi tra coloro che vivono in grande reputazione e felicità (ἐν μεγάλῃ δόξῃ ... καὶ εὐτυχίᾳ) cade in disgrazia non perché malvagio o perfido (μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν), ma per un qualche errore (δι' ἀμαρτίαν τινά). Gli esempi di Edipo e Tieste citati da Aristotele esemplificano questa teoria, secondo la quale, come egli precisa nel passaggio immediatamente successivo, un racconto ben fatto deve necessariamente presentare un personaggio di levatura morale media, vittima di una rovinosa *metabolè* da uno stato di prosperità ad uno di infelicità (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν), a causa di un grave errore commesso (δι' ἀμαρτίαν μεγάλην). L'eroe tragico, quindi, non cade in disgrazia per via di un'indole malvagia o di una sfortunata coincidenza di cui si ritrova accidentalmente vittima,

---

<sup>204</sup> Un cursorio riferimento alla possibilità, mai debitamente approfondita e analizzata dagli studiosi, di questo accostamento solo in FAIRWEATHER 1987, p. 185. Alle vicende di molti personaggi della tragedia a rappresentazione della propria sofferta condizione di esule, era ricorso già Cicerone nelle sue epistole, per cui cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, pp. 18-21.

<sup>205</sup> Intendono così l'espressione ROSTAGNI 1945, p. 68, GALLAVOTTI 1974, p. 41, LANZA 1987, p. 157. LUCAS 1968, p. 139 parla di «'function', by performing which tragedy achieves its τέλος, the awakening of the appropriate pity and fear (and the accompanying κάθαρσις)».

<sup>206</sup> Cfr. ROSTAGNI 1945, p. 70.

ma a causa di un'azione errata<sup>207</sup>. Il termine ἀμαρτία, qui tradotto “errore”, costituisce un presupposto fondamentale della dinamica tragica e si configura come l'atto che, trasgredendo l'ordine posto e garantito dalla divinità<sup>208</sup>, innesca la vicenda drammatica. Questo errore, in quanto frutto di un'azione soggettiva inscindibile da chi la commette, impedisce il coinvolgimento totale e permette agli spettatori di maturare un giudizio sulla condotta del protagonista, sentendolo sì vicino ma senza il rischio di una totale sovrapposizione<sup>209</sup>. Questa dinamica, che Aristotele considera alla base del rovesciamento di sorte che colpisce l'eroe tragico, contiene una semantica molto varia e si presta a descrivere un range di situazioni alquanto diversificato. Le stesse vicende di Edipo e di Tieste citate a *exemplum* dal filosofo ne riflettono la vastità e l'evidente ambiguità, data la distanza che separa l'*inscitia* di Edipo, resosi inconsapevolmente patricida e incestuoso, dall'immorale condotta che porterà Tieste a cibarsi ignaro delle carni dei figli. Le applicazioni del termine possono essere riassunte in tre fondamentali categorie<sup>210</sup>:

- ἀμαρτία come errore di valutazione o di giudizio, con valore quindi *intellettuale* (in quest'ottica da un errore della mente scaturirebbe poi l'errore nell'azione);

- ἀμαρτία come difetto di indole, con valenza *morale* (si tratta di un significato grossomodo legato al primo valore, secondo il quale da un animo malato si origina conseguentemente un agire difettoso ed errato);

- ἀμαρτία come sbaglio d'azione e fallo nella condotta<sup>211</sup>, con valenza *fattuale* (a prescindere dalle potenzialità e dalla disposizione morale di chi agisce, è l'atto compiuto a rivelarsi responsabile della fatale *peripeteia*).

Dal peso dato a ciascuna di queste tre attribuzioni dipende l'interpretazione generale delle parole di Aristotele e la concezione degli elementi che egli considera la dinamica base della tragedia standard<sup>212</sup>. Se con ἀμαρτία si fa coincidere l'azione errata che il protagonista della vicenda compie e con la quale determina la propria distruzione, l'attenzione si concentra interamente sull'atto sbagliato, trascurando la natura, la posizione e l'atteggiamento dell'agente. La colpa di Edipo, ad esempio, andrebbe rintracciata nel parricidio e

---

<sup>207</sup> Cfr. LUCAS 1968, p. 143.

<sup>208</sup> Cfr. LANZA 1987, p. 71.

<sup>209</sup> *IBID.*, p. 72.

<sup>210</sup> Cfr. SAÏD 1978, pp. 11-31.

<sup>211</sup> Cfr. CHANTRAINE 1968, p. 71 che parla di «une erreur dans le jugement, dans un geste ou dans la conduite, et c'est un problème dans le droit ancien de déterminer quelle responsabilité elle engage». Si vedano anche le equivalenti interpretazioni in *LSJ*, p. 77 e BOISACQ 1923, p. 50.

<sup>212</sup> Tale è l'importanza della sua identificazione che esiste addirittura «una vastissima *quaestio* interpretativa che non ha di rado debordato dal *corpus* aristotelico coinvolgendo tutta o quasi la letteratura greca». Così LANZA 1987, p. 71 n.1, al quale si rimanda per una completa rassegna bibliografica sul tema.

nell'incesto, atti moralmente inaccettabili, per i quali l'indole stimabile dell'eroe e la sua totale inconsapevolezza non fungono affatto da attenuante. Nell'antichità, infatti, un'azione andava giudicata di per sé e per le sue conseguenze, a prescindere dalle intenzioni di chi la compiva. In realtà, a ricoprire tale significato fattuale sembrerebbe più appropriato il termine ἀμάρτημα, il cui suffisso -μα svolge esattamente la funzione di distinguere la disposizione dell'animo (la ἀμαρτία) dall'azione effettiva<sup>213</sup>. Pare, infatti, che per quanto spesso indistinguibili nel loro utilizzo, Aristotele preferisca in generale tenere separati i valori semantici dei due termini e utilizzare ἀμαρτία per indicare un'attitudine e ἀμάρτημα per descrivere invece un caso specifico di azione errata<sup>214</sup>. Il termine ἀμαρτία andrebbe quindi inteso come l'esatto contrario della volontarietà, della consapevolezza e della malvagità, che pertengono appunto al campo dell'attitudine e dell'indole, non a quello dell'azione<sup>215</sup>. Se, allora, l'errore riguardasse non l'atto ma la disposizione, non l'effetto ma la causa, e definisse la condizione interiore del protagonista, ἀμαρτία indicherebbe un difetto morale, una colpa insita nell'eroe, causa prima dell'azione che innesca l'irreversibile processo tragico: in questo caso il focus si sposta dall'azione all'agente, considerato nel suo status mentale<sup>216</sup>. Come mostra il caso di Tieste, usurpatore del potere e traditore dei congiunti, la ἀμαρτία, in quanto disposizione, consisterebbe nella sua cieca ambizione e nella sete di potere che lo portano ad agire senza scrupoli e a patire poi, in un rovesciamento delle parti, la più atroce delle sorti: nutrirsi delle carni dei propri figli. Ma, ancora, se il termine ἀμαρτία si riferisse, in senso intellettuale, ad una "errata valutazione delle circostanze", Edipo diventerebbe eroe tragico per l'erroneo giudizio che lo ha portato, data la mancata comprensione dell'oracolo di Apollo, ad allontanarsi da quella che credeva la sua vera famiglia, finendo per uccidere il padre e sposare la madre, per poi ricercare con perversa insistenza quel responsabile dell'epidemia di Tebe che scoprirà essere sé stesso<sup>217</sup>.

---

<sup>213</sup> Cfr. STINTON 1975, p. 236.

<sup>214</sup> Così LUCAS 1968, p. 300.

<sup>215</sup> *IBID.*, dove si parla di «error as opposed to evil intent».

<sup>216</sup> LUCAS 1968, p. 299, nella sua appendice dedicata al termine, ne ricorda l'applicazione alle tragedie shakespeariane, dove ἀμαρτία, «a flaw or frailty of character», causava la rovina dei protagonisti in quanto fragilità strutturale del loro essere: «Hamlet was a good man ruined by irresolution, Macbeth by ambition, Othello by jealousy».

<sup>217</sup> VAN BRAAM 1912, p. 272: «[...] his greatest error on which the whole action of the drama turns and which is worked out with exquisite and elaborate tragic irony, is his perverse persistence, in spite of all warning, in unveiling the mystery and finding the murderer of Laios. [...] the fault which is the cause of his destruction is no specific sin attaching to him as an individual, but the universally human one of blindly following the light of one's own intellect».

Sulla base dell'analisi dei contesti delle varie occorrenze del termine in Aristotele<sup>218</sup>, sembrerebbe che ἁμαρτία vada inteso in senso intellettuale, senza alcuna implicazione morale<sup>219</sup>. Lo confermerebbero i contesti d'uso del termine nell'*Etica Nicomachea* dove le cinque occorrenze presenti sembrano avere tutte il significato di “*error of judgment*”, errore nato dall'incapacità tipica dell'uomo di far fronte alla complessità del mondo che lo circonda<sup>220</sup>. In realtà, contrariamente alle teorie disgiuntive di buona parte della critica, è assai più probabile che con il termine ἁμαρτία Aristotele si riferisca ad un errore che è insieme difetto morale, sbaglio di valutazione e fallo d'azione<sup>221</sup>. Del resto, risulta evidente che ogni atto sbagliato è frutto sempre di un'errata disposizione, intellettuale e/o morale, e di una valutazione imperfetta delle circostanze. Ogni personaggio è dotato di un'indole specifica, che lo porta a valutare a proprio modo le circostanze che si trova ad affrontare e ad agire attuando comportamenti ad essa coerenti. A differenza di Platone, poi, Aristotele mostra una maggiore pragmaticità e il suo interesse all'interno della teoria tragica è più strutturale che morale in senso stretto. La categoria di ἁμαρτία, cioè, va intesa più come elemento motore dell'azione tragica che come riflessione morale<sup>222</sup>. Nel caso di Edipo, quindi, in ἁμαρτία si sommerebbero il carattere irruento dell'eroe radicato nelle proprie certezze ma inconsapevole della verità, la sua errata interpretazione dei dati della realtà e, infine, gli atti commessi che ne sanciscono la rovina nella ineludibile dinamica di causa-effetto. Nella concezione aristotelica, quindi, a costituire la base originaria di ogni dinamica tragica è – si potrebbe sintetizzare – una devianza morale spesso dovuta ad ignoranza, che conduce ad un errore di giudizio che sfocia a sua volta in un'azione dai risvolti catastrofici: tutti aspetti, questi, intrecciati e fusi nel termine ἁμαρτία. Secondo la definizione di Augusto Rostagni, infatti, la ἁμαρτία è un «*errore* proveniente da inconsapevolezza, da ignoranza di qualche fatto o di qualche circostanza: colpa *involontaria*, quale appunto occorre per indurci al perdono e alla pietà»<sup>223</sup>. In mancanza di questa involontarietà, l'azione di ogni personaggio del mito risulterebbe voluta e la sua conseguente rovina un esito prevedibile, oltre che meritato.

<sup>218</sup> Per una disanima delle occorrenze, si rimanda a BREMER 1969, pp. 13-23 e 52-64.

<sup>219</sup> Cfr. STINTON 1975, p. 222.

<sup>220</sup> Così VAN BRAAM 1912, p. 271, che considera il concetto di ἁμαρτία in tragedia strettamente connesso a quello di ὕβρις, che egli definisce «the presumption of man to rely on the resources of his mind to direct his life, a tendency which brings more darkness than light».

<sup>221</sup> Cfr. STINTON 1975, p. 234: «there are good reasons for believing that ἁμαρτία in ch. 13 may mean moral error as well as mistake»

<sup>222</sup> Cfr. BREMER 1969, p. 61.

<sup>223</sup> ROSTAGNI 1944, p. 71.



Alla luce di queste riflessioni, non sembra così impossibile accostare la ἀμαρτία aristotelica all'error ovidiano, che del primo sembra addirittura potersi considerare il perfetto corrispondente latino a livello lessicale. Da un punto di vista semantico, infatti, ἀμαρτία equivale ad *error*, *peccatum*, *noxia*<sup>224</sup> e, stando alla comprovata contaminazione di generi operata costantemente da Ovidio nel corso di tutta la sua carriera poetica, oltre che al suo indiscusso interesse per il genere drammatico, non sembra così inverisimile tentare di confrontare le considerazioni di Aristotele circa gli elementi fondanti dell'effetto tragico e la descrizione della *persona exulis*, partendo innanzitutto dal delineare i tratti salienti della sua identità biografica.

Ovidio, discendeva da una nota famiglia di cavalieri (*Trist.* 4.10.7 *a proavis vetus ordinis heres*), secondo di due figli. Come ogni cittadino di estrazione medio-alta, ricevette a Roma l'educazione retorica ed iniziò il lungo *cursus* che lo avrebbe portato ad intraprendere, com'era consuetudine, la carriera politico-forense, carriera che, com'egli stesso dichiara, venne interrotta prima di assumere la questura per dedicarsi esclusivamente all'arte poetica<sup>225</sup>. Il consenso riscosso con i suoi versi giocosi, unito ad una irreprensibile condotta morale<sup>226</sup>, configura a tutti gli effetti il poeta come un uomo di buona famiglia, degno di stima, ammirato dai suoi concittadini e pertanto ascrivibile nel novero di coloro che vivono ἐν μεγάλῃ δόξῃ καὶ εὐτυχίᾳ. La sua è la storia di una μεταβολή ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, di un brusco rovesciamento da uno stato di prosperità ad uno di totale rovina, la cui causa non risiede in un atto malvagio, impuro o violento<sup>227</sup>, ma in un *error*. La sua capitolazione è avvenuta – si potrebbe dire – δι' ἀμαρτίαν τινά, o, ancor più precisamente, δι' ἀμαρτίαν μεγάλην, a giudicare dall'identità del lesa e dall'entità della punizione impartita. Ovidio, quindi, si presenta a tutti gli effetti come il potenziale protagonista di un racconto dal sapore tragico, che all'uso esclusivo della parola affida la narrazione della propria vicenda. D'altronde, lo stesso Aristotele, quasi disprezzando l'elemento visivo della performance teatrale, afferma nel cap. 14 della *Poetica* che è propria del poeta migliore la capacità di restituire con il solo racconto la drammaticità di una vicenda, tanto da riuscire a suscitare in chi ascolta, con le sole parole, paura e pietà:

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα  
τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων [...];

---

<sup>224</sup> Così *TLG*, 1.38.D.

<sup>225</sup> Cfr. *Ov. Trist.* 4.10.33-40.

<sup>226</sup> Cfr. *Ov. Trist.* 4.10.68 *nomine sub nostro fabula nulla fuit*.

<sup>227</sup> Cfr. *supra*, pp. 26-27.

anche senza il vedere, il racconto deve essere composto in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianga [...].

L'aspetto visuale, infatti, è a suo giudizio compito più della messinscena che dell'arte poetica. La figura dell'esule sembra poi accostabile anche alle quattro definizioni che, poco oltre, nel cap. 15, Aristotele dà dei tratti fondamentali di un personaggio tragico. Ovidio è certamente ascrivibile tra gli ἤθη χρηστά e gli ἤθη ἀρμόττοντα, vale a dire tra i personaggi stimabili e di valore<sup>228</sup>, costruiti secondo il principio della convenienza e pertanto scevri da incongruenze. Egli sembra rispettare infine, nella costruzione della *persona exulis*, anche i principi di τὸ ὅμοιον e τὸ ὁμάλον, secondo i quali il carattere deve essere, rispettivamente, assimilabile a chi guarda e/o ascolta<sup>229</sup>, così da permettere la parziale identificazione necessaria alla successiva catarsi, e coerente nel proprio agire, così da non risultare poco credibile sotto il profilo delle sue azioni.

L'*error*, come abbiamo avuto modo di osservare, non è di certo peculiarità esclusiva del mondo tragico. L'arte retorica, come abbiamo visto, ne faceva ampio utilizzo per attenuare la posizione degli imputati e prevenire eventuali misure aggravanti. Lo stesso Cicerone affermava che l'*imprudencia*, dalla quale l'*error* poteva originarsi, andava considerata come una scusante e ascriveva l'inconsapevolezza, il caso e la necessità tra le sue possibili declinazioni<sup>230</sup>. Di questa possibilità, come si è detto, era sicuramente consapevole anche Ovidio, che nel procedere della sua produzione dal Ponto, tenta di ottenere il perdono di Augusto, nella doppia veste di imputato e avvocato di sé stesso. Lo stesso Aristotele, del resto, non era di certo esente dall'influenza della pratica retorica<sup>231</sup>.

Nondimeno, però, data la patina letteraria delle elegie dal Ponto, sembra possibile, in parallelo, leggere l'utilizzo di questo espediente retorico come un derivato anche dei canoni della precettistica tragica. In Ovidio, infatti, le strategie compositive, gli ambiti tematici, le tecniche letterarie e retoriche si intrecciano costantemente. E ciò va considerato anche nell'analisi del concetto di *error*, che accanto alle imprescindibili implicazioni retorico-giudiziarie e alle possibilità di efficacia che il suo utilizzo offriva al poeta per la propria autodifesa, risente senz'altro, a livello letterario, anche del modello tragico. Da qui, la possibilità di considerare l'esule come un personaggio degno della letteratura drammatica e

---

<sup>228</sup> Χρηστός è infatti sinonimo di ἐπιεικής. Cfr. LUCAS 1968, p. 157.

<sup>229</sup> Il termine probabilmente va inteso anche nel senso di "corrispondenza del carattere al prototipo mitico". Sulla questione si veda LUCAS 1968, pp. 158-159.

<sup>230</sup> Cic. *Inv.* 1.41. Si vedano anche *Rhet. Her.* 2.16.23 e Cic. *Inv.* 1.15.

<sup>231</sup> Lo ricorda LUCAS 1968, p. 300, che a tal proposito cita *Rhet.* 1405a.26, dove, trattando delle analogie, si afferma che è possibile definire le ingiustizie nei termini di un errore e viceversa (ἐξεστι λέγειν τὸν ἀδικήσαντα μὲν ἀμαρτάνειν, τὸν δ' ἀμαρτάνοντα ἀδικῆσαι).

il tentativo di operare un'analisi della sua produzione dal Ponto alla luce della plausibile influenza del genere tragico. Nella costruzione della *persona exulis*, nella rappresentazione del suo ritratto, nella descrizione dei luoghi che fanno da scenario alla sua sofferenza, nell'espressione dei suoi sentimenti, delle sue attese e dei suoi mali, Ovidio sembra proporre un nuovo modello di eroe dal sapore tragico. Il poeta *relegatus* potrebbe cioè essere assimilato, per dinamiche e modalità di racconto, agli infelici, inconsapevoli e imprudenti protagonisti della scena antica. Al di là dei paralleli teorici deducibili dal confronto con il testo aristotelico, precisi suggerimenti a sostegno di una lettura in chiave tragica delle opere dell'esilio e a conferma dell'ingerenza del genere anche nell'ultima produzione poetica ovidiana sembrano provenire dal corpo stesso della sua scrittura.

## CAPITOLO II

### Tomi e gli scenari tragici

#### 1. Una premessa.

In *Trist.* 1.2.90, Ovidio dipinge il destino che lo attende nella terra che gli è stata assegnata per la *relegatio*, riconoscendo nella geografia ostile del luogo al quale è stato destinato una parte consistente della sua pena<sup>1</sup>. Scrive infatti:

*Supplicii pars est in regione mei*

parte della mia punizione risiede nel luogo.

La posizione agli estremi confini del mondo, la bellicosità dei suoi abitanti, il clima austero e la scarsità di relazioni umane giocano un ruolo centrale nel processo di isolamento cui il poeta esule è stato condannato. Il luogo d'esilio non è una semplice cornice, ma un elemento profondamente connesso con la vicenda che in esso viene collocata<sup>2</sup>.

La città scelta per il confino di Ovidio è Tomi, un'antica colonia milesia<sup>3</sup> fondata sulla costa occidentale del Mar Nero, che egli ritrae a più riprese, ma senza rispettarne pedissequamente la realtà geografica effettiva e alterandone invece di frequente la fisionomia. Il risultato è un ritratto di forte impatto, ma di scarsa attendibilità storica<sup>4</sup>. Il quadro che Ovidio fornisce non

---

<sup>1</sup> Cfr. *Trist.* 2.183-186, un distico nel quale Ovidio, chiedendo ad Augusto di concedergli un luogo d'esilio più mite e più vicino, afferma che già il solo mutamento di luogo – forse sarebbe troppo sperare in un definitivo rientro in patria – sarebbe per lui una consistente diminuzione di pena (v. 186 *pars erit ex poena magna levata mea*). Sul luogo come parte integrante della sofferenza dell'esule, cfr. *Trist.* 3.11.35-36, un distico nel quale Ovidio descrive le proprie *poenae* come *exilioque graves exiliique loco*, ossia pesanti tanto per l'esilio quanto per la terra in cui esso viene scontato, e *Pont.* 1.8.73-74, dove la possibilità di lasciare Tomi e di poter essere trasferito in una terra più vicina e meno pericolosa è considerata già come una notevole diminuzione di sofferenza (v. 74 *erit nostris pars bona dempta malis*). Sulla scelta di Tomi come aggravante della già difficile condanna alla *relegatio*, cfr. anche *Pont.* 1.3.61-84: qui Ovidio si paragona con quanti, nel passato, hanno sopportato meglio di lui la medesima pena e giustifica il proprio lamento alla luce della diversa collocazione a loro riservata. Nessuno, infatti, ha patito condizioni così sfavorevoli e una lontananza così marcata quanto lui nella desolata Scizia (vv. 83-84 *Persequar ut cunctos, nulli datus omnibus aevis / tam procul a patria est horridiorve locus*). Rivolgendosi direttamente alla terra che lo ospita, in *Pont.* 3.1.9-10 Ovidio afferma: [...] *Tu pessima duro / pars es in exilio, tu mala nostra gravas*.

<sup>2</sup> Di questo ruolo per così dire 'attivo' del paesaggio rispetto alla vicenda in esso ambientata sono investiti già gli scenari, in gran parte naturalistici, delle *Metamorfosi*. Essi si pongono nei confronti dei racconti cui fanno da sfondo in un rapporto che è nella maggior parte dei casi di contrasto, dal momento che la *amoenitas* dei paesaggi accentua il divario con la violenza delle storie che in essi prendono forma. Sull'argomento, si veda HINDS 2002.

<sup>3</sup> Cfr. *Ov. Trist.* 1.10.41 e 3.9.3-4.

<sup>4</sup> Per una panoramica sulla storia del luogo e sulle incongruenze geografiche riscontrabili nella descrizione proposta da Ovidio, si rimanda alle pagine di GAERTNER 2005, pp. 16-24.

si propone, infatti, questo obiettivo di fedeltà, ma risponde piuttosto alle esigenze poetiche di chi scrive<sup>5</sup>. Quella di Tomi è una descrizione ‘letteraria’, ricca di suggestioni simboliche, non una restituzione geografica oggettiva; è una *topothesia*, ossia una descrizione d’ambiente filtrata attraverso il ricorso alla licenza poetica<sup>6</sup>.

Il primo fattore a testimonianza di questa personale lettura del luogo è la scelta di collocare Tomi non nella Mesia, regione alla quale geograficamente apparteneva<sup>7</sup>, ma nella remota Scizia, che nell’immaginario romano rappresentava la terra estrema per antonomasia<sup>8</sup>. Fare di essa il luogo del proprio esilio significava, quindi, inserirsi prima di tutto in una ben precisa tradizione letteraria, che da Erodoto arrivava fino a Virgilio e da qui a Ovidio<sup>9</sup>. Virgilio, all’interno della sezione astronomica di *Georg.* 1.231-256, ne aveva fatto il confine settentrionale del *mundus*<sup>10</sup>, in opposizione alla Libia che ne determinava invece l’estremità meridionale<sup>11</sup>. La stessa demarcazione geografica torna nel terzo libro ai versi 339-383, in una più ampia sezione costruita sul contrasto climatico tra le due regioni, dove al caldo costante della Libia fa da contrappunto l’inverno perenne della Scizia. Tra le due regioni si situa l’Italia, per Virgilio perfetto punto di equilibrio geografico e climatico tra i due estremi. La sua prosperità è esaltata proprio dal confronto con gli eccessi degli altri due territori. Questo criterio ‘oppositivo’ guida anche la descrizione ovidiana negli epistolari esilici, seppur con un inevitabile mutamento di prospettiva. A differenza di Virgilio, che da Roma osserva e racconta la vita nelle terre di confine, Ovidio ritrae quei territori dall’interno, abitando in prima persona e guardando invece a Roma da lontano. Se per Virgilio l’Italia rappresenta il punto di equilibrio tra poli antitetici, per Ovidio essa diventa l’opposto culturale, geografico e sociale (a lui bandito) della barbarie di Tomi<sup>12</sup>. Molte delle sue

---

<sup>5</sup> Cfr. WILLIAMS 1994, p. 7.

<sup>6</sup> Cfr. Serv. *ad Aen.* 1.159: «*topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus*».

<sup>7</sup> Cfr. WILLIAMS 1994, p. 8.

<sup>8</sup> Si veda a riguardo anche FARACI 2008, p. 349, che rispetto alla confusione geografica tra *Scythia Maior* e *Scythia Minor* afferma che essa: «più che essere un “artificio dello scrittore”, potrebbe semplicemente essere causato da una proiezione, sui luoghi, di uno sguardo “culturalizzato” e pre-orientato dai modelli che lo hanno formato, una sorta di *wishful thinking* in negativo che si attiva proprio nello stesso momento in cui l’esperienza dell’esilio sembra realizzare tutti i luoghi comuni che l’etnografia degli antichi aveva costruito».

<sup>9</sup> La Scizia è oggetto del racconto del quarto libro delle *Storie* di Erodoto, a bilanciare la descrizione del più civilizzato Egitto nel secondo libro. Sulla geografia, gli usi e i costumi dei popoli scitici lo storico si concentra nei capitoli 5-82.

<sup>10</sup> Verg. *Georg.* 1.240-241. Cfr. il commento al passo di DELLA CORTE 1986a, p. 50.

<sup>11</sup> Cfr. Hor. *Carm.* 2.11; 3.8-18; 4.5.25-28 e 4.14.41-44, dove la Scizia è invece considerata confine orientale del mondo in opposizione alla Cantabria, che ne costituisce quello occidentale.

<sup>12</sup> WILLIAMS 1994, p. 11: «There is, however, a shift in polarities. In *Georgics* 3 Rome is the balanced centre between the polarized extremes of Scythia and Lybia; in Ovid Rome itself is in effect portrayed as a polarized social and cultural antithesis to the untamed barbarism of Tomis. [...] His vision of these two distinct and contrasted geographical locations does not relate them to each other by a common distance from a medial point [...]; rather, it’s the poet’s personal involvement which gives these disparate places a point of convergence in

descrizioni si fondano su questo contrasto e contrappongono la prosperità della patria alla desolazione del luogo d'esilio.

Un esempio tra i più chiari si trova in *Trist.* 3.12, l'elegia nella quale Ovidio mette in relazione il rasserenante arrivo della primavera a Roma con l'angosciante e impercettibile avvicendamento delle stagioni nel Ponto. Se a Tomi la neve invernale si scioglie lentamente, le acque riprendono a fatica a scorrere e poche navi tornano a solcare il mare, a Roma la rinascita è dirompente e rispetto ad essa la Scizia non può che risultare difettiva. In patria fiorisce la vite, sconosciuta a Tomi (v. 14 *procul a Getico litore vitis abest*), crescono gli alberi, mentre nel Ponto la vegetazione è assente (v. 16 *procul a Geticis finibus arbor abest*)<sup>13</sup>, le persone affollano piazze e teatri, ma Ovidio non ha quasi nessuno da incontrare. La soggettività della percezione del poeta, caratterizzata dal dolore per la lontananza dalla terra natale, fa di Tomi il costante negativo di Roma<sup>14</sup>. Ne scaturiscono due ritratti perfettamente antitetici, entrambi alterati, funzionali però ad evidenziare il contrasto, anch'esso esasperato, tra la *laus Italiae* e la *vituperatio* del Ponto.

All'antitesi Roma - Tomi Ovidio ne somma un'altra, quella tra la prosperità dell'età dell'oro, nuovamente raggiunta con la *pax augustea*, e lo squallore della Scizia, che di essa è invece la negazione. Questo riferimento mitico si sviluppa secondo due modalità parallele. La prima si fonda sul recupero di tutti gli elementi positivi dell'età dell'oro<sup>15</sup> e sulla loro persistente assenza a Tomi. Le costanti guerriglie, la presenza di mura difensive sul territorio, l'abitudine degli uomini alle razzie e la sterilità del terreno si oppongono ad un'epoca nella quale non esistevano guerre e gli uomini vivevano liberi godendo della spontanea prosperità della terra. Così dicendo, con una evidente punta polemica, il poeta sembrerebbe denunciare anche la discutibilità di una propaganda che millanta il ripristino della pace mentre espone un proprio cittadino ai pericoli della guerra, che si gloria di garantire la sicurezza quando parte dei suoi confini sono invece ancora instabili e sottoposti a razzie. La seconda, invece, consiste nel recuperare quanto nell'immagine dell'età dell'oro rappresenta un sintomo di 'ruralità amena', capovolgerne il senso e farne gli attributi della terra d'esilio. La mancanza

---

his own awareness of the Roman past and the Pontic present, of his former literary fame and his now 'declining' Muse». Sull'opposizione tra Roma e Tomi, cfr. anche *Ov. Pont.* 1.3.37 *quid Melius Roma? Scythico quid frigore peius?*.

<sup>13</sup> Cfr. anche *Trist.* 1.10.75 *aspiceres nudos sine fronde, sine arbore, campos*.

<sup>14</sup> FORMICOLA 2018, p. 24: «Tomi è tanto gelida quanto è calda Roma, è tanto inospitale quanto è ospitale Roma, è tanto scarna quanto è ricca Roma: in questo modo Ovidio non dà consistenza di verità né all'uno né all'altro paesaggio, perché entrambi sono filtrati da un groviglio di sentimenti, conflittuale e commisto di nostalgia e di malinconia».

<sup>15</sup> Ovidio ne aveva trattato anche in *Met.* 1.89-112, dove *aurea aetas* significa innanzitutto eterna primavera (v. 107 *ver aeternum*). La vita nel Ponto si configura al contrario come un perenne inverno.

di un sistema di leggi, ad esempio, accomuna l'età dell'oro e la comunità scitica, ma se nel primo caso era l'armonia tra le genti a non aver reso necessaria la disciplina giuridica, nel secondo caso non esiste legislazione perché a essa è stata sostituita la legge della violenza. Anche l'agricoltura è sconosciuta ad entrambe le civiltà, ma se nella prima ciò era dovuto alla spontanea prosperità della terra, nella seconda sono le guerre e l'austerità del clima ad impedirne la pratica<sup>16</sup>. In questa inversione di segno, si inserisce poi un'altra evidenza. La mancanza della pratica dell'agricoltura, nella *Tomii* di Ovidio sintomo di arretratezza culturale, era stata invece nella tradizione letteraria romana pre-augustea il tratto caratteristico dei *loci amoeni*, luoghi dalla bellezza incontaminata in cui la natura, opposta alla 'cultura' in senso lato, offriva ai poeti rifugio e solitudine<sup>17</sup>. Quando gli elementi naturali tipici di questi ambienti assumevano tratti inquietanti, vale a dire quando i tratti del *locus amoenus* venivano invertiti di segno, in una sorta di rovesciamento<sup>18</sup>, nascevano i *loci horridi*. L'ombra ristoratrice del bosco diviene tenebra, lo scorrere sereno dei fiumi si fa tumultuoso o rallenta tanto da trasformare i ruscelli in paludi stagnanti, le acque limpide diventano fosche<sup>19</sup>. In questo senso il *locus horridus* va distinto dai paesaggi che presentano caratteristiche del tutto peculiari ed estranee al *locus amoenus*, come i paesaggi in tempesta, i luoghi di alta montagna (δυσχωρία) e le terre ai confini del mondo (ἐσχατιαί)<sup>20</sup>. Per queste categorie si parla di "paesaggio dionisiaco"<sup>21</sup> o "paesaggio eroico"<sup>22</sup>, intendendo con il primo ogni luogo nel quale la potenza misteriosa della natura e di una divinità si fa tangibile, con il secondo, invece, ogni ambiente profano caratterizzato da elementi naturali in funzione scenografica. La discriminante tra l'una e l'altra categoria è la presenza o l'assenza di una connotazione sacrale e numinosa nell'ambiente ritratto. *Loci horridi* e dionisiaci/eroici, in quanto luoghi sgradevoli o percepiti come ripugnanti, possono essere racchiusi nella più

<sup>16</sup> Sull'assenza dell'attività agricola tra gli Sciti, cfr. anche Hdt. 4.2.1 οἱ Σκύθαι οὐ γὰρ ἀρόται εἰσι ἀλλὰ νομάδες.

<sup>17</sup> A partire dai poeti augustei in questi scenari bucolici iniziano ad inserirsi anche alcuni elementi della natura 'addomesticata' e a profilarsi un gusto per la nomenclatura arborea (pino, pioppo, platano), anche in considerazione del fatto che l'amenità, in quanto produttrice di piacere e non di utilità, escludeva ad esempio dai propri elementi gli alberi da frutto. Cfr. PETRONE 1998a, pp. 182-185, che parla di «una sorta di 'civilizzazione' del *locus amoenus*» e di una sua «modifica in senso lirico».

<sup>18</sup> Cfr. PETRONE 1998a, p. 180: «[...] entrambi questi modelli paesaggistici procedono dagli stessi elementi, descrivendo un luogo che è fondamentalmente lo stesso [...]. Al fondo di queste due tipizzazioni della natura c'è dunque il referente di una stessa realtà, interpretata diversamente [...]».

<sup>19</sup> Così PETRONE 1988a, p. 189 e PETRONE 1988b, p. 4.

<sup>20</sup> Cfr. MALASPINA 1994, p. 19: «*burrasche, montagne* (in primo piano), *lande desolate*, essendo estranee all'amenità (e quindi anche al suo capovolgimento 'orrido'), possono essere accolte come elementi discriminanti».

<sup>21</sup> PÖSCHL 1963.

<sup>22</sup> MALASPINA 1994, p. 16.

generale etichetta di *loci inamoeni*. L'espressione, proposta da Ermanno Malaspina<sup>23</sup>, racchiude sotto di sé ogni ambientazione estranea ed opposta all'*amoenitas*. Tomi si configura certamente come un *locus inamoenus* ma, volendolo classificare sulla base delle categorie appena menzionate, esso sembra rappresentare piuttosto una sorta di luogo ibrido: in quanto terra di confine con tratti del tutto peculiari è ascrivibile ai paesaggi 'eroici', distanti da qualsiasi forma di civiltà<sup>24</sup>, ma in quanto erede di tratti dei *loci amoeni* invertiti di segno esso sembra essere anche, in parte, un *locus horridus*.

## 2. A confronto con Virgilio.

Il modello principe seguito da Ovidio nelle sue descrizioni della Scizia è, come anticipato, il ritratto della regione proposto da Virgilio in *Georg.* 3.349-383. Con il termine *Scythia* Virgilio si riferisce qui a tutta la zona situata a Nord del Mar Nero, comprendente anche il Mar d'Azof, l'insenatura delimitata dalla penisola di Crimea<sup>25</sup>: una terra estrema, ai confini remoti del mondo<sup>26</sup>.

Nel ritratto delle *Georgiche* il primo fattore che viene messo in luce è la rigidità del clima. La terra si mostra come una landa desolata imprigionata dal freddo e ricoperta dalla neve tanto in larghezza quanto in altezza, al punto che l'erba e le foglie ne risultano completamente coperte (vv. 352-362)<sup>27</sup>:

*illic clausa tenent stabulis armenta, neque ullae  
aut herbae campo apparent aut arbore frondes;  
sed iacet aggeribus niueis informis et alto  
terra gelu late septemque adsurgit in ulnas.  
Semper hiemps, semper spirantes frigora Cauri.  
Tum Sol pallentes haud umquam discutit umbras,  
nec cum inuectus equis altum petit aethera, nec cum  
praecipitem Oceani rubro lavit aequore currum.  
Concrescunt subitae currenti in flumine crustae,  
undaque iam tergo ferratos sustinet orbis,  
puppibus illa prius, patulis nunc hospita plaustris.*

Gli Sciti tengon chiusi nelle stalle gli armenti, né

---

<sup>23</sup> MALASPINA 1994.

<sup>24</sup> Cfr. WILLIAMS 1994, pp. 13-16.

<sup>25</sup> Cfr. Verg. *Georg.* 3.349. Tale generalizzazione è caratteristica di tutta l'Antichità: *Skuthai* erano chiamate indistintamente tutte le popolazioni a nord del Danubio. Cfr. HALL 1989, p. 110.

<sup>26</sup> Sull'immagine della Scizia come *ultima tellus*, cfr. ad es. Ov. *Trist.* 1.1.127-128; 2.188-200; 3.3.3; 3.3.27; *Pont.* 1.7.5; 2.7.66.

<sup>27</sup> Verg. *Georg.* 3.352-355. Il testo e la traduzione riportati sono tratti dall'edizione commentata di DELLA CORTE 1986b. Sulla neve cfr. Hdt. 4.50.2. νιφετὸν δὲ τὰ πάντα χροῖται. Si veda anche il cap. 4.31, dove Erodoto tenta di spiegare con l'abbondanza delle neviccate invernali la leggenda per la quale gli Sciti ritenevano l'aria piena di piume, per lo storico da intendersi nel senso di 'fiocchi di neve'.



vedono filo d'erba nei loro campi, né fronde sugli alberi;  
 la terra a grande distesa giace uniforme e monotona  
 per i suoi mucchi di neve e per il gelo.  
 Sempre v'è bufera, sempre vi spirano ghiacciati venti.  
 Il sole non dissipa mai le pallide nebbie,  
 né a mezzo né a fine del giorno.  
 Rapidamente croste di gelo si rapprendono sul fiume corrente;  
 l'onda, che prima accoglieva navi,  
 ora sostiene spaziosi carri dalle ferrate ruote.

Sul dominio incontrastato dell'inverno (v. 356 *semper hiemps*)<sup>28</sup>, sulla conseguente assenza di un'alternanza regolare delle stagioni e sul freddo glaciale della regione insiste ripetutamente anche Ovidio<sup>29</sup> che, come Virgilio ai vv. 359-362, si sofferma sulla descrizione dello straordinario fenomeno di congelamento dei corsi d'acqua. Questi, trasformandosi in lastre di ghiaccio, diventano solidi percorsi capaci addirittura di sostenere il peso dei carri<sup>30</sup>. Per accrescere la veridicità della propria testimonianza l'esule confessa di aver calpestato in prima persona il fiume ghiacciato (*Trist.* 3.10.39 *durum calcavimus aequor*) ed aggiunge l'incisiva immagine dei pesci intrappolati sotto di esso (vv. 49-50)<sup>31</sup>. All'elenco degli effetti del freddo sulle cose, sulle persone e sugli animali, Virgilio dedica i versi 363-383, nei quali si descrivono i vasi di bronzo che si rompono a causa della temperatura troppo rigida, le vesti degli abitanti che si irrigidiscono, il vino che si solidifica, la barba degli uomini che si cristallizza; e ancora, la neve che si aggiunge costantemente a quella già caduta e ghiacciata, la morte per assideramento del bestiame di piccola stazza, l'intorpidimento dei cervi bloccati dalla neve. Gli uomini sono costretti ad abitare in rifugi ricavati in grotte scavate e ad indossare pesanti pellicce animali per combattere il freddo. In *Trist.* 3.10 Ovidio ripropone molte di queste informazioni. Ai versi 13-20 descrive l'incessante stratificazione della neve e l'abbigliamento degli uomini<sup>32</sup>, ai versi 21-22 il tintinnare dei capelli ghiacciati (*glacie pendente*) e i riflessi nitidi della barba imbiancata dal

<sup>28</sup> La stessa descrizione torna anche in Sen. *Dial.* 1.4.14-16 (*de prov.*) dove, in riferimento alle terre attorno all'Istro, si sottolinea l'assiduità del clima invernale (*perpetua hiemps*), lo squallore del cielo (*triste caelum*) e la sterilità del terreno (*solum sterile*). Simili i ritratti della terra in Sen. *Herc. f.* 533-541 e *Oed.* 154-159. Ma alla Scizia di Ovidio Seneca deve molto soprattutto del ritratto della Corsica, dove egli stesso andò esule da 41 al 49 d.C.; cfr. a riguardo DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, pp. 122-143 e 160-166.

<sup>29</sup> Cfr. ad es. Ov. *Trist.* 2.190, 195-196; 3.2.7-8; 3.4b.1-2, 5; 5.2b.19-22; *Pont.* 1.2.23-26, 79; 1.3.49-50; 2.7.72; 3.1.15-24; 4.7.6-7; 4.9.85-86; 4.10.32; 4.12.33. Il freddo è tratto distintivo della Scizia anche in *Met.* 2.224, dove gli *Scythiae frigora* vengono ricordati per esaltare la potenza del fuoco di Fetonte e in *Met.* 8.788-191, dove invece *Frigus* personificato abita *extremis Scythiae glacialis in oris*.

<sup>30</sup> Ov. *Trist.* 3.10.9-18 e 25-40. Il fenomeno è riportato anche da Hdt. 4.28.1: «[...] ἡ δὲ θάλασσα πήγνυται καὶ ὁ Βόσπορος πᾶς ὁ Κιμμέριος, καὶ ἐπὶ τούτου τοῦ κρυστάλλου οἱ ἐντὸς τάφρου Σκύθαι κατοικημένοι στρατεύονται καὶ τὰς ἀμάξας ἐπελαύνουσι πέρην ἐς τοὺς Σίνδους».

<sup>31</sup> La stessa immagine torna in *Pont.* 3.1.15-16.

<sup>32</sup> Cfr. anche Ov. *Trist.* 5.7.49 e 5.10.34, dove le brache cucite e le pellicce animali costituiscono gli elementi caratteristici dell'abbigliamento dei popoli barbari, tanto che in *Trist.* 4.6.47 il poeta parla di *bracata turba Getarum*. Su questo particolare insiste anche Hdt. 1.71.2.

ghiaccio (*inducto gelu*). Nel distico successivo amplifica l'immagine del vino, che solidificandosi per il freddo acquista la forma del vaso che lo contiene tanto da non poter essere più bevuto a sorsi ma solamente gustato a pezzi.

La dipendenza dal racconto virgiliano è evidente e dimostra la volontà di Ovidio di inserire la propria vicenda all'interno di un ambiente letterariamente ben connotato, sulla cui assoluta veridicità insiste ancora in *Pont.* 4.7, in un'epistola indirizzata a Vestale, centurione primipilo che ha combattuto di persona nel Ponto. La sua esperienza diretta si aggiunge a quella personale di Ovidio, le cui dichiarazioni possono così risultare veritiere in quanto suffragate dalla testimonianza di un altro romano (v. 4 *nec me testis eris falsa solere queri*). Vestale potrà quindi confermare l'effettivo congelamento delle acque (v. 7), la solidificazione del vino (v. 8), l'attraversamento dei fiumi ghiacciati da parte di carri e cavalli (vv. 9-10). Un altro appello all'esperienza diretta di un testimone oculare si trova anche in *Pont.* 4.9.75-86, all'interno di un'epistola indirizzata all'amico Grecino in cui si ricorda il servizio prestato nel Ponto da Flacco, suo fratello. L'azione militare condotta dal comandante romano lo mette nella condizione di confermare senza rischio di smentite l'attendibilità delle descrizioni ovidiane. La bellicosità del popolo getico (vv. 78-80), l'ostilità della geografia dei luoghi (v. 81), l'incombenza dei nemici e l'uso disumano di intingere nel veleno la punta delle loro frecce (vv. 82-83), la familiarità con i sacrifici umani (v. 84) e, ancora, il congelamento delle acque (vv. 85-86) sono tutti fattori certificabili anche dalla voce di altri romani lì pervenuti.

La singolarità del luogo è tale da renderlo inadatto alla vita, al punto che già nelle *Metamorfosi* Ovidio aveva collocato significativamente in queste terre la residenza di *Pallor*, *Tremor* e *Fames* (*Met.* 8.788-791, con una descrizione della *domus* assai simile a quella di *Invidia* in *Met.* 2.761-764). Il freddo, la nebbia e l'assenza di luce, che l'esule sperimenta in prima persona, sono elementi caratteristici di ogni luogo inadatto alla vita. Non è un caso che essi compaiano in *Met.* 4.434-436 come attributi del paesaggio infernale. La palude stagnante dello Stige, che con le sue continue esalazioni ammantava di nebbia tutto l'ambiente circostante, è infatti pallida e fredda. L'espressione del v. 436 *pallor hiemsque* è in perfetta corrispondenza lessicale con il *semper hiemps* e le *pallentes umbras* di Verg. *Georg.* 3.356-357. L'accostamento denuncia una precisa volontà. La ricorrente associazione esilio-morte e la conseguente rappresentazione dell'esule come un morto vivente<sup>33</sup> implicano a loro volta anche l'accostamento del luogo d'esilio all'ambiente ultramondano. In *Trist.* 4.5.20 Ovidio

---

<sup>33</sup> Cfr. *infra*, pp. 139-148.

si dice sommerso *Stygia aqua*; in *Pont.* 1.8.27 l'esule si definisce *Stygias detrusus in oras*; in *Pont.* 2.3.43-44 si chiede quanto la condizione che vive sia lontana *a Stygia aqua*; in *Pont.* 3.5.56 afferma che il Ponto è assai vicino allo Stige (*a Styge nec longe Pontica distat humus*). E ancora, in *Pont.* 4.9.74 Ovidio spera ancora di poter lasciare le acque dello Stige (*exeat e Stygiis ut mea navis aquis*), mentre in *Pont.* 4.14.11 lo Stige, metonimia degli Inferi, è addirittura ritenuto preferibile al Danubio, a sua volta metonimia per il luogo d'esilio (*Styx quoque, si quid ea est, bene commutabitur Histro*)<sup>34</sup>. In *Trist.* 5.7.43-44 Tomi è detta significativamente *locus inamabilis e tristis*; *regnum inamabile* sono gli Inferi in *Met.* 4.477 e 14.590 e *inamabilis unda* è la palude dello Stige in Verg. *Georg.* 4.479 e *Aen.* 6.438, passo nel quale l'aggettivo fa il paio con il corrispondente *tristis*, utilizzato a sua volta da solo in *Aen.* 4.243 a definizione del Tartaro. L'uso combinato di questi aggettivi nel passo dei *Tristia* conferma da parte di Ovidio l'intenzionale assimilazione del Ponto agli Inferi<sup>35</sup>. La rappresentazione dell'aldilà, per la quale Ovidio nelle *Metamorfosi* allude al modello virgiliano del sesto libro dell'*Eneide* e alla catabasi di Orfeo nel quarto libro delle *Georgiche*<sup>36</sup>, viene così fusa alla descrizione della Scizia contenuta nelle *Georgiche*, per avvalorare l'idea del luogo d'esilio come luogo di morte. Un altro elemento, questo, che si aggiunge all'architettura simbolica della descrizione tomitana<sup>37</sup>.

### 3. Ovidio e gli scenari tragici.

La tradizione letteraria che precede Ovidio non si limita ovviamente al modello virgiliano. Le regioni sul Mar Nero avevano incontrato l'interesse anche di molta produzione teatrale. Delle circa trecento tragedie di cui abbiamo conoscenza (in forma integrale, frammentaria o anche attraverso la conservazione del solo titolo) circa la metà descrivono personaggi barbari o sono ambientate in territori stranieri. Molte di esse erano particolarmente note anche al pubblico romano. Come per Virgilio e Ovidio, già nel teatro greco l'alterità si configurava come la negazione degli elementi costitutivi della propria cultura e il ritratto dei barbari nella tragedia attica non poteva che essere l'esatto contrario dell'ideale greco<sup>38</sup>. Il termine

<sup>34</sup> Sulla preferibilità delle acque stegie al Ponto, cfr. anche Ov. *Trist.* 5.2b.29-30 *hinc ego dum muter, vel me Zanclaea Charybdis / devoret atque suis ad Styga mittat aquis*.

<sup>35</sup> WILLIAMS 1994, p. 13. A sostegno di questa ricercata sovrapposizione lo studioso cita anche la sterilità riconosciuta alla Scizia e tradizionalmente attribuita agli Inferi, come in Tib. 1.10.35.

<sup>36</sup> Cfr. BARCHIESI - ROSATI 2007, p. 298.

<sup>37</sup> WILLIAMS 1994, p. 16 definisce la Tomi di Ovidio «an alternative underworld, a negation of the Golden Age and a recreation of familiar Scythian extremes». Su questo argomento si veda anche LA BUA 2015, pp. 96-98.

<sup>38</sup> Sulle ragioni storiche che portarono alla nascita di questa concezione e sulle sue implicazioni politiche e culturali, si veda HALL 1989, pp. 2-55.

βάρβαρος, costituito dalla duplicazione di una onomatopea, testimonia il primo aspetto che per un greco identificava lo straniero, ossia la sua incapacità di parlare un idioma comprensibile. Da qui l'idea di un mondo fatto di incultura, arretratezza di usi e costumi, abitato da uomini crudeli: un mondo 'barbaro' nel senso più usuale del termine. Proprio ad un efferato episodio del mito e ad una figura nota alla scena e cara ad Ovidio, l'esule riconduce innanzitutto l'eziologia del nome di Tomi.

a. Tomi e lo smembramento di Absirto.

La città di Tomi, prima ancora della sua fondazione da parte dei coloni di Mileto, era stata teatro di un cruento avvenimento, che Ovidio racconta in *Trist.* 3.9. Dopo aver aiutato Giasone ad impossessarsi del Vello d'Oro, l'*impia Medea* era fuggita con lui dalla Colchide, sulla costa orientale del Mar Nero, ed era approdata sul lido opposto, il luogo dove appunto sarebbe sorta Tomi<sup>39</sup>. Il padre inseguiva la figlia solcando il mare e Medea, colta dalla paura, cercava disperatamente un modo per ritardarne l'arrivo. E così, come riferisce Ovidio, gli occhi le si posarono sul fratello, offrendole immediatamente la soluzione (*Trist.* 3.9.21-24):

*dum quid agat quaerit, dum versat in omnia vultus,  
ad fratrem casu lumina flexa tulit.  
Cuius ut oblata est praesentia: «Vicimus, inquit;  
hic mihi morte sua causa salutis erit».*

Mentre cercava cosa fare, mentre girava tutt'attorno  
lo sguardo, volgendo gli occhi, per caso li posò sul fratello.  
E come se lo vide dinanzi: «Ho vinto, disse,  
con la sua morte sarà causa della mia salvezza».

Trapassatogli il fianco con la spada, ne dilania il corpo e ne sparge le membra nei campi<sup>40</sup>. Il padre, costretto a recuperare ciò che restava del figlio fatto a pezzi, avrebbe così indugiato nell'inseguimento della figlia garantendole la possibilità di fuggire. Questa versione della fine di Absirto si discosta da quella fornita da Apollonio Rodio in *Arg.* 4.450-481, alla base di un'altra eziologia toponomastica, secondo la quale il ragazzo, ormai adulto<sup>41</sup>, era stato attirato dagli inganni di Medea, ucciso a tradimento da Giasone e sepolto nelle isole degli Assirti, nell'estremità nord-orientale dell'Adriatico. Lo smembramento di Absirto è invece attestato sulla scena romana, dalla quale Ovidio potrebbe dipendere. Alla *Medea sive*

---

<sup>39</sup> Sulla corrispondenza tra il luogo di relegazione del poeta e lo scenario della fuga di Medea e Giasone dalla Colchide, cfr. anche *Pont.* 3.1.1 *Aequor Iasonio pulsatum remige primum*, per cui si veda *infra*, pp. 236-241.

<sup>40</sup> Cfr. *Ov. Her.* 6.129-130 e *Sen. Med.* 452-453. In *Ap. Rh.* 1.9.24, invece, le membra di Absirto vengono sparse in mare, secondo una versione accolta per contaminazione anche in *Sen. Med.* 132-133. Cfr. NÉMETI 2003, p. 211.

<sup>41</sup> Absirto è invece *infans* in *Ov. Met.* 7.54 e *parvus* in *Sen. Med.* 131.

*Argonautae* di Accio potrebbe appartenere, infatti, il frammento riportato da Cicerone in *De nat. deor.* 3.67<sup>42</sup>. Il testo manca dell'indicazione dell'autore e del titolo del dramma di riferimento e ciò giustifica la prudenza della critica, che lo ha inserito tra gli *adespota*, ma le evidenti similarità tra l'intero racconto di Ovidio in *Trist.* 3.9 e il prologo del dramma acciano, tradito sempre nel *De natura deorum* di Cicerone al passo 2.89, confortano però l'ipotesi della possibile appartenenza al dramma anche dell'altro passo. Al di là delle problematiche filologiche, questi versi testimoniano comunque la fortuna che l'episodio ebbe in ambito tragico. Il fratricidio di Medea costituiva, infatti, un momento di forte impatto emotivo e ben si prestava ad una riproposizione sulla scena<sup>43</sup>.

Il *μασχαλισμός*, cui Apollonio Rodio dedica un rapido cenno ai versi 477-479, era originariamente un rito arcaico praticato da quanti si erano macchiati di omicidio con frode. Esso consisteva nel taglio di parti del corpo della vittima (specialmente le mani) al fine di scongiurare la vendetta da parte dell'ucciso. A Roma si era evidentemente persa la percezione di questo culto e nel racconto della fine di Absirto, al di là di ogni valenza apotropaica, ne era rimasta un'eco solo come esemplificazione della crudele e spietata astuzia di Medea. Anche nel racconto di Ovidio, infatti, lo smembramento del ragazzo non presuppone ragioni culturali, ma ha il solo obiettivo di liberare Medea dall'*impasse* nella quale si trova. L'immagine delle *pallentes manus* e del *caput sanguineum* del cadavere mutilato (Ov. *Trist.* 3.9.30), esposti sull'alto di una rupe per annunciare ad Eeta la macabra sorte del figlio, recupera il contrasto cromatico presente già in Ap. Rh. *Arg.* 4.473-474, dove il sangue della vittima macchia il velo e la veste candida di Medea ma, privata di ogni solennità rituale, l'immagine mira ad accrescere il senso dell'orrido legato al *μασχαλισμός*. Non a caso, lo smembramento che nell'antico culto si limitava al taglio degli arti, ora investe l'intero cadavere. Tale cruenta immagine sembra richiamare anche quella descritta da Plutarco nella *Vita di Cicerone* 49.2, quando viene ritratto lo scempio delle mani e della testa dell'oratore esposte sui rostri del Foro, e con essa il generale scempio provocato dalle guerre civili. L'allusione, quindi, potrebbe essere letta anche come una denuncia da parte di Ovidio della degenerazione romana provocata dalle guerre, una denuncia che suona ancor più pungente proprio perché filtrata dall'attacco ai barbari, che conservavano nel nome della

---

<sup>42</sup> Cicerone ripropone il mito in questa stessa versione anche in *Manil. (de imp. Cn. Pomp.)* 22. Cfr. anche Ov. *Her.* 6.129-130.

<sup>43</sup> Cfr. FALCONE 2016, p. 190: «l'espressionismo della scena, con il gusto per la precisione del dettaglio tipico del teatro latino di età repubblicana, ha *in nuce* già quella violenza che caratterizzerà scene quale quella dell'uccisione dei figli di Tieste nell'omonima tragedia di Seneca».

propria terra l'eredità di un *aition* efferato<sup>44</sup>. L'eziologia del nome coincide anche con la prima, ampia digressione sul luogo d'esilio operata da Ovidio nel corso degli epistolari. Dopo i rapidi accenni alla desolazione, al clima e alla violenza della città nelle elegie precedenti, è qui che Tomi riceve più spazio e apre la strada al dettagliato ritratto contenuto nel componimento successivo. Il primo elemento che Ovidio vuole resti impresso nel lettore è quindi l'ostilità di un luogo che già nel nome reca il marchio della sua barbarie<sup>45</sup>. Per esaltare tale orrore, il v. 34 *membra soror fratris consecuisse sui* è costruito sull'alternanza dei riferimenti all'uno e all'altro dei personaggi, così che il nominativo *soror* e il predicato da esso dipendente separino gli elementi sintatticamente riferiti ad Absirto, vale a dire l'accusativo *membra* e i due genitivi *fratris sui*, anche da un punto di vista visivo. Il risultato è l'enfaticizzazione del rapporto di parentela che legava vittima e carnefice e la restituzione iconica dell'immagine dello smembramento del giovane. Tomi, dalla radice del verbo τέμνω, è infatti 'la città del taglio' (in greco τομή), perché qui Medea ha disseminato le membra trucidate del fratello<sup>46</sup>. Se l'esilio è una declinazione della morte, per un esule non c'è terra più indicata di quella che ad una morte deve persino il nome. Ma Tomi è anche 'la città del taglio' perché qui Ovidio è stato strappato alla vita, agli affetti e alla patria.

Ellen Oliensis ha visto nel ricordo di questo episodio una possibile identificazione tra Medea, assassina e dilaniatrice del corpo del fratello, e Augusto, responsabile con il suo allontanamento da Roma del laceramento di Ovidio, che in una concezione simbolica della comunità cittadina intesa come famiglia rappresenta a tutti gli effetti un suo *frater*<sup>47</sup>. Al di là di questa identificazione forse eccessiva, il parallelo tra Absirto e Ovidio è invece evidente. Il ricorso alla categoria dell'*ignorantia* per descrivere il giovane (v. 25 *protinus ignari nec quicquam tale timentis*), l'identità del nome di Minerva associato alla nave con la quale

<sup>44</sup> DEGL'INNOCENTI PIERINI 2014, p. 220. Cfr, anche SCHUBERT 1990, p. 162.

<sup>45</sup> Cfr. EVANS 1983, p. 62: «Ovid narrates the legend of Medea and Absyrtus to link his place of exile with inhuman, bloody deeds. He answers his readers' disbelief ("quis crederet", l.1) by the authority of the myth ("constat", l.6), demonstrating that Pontus, long associated with colonization by the Greeks, is indeed a world of savage brutality. His juxtaposition of "Getis Graias" (l.4) is certainly deliberate».

<sup>46</sup> A questo valore simbolico fa riferimento NISBET 1982, p. 51 n. 22, riconoscendo allo smembramento di Absirto un richiamo simbolico alla *relegatio* che in quegli stessi luoghi Ovidio sconta, sulla falsa riga sia della possibile allusione alla promiscuità di Giulia Maggiore connessa alla scelta di Augusto di relegarla a Reggio, terra legata alla figura di Scilla, sia all'allusione alle menzogne contestate a Cassio Severo, relegato tra i Cretesi 'bugiardi'.

<sup>47</sup> OLIENSIS 1997, p. 190: «[...] Tomis is not named after the man who perished there. It is named not *ab Absyrto* but *ab Absyrti caede*, 'from the cutting-up of Absyrtus': the proper name is in this case an index less of identity than of the destruction of identity through dismemberment. But the name is also inflected by the third language that is at play in this elegy. For the phrase *ab Absyrti caede* forges a link not only between Tomis and Absyrtus but also between Tomin and 'Caesar' ('the cutter'), the man who has divided Ovid from Rome and Ovid's body from his name».

entrambi sono approdati nel Ponto (*Trist.* 1.10.1-2 per Ovidio; *Trist.* 3.9.7-8 per Absirto) e la dinamica della *laceratio*, suffragano questa nuova identificazione e fanno dello smembramento fisico di Absirto la rappresentazione metaforica di quella dell'esule, diviso dalla patria e bandito dalle biblioteche pubbliche<sup>48</sup>. Che la condanna all'esilio coincidesse nella percezione del poeta con una lacerazione fisica è esplicitamente dichiarato in *Trist.* 1.3.73-74 quando, lasciando la propria casa romana, il poeta sente le proprie membra lacerarsi:

*dividor haud aliter, quam si mea membra relinquam,  
et pars abrumpi corpore visa suo est.*

Me ne vado, ed è come se lasciassi lì le mie membra  
e mi pare che una parte venga strappata via dal suo corpo.

Questo distico è seguito peraltro dal veloce ricordo di Metto Fufezio, alleato traditore di Roma nella guerra contro Veio crudelmente punito da Tullio Ostilio. Il re lo fece legare a dei cavalli che, muovendosi in direzioni opposte (v. 75 *in contraria*) ne lacerarono il corpo<sup>49</sup>. Come racconta più dettagliatamente Virgilio in *Aen.* 8.642-645 (l'espressione *in diversa* del v. 642 ricorda quella adottata da Ovidio a descrizione della stessa scena), le viscere del traditore vennero sparse per il campo (v. 645 *per silvam*) tanto che il sangue ne irrorava la vegetazione (v. 645 *sparsi rorabant sanguine vepres*)<sup>50</sup>. La lacerazione del cadavere e lo spargimento delle membra per i campi uniscono la sorte di Absirto a quella di Metto e il paragone diretto dell'esule con quest'ultimo esplicita e conferma in un certo senso anche il parallelo con l'altro. La barbarie che caratterizza l'immaginario tradizionale di Medea viene

<sup>48</sup> Cfr. SCHUBERT 1990, pp. 158-164.

<sup>49</sup> L'autenticità del distico in questione (*Trist.* 1.3.75-76) è stata messa in dubbio da Heinsius che, sulla base di alcune problematiche testuali, tra le quali il fatto che i mss. tramandino il nome *Priamus* (*Mettus* è congettura di Saumaise), ne propone l'espunzione. A sostegno di questa scelta anche una ragione di senso: il paragone con Fufezio risulterebbe sconveniente dato l'effettivo tradimento ordito contro gli alleati. La sua *proditio* lo rende responsabile di un crimine che deve essere punito e Ovidio mai avrebbe potuto paragonarsi ad un *proditor*. Cfr. anche HALL 1995, p. 22 che considera la fabula di Metto eccessivamente atroce per poter essere paragonata alle sofferenze dell'esule, oltre che inappropriata data l'assenza di malafede nell'azione commessa da Ovidio. Una discussione orientativa del problema in MERKEL 1837, pp. 37-38. In realtà, il contesto in cui viene inserito il riferimento alla storia di Fufezio e la sua evocazione a immagine delle sofferenze psichiche patite dall'esule in partenza, rientrano in una dinamica usuale nella produzione dal Ponto. Ovidio più volte ricorre a vicende note di torture fisiche per rappresentare il proprio dolore, in un processo di traslazione dal piano fisico al piano morale. È questo il caso del *vulnus* di Telefo e Filottete e degli smembramenti di Absirto e Atteone. Sui paragoni con personaggi 'scomodi' cfr. *infra* il caso di Capaneo e Prometeo, pp. 94-109.

<sup>50</sup> L'episodio è riportato anche da Liv. 1.28, che commentava la vicenda affermando che quello fu l'unico caso in tutta la storia di Roma in cui venne applicata una punizione contraria alle leggi umane (*Primum ultimisque illud supplicium apud Romanos exempli parum memoris legum humanarum fuit: in aliis gloriari licet nulli gentium mitiores placuisse poenas*). Ovidio, ricordando l'episodio, potrebbe tentare di smentire questa così convinta rivendicazione di umanità. A distanza di anni, infatti, egli stesso sperimenta sulla propria pelle un *supplicium* immemore *legum humanarum* paragonabile allo smembramento di Metto Fufezio.

così trasferito dalla Colchide, sua patria d'origine, alla costa ad essa opposta, dove ora Ovidio sconta la sua pena di esule. Nell'immaginario latino anche la Colchide era associata alla Scizia<sup>51</sup>. Meno ostile da un punto di vista territoriale<sup>52</sup>, essa era una regione tradizionalmente legata alla magia e alla mostruosità e, quindi, perfettamente ascritta ad una regione lontana e misteriosa come quella scitica.

Alla storia del fratricidio compiuto da Medea corrisponde in Ovidio la storia di un altro fratricidio, questa volta sventato. L'ambientazione da un punto di vista geografico è pressoché la medesima e invariato è lo scopo della menzione dell'episodio: ribadire l'atmosfera di brutalità e barbarie che anima Tomi così come tutte le terre ad essa limitrofe<sup>53</sup>.

#### b. Ifigenia e la Tauride.

L'episodio in questione è ricordato da Ovidio in *Trist.* 4.4.63-82 e in maniera più estesa in *Pont.* 3.2.45-96. La storia è quella del ricongiungimento tra Ifigenia ed Oreste nella terra dei Tauri. In Crimea, la penisola un tempo chiamata Chersoneso Taurico<sup>54</sup>, sorgeva un altare consacrato ad Artemide<sup>55</sup>. Ad officiarne il culto era preposta la figlia di Agamennone, scampata al sacrificio progettato dal padre e trasportata attraverso il cielo in quella terra ai confini del mondo. Il plot è quello dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide<sup>56</sup>, che Ovidio chiama in causa per due fondamentali ragioni. Nel passo dei *Tristia* esso si inserisce all'interno della degradata descrizione di Tomi e delle popolazioni ad essa confinanti, che celebrano ancora sacrifici umani ad Artemide come quelli un tempo officiati da Ifigenia. Nell'elegia delle *Epistulae ex Ponto*, invece, l'episodio è menzionato a testimonianza dell'immortalità garantita dalla poesia, grazie alla quale la fedeltà di Pilade a Oreste (come quella di Teseo a Piritoo) continua a ricevere perenne celebrazione (vv. 33-34). L'*exemplum* mitico si unisce in questo caso ad una inusuale presentazione del popolo di Tomi. A fronte delle numerose

---

<sup>51</sup> Cfr. Verg. *Georg.* 2.136-142. Su tale associazione cfr. anche Sen. *Med.* 212, 528 e 483-484.

<sup>52</sup> In Verg. *Georg.* 2.140-142 la Colchide è descritta come una terra fertilissima.

<sup>53</sup> Cfr. OLIENSIS 1997, pp. 187-188.

<sup>54</sup> Cfr. Ov. *Pont.* 3.2.45 *est locus in Scythia (Tauros dixere priores)*. Sulla prossimità di Tomi alla Tauride, cfr. Ov. *Trist.* 4.4.63-64 *nec procul a nobis locus est, ubi Taurica dira / caede pharetrata pascitur ara deae* e 4.4.83-84 *haec igitur regio, magni paene ultima mundi, / quam fugere homines dique, propinqua mihi est*. Un accenno alla Tauride come località scitica anche in *Pont.* 1.2.78 *cultaque Orestae Taurica terra deae*.

<sup>55</sup> In Hdt. 4.103 Ifigenia è considerata la dea più importante della Tauride, forse a causa di una errata connessione dell'epiteto della vergine *Tauropolos* 'cacciatrice di tori' con il popolo della regione. Probabile è che da qui Euripide abbia preso ispirazione per il suo dramma, trasportando Ifigenia sul Mar Nero e raccontandone il ritorno in Attica con la statua di legno di Artemide sottratta al tempio barbaro per volere di Apollo. Sull'argomento, cfr. HALL 1989, p. 111.

<sup>56</sup> L'espressione *fama refert* di *Pont.* 3.2.51 suona come una plausibile allusione alla fonte tragica. Così INGLEHEART 2010b, p. 233.



critiche mosse agli abitanti, Ovidio ne esalta qui l'alto valore da essi riconosciuto all'amicizia. L'intento non è tanto quello di attribuire un qualche tratto di umanità al popolo barbaro, quanto piuttosto quello di accusare con ancor più amara delusione molti degli amici romani, che mentre ostentano civiltà tradiscono il vincolo sacro dell'amicizia, dimostrandosi in questo addirittura inferiori ai Geti<sup>57</sup>. In questa esaltazione della fedeltà amicale, Ovidio sceglie di affidare la parola ad un *senex* scitico (v. 41). Quasi ergendosi a portavoce del *coetus* con il quale il poeta dice di trovarsi a conversare, il vecchio narra quella che egli considera una «*fabula* di tradizione locale»<sup>58</sup>, *exemplum* perfetto dell'importanza riconosciuta dal suo popolo all'*amicitiae nomen* (v. 43). Il *plot* euripideo, che Ovidio aveva citato in prima persona in *Trist.* 4.4.63-82, viene ora riproposto con maggiore ampiezza attraverso la voce di un nuovo narratore. L'inizio del suo racconto rivela la volontà da parte del poeta di creare una sovrapposizione tra la propria situazione e quella rappresentata nell'opera tragica. Chi parla afferma di essere originario della Tauride (v. 45 *Tauros dixere priores*)<sup>59</sup>, una località della Scizia non distante dalla terra dei Geti dove ora si trova a conversare con l'esule (v. 46 *qui Getica longe non ita distat humo*)<sup>60</sup>. Tomi e la Tauride, quindi, sono geograficamente non troppo lontane e questo dato risulta degno di fiducia proprio perché fornito da un uomo nativo di quella regione. In realtà, tale prossimità sembrerebbe contraddetta dall'evidenza della realtà geografica<sup>61</sup>, ma come abbiamo avuto

<sup>57</sup> Lo conferma il distico di *Pont.* 3.2.101-102 *Quid facere Ausonia geniti debetis in Urbe, / cum tangunt duros talia facta Getas?*. Cfr. FORMICOLA 2018, p. 90: «[...] Sarmati e Geti, popolazioni pur definite ancora ora barbare (*barbara turba*, una *iunctura* che si può considerare formulare nell'opera di Ovidio [...]), altrove oggetto di forti riserve da parte del poeta, costituiscono in positivo l'elemento di tacito confronto con quei *timidi* che, spaventati dai fulmini, hanno abbandonato l'amico colpito dagli strali del terribile censore, viziati, evidentemente, da una *barbaries* superiore a quella dei 'barbari' Geti». Si veda anche INGLEHEART 2010b, p. 231: «[...] if the barbarians are moved by this story of friendship, Roman should be moved; a clear pointer to his friends in Rome to help him in his exilic circumstances [...]».

<sup>58</sup> Così FORMICOLA 2018, p. 91, che sottolinea come la scelta di affidare il racconto ad un *senex* contribuisca a dare credibilità al racconto, dal momento che «il vecchio è prezioso depositario e portatore di un'antica tradizione orale, che alla *senectus* riconosce la *prudencia*».

<sup>59</sup> Questo espediente dona maggiore veridicità al racconto fornito, creando peraltro un ponte tra il passato e il presente, di cui il narratore è esperto per esperienza diretta. Da lui apprendiamo che in Tauride è ancora praticato il culto di Artemide, nonostante manchi il simulacro della dea, del quale non resta altro che la base su cui era collocato (v. 52 *stat basis orba dea*). Il tempio è ancora integro e una sacerdotessa vergine, questa volta autoctona ma superiore comunque per *nobilitas* a qualsiasi donna della Scizia, continua ad ossequiare i riti istituiti dagli antenati, quelli che prima di lei aveva praticato la figlia di Agamennone strappata al sacrificio. Da notare in questo passo la studiata alternanza nell'utilizzo di presenti e perfetti, che contrappone il passato mitico nel quale si colloca la vicenda di Ifigenia e il presente storico nel quale vivono Ovidio e il suo interlocutore geta, mostrandone, pur nelle inevitabili differenze, l'assoluta continuità.

<sup>60</sup> Stessa dichiarazione in *Trist.* 4.4.83-84 *haec igitur regio, magni paene ultima mundi, / quam fugere homines dique, propinqua mihi est*.

<sup>61</sup> HALL 2013, p. 102 ricorda che Tomi dista dal Chersoneso Taurico 739 miglia via terra e 212 via mare, un viaggio non indifferente sia per i parametri antichi che per quelli moderni. Cfr. anche INGLEHEART 2010b, p. 224: «Such strong emphasis on the geographical relevance of the *I.T.* is necessary because, in actuality, the Crimea (the locations of the Taurians), is on the other side of the Black Sea to Tomi, Ovid's place of exile».

modo di constatare anche per la collocazione di Tomi in Scizia, Ovidio è interessato alle implicazioni simbolico-letterarie che talune associazioni suggeriscono più che al rigoroso rispetto dei dati ‘reali’<sup>62</sup>. Considerare Tomi e la Tauride non solo come due località afferenti alla stessa regione, ma anche come non troppo distanti l’una dall’altra, offre la possibilità infatti di mettere in stretta correlazione le vicende che in entrambe rispettivamente si ambientano. Prima di analizzare nel dettaglio il valore e la funzione di questi parallelismi, è utile innanzitutto chiarire quali siano gli elementi del paesaggio taurico che emergono dalla tragedia euripidea, per avere un quadro preliminare dei possibili punti di contatto con l’immaginario ovidiano della terra d’esilio.

Nel prologo pronunciato da Ifigenia, come tipico delle aperture dei drammi, vengono fornite agli spettatori le coordinate spazio-temporali della vicenda che sta prendendo avvio. Direttamente da lei apprendiamo che il sacrificio che la vide vittima in Aulide non si è mai concretizzato grazie all’intervento provvidenziale di Artemide e che la dea, trasportandola attraverso il cielo, l’ha condotta alla terra dei Tauri (Eur. *I.T.* 30 ἐς τήνδε ... Ταύρων χθόνα), nella costa sud-orientale della Crimea. Tale località era occupata da una popolazione pastorale<sup>63</sup> che abitava in grotte montane o in rifugi di fortuna<sup>64</sup>. A governarla era Toante, agli occhi di Ifigenia un “barbaro tra i barbari” (v. 31 βαρβάροισι βάρβαρος)<sup>65</sup>, re di un popolo abituato a sacrificare alla dea i Greci giunti sulla costa<sup>66</sup>. È questo un elemento messo in risalto anche da Ovidio, che in *Trist.* 4.4.61-64 e *Pont.* 3.2.53-54 manifesta la sua repulsione per un’usanza tanto disumana. A suo giudizio si tratta di rituali invisibili alla stessa dea per la quale venivano celebrati (in *Trist.* 4.4.81 Artemide è detta *dea crudelia sacra perosa*). Anche in Euripide è presente una traccia del medesimo disappunto. Ai vv. 380-391, infatti, Ifigenia si mostra insofferente all’idea che le divinità possano davvero godere dei sacrifici umani. A suo giudizio è assurdo pensare che Artemide ritenga impuro (v. 383 μυσάρων) chi si è macchiato di sangue, per poi pretendere invece lei stessa sacrifici umani, e si mostra più propensa a credere che questa contraddizione (v. 380 τὰ σοφίσματα) sia piuttosto un’invenzione degli uomini per giustificare la propria crudeltà (cfr. vv. 389-391). Il Coro di donne greche che accompagna Ifigenia in tali *officia* denuncia lo stesso sentimento

---

<sup>62</sup> INGLEHEART 2010b, p. 224 attribuisce, invece, questa imprecisione alla volontà di sottolineare quanto la periferia dell’Impero Romano sia confusa e disordinata, «a place of frightening tribes and monstrous events».

<sup>63</sup> Cfr. ad es. Eur. *I.T.* 260-263.

<sup>64</sup> CROPP 2000, p. 47.

<sup>65</sup> La presenza di Ifigenia in Tauride al tempo del regno mitico di Toante è sottolineata anche da Ov. *Trist.* 4.4.65-66 e *Pont.* 3.2.59-62.

<sup>66</sup> Eur. *I.T.* 35-39.

di distanza e disapprovazione e definisce tali rituali sacrileghi, almeno per un greco (Eur. *I.T.* 464-465 *θυσίας παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὀσίας*). I *tristia sacra*<sup>67</sup>, come vengono definiti in *Pont.* 3.2.66 (*crudelia sacra* sono detti invece in *Trist.* 4.4.81), sono la dimostrazione della efferata barbarie che domina la 'civiltà' agli estremi confini del mondo e della distanza dei suoi costumi da quelli dei popoli civilizzati. Proprio per sottolineare questa crudeltà, Ovidio tradisce per così dire il referente greco. A conclusione dell'*Ifigenia in Tauride* Atena, *dea ex machina*, aborrisce i sacrifici umani ed ordina a Toante di lasciare che Oreste porti il simulacro di Artemide in Grecia, imponendogli di porre fine a tali rituali (vv. 1435-1461). Ovidio deliberatamente trascura questo dettaglio, così da evidenziare ancora una volta la barbarie del popolo che lo ospita.

A questo divario culturale corrisponde anche una diversità geografica. L'asperità del paesaggio taurico, contraddistinto dalle rupi Simplegadi<sup>68</sup>, si oppone nettamente allo splendore dell'Europa, ricca invece di giardini e alberi<sup>69</sup>. Lo ricorda la stessa Ifigenia, che comunicando a Pilade il contenuto della lettera che vuole venga recapitata ad Oreste, ai versi 774-776 dichiara di voler tornare ad Argo, nella sua terra, per essere liberata da un luogo che sente ostile e da un compito, il sacrificio di vite umane, che le appare oltraggioso:

Κόμισαί μ' ἐς Ἄργος, ὃ σύναιμε, πρὶν θανεῖν,  
ἐκ βαρβάρου γῆς, καὶ μετὰστησον θεᾶς  
σφαγίων ἐφ' οἷσι ξενοφόνους τιμὰς ἔχω.

Portami ad Argo, o fratello, prima che io muoia.  
Portami via da questa terra barbara e dal mattatoio della dea,  
a cui rendo onore scannando gli stranieri<sup>70</sup>.

Tanto per lei quanto per il Coro quella dei Tauri si configura come una terra inabitabile, terribile, ricca di minacce, simbolo di prigionia<sup>71</sup>. Nel primo stasimo la descrizione fisica dei

<sup>67</sup> Interessante il contrasto cromatico che accomuna l'immagine dell'altare bianco contaminato dal rosso del sangue delle vittime in *Pont.* 3.2.53-54 e quello della descrizione delle membra pallide e sanguinanti di Absirto esposte su un'altura in *Trist.* 3.9.29-30. Uccisione macabra quella ad opera di Medea, omicidi non meno raccapriccianti quelli commessi nei sacrifici ad Artemide, che Ifigenia stessa compie solo perché costretta (*invita* è infatti detta al v. 66). Cfr. FORMICOLA 2018, p. 93, che sottolinea la forza dell'aggettivo *decolor* adottato da Ovidio in *Pont.* 3.2.54: «L'aggettivo al v. 54 offre il senso della contaminazione del luogo, che appare, nell'elegia dei *Tristia* e qui nell'epistola dal Ponto, come snaturato nei suoi tratti cromatici dal sangue versato dalla vittima [...]».

<sup>68</sup> Anche le valli sono rocciose, come si evince dall'espressione *λεπεαῖαι νάπαι* del v. 324.

<sup>69</sup> Cfr. Eur. *I.T.* 123-125 e 132-135.

<sup>70</sup> La traduzione è di A. Tonelli, per cui si veda TONELLI 2011.

<sup>71</sup> CROPP 2000, p. 49: «For Iphigenia (and for the Chorus whose situation mirrors hers) the Taurians are a site of captivity and separation from home [...]. Images of passing through the Dark or Clashing Rocks (Symplêgades) and crossing the Unfriendly Sea to a barren land evoke symbolically the threatening alienness of this world». Da notare al v. 125 l'uso dell'aggettivo *ἀξεινος* in riferimento al Mar Nero. Prima di conoscerne i venti e le correnti e di colonizzarne le coste, e quindi prima di ribattezzarlo per questa ragione Πόντος Εὐξεινος, ossia Mare Ospitale, i Greci chiamavano quelle acque Πόντος Ἄξεινος, Mare Inospitale, in assonanza

luoghi si fa più puntuale e il contrasto tra gli splendori della Grecia e l'asperità della Scizia più esplicita. In una sorta di ideale periplo del Mar Nero<sup>72</sup>, che tocca alcune tappe dell'itinerario dei navigatori greci verso la Scizia, vengono ricordate le rupi Simplegadi (v. 422), tradizionale punto di separazione con l'insospitale mondo dei barbari<sup>73</sup>, la costa di Salmidesso in Tracia (vv. 423-424) e l'isoletta di Leuce (vv. 436-438)<sup>74</sup>. Nel mezzo prende vita il ricordo nostalgico della Grecia, rappresentata dall'immagine dell'Eurota, che attraversa Sparta con le sue acque limpide (vv. 396-400), e da quella della fonte Dirce a Tebe (v. 401), simboli di un paesaggio fiorente cui si oppone lo squallore di un luogo costantemente contaminato dal sangue di sacrifici umani (vv. 402-406). Questo tono nostalgico è caratteristico della maggior parte dei riferimenti geografici presenti nell'*Ifigenia in Tauride*, come ai vv. 1123-1137, quando il Coro immagina il viaggio di ritorno di Ifigenia verso Atene. Il velo di tristezza che ammantava queste descrizioni è dovuto al contrasto evidente tra la 'mobilità coatta' che costringe tutti i personaggi ad abbandonare la propria terra d'origine e l'immobilità, altrettanto forzata, che li costringe a rimanere contro la propria volontà in una terra straniera ed insospitale<sup>75</sup>. Quella dei Tauri è infatti una terra selvaggia (v. 402 ἄμεικτον αἴαν) situata tra città barbare (v. 417 πόλεις βαρβάρους)<sup>76</sup>. Gli elementi del paesaggio descritti da Euripide sono gli stessi presenti anche nelle descrizioni di Erodoto<sup>77</sup>: un territorio aspro a ridosso del mare, caratterizzato da promontori, dirupi e scogliere. Questa asperità fisica costituisce una minaccia anche per la realizzazione del progetto di fuga dei protagonisti. Quando, a riconoscimento ormai avvenuto, Ifigenia pensa a come poter scappare con il fratello, l'impraticabilità delle strade (v. 887 ὁδοὶ ἀνόδοι), l'ostilità di quel popolo selvaggio (v. 886 βάρβαρα φῦλα) e la lontananza dallo stretto delle Simplegadi (v. 890 διὰ κυανέας μὲν στενοπόρου πέτρας μακρὰ κέλευθα) si palesano come un tangibile pericolo per la salvezza di Oreste. Ai versi 1096-1105 il Coro, ricordando i luoghi che videro

---

con il nome scitico *Axaïna*, che in realtà ne definiva semplicemente il colore scuro delle acque. Tale antica definizione torna ai vv. 253, 341, 395, 438, 1388. Cfr. Ov. *Trist.* 4.4.55-56 *frigida me cohibent Euxini litora Ponti: / dictus ab antiquis Axenus ille fuit.*

<sup>72</sup> Così HALL 2013, p. 49.

<sup>73</sup> HALL 1987, p. 429: «[...] in *I.T.* the rocks are the mental, as well as the physical, barrier between darkness and light, the unknown and the known, barbarism and civilization. Thus when Iphigeneia says that she will ensure that Pylades can escape out from the "dark rocks" (746), it is a symbolic way of promising to see him safely out of the Black Sea into the Greek world».

<sup>74</sup> L'itinerario via mare descritto interessa la costa nord-orientale del Mar Nero. La traiettoria è ribadita anche dalla menzione puntuale dei venti Noto e Zefiro (vv. 430-434). Il primo, che spira da Sud, guida infatti la nave in direzione Nord, una volta passato il Bosforo; il secondo invece, che proviene da Ovest, la spinge in direzione orientale verso Leuce e quindi la Tauride. Cfr. HALL 2013, pp. 50-51 e PARKER 2016, p. 155.

<sup>75</sup> Cfr. HALL 2013, pp. 53-54.

<sup>76</sup> Cfr. Eur. *I.T.* 629 χθόνος βάρβαρος.

<sup>77</sup> Cfr. Hdt. 4.99 e 103.

la nascita di Artemide e Apollo in Grecia, descrive paesaggi ameni distanti dalla desolazione della Tauride: vengono menzionate le grandi piazze della Grecia, il lago sull'Isola di Delo e il Monte Cinto dove rigogliosi crescono palme, allori e olivi. Unico orrore in questo quadro confortante è il ricordo luttuoso della caduta di Troia. La distruzione della città aveva sancito il loro destino di schiave, la deportazione in terra straniera e il servizio per i sacrifici umani ad Artemide, in un passaggio brutale dalla prosperità alla sofferenza. L'intervento finale di Atena, però, riesce ad aprire un varco di positività nella vita di queste donne, come lo sarà anche in quella di Ifigenia, Oreste e Pilade. La tragedia si conclude infatti con il ritorno in Grecia di Oreste, al quale spetta il compito di fondare ad Alai, ai confini dell'Attica, un tempio in onore di Artemide Tauropola dove custodire la statua portata via dalla Tauride, e di Ifigenia, destinata a servire ancora la dea come sacerdotessa a Brauron, dove potrà morire e trovare degna sepoltura. Il lieto fine del *plot* tragico<sup>78</sup> induce Ovidio a sperare che anche per lui possa presto giungere il momento di fare ritorno in patria, come chiosa in *Trist.* 4.4.87-88:

*O utinam venti quibus est ablatas Orestes  
placato referant et mea vela deo!*

Oh, i venti che portarono via di qui Oreste riportino  
anche le mie vele quando il dio si sarà placato!

La vicenda di Oreste, quindi, permette al poeta di esemplificare tre elementi fondamentali della sua esperienza di esule: l'orrore del luogo in cui è costretto a soggiornare, il conseguente desiderio di tornare in patria (aspetti entrambi affrontati in *Trist.* 4.4) e l'importanza dell'amicizia nei momenti di difficoltà, come dimostrato dall'esaltazione della fedeltà incondizionata di Pilade in *Pont.* 3.2<sup>79</sup>. Questi elementi costituiscono la base sulla quale Ovidio fonda l'accostamento della *persona exulis* con la figura mitica di Oreste, attraverso un suggestivo meccanismo di 'identificazione emotiva'<sup>80</sup> che stabilisce anche altri interessanti punti di contatto. Ovidio, peraltro, in *Trist.* 1.5.21-22 si identifica con Oreste definendolo *tristis*, ossia attribuendogli uno dei caratteri fondamentali riconosciuti a sé stesso in tutto il corso degli epistolari esilici. Entrambi si sono macchiati di una colpa,

<sup>78</sup> Per il rapporto tra la descrizione ovidiana dell'episodio e l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, si veda il commento al passo di FORMICOLA 2018, pp. 94-98.

<sup>79</sup> Così anche in *Trist.* 1.5.21-22 e 1.9.27-28. Come Ovidio, anche Oreste aveva subito l'abbandono di tutti i suoi amici (Eur. *I.T.* 947-948 ἐλθὼν δ' ἐκεῖσε, πρῶτα μὲν μ'οὐδεις ξένων / ἐκὼν ἐδέξαθ', ὡς θεοῖς στυγούμενον). Cfr. INGLEHEART 2010b, p. 227, che analizza la similarità delle metafore nautiche a rappresentazione dell'amicizia in Ov. *Pont.* 3.2.5-6 ed Eur. *I.T.* 599-600.

<sup>80</sup> Di «emotional identification» nel rapporto del poeta con Oreste parla HALL 2013, p. 103. Per le menzioni del personaggio tragico, oltre alle elegie qui trattate, cfr. *Trist.* 1.2.22; 1.9.27; 5.4.25.

entrambi sono costretti ad abbandonare la propria patria e a patire la condizione di esule<sup>81</sup> e in entrambi i casi il reo non riconosce su di sé la totale responsabilità dell'azione commessa, al punto che la giustizia delle condanne subite (la *relegatio* a Tomi in un caso, la persecuzione delle Furie nell'altro) risulta messa in dubbio. Il tentativo di discolpa passa per entrambi attraverso una strategia difensiva che sposta il *focus* della vicenda dall'atto all'intenzione. Per quanto diversi nella natura dei reati commessi (Oreste è un matricida mentre Ovidio dichiara apertamente di non essere un assassino), è innegabile che come il poeta ha commesso un reato non per volontaria decisione, bensì per un banale *error*, anche l'altro ha ucciso la madre non per propria scelta, ma per obbedire all'oracolo di Apollo.

In *Trist.* 4.4.69 è Ovidio stesso a dichiarare questa ambiguità su Oreste, affermando l'incertezza sulla definizione del suo caso: *dubium pius an sceleratus Orestes*<sup>82</sup>. I due aggettivi compaiono in coppia anche in *Met.* 3.5 e 9.407-408, dove sono attribuiti nel primo caso ad Agenore, che minaccia il figlio Cadmo di esiliarlo se non fosse riuscito a trovare la sorella Europa rapita, e nel secondo ad Alcmeone, matricida vendicatore del padre Anfiarao<sup>83</sup>. Interessante notare che, per Agenore e Alcmeone l'azione compiuta fa sommare in loro colpevolezza e innocenza (*facto pius et sceleratus eodem* è l'espressione presente in entrambi i passi), come accade anche per l'Oreste di Euripide, che dichiara di essere al contempo puro, perché ha agito secondo giustizia per vendicare il padre, e colpevole, perché così facendo si è reso assassino della madre (Eur. *Or.* 546-547):

ἐγὼ δ' ἀνόσιός εἰμι μητέρα κτανών,  
ὄσιος δέ γ' ἕτερον ὄνομα, τιμωρῶν πατρί.

Sì, io sono empio perché ho ucciso mia madre,  
ma d'altra parte posso essere chiamato pio, perché ho vendicato mio padre.

Nella presentazione che Ovidio fa di Oreste nel passo in esame, invece, la formula disgiuntiva sembra suggerire un'alternativa, una necessaria scelta tra i due termini piuttosto che una loro addizione. Più che considerare Oreste insieme colpevole e innocente, a seconda della prospettiva con la quale si guarda al suo atto, Ovidio è incerto se sia colpevole o innocente. Edith Hall legge nell'espressione ovidiana la necessità di considerare Oreste

---

<sup>81</sup> Cfr. INGLEHEART 2010b, p. 226, che scorge nell'espressione di *Trist.* 4.4.70 *exactus Furiis venerat ipse suis* un'allusione alle "furie" che perseguitano anche Ovidio in esilio, vale a dire le proprie opere.

<sup>82</sup> È utile ricordare, inoltre, che nella sua personale rilettura delle trame tragiche in *Trist.* 2.381-408, dove il poeta riconduce l'origine di ogni sventura ad una causa di matrice erotica, la responsabilità delle sorti di Oreste ed Elettra è attribuita all'illecita relazione di Clitemnestra con l'amante Egisto (vv. 395-396 *qui legis Electran et egentem mentis Oresten, / Aegisthi crimen Tyndaridosque legis*).

<sup>83</sup> Cfr. DE JONGE 1951, p. 138.

come colpevole di stoltezza più che di immoralità<sup>84</sup>, in una lettura applicabile al caso di Ovidio e che ne supporta l'assimilazione con l'eroe. In questa elegia, e ancor più distesamente nella seconda del terzo libro delle *Epistulae ex Ponto*, la vicenda di Oreste diviene infatti paradigma di quella dell'esule, tanto nei presupposti quanto, come abbiamo visto, nei desideri. Oreste rappresenta per Ovidio la prova che un riscatto è possibile e un conforto alla speranza che le proprie sofferenze lontano dalla patria potranno trovare una fine.

Come abbiamo avuto già modo di osservare, anche in questo caso la relazione che il poeta instaura con il mito si realizza attraverso una serie di procedimenti cumulativi. La sovrapposizione tra la propria vicenda e quelle mitiche, cioè, non si esaurisce nella semplice identificazione poeta-eroe. Al contrario, Ovidio tesse una rete di richiami e paragoni estremamente ricca. L'*Ifigenia in Tauride* costituisce, infatti, una sorta di 'specchio multiplo' delle epistole ovidiane. Oltre all'associazione Ovidio-Oreste<sup>85</sup> e a quella Pilade-amici fedeli (nello specifico Pilade-Cotta in *Pont.* 3.2), i paralleli rintracciabili sono potenzialmente più numerosi.

Il *senex* barbaro di *Pont.* 3.2 sembra assumere in sé due echi differenti. Da una parte, configurandosi come una nuova voce narrante accanto a quella di Ovidio autore, egli ne diventa temporaneamente un doppio. Come il poeta racconta direttamente da Tomi la triste sorte di un esule in Scizia, allo stesso modo il *senex* racconta, dallo stesso luogo, la vicenda di un altro esule giunto in un passato mitico in quelle stesse terre<sup>86</sup>. Dall'altra parte egli riveste, nell'economia dell'epistola ovidiana, il ruolo riconosciuto in tragedia al Coro. Quasi come un corifeo, egli si stacca dal *coetus* di uomini con i quali Ovidio sta dialogando e, nel raccontare una storia che spera possa confortare l'esule, assolve anche la funzione consolatrice del Coro euripideo, solitamente demandata negli epistolari tomitani ad Ovidio poeta, autore e consolatore di sé stesso, alla ricerca di storie mitiche con le quali mettere in relazione la propria. Il gruppo di donne greche che nella tragedia accompagna Ifigenia si condensa qui nella figura di un solo uomo, quasi a sottolinearne ancor di più l'isolamento<sup>87</sup>. Se questo è vero, in Ifigenia non può che riflettersi, suggestivamente, la sorte dell'esule.

---

<sup>84</sup> HALL 2013, p. 103 parla dell'eroe come «guilty of stupidity than immorality».

<sup>85</sup> Per l'ulteriore raffronto con l'eroe relativamente alla metafora dell'esule come malato, cfr. *infra*, pp. 168-176.

<sup>86</sup> INGLEHEART 2010b, p. 232 vede in esso anche un nuovo Euripide che, da una prospettiva geografica e culturale nuova racconta lo stesso plot inscenato dall'antecedente greco.

<sup>87</sup> Su questo si vedano le riflessioni di INGLEHEART 2010b, pp. 232-233. Si rimanda alle sue pagine anche per una breve rassegna delle diverse interpretazioni di questo personaggio proposte dagli studiosi.

Come la figlia di Agamennone, anche Ovidio è confinato sulle coste del Mar Nero per volere degli dèi (Augusto nello specifico); come lei si trova a scrivere una lettera in cui chiede soccorso e aggiornamenti dalla patria<sup>88</sup> e con la quale auspica il proprio ritorno a casa; come lei aspetta di essere strappato alla barbarie di una terra inospitale. Come Ifigenia, sacerdotessa di Artemide, è costretta a compiere in Tauride dei *tristia sacra*, allo stesso modo anche Ovidio, sacerdote delle Muse<sup>89</sup>, è obbligato ad obbedire al loro richiamo componendo i suoi *Tristia*<sup>90</sup>, gli unici riti che ora il poeta esiliato ha la possibilità di celebrare<sup>91</sup>. Se si considera anche l'accusa omicida che Ovidio muove costantemente alle Muse, l'accostamento tra i due riti appare ancor più stringente. Tanto per i sacrifici umani celebrati da Ifigenia, quanto per gli *officia* poetici compiuti dall'esule si può parlare in questa prospettiva di rituali che in qualche modo contemplano l'uccisione di un uomo. La riluttanza<sup>92</sup> e la devozione mostrate da entrambi e la sacralità riconosciuta a rituali cui non è possibile sottrarsi rendono ancor più forte l'identificazione tra il *relegatus* Ovidio e la prigioniera Ifigenia. Ma a differenza dell'eroina che, pur lontana dalla propria patria, ha la possibilità di avvalersi della compagnia di alcune sue concittadine, Ovidio trova come unico interlocutore un barbaro, per interagire con il quale è stato costretto ad imparare una lingua a lui sconosciuta (v. 40 *nam didici Getice Sarmaticeque loqui*)<sup>93</sup>.

In questo intreccio di richiami, che condensa in Ovidio aspetti appartenenti a diversi personaggi della tragedia, risulta suggestivo un passaggio del primo stasimo dell'*Ifigenia in Tauride*. Interrogandosi su quale possa essere l'identità dei due greci appena approdati, le donne ipotizzano innanzitutto che possa trattarsi di due mercanti (vv. 407-421). Nell'ottica greca, il commerciante incarnava infatti l'immagine del viaggiatore, del vagabondo e agli occhi delle donne del Coro la sete di guadagno rappresenta il movente più naturale per un viaggio tanto lungo e pericoloso<sup>94</sup>. Lo sviluppo dell'azione rivelerà erronea tale supposizione del Coro e mostrerà, al contrario, che i due giovani sono giunti in Tauride per ordine di

<sup>88</sup> È da questo stratagemma che si mette in moto nella tragedia euripidea il meccanismo del riconoscimento. Sulla lettera come elemento comune tra le due figure, cfr. ancora INGLEHEART 2010b, p. 239.

<sup>89</sup> Cfr. *Trist.* 3.2.4-5, dove Ovidio, rivolgendosi alle Muse, *docta turba*, si definisce loro *sacerdos*. In *Pont.* 2.9.64, durante la sua supplica al trace Coti, poeta anch'egli, Ovidio afferma: *eiusdem sacri cultor uterque sumus*.

<sup>90</sup> Sull'accostamento tra i *tristia sacra* di Ifigenia e i *Tristia* di Ovidio, cfr. INGLEHEART 2010b, p. 236 e HALL 2013, p. 105.

<sup>91</sup> Sulla poesia come *sacrum*, cfr. *Pont.* 3.4.67 *Sunt mihi vobiscum communia sacra, poeta, / in vestro miseris si licet esse choro* e *Pont.* 4.13.43 *At tu, per studii communia foedera sacri*.

<sup>92</sup> Ifigenia è *invita* in *Pont.* 3.2.66, come Ovidio compone *invita manu* (*Pont.* 1.5.10).

<sup>93</sup> Cfr. ancora INGLEHEART 2010b, p. 232.

<sup>94</sup> Cfr. PARKER 2016, p. 150.



Apollo e che uno di loro, Oreste, è arrivato lì come esule e con una missione da compiere per poter trovare definitiva assoluzione. Ovidio, nel suo viaggio verso la Scizia, sembra rispondere allo stesso dubbio del Coro euripideo. In *Trist.* 1.2, durante la tempesta che tormenta il già difficile viaggio verso Tomi, il poeta invoca gli dèi perché gli concedano venti favorevoli, per poi rendersi conto che la vita che implora gli venga risparmiata è comunque destinata a concludersi nel Ponto. Prima di chiarire che a muovere il suo viaggio non è stata né una ragione ‘culturale’, dal momento che non è diretto per motivi di studio ad Atene (v. 77), né una ragione ‘turistica’, considerando che non è partito per visitare luoghi inesplorati, in Asia come in Egitto (vv. 78-80), Ovidio precisa innanzitutto di non aver intrapreso questo viaggio per interessi commerciali (vv. 75-76)<sup>95</sup>:

*Non ego divitias avidus sine fine parandi  
latum mutandis mercibus aequor aro.*

Io non solco il vasto mare avido di ammassare  
senza fine ricchezze scambiando mercanzie.

È il primo chiarimento che fornisce, come era stata la prima (e unica) ipotesi formulata dalle donne davanti alla notizia dell’arrivo di Oreste e Pilade. A questa coincidenza si aggiunge l’insistenza in entrambi i casi sulla sete di guadagno che spinge i mercanti a solcare il mare e ad affrontare costanti pericoli. E così, ai vv. 75-76 Ovidio confessa di non essere partito mosso dall’avidità di accumulare ricchezze, come invece nelle parole del Coro euripideo vengono descritti i mercanti (vv. 411-412 φιλόπλουτον ἄμιλλαν / αὔξοντες μελάθοισιν, ‘per accrescere le loro case / con la contesa che cerca ricchezze’). Il latino *avidus*, corrispondente al greco φιλόπλουτος, torna ribadito anche nell’aggettivo ἄπληστος del v. 415. Si noti in Ovidio la prossimità dell’aggettivo al sostantivo *divitiae*, in un particolare accostamento che ricorda le componenti dell’aggettivo φιλόπλουτος: φίλος ‘avidò’ e πλοῦτος ‘ricchezza’. Questo elemento si configura come un altro, suggestivo indizio del dialogo instaurato dal poeta con la tragedia euripidea, tanto che la sua identificazione con Oreste sembra rintracciabile anche oltre le due elegie in cui il plot dell’*Ifigenia in Tauride* viene esplicitamente ricordato.

<sup>95</sup> Il passo rappresenta anche una sorta di capovolgimento dello schema dei βίοι presente in Hor. *Od.* 1.1. Gli *exempla* forniti da Ovidio ricalcano in qualche modo i tre tipi di vita analizzati da Orazio: il mercante avido di ricchezze sembra corrispondere al φιλοχρήματος βίος, il giovane che va ad affinare la propria formazione ad Atene si ascrive invece al modello del φιλόδοξος, il viaggiatore che si sposta per godere dei lussi orientali è invece il φιλήδονος. L’opposizione appare ancor più stringente se si considera il fatto che mentre tutte queste tipologie di uomini si espongono ai pericoli di un viaggio per volontà, per scelta personale, Ovidio è costretto a fare altrettanto per imposizione voluta da chi detiene il potere imperiale. Sull’argomento cfr. GHISELLI 1983<sup>3</sup>, p. 53.

Ai paralleli di Ovidio con Oreste ed Ifigenia se ne può aggiungere ancora un altro: quello tra Augusto e Toante. In *Trist.* 1.9.23-26, in un passo dedicato al tema dell'amicizia nelle avversità, Ovidio ricorda al proprio anonimo destinatario quanto essa sia lodata da Augusto, anche nel caso in cui si tratti dei propri nemici (v. 24 *quamlibet invisio Caesar in hoste probat*). Nel distico successivo, proprio a *exemplum* di questo atteggiamento dell'imperatore, viene menzionato il plauso di Toante verso la condotta di Pilade, associazione, questa, che rende inequivocabile l'intenzionale accostamento tra i due regnanti (vv. 27-28):

*De comite Argolici postquam cognovit Orestae  
narratur Pyladen ipse probasse Thoas.*

Dopo che ebbe conosciuto il compagno dell'argolico  
Oreste, si narra che lo stesso Toante approvava Pilade.

Come osserva Jennifer Ingleheart<sup>96</sup>, Augusto e Toante condividono anche un altro elemento. Il Principe viene accusato da Ovidio in *Pont.* 1.2.78 di non essere consapevole dello stato in cui versano le terre dove lo ha relegato e, quindi, di non avere il pieno controllo su tutte le regioni poste sotto la sua giurisdizione. Questa osservazione vale anche per Toante, che nella tragedia euripidea si rivela ignaro della situazione e non pienamente padrone di quanto accade nella terra che governa.

Nel ricordo degli ultimi capitoli della saga degli Atridi, Ovidio sembra quindi convogliare su di sé la sofferenza di Oreste, esule bandito dalla patria ma forte del sostegno dell'amico Pilade; quella di Ifigenia, relegata anch'essa in una terra ostile e desiderosa di riabbracciare i suoi cari; e quella del Coro di donne greche, che tenta una costante opera di autoconsolazione<sup>97</sup>. In Oreste Ovidio vede poi realizzata la speranza di abbandonare l'ostilità della Scizia: un caso unico nel gruppo di eroi ed eroine che l'esule chiama in causa negli epistolari, per i quali il lieto fine è destinato di norma a rimanere un desiderio irrealizzato<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> INGLEHEART 2010b, p. 221 n. 6.

<sup>97</sup> Cfr. Eur. *I.T.* 1089, dove il Coro paragona il proprio lamento ad Alcione divenuta uccello, e Ov. *Trist.* 5.1.60, dove l'esule rivendica con la stessa immagine, il diritto a cercare nel lamento un sollievo alla propria inconsolabile situazione.

<sup>98</sup> In *Pont.* 3.3, Ovidio narra della visione notturna nella quale aveva ricevuto la visita di Amore. Nell'ambigua atmosfera del sogno il dio lo aveva rassicurato sulla possibilità del perdono: Augusto avrebbe presto lenito la sua ira (v. 83. *mitescet Caesaris ira*) e la sorte del poeta avrebbe ricevuto finalmente una svolta positiva. Anche Ifigenia, ad apertura della tragedia euripidea, dichiara di aver fatto un sogno, disastroso rispetto a quello rassicurante di Ovidio. Aveva sognato di trovarsi ad Argo e di aver visto la propria casa crollare: un particolare che la spinge a paventare la morte del fratello. Entrambe le visioni notturne, come sappiamo dagli esiti delle due vicende, vengono smentite dalla realtà. Quella 'negativa' di Ifigenia viene sostituita dal reale ritorno in Grecia, per quanto non nella sua madrepatria Argo, ma ancora in compagnia di Oreste ritrovato in Tauride. Il sogno 'positivo' di Ovidio, invece, viene contraddetto dalla permanenza dell'esule a Tomi fino alla morte. Per l'accostamento tra i due sogni, cfr. INGLEHEART 2010b, pp. 244-245.

### c. Prometeo e le rupi del Caucaso.

Legato alla storia di Medea e Giasone e geograficamente annesso alla Tauride di Ifigenia è un altro mito noto alla scena teatrale: quello di Prometeo.

Apollonio Rodio, nel terzo libro delle *Argonautiche*<sup>99</sup>, racconta che per aiutare Giasone a superare una delle prove cui Eeta lo aveva sottoposto, Medea gli aveva somministrato un'erba velenosa: ungendosene sarebbe diventato invulnerabile ai colpi delle armi e sorprendentemente più forte per un giorno. Questa erba, che produceva un succo nero simile a quello delle querce, cresceva sulle montagne del Caucaso ed era nata dalle gocce del sangue divino di Prometeo cadute a terra. A questa eziologia fa riferimento anche la nutrice della *Medea* senecana. Tra i vari ingredienti utilizzati dall'eroina per preparare il filtro mortale per Creonte e sua figlia compaiono infatti anche i frutti nati dal sangue del titano tra i gioghi del Caucaso (vv. 708-709 *quae fert ... sparsus cruore Caucasus Promethei*). Si tratta di erbe capaci di resistere a condizioni ambientali e climatiche particolari. Di questa regione si sottolinea, infatti, il dominio incontrastato del freddo (v. 708 *opertis hieme perpetua iugis*). La prigionia inferta per punizione da Zeus al titano, che Esiodo ricorda nella *Teogonia*<sup>100</sup> senza specificarne il luogo, è nella versione drammatica del *Prometeo Incatenato* di Eschilo<sup>101</sup> collocata alle estremità settentrionali della terra. Lo chiarisce ad apertura del dramma Κράτος, lì giunto per scortare Prometeo e consegnarlo ad Efesto, incaricato a sua volta di incatenarlo alla roccia. Da lui lo spettatore apprende che la regione nella quale si trovano è la Scizia, una zona remota del mondo, disabitata e deserta<sup>102</sup> (vv. 1-2):

Χθονὸς μὲν εἰς τήλουρον ἤκομεν πέδον,  
Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν.

Eccoci giunti al confine remoto del mondo,  
nella regione di Scizia, spopolata, deserta<sup>103</sup>.

In questo passo, come in tutti quelli in cui si fa riferimento al paesaggio che fa da sfondo alla vicenda, viene restituita l'immagine di uno spazio lontano, inaccessibile, ostile e desolato nella sua fisionomia<sup>104</sup>. A dominarlo è la rupe alla quale Prometeo viene incatenato, una roccia ripida (vv. 4-5 *πρὸς πέτραις ὑψηλοκρήμνοις*), travolta dalla tempesta e probabilmente

---

<sup>99</sup> Ap. Rh. 3.843-866.

<sup>100</sup> Hes. *Theog.* 521-616.

<sup>101</sup> Tralasciamo in questa sede la problematica relativa alla discussa paternità eschilea.

<sup>102</sup> La presenza di Prometeo in Scizia è ricordata da Ovidio in *Am.* 2.16.33-40.

<sup>103</sup> La traduzione riportata qui e in séguito è di A. Tonelli. Il testo greco è quello stabilito dall'edizione dell'opera di SOMMERSTEIN 2008.

<sup>104</sup> Cfr. PODLECKI 2005, pp. 159-160.

esposta al freddo (v. 15 φάραγγι πρὸς δυσχειμέρωι<sup>105</sup>), lontana dagli uomini (v. 20 τῶιδ' ἄπανθρώπων πάγων)<sup>106</sup> ed elemento naturale posto a limite estremo del mondo (v. 115 τερμόνιον ... πάγον)<sup>107</sup>. La scelta di un paesaggio di questo tipo riflette la volontà di isolamento che guida la punizione di Zeus, che significativamente imprigiona in un luogo privo di uomini chi per l'umanità si era prodigato al punto da sottrargli il fuoco<sup>108</sup>. Nello stasimo del Coro che occupa i versi 397-435, le Oceanine giunte dal mare a consolare Prometeo menzionano tutti i territori che circondano quello in cui la tragedia è ambientata, a testimonianza della comune adesione dei popoli vicini al dolore del protagonista. La geografia descritta è tutta proiettata verso nord. Si citano l'Asia, la regione più vicina al set dell'azione<sup>109</sup>, la Colchide, che si estende sulla costa orientale del Mar Nero, la Scizia stessa e il confinante Lago Meotide, odierno Mar d'Azov, l'Arabia<sup>110</sup> e il Monte Caucaso. Oltre a enfatizzare la grandezza della solidarietà umana e a sottolineare l'enorme distanza di quei territori dalla Grecia, l'elenco serve in un certo senso ad anticipare anche l'itinerario di Io descritto più avanti. Ai vv. 707-741, infatti, Prometeo rivela con una profezia ad Io, la ninfa desiderata da Zeus, trasformata da Era in vacca e ora costretta a vagare perseguitata da un tafano, tutte le terre che dovrà attraversare durante la sua fuga. L'itinerario questa volta procede in direzione sud-est<sup>111</sup>. Attraversando valli incolte (v. 708 ἀνηρότους γύας) la ninfa incontrerà il popolo nomade degli Sciti (v. 709 Σκύθας ... νομάδας), dei quali Prometeo

<sup>105</sup> Il valore dell'aggettivo δυσχείμερος è duplice. Esso può indicare tanto una zona caratterizzata da un clima invernale quanto un luogo tormentato dalle tempeste. Cfr. *LSJ*, p. 462 che riporta i due significati di *wintery* e *stormy*. Per il primo valore si veda ad es. Hdt. 4.28, che in questo passo descrive il fenomeno di congelamento delle acque. Con il secondo valore esso ricorre sempre nel *Prometeo Incatenato* al v. 746, in riferimento al mare. Da questa doppia valenza dell'aggettivo e dal valore che esso acquisisce nel passo erodoteo potrebbe essere derivata l'idea che la tragedia eschilea si ambientasse in una terra fredda e dal clima invernale, come intende MENZIO 1992, p. 39, anche se le parole di Efesto ai vv. 22-27, che menziona il caldo torrido del sole che brucia la pelle, sembrano contrastare con questo significato. Intendono invece l'aggettivo nel senso di 'stormy' LONGO 1959, p. 17; GRIFFITH 1983, p. 86; PODLECKI 2005, p. 261. Sul clima freddo del Caucaso di Prometeo, cfr. invece Sen. *Med.* 708.

<sup>106</sup> Cfr. anche v. 2 dov'è definita da Κράτος ἄβροτον ἐρημία, letteralmente una terra desolata priva di uomini.

<sup>107</sup> Si veda anche al v. 1 l'espressione τήλουρον πέδον 'luogo remoto, ai confini del mondo', cui si aggiungono i riferimenti alla rupe deserta ai vv. 269-270 e 281.

<sup>108</sup> Cfr. CONACHER 1980, p. 33: «The marked remoteness from mankind contrasts sharply with Prometheus's own involvement with the human race which is mentioned twice (8, 11) by Kratos as the cause of his punishment».

<sup>109</sup> PODLECKI 2005, p. 175: «Asia is the closest *populated* area to the imagined setting of the action. The Chorus's narrative proceeds in a generally northerly direction».

<sup>110</sup> La collocazione dell'Arabia tra le zone limitrofe al Ponto è una imprecisione dell'autore o, forse, il frutto di una corruzione nella tradizione manoscritta, difficile da sanare in maniera convincente. Cfr. CONACHER 1980, p. 47, che ricorda Plaut. *Trin.* 934 *Omnium primum in Pontum advecti ad Arabiam terram sumus*; CH *Eho, an etiam Arabia est in Ponto?*, ipotizzando la possibilità di una voluta ridicolizzazione del passo tragico da parte di Plauto.

<sup>111</sup> Cfr. PODLECKI 2005, p. 183. CONACHER 1980, p. 61 ipotizza che l'itinerario geografico potesse essere completato nella trilogia originaria con una descrizione delle terre a nord e ad ovest della Scizia nel racconto delle imprese di Eracle.

ricorda l'uso di abitare in capanne disposte sui carri e di cacciare e combattere con gli archi. Da qui giungerà tra i Calibi, popolo di fabbri (vv. 714-715 οἱ σιδηροτέκτονες / Χάλυβες), inospitali e ostili con gli stranieri. Allora si imbatte nella furia del fiume 'Ibriste' difficile da attraversare (vv. 717-718 Ὑβριστὴν ποταμὸν ... οὐ γὰρ εὐβατος περᾶν<sup>112</sup>), e a seguire nel Caucaso, dove il fiume scorre più possente (vv. 720-721 ἔνθα ποταμὸς ἐκφυσᾷ μένος / κροτάφῳ ἀπ'αὐτῶν). La strada a sud condurrà Io tra le Amazzoni guerriere, che abitavano nei pressi dell'attuale Mar d'Azov<sup>113</sup>, e da lì allo stretto di Kerch (vv. 729-730 ἰσθμὸν ... Κιμμερικὸν), dove si trovano i Cimmeri; dall'attraversamento dello stretto Io riceverà fama: sarà lei a mutargli il nome in Βόσπορος, da βοὸς πόρος, letteralmente 'il passaggio della vacca'. Una volta abbandonata l'Europa, potrà giungere in Asia. Io attraverserà poi la costa orientale del Mar Nero fino a Cistene, patria delle Gorgoni (v. 792 Γοργόνεια πεδία Κισθίης)<sup>114</sup>. È una terra leggendaria, geograficamente corrispondente all'Etiopia o alla Libia, abitata da creature mostruose, tra le quali Prometeo ricorda le Forcidi (vv. 794-797)<sup>115</sup>, le tre Gorgoni (vv. 798-801), i Grifoni e gli Arimaspi (vv. 803-806)<sup>116</sup>. L'ultima frontiera del vagabondare di Io (v. 807 τήλουρον δὲ γῆν) è l'Etiopia e da lì il Delta del Nilo, sua nuova dimora. Con questa sezione e il primo stasimo del Coro, il *Prometeo* copre grossomodo tutto il mondo allora conosciuto. La menzione dei luoghi non è totalmente precisa sotto il profilo geografico né corretta sotto quello etnografico, data l'introduzione di elementi fantastici, ma contribuisce a creare un ambiente lontano, ostile, aspro.

La comune ambientazione nel territorio scitico tra l'esilio di Ovidio e la punizione di Prometeo lascia supporre un possibile accostamento tra le due figure. La plausibile conoscenza della tragedia da parte di Ovidio è confermata dal fatto che tutta l'opera di Eschilo era nota ed apprezzata in epoca augustea, epoca nella quale si assiste peraltro ad una riscoperta della tragedia attica grazie all'opera di restaurazione dell'arte drammatica voluta dal Principe, certamente anche per fini propagandistici. Ad Eschilo, in *Ars* 278-280, Orazio

<sup>112</sup> L'aggettivo Ὑβριστής viene considerato da PODLECKI 2005, p. 183, che segue West, nome proprio del fiume e non semplice definizione dell'impeto delle sue acque. Lo confermerebbe l'epiteto οὐ ψευδώνυμον 'dal nome che non mente', che accompagna la menzione del fiume. Resta aperta la questione circa la sua identificazione. Lo studioso pensa all'Arasse, che segna il confine tra Turchia, Armenia, Iran e Azerbaijan, o al Kuban e al Don, che scorrono invece nella Russia meridionale.

<sup>113</sup> La profezia comprende anche la predizione sui futuri stanziamenti delle Amazzoni in Tracia. Prometeo cita infatti Temischira, sul fiume Termodonte, e Salmidesso (vv. 724-726 αἱ Θεμισκθράν ποτε / κατοικοῦσιν ἄμφι Θερμώδονθ'ἵνα / τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος).

<sup>114</sup> Si tratta di un monte proverbialmente situato nell'estremo oriente. Cfr. PODLECKI 2005, p. 186.

<sup>115</sup> Cfr. Hes. *Theog.* 270-271. Le Forcidi erano note per il fatto di possedere un occhio e un dente in tre, che si scambiavano a vicenda.

<sup>116</sup> Gli Arimaspi erano uomini leggendari perché monocoli, generalmente collocati nell'estremo Nord. Sulla loro storia si veda PODLECKI 2005, p. 186. Insieme ai Grifoni sono citati in Hdt. 4.13 e 4.27.

attribuisce la riforma stessa della tragedia e la costituzione dello stile elevato. Di una imitazione della sua opera parla Properzio (2.34.41) a proposito di Linceo, un autore a noi purtroppo sconosciuto<sup>117</sup>. A confermare la possibile connessione tra il Prometeo e Ovidio esule, oltre a tali fattori storico-culturali che confermano la diffusa conoscenza di Eschilo, intervengono nello specifico l'evidenza di un'azione trasgressiva ai danni dello stesso dio (Zeus in un caso e Augusto nuovo Giove nell'altro), la conseguente ira punitiva e la condizione di isolamento. Prometeo però non compare mai tra i personaggi mitici con i quali il poeta esule decide *consapevolmente* di paragonarsi. Ovidio è Fetonte, è Atteone, è Icaro, è Ulisse, è Giasone ma non osa mai, almeno esplicitamente, essere anche Prometeo. La ragione sembra chiara ed è legata all'atteggiamento sovversivo mostrato dal titano nei confronti della divinità che lo ha punito, atteggiamento che Ovidio rifiuta preferendo appellarsi alla clemenza di Augusto nel vano tentativo di ottenerne così il perdono. In questo Ovidio si configura come una negazione più che come una riproposizione del Prometeo tragico. Se quest'ultimo, infatti, riconosceva la propria colpa ma ne rivendicava la volontarietà (vv. 265-266 ἐγὼ δὲ ταυθ' ἅπαντ' ἠπιστάμην· ἐκὼν ἐκὼν ἥμαρτον<sup>118</sup>), Ovidio ammette sì di aver sbagliato, ma in maniera assolutamente inconsapevole. Se Prometeo percepisce la propria punizione come ingiusta (v. 1093 ἔκδικα πάσχω), per Ovidio il provvedimento di Augusto è legittimo (*Pont.* 3.3.76 *non gravior merito vindicis ira fuit*). E se, infine, Prometeo non si piega davanti a Zeus (vv. 1002-1006), Ovidio al contrario non disdegna di vestire ripetutamente il ruolo di supplice. Il paragone con Prometeo sembrerebbe quindi inappropriato, oltre che pericoloso.

C'è da dire, però, che non sarebbe questo l'unico caso in cui Ovidio sceglie di affiancarsi a personaggi non propriamente 'comodi' per via della loro storia. In *Pont.* 3.1.51-54, volendo mostrare alla moglie come la sua disgrazia ne abbia accresciuto la fama, il poeta propone quattro *exempla* mitici e cita Capaneo, Anfiarao, Ulisse e Filottete. La sequenza è costruita seguendo una *climax* ascendente tesa ad esaltare la figura citata per ultima<sup>119</sup>, ma non per questo priva di significato è la menzione degli altri eroi. Ad Ulisse Ovidio si era già

<sup>117</sup> Cfr. SCAFOGLIO 2001, p. 70, il quale sottolinea anche come Eschilo sia una delle fonti di Ennio, a sua volta fonte di ispirazione per Virgilio (e probabilmente anche per Ovidio). Sulla fortuna del mito di Prometeo in età augustea, cfr. anche BARCHIESI 2005, vol I, p. 164, che rispetto all'interesse per questa figura cita la sesta ecloga di Virgilio e un *Prometheus* attribuito a Mecenate.

<sup>118</sup> È questa la risposta alla domanda del Coro οὐχ ὀρᾶς ὅτι ἥμαρτες; (vv. 259-260). All'orgoglio nel rivendicare la propria colpa fa da contraltare la parziale assoluzione di Ovidio da parte di Amore, che alleggerisce i suoi capi di accusa assolvendolo almeno dalle responsabilità relative al *carmen* (*Pont.* 3.3.72-75 *Scis aliud quod te laeserit esse magis [...] tu licet erroris sub imagine crimen obumbres*). Sul rapporto tra i concetti di ἁμαρτία ed *error*, si veda *supra*, pp. 61-65.

<sup>119</sup> FORMICOLA 2018, p. 59.

paragonato in *Trist.* 1.5.57-80, al fine di sottolineare quanto le straordinarie sofferenze dell'eroe omerico perdessero di importanza se paragonate alle sue. Anche qui l'eroe è ricordato per le sue peregrinazioni: v. 53 *Si minus errasset, notus minus esset Vlixes*. A Filottete lo lega la sofferenza dovuta al *vulnus* subito (v. 54 *magna Philoctetae vulnere fama suo est*), come ripetutamente ribadito sin dal primo libro dei *Tristia*<sup>120</sup>. Capaneo e Anfiarao, due dei sette contro Tebe, rappresentano invece un'assoluta novità nella serie dei paragoni mitici presenti negli epistolari dal Ponto. Al primo, spregiatore degli dèi colpito dal fulmine di Zeus, Ovidio è legato dall'immagine della folgorazione (v. 51 *Notior est factus Capaneus a fulminis ictu*)<sup>121</sup>, come già con Fetonte; al secondo, invece, da quella della caduta e della 'morte in vita' (v. 52 *notus humo mersis Amphiaraus equis*), essendo l'eroe precipitato nell'oltretomba ancora vivo, con cavalli al seguito<sup>122</sup>. Entrambe queste dinamiche, quella della punizione per un'offesa a Zeus e quella della caduta nel ventre della terra, tornano in un certo senso sommate nella vicenda di Prometeo, che con Anfiarao condivide peraltro anche la dote della profezia. Come Capaneo, Prometeo si mostra sprezzante nei confronti di Zeus e viene per questo punito; come Anfiarao, finirà la vita risucchiato nelle viscere della terra. A Capaneo Ovidio si paragona, forse ancor più significativamente, anche in *Trist.* 4.3.63-64, all'interno di una elegia indirizzata alla moglie per incoraggiarla a perseguire nel suo difficile compito di sposa di un esule. La preoccupazione che possa vergognarsi di questa sua condizione spinge il poeta a ricordare alcune figure mitiche la cui sventura non fu motivo di rinnegamento per parenti e congiunti. A Fetonte non reietto dai suoi (vv. 65-66 *nec ... / ipse suis Phaethon infitiandus erat*) e a Semele non indifferente al padre (v. 67 *nec Semele Cadmo facta est aliena parenti*), è premesso il ricordo di Capaneo, la cui caduta improvvisa non fu causa di vergogna per la moglie Evadne<sup>123</sup>. Il trittico di *exempla* è estremamente evocativo. Si tratta di tre vicende la cui rovina è dovuta ad una folgorazione operata da Zeus (nel caso di Capaneo come punizione, nel caso di Fetonte e Semele come esito di un ambizioso desiderio di conoscenza), secondo un'immagine, come abbiamo visto, spesso ripresa da Ovidio per descrivere la propria caduta. Dato il contesto, il paragone con Capaneo si rivela il più calzante: come Evadne non rinnegò scandalizzata il marito, così anche Fabia

<sup>120</sup> Cfr. *Trist.* 1.3.5-6. Sul paragone con l'eroe di Lemno, cfr. *infra*, pp. 111-118.

<sup>121</sup> Zeus aveva fulminato Capaneo per aver osato sfidarlo, come raccontato in Aesch. *Sept.* 422-451 e Eur. *Phoen.* 1172-1186. Su rapporto tra l'eroe e l'esilio di Ovidio, si veda DI GIOVINE 2020, pp. 28-30.

<sup>122</sup> Cfr. Aesch. *Sept.* 568-625 e Eur. *Phoen.* 1109-1112. La fine di Anfiarao è descritta da Stazio in *Theb.* 7.690-823. Si veda anche Ov. *Ars* 3.14 *vivus et in vivis ad Styga venit equis*. Per Tomi come luogo infernale cfr. *supra*, pp. 74-75.

<sup>123</sup> Evadne torna come esempio di fedeltà coniugale anche in *Trist.* 5.5.53-54 e *Trist.* 5.14.38.

non deve vergognarsi del suo, sfortunatamente atterrito da un colpo improvviso, come l'eroe tebano<sup>124</sup>. L'abilità con la quale Ovidio passa sotto silenzio la colpa dell'eroe per concentrarsi, invece, sulla dinamica della sua punizione divina, potrebbe aver trovato in Euripide un significativo sostegno. Nelle sue *Supplici*, di cui l'esule pare abbia tenuto conto altrove negli epistolari dal Ponto<sup>125</sup>, la tradizionale visione di Capaneo come eroe tracotante viene completamente ribaltata. Quando Adrasto, nel lungo discorso che occupa i vv. 857-917, descrive a Teseo la personalità degli eroi caduti a Tebe e che ora giacciono cadaveri davanti ai loro occhi, parla di Capaneo come un uomo ricco ma non orgoglioso, non amante dell'eccesso ma della moderazione (vv. 865b-866 οὐ γὰρ ἐν γαστρὸς βορᾶ / τὸ χρηστὸν εἶναι, μέτρια δ' ἐξαρκεῖν ἔφη, 'diceva che la virtù non consiste nel gonfiarsi il ventre, ma nella moderazione'<sup>126</sup>), un amico leale, schietto, mai aggressivo (v. 869 ἀψευδὲς ἦθος, εὐπροσήγορον στόμα). L'azzardato paragone di Ovidio con Capaneo, probabilmente forte anche di questo giudizio positivo presente in Euripide, viene riproposto anche in un distico dell'inno a Baccho in *Trist.* 5.3<sup>127</sup> e sembra legittimare un ipotetico parallelo anche con un personaggio come Prometeo. Si tratta infatti di una figura altrettanto scomoda per il suo contrastato rapporto con Zeus, ma della quale non si può operare una menzione diretta, a differenza di quanto accade per l'eroe tebano, data l'insuperabile concezione del titano come ὕβριστής diffusa dalla tradizione. Sulla base di queste osservazioni, pertanto, non sarebbe del tutto incomprensibile se Ovidio avesse deciso di ritrarsi anche come nuovo Prometeo, seppur velatamente per evidenti ragioni di opportunità. Il richiamo alla sua figura, se c'è, non può che passare attraverso il filtro protettivo dell'allusione. Solo attraverso di esso, infatti, il riferimento a Prometeo poteva essere insinuato, còlto e al contempo negato.

Nella cornice sfuggente del sogno che costituisce l'impalcatura di *Pont.* 3.3, scrivendo all'amico Fabio Massimo, il poeta riferisce di essere stato sorpreso durante la notte da un'apparizione (se trattavasi di un'ombra, di una presenza reale o di un prodotto del sonno il poeta non saprebbe dirlo)<sup>128</sup>. A fargli visita è Amore, che si presenta ai piedi del suo letto

<sup>124</sup> Cfr. l'uso del termine *ictus* per indicare la folgorazione in *Trist.* 4.3.63 in riferimento a Capaneo (*cum cecidit Capaneus subito temerarius ictu*) e in *Trist.* 4.3.69 in riferimento all'esilio di Ovidio (*nec tibi, quod saevis ego sum Iovis ignibus ictu*). Per l'uso di *ictus*, cfr. DI GIOVINE 2020, p. 29.

<sup>125</sup> Cfr. *infra*, pp. 190-195.

<sup>126</sup> La traduzione è di A. Tonelli.

<sup>127</sup> *Ov. Trist.* 5.3.29-30 *illo nec levius cecidi quem magna locutum / reppulit a Thebis Iuppiter igne suo*. A questo distico, dato il destinatario dell'elegia, segue ai vv. 31-32 il ricordo di Semele incenerita dal fulmine di Zeus.

<sup>128</sup> *Ov. Pont.* 3.3.3-4 *dum tibi quae refero, seu corporis umbra / seu veri species seu fuit ille sopor*. Una triade di alternative è presente anche nel Prometeo, non appena avverte un rumore e un odore che non sa distinguere. Non sa dire se sia umano, divino o una fusione di entrambi (vv. 115-116). Sull'episodio della visita notturna



disadorno, compassionevole, triste per la sorte del suo maestro. La dinamica dell'incontro/scontro tra il dio e il suo *praeceptor* presenta numerosi punti di contatto con il *Prometeo Incatenato* di Eschilo<sup>129</sup>.

Dopo una prima accusa al dio per essere stato causa del suo esilio, il poeta chiede le ragioni di quella visita inaspettata (vv. 23-28):

«*O puer, exilii decepto causa magistro,  
quem fuit utilius non docuisse mihi,  
huc quoque venisti, pax est ubi tempore nullo  
et coit adstrictis barbarus Hister aquis?  
Quae tibi causa viae, nisi uti mala nostra videres?  
Quae sunt (si nescis) invidiosa tibi*».

«Ragazzo, causa dell'esilio per il tuo maestro, che hai ingannato –  
a non istruirti avrei avuto più vantaggio:  
anche qui sei venuto dove non c'è mai la pace  
e il barbaro Istro si rapprende con le acque incatenate?  
Per quale motivo sei venuto, se non per vedere le mie sofferenze?  
E queste, se non lo sai, ti suscitano contro odiosità».

La violenta domanda al v. 27 (*quae tibi causa viae, nisi uti mala nostra videres?*) riflette quella di Prometeo quando, scosso da un rumore insolito, chiede chi sia giunto a fargli visita e perché (vv. 117-118):

ἵκετο τερμόνιον <τις> ἐπὶ πάγον  
πόνων ἐμῶν θεωρός, ἢ τί δὴ θέλων;

è giunto (qualcuno) a questo picco, confine del mondo,  
per vedere il mio strazio? Oppure che cos'altro lo spinge?

Anche l'arrivo di Oceano suscita nel titano incatenato la medesima reazione, come dimostrano le domande dei vv. 298-299a e 302b-303:

ἔα, τί χρῆμα; καὶ σὺ δὴ πόνων ἐμῶν  
ἦκεις ἐπόπτης [...].

Éa! Che cosa accade di nuovo? Sei venuto anche tu  
a guardare il mio tormento?

ἦ θεωρήσων τύχας  
ἐμὰς ἀφίξαι καὶ ξυνασχαλῶν κακοῖς;

---

di Amore, cfr. *Am.* 2.10.19, dove Ovidio dichiara di augurarsi di non riposare mai di notte ma di essere al contrario svegliato dal dio (*at mihi saevus Amor somnos abrumpat inertes*). Il desiderio dell'Ovidio elegiaco trova nuova concretizzazione nell'esperienza dell'Ovidio esule, ma con scopi ed effetti del tutto diversi. L'incontro con Amore non serve più qui ad operare un'investitura poetica, ma a condurre una necessaria apologia. Cfr. MONTUSCHI 2005, p. 92.

<sup>129</sup> L'accostamento di *Pont.* 3.3 alla vicenda del *Prometeo incatenato* è proposto da CITRONI MARCHETTI 1999 e *EAD.* 2000, pp. 217-237. Queste pagine costituiscono il punto di partenza delle riflessioni qui riportate, che in parte rivalutano talune interpretazioni proposte dalla studiosa, alla luce di elementi nuovi presi in considerazione nel corso della presente analisi.

forse sei qui per assistere alla mia sorte  
e unirti al mio dolore?

L'arrivo delle Oceanine, esattamente come quello di Amore (*Pont.* 3.3.9 *cum subito pinnis agitatus inhorruit aer*, 'quando all'improvvisò l'aere rabbrivì, scosso da ali'), è annunciato da un fremito di ali agitate nell'aria e in entrambi i casi la reazione del prigioniero davanti al visitatore è di iniziale paura (*P.V.* 127 *πᾶν μοι φοβερόν*; *Pont.* 3.3.10 *territus*). Come le Oceanine, che affermano di essere giunte in volo a consolare il titano (v. 128) e come farà di lì a poco anche Oceano, che approda in Scizia sul suo grifone alato dolendosi della sorte del titano (v. 288), così anche Amore afferma di essere volato a Tomi per portare sollievo al poeta esiliato (vv. 78-79 *Ut tamen aspicerem consolarerque iacentem / lapsa per immensas est mea pinna vias*). Le Oceanine si mostrano fiduciose e confortano Prometeo nella speranza che l'ira di Zeus possa acquietarsi (vv. 508b-510):

[...] ὥς ἐγὼ  
εὐελπίς εἰμι τῶνδέ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι  
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.

Ne ho fondata speranza: un giorno, libero da queste catene,  
egualerai la potenza di Zeus.

Allo stesso modo anche Amore conforta Ovidio nell'idea che Augusto, addolcitosi, potrà presto perdonarlo (*Pont.* 3.3.83-84):

*pone metus igitur: mitescet Caesaris ira,  
et veniet votis mollior hora tuis.*

Deponi pertanto la paura: l'ira di Cesare si attenuerà  
e arriverà un'ora più favorevole per le tue preghiere.

In entrambe le occasioni, il visitatore si mostra cauto nel ricordare le cause della condanna e preferisce evitare di rinnovare un dolore richiamando alla memoria la colpa commessa. La premura del Coro ai vv. 259b-262a rispecchia infatti quella di Amore nei riguardi dell'esule in *Pont.* 3.3.73b-74:

[...] οὐχ ὀρᾶς ὅτι  
ἥμαρτες; ὥς δ' ἥμαρτες οὔτ' ἐμοὶ λέγειν  
καθ' ἡδονήν, σοὶ τ' ἄλγος. ἀλλὰ ταῦτα μὲν  
μεθῶμεν [...].

[...] Non ti accorgi  
di avere commesso un errore? E il tuo errare per me è cosa spiacevole a dirsi,  
per te fonte di patimento. Ma non indugiamo su questo [...].

[...] *Neque enim debet dolor ipse referri,  
nec potes a culpa dicere abesse tua.*

[...] infatti la causa del dolore non deve essere richiamata,  
e non puoi dire di essere estraneo alla tua colpa.

Non si nega la colpa, ma si deve evitare di parlarne nuovamente. E proprio nella colpa, come accennato, Prometeo e Ovidio sembrano somigliarsi molto. Se il primo ha portato aiuto agli uomini insegnando loro le arti (v. 506 *πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως*), il secondo è colpevole, almeno per la parte che riguarda Cupido, di aver istruito il dio e gli uomini alle arti dell'amore (vv. 37b-38 *stulto quoque carmine feci, / Artibus ut posses non rudis esse meis*)<sup>130</sup>. In entrambi i casi il danno subito appare ingiusto proprio perché conseguenza di un atto che ha recato giovamento a terzi.

Una volta concluso il racconto della visione al v. 94, Ovidio torna a dialogare con il suo destinatario, l'amico Fabio Massimo, certo che le sue parole ne abbiano incontrato il favore (v. 95 *Si dubitem faveas quin his, o Maxime, dictis*)<sup>131</sup>. A lui rivolge ancora la sua richiesta di aiuto e a lui si affida come supplice, sicuro di trovare accoglienza. La sua casata si è infatti sempre mostrata pronta a soccorrere chiunque vi facesse appello (v. 107 *at tua supplicibus domus est adsueta iuvandis*) e Fabio Massimo, in quanto suo illustre membro, è pronto a fare altrettanto (v. 99 *Conveniens animo genus est tibi*). Di lui Ovidio elogia la grandezza di spirito, l'altezza intellettuale (v. 103 *Mens tua sublimis supra genus eminet ipsum*), la superiorità delle doti morali rispetto alla sua già grande fama (v. 104 *grandius ingenio nec tibi nomen inest*). In questa serie di lodi, tesa ad esaltare la figura dell'amico in rapporto al prestigio della sua stirpe, si inserisce un interessante riferimento ad Ercole, del quale i Fabii si ritenevano discendenti<sup>132</sup>. La lealtà e la schiettezza dell'eroe mitico trovano nuova incarnazione nell'attitudine del destinatario dell'epistola, che vanta infatti un *nobile ... / pectus et Herculeae simplicitatis* (vv. 99b-100). La scelta dell'aggettivo, oltre a sottolineare l'eredità dei valori trasmessi per via genealogica e la loro esaltazione nella figura di Fabio Massimo, potrebbe alludere anche, dato il contesto generale dell'elegia e l'eco del mito di

---

<sup>130</sup> Proprio nella poesia erotica si trova un Ovidio assimilabile a Prometeo anche nell'atteggiamento nei confronti di Augusto/Giove. CITRONI MARCHETTI 1999, pp. 118-119: «All'inizio del II libro degli *Amores* Ovidio sceglie una maniera irriverente per indicare l'abbandono della poesia epica (per l'appunto, la guerra dei Titani contro Giove) in favore dell'elegia erotica: «Lasciasti perdere Giove con i suoi fulmini, Giove mi uscì di mente; scusami Giove, non me ne facevo nulla dei tuoi fulmini» (2, 1, 17 s. *...ego curri Iove fulmina misi; / excidit ingenio Iuppiter ipse meo. / Iuppiter, ignoscas; nil me tua tela iuvabant*). A me di Zeus importa meno che nulla, aveva detto Prometeo (v. 938 *ἔμοι δ' ἔλασσον Ζηνὸς ἢ μηδὲν μέλει*)».

<sup>131</sup> La riflessione ora proposta considera un elemento non rilevato dalle analisi di CITRONI MARCHETTI fin qui riprese.

<sup>132</sup> La *domus* romana faceva risalire la propria origine ad un *Fabius* figlio di Ercole, nato sotto il regno mitico di Evandro. Sull'arrivo di Ercole a Roma e sulla costruzione dell'*Ara Maxima* a lui dedicata sotto Evandro, cfr. Ov. *Fast.* 1.543-586.

Prometeo che la attraversa, al ruolo giocato da Ercole nello sviluppo conclusivo della vicenda. Secondo la tradizione<sup>133</sup> e come pare accadesse nel secondo dramma della trilogia, Prometeo veniva sciolto dalle catene grazie all'arrivo di Ercole che uccideva con una freccia l'aquila che gli divorava il fegato. Ovidio, invitando l'amico a perorare la sua causa, a contribuire alla sua reintegrazione a Roma e quindi a cooperare alla sua liberazione, potrebbe con questo riferimento alludere proprio all'azione del suo antenato in favore di Prometeo. In quanto nuovo Ercole, del quale eredita attitudine e doti, Fabio è infatti chiamato a farsi liberatore del nuovo prigioniero ai confini del mondo, che Augusto nuovo Zeus ha crudelmente punito<sup>134</sup>.

A questi elementi, ricavabili dal confronto del *Prometeo* con la sola elegia di *Pont.* 3.3, il testo che sembra più direttamente allusivo al dramma greco<sup>135</sup>, si possono aggiungere alcune riflessioni più generali.

La prima riguarda la natura della colpa commessa. Ovidio e Prometeo sono infatti accomunati da un'azione che si configura come un'offesa a Zeus e in entrambi i casi essa è inscritta nell'ambito dello sbaglio. Essa è chiamata *error* dal poeta negli epistolari dal Ponto, è detta invece ἀμαρτία da Prometeo nella tragedia che lo vede protagonista<sup>136</sup>. Ma a differenza di quanto accade per Ovidio, per il quale è difficile stabilirne la natura, per Prometeo la causa della colpa appare chiara sin dalle prime battute del dramma. Se in Ovidio la causa della condanna è duplice (di *duo crimina, carmen et error* parla in *Trist.* 2.207), per Prometeo la ἀμαρτία consiste nell'aver sottratto il fuoco agli dèi e nell'averlo poi donato ai mortali (vv. 7-8). Nel suo dialogo con Efesto ad apertura del dramma, Κράτος insiste su questa causa e si stupisce della pietà che invece il dio mostra nei confronti del Titano, tanto da dolersi di doverlo incatenare alla rupe. Sarebbe forse più comprensibile che Efesto detestasse (v. 37 στρυγείν) colui che ha offerto agli uomini ciò che era una sua specifica prerogativa (v. 38 γέρας). In questo, come abbiamo sopra accennato, sembra esserci una precisa corrispondenza con la condanna di Ovidio, la cui *Ars* si è resa per gli uomini

---

<sup>133</sup> Su questa versione del mito si veda Hes. *Theog.* 526-531.

<sup>134</sup> In questa prospettiva, l'immagine della freccia avvelenata proposta al v. 106 (*tincta ... mordaci spicula felle*), oltre a descrivere la crudeltà con la quale i nemici si accaniscono contro l'esule ferito, sembra caricarsi anche di una suggestiva allusione al mito di Ercole e Prometeo: fu infatti ferendo Chirone con una freccia intinta nel veleno che Ercole ne causò la morte e rese il titano immortale. Chirone, peraltro, seppur con altro intento, è citato nella stessa elegia *Pont.* 3.3.43, quando viene ricordato come maestro di Achille, dall'eroe mai 'tradito' a differenza di quanto Ovidio rimprovera ad Amore.

<sup>135</sup> CITRONI MARCHETTI 1999, p. 122 afferma in proposito che l'allusione al dramma greco rintracciabile in *Pont.* 3.3 consente di inserire il *Prometeo* «fra le esperienze culturali e spirituali che agivano sul poeta».

<sup>136</sup> Così nelle parole di Κράτος al v. 9. Cfr. anche v. 260 ἥμαρτες, detto a Prometeo dal Coro, e v. 266 ἥμαρτον, pronunciato da Prometeo stesso.

precettrice di costumi immorali (διδάσχαλος τέχνης è detta da Prometeo la sorgente del fuoco, al v. 110). Al furto del fuoco Prometeo stesso addebita la propria punizione ai vv. 106-113. Poco prima di uscire di scena, però, Κράτος fa una enigmatica precisazione: a ben guardare, la causa dei mali patiti dal titano non consiste semplicemente in un'arte, nello specifico l'arte del fuoco di Efesto donato ai mortali (vv. 46b-47):

[...] πόνων γὰρ ὡς ἀπλῶι λόγῳ  
τῶν νῦν παρόντων οὐδὲν αἰτία τέχνη.

[...] La tua arte  
non ha nessuna colpa dello strazio presente.

Sembra esserci un'altra azione, ben più profonda, che rende Prometeo colpevole agli occhi di Zeus. Nel dialogo con le Oceanine giunte a portargli conforto, Prometeo confessa di essere custode di un segreto riguardante la sorte di Zeus, un segreto che domina tutta la dinamica conclusiva della tragedia. La catena di deposizioni che aveva caratterizzato la storia degli dèi al comando, da Urano, a Crono, a Zeus, non è infatti terminata e anche il nuovo 'primo tra i beati' (v. 169 ὁ μακάρων πρῦτανις) è destinato a perdere scettro e potere (v. 171 σκῆπτρον τιμάς τ' ἀποσυλᾶται). Zeus vorrebbe conoscere da chi viene minacciato in maniera da potersene liberare, ma Prometeo rifiuta di fare questa rivelazione. Ad essa è dedicata la parte finale della tragedia, con l'arrivo di Ermes che tenta di ottenere dal prigioniero quanto Zeus ambisce di sapere. Quando il Coro chiede di conoscere l'origine, la causa (v. 194 αἰτίαμα) dalla quale gli è derivata una pena tanto crudele, Prometeo torna però ad insistere sull'aiuto portato agli uomini. La sua colpa nasce dall'aver violato la volontà di Zeus di annientare la stirpe umana (v. 248) e dall'aver reso i mortali partecipi del fuoco e delle arti da esso derivate (vv. 252 e 254)<sup>137</sup>. Al segreto che riguarda il padre degli dèi e che egli, però, considera preferibile celare, dedica un rapido cenno senza approfondire ai vv. 522b-525:

[...] τόνδε δ' οὐδαμῶς  
καιρὸς γεγωνεῖν, ἀλλὰ συγκαλυπτέος  
ᾧσον μάλιστα. Τόνδε γὰρ σώιζον ἐγὼ  
δεσμοὺς ἀεικεῖς καὶ δῦας ἐκφυγάνω.

[...] Non è tempo di proclamare questo segreto.  
Di occultarlo, piuttosto, e a fondo. Serbandolo  
potrò sfuggire alle catene che umiliano, e ai tormenti.

Anche con Io, Prometeo appare altrettanto reticente. Nonostante si mostri all'inizio disponibile a rispondere alle sue domande (v. 617 λέγ' ἦντιν' αἰτῆι· πᾶν γὰρ ἂν πύθοιό μου, 'Dimmi. Che cosa mi chiedi? Puoi sapere tutto da me'), alla generosità delle informazioni

---

<sup>137</sup> Il concetto è ripreso anche in *P.V.* 442-471 e 476-506.

sul destino della ragazza, che occupano i vv. 705-735 e 790-818, fa da contraltare il silenzio sulla propria sorte, della quale Io aveva chiesto le ragioni ai vv. 614, 616 e 620, senza ricevere altro che un rifiuto a rispondere (v. 621). Soltanto al v. 760 Prometeo annuncia chiaramente il destino che attende Zeus: il capo degli dèi è destinato a perdere il proprio potere. Da qui l'epilogo della tragedia, con l'arrivo di Ermes che insiste perché Prometeo gli riveli quanto Zeus necessita di conoscere sul proprio destino. Come afferma Sandra Citroni Marchetti ricordando un passo di *Pont.* 2.2.59, anche tra Augusto e Ovidio sembra esistere un segreto irrilato<sup>138</sup>. Ovidio vi allude, ad esempio, in *Trist.* 1.5.51-52, quando afferma che è opportuno che una parte dei suoi mali muoia con lui (v. 51 *mecum moriatur oportet*) e rivendica la necessità di nasconderli attraverso un'attenta opera di dissimulazione (v. 52 *me ... dissimulante tēgi*). In questa prospettiva è un ulteriore elemento di similitudine quello che riconosce tanto a Prometeo quanto ad Ovidio una 'molteplice' causa di condanna: un'ars, la cui natura è chiarita in entrambi i casi, e un secondo crimen, la cui identità è invece allusa e poi esplicitata nel Prometeo, allusa e mai rivelata negli epistolari dal Ponto.

Il secondo elemento di connessione tra le due vicende è costituito dal favore accordato dai due colpevoli, prima della condanna, al nuovo potere insediatosi al comando. Zeus, scalzando il padre Crono, si è posto a capo degli dèi e ha così segnato l'inizio di una nuova reggenza divina, attiva al momento della condanna di Prometeo; allo stesso modo anche Augusto istituisce una forma di governo nuova per Roma, pur nello sforzo di mostrarne propagandisticamente l'assoluta continuità con la storia repubblicana<sup>139</sup>. Entrambi i relegati, considerati nemici dei regnanti a giudicare dalla loro punizione, dichiarano invece di averne sostenuto e favorito l'ascesa. Prometeo dice di essersi schierato con Zeus nella sua lotta contro Crono (v. 218 Ζηνὶ συμπαραστατεῖν) e di avergli portato aiuto (v. 222 ὁ τῶν θεῶν τύραννος ὠφελήμενος), ma di patirne nonostante questo l'ira<sup>140</sup>. Anche Ovidio sostiene di aver favorito e auspicato l'ascesa di Augusto (*Trist.* 2.53-60):

*per mare, per terras, per tertia numina iuro,  
per te, praesentem conspicuumque deum,  
hunc animum favisse tibi, vir maxime, meque  
qua sola potui, mente fuisse tuum.*

<sup>138</sup> CITRONI MARCHETTI 1999, p. 129.

<sup>139</sup> Cfr. *P.V.* 35, 96, 149 e 310. Tale elemento è evidenziato da CITRONI MARCHETTI 1999, la quale sottolinea (p. 121) che «il dramma di Ovidio, come il dramma di Prometeo, si pone dopo l'instaurazione di un nuovo regime. Ovidio ha accettato il nuovo regime. Ma nonostante ciò la sua vicenda personale è quella di un nemico di Zeus: cioè, di uno a cui Zeus è nemico e contro cui Zeus può esercitare la sua inimicizia: perché, appunto, «nuovi signori comandano», e il potere che si è instaurato è un potere monarchico».

<sup>140</sup> Questo elemento non sembra rilevato dall'analisi della CITRONI MARCHETTI, che anzi vede nel favore dichiarato da Ovidio nei confronti di Augusto uno dei tratti che lo allontana dal Prometeo 'nemico di Zeus'.

*Optavi peteres caelestia sidera tarde  
parsque fui turbae parva precantis idem;  
et pia tura dedi pro te, cumque omnibus unus  
ipse quoque adiuvi publica vota meis.*

Giuro davanti al mare, alla terra, agli dèi infernali,  
giuro davanti a te, dio possente e invisibile,  
che hai avuto il favore di questo cuore, e che io, o grandissimo  
fra gli uomini, con l'animo, come solo potevo, sono stato tuo.  
Ho desiderato che tu raggiungessi tardi gli astri del cielo  
e fui una piccola parte della folla che fece il medesimo voto;  
e per te ho sparso devoti incensi e nel concerto generale  
ho anche aiutato coi miei voti privati le pubbliche preghiere.

Ma forse ancor più importante di questo è che con le sue opere il poeta ha avuto (e avrebbe ancora) la possibilità di rendere immortale Augusto, contribuendo all'affermarsi della sua considerazione come essere immortale e divino<sup>141</sup>. Ovidio, come Prometeo, si è quindi trovato a favorire la conquista del potere da parte di un dio che, dimentico di quanto ricevuto, lo ha poi duramente punito per un errore compiuto, attribuendo ad esso un valore maggiore del bene dimostratogli.

I due fattori appena analizzati (la similarità della colpa e la novità del potere) avvicinano ancora di più le due figure dei relegati in Scizia, facendo di Ovidio una sorta di nuovo Prometeo romano. La rete delle allusioni è sottile ma evidente e la dimensione dell'apparizione notturna, adottata in *Pont.* 3.3 a cornice dell'episodio in cui si racconta l'arrivo di Amore, consente ad Ovidio di insinuare questo paragone senza esplicitarlo e senza correre, in questo modo, il rischio che tale assimilazione risulti dannosa. Nel sogno si può affermare ciò che nella realtà, forse, sarebbe più opportuno tacere<sup>142</sup>. Se alle Oceanine consolatrici (e al loro padre Oceano) corrisponde in più punti Amore e se in Prometeo si riflette quindi la figura di Ovidio, anche tra Zeus e Augusto andrebbe riconosciuta una identità di ruolo, quella del giudice aspro e terribile. Ma proprio per questa concezione Ovidio pare volersi allontanare dal protagonista tragico, scegliendo invece di insistere sulla clemenza, sulla imparzialità e sulla giustizia del proprio giudice<sup>143</sup>. Ovidio, in altri termini, instaura un parallelo con la vicenda rappresentata nel *Prometeo*, vi allude, costruisce una serie di richiami con essa, ma con l'obiettivo – sembrerebbe – di negare questa scomoda

---

<sup>141</sup> Cfr. ancora *Trist.* 2.61-76.

<sup>142</sup> Così CITRONI MARCHETTI 1999, pp. 116-117.

<sup>143</sup> L'animo di Zeus è inaccessibile e il suo cuore inflessibile, secondo le parole del Coro in *P.V.* 184-185 (ἀκίχτητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ / ἀπαράμυθον). L'ira di Augusto, al contrario, non va temuta perché può addolcirsi (*Pont.* 3.3.83 *Pone metus igitur: mitescet Caesaris ira*). Osserva a riguardo CITRONI MARCHETTI 1999, p. 119: «Qui, dove la presenza aerea di Amore corrisponde puntualmente alla presenza delle Oceanine, la mitezza di Cesare è volutamente opposta alla durezza di Zeus: e la speranza di Ovidio è opposta al destino cupo di Prometeo».

identità<sup>144</sup>. È come se Ovidio cercasse in Prometeo un termine di paragone *e contrario*, un punto di riferimento dal quale però allontanarsi. L'esule, infatti, patisce certo la stessa sorte di Prometeo, ma affronta la propria pena con uno spirito e un atteggiamento sconosciuti al suo referente greco. A differenza di Prometeo che, come abbiamo avuto già modo di osservare, rivendica con orgoglio quanto compiuto e non mostra segni di pentimento, Ovidio in più punti ammette la propria colpa senza difenderla e accetta di indossare i panni del reo pentito che implora il perdono.

Il terzo, preponderante punto di contatto è quello costituito dal tema dell'ira divina. Nel *Prometeo* essa caratterizza tutta la parabola drammatica e mostra molteplici sfaccettature. È la cifra distintiva dell'ostilità di Zeus e degli dèi tutti nei confronti degli uomini (a questo si riferisce l'espressione di Efesto al v. 29 θεῶν χόλον), è l'anima della lotta intestina tra gli dèi preolimpici (lo ricordano il Coro nella parodo e il racconto di Prometeo ai vv. 196-241, che ripercorre la contesa divina per il potere prodotta dal χόλον che separava i sostenitori di Crono e quelli di Zeus) ed è poi, ovviamente, il sentimento che caratterizza il rapporto tra il padre degli dèi e Prometeo, come si evince a partire dall'episodio di Oceano e da qui fino all'esodo del dramma. Soccorrendo gli uomini e trasgredendo la δίκη divina, Prometeo ha fatto confluire su di sé tutte le ire precedentemente già in atto e ad esse sceglie puntualmente di opporre anche la propria. Questa dinamica di azione-reazione si nutre di odio, accuse, rivendicazioni e dissensi<sup>145</sup>, e mostra due sole possibilità di risoluzione: la deposizione del dio o l'autoconsunzione del suo sentimento. Nel caso di Ovidio, invece, l'ira di Augusto è diretta da subito esclusivamente contro l'esule. Non ci sono riferimenti ad una qualche generale opera di rivendicazione che colpisce un solo uomo per punirli tutti, ed Ovidio non sembra contemplare mai la deposizione di Augusto come possibile risoluzione del proprio *status*, ma affida invece tutta la propria speranza all'esaurirsi naturale dell'ira<sup>146</sup>. A questo scopo sono destinate tutte le preghiere inserite dall'esule nelle epistole inviate a Roma. A differenza dello Zeus tragico, infatti, Augusto può essere ammorbidito nei suoi sentimenti e l'accoglienza delle suppliche è prerogativa fondante, come vedremo, del suo ritratto di *pater clemens*<sup>147</sup>. Per questo l'atteggiamento di Ovidio non può essere mai di sfida aperta come quello di Prometeo. Se un sentimento di rancore nei confronti del Principe c'è, esso è sempre

---

<sup>144</sup> Di possibile negazione parla CITRONI MARCHETTI 1999, p. 120.

<sup>145</sup> Così MASARACCHIA 1985, pp. 44-46.

<sup>146</sup> Cfr. *Pont.* 4.6.15, dove Ovidio afferma che Augusto aveva iniziato a perdonare la sua colpa.

<sup>147</sup> Cfr. BELTRAMI 2008, p. 22: «Nella cultura romana, infatti, colui il quale salva la vita a un *civis* (cioè il suo *servator*) è considerato il *pater* di costui, un suo secondo padre che gli ha salvato – conservato – la vita, così come il padre vero e proprio gliela ha data».



nascosto dietro il volto supplichevole del pentito o mascherato nei meccanismi dell'ironia. Per tale motivo, mentre Zeus gode della sorte del suo nemico (vv. 159-163), Augusto ne soffre, come lo stesso Ovidio ammette in *Pont.* 1.2.89-90<sup>148</sup>. La sua è un'ira moderata e lo dimostra la scelta di concedere all'esule di preservare i propri diritti di cittadino e i propri beni, laddove avrebbe addirittura potuto optare per la sua condanna a morte (così ad esempio in *Trist.* 5.2b.11). L'atteggiamento dell'esule remissivo che riconosce anche nella condanna un'espressione di clemenza da parte del proprio giudice risponde ovviamente ad una precisa strategia difensiva. In *Pont.* 1.1.59-62, consapevole della predilezione che gli dèi mostrano verso gli uomini che riconoscono il proprio errore, Ovidio sceglie consapevolmente di dirsi pentito (vv. 59-60 *paenitet ... paenitet et facto torqueor ipse meo*) e definisce la propria pena inferiore al giusto<sup>149</sup>. In questo risiede uno dei tratti più importanti che separano la figura di Ovidio da quella di Prometeo e, come diretta conseguenza, quella di Augusto da quella di Zeus. Ovidio preferisce infatti insistere sulla clemenza, sull'imparzialità e sulla giustizia del proprio Principe<sup>150</sup>. E così, mentre lo Zeus tragico viene descritto come un dio dall'animo inaccessibile e dal cuore inflessibile (vv. 184b-185), Augusto, al contrario, mostra un cuore cedevole alle preghiere (*Trist.* 5.8.28), non è amante delle punizioni (*Pont.* 1.2.121) e soffre in prima persona quando è costretto a comminarle (*Pont.* 1.2.122)<sup>151</sup>. Di questo dolore nel

<sup>148</sup> Mentre tutti soffrono per Prometeo tranne Zeus, Augusto, al contrario, soffre come tutti (cfr. in proposito anche *Pont.* 3.1.37-38 *quis enim mihi tam sit iniquus, optet ut exilium pace carere meum?*).

<sup>149</sup> Meno convinte in tale senso sono invece le affermazioni contenute in *Trist.* 2.575-578, dove l'esilio a Tomi è considerato una pena nettamente superiore alla colpa commessa. Sulla duplice considerazione del rapporto tra colpa e pena, cfr. *Pont.* 1.2.87-96, dove Ovidio alterna a distanza di pochi versi un'accusa di leggerezza al Principe (vv. 87-88), il riconoscimento della sua clemenza (vv. 89-90), un dubbio su di essa (vv. 93-94) e l'affermazione della sua giustezza (vv. 95-96; cfr. v. 100 dove Ovidio, esule punito, dice di aver sperimentato la mitezza di un giudice *tam placidus*).

<sup>150</sup> In *Trist.* 4.3.12 Augusto è *princeps iustus*. Cfr. anche *Trist.* 3.5.31-42, dove la cedevolezza dell'ira è attribuito riconosciuto non solo ai grandi uomini ma anche agli dèi e Augusto è di essi una perfetta fusione: in *Trist.* 1.3.37 è non a caso definito *vir caelestis* (cfr. anche *Trist.* 4.8.52 dove Augusto è detto *vir aequans Superos*). Sulla scelta avveduta di appellarsi alla clemenza di Augusto anziché di ingaggiare con lui uno scontro, cfr. *Trist.* 5.11.23-26. Si vedano anche le affermazioni in *Trist.* 5.4.19-22, dove il poeta, cedendo la parola direttamente all'epistola che parla in prima persona, afferma di ripetere continuamente quanto sia grande la clemenza di Augusto (v. 19 *saepe refert sit quanta dei clementia cuius*) e annovera tra i vari casi che lo dimostrano anche il proprio (v. 20 *se quoque in exemplis adnumerare solet*). Osserva su questo tema CITRONI MARCHETTI 1999, p. 119: «[...] la mitezza di Cesare è volutamente opposta alla durezza di Zeus e la speranza di Ovidio è opposta al destino cupo di Prometeo». La mutevolezza dell'ira è ribadita anche in *Pont.* 3.3.83 *mitescet Caesaris ira*, dove peraltro la mitigazione della collera sembra addirittura dipendere dall'eccitazione procurata dalle vittorie militari, il cui portato di gaudio potrebbe predisporre più favorevolmente Augusto nei riguardi dell'esule. Sulla *clementia* come virtù condizionata da eventi esterni che influenzano l'umore del Principe, cfr. FORMICOLA 2018, pp. 125-126. Sul vasto tema della *clementia Caesaris* e sulle strategie attuate per sollecitarla, si rimanda alle riflessioni di BORGIO 1985 e 1990, PICONE 2008, BELTRAMI 2008 (per quest'ultima soprattutto p. 25 n. 30). Interessanti considerazioni sul tema anche in CICCARELLI 2001, pp. 23-32.

<sup>151</sup> Cfr. a riguardo le parole dell'amico Celso ricordate da Ovidio in *Pont.* 1.9.23-24. L'amico, ormai defunto, esortava l'esule a ben sperare nella placabilità dell'ira divina (v. 23 *placabilis ira deorum est*), in virtù della quale il perdono restava un'ipotesi ancora valida (v. 24 *nec ignosci tu tibi posse nega*). Sulla clemenza degli

punire Ovidio fa menzione anche in *Pont.* 2.2.117-118, subito dopo aver definito Augusto come un padre disponibile e pronto al perdono (*placidus facilisque parens veniaequae paratus*). A differenza di Prometeo<sup>152</sup>, Ovidio in più punti sceglie di ammettere la propria colpa senza difenderla<sup>153</sup> e accetta di indossare i più convenienti panni del reo pentito<sup>154</sup>. E così, di conseguenza, mentre Prometeo rifiuta l'aiuto che gli viene prontamente offerto, Ovidio al contrario implora soccorso dagli amici rimastigli fedeli. Oceano si dichiara deciso a perorare presso Zeus la causa del titano (vv. 325b-326 *πειράσομαι / ἐὰν δύνωμαι τῶνδ' ἐκλῦσαι πόνων*) e a sfruttare la sua amicizia col dio per provare ad ottenere la grazia della sua liberazione (vv. 338-339 *ἀρχῶ γὰρ ἀρχῶ τήνδε δωρεῖάν ἐμοὶ / δώσειν Δί', ὥστε τῶνδ' ἐκλῦσαι πόνων*). Prometeo rifiuta questo aiuto (v. 332 *καὶ νῦν ἕασον μηδέ σοι μελησάτω*) e chiede all'amico di pensare alla propria incolumità piuttosto che alla sua salvezza (v. 374b *σεαυτὸν σῶζ' ὅπως ἐπίστασαι*). Ovidio, invece, cerca negli amici un nuovo Oceano, spera di trovare in loro un intermediario efficace presso il Principe<sup>155</sup>. Mentre a Prometeo, quindi, viene proposto un aiuto che rifiuta, Ovidio è costretto a implorarlo, senza peraltro avere la certezza di ottenerlo<sup>156</sup>. Non è un caso che, seppure dopo un aspro rimprovero, sia Ovidio

---

dèi e sulla speranza che la loro ira possa mitigarsi, cfr. anche *Pont.* 2.1.47-48 *Cur ego posse negem minui mihi numinis ira / cum videam mitis hostibus esse deos?*; *Pont.* 3.6.7-8 *quanta sit in media clementia Caesaris ira, / si nescis, ex me certior esse potes*; *Pont.* 3.6.23 *Principe nec nostro deus est moderatior ullus*.

<sup>152</sup> Le parole che Oceano gli rivolge ai vv. 309-324 sono un invito costante alla moderazione e alla prudenza, a non usare parole affilate, ad assumere un atteggiamento dimesso per non procacciarsi ulteriori sventure. Nell'esodo del dramma l'orgoglioso disprezzo del titano nei confronti di Zeus si manifesta in tutta la sua potenza. Oltre a definirlo un dio superbo ma comunque miserabile (vv. 907-908), Prometeo ribadisce orgoglioso che il suo governo è destinato a rovesciarsi. Egli si mostra deciso a non piegarsi al volere di Zeus (vv. 959-960; 995-996), che non nasconde di odiare profondamente (v. 1004).

<sup>153</sup> Si veda ad esempio *Pont.* 2.2.15 *est mea culpa gravis*.

<sup>154</sup> Cfr. *Trist.* 1.2.95 *et iubet et merui*; *Trist.* 2.29-30 *illa [scil. l'ira] quidem iusta est, nec me meruisse negabo / non adeo nostro fugit ab ore pudor*; *Trist.* 3.1.51 *in quo [scil. Ovidio] poenarum quas se meruisse fatetur*; *Trist.* 4.4.43 *iure damus poenas*. Addirittura, in *Trist.* 4.8.37-38 Ovidio afferma di aver costretto con la sua condotta l'uomo più mite dell'universo contro di lui, vincendo con il proprio male la sua indubbia clemenza (v. 39 *ipsaque delictis victa est clementia nostris*). Sulla pena meritata Ovidio torna anche in *Trist.* 5.5.63 (*poenam fateor meruisse*), implorando la clemenza di Augusto e degli dèi non per sé, colpevole degno di punizione, ma per la moglie che soffre senza colpa, e in *Trist.* 5.10.49-50: qui Ovidio, dopo aver affermato di aver meritato l'esilio ma non di certo l'esilio in un luogo così ostile, ritratta e riconosce che per quanto commesso sarebbe stata legittima anche la pena di morte (cosa che peraltro nega in *Pont.* 1.2.93-94, dove invece afferma che non avendo commesso nulla per cui meritasse la morte, sarebbe stato degno di una pena meno dura, per poi riaffermare ancora, al contrario, l'inferiorità dell'ira di Augusto rispetto alla propria colpa). Cfr. ancora *Pont.* 1.1.49 *quia vel merui vel sensi principis iram*; *Pont.* 1.7.69 *quoniam meruisse videtur*; *Pont.* 2.2.109 *mite, sed iratum merito mihi, numen adora*; *Pont.* 2.6.6-7 *et mala me meritis ferre minora doces. / Vera facis, sed sera, meae convicia culpae*. In *Pont.* 2.8.24 la *vindicta* di Augusto è *iusta*.

<sup>155</sup> Cfr. l'appello a Cotta Massimo in *Pont.* 1.9.27, dove l'amico è immaginato mentre si impegna a chiedere con devozione un lenimento dell'ira di Augusto (v. 27 *pietate rogabit*), forte anche dell'eloquenza del fratello Fabio Massimo che, come destinatario di *Pont.* 3.3, assurde anch'egli al ruolo di nuovo Oceano.

<sup>156</sup> Così, ad esempio, in *Trist.* 1.5.35-36, dove Ovidio si rivolge ad un amico fedele implorandolo di portargli aiuto senza temere che tale *pietas* nei suoi riguardi possa offendere in qualche modo Augusto. Così anche in *Trist.* 3.4b.29-30, in un appello accorato a tutti gli amici perché si adoperino per alleggerire la sua pena e non gli neghino la loro fedeltà, e in *Trist.* 3.6.22-24, dove all'anonimo amico destinatario dell'epistola Ovidio

stesso a chiedere ad Amore di supplicare Augusto. La comune discendenza da Enea rendeva il dio e il Principe uniti da vincoli di parentela e garantiva ad Amore la possibilità di ottenere un luogo d'esilio meno ostile al poeta<sup>157</sup>. Simile è l'invito formulato in *Trist.* 5.3.45-48 al dio Bacco, protettore della poesia. Nel giorno della sua festa, che tutti i poeti usano celebrare cantandone le lodi (vv. 1-4), Ovidio si unisce al coro dei suoi *sodales*, e in un'elegia indirizzata al dio ne implora l'aiuto e l'intercessione presso il Principe. Ai vv. 45-46 prega Bacco perché, in virtù dei rapporti esistenti tra gli dèi, possa tentare di piegare con il suo nume la divinità di Augusto, secondo lo stesso principio per il quale Oceano si propone di sfruttare il proprio ascendente su Zeus per aiutare Prometeo nella sua difficile condizione di prigioniero. Ai vv. 47-48 la preghiera si estende anche ai *consortes studii*, ai poeti devoti a Bacco, che Ovidio definisce *pia turba* e che nel loro legame di affiliazione al dio sembrano riecheggiare suggestivamente il Coro delle Oceanine nel *Prometeo*, schiera accorata e amica che spontaneamente e non per richiesta del condannato giunge a portare soccorso e conforto. Di una schiera a sé fedele parla anche Amore in *Pont.* 3.3.82, quando rassicura Ovidio del proprio aiuto appellandolo come *castris miles amicus meis*, 'soldato amico alle mie schiere'. Ora, se a questi fattori (la possibile duplicità della colpa, la novità del potere e il tema dominante dell'ira) si aggiungono anche la comune povertà di azione che caratterizza il racconto delle due vicende (in entrambi i casi la trama è costituita dal controverso rapporto interno alle due coppie di antagonisti più che da una serie effettiva di accadimenti), l'alternarsi continuo nei due protagonisti di sentimenti di speranza e abbattimento<sup>158</sup> e il

---

chiede di esercitare tutto il suo prestigio per perorare la sua causa presso il Principe ed aiutarlo ad ottenere un luogo d'esilio meno ostile. In *Trist.* 4.4.53-54 Ovidio associa la clemenza di Augusto alla necessità che qualcuno difenda la sua causa presso di lui e per questo chiede all'amico al quale sta scrivendo di appellarsi alla sua generosità al posto dell'esule (*si quis ab illo / peteret pro me*). Sul tema Ovidio torna in *Trist.* 5.2.35-44, dove chiede all'amico di pregare la clemenza del Principe provvedendo così a portare aiuto alla causa dell'esule; in *Pont.* 1.2.113-128 e in *Pont.* 1.6.47-54. In virtù di questa richiesta di intermediazione, in *Pont.* 2.2 Messalino è definito *legatus* (v. 43) e *sacerdos* (v. 123) a nome di Ovidio presso Augusto, dal poeta invocato proprio in virtù della sua amicizia personale con lui (vv. 47-48 *nunc tua pro lassis nitatur gratia rebus / principis aeterni quam tibi praestat amor*; v. 96 *sit tua mutando gratia blanda loco*). Sull'intermediazione di Oceano come «modello in senso ampio» nel rapporto di Ovidio con gli amici e sul *topos* della fedeltà amicale, cfr. CITRONI MARCHETTI 1999, pp. 121-130. Cfr. poi [Aesch.] *P.V.* 330-346; 373-390. Sul fallimento dell'opera di intermediazione dei propri cari, si vedano invece *Pont.* 2.7.51-52 *Culpa gravis precibus donatur saepe suorum: / omnis pro nobis gratia muta fuit* e *Pont.* 3.7.9-14 e 37-38.

<sup>157</sup> Le preghiere di Ovidio prendono così corpo nelle preghiere di Amore, di nuovo presente nell'opera del poeta e a lui ancora fortemente legato. Forse per questo, parlando delle *preces* da rivolgere ad Augusto, il dio le definisce *nostras*, usando un plurale che più che essere banalmente *maiestatis* sottolinea la «dualità, a questo punto indissolubile, di tutor e assistito, di due entità che si sono da sempre riconosciute in quei due ruoli, anche se ora essi sono invertiti rispetto ad un tempo». Così FORMICOLA 2018, p.126, che evidenzia anche, mediante un confronto con Prop. 1.8.28 e 1.9.11, il mutamento della natura delle *preces* ora pronunciate unanimemente dal maestro e dal suo discepolo, *preces* ormai lontane da quelle una volta formulate dal *poeta-amans* per conquistare la propria *puella*.

<sup>158</sup> Anche Prometeo crede nell'esaurirsi dell'ira di Zeus, seppur per ragioni di convenienza (vv. 186-191).

condiviso topos dell'*amor mortis*<sup>159</sup>, le due figure dei relegati in Scizia risultano essere estremamente affini e la rete delle allusioni introdotta in *Pont.* 3.3 nell'ambigua dimensione del sogno<sup>160</sup> sembra stabilire un legame che trova diversi elementi di sostegno anche in altri luoghi delle epistole dal Ponto. Se quindi Ovidio – come sembrerebbe – instaura un parallelo indiretto con la vicenda rappresentata nel *Prometeo*, quali implicazioni possono essere rintracciate in questa allusione? Se la serie di richiami al mito tragico finisce col negare la scomoda identificazione tra l'esule e il titano ribelle<sup>161</sup>, tanto da rendere Prometeo un termine di paragone *e contrario* dal quale in definitiva allontanarsi, quale contributo essa porta all'azione di Ovidio? Che tipo di ruolo svolge nell'ambito della sua strategia difensiva questo accostamento plausibile ma mai chiaramente riconosciuto?

Accanto alla scelta di mostrarsi come un supplice pentito e sottomesso, Ovidio non manca di pungolare Augusto circa l'opportunità della sua reintroduzione a Roma alla luce della propaganda che accompagna l'assunzione di potere da parte del Principe. L'accostamento con Prometeo sembra suonare in quest'ottica come una sorta di monito, dal momento che la propaganda relativa alla *clementia* rischia di essere smentita dalla permanenza del poeta a Tomi. Lo conferma, ad esempio, il passo di *Trist.* 3.1.47-52, dove il *liber* giunto a Roma legge un'iscrizione che riconosce ad Augusto il merito di aver donato la salvezza all'intera cittadinanza. Tale affermazione, che aveva guadagnato al Principe i titoli di *Augustus* e di *pater patriae*, rispettivamente nel 27 a.C. e nel 2 a.C., da una parte si configura come un conforto per la sorte dell'esule (da qui la preghiera del libro all'imperatore perché possa

---

<sup>159</sup> Prometeo afferma che avrebbe preferito di gran lunga la morte alla sua terribile punizione (vv. 152-159). La convenienza della morte, intesa come fine delle sofferenze, è spesso riconosciuta anche da Ovidio. Così, ad esempio, in *Trist.* 1.5.5-6, in un'elegia indirizzata ad un amico fedele, verso il quale il poeta mostra tutta la sua gratitudine non solo per essergli stato accanto nella sventura ma per averlo esortato a vivere quando, venuto a conoscenza del suo destino, avrebbe di gran lunga preferito morire (cfr. *Pont.* 1.6.41-42, dove l'esule confessa di aver rinunciato ad uccidersi, come pure aveva tentato di fare, soltanto in virtù del potere della *Spes*, capace di tenere in vita anche i più disperati). In una riscrittura del modulo elegiaco del *παρακλαυσίθυρον*, il tema dell'*amor mortis* è riproposto in *Trist.* 3.2.23-24, quando il poeta afferma di aver bussato spesse volte alla porta del suo sepolcro senza che questa si aprisse per accoglierlo definitivamente (cfr. anche l'espressione *mei interitus clausas fores* ai vv. 29-30). La morte è considerata fine dei mali in *Trist.* 1.11.23, 3.3.56 e 4.6.49-50. In *Trist.* 5.4.31-32 e 5.11.11-12, come anche in *Pont.* 1.9.11, essa è rimpianta come realtà che avrebbe prevenuto ed evitato la rovina del poeta. Sulla preferibilità della morte alla condizione di esule cfr. *Trist.* 3.7.7, 3.8.35-40, 3.13.21-22 (qui Ovidio, rifiutando di celebrare il proprio compleanno, ambisce alla morte e considera più coerenti alla situazione che vive un altare di more cinto di cipressi anziché un altare fumante cinto di corone di fiori e preferirebbe la fiamma del rogo al crepitare del fuoco per l'incenso su esso cosparsa). Infine, si vedano anche *Trist.* 5.9.37, *Pont.* 1.2.57.

<sup>160</sup> In *Pont.* 1.2.45-46, sempre nella dimensione del sogno e in un'epistola indirizzata ancora al Fabio Massimo nuovo Ercole di *Pont.* 3.3, è collocata la visione del poeta colpito da frecce e tenuto prigioniero da catene nemiche.

<sup>161</sup> Di possibile negazione parla CITRONI MARCHETTI 1999, p. 120.

accogliere nel novero dei salvati l'unico cittadino ancora in pericolo)<sup>162</sup>, dall'altra denuncia la discrepanza esistente tra il titolo imperiale e l'effettiva realtà dell'esercizio del potere<sup>163</sup>. Finché anche un solo cittadino resterà bandito, la salvezza millantata da Augusto e riconosciutagli da popolo e senato non potrà essere considerata davvero una promessa realizzata<sup>164</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca anche quanto affermato in *Trist.* 2.205-206, dove si menziona una legge sacra che stabilisce che nessun latino debba mai patire la prigionia dei barbari, legge evidentemente disattesa nel caso del poeta<sup>165</sup>.

Ovidio, quindi, non è Prometeo, ma lo sarebbe se non implorasse pentito il perdono del Principe; e Augusto non è lo Zeus crudele della tragedia greca, ma potrebbe diventarlo qualora non accordasse all'esule il perdono richiesto. E così Ovidio, che ben conosceva le dinamiche della tragedia eschilea, potrebbe aver presupposto nelle proprie azioni quelle del titano, allo scopo di insinuare e di denunciare l'ingiustizia della propria condizione di escluso: Augusto si dice *pater patriae*, ma non lo è davvero se volontariamente abbandona uno dei suoi figli. Per questo, come affermato in *Pont.* 4.9.133-134, se il Principe possiede non immeritatamente il nome clemente di padre (*nec tu / inmerito nomen mite Parentis habes*), sarà certamente propenso ad esaudire le preghiere del poeta donandogli la salvezza. Soltanto così la sua credibilità potrà essere piena e totale.

### c.1 Una postilla: il Prometeo di Luciano.

Una nota a margine merita la difesa che Prometeo pronuncia nell'operetta a lui dedicata da Luciano nella quale, curiosamente, sembrano ravvisabili le medesime strategie difensive adottate da Ovidio e che, pur nella distanza cronologica che separa i due autori, può essere considerata come un'ulteriore, suggestiva riprova delle affinità intercorrenti tra la figura del titano e quella dell'esule latino. Del resto, tanto Luciano quanto Ovidio avevano presente il *Prometeo incatenato*<sup>166</sup>. I punti di contatto con il dramma greco e, quindi anche con Ovidio che ad esso sembra riconnettersi, sono molti. Anche per Luciano Prometeo è prigioniero in

---

<sup>162</sup> La *clementia Caesaris* è infatti indissolubilmente legata alla *salus* e alla *securitas* dei cittadini. Come evidenzia BELTRAMI 2008, p. 15 commentando la trattazione del tema all'interno del *De clementia* di Seneca, «mentre l'ira non si addice a un re, se questi fa la grazia della vita e conserva nella loro *dignitas* coloro che rischiano di perderla, fa ciò che non è lecito a nessuno se non al detentore del sommo potere; la vita infatti si toglie anche a un superiore, ma non la si concede se non a uno che si trovi in posizione di inferiorità. Salvare è una prerogativa propria di una condizione che spicca sulle altre [...]».

<sup>163</sup> Sulla *clementia* come virtù divina e, in quanto tale, elemento di associazione tra il principe e gli dèi, cfr. BORGO 1990, pp. 360-364.

<sup>164</sup> Cfr. a riguardo MILLER 2002, p. 135 e NEWLANDS 1995, p. 66.

<sup>165</sup> Da notare l'espressione al v. 206 *barbara vincla*, che descrive Ovidio come prigioniero di catene straniere.

<sup>166</sup> Sul *Prometeo* come fonte di Luciano, cfr. GARGIULO 2012-2013, pp. 115-116.

Scizia<sup>167</sup>, è stato un fondamentale alleato di Zeus ai tempi della Titanomachia (elemento questo proposto anche qui per sottolineare l'ingratitude del padre degli dèi nei suoi confronti) ed è stato da Zeus punito. Sulla colpa a lui contestata, il Prometeo di Luciano va ben oltre il suo corrispettivo tragico, costretto com'è a difendersi da tre accuse. Le prime due, assenti nel dramma greco, sono l'inganno della carne e delle ossa ai danni di Zeus<sup>168</sup> e la modellatura degli uomini<sup>169</sup>; l'ultima, la meno fondante per l'autore ma cardine della vicenda nella tragedia, è quella del furto del fuoco. L'atteggiamento di Prometeo continua ad essere quello fiero e rivendicatore del suo precedente (pseudo-)eschileo, pronto a dimostrare l'ingiustizia della pena subita. Da questa convinzione deriva la richiesta fatta ad Hermes, che resta il suo unico interlocutore per tutta la durata della *rhesis*<sup>170</sup>, di ascoltare le sue ragioni e, una volta resosi conto della validità della sua posizione, di perorarne la causa presso Zeus. Stando alle sue parole, il dio ha ecceduto nell'ira perché incapace di rendersi adeguatamente conto delle circostanze, e rispetto alle ragioni che lo hanno spinto a condannare il titano egli ha rivelato tutta la sua piccolezza (μικρολόγος e μικρόψυχος sono gli aggettivi adottati ai paragrafi 7 e 9). Zeus si è infuriato per un pezzo di carne; non ha compreso che gli uomini sono per gli dèi una risorsa necessaria per esaltare una beatitudine ed un potere che altrimenti resterebbero senza onori e senza termini di paragone; non si è reso conto del fatto che, a differenza degli dèi, i mortali necessitano del fuoco, un bene che per sua natura non diminuisce se viene condiviso e che è peraltro fondamentale per celebrare i sacrifici di cui le divinità si beano. Al ritratto di Zeus vendicativo, iracundo e tiranno caratteristico della tragedia, il Prometeo di Luciano unisce l'immagine di un dio che odia l'uomo pur avendone bisogno, «sia come termine di confronto per godere della propria condizione di superiorità e di privilegio sia per riceverne i sacrifici»<sup>171</sup>. Prometeo, il protettore punito dell'umanità, diventa così nelle pagine lucianee un abile σοφιστής, capace di mostrare la mancanza di lucidità e di analisi del padre degli dèi, in questo procedendo oltre il ritratto del giudice aspro e inflessibile della tragedia.

Ovidio, che pure rinuncia ad una descrizione così negativa di Augusto, non risparmia di alludere dal canto suo ad argomentazioni molto simili. Del resto, come scrive in *Trist.* 2.215-

<sup>167</sup> Così esplicitamente al paragrafo 4. Del Caucaso, associato dagli antichi alla medesima regione, si parla invece ai paragrafi 1, 2, 4 e 9.

<sup>168</sup> L'episodio è narrato in Hes. *Theog.* 535-564.

<sup>169</sup> Cfr. Ov. *Met.* 1.76-88.

<sup>170</sup> Hermes è interlocutore dialettico del titano anche nella scena conclusiva del *Prometeo incatenato*. Si veda in proposito GARGIULO 2012-2013, p. 125, cui si rimanda anche per l'analisi delle argomentazioni di difesa rispetto alle tre accuse a lui mosse.

<sup>171</sup> Così GARGIULO 2012-2013, p. 133.

240, se Augusto avesse avuto modo di leggere i suoi *carmina* si sarebbe reso conto che in essi non c'era nessuna colpa, così come – lo afferma in *Pont.* 1.2.87-88 – l'ira di un uomo tanto mite non avrebbe mai potuto imprigionarlo nel Ponto se solo avesse conosciuto a sufficienza quella regione, che pure si pregia di aver sottomesso. Non è questa un'accusa alla leggerezza di un provvedimento che rischia di mostrarsi eccessivo proprio mentre pretende di fare giustizia?

Questa sproporzione tra colpa e provvedimento, pur tenendo presente la distanza cronologica e l'assoluta indipendenza esistente tra il testo di Ovidio e quello di Luciano, potrebbe costituire un ulteriore elemento di connessione 'tematica' tra Prometeo ed Ovidio esule, che in virtù della sua relazione col titano sembra essersi trasformato anche in un triste ma orgoglioso poeta 'incatenato'.

#### d. La Lemno di Filottete.

In *Trist.* 5.1.61-62, per legittimare il proprio interminabile lamento, Ovidio ricorre alla vicenda di Filottete, l'eroe greco abbandonato dai suoi compagni per via della ferita causatagli dal morso di un serpente. Il mito è presente anche in *Trist.* 1.3.5-6, dove se ne ricorda la guarigione ad opera di Macaone, in *Trist.* 5.2.13-16, nei primi versi di un'elegia dove il ricordo dell'eroe si associa a quello di Telefo<sup>172</sup>, in *Trist.* 5.4.12, dove l'eroe viene ricordato come *exemplum* di sofferenza<sup>173</sup>, e in *Pont.* 3.1.54, dove invece, come abbiamo visto, esso chiude il catalogo dei personaggi che hanno ottenuto imperitura memoria dalla loro *ruina*<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> L'eroe, il re dei Misi, era stato ferito dalla lancia di Achille ed era stato poi guarito anni dopo dalla ruggine di quella stessa lancia, come predetto dall'oracolo. Come per Filottete, il paragone si fonda sull'immagine del *vulnus* e l'avvenuta guarigione è per l'esule fonte di speranza. In questo senso l'identificazione con Telefo è ancora più stringente: come Achille che lo aveva ferito lo guarì con la ruggine della propria lancia, così Augusto, che con l'*edictum* inferse al poeta il '*vulnus relegationis*' può ora sanarlo con un suo nuovo, diretto intervento. La stessa ragione è alla base del paragone con l'eroe proposto già da Cicerone, che vi allude nell'orazione *p. red. in sen.* 9 e nell'epistola *ad Quint.* 15, dove la ferita cui si fa riferimento è quella dell'esilio e i risanatori sono invece i consoli Gabinio e Pisone, cui si aggiunge Lentulo, responsabile di avergli offerto la *salus* del ritorno. Sul tema si veda DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, pp. 18-19. Sulla metafora dell'esule 'ferito' in Ovidio, si veda invece DI GIOVINE 2020, pp. 45-72.

<sup>173</sup> Nell'immagine di *Philoctetes ictus ab angue* qui adottata da Ovidio, molto interessante è l'utilizzo del participio *ictus*, dal poeta usato in *Trist.* 1.3.11 e 4.3.69 a definizione del colpo scagliato contro di lui da Augusto. Cfr. DI GIOVINE 2007, pp. 575-576. Di *vulnus ab angue datum* parla Ovidio anche in *Trist.* 5.2.14.

<sup>174</sup> Interessante anche la metafora con la quale Ovidio descrive il proprio esilio in *Pont.* 1.3, dove parla all'amico di *exilii morsus* (v. 43), con una probabile allusione al morso del serpente patito da Filottete. Il sostantivo *morsus* è attestato col medesimo valore anche in *Pont.* 1.1.73-74 (*sic mea perpetuos curarum pectora morsus, / fine quibus nullo conficiantur, habent*), per cui cfr. GAERTNER 2005, p. 132.

Filottete è per Ovidio esule un riferimento obbligato: il *vulnus* che lo aveva afflitto è paradigma della sua sorte e l'avvenuta guarigione dell'eroe è per lui fonte di speranza<sup>175</sup>. A Lemno, l'isola sulla quale l'eroe è stato lasciato per più di dieci anni<sup>176</sup>, Ovidio dedica una brevissima menzione soltanto nel primo dei quattro passi appena citati (*Trist.* 5.1.61-62):

*Hoc erat in gelido quare Poeantius antro  
voce fatigaret Lemnia saxa sua.*

Per questo nel gelido antro il figlio di Peante  
stancava con le sue grida le rocce di Lemno.

Di essa si ricorda qui la grotta fredda nella quale viveva l'eroe (v. 61 *in gelido ... antro*) e il paesaggio roccioso dell'isola (v. 62 *Lemnia saxa*), gli elementi essenziali dell'ambientazione scelta anche da Sofocle per il suo *Filottete*.

Contrariamente alla realtà storica e alle descrizioni che di essa si trovano anche in letteratura<sup>177</sup>, Sofocle fa di Lemno un territorio aspro, difficoltoso, completamente disabitato, nel quale il protagonista regredisce ad uno stato di vita selvaggio. Quello che già nell'*epos* arcaico costituiva una sorta di confine ideale tra la civiltà e la barbarie, uno spartiacque tra greco e non greco, nonché una terra di prova per gli eroi delle saghe antiche<sup>178</sup>, diventa in Sofocle l'immagine della desolazione vissuta dall'eroe abbandonato nel suo stato di forzata prigionia<sup>179</sup>. Da qui, contrariamente alla tradizione mitostorica

---

<sup>175</sup> Cfr. DI GIOVINE 2007, pp. 574-579.

<sup>176</sup> Ov. *Trist.* 5.2.13 *paene decem totis ... annis*. Ovidio, esule e ferito nell'animo, spera che il tempo sappia lenire anche le sue sofferenze, ma gli anni trascorsi non sembrano apportare migliorie al suo stato di prostrazione, come afferma in *Trist.* 4.6. Cfr. DI GIOVINE 2007, p. 579: «In questa elegia pessimistica il poeta rileva una contrapposizione fra gli effetti del tempo sulla natura e sugli uomini e l'effetto nullo dello stesso sul poeta: *cuncta potest igitur tacito pede lapsa v e t u s t a s / praeterquam curas attenuare meas* (vv. 17-18); anzi, *tristior est etiam praesens aerumna priore: / ne sit enim sibi par, crevit et aucta m o r a est* (vv. 25-26); l'elegia si conclude perciò con un auspicio di rapida morte: *una tamen spes est quae me soletur in istis, / haec fore morte mea non diuturna mala* (vv. 49-50)».

<sup>177</sup> Si veda a riguardo SCHEIN 2013, pp. 7-8 e SBARDELLA 2014, pp. 78-80. Dall'edizione commentata di Schein è tratto il testo sofocleo di volta in volta riportato. La traduzione è invece di Maria Pia Pattoni, pubblicata in DI BENEDETTO – MIRTO 1990.

<sup>178</sup> Cfr. Ap. Rh. 1.607-913a e Hom. *Il.* 8.228-235. SBARDELLA 2014, p. 80 osserva a riguardo che: «[...] nella saga troiana, come in quella argonautica, Lemno costituiva il punto ideale di non ritorno, il limite superato il quale si entrava in una dimensione, etnica e culturale diversa, ormai non più greca, in cui si doveva compiere l'impresa guerriera: Lemno era il luogo dove gli Argonauti mettevano a rischio e poi riaffermavano la loro volontà di proseguire verso la Colchide, Lemno era il luogo dove gli Achei rinnovavano i sacrifici rituali e i solenni giuramenti d'impegno nello sforzo bellico prima dello sbarco in Troade. Lo stesso abbandono di Filottete sull'isola, nella saga troiana, significava chiaramente l'identità di questo luogo come confine che poteva essere varcato solo da chi fosse in grado di prendere parte all'impresa di guerra: l'eroe reietto dai suoi compagni viveva a Lemno una segregazione che lo collocava ai margini dello spazio mito-geografico del conflitto troiano, per esservi poi reintegrato in un secondo momento».

<sup>179</sup> Cfr. SCHEIN 2013, p. 13: «[...] Philoktetes takes place in a harsh, isolated landscape, in which the main character has lived for nine years in utter isolation as an outcast from society it projects a conspicuous agreement of situation and character which demands and repays interpretation, as do Philoktetes's visible and constantly frustrated efforts to leave what is virtually a prison».



relativa all'isola, la scelta del drammaturgo è quella di annullare la mescolanza e la polarità tra civile e barbaro, e di trasformare Lemno in una terra priva della presenza umana<sup>180</sup>.

Odisseo, nel prologo a lui affidato, sottolinea questa caratteristica, descrivendo la spiaggia di Lemno come un lembo di terra interamente circondato dal mare e del tutto disabitato (vv. 1-2):

ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς  
Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ'οικουμένη.

Questa è la costa, non calpestata da piede umano,  
disabitata, della terra di Lemno, circondata all'intorno dal mare.

L'idea di una terra circondata dall'acqua e completamente priva di uomini<sup>181</sup> costituisce una novità rispetto alle versioni del mito di Eschilo ed Euripide, che avevano fatto degli abitanti dell'isola i componenti dei loro Cori, e una alterazione volontaria della realtà storica nota agli Ateniesi dell'epoca. Lo stesso Filottete, abituato ad una vita solitaria, resta sorpreso dall'arrivo dei marinai che formano il Coro, e chiede quali stranieri siano giunti in quella terra priva di punti di approdo e di abitanti (v. 221 οὐτ' εὖορμον οὐτ' οικουμένην). La difficoltà di ormeggiare, l'impossibilità di commerciare e di trovare ospitalità non invogliano infatti i naviganti a raggiungere l'isola<sup>182</sup>. È una terra a suo dire ostile, caratterizzata da baie e rocce (v. 936 λιμένες e προβλήτες), dirupi (v. 937 καταρρῶγες πέτραι<sup>183</sup>) e alture (al v. 1459 Filottete ricorda il Monte Ermeo, situato nella regione nordorientale dell'isola<sup>184</sup>). In essa l'eroe ha trovato rifugio all'interno di una caverna a doppio ingresso (v. 16 δίστομος πέτρα; v. 952 σχῆμα πέτρας δίπυλον; vv. 1081-1082 κοίλας πετρας γύαλον / θερμὸν καὶ παγετῶδες), accanto ad una piccola sorgente (v. 20 βαιὸν). Un giaciglio di fortuna (v. 33 σπιττὴ γε φυλλάς<sup>185</sup>), un bicchiere di legno (v. 35 αὐτόξυλὸν γ' ἔκπωμα), le pietre focaie (v. 36 πυρεῖα) e alcuni stracci per curare la ferita (v. 39 ῥάκη) costituiscono l'unico elemento di

---

<sup>180</sup> SBARDELLA 2014, p. 81: «[...] quella che nella consapevolezza mitistorica ellenica era una terra di molti popoli, Traci, Greci e certamente anche genti microasiatiche, dove si parlavano più lingue o persino idiomi ibridi, diventa per converso, nel dramma del tragediografo attico, la terra di nessuno, il deserto senza persone».

<sup>181</sup> Cfr. anche v. 1464 χαῖρ', ὦ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον, 'Addio pianura di Lemno, cinta dal mare'.

<sup>182</sup> Cfr. Soph. *Phil.* 302-303. La stessa difficoltà è riscontrata da Ovidio per la Scizia in *Trist.* 3.12.35-38, dove la costa del Ponto è detto *litora portubus orba* (v. 38), e in *Trist.* 4.4.58, dove si dice che le navi straniere non trovano lì attracchi tranquilli (*nec placidos portus hospita navis adit*).

<sup>183</sup> Καταρρῶγες sembra essere sinonimo di ἀπορρῶγες e vale quindi 'precipizio, burrone', sebbene il mss. Σ glossi l'espressione καταρρῶγες πέτραι con κοιλώδεις τόποι, ossia 'grotte rupestri'. Cfr. SCHEIN 2013, p. 263.

<sup>184</sup> Cfr. Aesch. *Ag.* 283-284, che situa il monte tra l'Ida e l'Athos come stazione del percorso di trasmissione dei segnali di fuoco inviati da Troia ad Argo per annunciare la vittoria dei Greci e l'imminente ritorno di Agamennone.

<sup>185</sup> Cfr. anche Soph. *Phil.* 159-160.

‘civiltà’ del luogo<sup>186</sup> e sottolineano l’immagine di una terra inadatta alla vita. L’unico cibo di cui l’eroe dispone sono gli animali che riesce a cacciare con l’arco e le frecce che ancora possiede e i semi naturalmente prodotti dalla terra<sup>187</sup>. La dimensione spazio-temporale nella quale Filottete è costretto a vivere si configura come una retrocessione quasi allo stato brado, che non conosce la pratica dell’agricoltura, dell’allevamento e del commercio<sup>188</sup>. Lemno è per Sofocle un luogo ai margini, escluso dal circuito della cultura e della civiltà, dove è la natura selvaggia a dettare legge. Solo nel momento in cui sa di lasciarla definitivamente, Filottete mitiga la sua avversione al luogo, pronunciando un addio a Lemno (vv. 1452-1468) nel quale al sentimento di liberazione dalla prigionia si unisce anche una sorta di riappacificazione con la terra. Alle apostrofi negative alla grotta dei vv. 852 e 1081-1089, si sostituisce qui la concezione di essa come casa (v. 1453 μέλαθρον); all’immagine dell’acqua stagnante del v. 716 fa ora da contraltare quella delle Ninfe che popolano correnti e prati<sup>189</sup>. Tale mutamento di concezione, per quanto ancora non completo, riflette il cambiamento vissuto da Filottete stesso, che da emarginato si appresta ad essere reinserito in una comunità civilizzata, e testimonia il valore simbolico di un’ambiente che, riplasmato nei suoi tratti, rispecchia la condizione e la percezione soggettiva di chi lo abita. A questo si aggiunga anche l’acume con il quale Sofocle recupera alcune caratteristiche storico-mitiche della descrizione di Lemno e le trasferisce sulla figura dell’eroe, che su di sé assume quanto la tradizione riconosceva al luogo nel quale è stato abbandonato<sup>190</sup>.

---

<sup>186</sup> Cfr. ALESSANDRI 2010, p. 451: «[...] per quanto spoglio, il rifugio dell’eroe è stato, in una qualche misura, *addomesticato*. Colui che abita la caverna non dorme in terra come un animale, ma su un giaciglio di foglie secche; egli si è dotato inoltre di utensili tra i quali spicca una coppa di legno che gli consente non solo di disporre di una riserva d’acqua, ma anche di bere in modo culturale. In questa prospettiva, la presenza più significativa è costituita dai resti di un fuoco: il fuoco [...] gli ha consentito di sopravvivere, riscaldandolo durante l’inverno e mettendolo in condizione di nutrirsi in modo umano, mediante il cibo (la selvaggina) sottoposto a cottura».

<sup>187</sup> Si vedano in proposito le parole del Coro ai vv. 708-717.

<sup>188</sup> Cfr. ALESSANDRI 2010, p. 454: «L’esistenza di Filottete a Lemno è contraddistinta dall’ambiguità: se si assume come criterio di giudizio la presenza dei segni “elementari” della cultura è possibile valutarla in termini positivi, scorgendovi gli indizi della rinascita dell’eroe; se, diversamente, si assume come criterio di giudizio il modello culturale greco, fondato sulla cerealicoltura e sull’allevamento, nonché sullo scambio, l’immagine più consona a qualificare tale esistenza ci pare quella della “caduta”».

<sup>189</sup> Cfr. SEGAL 1995, pp. 114-116 e SCHEIN 2013, pp. 342-343. ALESSANDRI 2010, p. 455 commenta: «L’isola è umanizzata e, al momento del congedo, è celebrata per il suo volto amico, per la bellezza degli scenari che essa offre allo sguardo commosso dell’eroe [...]. Nell’“addio a Lemno”, la forza degli elementi naturali appare mitigata in un quadro di pacificazione che rispecchia – così a noi pare – la quiete che si è prodotta nell’animo tormentato dell’eroe [...]. L’isola cessa di essere quella sorta di prigionia in cui l’eroe è rimasto rinchiuso per dieci anni, per diventare un luogo aperto, un luogo di transito: soltanto una tappa all’interno del cammino che porta alla meta prefissata».

<sup>190</sup> Cfr. SBARDELLA 2014, p. 82: «[...] l’eroe sofocleo attrae su di sé, e riassume in sé, il senso di quell’ibridazione tra greccità civilizzata e selvatichezza barbarica che da sempre aveva connotato l’immagine di Lemno nella cultura ellenica, come se il tragediografo ateniese avesse voluto sintetizzare nel protagonista della tragedia le caratteristiche antropiche tradizionalmente riconosciute al luogo in cui si svolge la sua vicenda,

Questa osmosi di caratteri dal paesaggio a chi lo abita si ripropone identica anche nel caso di Ovidio. Nel progredire della permanenza nel Ponto, l'esule finisce gradatamente per adattarsi alla nuova realtà che gli è stata imposta fino a diventarne parte integrante. Questa metamorfosi interessa innanzitutto il piano linguistico. In *Trist.* 3.14.45-50 Ovidio confessa di aver disimparato a parlare (v. 46 *verba mihi desunt dedidicique loqui*): la convivenza con le popolazioni barbare, la quotidiana esposizione alla loro lingua (v. 47 *Threicio Scythicoque fere circumsonor ore*) e, soprattutto, l'assenza di interlocutori parlanti latino minano, nella percezione del poeta più che nella realtà, la sua capacità linguistica. L'impressione è quella di aver appreso la lingua locale tanto che Ovidio teme di aver involontariamente disseminato di parole barbare i propri scritti (vv. 49-50):

*crede mihi, timeo ne sint immixta Latinis  
inque meis scriptis Pontica verba legas.*

Credimi, temo che alle parole latine siano mescolate  
parole pontiche e che tu le legga nei miei scritti.

La sensazione di aver disimparato a parlare latino<sup>191</sup> e di avere, di contro, imparato a parlare alla maniera dei Geti torna in *Trist.* 5.12.57-58 (*ipse mihi uideor iam dedidicisse Latine, / iam didici Getice Sarmaticeque loqui*) e la consapevolezza di essere ormai capace addirittura di comporre poesia in quell'idioma (*Trist.* 3.14.48 *et uideor Geticis scribere posse modis*) sfocia in *Pont.* 4.13.19-22 nella definitiva dichiarazione di aver realizzato un'opera in lingua barbara (v. 19 *Getico scripsi sermone libellum*)<sup>192</sup>. Questo è per Ovidio l'ultimo stadio del suo processo metamorfico, ancor più destabilizzante proprio perché colpisce l'elemento caratteristico della sua identità: la composizione poetica. L'imbarbarimento linguistico è l'aspetto più evidente e sofferto del trasferimento sull'esule dei tratti disprezzati del suo luogo d'esilio. Come nelle elegie d'apertura di *Trist.* 1.1 e 3.1 il *liber* assume fisicamente su

---

facendo di lui un greco inselvatichito, relegato ai margini del mondo civile, in una sorta di limbo tra due identità».

<sup>191</sup> Cfr. LENTANO 2012, p. 78: «[...] Ovidio si scusa per la presenza di eventuali errori nel suo latino: in apparenza una civetteria, dato che la dotta eleganza della poesia ovidiana non viene certo meno nella produzione dell'esilio, in realtà un tratto rivelatore della psicologia dell'esule, del suo timore di smarrire la propria identità, che ha nella lingua la sua manifestazione più immediata». Cfr. anche Ov. *Trist.* 5.5.5-6. Qui il poeta teme di aver disimparato le formule augurali da pronunciare in favore della moglie in occasione del suo compleanno (*lingua favens ... dedidicit iam bona verba loqui*). Sui *bona verba* in questo tipo di celebrazioni, cfr. Tib. 2.2.1 *dicamus bona verba: venit Natalis ad aras*. Sul passo ovidiano in questione, si veda *infra*, pp. 213-216.

<sup>192</sup> Cfr. a proposito anche *Trist.* 5.7.55-60, dove Ovidio confessa di parlare la lingua sarmatica (vv. 55-56), di essere disavvezzo a trovare *verba latina* (vv. 57-58) e di temere che nelle sue elegie possano essercene *non pauca barbara* (vv. 59-60). Da questa paura nasce l'abitudine alla composizione, come specifica subito dopo, ai vv. 61-64. Tutte queste affermazioni contrastano con quanto affermato in *Trist.* 5.10.35-42, dove Ovidio afferma invece di riuscire ad esprimersi solo a gesti (v. 36 *per gestum res est significanda mihi*), dal momento che i Geti ridono al suono delle parole latine (v. 38 *et rident stolidi verba latina Getae*).

di sé i caratteri fisici dell'esule di cui si fa portavoce, in evidente opposizione all'immagine fiorente che il poeta poteva vantare un tempo, anche i ritratti del Ponto riflettono e al contempo accrescono il suo stato di prostrazione: desolata è Tomi, desolato è chi lì vive; e viceversa desolato è l'esule, desolato è nella sua percezione il luogo che lo ospita.

In *Trist.* 3.12, l'elegia nella quale Ovidio descrive l'avvilente arrivo della primavera nel Ponto, sembra inserirsi ancora un'eco della tragedia sofoclea. La bella stagione, infatti, permette una parziale ripresa delle attività a Tomi e con esse l'approdo sulla costa di navi straniere. Il poeta si ritrae per questo mentre va incontro sollecito ai nuovi arrivati, che, dopo aver educatamente salutato, riempie di domande circa la loro provenienza (vv. 33-34):

*Sedulus occurram nautae dictaque salute  
quid veniat quaeram quisve quibusve locis.*

Sollecito andrò incontro al navigante e dopo il saluto  
gli chiederò perché viene, chi sia e da quale paese.

L'esule sa che è molto difficile che qualcuno possa giungere lì da Roma (v. 37 *Rarus ab Italia tantum mare navita transit*) e per questo si accontenta almeno di poter trovare qualcuno con cui scambiare due parole in greco o, ancor meglio, in latino, per avere notizie sulla situazione in patria e poter trarre da esse speranza e ispirazione poetica. Filottete, non appena si accorge dell'inaspettata presenza sull'isola dei marinai greci, segue la stessa dinamica d'azione. Innanzitutto, saluta i nuovi arrivati (v. 219 ἰὼ ξένοι), marinai stranieri come marinai stranieri sono coloro che giungono a Tomi, e subito, mosso dal desiderio di sapere di più, chiede chi siano e da quale patria giungano (vv. 220-223a), pur avendo intuito dall'abbigliamento che possa trattarsi di greci. Le domande sono le medesime rivolte da Ovidio ai *navitae* giunti nel Ponto. Il terzo elemento che si pone nello sviluppo di questo incontro tra l'esule abbandonato e i marinai è il riferimento alla lingua, ed è proprio qui che si inserisce la prima frattura nell'identità tra Ovidio e Filottete. Mentre l'eroe greco è confortato dalla comune origine che trasforma gli stranieri in figure più familiari (v. 234 ὃ φίλτατον φώνημα), l'esule romano non gode della medesima opportunità, e può solo sperare che qualcuno conosca il latino (v. 40 *certe gratior huius erit*). In questa differenza, però, si scorge anche la ragione della speranza che anima il poeta davanti alla figura di Filottete. Anche l'eroe, infatti, come racconta Filottete stesso al Coro ai vv. 304-311a, ha visto per dieci anni approdare sull'isola uomini che hanno avuto pietà di lui ma che non si sono mai spinti oltre il dono di un po' di cibo e di qualche veste, costringendolo a vivere costantemente nell'abbandono. Ma, dopo tanta sofferenza, anche per Filottete è giunto il momento del riscatto, che Ovidio spera possa giungere finalmente anche per lui, che ogni anno vede

ciclicamente uomini diversi giungere nel Ponto, senza che nessuno abbia ancora recato la notizia di un suo definitivo reintegro a Roma. L'aspetto linguistico, su cui si fonda il sentimento di familiarità provato da Filottete, di contro al persistente sentimento di estraneità percepito da Ovidio, costituisce un aspetto centrale del paragone tra le due figure. La perdita di identità che colpisce entrambi passa infatti per una progressiva metamorfosi del linguaggio<sup>193</sup>, inteso non soltanto, *strictu sensu*, come la capacità di padroneggiare l'idioma nativo. Le parole dei due relegati mentre da una parte si impastano con l'eloquio barbaro, dall'altra finiscono per trasformarsi in suoni di lamento più o meno articolati. La solitudine, l'impossibilità di un *commercium linguae*, come quello che Ovidio cerca in *Trist.* 3.12.37-40 con i rari naviganti che giungono nel Ponto, e la sofferenza patita nel corpo e nell'animo portano l'esule e l'eroe a cercare uno sfogo nel lamento, sia esso scritto, come nel caso di Ovidio, o detto, come accade invece per Filottete. In *Trist.* 5.1.61-62 Ovidio chiama alla memoria l'eroe proprio per rivendicare il proprio diritto a sfogare con lamenti di dolore la sua sofferenza. Il ricordo di Filottete, che si inserisce in un breve catalogo che menziona anche Falaride (vv. 53-54), Priamo (vv. 55-56), Niobe (vv. 57-58), Procne e Alcione (v. 60), risponde alle accuse dell'anonimo destinatario, che aveva rimproverato Ovidio del suo *lacrimosum carmen* (v. 35) e gli aveva ricordato la maggiore opportunità di una sopportazione silenziosa del male a fronte di una sua plateale ostentazione (vv. 49-50 *melius mala ferre silendo / et tacitus casus dissimulare tuos*). Nel tentativo di giustificazione attuato dal poeta, Filottete si rivela forse l'*exemplum* più completo, non a caso quello citato per ultimo. A differenza degli altri personaggi, vittime o di un dolore fisico, come nel caso di Falaride, o di una sofferenza emotiva, come per gli altri, Filottete è il solo a patire mali tanto nel corpo quanto nell'anima. Egli piange infatti il *vulnus* putrescente sul piede e insieme il dolore per l'abbandono e la solitudine. Del resto, il *vulnus* che Ovidio dichiara di aver ricevuto al v. 52 e che implicitamente preannuncia la successiva evocazione della sorte di Filottete, presuppone già in qualche modo una fusione tra i due piani. Ovidio sembra in questo senso patire la medesima condizione di Filottete, semplicemente con una inversione nell'ordine consequenziale delle cause. Mentre il *vulnus* dell'eroe di Lemno nasce come ferita nel corpo e si estende poi al piano emotivo per le conseguenze che si trascina dietro, Ovidio patisce una ferita nell'animo che si amplifica tanto da comprometterne anche la salute fisica. Il costante pianto che ne deriva costituisce un altro importante anello di congiunzione con la sorte di Filottete, tanto che all'immagine dell'eroe che disperandosi affatica le rocce

---

<sup>193</sup> Sul tema si veda DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007a.

mute della grotta di Lemno (*Trist.* 5.1.62 *voce fatigaret Lemnia saxa sua*)<sup>194</sup>, si associa probabilmente quella dell'esule descritta in *Trist.* 4.9.23-24, che all'eco della sua voce di dolore riconosce il potere di valicare terre e mare<sup>195</sup>:

*trans ego tellurem, trans altis audiar undas,  
et gemitus vox est magna futura mei.*

Oltre la terra, oltre gli abissi delle acque sarò udito,  
e l'eco del mio gemito si farà sempre più grande.

Di Filottete in quanto guarito e quindi di sé come malato, Ovidio parla diffusamente in *Pont.* 1.3.5-8, all'interno di una elegia diretta all'amico Rufino che mostra un rilevante ricorso a termini ed espressioni appartenenti al linguaggio medico. Il parallelo è in questo caso fondato sulla traslazione della ferita dal piano fisico di Filottete a quello intimo di Ovidio, malato incurabile (v. 90 *perditus aeger*). Rufino, infatti, è per l'esule ciò che Macaone fu per l'eroe abbandonato, che dalla sua arte trasse sollievo (v. 6 *lenito medicam vulnere sensit opem*). L'accostamento è reso ancor più stringente da una piccola tessera lessicale. Ovidio parla di sé al v. 7 come *acerbo saucius ictu*, 'ferito da un aspro colpo', esattamente come parla di Filottete in *Trist.* 5.4.12 in quanto *ictus ab angue*, in una identica associazione tra colpo e ferita, sia essa dovuta al provvedimento di Augusto o al morso di un serpente<sup>196</sup>.

La scelta di collocare la *relegatio* in Scizia, quindi, permette ad Ovidio di inserirsi nel flusso di alcuni racconti mitologici tradizionali. Le ambientazioni nelle regioni sul Mar Nero presuppongono una trama di connessioni tra i protagonisti del dramma e l'esule, espliciti o velati che essi possano essere. L'eziologia del nome di Tomi instaura una identificazione tra Absirto e Ovidio per quanto concerne l'efficace immagine dello smembramento, oltre che sottolineare la barbarie di un luogo che ancor prima della civilizzazione greca portava inscritto nel nome l'atrocità caratteristica della sua gente. Il ricordo di Oreste e Pilade, utile a ricordare esempi nobili di fedeltà, consente di stabilire una relazione tra i sacrifici della Tauride e il supplizio che in quei luoghi, seppure in altra forma, vive lo stesso Ovidio e racconta il desiderio di poter presto fuggire come fu possibile per Ifigenia all'arrivo del fratello. Il riferimento a Prometeo, parallelo alluso, si configura come un attacco al potere imperiale di Augusto, mentre la felice parabola di Filottete, che riesce ad abbandonare Lemno e a guarire dalla sua ferita, accresce la speranza del poeta che la sua condanna possa

---

<sup>194</sup> Cfr. le parole di Filottete in *Soph. Phil.* 1455-1460.

<sup>195</sup> Così LUCK 1977, p. 264. Dissente su questa possibile correlazione DI GIOVINE 2020, p. 58.

<sup>196</sup> Sull'esule in quanto malato, cfr. *infra*, pp. 164-168.

essere presto revocata. Il desolante scenario della Scizia, quindi, non si configura soltanto come una cornice appropriata alle sofferenze di Ovidio ma, alla luce della tradizione letteraria cui appartiene, instaura profonde connessioni con le vicende che qui sono state ambientate. La Tomi di Ovidio è quella di Absirto, ma è anche la Tauride di Ifigenia, il Caucaso di Prometeo e la Lemno di Filottete perché Ovidio è Absirto lacerato, è Ifigenia che spera di tornare in patria, è Prometeo che si ribella all'intransigenza di Zeus, è Filottete che lamenta il proprio abbandono e confida nella guarigione.

La descrizione di Tomi che Ovidio fornisce, se letta in questa prospettiva drammatizzante, sembra acquistare infine anche quella funzione di “scenografia verbale” svolta dalle descrizioni dei luoghi all'interno dei testi drammatici del teatro greco di V secolo. A differenza delle più moderne rappresentazioni teatrali, infatti, il teatro antico non presupponeva l'utilizzo di scene o di scenografie particolarmente sviluppate. Si trattava, piuttosto, di scenografie alquanto neutre e convenzionali, la cui peculiare differenziazione di ambienti a seconda del testo rappresentato era demandata ad una reiterata descrizione verbale condotta dai personaggi, e non ad una ricostruzione realistica dei paesaggi stessi<sup>197</sup>. Lo spazio scenico, cioè, più che essere fisicamente riprodotto, era modellato dalla parola dell'attore, evocato, plasmato e ricostruito tramite essa dalla capacità immaginatrice dello spettatore. La dinamica che tali descrizioni producevano sembra essere in qualche modo prodotta, alla luce delle osservazioni fin qui proposte, anche dalla scrittura di Ovidio, che sente più volte il bisogno di chiarire dove si trovi e quali siano le condizioni ambientali nelle quali è costretto a sopravvivere.

---

<sup>197</sup> Cfr. ad esempio ERCOLANI 2000, pp. 2-4 e relativi riferimenti bibliografici.

## CAPITOLO III

### Il ritratto dell'esule

In *Trist.* 3.11, all'interno di un'epistola dai toni molto aspri, Ovidio risponde furioso agli attacchi di un maldicente che pare continuasse a screditarlo senza sosta aggiungendo illazioni ed accuse ad una sorte di per sé già gravosa. L'esule vorrebbe rispondere adeguatamente al suo improbo interlocutore e vorrebbe difendersi ricorrendo alla stessa pungente eloquenza dell'avversario, ma deve arrendersi all'evidenza di non averne la capacità: egli non è più chi un tempo è stato. L'espressione *non sum ego qui fueram* che apre il v. 25 suona come una resa, come un'ammissione di incapacità, e al contempo definisce lo stato di un uomo che scopre di essere diventato improvvisamente ed involontariamente un altro. Ovidio lo aveva annunciato già a conclusione dell'elegia d'apertura dei *Tristia*, dove chiede al proprio *liber* inviato a Roma di aggiungere il racconto della sua nuova sorte a quelli narrati nei quindici libri delle *Metamorfosi*: tra quei *mutata corpora*, infatti, merita uno spazio anche il suo nuovo *vultus* di esule (*Trist.* 1.1.120-121). La sorte ha agito in maniera talmente dirompente sulla sua vita da averne trasformato, se non addirittura trasfigurato, i tratti. Ovidio è ferito, malato, indebolito, è solo, lontano da affetti e amici, è un supplice che disperatamente chiede di essere accolto. Strappato alla propria vita, Ovidio è un uomo che non riconosce più sé stesso<sup>1</sup>. L'esilio ha infatti provocato in lui un radicale sovvertimento e, di conseguenza, anche la percezione che egli ha di sé appare ora completamente stravolta. Del suo nuovo volto il poeta dissemina i tratti lungo l'arco di sviluppo di entrambi gli epistolari, insistendo di volta in volta su specifici aspetti. A seconda del contesto, dell'urgenza che muove la scrittura, del tema e dello scopo di ogni epistola, Ovidio propone una raffigurazione differente del nuovo sé stesso nato con l'esilio.

I primi cenni si trovano già nel componimento che apre i *Tristia*, un'elegia in forma di *propempticon* nella quale il poeta esorta il *liber* appena ultimato a recarsi a Roma. Affidandosi ai *pedes* (metrici) della poesia, egli confida di poter toccare ancora il suolo

---

<sup>1</sup> Cfr. a tal proposito FARACI 2008, p. 355, che afferma: «Questa crisi d'identità deriva da un'acuta consapevolezza della scissione oggettiva fra passato e presente. L'esule proprio perché sa chi era tanto più aspramente percepisce il suo essere diverso da prima: egli è diverso perché è in diverse condizioni, non trova se stesso nel presente perché continua a rapportarsi ad un passato che lo realizzava e lo appagava e in cui soprattutto si identificava. Nel luogo dell'esilio non si può essere quello che si era prima».



patrio: v. 16 *contingam certe quo licet illa pede*<sup>2</sup>. Il *liber* diventa in questo modo un rappresentante del suo autore, una figura autonoma ma a lui comunque legata<sup>3</sup>, un servo fedele a servizio del proprio padrone (*dominus* si definisce Ovidio al v. 2), capace di muoversi liberamente là dove a Ovidio è impedito di andare<sup>4</sup>. In quanto suo sostituto e suo *alter ego*, esso non può che condividere lo *status* e l'aspetto del poeta (v. 3 *vade ... qualem decet exulis esse*), diventandone a tutti gli effetti una rappresentazione. Il ritratto del *liber* che si ricava da *Trist.* 1.1 è per questo sovrapponibile a quello dell'esule e presenta alcuni degli elementi che Ovidio non mancherà poi di attribuire direttamente alla propria figura. Si tratta – potremmo dire – di una descrizione “di rimando”, di un “doppio” dell'immagine originale. La desolazione del proprio stato personale si riversa infatti sull'opera poetica, che ne eredita i tratti tanto nei contenuti quanto nell'*habitus* esteriore<sup>5</sup>. A questo componimento fa da *pendant* l'elegia *Trist.* 3.1, nella quale il *liber*, parlando in prima persona, racconta del suo arrivo in città e mostra di assolvere a tutte le raccomandazioni di *Trist.* 1.1, con le quali Ovidio lo aveva esortato a restare fedele alla sua condizione di sofferente. Le due elegie costituiscono due tempi di un medesimo atto che vede concretizzarsi per azione del libro quanto dal poeta auspicato a Tomi al momento di lasciarlo partire, in una dinamica di continuità costruita sul passaggio dal topos dell'apostrofe al libro di *Trist.* 1.1 al modulo del libro parlante di *Trist.* 3.1<sup>6</sup>. Per tale ragione, in queste due elegie proemiali è possibile scorgere la prima caratterizzazione dell'immagine che Ovidio intende dare di sé in quanto esule, immagine che qui si trova riflessa nell'aspetto del *parvus liber* inviato in patria.

<sup>2</sup> Cfr. *Trist.* 1.1.57 *Tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam.*

<sup>3</sup> Cfr. *Trist.* 1.1.15 *vade, liber, verbis meis loca grata saluta!*, dove l'autonomia del libro che si muove da solo a Roma si unisce alla dipendenza dall'autore, che gli indica e gli impone le proprie parole.

<sup>4</sup> Lo stesso rapporto definisce la relazione Ovidio-opere dell'esilio anche in *Trist.* 1.1.97 e *Trist.* 3.1.5 e 14. Paradossalmente questa ripartizione di ruoli appare invertita nella realtà dei fatti: Ovidio, il *dominus*, non è libero di recarsi a Roma, mentre il *liber*, suo servo, ne ha il pieno diritto. Il sottile gioco allusivo messo in atto dalla coppia *liber-liber* sottolinea così l'inconsueta libertà del libro-schiavo e la paradossale prigionia del padrone. Sull'argomento cfr. HINDS 2006, p. 416 e MORDINE 2010, p. 534.

<sup>5</sup> Cfr. *Trist.* 1.7.11-12, dove i *carmina* vengono definiti letteralmente *imago* del poeta. In questo passo, come chiarisce il distico successivo, il riferimento specifico è alle *Metamorfosi*, rimaste incomplete al momento dell'editto di relegazione e oggetto di rifiuto da parte di Ovidio, che confessa addirittura di aver bruciato le copie in suo possesso (così ai vv. 15-22). Interessante in questo componimento è l'epigramma che il poeta allega all'anonimo amico cui sta scrivendo e che chiede venga collocato ad apertura degli esemplari dell'opera ancora in circolazione a Roma. I tre distici, riportati in *Trist.* 1.7.35-40, presentano la richiesta di indulgenza perché il lettore perdoni gli errori e il mancato *labor limae*, secondo una strategia adottata anche per i componimenti esilici, *carmina rudia* al pari del *rude carmen* delle *Metamorfosi*.

<sup>6</sup> Tale continuità contribuisce ad isolare la lunga elegia che da sola costituisce il secondo libro e che contiene l'ampia apologia rivolta ad Augusto. La singolarità di questa struttura formale in entrambi gli epistolari (è l'unico libro a non essere costituito da più componimenti) fa di *Tristia* 2 un episodio circoscritto e destinato a rimanere privo di seguito.

Come si legge in *Trist.* 1.1, esso si presenta *incultus* (v. 3) e *infelix* (v. 4). Il primo aggettivo allude contemporaneamente all'aspetto fisico del *liber* in quanto oggetto materiale e alla fattura stilistica dei suoi singoli componenti. Lo chiariscono i versi successivi, nei quali si precisa l'assenza di ogni rivestimento o abbellimento esteriore. Mancano i giacinti di porpora a custodirlo (v. 5), manca il minio a vergarne il titolo e il cedro a proteggerne il papiro (v. 7), così come non ci sono borchie a decorarne la fronte (v. 8) né c'è stata la pietra pomice a levigarne la superficie (v. 12); tutti accorgimenti solitamente adottati per migliorare la fattura dei rotoli e preservarli dai processi di deteriorazione<sup>7</sup>. Vale la pena ricordare qui la duplice funzione di cui si carica la menzione della pietra pomice. Se da una parte essa fa riferimento alla dimensione fisica del supporto scrittoria, dato l'uso che se ne faceva per levigare il papiro (a questo allude il v. 12 *hirsutus sparsis ut videare comis*), dall'altro con essa si evidenzia qui, a livello di tecnica poetica, anche la mancata rifinitura stilistica dei componenti. A partire dalla poesia alessandrina, i cui ideali di *brevitas*, *labor limae* e *doctrina* si diffusero a Roma in età cesariana attraverso l'opera dei *poetae novi*, l'aspetto levigato dei libri svolse infatti anche un'importante funzione programmatica, in quanto indice delle qualità poetiche del testo<sup>8</sup>. In *Trist.* 3.1.13, all'azione della pietra Ovidio associa non a caso l'aggettivo *levis*, atto ad indicare tanto il risultato della levigatura operata sul papiro quanto l'accurata rifinitura di stile congiunta al lavoro di revisione e limatura del poeta. I *Tristia*, come anche le *Epistulae ex Ponto*, mancano di entrambe le qualità<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Le stesse precisazioni tornano in *Trist.* 3.1: al v. 13 il *liber* giustifica il proprio aspetto ricordando il mancato ricorso al cedro e alla pietra pomice. Il verso del papiro, sul quale non si scriveva, veniva solitamente unto con olio di cedro per allontanare il pericolo delle tignole e quindi garantirne una più lunga conservazione. In questa negligenza è possibile rintracciare anche l'eco della scarsa fiducia da Ovidio mostrata (almeno nella finzione letteraria) nei confronti del successo tra i posteri di un libello di questo tipo. Un testo destinato a perdersi nella memoria del popolo si sottrae inevitabilmente ad ogni forma di trattamento finalizzato alla sua sopravvivenza nel tempo (cfr. WILLIAMS 1992a, p. 186). Del resto, si tratta dell'opera composta da un moribondo, secondo una delle metafore più ricorrenti negli epistolari, e come tale destinata a morire anch'essa.

<sup>8</sup> BATSTONE 1998, p. 125.

<sup>9</sup> Cfr. Ov. *Pont.* 1.5.61 *Cur ego sollicita poliam mea carmina cura?*, per l'uso di polire in senso tecnico-stilistico, e *Pont.* 1.5.17-18 *Nec tamen emendo. Labor hic quam scribere maior / mensque pati durum sustinet aegra nihil*, per la mancata rifinitura delle opere dall'esilio. Sulla metafora della *lima* negli epistolari dal Ponto e sull'impossibilità a Tomi di un puntuale lavoro di revisione, tanto personale quanto 'esterno' attraverso le *recitationes* nei circoli letterari, si veda MERLI 2013, pp. 46-54 e relativa bibliografia citata. Cfr. *IBID.*, p. 54: «La lima 'tradizionale', che rappresenta il processo di revisione del testo da parte dell'autore, viene richiamata per negarne la possibilità e la pertinenza nello scenario di Tomi: essa contribuisce così a dare forma alla posa di crisi della qualità e dell'impegno poetico. Con innovazione carica di futuro, inoltre, Ovidio colloca talvolta l'intervento di lima e di revisione esplicitamente in rapporto all'attività di un gruppo di poeti e intellettuali, dei loro scambi e contatti, facendone il veicolo e l'espressione di rapporti di amicizia letteraria: questo aspetto trova visibilità non a caso nel momento in cui la distanza da Roma rende necessario potenziare o riallacciare il legame con i destinatari, operazione che avviene anche tramite la rievocazione delle modalità secondo le quali esso si realizzava prima dell'esilio».

L'aggettivo *infelix* con il quale Ovidio appella il proprio libro sembra invece caratterizzarsi per una più specifica accezione 'contenutistica'. In esso è racchiusa la *tristitia* umana e poetica di cui il *liber* si fa portavoce. Non a caso esso compare nuovamente in *Trist.* 3.1.6 pronunciato dal libro per apostrofare a sua volta il proprio autore in esilio: infelice è per Ovidio il libro che sta per inviare a Roma come infelice è agli occhi del libro il poeta confinato a Tomi. Anche il concetto di *infelicitas* presenta un doppio livello di significato. Si tratta certamente, da una parte, della tristezza che si impossessa dell'Ovidio "uomo" per via della sventura patita e che diventa inevitabilmente la nuova materia del suo canto, ma è anche, dall'altra, l'aridità di ispirazione che colpisce l'Ovidio "poeta", che riconosce la debolezza del proprio *ingenium* e vede la propria poesia farsi improduttiva<sup>10</sup>. In questo senso, come in *Trist.* 1.1.4 Ovidio utilizza questo aggettivo per indicare la triste sorte raccontata nel suo libro e, insieme, la mediocrità della sua forma poetica, così in *Trist.* 3.1, attraverso la prospettiva del libro stesso, l'autore guarda ancora alla sofferenza della propria sorte (v. 5 *haec domini fortuna mei est*) e alla debolezza della propria ispirazione poetica<sup>11</sup>. In questo processo di sovrapposizione tra l'immagine del *liber* e quella del suo autore rientra anche la corrispondenza tra l'aggettivo *incultus* da Ovidio scelto per descrivere la propria opera in *Trist.* 1.1.3 e l'opposto *cultus* presente nelle parole del *liber* in *Trist.* 3.1.14, dove l'opera stessa giustifica la trascuratezza del proprio aspetto come un riguardo ossequioso nei confronti del suo autore, del quale sarebbe stato inopportuno mostrarsi più curata (*erubui domino cultior esse meo*).

Con questi elementi attribuiti all'opera poetica si possono individuare le prime caratteristiche del ritratto stesso dell'esule che, come accade per il suo prodotto artistico, vede coincidere perfettamente aspetto fisico e aspetto intimo<sup>12</sup>. Egli è afflitto, malinconico, sofferente come i temi della propria poesia, ma è anche, allo stesso tempo, fisicamente *incultus* e *hirsutus* come il proprio *liber*.

---

<sup>10</sup> Sulle valenze dell'aggettivo, che si presta a descrivere l'infelice condizione dell'esilio, il triste contenuto delle elegie e, in senso più tecnico, un'opera d'arte esteticamente poco curata, si vedano le riflessioni di WILLIAMS 1992a, pp. 182-184, il quale attribuisce a *infelix* anche il significato di 'improduttivo', 'arido', sulla base di un confronto con *Pont.* 4.2.39-40. La sterilità del talento del poeta nel soggiorno forzato a Tomi percorre infatti l'intera produzione dell'esilio.

<sup>11</sup> Sullo scarso valore letterario riconosciuto alle opere dell'esilio da Ovidio stesso, cfr. ad esempio quanto dichiarato in *Trist.* 1.1.35-56.

<sup>12</sup> A quanto sinora detto si aggiunga l'immagine delle macchie sul papiro prodotte dalle lacrime versate dal poeta durante la scrittura. Così in *Trist.* 1.1.13-14 e 3.1.15-16. Si tratta di una vecchia immagine mutuata dall'elegia erotica che Ovidio utilizza già, ad esempio, nell'epistola di Briseide ad Achille (*Her.* 3.3-4) e in quella di Saffo a Faone (*Her.* 15.97-98) e che ora 'riattualizza', riferendola alla sua stessa condizione di esule. Di macchie su papiro Ovidio parla anche nella lettera di Canace al fratello Macareo in *Her.* 11.3-4, ma in questo caso esse sono attribuite non alle lacrime dell'eroina ma al sangue da lei versato al momento del suicidio.

Questo progressivo ‘abbruttimento’ ha inizio già nell’istante in cui il poeta lascia Roma, quando il distacco con la vita fino ad allora vissuta si fa concreto e la separazione dalla civiltà diviene definitiva. In *Trist.* 1.3, l’elegia che racconta tale partenza in uno scenario marcatamente funebre, l’esule insiste proprio sull’aspetto scomposto e trascurato del suo volto. L’aggettivo *squalidus*, con il quale si descrive in *Trist.* 1.3.90, presenta una sostanziale affinità di significato con l’*incultus* attestato in *Trist.* 1.1.3. Entrambi denotano infatti trascuratezza nell’aspetto, incuria, in alcuni contesti anche sporcizia<sup>13</sup>. L’espressione del v. 90 *inmissis hirta per ora comis*, che Ovidio riferisce a sé stesso, ricalca quella attribuita al *liber* in *Trist.* 1.1.12 *hirsutus sparsis ... comis*: i capelli scomposti e la barba incolta diventano in questo caso il segno tangibile del lutto che aveva colpito la casa del poeta<sup>14</sup>. A questa allusione metaforica, che contribuisce a collocare l’esperienza dell’esilio nella dimensione desolata della morte, sulla quale avremo modo di tornare, si unisce nel corso della permanenza a Tomi un altro elemento. Tra i devastanti effetti dell’esilio si colloca infatti la progressiva assimilazione del poeta al contesto nel quale è costretto a vivere. Il rifiuto e la difficoltà ad abituarsi all’ostile realtà di Tomi lasciano gradatamente lo spazio ad una confusione con essa, tanto da far nascere in Ovidio la paura di aver disimparato addirittura il latino<sup>15</sup>. Lo dimostra l’utilizzo dell’aggettivo *hirsutus* nella descrizione dei popoli barbari della Scizia. *Hirsuti* sono infatti definiti i Geti in *Pont.* 1.5.74 e 3.5.6, uomini dai capelli lunghi e scomposti<sup>16</sup>. In questa stessa direzione va anche il termine *squalidus*, che Ovidio, come detto, riferisce a sé stesso in *Trist.* 1.3.90 e che in *Pont.* 1.2.108 diventa anch’esso attributo dei Geti<sup>17</sup>. L’esilio agisce cioè sul poeta da una parte sancendone la morte e costringendolo ad essere immagine di lutto, dall’altra sottoponendolo ad un progressivo processo di imbarbarimento. La sua figura scomposta e irsuta riflette, cioè, da una parte la morte metaforica patita con l’esilio, dall’altra il profilo desolato del luogo che lo ospita, in

<sup>13</sup> Cfr. *OLD*, p. 1997.2, dove *squalidus* è interpretato come «coated with dirt, filthy», e *TLL* VII.1, p. 1070.15, che menziona tra i significati di *incultus*, oltre quelli di *non mollitus*, *rudis*, *non ornatus* e *indecorus*, anche quello di *sordidus*. Interessante notare che Ovidio adotta l’aggettivo *squalidus* in *Met.* 15.33 come attributo identificativo degli imputati in tribunale, secondo un antico topos che legittima il ricorso allo *squalor* in ambito oratorio e anche storico (a riguardo si veda ad esempio Liv. 29.16.6).

<sup>14</sup> La mancata rasatura era osservata dai Romani in queste circostanze. Alla dimensione funebre Ovidio aveva fatto riferimento già in *Trist.* 1.1, contrapponendo il fasto richiesto normalmente ai libri alla trascuratezza, dovuta alle circostanze, del proprio (v. 6 *non est conveniens luctibus ille color*). Sul lutto come metafora dell’esilio, si veda più distesamente *infra*, pp. 139-141.

<sup>15</sup> Cfr. *supra*, p. 115.

<sup>16</sup> L’aggettivo *hirsutus* si trova anche attribuito in *Trist.* 2.259 agli *Annales* di Ennio, opera aspra e austera per i suoi contenuti e per questo insidiosa per una piena comprensione.

<sup>17</sup> *Squalidus* è poi detto il Reno in *Pont.* 3.4.107, mentre in *Trist.* 4.2.34 esso definisce invece il volto truce di un nemico sconfitto dai Romani.

una sovrapposizione di valori che coinvolge anche la foggia del suo libro, incolto e irsuto come i barbari tra i quali è nato. Tale immagine, poi, assolve anche una funzione strategica: presentarsi davanti ad Augusto come un postulante che implora perdono. La chioma scomposta e la barba incolta, segni tangibili del dolore, sono infatti attributi caratteristici anche della figura del supplice, con la quale Ovidio sceglie consapevolmente più volte di confondersi<sup>18</sup>.

Questi brevi cenni dimostrano quanto la rappresentazione della *persona exulis* sia articolata, ricca di sfaccettature, modellata attraverso l'intreccio e la sovrapposizione di più livelli semantici. Dell'analisi di queste diverse componenti, che concorrono alla realizzazione del nuovo volto del poeta in esilio, e dei modelli ad esse soggiacenti, si occuperanno le pagine che seguono. Per una più chiara disamina dei molteplici elementi che via via intervengono in questo procedimento, ad ogni tratto individuato sarà dedicata una specifica sezione, all'interno della quale verranno analizzati gli eventuali ipotesti, soprattutto per quanto concerne gli *exempla* di figure eroiche, con una più puntuale predilezione, dato il *focus* di questo lavoro, per quelli di matrice tragica. La suddivisione vale, ovviamente, come linea guida per un inquadramento generale e non come rigida classificazione, dal momento che i livelli si intersecano e si fondono continuamente impedendo una demarcazione netta.

Una precisazione preliminare appare a questo riguardo doverosa, dal momento che tra le diverse figure che Ovidio evoca a immagine della propria condizione di esule è necessario distinguere due categorie di riferimento. In linea generale si può parlare di "paradigma eroico" ogni qual volta il poeta instaura un paragone con un personaggio del mito, e ciò vale anche nel caso di figure non attestate in tragedia o, in alternativa, attestate sulla scena con una differente caratterizzazione da quella presupposta da Ovidio nel suo paragone con esse. È questo ad esempio il caso, come vedremo, di Odisseo e Giasone, che Ovidio recupera in momenti delle loro vicende che hanno interessato più la poesia epica che quella tragica. È possibile invece parlare, più nello specifico, di "paradigma tragico", in tutti quei contesti in cui il riferimento al mito implica una precisa reminiscenza tragica, che può concretizzarsi tanto nell'esplicita menzione di un eroe, come nel caso più volte citato di Filottete, quanto in una più sottile allusione ad esso operata attraverso un sapiente recupero di tessere testuali, come accade ad esempio nel caso già analizzato di Prometeo.

---

<sup>18</sup> Cfr. *supra*, p. 124 n. 13.

1. L'esule viandante: tra peregrinazioni e ritorni mancati.

L'arrivo di Ovidio a Tomi costituisce l'esito di un lungo viaggio per mare e per terra accuratamente descritto nelle elegie del primo libro dei *Tristia*, che il poeta dichiara di aver composto interamente prima di approdare in Scizia. In balia delle tempeste, solo e destinato ad una terra ostile, Ovidio inizia la sua vita da esule come 'viandante'. Il suo *error* si traduce infatti sin da subito in un turbolento 'errare' verso Tomi, che ne compromette gradualmente l'equilibrio tanto sul piano fisico quanto su quello emotivo. Il dolore per il distacco da Roma, le difficoltà incontrate e la mole delle peripezie che è costretto ad affrontare lo portano ad accostare la propria figura di viaggiatore in pericolo a quelle di alcuni eroi del mito noti per le sofferenze patite e per le peregrinazioni compiute: per i loro '*errores*', come suggerisce il suggestivo gioco di parole prodotto dalla varietà semantica del sostantivo latino. Alla figura dell'errante lontano da casa si intreccia e si sostituisce via via quella del naufrago, che alla navigazione in mare è strettamente connessa. Mentre la prima immagine, quella del viandante, sembra destinata a svanire con l'arrivo di Ovidio a Tomi, quella del naufrago mostra maggiore resistenza e resta attiva, con pregnante valore metaforico, durante tutta la permanenza in Scizia, anche quando i pericoli del mare sono ormai lontani e la terraferma è finalmente raggiunta. Il naufragio, infatti, oltre a costituire la conseguenza 'reale' di una navigazione turbolenta, il suo esito infelice, contiene in sé un potenziale allegorico che Ovidio, sulla base di una consolidata tradizione poetica, non manca di sfruttare<sup>19</sup>. Il navigante e il naufrago, cioè, oltre che essere due ruoli di cui il poeta si veste 'realisticamente' nella sua traversata verso Tomi, diventano anche rappresentazione allegorica dell'uomo e del suo infausto destino. Il poeta, infatti, che fino a quel momento aveva navigato in acque tranquille, con l'esilio si è ritrovato improvvisamente sottoposto ad una violenta tempesta<sup>20</sup>. Questo duplice livello di senso è esplicitato sin dall'apertura dei *Tristia*, dove Ovidio paragona la propria vita ad una piccola barca tormentata da una tempesta in mare (*Trist.* 1.1.85-86)<sup>21</sup>:

*et mea cumba semel vasta percussa procella,*

---

<sup>19</sup> Sulla metafora dell'esilio come naufragio, cfr. *Trist.* 1.5.36; 1.6.7-8; 2.99-102 e 469-470; 4.5.5-7 e 19-22. L'esule è un uomo che si dibatte tra flutti selvaggi in *Trist.* 5.9.17-19 e *Trist.* 5.5.12-50, per cui cfr. anche le efficaci immagini di *Pont.* 2.2.126 *timeo naufragus omne fretum* e *Pont.* 4.4.7 *naufragus in Getici litoris actus aquas*. Si veda anche *Pont.* 3.2.5-6, dove la vita di Ovidio diventa una barca sbattuta e lacera (*iactata vela; lacera ratis*) che ha nell'amicizia di Cotta, destinatario dell'epistola, la sua sola ancora di salvezza. Su questi aspetti si concentra esaurientemente DI GIOVINE 2020, in particolare alle pp. 85-103.

<sup>20</sup> Cfr. CUCCHIARELLI 1997, pp. 216-217.

<sup>21</sup> Cfr. anche *Trist.* 1.1.40 *Nubila sunt subitis tempora nostra malis; Trist.* 2.99-102 *Ultima me perdunt imoque sub aequore mergit / incolumem totiens una procella ratem, / nec mihi pars nocuit de gurgite parva, sed omnes / pressere hoc fluctus Oceanusque caput.*

*illum, quo laesa est, horret adire locum.*

e la mia barca, investita una volta da una furiosa procella,  
ha paura di avvicinarsi a quel luogo dove venne squassata.

Tale metafora segue un blocco di versi nei quali il poeta si giustifica per aver imposto al *liber* di non raggiungere il Palatino, dove dimora Augusto. Come una colomba ferita teme lo sparviero (vv. 75-76) e come l'agnello ha paura del lupo che lo ha morso (vv. 77-78), così egli teme ancora il fulmine di Giove (vv. 81-82)<sup>22</sup>. Per avvalorare il proprio atteggiamento di cautela, Ovidio aggiunge alle similitudini col mondo animale quelle con il mito, dando prova sin dal primo ricorso ad esse delle loro molteplici potenzialità. Il primo riferimento è costituito ai vv. 79-80 da Fetonte, che stoltamente aveva voluto guidare il carro del padre e che ora, se solo potesse tornare indietro, eviterebbe di prenderne le redini. Il ricordo dell'eroe costituisce il terzo elemento che chiude la serie dei paragoni dei vv. 75-80<sup>23</sup>, permettendo di riportare l'attenzione sul caso del poeta ai vv. 81-82. Esso funge anche da apripista ai due paragoni mitici del blocco successivo. Ai vv. 83-84, proprio all'interno dell'assimilazione vita/barca ed esilio/tempesta, si trova un riferimento alla saga degli Argonauti, cui segue ai vv. 89-90 quello ad Icaro, che pagò con la morte l'aver desiderato troppo<sup>24</sup>. Nella successione alternata di queste metafore<sup>25</sup>, il distico riservato ai marinai di Argo sembra essere significativamente isolato. Mentre il ricordo di Fetonte segue senza pause l'accostamento con la colomba e l'agnello, a rappresentazione della prudenza che si impara dall'aver sperimentato un male<sup>26</sup>, e mentre il richiamo alla storia di Icaro, che accompagna il monito alla cautela rivolto al *liber* ai vv. 87-88 confonde la *mediocritas* ambita dal poeta con la *mediocritas* richiesta alla sua stessa opera, l'*exemplum* degli Argonauti resta il solo riferimento inquadrato da due distici del tutto autobiografici, che strappano l'ipotesto mitico tanto dall'elenco cumulativo che lo precede quanto dalla sovrapposizione al *liber* che lo segue. Nell'anonimato della metafora, che chiama in causa uno qualsiasi degli eroi della

---

<sup>22</sup> Sulla paura che nasce dalla sofferenza patita, cfr. *Pont.* 2.2.126, dove Ovidio è un naufrago che teme ogni mare (*ignosces: timeo naufragus omne fretum*). Il motivo del *naufragus* timoroso torna anche in *Pont.* 2.7.7-10, dove si intreccia con l'immagine del pesce che evita l'amo che una volta lo ha ingannato, cui seguono gli *exempla*, ancora tratti dal mondo animale, dell'agnella che fugge il cane credendolo un lupo, delle ferite fisiche che rifuggono il contatto esterno e delle ombre vane che perseguitano chiunque abbia paura (vv. 11-14). Sul passo si vedano anche le riflessioni di GALASSO 1995, pp. 314-319; HELZLE 2003, pp. 347-348 e BERNHARDT 1986, pp. 64-68, tutti citati in DI GIOVINE 2020, p. 88.

<sup>23</sup> Sul paragone con Fetonte cfr. *supra*, pp. 56-61.

<sup>24</sup> Su Icaro si veda *supra*, pp. 58-59.

<sup>25</sup> *Trist.* 1.1 presenta in rassegna molti dei paragoni che Ovidio svilupperà nel corso della raccolta. Sull'elegia come 'ricettacolo' di metafore, cfr. DI GIOVINE 2020, p. 86.

<sup>26</sup> Quello dell'eroe è l'unico *exemplum* per il quale tale insegnamento non è più attuabile, come dimostra l'ipotetica dell'impossibilità mediante la quale è rievocata la sua sorte.

saga<sup>27</sup>, Ovidio rafforza l'identità tra la propria immagine e quella del navigante. Del resto, con un esordio *in medias res* che catapulta il lettore nel mezzo del suo viaggio verso Tomi, Ovidio è già nell'elegia successiva un navigante che rischia il naufragio<sup>28</sup>.

Sempre in *Trist.* 1.1, scusandosi per la mediocrità della sua nuova poesia, così inferiore al suo talento (v. 36 *ingeniique minor laude*), Ovidio inserisce anche un rapido riferimento ad Omero. Dopo aver esposto le condizioni necessarie a garantire la creazione poetica e averne evidenziato la mancanza nella sua attuale vita di esule (vv. 39-46), egli chiama infatti in causa il suo illustre predecessore, il cui *ingenium*, a parità di circostanze, avrebbe anch'esso vacillato (vv. 47-48):

*Da mihi Maeoniden et tot circumspice casus:  
ingenium tantis excidet omne malis.*

Dammi il poeta meonio e contempla tutti i miei casi:  
innanzi a mali così grandi verrà meno tutto il suo genio.

La menzione di Omero, destinata a rimanere isolata e priva di seguito all'interno del componimento, stabilisce una relazione tra poeti che si ripropone implicitamente all'interno dell'elegia successiva, quella che segna il vero e proprio avvio del racconto letterario dell'esilio. Se il distico di *Trist.* 1.1 pone Ovidio a paragone con uno dei poeti più celebrati dell'antichità, in *Trist.* 1.2 tale accostamento funge da presupposto del nuovo paragone tra l'esule e uno dei protagonisti della poesia omerica. Ovidio in quanto nuovo Omero scrive infatti di un Ovidio sofferente che è un nuovo Odisseo.

Il riferimento alla saga argonautica e quello ad Omero, entrambi isolati in due sezioni dell'elegia di apertura dei *Tristia*, introducono quindi l'assimilazione dell'esule al navigante e pongono le basi per quella presente nei componimenti successivi tra Ovidio, Odisseo e Giasone. Nella dinamica poetica del primo libro dei *Tristia*, a questi due eroi greci si aggiunge poi Enea, l'Odisseo latino<sup>29</sup>, figura imprescindibile della schiera di *exempla*

---

<sup>27</sup> Ovidio anticipa qui a livello generale un tema che sarà successivamente sviluppato nel corso del *liber*, quando non mancherà di esplicitare un preciso paragone con la figura di Giasone, che di quell'impresa era stato indiscusso protagonista. Sull'argomento si veda *infra*, pp. 137-139.

<sup>28</sup> Il sostantivo *naufragium* è attestato nelle due raccolte dal Ponto in tutto nove volte. Solo in *Trist.* 1.2.52 esso è utilizzato in senso proprio in relazione al turbolento viaggio verso il luogo d'esilio, durante il quale Ovidio afferma di non temere la morte ma il genere di morte che il naufragio costituisce (vv. 51-52 *nec letum timeo, genus est miserabile leti. / Demite naufragium, mors mihi munus erit*). Nelle altre otto (*Trist.* 1.5.36; 1.6.8; 5.8.11; 5.9.17 e *Pont.* 1.2.60; 2.6.11; 2.9.9; 4.3.30) esso ha sempre valore metaforico e designa il capovolgimento di sorte patito con l'editto di relegazione. Cfr. DI GIOVINE 2020, p. 87.

<sup>29</sup> Sul legame Odisseo-Enea si veda ad esempio CAVARZERE 2002 e relativa bibliografia citata. È utile ricordare qui che Odisseo e Giasone, come anche tutti gli eroi protagonisti dei *nóstoi*, nascono già come eroi viaggiatori, a differenza di Enea, per il quale, come scrive LENTANO 2020, p. 95, «l'inserimento del motivo del viaggio nella trama del mito che lo riguarda sembra essere avvenuta in un secondo momento», visto che «sono gli autori successivi a Omero che fanno imbarcare Enea [...]».



adottati dall'esule per rappresentare la sua nuova condizione, eroica e tragica allo stesso tempo.

Nelle prime lettere inviate a Roma Ovidio è infatti Enea nell'atto di lasciare per sempre la propria patria (*Trist.* 1.3), è Odisseo che naviga in mare aperto (*Trist.* 1.2), è Giasone diretto in Scizia (*Trist.* 1.10).

a. Odisseo (ed Enea).

*Trist.* 1.2 si configura come la pagina di un diario di viaggio scritta nel pieno di una tempesta in mare<sup>30</sup>. La traversata alla volta di Tomi è iniziata e con essa le richieste d'aiuto che fino alla fine della raccolta accompagneranno le lettere inviate a Roma. La preghiera che apre il componimento non è però indirizzata al Principe né a qualche caro rimasto a difenderlo in patria, come accadrà spesso nei libri successivi, ma è invece rivolta a tutti gli dèi, perché lo soccorrano placando le onde che ora rischiano di sommergerlo. La tempesta sembra, infatti, accordarsi al provvedimento del Principe contro di lui e sembra aver unito il *pantheon* delle divinità alla già grave ira di Augusto. A sostenere l'esule nella speranza di essere ascoltato intervengono però una serie di *exempla* mitici, tratti da *Iliade*, *Odissea* ed *Eneide*, che testimoniano come l'avversione di un dio nei confronti di un uomo sia sempre stata bilanciata dal favore di un'altra divinità, (v. 4):

*saepe premente deo fert deus alter opem*

spesso se un dio perseguita, un altro dio porta soccorso.

Nella saga legata alla guerra di Troia, come subito ricordato ai vv. 5-6, la città era stata cara ad Apollo e Venere, mentre Vulcano e Atena la ostacolavano. Tra gli eroi, Enea aveva in Venere la sua alleata, mentre Giunone lo contrastava appoggiando Turno (vv. 7-8), esattamente come Ulisse era stato più volte tormentato dalla furia di Nettuno ma mai abbandonato da Minerva. Questa evidenza toglie ogni remora a che anche Ovidio, vittima dell'ira di Augusto, possa essere soccorso da un'altra divinità. Ricorrendo con simulato pudore alle storie del mito (v. 11 *quamvis distamus ab illis*), Ovidio si pone sullo stesso piano dei loro protagonisti, operando una chiara «eroicizzazione della propria figura»<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Cfr. BONVICINI 1991, p. 223.

<sup>31</sup> Così BONVICINI 1991, p. 224, che sottolinea a tal proposito che «Enea e Ulisse sono accomunati a lui dall'esperienza dell'esilio, dalle vicissitudini per mare, dall'ostilità di un dio». Tale processo, come si avrà modo di vedere, sfocia poi in una "tragicizzazione" della propria vicenda, così eccezionale da essere addirittura superiore per gravità alle storie del mito con le quali Ovidio si riconosce affine. Da qui la negazione del motivo letterario del *non hoc tibi soli* e il fallimento di ogni tipo di consolazione basata sul principio della *communis hominum condicio*. Quella che Ovidio vive è infatti una realtà unica, fuori dall'ordinario, che trascende ogni

La specifica menzione di Enea e Ulisse, estrapolati dal generico novero dei combattenti a Troia<sup>32</sup>, è ovviamente carica di significati, soprattutto se si considera che è questa una delle prime volte, se non addirittura la prima, in cui tale accostamento tra le due figure eroiche, del greco e del troiano, avviene in modo così esplicito e ravvicinato. Si tratta innanzitutto di due nemici accomunati da un destino sorprendentemente simile. Il primo, un troiano sconfitto, è costretto a lasciare la propria patria e ad affrontare diverse peripezie per approdare poi nelle terre italiche e dare inizio ad una nuova, leggendaria storia. Il secondo, un greco vincitore, a differenza di molti suoi compagni è chiamato a sostenere numerose prove nel suo tentativo di far ritorno in patria. Al di là della diversa conclusione delle loro due vicende, entrambi rappresentano il prototipo perfetto dell'eroe sofferente e si configurano come due riferimenti obbligati per Ovidio in esilio, come loro costretto a vagabondare tra mille pericoli, lontano dalla patria. Ulisse ed Enea, nel mondo latino già estremamente uniti se si pensa che l'Enea virgiliano deve molto al ritratto dell'Ulisse omerico<sup>33</sup>, diventano qui due rappresentazioni ideali dello stato patito dall'esule, specie nel momento in cui egli si ritrova vittima di una angosciosa tempesta in mare<sup>34</sup>.

Partiamo da Odisseo<sup>35</sup>. Nella tradizione poetica antica, di lui esistevano due rappresentazioni canoniche, entrambe confluite nell'opera ovidiana in tempi e con scopi diversi. La prima, quella dell'eroe dal multiforme ingegno, orditore di inganni, abile e astuto nel parlare, si inserisce nel piano narrativo dell'*Ars amatoria*, dove l'eroe diventa un modello di seduttore. La seconda, invece, quella del vagabondo, del naufrago, dello sventurato che patisce la lontananza forzata da casa, trova piena accoglienza, come accennato, nelle opere dell'esilio<sup>36</sup>. In questo Ulisse «carico di affanni, che si rinnova in Enea esule alla ricerca di

---

esperienza umana e letteraria a essa precedente. Sulla presenza di questi elementi già in Cicerone esule, cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, p. 18.

<sup>32</sup> Il ricordo di Turno al v. 7 è funzionale alla figura di Giunone, il cui appoggio all'eroe costituisce in questa sede una sorta di apposizione: la dea è detta per l'appunto *propior Turno*. La citazione dell'eroe non sembra pertanto da intendersi come una rilevante menzione che lo associa agli altri due personaggi citati. La loro differente considerazione è confermata dal fatto che mentre per Enea e Odisseo sono ricordati tanto gli dèi nemici quanto quelli alleati, in una precisazione che si estende per entrambi nell'arco di un distico, per Turno si menziona soltanto il sostegno di Giunone, al quale si dedica lo spazio ridotto di un emistichio.

<sup>33</sup> Cfr. a riguardo PERUTELLI 2006, p. 68. Si veda anche Ov. *Met.* 15.771-772, dove Enea è presentato virgilianamente (e quindi in rapporto all'Ulisse omerico) come *longis erroribus actum / iactarique freto*.

<sup>34</sup> Sul tema si veda DEGL'INNOCENTI PIERINI 2004, pp. 111-115. Sulla tempesta come metafora stessa dell'esilio, si veda, invece, CUCCHIARELLI 1997.

<sup>35</sup> Di Enea ci si occupa, con più ampiezza, nel paragrafo dedicato alla metafora dell'esule come "morto vivente", per cui si veda *infra*, pp. 141-146. Sull'evoluzione della figura di Enea e sulle varianti mitiche connesse alla sua azioni, si rimanda al recente volume di LENTANO 2020.

<sup>36</sup> Sulle diverse sfaccettature di Ulisse presenti nelle opere ovidiane cfr. STANFORD 1954, pp. 138-143. Diverse rappresentazioni dell'eroe trovano posto già nell'opera di Cicerone e per ragioni non così lontane da quelle di Ovidio. In Cic. *Brut.* 10.40 Ulisse diventa il prototipo dell'oratore e di lui viene esaltata la *vis* oratoria (accanto alla *suavitas* di Nestore) quale conferma dell'alta considerazione riconosciuta all'eloquenza già al tempo di

una patria»<sup>37</sup>, Ovidio trova una sua adeguata rappresentazione. Dopo il rapido cenno all'eroe durante il tormentato viaggio in mare di *Trist.* 1.2, e sempre nel corso della sua navigazione verso Tomi, Ovidio richiama alla memoria Odisseo in *Trist.* 1.5, in una elegia che riprende ancora una volta il tema degli schieramenti divini, secondo il quale l'inimicizia di un dio è di norma controbilanciata dal favore di un altro nume. Ai vv. 57-84, infatti, il paragone con Odisseo, condotto attraverso il modulo dell'iperbole, che trasforma l'eroe in un termine di confronto sempre difettivo, trova una sua più strutturata attestazione. Dopo la chiosa al v. 58 *Neritio nam mala plura tuli*<sup>38</sup>, con la quale Ovidio afferma di aver sofferto molto più di Odisseo, l'esule in viaggio si abbandona ad un confronto serrato con lui, motivando la sua affermazione attraverso dieci elementi di confronto. Ognuno di essi serve a giustificare e legittimare la pretenziosa premessa dei vv. 57-58, con la quale Ovidio invitava i poeti a scrivere di lui più che dell'eroe omerico. Odisseo aveva navigato per un tratto di mare tutto sommato circoscritto, Ovidio invece si è spinto a solcare mari lontani da ogni rotta di navigazione (vv. 59-62)<sup>39</sup>. Se Odisseo aveva potuto contare sull'appoggio dei compagni, lui si è ritrovato solo ed abbandonato da tutti (vv. 63-64). Odisseo sapeva che, al di là di ogni disavventura, era la patria la mèta del suo viaggio, mentre Ovidio sa che è proprio dalla patria che è stato costretto ad allontanarsi, una patria peraltro assai più gloriosa e degna di rimpianto della piccola Itaca (vv. 65-70). L'esule, poi, riconosce di non possedere la forza e il vigore dell'eroe omerico né la sua familiarità con le armi (vv. 71-74)<sup>40</sup>, sa che nessun dio è pronto a portargli soccorso come fece Atena con Odisseo (vv. 75-78)<sup>41</sup>, si rende conto che mentre l'*Odissea* mescola tratti di verità e di invenzione, la sua è una storia vera, amara e dolorosa proprio in virtù della sua realtà (vv. 79-80). La *climax* dei paragoni, scandita dalla puntuale opposizione *ille/nos*, termina poi nella definitiva distanza tra le conclusioni delle due vicende, che vedono Odisseo tornare felice in patria e Ovidio soggiornare per sempre a Tomi

---

Omero. In quanto eroe vagabondo e sofferente, Ulisse incarnava per Cicerone anche la forza dell'uomo capace di sopportare molteplici sventure senza mai sottrarsi, ma saldo nell'obiettivo della propria azione e capace di valutare in ogni circostanza l'azione più conveniente da intraprendere. Cfr. a riguardo PICONE 2008, p. 69.

<sup>37</sup> Così PERUTELLI 2006, p. 69, che osserva anche a tal proposito che «i punti di incontro tra questo Ulisse e Ovidio sono adesso numerosi, quasi quanto quelli che Virgilio aveva valorizzato nella caratterizzazione di Enea».

<sup>38</sup> Sull'eco in questo verso di Teognide 1123 *πέπονθά τοι οἶά τ' Ὀδυσσεύς*, con esagerazione di sofferenza da parte di Ovidio, cfr. CITRONI MARCHETTI 2000, p. 117.

<sup>39</sup> Sulla navigazione di Ovidio come più sventurata di quella di Odisseo, cfr. anche *Pont.* 2.7.59-60, dove l'inverno tranquillo sperimentato dalla flotta di Itaca si oppone al turbolento viaggio del poeta verso Tomi (vv. 57-58).

<sup>40</sup> Ovidio è un antieroe, incapace di fronteggiare gli eventi "epici" che su di lui si abbattono. Cfr. BONVICINI 1991, p. 245.

<sup>41</sup> Cfr. *Trist.* 1.2.10.

(vv. 81-84). Perché tale confronto risulti coerente e ben strutturato, Ovidio deve ovviamente procedere ad una lettura del tutto personale del mito odissiaco. Il suo è uno sguardo soggettivo, che da una parte minimizza alcuni elementi della vicenda di Odisseo al fine di esaltare la propria sventura e dall'altra esagera alcuni particolari della propria per sminuire quella del suo *alter ego* mitico, le cui disavventure più importanti sono abilmente passate sotto silenzio<sup>42</sup>. Questo processo di alterazione produce inevitabilmente una graduale trasformazione della storia personale del poeta in "finzione" poetica, dal momento che un oggetto poetico costituisce il termine di paragone prescelto<sup>43</sup>.

Sull'inferiorità della disgrazia patita da Odisseo rispetto alla propria, Ovidio torna anche in *Trist.* 3.11.61, dove il parallelo è costruito sul confronto tra le ire degli dèi avversi ai due protagonisti. A detta dell'esule, quella di Augusto, anche in virtù della maggiore importanza di Giove rispetto a qualsiasi altra divinità, è di gran lunga superiore alla furia di Nettuno<sup>44</sup>.

Lontano dai pericoli della navigazione, ma in un certo senso ancora connesso allo scenario marino, e ancora incentrato sul divario tra l'aiuto fornito a Odisseo da divinità amiche e l'assoluta solitudine del poeta, è il richiamo all'eroe fatto in *Pont.* 3.6.19, l'unica epistola dell'intera raccolta ad essere inviata ad un anonimo amico. Qui il ricordo di Odisseo è connesso alla rievocazione di un episodio del quinto libro dell'*Odissea*, dove l'eroe, tormentato da una tempesta scatenata da Poseidone, viene salvato da Leucotea, protettrice dei naviganti, che lo fa approdare sull'isola dei Feaci impedendone il naufragio. Si tratta di un noto esempio di intervento risolutivo che sana una situazione che avrebbe altrimenti avuto un esito drammatico<sup>45</sup>. Attraverso di esso, però, Ovidio vuole sottolineare la diversità della sua condizione, che lo porta a non confidare più in una possibile salvezza e a disperare che «da qualche parte anche per lui si erga una Leucotea pronta a strapparli ai gorgi dell'amaro destino»<sup>46</sup>. Odisseo, però, non è per Ovidio esule soltanto l'*exemplum* difettivo dell'uomo

---

<sup>42</sup> Si veda a tal proposito AMANN 2006, p. 108, che rileva i tratti comici (o umoristici secondo DI GIOVINE 2020, p. 129) di questo passo.

<sup>43</sup> Cfr. WILLIAMS 1994, p. 109, alle cui riflessioni alle pagine 104-115 si rimanda per la generale interpretazione dell'intero componimento.

<sup>44</sup> Si veda nella stessa elegia il v. 59 *tot mala sum fugiens tellure, tot aequore passus*, dove il tema del *multa pati* attribuito ad Ovidio anticipa e in un certo senso introduce il ricordo del *multa patiens* per antonomasia Odisseo.

<sup>45</sup> Cfr. DI GIOVINE 2020, p. 135: «Il raffronto con Ulisse serve qui come παράδειγμα di una situazione che può essere raddrizzata dopo il danno subito».

<sup>46</sup> Così FORMICOLA 2018, p. 180, il quale osserva sotto l'*exemplum* omerico un sottile richiamo anche ad un episodio dell'*Eneide* virgiliana, che illumina e arricchisce il riferimento a Odisseo. L'immagine adottata da Ovidio ai vv. 17-18 (*fulminis adflatos interdum vivere telis / vidimus*) ricalca quella di *Aen.* 2.648-649 [...] *me divom pater atque hominum rex / fulminis adflavit ventis et contigit igni*, dove Anchise, riluttante a lasciare Troia, ricorda al figlio come già una volta fosse stato colto dal vento del fulmine di Giove, quando per vantarsene aveva rivelato l'incontro con Venere che avrebbe invece dovuto tacere. Il verbo *adflare*, 'sfiorare

vittima di un destino controverso. Quasi in una esaltazione della sua politropia, della sua capacità di essere tante cose contemporaneamente<sup>47</sup>, l'eroe è agli occhi di Ovidio anche incarnazione di virtù degne di ammirazione.

In *Pont.* 1.3.33-34, per confermare la forza e la legittimità del proprio *amor patriae*, il poeta ricorda Odisseo per esaltarne non più la capacità di fronteggiare gli attacchi della Sorte, ma lo straordinario attaccamento alla terra natale<sup>48</sup>. Nonostante le mille traversie patite e la piacevolezza di alcuni incontri, l'animo dell'eroe è infatti fermo nella decisione di tornare in patria:

*Non dubia est Ithaci prudentia, sed tamen optat  
fumum de patriis posse videre focis.*

È indubbia la saggezza dell'Itacese, eppure egli desidera  
di poter vedere il fumo che sale dal focolare della patria.

L'immagine scelta da Ovidio in questo ricordo della terra natale, vale a dire quella del fumo che si alza dai fuochi accesi, ripropone quanto da Omero raccontato in *Od.* 1.57b-59a:

[...] αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,  
ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι  
ἧς γαίης, θανέειν ἰμείρεται [...].

[...] ma Ulisse  
della sua terra anche solo il fumo desidera  
vedere e poi morire [...].

Il dialogo con l'ipotesto omerico prosegue anche nel distico successivo, vv. 35-36:

*Nescioqua natale solum dulcedine cunctos  
ducit, et inmemores non sinit esse sui.*

Il suolo natale attrae tutti con non so quale dolcezza  
e non consente che lo si dimentichi.

---

con il soffio', che Virgilio usa qui per la prima volta in riferimento al fulmine, torna in Ovidio anche in *Trist.* 1.9.21-22, *fulmina, quorum / ignibus adflari proxima quaeque solent*. Sul passo virgiliano si vedano i commenti *ad loc.* di HORSFALL 2008, p. 465 e CASALI 2019<sup>2</sup>, pp. 298-299. Tale ipotesto arricchisce il più semplice ed immediato ricordo di Odisseo salvato, che per antitesi sottolinea la disperazione del poeta, alludendo ad un episodio virgiliano, forse dotato di un qualche nesso «con la realtà biografica ovidiana immediatamente pre-tomitana» (ancora FORMICOLA, *cit.*) e dai toni più neri e pessimistici. Una nuova attestazione del legame instaurato tra l'eroe omerico e la saga eneidea.

<sup>47</sup> Interessante la successione di aggettivi che precede il patronimico Λαερτιάδης in Eur. *Hec.* 131b-132. Qui Odisseo è definito dal Coro ὁ ποικιλόφρων, / κόπις ἡδύλογος δημοχριστής, 'il furbo, il furfante, lui dolce a parlare, il demagogo', secondo la traduzione di BATTEZZATO 2010.

<sup>48</sup> Il riferimento a Odisseo in questa elegia indirizzata all'amico Rufino è forse allusivamente anticipato già ai vv. 27-30. Qui Ovidio ringrazia il suo destinatario per le esortazioni e le parole di conforto con le quali è riuscito a rafforzare il suo animo abbattuto (v. 27 *animum ... iacentem*), ma riconosce allo stesso tempo che più forte di esse è il suo desiderio di tornare a Roma, un desiderio che disfa quanto le parole dell'amico sono riuscite a tessere (v. 30 *quod tua fecerunt scripta, retextit opus*). Proprio il verbo *retextit* potrebbe alludere alla solerte opera di tessitura di Penelope, anticipando il ricordo che del marito compare poco dopo. Cfr. a tal proposito GAERTNER 2005, p. 241.

Qui la *dulcedo* che Ovidio attribuisce alla terra natale tanto da impedirgli di dimenticarsene rievoca suggestivamente quella delle parole con le quali Calipso cercava al contrario di portare Odisseo all'oblio della patria, *Od.* 1.56-57a:

αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι  
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται [...].

e lei sempre con morbide dolci parole  
lo blandisce, perché dimentichi Itaca [...].

L'evocazione di Odisseo serve chiaramente al poeta per legittimare il suo sentimento per Roma<sup>49</sup>, anche se questo rischia di trasformarlo agli occhi di molti in un debole, come afferma in *Pont.* 1.3.31-32:

*Sive pium vis hoc seu vis muliebre vocari,  
confiteor misero molle cor esse mihi.*

Questo atteggiamento chiamalo pio, chiamalo femminile:  
io confesso, infelice, di avere un cuore debole.

In questo caso Ovidio e Odisseo sono accumulati da un sentimento positivo, rispetto al quale per la prima volta non si sottolinea alcuna preminenza dell'uno sull'altro. Il *cor molle* che il poeta si attribuisce, e che di rimando riconosce anche al suo *alter ego* greco, al quale indirettamente aveva negato tale 'debolezza' in *Trist.* 1.5<sup>50</sup>, si contrappone ora tanto alla *firmitas* delle parole di Rufino cui l'elegia è indirizzata, quanto alla *prudentia* di Ulisse ricordata al v. 33<sup>51</sup>. Ovidio, cioè, trova ora nel signore di Itaca non più solo un esempio di eroe *patiens*, ma anche quello di *sapientissimus vir amans patriae*<sup>52</sup>, che anche a dispetto della propria *prudentia*, preferisce di gran lunga la dolcezza del ritorno a casa. Ancora in virtù del suo attaccamento alla terra natale, Odisseo viene ricordato di nuovo in *Pont.* 4.14.35-36, in un'epistola nella quale Ovidio si giustifica davanti agli abitanti di Tomi per

---

<sup>49</sup> Dato il contesto della scena omerica, il ricordo di Odisseo porta con sé anche un'altra interessante suggestione. L'immagine dell'eroe in lacrime e ansioso di tornare a casa è infatti parte dell'appello di Atena a Zeus (vv. 45-62), durante il quale la dea accusa il padre di non commuoversi per Odisseo, che pure si era prodigato nell'offrighi sacrifici a Troia, e per questo chiede un suo intervento non comprendendone l'odio. La risposta del dio, che dichiara il suo affetto per Odisseo e si dice disposto a contrastare l'ira di Poseidone per garantirgli il ritorno in patria (vv. 65-67 e 74-79), acuisce l'infelice sorte di Ovidio, per il quale Augusto/Zeus non mostra al contrario alcuna benevolenza.

<sup>50</sup> Così DI GIOVINE 2020, p. 134.

<sup>51</sup> Cfr. GAERTNER 2005, p. 243, che vede in Cic. *Leg.* 2.3 e *De orat.* 1.96 un parallelo diretto del passo ovidiano. La *prudentia* dell'eroe era infatti dote assai apprezzata ed esaltata soprattutto dai filosofi. È interessante in questo senso sottolineare, però, come la capacità di sopportare molte disavventure riconosciuta a Odisseo non sia mai slegata dal suo obiettivo di far ritorno ad Itaca. Quella dell'eroe *polytlas* è infatti una sopportazione della sofferenza sempre funzionale a uno scopo, ben diversa da quella per cui lo stoico accetta il destino e il dolore, senza prevedere alcun *reditus*. Proprio in questa consapevolezza risiede l'essenza del dialogo di Ovidio con Rufino in *Pont.* 1.3.

<sup>52</sup> TISSOL 2014, p. 96.

l'asprezza con la quale ha parlato della loro città, non così diversamente da come essi stessi spesse volte ne hanno parlato. Il *sollers Ulixes* viene così chiamato in causa accanto ad Esiodo e Metrodoro di Scepsi, per aver descritto con termini duri la propria patria, ma senza per questo mostrare disdegno o ostilità nei suoi riguardi. Come si legge in *Od.* 9.27, Itaca è detta sì "aspra" (τρηχεῖα), ma l'accento posto su tale *asperitas* va letta, secondo Ovidio, come una descrizione realistica dell'isola e non come un giudizio di valore su di essa. Allo stesso modo i suoi ritratti del luogo d'esilio, rispondenti in molti punti a ciò che gli stessi autoctoni potrebbero dire di esso, non costituiscono un elemento di gratuita avversione verso la città e i suoi abitanti, ma una semplice e oggettiva descrizione (o almeno così il poeta vorrebbe che venisse intesa dal lettore).

In *Pont.* 3.1, una delle elegie indirizzate alla moglie, Ovidio insiste nuovamente sul ricordo di Odisseo, inserendolo in un breve catalogo di personaggi comprendente anche Capaneo, Anfiarao e Filottete (vv. 49-56)<sup>53</sup>. La ragione di questa quadruplici menzione è data, come già precedentemente osservato, dalla gloria che questi eroi hanno ricevuto dalle terribili sventure patite<sup>54</sup>. La folgorazione di Capaneo, la caduta di Anfiarao nel ventre della terra, le peregrinazioni di Odisseo e la ferita di Filottete costituiscono la ragione fondante della fama di questi nomi. E Ovidio, colpito dal fulmine di Augusto, caduto in disgrazia, ferito nel corpo e nello spirito e costretto ad un interminabile peregrinare lontano dalla patria, confida, se è possibile accostare una piccola vicenda a nomi così altisonanti (vv. 55-56), di poter ricevere la medesima fama, per sé e per la moglie lontana. Ciò che è interessante qui notare è la rappresentazione di Odisseo come errabondo (v. 53 *si minus errasset, notus minus esset Ulixes*), secondo un'immagine corrispondente a quella omerica di *Od.* 1.1-2 μάλα πολλά / πλάγχθη<sup>55</sup>. A questa immagine si associa in *Pont.* 4.10.9-30 quella di Odisseo quale *exemplum animi nimius patientis*, ossia come "modello di animo oltremodo paziente"<sup>56</sup>. Le sue note disavventure fanno di lui un termine di paragone privilegiato per Ovidio, che non manca però anche in questa occasione di sottolineare come la sua disgrazia superi quella del suo modello omerico. All'eroe, infatti, sono stati concessi dei momenti di distensione

<sup>53</sup> Per il passo, sul quale abbiamo già avuto modo di soffermarci precedentemente, cfr. *supra*, pp. 94-95.

<sup>54</sup> Dello stesso valore il ricordo di Ulisse in *Trist.* 5.5.51-52, in un'elegia nuovamente indirizzata alla moglie. Anche qui la sventura patita è vista nella sua capacità di generare fama e gloria imperiture. Senza i pericoli affrontati da Ulisse, Penelope sarebbe rimasta *felix sed sine laude*, esattamente come Fabia, moglie del poeta, avrebbe certamente sofferto meno se Ovidio non fosse stato condannato, ma è proprio da quella disgrazia che ha ricavato l'immortalità connaturata alla sua celebrazione poetica.

<sup>55</sup> L'*Ulixes errans* è menzionato anche in *Pont.* 4.16.13-14, dove Ovidio, citando alcuni poeti, ricorda Sabino, autore delle risposte degli eroi alle *Epistulae heroidum*. Tra di esse, appunto, quella di Ulisse a Penelope.

<sup>56</sup> Così traduce l'espressione GALASSO 2008, p. 201. La *patientia* è, come la *duritia* che Ovidio si attribuisce al v. 8, la capacità di resistenza e di sopportazione davanti al male. Cfr. DI GIOVINE 2020, p. 136.

durante i dieci anni di peregrinazione lontano da casa, delle *placidae morae* (v. 12) che gli hanno offerto una tregua dal male incombente. Questa lettura tendenziosa e nuovamente alterata delle avventure di Odisseo, che elude gli aspetti negativi della sua vicenda e ne coglie invece la loro assoluta positività, consente al poeta di descrivere il mondo che ora abita come «superiore a quello del mito, e significativamente per caratteristiche negative»<sup>57</sup>. La sosta da Calipso diventa, quindi, una piacevole distrazione amorosa, l'incontro con Eolo un'opportunità di salvezza, il canto delle Sirene un piacere per le orecchie, il loto (che Odisseo non ha in realtà assaggiato) un cibo per nulla amaro che Ovidio, se potesse, desidererebbe addirittura comprare<sup>58</sup>. L'accostamento della sua sorte a quella dell'eroe omerico prende nuovamente la forma di un confronto serrato, che pone in contrapposizione la città dei Lestrigoni incontrati da Odisseo con la brutalità della Scizia patita dall'esule (vv. 21-22), la mostruosità di Polifemo con la ferocia di Piacche, un bandito tomitano (vv. 23-24), la forza devastatrice di Scilla con la flotta dei pirati Eniochi (vv. 25-26) e quella di Cariddi con gli Achei, i pirati che si aggiravano sulla costa orientale del Mar Nero (vv. 27-30). Ovidio, nuovo Odisseo, diventa in questo modo il protagonista di una vicenda che si inserisce nella leggendarietà del mito e la trascende, surclassando il primato del suo referente mitico ed ergendosi così a indiscusso *exemplum* di uomo assennato, legato alla patria e che sopporta mali insoffribili<sup>59</sup>.

Come anticipato, nella trattazione del mito odissiaco manca qualunque riferimento alla maschera tragica dell'eroe. L'immagine dell'uomo astuto, a tratti meschino e senza scrupoli, che compare ad esempio nell'*Aiace* e nel *Filottete* di Sofocle, come anche nell'*Ecuba* di Euripide e in alcuni dei vari frammenti delle tragedie su Palamede<sup>60</sup>, non è mai contemplata all'interno del racconto ovidiano. La tragedia, infatti, aveva lavorato soprattutto sulla figura di Odisseo precedente al *nostos* narrato da Omero, concentrandosi di conseguenza molto meno dell'epica sull'immagine dell'eroe *polytlas* che proprio nel racconto del *nostos* emerge

<sup>57</sup> GALASSO 2008, p. 317.

<sup>58</sup> Un riferimento al loto è già in *Trist.* 4.1.31-32, dove esso serve a giustificare il ricorso di Ovidio alla poesia nonostante la ferita da essa procuratagli. La Musa ha infatti su di lui l'effetto del loto, che con la sua dolcezza inganna e risulta gradito mentre in realtà procura danno.

<sup>59</sup> A tutti i passi qui citati, si può aggiungere anche *Trist.* 5.5.3-4, l'elegia composta in occasione del compleanno della moglie. Qui Ovidio si ritrae nell'atto di celebrare a distanza i riti dovuti, come forse aveva fatto prima di lui anche Ulisse, festeggiando Penelope *in extremo orbe*. Sull'elegia si veda *infra*, pp. 213-216.

<sup>60</sup> Cfr. la definizione dell'eroe in Eur. *Or.* 1404 Ὀδυσσεύς, σιγᾷ δόλιος, 'Odisseo, ingannatore subdolo' e la serie di aggettivi con i quali l'*Ecuba* delle *Troiane* lo disprezza ai vv. 282-287, appellandolo come μισαρός (abominevole), δόλιος (fraudolento), πολεμῖος δίκας (nemico della legge), παράνομος δάκος (mostro che viola la legge). Un Odisseo più umano è quello che emerge dall'*Aiace* sofocleo, in quanto eroe capace addirittura di provare pietà per la follia del nemico e di battersi per garantirgli la sepoltura che Agamennone e Menelao vorrebbero negargli. Cfr. Soph. *Ai.* 121-126 e 1332-1380.



in maniera predominante. La grandiosità dell'Odisseo omerico ha subito sulla scena del V secolo una sorta di progressiva degradazione della sua compagine eroica<sup>61</sup>, finendo per dar vita ad una maschera che all'Ovidio esule in cerca di paradigmi 'eroicizzanti' non poteva risultare conveniente e che al contrario difficilmente poteva essere accostata in maniera soddisfacente alla sua sventura. Quei tratti che già l'epos aveva riconosciuto a Odisseo e che certamente anche Ovidio doveva apprezzare, quali l'abilità oratoria, l'astuzia e la capacità di trarre vantaggio da ogni tipo di situazione, finiscono infatti per caricarsi in tragedia di una connotazione più oscura, degradandosi in atteggiamenti meschini e spregiudicati, che l'esule sceglie comprensibilmente di passare sotto silenzio<sup>62</sup>.

b. Giasone.

In *Pont.* 1.4 Ovidio, vecchio e indebolito, si rivolge nuovamente alla moglie lontana, che a stento, a suo dire, riconoscerebbe in quell'uomo il volto del marito. Gli anni che passano hanno iniziato ad imbiancargli i capelli e a solcargli il volto con le rughe, e le forze lo stanno progressivamente abbandonando. Si tratta di un lento ma inarrestabile processo di decadimento, frutto dell'azione congiunta del tempo e dell'angoscia costante che si è impossessata di lui<sup>63</sup>. La *series immensa malorum* (v. 19) che lo ha colpito così duramente lo ha portato ad invecchiare prima di quanto fosse naturale, perché l'*otium* rinforza il corpo e la mente, mentre i dolori senza misura finiscono per consumarli (v. 22 *inmodicus contra carpit utrumque labor*). La fatica patita in terra scitica produce nel poeta il ricordo di quanto sofferto in quegli stessi luoghi da Giasone. L'eroe argonauta, come e prima di Ovidio, era stato costretto a raggiungere quelle terre inospitali (v. 23 *in has partis*), a solcare per primo il mare che ad esse conduce per conquistare il Vello d'Oro<sup>64</sup>. Ma come subito precisa al v. 25, le sue sofferenze sono state minori e più lievi di quelle da lui ora sopportate: *at labor illius nostro leviorque minorque est*. L'associazione all'eroe è quindi anche in questo caso insoddisfacente, come già per Odisseo, e fa emergere sin dall'inizio la distanza che separa chi ha raggiunto la terra scitica con successo e chi, al contrario, non riesce più ad abbandonarla perché costretto a soggiornarvi<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Così COPANI 2009, p. 57.

<sup>62</sup> Sull'evoluzione della figura di Odisseo in tragedia, cfr. MAHAFFY 1874, pp. 273-275.

<sup>63</sup> Cfr. *Pont.* 1.4.7-8 *confiteor facere hoc annos, sed et altera causa est / anxietas animi continuusque labor*.

<sup>64</sup> Cfr. *Pont.* 3.1.1 *Aequor Iasonio pulsatum remige primum*. Sulla nave Argo come prima imbarcazione ad aver solcato il mare del Ponto, cfr. anche *Ov. Am.* 2.11.1-2 e *Trist.* 3.9.8. Alla saga argonautica Ovidio fa riferimento anche in *Pont.* 1.3.75-76.

<sup>65</sup> Cfr. FORMICOLA 2018, p. 49.

I punti di contatto tra i due eroi sono innegabili<sup>66</sup> e proprio per questo ancor più forte risulta la diversità di specie dei loro destini. Il meccanismo di confronto è il medesimo già messo in atto nel paragone con Odisseo. Giasone è stato costretto a partire per volere di Pelia, come Ovidio lo è stato per decisione di Augusto. Pelia, però, non aveva potere che nella sola Tessaglia (v. 28 *vix Thessaliae fine timendus est*), mentre Augusto è padrone del mondo (vv. 29-30 *solis ab ortu / solis ad occasus utraque terra tremit*). La Tessaglia è geograficamente più vicina al Ponto di quanto non lo sia Roma e questo ha reso più semplice e rapido il viaggio di Giasone rispetto a quello sostenuto dal poeta (vv. 31-32). È interessante notare, a tal proposito, che l'itinerario percorso da Ovidio in mare da Cencri fino a Samotraccia e poi verosimilmente fino a Tomi e descritto minuziosamente in *Trist.* 1.10, sembra ricalcare fedelmente le tappe del viaggio degli Argonauti verso la Colchide, secondo quanto narrato da Apollonio Rodio<sup>67</sup>.

Giasone, poi, aveva potuto contare sull'aiuto degli Argonauti (v. 33), mentre Ovidio è solo e abbandonato da tutti i compagni (v. 34 *at nostram cuncti destituere fugam*)<sup>68</sup>. E ancora, se Giasone aveva potuto contare su una solida nave per il suo viaggio, avvalendosi dell'esperienza di Tifi<sup>69</sup> e Fineo, Ovidio aveva dovuto accontentarsi di una piccola nave (v. 35 *fragile lignum*) guidata da un semplice marinaio. Giasone aveva poi avuto dalla sua parte Atena e Giunone, mentre Ovidio non ha protettori divini al suo fianco (v. 40 *defendere meum numina nulla caput*)<sup>70</sup> e mentre Giasone ha trovato nell'amore di Medea un nuovo soccorso,

---

<sup>66</sup> È utile ricordare a tal proposito che alla saga degli Argonauti è legata l'etimologia stessa del nome di Tomi, secondo quanto raccontato da Ovidio in *Trist.* 3.9, per cui cfr. *supra*, pp. 76-80.

<sup>67</sup> Sull'argomento si veda la puntuale analisi di DAN 2007. L'accostamento che in *Trist.* 1.10 Ovidio opera tra sé e Giasone, e tra la nave che lo trasporta a Tomi e la più celebre nave Argo, recupera un tema già attestato in elegia, quello del *phaselus* presente nel carme 4 di Catullo. Alla luce di questo modello para-epico, il racconto ovidiano si fa ancor più malinconico e amaro, soprattutto se si considera che mentre il *phaselus* catulliano viene descritto dall'*ego* narratore nel suo progressivo allontanamento dal Ponto, Ovidio al contrario si ritrae nell'atto di recarvisi. Così BONVICINI 1991, p. 261, che cita tra i punti di contatto tra i due componimenti «lo sfondo epico della rassegna di paesi lontani ed esotici, sui quali spiccano il *dominus*, le acque tempestose, le preghiere agli dèi per l'imbarcazione, la tensione della gara e la simile chiusa con l'apostrofe ai Dioscuri», e MORELLI 2015, p. 500, che in *Trist.* 1.10 vede un Ovidio impegnato a costruire «una nuova e diversa 'palinodia' delle avventure del *phaselus*, trasformandolo nel racconto di un viaggio che è una fuga in senso esattamente contrario, verso il Ponto Eusino, compiuto dall'*ego* e dal suo doppio argonautico, la nave». Sui rapporti tra l'elegia ovidiana e il modello catulliano, si vedano anche BONVICINI 1995 e 2000.

<sup>68</sup> L'uso di *cuncti* è ovviamente qui un'esasperazione della realtà. Ovidio può ancora contare – e lo conferma anche il numero dei destinatari delle sue epistole – su alcuni amici fedeli. Ai fini del raffronto, però, tale 'licenza' risulta più conveniente ed efficace. Cfr. DI GIOVINE 2020, p. 139.

<sup>69</sup> Tifi è citato anche in *Trist.* 4.3.77, a riprova del fatto che le avversità sono spesso origine di fama. Senza le tempeste, infatti, Tifi non sarebbe diventato un glorioso marinaio: *ars tua, Tiphy, iacet, si non sit in aequore fluctus*.

<sup>70</sup> L'unica divinità citata in *Trist.* 1.10 è Minerva, chiamata a proteggere la nave che porta la sua *cassis* dipinta sulla prua. Tale elemento di tutela costituisce però un altro dei segnali della "degradazione" del modello eroico che Ovidio opera nel suo racconto, in cui tutto contribuisce ad acuire le difficoltà patite dall'esule rispetto a quelle cantate nelle gesta di Giasone e degli Argonauti.

Amore ha costituito per Ovidio un danno irreparabile (vv. 41-42), tanto che il primo ha avuto modo di tornare a casa, mentre per lui il destino, se Augusto non dovesse accordargli il perdono, è quello di morire lontano dalla patria (vv. 43-44).

L'elegia si chiude con l'esternazione della speranza che Ovidio possa presto ricongiungersi alla moglie, in un'allusione al ricongiungimento fortunato tra Odisseo e Penelope. La scena di questo ricongiungimento auspicato ed immaginato allude, infatti, contemporaneamente al racconto dell'addio presentato in *Trist.* 1.3 e a quanto narrato nel ventitreesimo libro dell'*Odissea*, dove Penelope riconosce Odisseo tornato finalmente ad Itaca<sup>71</sup>. Lo conferma ad esempio la corrispondenza tra *Pont.* 1.4.53 e *Od.* 23.207-208, 231-232 e 241, dove si descrive l'immagine dei coniugi che scoppiano in lacrime a ricongiungimento avvenuto. L'evocazione di una scena omerica a chiosa del paragone condotto con Giasone avvalora e rafforza l'affinità che Ovidio riconosce tra sé e i due eroi e che già aveva esplicitato nei puntuali raffronti condotti con loro rispettivamente in *Trist.* 1.5.57-84 e *Pont.* 1.4.19-44, entrambi finalizzati, come abbiamo visto, a mostrare l'ineguagliabile sofferenza che egli, naufrago tra i barbari, è costretto a patire a Tomi.

Anche nel caso di Giasone, come già per Odisseo, Ovidio si mostra interessato alla figura dell'eroe epico più che a quella del personaggio tragico, la cui presenza sulla scena riguarda una fase della sua storia successiva al ritorno in Grecia, come si evince dal racconto emblematico della *Medea* di Euripide. Il tema del viaggio, della sofferenza patita in mare, della fatica dei *nostoi*, sembrano infatti temi poco battuti dalla scrittura tragica o comunque relegati a livelli di importanza nettamente inferiori a quelli dell'epica, soprattutto in casi, come quello dei due *viatores* qui trattati, in cui il personaggio tragico sembra mostrare tratti nuovi o rinnovati rispetto al suo corrispettivo epico. Incursioni sceniche più nette riguardano invece più chiaramente altre figure, che per attitudine e fisionomia sembrano mostrare una maggiore "solidità" nelle loro diverse descrizioni letterarie.

## 2. L'esule come morto vivente.

Nel momento in cui Ovidio dichiara di essere cambiato tanto da essere diventato un altro precisa anche in cosa consista la propria nuova identità. Dell'uomo che è stato rimane soltanto un'ombra vana, un simulacro, un ammasso di cenere custodito nella tomba<sup>72</sup>. Attraverso il recupero di un topos già ciceroniano, l'immagine dell'esule viene fatta

---

<sup>71</sup> Così GAERTNER 2005, p. 298.

<sup>72</sup> Così in *Trist.* 3.11.25-30.

coincidere con quella di un morto vivente<sup>73</sup>. La sua radicale mutazione e la consapevolezza della perdita totale del proprio vecchio 'io'<sup>74</sup> si traducono in un processo di progressiva disintegrazione, che ha come risultante finale l'annientamento totale dell'individuo, la sua morte in vita appunto<sup>75</sup>. Abbandonare Roma, la propria casa, la propria comunità, significa per Ovidio, come per ogni altro romano, abbandonare la vita, dirigersi verso la morte pur non essendo ancora morto<sup>76</sup>.

Il motivo, fortemente presente nelle epistole di Cicerone esule e poi ripreso anche da Seneca durante il suo confino in Corsica, rientra in un repertorio di metafore ben consolidate nell'immaginario romano, frutto non soltanto della necessità di rappresentare con efficacia una condizione esistenziale estrema, ma risultato anche del valore stesso che l'esilio come pena aveva nella concezione romana<sup>77</sup>. La sua configurazione giuridica nella forma della *aqua et igni interdictio*, ossia dell'esclusione simbolica del reo dal godimento degli elementi vitali dell'acqua e del fuoco, segno a loro volta del diritto a vivere nella comunione civile con gli altri individui, contiene già in sé questa identificazione dell'esule escluso dalla comunità cittadina con il defunto ormai non più parte del novero dei vivi<sup>78</sup>. Forte di questa associazione e del precedente ciceroniano, che ben giustificano la tendenza di Ovidio a definirsi *exul* nonostante nel suo caso il termine fosse improprio, la metafora dell'esilio come morte trova una sua prima attestazione già nell'elegia che apre i *Tristia*.

Della condizione di lutto in cui versa il poeta si parla al v. 6, nell'invito al libro di vestire panni conformi al tempo infelice del suo autore e a preferire alla porpora dei testi raffinati il nero del lutto (*non est conveniens luctibus ille color*), e poi al v. 118, dove le *Metamorfosi*

---

<sup>73</sup> Si veda in proposito DEGL'INNOCENTI PIERINI 1998, pp. 101-106. Sul rapporto tra esilio e morte cfr. anche NAGLE 1980, pp. 23 e 33-35. Sulla metafora nell'Ovidio esule, cfr. GREBE 2010.

<sup>74</sup> Cfr. *Trist.* 3.8.38 *qui sum qui fuerim subit* e *Trist.* 4.1.99 *cum vice mutata qui sim fuerim recorder*.

<sup>75</sup> CITRONI 2011, p. 1: «[...] l'esule sopravvive alla morte di un suo altro, più autentico sé, che è perduto. Il distacco dalla patria, dalla comunità civica e familiare, è una frattura dell'esistenza che ha interrotto la continuità del soggetto».

<sup>76</sup> Cfr. FARACI 2008, pp. 351-352: «La partenza dalla patria, in questo senso, secondo una lettura più profonda, si caratterizza come una "partenza verso la morte" e come un "distacco dalla vita"; e tutta la descrizione di questo distacco prende le mosse di un autentico funerale. Il viaggio verso l'esilio è come un viaggio verso l'oltretomba, dove non c'è più possibilità di ritorno».

<sup>77</sup> Cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, pp. 12-13.

<sup>78</sup> Sull'argomento cfr. anche GREBE 2010, pp. 504-508. All'utilizzo metaforico dell'immagine della morte come rappresentazione dello stato dell'esule si accompagna anche un suo utilizzo più 'realistico' ogni qual volta Ovidio si descrive come in procinto di perdere la vita per un qualche pericolo patito. È quello che accade ad esempio in *Trist.* 1.2.39-44 e 51-52, dove la morte paventata è quella in mare durante la tempesta; in *Trist.* 3.3, dove Ovidio malato prefigura la propria morte fisica; in *Pont.* 1.2.103-112, dove invece l'esule teme le armi dei Geti e la sepoltura lontano dalla patria. Esempio di una efficace sovrapposizione dei due piani è *Pont.* 1.7.9-12, dove il freddo della Scizia e le armi dei suoi abitanti da una parte costituiscono un pericolo reale per la vita del poeta, che quindi teme la morte, dall'altra contribuiscono alla negatività di uno scenario che trasforma già la vita in un *genus mortis* (v. 10).

vengono apostrofate come l'opera di recente strappata al funerale del poeta (*nuper ab exequiis carmina rapta mea*)<sup>79</sup>. Nella tempesta di *Trist.* 1.2, già ricordata per l'identificazione dell'esule con un viandante che rischia il naufragio, il poeta riconosce che un uomo già morto non può più essere salvato: v. 72 [*nec tamen*] *quod periit salvum iam caput esse potest*<sup>80</sup>. Il verbo *perio* attestato in questa elegia compare spesso utilizzato negli epistolari proprio per sovrapporre esilio e morte, come nell'epitaffio immaginato per la propria sepoltura in *Trist.* 3.3.73-76<sup>81</sup> e in *Pont.* 2.7.48 e 3.3.46, tutti casi in cui la morte è addebitata alla poesia. In realtà, mentre da una parte Ovidio accusa il proprio *ingenium* di essere causa della sua trasformazione in esule e quindi della sua morte, dall'altra, all'interno di una dinamica speculare, egli addebita viceversa all'esilio la responsabilità della morte del proprio *ingenium*. Se la poesia, cioè, ha trasformato il poeta in un esule, di fatto uccidendolo, l'esilio ha decretato a sua volta la fine della sua arte. Il risultato di questo processo è la duplice morte di Ovidio, in quanto cittadino e in quanto poeta<sup>82</sup>.

#### a. Enea e la fine di Troia.

In *Trist.* 1.3, l'elegia dedicata al ricordo dell'angosciosa notte della partenza, questo tema viene affrontato per la prima volta in maniera distesa, costituendo la cornice e il centro di tutto l'impianto narrativo. Dopo aver languito a lungo in un torpore straniante (v. 8), incapace di occuparsi di quanto necessario alla partenza (vv. 9-10) e tramortito come chiunque sia stato colpito dal fulmine di Giove (vv. 11)<sup>83</sup>, Ovidio attende moribondo, vivo ma non più consapevole di esserlo (v. 12), il momento del definitivo abbandono di Roma. Lo scenario in cui l'episodio si colloca si fonda tutto sull'equazione esilio-morte: *supremum tempus* è definita l'ultima notte trascorsa nell'Urbe (v. 2), *extremum* è il saluto rivolto ai

<sup>79</sup> Medesima specifica anche in *Trist.* 1.7.15-40. In questa asserzione è forse possibile scorgere un'eco sottile della volontà espressa già da Virgilio di dare alle fiamme l'*Eneide*, ancora mancante dell'ultimo lavoro di limatura. Cfr. FANTHAM 2004, pp. 4-5. L'aneddoto è riportato da Svet. *De poet.* 2.39-41 (e ripreso poi anche da Donato nella sua *Vita Vergili*): *Egerat cum Vario, priusquam Italia decederet, ut siquid sibi accidisset, "Aeneida" combureret; at is ita facturum se pernegarat; igitur in extrema valetudine assidue scrinia desideravit, crematurus ipse; verum nemine offerente nihil quidem nominatim de ea cavit. Ceterum eidem Vario ac simul Tuccae scripta sua sub ea condicione legavit, ne quid ederent, quod non a se editum esset.* Per lo stesso episodio, cfr. anche Plin. *Nat.* 7.31.114 e Macr. *Sat.* 1.24.6. Sull'esilio come *funus*, cfr. *Trist.* 1.8.13-14; 5.1.13-14, *Pont.* 1.9.17; 2.3.3-4; 2.3.44.

<sup>80</sup> Simili espressioni in *Trist.* 1.4.28 *si modo, qui periit, non periisse potest*; *Pont.* 4.12.44 *si modo, qui periit, ille perire potest.* Sul viaggio in mare come preludio di morte, cfr. *Trist.* 1.11.23 *Quocumque aspexi, nihil est nisi mortis imago.*

<sup>81</sup> Qui Ovidio recupera e rimanipola a distanza anche il tema dell'epitaffio per la morte del poeta-amante elegiaco, vecchio topos properziano, tibulliano e ovidiano, per cui cfr. Tib. 1.3.53-56, Prop. 2.13.35-36 e 4.7.83-84.

<sup>82</sup> Cfr. sull'argomento NAGLE 1980, pp. 27-31. Per l'esilio come morte, si veda *Pont.* 1.5.85-86 e 1.7.10.

<sup>83</sup> Sul *topos* dell'esule come 'folgorato', cfr. *supra*, pp. 56-57.

pochi amici presenti (vv. 15-16), disperato è il pianto della moglie in procinto di dire addio all'amato (vv. 17-18), la casa è a lutto esattamente come se vi si piangesse un morto (v. 22 *formaque non taciti funeris intus erat*<sup>84</sup>) e ogni suo membro, sia esso uomo, donna o bambino, ne riempie di lacrime ogni angolo. Non è un caso che, ricordando quella triste circostanza, Ovidio attribuisca alla propria dimora lo stesso aspetto assunto da Troia al momento della conquista. Il riferimento alla caduta della città<sup>85</sup> segue peraltro immediatamente il racconto della tempesta di *Trist.* 1.2, quasi come eco della struttura dell'*Eneide* virgiliana, nella quale al racconto del viaggio di Enea in mare in *Aen.* 1.81-156 segue il resoconto dell'ultima notte trascorsa a Troia prima della fuga<sup>86</sup>. I racconti contenuti in *Trist.* 1.2 e 1.3, infatti, presentano la medesima struttura narrativa dei primi due libri dell'*Eneide*. Tanto Ovidio quanto Virgilio fanno seguire ad un esordio *in medias res*, caratterizzato dal resoconto di una tempesta, il racconto in *flashback* della partenza del protagonista e dell'inizio del suo lungo viaggio verso la terra cui è destinato.

A suffragare questa connessione e l'importanza attribuita da Ovidio al motivo del lutto, cui la rovina di Troia lo conduce, c'è anche una importantissima spia lessicale. Ovidio introduce il ricordo del suo addio a Roma con l'espressione *cum subit illius tristissima noctis imago* (v. 1), rilevante per due ragioni fondamentali. La prima riguarda il predicato, dal momento che il verbo *subire* definisce qui, come spesso accade in Ovidio, un «recupero memoriale, una visione o un'allucinazione, in cui le immagini e i fatti riaffiorano vivi e parlanti»<sup>87</sup>. Il presente indicativo, inoltre, restituisce l'idea di un ricordo che si ripropone più volte, con insistenza, producendo nel poeta sempre la medesima reazione, il pianto: v. 4 *labitur ex oculis nunc quoque gutta meis*. La seconda ragione, ancor più importante alla luce della nostra riflessione, consiste nell'eco virgiliana contenuta all'interno del sintagma *tristissima*

---

<sup>84</sup> Il sostantivo *funus* è qui utilizzato nel significato proprio di “cerimonia funebre”, come anche nel verso immediatamente seguente dove il possessivo (*meo funere*) precisa con forza l'identità del morto compianto. Al v. 89 poi Ovidio descrive la partenza dalla sua *domus* come un funerale celebrato senza il cadavere, come pare da potersi intendere l'espressione *sine funere* in associazione al verbo *fero*, qui adottato nel significato specifico di “trasporto funebre”. Stesso valore di “cerimonia funebre” in *Trist.* 3.3.45, all'interno della prefigurazione della propria morte a Tomi, resa ancor più terribile dalla mancanza di ogni rituale patrio. Un utilizzo semanticamente doppio del sostantivo si trova invece in *Trist.* 3.13.21, elegia che l'esule compone nel giorno del proprio compleanno. Qui «*funus* indica tanto il ‘funerale’ in senso proprio che la ‘morte’ in senso traslato: il *genethliakon*, con il riferimento al giorno della nascita, si risolve nel suo opposto, il giorno della morte». Così DI GIOVINE 2020, p. 119. Su *funus* come morte, cfr. *Trist.* 5.1.11-14 e 48; *Pont.* 1.9.13-14 e 47-56; *Pont.* 2.3.3-4.

<sup>85</sup> Cfr. HUSKEY 2002, p. 91 n. 12, che vede nella menzione di Roma in questa elegia come *urbs* (v. 2), senza un'ulteriore specifica onomastica, una possibile neutralizzazione dell'elemento storico-geografico, che rende ambiguo e quindi duplice l'identificazione della città in questione tanto con Roma quanto con Troia.

<sup>86</sup> Cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007; HUSKEY 2002, pp. 91-92.

<sup>87</sup> Così BONVICINI 1991, p. 232, che sull'utilizzo di *subire* con questa accezione cita anche *Pont.* 1.8.32.

*noctis imago*, che recupera quello dell'espressione *plurima mortis imago* in *Aen.* 2.369, con la quale Enea sintetizza l'aspetto devastato di Troia al momento della sua distruzione<sup>88</sup>. Le parole di Ovidio e quelle di Enea dialogano tra loro e si completano. Il ricordo di entrambi, infatti, è la visione di una 'notte di morte', che viene per così dire scissa nei due genitivi che specificano la natura dell'*imago* sopraggiunta alla mente di ciascuno dei due eroi: quella della notte in Ovidio, quella della morte in Enea. Nell'espressione di Ovidio, metricamente equivalente a quella virgiliana, si condensa così l'immagine di una notte (l'ultima di Troia, l'ultima a Roma), che è immagine di una morte, quella della città di Priamo e quella dell'esule. Ad esaltare l'atmosfera straziante che anima il ricordo di Ovidio è anche il superlativo *tristissima* che alla *iunctura* si accompagna e che, oltre a recuperare il motivo cardine dell'epistolario e il titolo stesso dell'opera in cui l'elegia si inserisce, esprimendolo al massimo grado, sembrerebbe recuperare un altro luogo virgiliano, dove l'indicazione temporale è accompagnata anch'essa da un superlativo. Al *gratissima* che in *Aen.* 2.268-269 sottolinea la dolcezza del tempo notturno, *prima quies* per i mortali, riprendendo in questo un motivo topico connesso all'idea del sonno ristoratore, fa da contrappunto nel ricordo di Ovidio il più doloroso *tristissima*, che al massimo grado ritrae una notte amara e generatrice di angoscia<sup>89</sup>.

Il ricorso a questo a stesso referente nella rappresentazione del lutto torna in *Trist.* 3.11.23-24, l'elegia nella quale, come accennato all'inizio di questo capitolo, Ovidio si difende dagli attacchi del suo detrattore romano. Per rappresentare la pochezza del proprio nemico, che si accanisce vilmente contro un uomo già abbattuto, Ovidio ripropone l'immagine delle città espuginate:

*Subruere est arces et stantia moenia virtus:  
quamlibet ignavi praecipitata premunt.*

Abbatere le rocche e le solide mura è valore:  
anche i più ignavi calcano ciò che è precipitato.

In questo distico il poeta riconosce la grandezza di coloro che sanno distruggere rocche e mura ben consolidate e disprezza la viltà di quanti invece si fregiano di aver annientato una città già crollata. Che il referente letterario di questa metafora possa essere proprio la caduta

---

<sup>88</sup> Un similare uso del verbo *subire* e del sostantivo *imago* a definizione di un ricordo che sopraggiunge alla mente è anche poco oltre in Verg. *Aen.* 2.560, dove la memoria riguarda la figura di Anchise: *obstipui; subiit cari genitoris imago*. Questo verso virgiliano e quello di Ovidio in *Trist.* 1.3.1 sono messi in parallelo anche da HORSFALL 2008, p. 424. Per altre simili attestazioni in letteratura a conferma della fortuna di questo «nesso memorabile», cfr. CASALI 2019<sup>2</sup>, p. 222.

<sup>89</sup> Così MONTUSCHI 2005, p. 82, che ricorda anche che il secondo libro dell'*Eneide* si conclude con l'indicazione temporale del sorgere di *Lucifer*, esattamente come accade in *Trist.* 1.3.71-72.

di Troia sembra confermato dal ricordo di Ettore ai vv. 27-28, cui Ovidio ricorre per esemplificare la perdita d'identità che con l'eroe troiano si rende conto di condividere. Finché era in vita Ettore è stato Ettore, come Ovidio è stato Ovidio, ma una volta legato cadavere al carro di Achille, Ettore non è stato più lui, esattamente come Ovidio esule, metaforicamente morto ed esposto ai soprusi del proprio nemico, non è più quello di un tempo<sup>90</sup>.

Con questa sovrapposizione tra sé e la città sconfitta, Ovidio inserisce la propria personale disgrazia all'interno di un contesto di catastrofe visibilmente più ampio e fa confluire nella propria personale esperienza di cittadino romano in rovina la distruzione di un intero popolo<sup>91</sup>. Accostando a sé la vicenda della città di Priamo, l'esule ha così la possibilità di 'mitizzare' la propria caduta e, insieme, di trovare nei singoli eroi sconfitti una efficace, seppur parziale, rappresentazione del suo nuovo stato. Ovidio, cioè, assomma in sé una rovina paragonabile a quella di una città intera le cui singole disgrazie non bastano da sole a rappresentarne la portata. Sull'associazione di Ovidio all'intera città di Troia, suggestiva è, ad esempio, la coincidenza lessicale che lo vede evocare, nell'azione di abbracciare i propri cari prima della partenza, l'immagine delle Troiane descritta in *Met.* 13, dove le donne, prima di essere deportate, si abbarbicano disperate alle statue degli dèi patrii: *Trist.* 1.3.67 *dum licet, amplectar*; *Met.* 13.413 *dum licet, amplexas*. Simile è anche l'immagine del poeta che più volte dice addio agli amici, inviando loro gli ultimi baci (*Trist.* 1.3.57-58 *Saepe «vale» dicto rursus sum multa locutus / et quasi discedens oscula summa dedi*) e quella delle Troiane che salutano la propria terra baciandola per l'ultima volta (*Met.* 13.420-421a *«Troia, vale! Rapimur» clamant, dant oscula terrae / Troades*). La medesima azione avvicina il poeta anche ad Ecuba, strappata dalla patria mentre abbraccia le ossa dei figli e le riempie di baci, come descritto in *Met.* 13.424 *prensantem tumulos atque ossibus oscula dantem*<sup>92</sup>.

Ovidio è infatti Troia crollata, è Ettore privato della sua identità di un tempo, è Enea costretto a fuggire da Troia. Ma di Enea è, ad esempio, assai più sventurato. Come lui è costretto ad abbandonare la patria<sup>93</sup>, come lui è certamente esule, ma di un esilio di gran lunga più

---

<sup>90</sup> Si veda in proposito DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007b, p. 2, che individua in Verg. *Aen.* 2.270-271, dove Ettore defunto appare in sogno ad Enea, un interessante ipotesto per *Trist.* 3.11.25-26. Cfr. i vv. 274-275 *Ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli*. In Ettore Ovidio coglie «la forte dicotomia fra passato felice e tragico presente e la applica alla propria metamorfosi umana e poetica, operando così una piena identificazione con l'eroe troiano, quale Virgilio aveva raccontato e descritto al pubblico romano [...]».

<sup>91</sup> Cfr. HUSKEY 2002, p. 89.

<sup>92</sup> Sul rapporto tra l'esule e l'immagine della vecchia regina, cfr. *infra*, pp. 157-164.

<sup>93</sup> Per una disamina dei numerosi richiami lessicali nel racconto della fuga, si rimanda al già citato contributo di HUSKEY 2002.



infelice. Mentre Enea lascia Troia per prepararsi a fondare una nuova città dopo aver visto la propria crollare, Ovidio parte destinato ad una città già sorta e dopo aver visto cadere sé stesso. Ovidio è quindi Enea esule cui spetta obbligatoriamente una nuova vita altrove, anche se sotto tutt'altri auspici, come è anche Troia tutta, sepolta sotto le macerie del proprio crollo<sup>94</sup>. Mentre Enea fugge protetto dagli dèi e portando con sé padre e figlio<sup>95</sup>, Ovidio parte solo, invisibile all'unico dio che potrebbe garantirgli la salvezza. A differenza dell'eroe troiano – e lo testimoniano i due luoghi analizzati – Ovidio non ha futuro (l'unica possibilità di salvezza è infatti la revoca dell'editto di *relegatio*). È, appunto, un morto in vita. *Trist.* 1.3 si chiude infatti proprio con un'immagine tipica dei funerali. Quando al v. 96 Ovidio descrive la moglie nell'atto di *vocare* il nome del marito *ereptus*, il poeta gioca sulla suggestiva duplicità del participio, che si presta a definire contemporaneamente chi le è stato sottratto dall'esilio e chi le è stato strappato via dalla morte<sup>96</sup>. L'atto della *vocatio* del marito se da una parte sottolinea la disperazione di chi invano chiama una persona cara ormai assente, dall'altra sembra alludere al rito funebre della *conclamatio*, con il quale, tra grida e lacrime, si invocava il nome del defunto fino al momento della sepoltura. Lo confermano sia i due distici immediatamente successivi, che descrivono il dolore della donna, profondo e inconsolabile non meno che se avesse visto bruciare sulla pira i cadaveri della figlia o del marito, sia il racconto di *Trist.* 3.3.37-51. Qui, dopo aver immaginato la propria morte fisica a Tomi, una morte che lo priverà delle consuetudini riconosciute ai defunti in patria (nessuno si presenterà al suo capezzale per piangerlo, a nessuno potrà dettare il proprio testamento,

<sup>94</sup> Alla luce di questa 'negazione' del modello eneadico, interessanti sono le affermazioni di *Trist.* 1.3.63-65. Mentre Enea abbandona Troia tentando di abbracciare invano il fantasma della moglie che gli sfugge (Verg. *Aen.* 2.792-793), Ovidio, vivo seppur fantasma di sé stesso, abbandona Roma dovendo staccarsi dagli abbracci di una moglie ancora in vita. In una già terribile circostanza, ad Ovidio è negata la possibilità avuta dallo stesso Enea di portare via con sé il figlio, il padre e i Penati e proprio l'isolamento che la separazione dagli affetti implica rende il suo destino ancor più doloroso di quello del suo predecessore. Cfr. HUSKEY 2002, pp. 99-100. Sull'identificazione con l'intera città di Troia, cfr. DI GIOVINE 2020, p. 118, che vede in questa autorappresentazione dell'esule un tratto autoironico, soprattutto nella specificazione del v. 25, dove Ovidio riconosce di aver fatto appello ad un *exemplum* grande rispetto alla pochezza della sua situazione personale.

<sup>95</sup> Sulla volontà e la protezione degli dèi come espediente per giustificare una fuga che parte della tradizione leggeva come un vile abbandono della patria all'atto della sua distruzione, cfr. LENTANO 2020, pp. 56-61 e 86-94.

<sup>96</sup> Ovidio è *ademptus* 'scomparso' in *Trist.* 1.1.27; 3.10.1. *Erepta* è invece anche Creusa, scomparsa improvvisamente dalla vista di Enea in Verg. *Aen.* 2.738. Sempre all'interno di una relazione marito-moglie, l'aggettivo è usato da Ovidio in *Met.* 1.358. A parlare qui è Deucalione che, sopravvissuto con la moglie al diluvio scatenato da Zeus, le chiede cosa avrebbe fatto se lui fosse morto (*si sine me fatis erepta fuisses*). Oltre all'inversione di senso del participio, qui usato per indicare chi sopravvive perché strappato a un destino di morte, è interessante notare la corrispondenza tra la reazione di Deucalione all'ipotesi, formulata poco dopo ai vv. 361-362, di perdere la moglie, e quella della moglie di Ovidio sul finale di *Trist.* 1.3. In entrambi i casi, infatti, la volontà istintiva è quella di seguire nel suo destino la persona amata, Deucalione morendo anche lui in mare (v. 362 *te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet*), la moglie di Ovidio partendo con lui in esilio (v. 82 *te sequar et coniunx exulis exul ero*).

nessuno gli chiuderà gli occhi privi di vita), Ovidio utilizza esplicitamente il verbo *clamo* che, riecheggiando l'espressione *cum clamore supremo* del v. 43, si accorda all'immagine delineata in *Trist.* 1.3.77-78, dove tra grida e pianti (*clamor gemitusque*)<sup>97</sup> gli astanti si battevano il petto in segno di lutto al momento della partenza dell'esule. Per Ovidio, infatti, non esiste differenza alcuna tra morte fisica e relegazione.

In *Trist.* 3.3.52-54, il poeta fa così coincidere la fine della propria vita con l'abbandono di Roma (v. 53 *cum patriam amisi, tunc me periisse putato!*), che egli definisce a tutti gli effetti come la sua prima e più terribile morte (v. 54 *et prior et gravior mors fuit illa mihi*)<sup>98</sup>. Se una consolazione può esserci, infatti, essa risiede nella consapevolezza che la morte, quando giungerà, dovrà accontentarsi di colpire un uomo già cadavere<sup>99</sup>. La formula *sit mea ... poena levis* che compare in *Trist.* 1.1.30 è una voluta variazione del *sit tibi terra levis* e con essa si trasferisce sull'esilio, a livello morale, il peso che a livello fisico possiede il tumulo che grava sul corpo dei cadaveri sepolti<sup>100</sup>. Il ritorno a Roma o, più plausibilmente, il trasferimento in un luogo meno ostile di quanto fosse ai suoi occhi Tomi<sup>101</sup>, si configurano quindi come un vero e proprio ritorno alla vita. La *restitutio*, termine latino equivalente al greco ἀποκατάστασις, è un tema molto presente negli epistolari dal Ponto ed è indissolubilmente legato all'identità esilio-morte. Particolarmente adottato in ambito medico per indicare il ristabilirsi dalla malattia alla salute, esso indica anche la reintegrazione nella società civile di coloro che, per diverse ragioni, ne erano stati allontanati<sup>102</sup>. Con questa specifica valenza il verbo corrispondente *restituere* ricorre in *Trist.* 5.8.34, *Pont.* 4.13.38 e *Pont.* 3.6.36, dove alla semantica giuridica del termine si somma anche l'allusione medica, che in Ovidio è metafora dell'esilio<sup>103</sup>. La possibilità auspicata di una riabilitazione, che

---

<sup>97</sup> Sulle grida che invadono la casa, cfr. Verg. *Aen.* 2.486-488.

<sup>98</sup> Si veda anche il v. 52 *Non tibi nunc primum, lux mea, raptus ero*, per la significativa apostrofe alla sposa come *lux*. Nella prassi poetica il termine ricorre tanto come epiteto rivolto dall'amante alla propria donna, quanto come sinonimo di 'vita'. La presenza immediatamente successiva del verbo *rapio*, frequente in associazione con *lux* per descrivere l'immagine di un uomo che ha esalato l'ultimo respiro, conferma la duplice valenza dell'appellativo: Ovidio è morto quando ha lasciato Roma e con essa la moglie, vita della sua vita. Così anche in *Pont.* 1.5.86 *nunc quoque de nostra morte tacere reor*. Sui precedenti elegiaci del tema, basterà ricordare Catull. 68.162 *lux mea qua viva vivere dulce mihi est*, di cui sembra ricordarsi proprio in questa occasione anche Ovidio. Sulla derivazione epigrammatica di questo uso del termine *lux*, cfr. MORELLI 2009, pp. 35-37.

<sup>99</sup> Per l'esilio come morte cfr. anche *Pont.* 2.3.41-44, dove Ovidio è Patroclo vendicato da Achille e Piritoo scortato fino allo Stige da Teseo, e *Pont.* 3.4.73-76, dove Ovidio rivendica per sé la gloria che spetta ai poeti defunti essendo anch'egli già in qualche modo morto.

<sup>100</sup> Cfr. BONVICINI 1999, p. 217.

<sup>101</sup> Sull'equivalenza tra Tomi e Inferi, cfr. *supra*, pp. 74-75.

<sup>102</sup> Cfr. SCARPAT 1981, pp. 165-167.

<sup>103</sup> Sull'esule malato, cfr. *infra*, pp. 164-168.

diventa in questo senso guarigione dalla malattia e resurrezione dalla morte<sup>104</sup>, risiede tutta nelle mani di Augusto il quale, in quanto padrone della sorte del poeta, può decidere di ridonargli la vita revocandone l'esilio<sup>105</sup>. In *Pont.* 3.6.35-38 questa molteplicità semantica è evidente:

*Adde quod extinctos vel aqua vel Marte vel igni  
nulla potest iterum restituuisse dies:  
restituit multos aut poenae parte levavit  
Caesar, et in multis me precor esse velit.*

Aggiungi che coloro che sono morti per il mare, la guerra o il fulmine  
non potranno mai in futuro essere resi alla vita.  
Cesare molti li ha reintegrati o alleggeriti di parte della pena  
e tra i molti prego voglia che anch'io ci sia.

Affermando che nessun giorno potrà mai restituire quanti sono morti per annegamento (*aqua*), in guerra (*Marte*) o sotto un incendio (*igni*), Ovidio allude alla propria condizione di *extinctus*<sup>106</sup>, che vede sommate nel suo destino tutte le cause di morte ricordate nell'espressione del v. 35. Morire in acqua e tra le fiamme non è molto diverso dal “morire” per l'*interdictio aqua et igni* connessa, nel diritto romano, alla condanna all'esilio, così come non lo è morire in guerra o vivere in una terra costantemente soggetta agli attacchi dei nemici, come è Tomi<sup>107</sup>.

In questa sovrapposizione tra esilio e morte e in tutte le declinazioni in cui essa si concretizza, Ovidio sembra mostrare una più forte dipendenza dalla scena tragica. Del resto, la concezione dell'esule come defunto è elemento già attestato nel dramma antico, come testimonia ad esempio Filottete, che al v. 1018 dell'omonima tragedia di Sofocle si considera ἐν ζῶσιν νεκρόν, ‘un morto tra i vivi’, secondo un'idea che il tragediografo aveva maturato, come vedremo nelle pagine che seguono, già nell'*Antigone*. Come un morto in vita si autodefinisce poi Ecuba nelle *Troiane* euripidee, quando la sua vecchiaia, la perdita del potere, lo stato di vedovanza e di schiavitù e il dolore per lo sterminio della sua famiglia la rendono νεκροῦ μορφή, / νεκῶν ἀμενηνὸν ἄγαλμα, ‘immagine perfetta di morte,

---

<sup>104</sup> Si veda in *Trist.* 3.3.23 l'utilizzo del verbo *resurgo* per indicare il ritorno alla vita conseguente, nelle speranze di Ovidio malato, all'arrivo della moglie a Tomi. Cfr. anche *Pont.* 1.3.9, dove il verbo *revivere* è utilizzato in una simile circostanza per descrivere il recupero della vita, questa volta davanti alle parole dell'amico. L'immagine è ancora, ovviamente, il prodotto delle assimilazioni esilio-morte e perdono-rinascita. Su questo cfr. GAERTNER 2005, p. 228.

<sup>105</sup> Cfr. in proposito Cic. *Att.* 3.20.1, dove il ritorno dall'esilio è paragonato proprio ad una rinascita. CITRONI 2011, p. 2 commenta che l'esilio: «è evento eccezionale: e appunto conferma che, in condizioni normali, la vita in patria, l'integrazione nella propria comunità, è garanzia di tenuta e di continuità dell'identità personale, di continuità del sé. E il rientro dell'esule, quando avviene, significa anche la reintegrazione del suo io perduto».

<sup>106</sup> Cfr. *Pont.* 1.9.56 *et nos extinctis adnumerare potest*. Ovidio è *extinctus* anche in *Trist.* 1.6.32.

<sup>107</sup> Su questa interpretazione, cfr. ancora SCARPAT 1981, p. 168.

monumento di gloria per i miei morti' (vv. 193-194)<sup>108</sup>. Un ritratto pressoché identico è anche quello che Euripide dà di Edipo nelle *Fenicie*, attraverso le sue stesse parole. Ai vv. 1543-1545 l'eroe, ormai vecchio e in procinto di abbandonare la propria patria, si definisce infatti *πολιὸν αἰθεροφαῆς εἰδῶλον ἢ / νέκυν ἔνερθεν ἢ / πτανὸν ὄνειρον*, un 'simulacro bianco, etereo / oppure cadavere di sottoterra, o sogno che dilegua'.

Proprio nell'utilizzo di questa metafora dall'innegabile pregnanza emotiva, Ovidio predilige tra gli *exempla* eroici paradigmi più chiaramente tragici, operando una variazione all'interno di un racconto capace di mescolare dinamiche mitiche prelevate da generi letterari eterogenei e di creare in questo modo geometrie letterarie dal forte valore semantico. Tale prelievo dal panorama tragico si realizza ancora mediante la citazione esplicita di un personaggio la cui sofferenza Ovidio paragona di nuovo alla propria, ma non mancano casi in cui l'allusione è meno immediata, nascosta com'è tra le pieghe del testo, che spesso recupera situazioni e tessere lessicali che inducono ad un'analisi più sottile.

#### b. La morte di un innocente: la preghiera di Ippolito.

L'identificazione che considera l'esule un estinto e la *relegatio* una morte in vita porta Ovidio, come abbiamo visto, a descrivere la propria partenza da Roma nei termini di un *funus*. Nel racconto che di esso viene offerto attraverso il ricordo di *Trist.* 1.3 e che molto deve al secondo libro dell'*Eneide* virgiliana, sembra innestarsi anche l'allusione ad un'altra partenza. Alla patina epica dovuta alla presenza di Enea si accompagna infatti una reminiscenza tragica.

Nell'ultimo atto dell'*Ippolito* euripideo<sup>109</sup>, il messaggero giunto da Teseo a informarlo sulle circostanze della morte del figlio, racconta che il giovane, dopo aver molto pianto e prima di lasciare definitivamente la città esiliato dal padre (v. 1177 *τλήμονας φυγὰς ἔχων*), aveva rivolto una preghiera a Zeus. Ippolito, che sa di essere innocente, chiede al padre degli dèi di mostrare a chi lo ha condannato la verità: che muoia se è davvero colpevole, purché Teseo conosca il torto che gli ha riservato, sia egli destinato a vivere o a morire per mostrarlo, vv. 1191-1193:

«Ζεῦ, μηκέτ' εἶην εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνὴρ·  
αἴσθοιτο δ' ἡμᾶς ὡς ἀτιμάζει πατήρ

<sup>108</sup> La traduzione riportata è stata realizzata dal Laboratorio Theatron – Teatro Antico alla Sapienza, a.a. 2014-2015, per cui si veda BELARDINELLI 2016b.

<sup>109</sup> Il riferimento è individuato da CITRONI MARCHETTI 2000, pp. 254-264. Il testo della tragedia euripidea riportato qui e altrove è tratto dall'edizione con commento di BARRETT 1964. La traduzione è invece di PADUANO 2000.

ἤτοι θανόντας ἢ φάος δεδορκότας».

«Possa io morire, Zeus, se sono colpevole.  
Vivo o morto che io sia,  
mio padre sappia che mi fa torto».

Ovidio, poco prima di partire, rivolge agli dèi, primo fra tutti Giove Capitolino, la medesima preghiera, affinché informino Augusto dell'ingiustizia della sua decisione, *Trist.* 1.3.37-38:

*caelestique uiro, quis me deceperit error,  
dicite, pro culpa ne scelus esse putet.*

E dite all'uomo divino quale errore mi abbia ingannato,  
perché non giudichi delitto quello che fu solo una colpa<sup>110</sup>.

Proprio nei meccanismi di condanna sembra palesarsi una forte somiglianza tra i due esuli. Teseo si è infatti dimostrato un giudice ingiusto per Ippolito (Artemide lo definisce κακός al v. 1320) perché ha condannato il figlio senza prova alcuna. Attraverso le parole della dea si mette in luce la colpa del padre, il suo errore di giudizio, mentre si svela l'assoluta innocenza del figlio. Ovidio allo stesso modo chiede che venga riconosciuto nella sua condotta nulla più che un errore e «attraverso quelle parole che erano (per la loro più intima origine nella memoria letteraria del poeta) capaci di rovesciare l'errore della colpa sul padre invece che sul figlio, Ovidio proietta sul principe (sul "padre") l'ombra di una ingiustizia»<sup>111</sup>. In questa prospettiva di ribaltamento, che vede l'errore passare dal condannato al condannante, è interessante ricordare che Jennifer Ingleheart<sup>112</sup> ha addirittura avanzato l'ipotesi che l'*error* tante volte menzionato da Ovidio possa non riferirsi all'atto a lui imputato, bensì al provvedimento di Augusto ad esso conseguito. La *relegatio*, cioè, potrebbe essere sì frutto di un errore, ma di un errore di valutazione giuridica da parte del Principe<sup>113</sup>, alla stregua della ἀμαρτία<sup>114</sup> di Teseo di contro all'innocenza del figlio. Nella comune preghiera che

---

<sup>110</sup> Un altro elemento di comunione, seppure per antitesi, con il personaggio euripideo può essere rintracciato nell'atteggiamento assunto dai due esuli al momento della partenza. Mentre Ovidio indugia, consapevole di dover abbandonare una terra amata per una ostile (così in *Trist.* 1.3.51-52 e 61-62), Ippolito invece esorta sé e i servi a partire subito così da lasciare un luogo ormai non sentito più come proprio. Se il poeta, cioè, si abbandona al pianto per ritardare la partenza, Ippolito, in un movimento contrario a quello dell'esule romano, depone il pianto e si affretta a lasciare la sua città. Così CITRONI MARCHETTI 2000, p. 256.

<sup>111</sup> CITRONI MARCHETTI 2000, p. 258.

<sup>112</sup> INGLEHEART 2010a, p. 5.

<sup>113</sup> L'ipotesi trova luogo di contraddizione in *Trist.* 1.2.99, dove compare l'espressione *meus error*, riferita ovviamente ad Ovidio. Sulla questione, cfr. *supra*, p. 28 n. 44.

<sup>114</sup> Così la definisce Ippolito stesso al v. 1409. In questa descrizione del tiranno che condanna ingiustamente riecheggia anche l'immagine del Creonte dell'*Antigone* sofoclea, con il quale Ovidio implicitamente paragona Augusto in *Trist.* 3.3.67-68. La condanna di Antigone, soprattutto alla luce dei lutti che ne conseguono, si rivela un imperdonabile errore. Lo ricorda il Coro ai vv. 1259-1260 vedendo rientrare il re con il corpo del figlio Emone: [...] οὐκ ἀλλοτρίαν / ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἀμαρτῶν, 'una rovina procurata non da altri, ma dal suo stesso errore'; lo ammette lui al v. 1261, definendo i propri atti φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα, 'errori ostinati, mortali, di una mente in delirio!'. Il testo greco è tratto dall'edizione commentata di CLAVERHOUSE 1962. La

Ovidio e Ippolito pronunciano poco prima di lasciare le proprie terre affinché gli dèi mostrino la verità, si profila l'immagine di un *pater* (biologico in un caso, politico nell'altro) che è insieme tiranno e giudice ingiusto. Alla luce di questa simmetria, anche il racconto 'in diretta' del viaggio in mare funestato dalla tempesta in *Trist.* 1.2 sembra unire all'epicità del viaggio di Enea la tragicità della sorte di Ippolito, in rapporto al quale sono evidenti similarità e distanze. Teseo, se avesse potuto, avrebbe cacciato il figlio al di là del Ponto (vv. 1053-1054 *πέραν γε Πόντου καὶ τόπων Ἀτλαντικῶν / εἴ πως δυναίμην, ὡς σὸν ἐχθαίρω κάρα*); Augusto, potendo, lo ha fatto davvero con Ovidio. La *mitissima ira* del Principe (*Trist.* 1.2.61) è ben lontana dall'ira terribile di Teseo (*Hipp.* 983 *μένος μὲν ξύντασίς τε σῶν φρενῶν / δεινή*), tanto che mentre quest'ultimo condanna Ippolito a morte certa invocando l'aiuto di Poseidone, il Principe non ha decretato per Ovidio la medesima fine, come l'esule in viaggio ricorda in *Trist.* 1.2.64: *culpa mea est ipso iudice morte minor*.

In realtà, su questo punto è necessaria una precisazione. La prima condanna che Teseo impartisce al figlio è una condanna a morte, per attuare la quale chiede l'intervento di Poseidone, come si legge ai vv. 887-890, cui aggiunge subito dopo la pena dell'esilio, come dichiarato davanti al Coro ai vv. 893-898. Tale duplice decisione serve a garantire a Teseo una pena alternativa nel caso in cui Poseidone non mantenesse la sua promessa, salvo poi giungere quasi a preferire l'esilio anche alla morte inizialmente implorata al dio del mare. Nella scena successiva, infatti, quando Ippolito è finalmente presente, ai vv. 973-975 Teseo gli interdice per sempre la permanenza ad Atene e gli impone la partenza immediata dalla città (v. 973 *ἔξερπε γαίᾳς τῆσδ' ὅσον τάχος φυγάς*). Manca in questo scambio di battute un qualsiasi riferimento alla richiesta di vendetta formulata a Poseidone. Addirittura, quando Ippolito rimprovera al padre di averlo condannato all'esilio e di non averlo ucciso, come lui stesso avrebbe invece fatto al suo posto (vv. 1041-1044), Teseo rivendica con orgoglio la sua decisione e sottolinea come la morte sia una soluzione troppo comoda e rapida (v. 1047 *ταχὺς γὰρ Ἄιδης ῥᾷστος ἀνδρὶ δυστυχεῖ*), cui è meglio preferire l'esilio, che costringe chi lo subisce a condurre una vita miserabile in terra straniera (vv. 1048-1049). L'esito della decisione di Teseo, pertanto, non sembra essere così lontano dalla sorte patita da Ovidio per volere di Augusto: c'è un'ira cieca che implora la morte di Ippolito congiuntamente alla sofferenza dell'esilio e c'è un'ira mite, ma altrettanto distruttiva, che condanna Ovidio ad un altro genere di morte, che si concretizza proprio nell'esclusione dalla patria. Ad accomunare

---

traduzione è di TONELLI 2018, p. 839. Sull'influenza del dramma sofocleo nella dinamica dell'esilio di Ovidio, si veda *infra*, pp. 152-154.

i due esuli interviene anche il singolare *modus operandi* dei loro rispettivi giudici. Tanto nel caso di Teseo quanto in quello di Augusto non si assiste ad una indagine processuale di qualche tipo. Ippolito rimprovera di questo il padre ai vv. 1051-1052 e 1055-1056, nel primo caso evidenziando la precipitosità della sua azione, nel secondo caso accusandolo di condannarlo senza neanche un processo, v. 1056b:

ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς;

mi caccerei senza un giudizio?<sup>115</sup>

Augusto, come Teseo, ha sottratto il caso di Ovidio a una sentenza del Senato o di un altro giudice e si è vendicato in prima persona riservando al poeta parole crude e severe<sup>116</sup>, come Ovidio stesso dichiara in *Trist.* 2.131-134:

*Nec mea decreto damnasti facta senatus  
nec mea selecto iudice iussa fuga est;  
tristibus invectus verbis – ita principe dignum –  
ultus es offensas, ut decet, ipse tuas.*

Né hai fatto condannare la mia azione da un decreto del senato  
né il mio esilio è stato ordinato da un giudice scelto;  
investendomi con crude parole – così era degno di un principe –  
tu stesso hai vendicato, come si conviene, le tue offese.

A questo ipotesto euripideo, che sembra implicare un accostamento tra l'innocenza di Ippolito e l'innocenza di intenzione che Ovidio riconosce a sé stesso, si aggiungono anche altri elementi di similarità. Durante l'acceso incontro con il figlio, rispondendo alle domande di Ippolito ansioso di comprendere la causa della improvvisa morte di Fedra, Teseo si lascia andare ad una serie di riflessioni che gradualmente portano Ippolito a rendersi conto della crescente ostilità del padre nei suoi confronti. Teseo, con profonda ironia tragica, dichiara che meglio sarebbe per gli uomini se con un segno chiaro fosse possibile riconoscerne pensieri e sentimenti reali (v. 926 διάγνωσιν φρενῶν), così da evitare di cadere in inganno (v. 931 κούκ ἄν ἠπατώμεθα). Proprio dall'impossibilità di conoscere tale verità senza il ricorso alla fiducia dipende la condanna scagliata sul figlio, che a queste parole risponde chiedendo se qualcuno lo abbia calunniato presso il padre, ponendolo in disgrazia pur senza colpa (vv. 932-935). È in un certo senso quello che anche Ovidio teme sia stato fatto contro

---

<sup>115</sup> La stessa accusa, riarticolata attraverso il richiamo alla necessità di prove evidenti per un giudizio valevole, è rivolta a Teseo da Artemide ai vv. 1320-1324.

<sup>116</sup> Interessante è anche la similarità di sofferenza esternata da Ippolito e Ovidio, affranti dall'essere (o dall'apparire) colpevoli agli occhi del loro giudice. Mentre il primo se ne rammarica ai vv. 1070-1071, soffrendo non solo del fatto di sembrare colpevole ma nello specifico di sembrarlo al padre, Ovidio riconosce in *Trist.* 2.139-140 che non c'è pena più grande per chi è sano e padrone di sé che aver arrecato un dispiacere ad un uomo eccelso come Augusto (v. 140 *tanto displicuisse viro*).

di lui presso il Principe, quando in *Trist.* 2.77-80 si scaglia contro un anonimo nemico che sembra aver male influenzato Augusto, portandolo ad ascoltare i carmi erotici e trascurando in questo modo tutte le opere in cui Ovidio si era prodigato ad onorarlo<sup>117</sup>. Il poeta, calunniato e condannato d'urgenza, diventa così un nuovo Ippolito bandito dalla patria, ma, differentemente da lui, Ovidio non trova in una morte repentina la fine dei propri mali. Ancora una volta egli soffre come e più di un eroe e questa volta, innegabilmente, più di un eroe tragico.

c. Seppellire un condannato: il ricordo di Polinice.

*Ossa tamen facito parva referantur in urna:  
sic ego non etiam mortuus exul ero.  
Non vetat hoc quisquam fratrem Thebana peremptum  
supposuit tumulo rege vetante soror.*

Fa' tuttavia che siano riportate in una piccola urna  
in patria le ossa: così non sarò esule anche da morto.  
Questo nessuno lo vieta: contro il volere del re, coprì  
con un tumulo il fratello ucciso una sorella tebana.

Con queste parole, in *Trist.* 3.3.65-68 Ovidio, raccomandando alla moglie di seppellire in patria il suo cadavere, ricorda il coraggio mostrato da Antigone la quale, pur consapevole di trasgredire i decreti di Creonte, aveva scelto di garantire al fratello Polinice una degna sepoltura<sup>118</sup>. Con questo riferimento all'episodio mitico viene così instaurata una precisa corrispondenza di ruoli tra i loro rispettivi protagonisti. La moglie Fabia è la nuova Antigone, colei che si preoccuperà di dare dovuta sepoltura al marito condannato. Augusto è il nuovo Creonte, il responsabile della condanna, anche se contrariamente al suo predecessore greco egli consente quanto l'altro aveva invece vietato<sup>119</sup>. Ovidio, di conseguenza, è il nuovo

---

<sup>117</sup> Sulla mancanza di una conoscenza completa delle proprie opere da parte di Augusto, Ovidio torna in questa stessa elegia ai vv. 237-240. Qui sostiene che se il Principe avesse letto in prima persona la stessa *Ars*, non vi avrebbe trovato nulla da condannare. Cfr. INGLEHEART 2010a, p. 81.

<sup>118</sup> Sulla saga tebana, che Ovidio dichiara di conoscere molto bene e che rimpiange di non aver cantato al posto della propria poesia erotica, cfr. *Trist.* 2.319-320. Vale la pena ricordare qui che all'*Antigone* di Sofocle (vv. 1165-1167) risale una delle espressioni che hanno di certo ispirato l'identificazione tra esule e morto-vivente. Nelle parole del Messaggero che introducono l'esodo della tragedia palesando l'amaro destino di Creonte, si afferma che quando un uomo perde il piacere, le gioie (τὰς γὰρ ἡδονὰς / ὅταν προδῶσιν ἄνδρες), non vive più (οὐ ... / ζῆν τοῦτον), ma è, appunto, 'un morto ancora in vita' (ἀλλ' ἔμψυχον ... νεκρόν). Tale definizione, che ben si addice ad un uomo privato degli affetti e vittima di un destino crudele, sembra costituire uno dei principali ipotesti dell'epistola ciceroniana *ad Quintum fratrem* l.3.1, che certamente Ovidio deve aver tenuto presente nella costruzione della sua vicenda di esule. Cfr. SHACKLETON BAILEY 1986, commento *ad loc.*, e DEGL'INNOCENTI PIERINI 1998, pp. 102-104.

<sup>119</sup> L'espressione *Non vetat hoc quisquam* che apre il v. 67 mitiga il forte e sottinteso accostamento con Creonte. A differenza di Antigone costretta ad agire *rege vetante*, la moglie di Ovidio potrà dargli legittima sepoltura perché a riguardo non esiste alcun divieto. Nella ripresa del verbo *vetare* viene ribadita la corrispondenza tra i due episodi e nel suo ribaltamento di senso se ne evidenzia l'unica apparente divergenza.



Polinice, l'uomo che, pur avendo agito 'secondo il giusto' (σὺν δίκῃ) viene privato della patria 'contro ogni giustizia' (δίκης ἄτερ)<sup>120</sup>.

Ad una identificazione con Polinice, seppur ancora implicita, Ovidio allude già ai vv. 31-32. Il suo rammarico e la paura per un destino che lo costringe ad essere sepolto in terra straniera (v. 32 *ut saltem patria contumularer humo*) ricordano infatti i sentimenti dell'eroe tebano nelle *Fenicie* di Euripide, che implora la madre e la sorella di garantirgli una sepoltura ἐν γῆι πατρώϊα (v. 1448)<sup>121</sup>. L'identità tra i due personaggi è presupposta e sottintesa anche in *Trist.* 3.3.43, dove il dolore del poeta davanti alla consapevolezza che nessuna mano amica chiuderà i suoi occhi spenti (*nec ... labentes oculos condet amica manus*) ricalca la preghiera che Polinice rivolge alla madre, supplicandola di chiudergli lei stessa gli occhi una volta morto (*Phoen.* 1451-1452 ξυνάρμοσον δὲ βλέφαρά μου τῆι σῆι χειρί, / μηῆτερ, 'sigilla le mie palpebre con la tua mano, madre'). Sandra Citroni Marchetti, cui si deve l'individuazione di questi precisi riferimenti testuali<sup>122</sup>, sostiene che una velata allusione alla figura di Polinice sia rintracciabile anche in *Pont.* 1.8.33-38. Qui l'esule ricorre alla cosiddetta 'visione mentale' e tramite essa percorre idealmente i luoghi più cari della città che gli è stata negata, assumendo un atteggiamento simile a quello di Polinice che attraversa angosciato la sua Tebe in *Phoen.* 363-368 e che piange nel rivedere con malinconia luoghi a lui cari. Nello specifico, all'acqua di Dirce ricordata dal tebano al v. 368 (Δίρκης θ' ὕδωρ), che in questo modo chiude la sua peregrinazione in città recuperando il motivo altamente patetico connesso alla menzione dei corsi d'acqua della terra natale, con cui spesso la patria stessa veniva identificata<sup>123</sup>, corrisponde il *Virgineus liquor* che al v. 38 chiosa la ricognizione ovidiana: una forte coincidenza con il testo euripideo che porta un nuovo elemento all'identificazione del poeta con l'eroe tebano rinnegato dalla patria<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> Cfr. Eur. *Phoen.* 492. Il testo delle *Fenicie* riportato qui e altrove è tratto dall'edizione commentata di MASTRONARDE 1994. La traduzione proposta è invece di A. Tonelli, per cui si veda TONELLI 2011.

<sup>121</sup> Sulla possibile interpolazione di questa sezione dell'esodo, si rinvia alle considerazioni di MASTRONARDE 1994, p. 549. A questo passo potrebbe aver alluso già Cicerone in *Att.* 3.19.3, che DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996, p. 21 considera «un'importante spia, utile anche se fosse solo a livello inconscio, di come Cicerone proietti le sue vicende su uno sfondo decisamente tragico [...]».

<sup>122</sup> CITRONI MARCHETTI 2000, pp. 244-245.

<sup>123</sup> Cfr. MASTRONARDE 1994, p. 252.

<sup>124</sup> CITRONI MARCHETTI 2000, p. 247: «Ovidio tornava nella sua città per vedere con gli occhi della mente i luoghi cari e noti: per rivedere l'acqua della vergine con gli stessi occhi di un esule a cui era cara e nota l'acqua di Dirce». Oltretutto, nel testo ovidiano, sembra quasi di assistere ad un 'omaggio' indiretto al regime augusteo, dal momento che l'*Aqua Virgo* era stata inaugurata nel 19 a.C. da Agrippa, genero del Principe. Sempre ad Agrippa potrebbero riferirsi del resto anche gli *horti* citati al v. 37, probabilmente da identificare con gli *horti Agrippae*, per l'appunto, che si estendevano accanto allo *stagnum Agrippae* e all'*Aqua Virgo*. Il riferimento, volutamente generico, potrebbe però essere anche agli *horti Luculliani*, che si trovavano invece sopra l'*Aqua Virgo*, o ancora ai giardini del *collis hortulorum*, successivamente chiamati 'Pincio'. Cfr. GALASSO 2008, p.

Nelle preoccupazioni esternate da Ovidio in *Trist.* 3.3.37-46 si inserisce anche l'eco imprescindibile dell'Antigone sofoclea, che si ribella ad un editto che vorrebbe lasciare uno dei suoi fratelli insepolto e incompianto (v. 29 ἄκλαυτον, ἄταφον)<sup>125</sup>. L'esule a Tomi teme di patire il medesimo destino e di restare senza esequie, senza sepolcro e senza pianti di lutto (vv. 45-46 *sine funeribus ... sine honore sepulcri / indeploratum*). L'identificazione con Polinice sembra riproporsi anche successivamente, nell'elegia conclusiva delle *Epistulae ex Ponto*. L'accanimento di Creonte contro il corpo del nipote non è infatti così distante da quello del nemico invidioso che infierisce sulle sciagure di Ovidio. Le parole di Tiresia, che nel quinto episodio dell'*Antigone* esorta Creonte a cedere e a non oltraggiare più il cadavere di Polinice (1029-1030 Ἄλλ' εἶκε τῷ θανόντι, μηδ' ὀλωλότα / κέντει· τίς ἀλκή τὸν θανόντ' ἐπικτανεῖν; 'arrenditi al morto, non infierire su un cadavere. Bella forza uccidere uno che è già morto!)<sup>126</sup>, sembrano riecheggiare in qualche modo quelle che Ovidio rivolge al destinatario di *Pont.* 4.16.51:

*Quid iuvat extinctos ferrum demittere in artus?*

che piacere c'è nell'affondare il ferro nel corpo di un morto?

È questo, peraltro, un motivo indissolubilmente legato al tema del *non sum qui fueram*, che qui, come in *Trist.* 3.11.25-30, trova un suo nuovo sviluppo nella forma estremamente forte di una interrogativa retorica.

d. Onorare un defunto: il canto delle *Supplici* e il θρῆνος di Elettra.

Nella rappresentazione dell'esule come morto vivente, un posto di rilievo è certamente occupato dalle *Supplici* di Eschilo, con le quali Ovidio condivide un elemento fondamentale, vale a dire «l'immagine precisa di un essere che ancora in vita celebra, attraverso il canto, il proprio funerale»<sup>127</sup>. La tragedia si apre con il coro delle Danaidi che prostrate davanti ad un altare dichiarano di essere state esiliate per aver osato ribellarsi alle nozze imposte loro in patria. Il canto cui danno inizio è, come esplicitamente dichiarato dalle protagoniste, un

250. Sugli *horti* come luogo dell'ispirazione poetica e, quindi, come elemento garante di un *otium* che Ovidio rimpiange, cfr. MERLI 2013, pp. 42-43.

<sup>125</sup> Cfr. anche le parole di Creonte ai vv. 203-206, che riprendono quanto da Antigone affermato ai vv. 28-30. Un ulteriore elemento di correlazione con Ovidio è lo *status* di esule di Polinice, per cui cfr. v. 200 φυγάς κατελθὼν.

<sup>126</sup> La traduzione del verso è di SUSANETTI 2012, dal quale è ripreso anche il testo greco riportato. Il dolore provocato dalle morti di Emone ed Euridice causa sul finale un ribaltamento di questa situazione emotiva, tanto che Creonte, riferendosi a sé stesso, esclamerà al v. 1288: ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσω, 'uccidi un uomo morto'. Lo scempio del cadavere è motivo centrale in Hom. *Il.* 22.371, dove si racconta di Achille che infierisce sul corpo di Ettore, come ricorda CLAVERHOUSE 1962, p. 183.

<sup>127</sup> CITRONI MARCHETTI 2000, p. 250.

canto di lamento paragonabile a quello di Procne, la sventurata moglie di Tereo trasformata in usignolo, un canto per questo adatto ai lutti (vv. 58-67)<sup>128</sup>. Al v. 115 il Coro afferma:

ζῶσα γόοις με τιμῶ

ancora viva mi onoro con pianti funebri.

Anche quello di Ovidio è un canto luttuoso, paragonabile al canto di Procne ed autocelebrativo del proprio *funus* in vita, come confermano le parole di *Trist.* 5.1.59-60:

*Est aliquid fatale malum per verba levare.  
Hoc querulam Procnen Alcyonenque facit.*

È qualche cosa alleviare con le parole i mali del destino.

È per questo che mandano gemiti Procne e Alcione.

L'*exemplum* di Procne era stato utilizzato, proprio in questa prospettiva, anche da Catullo nel celebre c. 65. La morte del fratello e il dolore che ne è conseguito lo portano infatti a cantare *maesta ... carmina* (v. 12) simili a quelli di Procne per il suo Iti (vv. 13-14), canti cioè sgorgati direttamente dal dolore e privi dell'ispirazione delle Muse (vv. 3-4 *nec potis est dulcis Musarum expromere fetus / mens animi*). La sofferenza prodotta dal lutto, per Catullo come anche per Procne e Ovidio, soffoca la voce del poeta e fa sì che il *pathos*, nella sua fase più acuta, impedisca l'azione dell'arte e produca al contrario un dolore persistente che di lì in seguito potrà trovare espressione soltanto in canti tristi e malinconici. È questo, a ben guardare, un efficace utilizzo dell'espedito poetico della *recusatio*, con il quale si nega di poter compiere un'opera che in realtà si sta già compiendo. Tanto il Catullo del c. 65 quanto l'Ovidio esule negano di riuscire a scrivere poesia nell'atto stesso in cui di fatto la stanno componendo, e questo a riprova della genuinità e della profondità di un dolore che parrebbero di per sé compromesse se solo esso trovasse esplicita traduzione in arte<sup>129</sup>.

L'idea di un canto di dolore per sua stessa natura estraneo all'arte, come Ovidio afferma in *Trist.* 5.1.27 (*non haec ingenio, non haec componimus arte*), è già concezione acquisita degli ἔλεγχοι dei cori tragici, come ricordato nell'*Ifigenia in Tauride*, dove essi sono definiti come chiaramente tipici di una μολπὰ οὐκ εὐμούσος, 'un canto non ispirato dalle muse' (vv. 145-146).

---

<sup>128</sup> Cfr. Aesch. Ag. 1140-1148, dove il canto di lutto di Cassandra viene paragonato al canto dell'usignolo, con un riferimento specifico alla morte di Iti. Sul motivo si vedano anche le parole del Coro in Soph. Ai. 624-632.

<sup>129</sup> Cfr. sull'argomento BELLANDI 2007, pp. 38-42, in particolare alle pp. 40-41: «[...] il *pathos* non può presentarsi come ligio ad alcuna direttiva di poetica, esponendosi al rischio di distruggere l'efficacia dell'espressione di sé» e, ancora, a p. 42, «i carmi del *pathos* devono rigorosamente celare l'esistenza della tecnica che li sottende (secondo l'aureo precetto per cui l'*ars* deve *latere arte sua*) ed esibire, invece, la 'naturalità' integrale della loro ispirazione tutta 'sentimentale'».

Il ricordo del pianto di Procne si unisce così nell'*Elettra* di Sofocle<sup>130</sup> a quello del dolore di Niobe (vv. 147-152), che insieme compaiono accostati ancora in *Trist.* 5.1.57-60, allorché Ovidio si difende dal rimprovero di chi lo esorta a smettere di piangere, con una suggestiva corrispondenza con la situazione di Elettra, anch'essa biasimata dal Coro ai vv. 140-143 per aver oltrepassato la misura del suo dolore<sup>131</sup>. Tanto per Ovidio quanto per Elettra i riferimenti alle due madri sventurate rappresentano sia una similitudine sia un desiderio impossibile<sup>132</sup>. Ovidio ed Elettra, infatti, vivono un dolore costante, che si traduce in un ininterrotto canto di lamento come quello di Procne usignolo e in un pianto continuo come le lacrime stillate dalla roccia di Niobe, senza però poter prendere la nuova forma acquistata invece dalle due madri. La serie di θρήνοι che Elettra conduce per tutto il corso della sua presenza in scena culmina ai vv. 1126-1170 con il lamento sull'urna che Oreste, fingendosi uno straniero, le consegna, inducendole a credere che contenga le sue ceneri. Nelle parole disperate di Elettra si intrecciano diversi motivi funerari che Ovidio stesso, nella sua associazione con il mondo dei morti, non manca di recuperare. Ai vv. 1131-1133 si colloca il rimpianto di Elettra per non essere morta prima della sciagura<sup>133</sup> (nello specifico Elettra rimpiange di non aver perso la vita prima dell'allontanamento di Oreste da lei orchestrato per strappare il fratello dalle mani di Clitemnestra, di fatto immaginando e quasi rimpiangendo pateticamente la morte di un Oreste bambino<sup>134</sup>); ai vv. 1136-1142 si inserisce invece il dolore per non aver provveduto in prima persona alla composizione del corpo di Oreste (Elettra vorrebbe tenere il corpo del fratello tra le sue braccia, ἐν φίλαισι χερσίν, ma deve rassegnarsi al fatto che esso giaccia in mani straniere, ἐν ξένησι χερσὶ), esattamente come Ovidio, in *Trist.* 3.3.40-46, immaginando la propria morte, si rammarica di non poter ricevere le cure della moglie (*nec ... / labentes oculos condet amica manus, / sed ... / indeploratum barbara terra teget*). Il paragone è ancora più stringente se si tiene conto del fatto che in entrambi i casi si tratta dell'urna di un

---

<sup>130</sup> Il θρήνος di Elettra al suo ingresso in scena presenta già un'allusione alla figura di Procne. La figlia di Agamennone si paragona infatti ad un usignolo che si abbandona ad un canto di dolore per la morte del figlio (vv. 107-109). Elettra è ancora un πάνδυρτος ἀηδών, un 'usignolo piangente', nelle parole del Coro al v. 1077. Un riferimento a Procne potrebbe accompagnare anche il racconto della sepoltura offerta da Antigone al fratello Polinice. In *Soph. Ant.* 423-425, all'interno della *rhexis* della guardia a Creonte, l'eroina è paragonata ad un uccello che intona un lamento di dolore alla vista del nido vuoto, privato della sua prole (κἀνακακῶκει πικρᾶς / ὄρνιθος ὄξιν φθόγγον).

<sup>131</sup> Così ancora CITRONI MARCHETTI 2000, p. 253.

<sup>132</sup> Sul riferimento di Elettra a Procne e Niobe come similitudine e desiderio irrealizzabile, cfr. DUNN - LOMIENTO 2019, p. 176.

<sup>133</sup> Sul motivo cfr. *infra*, pp. 158-161.

<sup>134</sup> Cfr. a tal proposito DUNN - LOMIENTO 2019, p. 316.

esule e di un esule in realtà ancora in vita<sup>135</sup>, per quanto diversi siano gli esiti delle loro rispettive vicende. Da una parte c'è una sorella che piange il fratello, dall'altra un esule che piange sé stesso pensando al pianto della moglie.

e. Morire di dolore: l'*Ecuba* di Euripide.

Il tema della morte in vita, e di una vita salvata per essere in realtà condannata ad una continua sofferenza<sup>136</sup>, costituisce il *Leitmotiv* degli interventi di Ecuba nell'omonima tragedia euripidea che la vede protagonista. La regina di Troia, che ha visto la propria città crollare e i figli e il marito morire per difenderla, è pronta a partire per la Grecia insieme alle altre troiane, come lei divenute schiave dei Greci vincitori; ma deve ancora sopportare il dolore di due nuove perdite. Lo spettro del figlio Polidoro, della cui morte Ecuba sarà informata dopo il sacrificio della figlia Polissena, e che scatenerà la sua vendetta nei confronti di Polimestore, a conclusione del suo discorso che costituisce il prologo del dramma descrive la madre come una regina caduta, ormai lontana dalla prosperità dei suoi palazzi regali (v. 55 ἐκ τυραννικῶν δόμων<sup>137</sup>) e costretta a vivere ora il giorno d'inizio della schiavitù (v. 56 δούλειον ἦμαρ). Ecuba è una donna distrutta, sfiancata dai mali tanto quanto un tempo aveva vissuto in benessere e ricchezza, vittima di un destino che forse così bilancia la fortuna di un tempo. La chiosa di Polidoro ai vv. 57b-58 è in questo senso chiarissima:

[...] ἀντισηκώσας δέ σε  
φθείρει θεῶν τις τῆς πάροιθ' εὐπραξίας.

[...] Un qualche dio ha soppesato la ricchezza di prima,  
e ti dà in cambio la rovina<sup>138</sup>.

Queste parole ripropongono il tema della *περιπέτεια* che colpisce gli eroi, elemento determinante di ogni dinamica tragica ben costruita. Ad esso, come abbiamo visto, ricorre lo stesso Ovidio, che sembra raccontare il mutamento di sorte che ha subito proprio nei termini di una *μεταβολή ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν*. Nella figura della vecchia regina (Ecuba

---

<sup>135</sup> Cfr. DUNN - LOMIENTO 2019, p. 314, che definiscono il pianto di Elettra «potente e potentemente ironico, perché compiangere la morte del fratello che pur le sta di fronte. [...] Come una scena accidentale, preterintenzionale, che non fa progredire l'intreccio ed è neutralizzata dalla presenza stessa di Oreste, il lamento è pura, genuina emozione – il dolore per il dolore».

<sup>136</sup> Sul tema cfr. anche Hom. *Od.* 1.75, dove si descrive Poseidone deciso a non uccidere Odisseo, bensì a condannarlo a turbolente peregrinazioni lontano dalla patria (οὐ τι κατακτείνει, πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης).

<sup>137</sup> Sul valore dell'espressione come indice della perdita del proprio precedente *status* di regina, cfr. BATTEZZATO 2018, p. 78, dal quale è tratto il testo greco riportato qui e altrove. La traduzione italiana è tratta invece da un precedente lavoro curato dallo stesso autore, per cui si veda BATTEZZATO 2010.

<sup>138</sup> Cfr. BATTEZZATO 2018, p. 78 che parla di Ecuba (e Priamo) come «the standard mythical example for a change of fortune» (p. 78).

si dice γραῦς al v. 59, come γεραιά è la sua mano al v. 64 e al v. 143)<sup>139</sup>, che ora condivide con le altre Troiane il peso della schiavitù<sup>140</sup>, sembrano potersi rintracciare, con i dovuti distinguo, alcuni punti di contatto con la figura dell'esule proposta da Ovidio nei suoi epistolari. Come l'esule, Ecuba è infatti παντλάμων (v. 197), una donna che ha dovuto sopportare ogni tipo di dolore<sup>141</sup>. La sua condizione, comune alle donne del Coro è, del resto, quella dell'esilio<sup>142</sup>. Proprio le coreute, ad incipit della parodo durante la quale fanno il loro ingresso in scena, rimarcano questo elemento: esse sono schiave di cui i Greci si sono impossessati come ricompensa e in quanto tali sono costrette ad abbandonare per sempre la loro patria: vv. 101-103 δούλη, πόλεως ἀπελαυνομένη / τῆς Ἰλιάδος, λόγχης αἰχμηῆ / δοριθήρατος πρὸς Ἀχαιῶν. La sorte di Ecuba è talmente dolorosa che ad essa sarebbe preferibile la morte, secondo un desiderio che a più riprese colpisce lo stesso Ovidio. Davanti a Odisseo, giunto a prendere Polissena per condurla all'altare del sacrificio, Ecuba rimpiange proprio di non essere morta prima, quando sarebbe stato per lei più opportuno<sup>143</sup>, v. 231:

κάγωγ' ἄρ' οὐκ ἔθνησκον οὐ μ' ἐχρήν θανεῖν.

<sup>139</sup> Vecchie sono anche le madri argive che compongono il Coro delle *Supplici* euripidee. Come tali esse si presentano a Etra, vecchia e madre come loro, nel primo intervento corale ai vv. 42-43: ἱκετεύω σε, γεραιά, / γεραιῶν ἐκ στομάτων [...], 'ti imploro, o vecchia, con la mia bocca di vecchia [...]'. Vecchio, dalla testa canuta, è nella medesima tragedia anche Adrasto, che fa della sua condizione di supplice anziano un motivo di pietà ulteriore davanti a Teseo (cfr. vv. 164-170). Sul motivo della vecchiaia, e della mancanza di forza ad essa connessa, ricorre anche Ovidio, come abbiamo visto, in *Pont.* 1.4.1-20.

<sup>140</sup> Cfr. v. 60, dove lei stessa si definisce ὁμόδουλος, 'ugualmente schiava, schiava come voi' (sulla condivisione della schiavitù si vedano anche le parole di Andromaca alla serva in Eur. *Andr.* 64 ὃ φιλότατη σύνδουλε – σύνδουλος γὰρ εἶ). Ecuba si descrive come una 'infelice dall'infelice vecchiaia e dall'insopportabile schiavitù' ai vv. 156-157 (δειλαία δειλαίου γήρωσ / <καί> δουλείας τὰς οὐ τλατᾶς). La medesima definizione è attribuita alla regina al v. 203 dalla figlia Polissena, condannata al sacrificio e per questo non più destinata a condividere con la madre il peso della schiavitù (vv. 202-204 οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ / γήραι δειλαία δειλαίωι / συνδουλεύσω). Si veda a tal proposito anche la definizione della regina data da Taltibio al v. 495 αὐτὴ δὲ δούλη γραῦς ἄπαις ἐπὶ χθονί, 'e lei schiava, vecchia, senza figli, giace a terra' e quella che Ecuba stessa si riconosce davanti ad Agamennone ai vv. 809-811. Sulle Troiane come δούλαι, cfr. vv. 475-483 e, ovviamente, Eur. *Tro.* 185, 192, 212, 233. Un gruppo di donne schiave compare anche nelle *Trachinie* di Sofocle, come corteo muto guidato dall'araldo Lica. Sono le donne di Ecalia fatte prigioniere da Eracle, che ne ha espugnato la città. L'immagine che di esse restituiscono le parole di Deianira ai vv. 298-302 è grossomodo equivalente a quella delle Troiane dell'*Ecuba*. Sono donne straniere (ἐπὶ ξένης χώρας), deportate in esilio lontano dalla patria (ἀλωμέναι) e capaci di comunicare con il loro aspetto devastato tutta la sventura patita.

<sup>141</sup> Ecuba è ἀθλωτάτη βροτῶν, 'la più infelice fra i mortali', al v. 811.

<sup>142</sup> Ecuba si definisce *exul* nella rielaborazione della tragedia euripidea che Ovidio opera in *Met.* 13.429-575. Sui rapporti tra il racconto delle *Metamorfosi* e l'ipotesto greco, cfr. HARDIE 2015, pp. 277-303.

<sup>143</sup> È questa una variazione del motivo eroico per il quale una morte precoce in battaglia è per un guerriero preferibile ad una morte successiva, ma meno nobile. Cfr. BATTEZZATO 2018, p. 108. Ecuba, esattamente come Ovidio, dichiara di patire una condizione che è già quella della morte. Al v. 431, ormai costretta a dire addio alla figlia Polissena e non più certa neppure della sopravvivenza di Polidoro, dichiara: τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ὕπο, 'sono morta ancora prima di morire, uccisa dal dolore'. Simile la serie di appellativi riservate alla regina dalla Serva ai vv. 668-669, ὄλωλας κοῦκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς / ἄπαις ἀνανδρὸς ἀπολις ἐξεφθαμμένη, 'anche se continui a vedere la luce del giorno, sei finita, non esisti più, senza figli, senza marito, senza patria, rovinata.'. Sul sentimento della fine che segue un grande dolore, cfr. ad es. la reazione di Elettra alla notizia (falsa) della morte di Oreste in Soph. *El.* 674, 677, 808.

E io non sono morta quando era meglio morire.

Ciò che è interessante osservare in questo contesto è l'accusa che la regina muove a Zeus circa la sua sopravvivenza. L'essere scampata alla distruzione della città e l'aver ottenuto salva la vita costituiscono per lei la più grande delle crudeltà. Continuare a vivere significa, infatti, continuare a sopportare dolori sempre più grandi<sup>144</sup>, vv. 232-233:

οὐδ' ὄλεσέν με Ζεὺς, τρέφει δ' ὄπος ὀρῶ  
κακῶν κάκ' ἄλλα μείζον' ἢ τάλαιν' ἐγώ.

Zeus non mi ha fatto morire, ma continua a tenermi in vita,  
per farmi vedere dolori che superano ogni volta i dolori di prima.

In questi due versi, peraltro, Ecuba risemantizza in maniera fortemente sovversiva l'epiteto omerico διοτρεφής, 'allevato da Zeus', con il quale solitamente si appellavano i re. Ecuba è una donna nutrita ancora da Zeus in quanto moglie del re Priamo, ma il nutrimento che il dio le garantisce non fa che procurarle dolore piuttosto che protezione<sup>145</sup>. La stessa accusa viene mossa anche da Ovidio ad Augusto, in un passo di *Trist.* 3.3 significativamente preceduto proprio dal rimpianto per non essere morto prima dell'esilio. Ai vv. 33-36, Ovidio, malato, soffre al pensiero che la morte non lo abbia raggiunto prima della condanna<sup>146</sup>, quando avrebbe potuto lasciare la vita da incensurato, mentre ora si vede sì riconosciuta la vita, ma per morire in esilio:

*Vel poena in tempus mortis dilata fuisset,  
vel praecepisset mors properata fugam!  
Integer hanc potui nuper bene reddere lucem:  
exul ut occiderem nunc mihi vita data est.*

O la pena fosse stata differita all'ora della morte  
o prematura la morte avesse prevenuto l'esilio!  
Senza condanna avrei potuto lasciare poco fa degnamente  
questa luce: ora mi è dato di vivere per morire in esilio.

---

<sup>144</sup> Un lamento simile caratterizza anche l'Ecuba ovidiana in *Met.* 13.518-519 *quo, di crudeles, nisi uti nova funera cernam, / vivacem differtis anum?*, 'Perché, dèi crudeli, mi avete protratto la vita, se non / per assistere ad altri lutti?'. Cfr. a tal proposito anche la fortuna che Ecuba riconosce a Priamo per essere morto prima di assistere alla morte della figlia Polissena (*Met.* 13.521-522), una fortuna che anche Ovidio riconosce ai propri genitori per aver lasciato la vita prima di vederlo partire esule (così in *Trist.* 4.10.81-82). Entrambi i passi sono peraltro aperti dall'aggettivo *felix* in posizione enfatica a sottolineare la beatitudine goduta da chi muore prima di assistere ad una sventura. Cfr. anche *Ov. Pont.* 1.2.27-30, dove il poeta esule attribuisce tale *felicitas* a Niobe, che seppur vittima di dolori tanto grandi, ha avuto la possibilità di non avvertirne più il peso una volta divenuta pietra. Sul *topos* della *opportuna mors*, si veda HARDIE 2015, pp. 293-294.

<sup>145</sup> Così BATTEZZATO 2018, p. 108.

<sup>146</sup> Lo stesso rimpianto ritorna in *Trist.* 5.4.31-32 *saepe etiam maerens tempus reminscitur illud / quod non praeventum morte fuisse dolet*, 'spesso anche si rammenta con amarezza di quel tempo / che egli rimpiange non sia stato prevenuto dalla morte'. Proprio in questa occasione, peraltro, l'elegia, che parla al posto del suo autore, ricorda le sofferenze prodotte dal tradimento degli amici. Il destinatario cui essa si rivolge, infatti, appartiene al novero di quei pochissimi (v. 36 *tresve duosve*) che non lo hanno abbandonato. Con amici traditori è costretta a fare i conti anche Ecuba, arrivando poi a conclusione della tragedia a vendicarsene.

Il dolore prodotto da questa consapevolezza torna nuovamente anche in *Pont.* 1.2.37-38, a conclusione del paragone condotto tra la propria sorte e quella di Niobe, *mater lacrimosa* per antonomasia e personaggio tragico per eccellenza, cui già Eschilo e Sofocle avevano dedicato due celebri tragedie<sup>147</sup>. Ovidio riconosce che al proprio dolore non c'è soluzione e che, al contrario, è proprio il prolungarsi della vita a renderlo tanto crudelmente insopportabile:

*Vivimus, ut numquam sensu careamus amaro,  
et gravior longa fit mea poena mora.*

Io rimango in vita per sperimentare di continuo un dolore amaro,  
e la mia pena diviene più grave con la sua lunga durata.

Una sorte, questa, che certamente separa Ovidio dalla madre sofferente trasformata in pietra e che, però, potrebbe invece avvicinarlo ad Ecuba, come Niobe *mater dolorosa*, ma come l'esule costretta a vivere per poter più a lungo soffrire<sup>148</sup>. Questo pensiero accompagna Ovidio fino alla fine della sua permanenza a Tomi, tanto da costituire la conclusione stessa delle *Epistulae ex Ponto*. L'ultima elegia, la 4.16, si configura come un attacco agli invidiosi che tanto hanno tormentato la vita dell'esule anche dopo la sua partenza da Roma. Ovidio, che torna a considerarsi già morto, chiede di essere sottratto ad ulteriori assalti e si domanda quale piacere possa mai provare chi affonda la propria lama nella carne di un cadavere (v. 51 *Quid iuvat extinctos ferrum demittere in artus?*)<sup>149</sup>. L'esule sente infatti di aver perso

---

<sup>147</sup> Niobe ed Ecuba si somigliano molto all'interno delle *Metamorfosi* proprio in virtù della progressiva perdita dei figli che le colpisce. A sancire questa comunione di sorte è, peraltro, la giovinezza attribuita all'ultimo figlio morto. Polidoro è per Ecuba il più piccolo dei maschi (*Met.* 13.529 *minimus de stirpe virili*), come l'ultima figlia di Niobe uccisa è la più giovane delle 50 da lei partorite. Cfr. *Met.* 6.299-300, dove la madre supplica per la sua salvezza («*unam minimamque relinque; / de multis minimam posco*» clamavit «*et unam*», «lasciami l'ultima» grida la madre, «è la più piccola. Di tutte ti chiedo solo la più piccola, lei sola!»). Cfr. anche la reazione di Ecuba alla vista del cadavere di Polidoro in *Met.* 13.540-541, dove, quasi come nuova Niobe, si pietrifica per il dolore (*duroque simillima saxo / torpet*, 'in tutto simile a dura pietra si irrigidisce'). Sul passo si veda HARDIE 2015, pp. 296-297, che cita a tal proposito anche *Ov. Pont.* 1.2.27-29, dove il dolore si impossessa del cuore dell'esule, che qui ricorda Niobe (*pectora torpor habet. / felicem Nioben*), come accade in *Met.* 13.541 anche per Ecuba (*torpet*). Di torpore parla Ovidio in riferimento a sé anche nel ricordo della propria partenza quando lo sgomento lo aveva pietrificato rendendolo incapace di fare qualsiasi cosa: *Trist.* 1.3.8 *torpuerant longa pectora nostra mora*. Sul pianto ininterrotto che colpisce le madri davanti alla morte dei propri figli, con una probabile allusione proprio a Niobe e alla sua metamorfosi, cfr. *Eur. Supp.* 79-86, dove il Coro confessa il sollievo provato nel piangere e paragona le proprie lacrime ad un fiotto d'acqua che cola da una rupe (vv. 80-81 ὡς ἐξ ἀλιβάτου πέτρας / ὕγρα ῥέουσα σταγῶν). Stessa metafora anche in *Eur. Andr.* 116, dove Andromaca, supplisce in lacrime presso l'altare di Teti a Ftia, si paragona ad un rivolo d'acqua sorgiva che stilla dalla pietra (τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς).

<sup>148</sup> Una suggestiva coincidenza è quella che, poco dopo, ai vv. 41-44, vede Ovidio in preda a sogni angosciosi, come turbata da un sogno funesto è l'Ecuba di Euripide ai vv. 68-72. Emblematica incarnazione di questa accusa agli dèi, che donano la vita perché si possa più volte morire, è il ricordo di Tizio ai vv. 39-40, che *non perit, ut possit saepe perire*.

<sup>149</sup> Sulla viltà degli uomini che si accaniscono contro i cadaveri dei nemici, cfr. anche le parole di Teucro in *Soph. Ai.* 985b-989. Nella stessa tragedia, al v. 1348, Agamennone chiede retoricamente a Odisseo se non sia



tutto tranne la vita, e riconosce che anche questa concessione sembra essere funzionale alla possibilità di conoscere e sperimentare motivi di sofferenza sempre nuovi. In un distico estremamente pregnante egli scrive infatti (vv. 49-50):

*Omnia perdidimus, tantummodo vita relicta est,  
praebeat ut sensum materiamque mali.*

Tutto ho perso, mi è stata lasciata soltanto la vita perché mi possa dare materia di sofferenza e modo di provarla.

La stessa percezione di perdita totale caratterizza l'Ecuba ovidiana in *Met.* 13.527, che ad incipit di verso esordisce proprio con la medesima espressione *omnia perdidimus*<sup>150</sup>, non attestata altrove né negli epistolari dell'esilio né all'interno delle *Metamorfosi*. La regina, dopo essersi abbandonata al lamento sul cadavere della figlia, che come conforto al suo sacrificio altro non riceve che le lacrime della madre e una manciata di terra nemica per la sepoltura (vv. 525b-526 *tibi munera matris / contingent fletus peregrinaeque haustus harenae*), spera di poter almeno godere della presenza del figlio Polidoro. L'ironia tragica che anticipa il nuovo lutto che l'ha colpita avvalorata tale espressione. Ecuba ha infatti perso davvero tutto: il marito, i figli, il potere, la casa, la libertà.

Che il rimpianto per una vita risparmiata solo per garantire ulteriore sofferenza concluda in Ovidio un'elegia rivolta contro un anonimo invidioso, apre la strada ad un'ulteriore riflessione sul tema dell'inimicizia e dell'amicizia tradita all'interno degli epistolari dal Ponto; un tema cardine anche nella vicenda dell'*Ecuba*. Di amicizia calpestate e della sua conseguente vendetta tratta infatti l'intero dramma euripideo. Il primo tradimento con cui Ecuba fa i conti è quello di Odisseo. Ai vv. 239-248 si ricorda infatti un episodio risalente al periodo della guerra, quando Odisseo giunto a Troia come spia era stato salvato dalla regina, che pur avendolo riconosciuto non lo aveva denunciato. Ora Ecuba si aspetta che Odisseo salvi la vita di Polissena come risarcimento di quella grazia concessagli allora, ma

---

necessario accanirsi contro Aiace, ora che è morto. Il verbo che usa per indicare questa azione è προσεμβαίω, un verbo affine, per significato proprio e significato traslato, al verbo latino *insulto*, che Ovidio adotta per sé in un contesto simile a quello del dramma sofocleo. In *Trist.* 5.8.4 e *Pont.* 4.3.27 esso definisce l'atto fisico e metaforico di 'salire' sul cadavere del nemico, in questo caso quello di Ovidio in quanto morto vivente, schernendolo e disprezzandolo. Sul valore del verbo latino nei due passi citati, si veda DI GIOVINE 2020, pp. 31-32 e 37.

<sup>150</sup> Cfr. HARDIE 2015, p. 295 e HINDS 2011, pp. 48-49. Quest'ultimo definisce il passaggio conclusivo delle *Epistulae ex Ponto* «another moment of allusive identification with Hecuba». Un'altra, precedente allusione ad Ecuba è infatti rintracciabile in *Trist.* 1.3.97-98, dove l'immagine della moglie del poeta che si dispera alla partenza del marito non meno che se avesse visto il suo cadavere e quello della figlia bruciare sul rogo, sembra recuperare quella della regina di Troia, costretta davvero, invece, a dare sepoltura alla figlia Polissena. Tale allusione è suffragata dalla comparazione della propria partenza con la distruzione della città operata da Ovidio poco prima ai vv. 25-26.

deve fare i conti con l'irrealizzabilità di questa pretesa. Accusandolo di essere un demagogo pronto a far male agli amici pur di piacere alle masse (vv. 256-257) e pur avendolo supplicato di ripagare, restituendole la figlia, la vita che lei stessa gli aveva risparmiato, Ecuba è costretta a sopportare un aperto rifiuto. Odisseo è infatti determinato a non rinnegare quanto promesso all'esercito e a condurre con sé la ragazza per offrirla in sacrificio, come preteso dall'ombra di Achille (vv. 303-305). Il secondo tradimento, certamente il più grave perché operato da chi si riteneva amico, è quello ordito da Polimestore, che avrebbe dovuto proteggere Polidoro nel suo palazzo in Tracia, salvo poi averlo ucciso per impossessarsi delle ricchezze di Priamo una volta che Troia era stata distrutta (vv. 710-711)<sup>151</sup>. Ecuba se ne vendica accecando l'ospite traditore e uccidendo a sua volta con l'inganno i suoi due figli. Anche Ovidio, dopo la sua rovina, è costretto a fare i conti con l'abbandono e il tradimento di quanti credeva suoi amici. Dei molti che lo avevano circondato durante gli anni di successo a Roma, pochissimi gli sono rimasti accanto e tale scarsità fa di loro quasi degli eroi agli occhi dell'esule. Un paio di essi erano presenti al momento della sua partenza, come raccontato in *Trist.* 1.3.15 (*de multis unus et alter erat*) e soltanto di due o tre egli riconosce ancora la fedeltà (*Trist.* 1.5.33 *vix duo tresve*; *Trist.* 5.4.36 *tresve duosve*; *Pont.* 2.3.30 *vix duo tresve*). Degli amici infedeli, che non hanno tollerato di essere associati al poeta dopo la sua cacciata da Roma, divenendone in qualche modo oppositori, Ovidio parla a più riprese nel corso degli epistolari, arrivando talvolta a giustificarne la scelta, al di là della delusione che essa ha prodotto in lui. In *Pont.* 3.2, ad esempio, il poeta, scrivendo a Cotta, dichiara di lodare la sua fedeltà, ma allo stesso tempo anche di perdonare quanti gli hanno voltato le spalle nel momento del bisogno<sup>152</sup>, comprendendo il timore che coglie chi vede una casa crollare, vv. 7-12:

*Grata tua est igitur pietas; ignoscimus illis  
qui cum Fortuna terga dedere fugae.  
Cum feriant unum, non unum fulmina terrent,  
iunctaque percusso turba pavere solet,  
cumque dedit paries venturae signa ruinae,  
sollicito vacuus fit locus ille metu.*

Mi è cara, pertanto, la tua devozione; ma perdono coloro  
che insieme con la Sorte hanno volto la schiena al mio esilio  
Il fulmine, sebbene colpisca una sola persona, non atterrisce uno soltanto,  
e sempre si spaventa la folla che è accanto a chi è stato colpito,

<sup>151</sup> Su Polidoro come custode delle ricchezze di Priamo presso Polimestore, cfr. v. 772 ἐνθαῦθ' ἐπέμφθη μικροτάτου χρυσοῦ φύλαξ. Cfr. anche Ov. *Met.* 13.530 *has datus Ismario regi Polydorus in oras*, 'Polidoro, che affidammo al re dei Traci proprio in questi luoghi'.

<sup>152</sup> Sull'abbandono degli amici, cfr. *Trist.* 1.5.25-32.

e quando un muro dà segno di un crollo imminente,  
il luogo adiacente si svuota perché il timore rende inquieti.

Molti amici, a suo dire, sono stati portati ad allontanarsi per paura più che per odio (v. 16 *non odio quidam destituere mei*) e meritano per questo di essere definiti prudenti o paurosi (v. 19 *cauti ... timidique*) piuttosto che malvagi (v. 20 *sic appellari non meruere mali*). Accanto a questi amici ‘pavidi’ si colloca però anche un’altra categoria di persone, quella degli ‘sciacalli’, molto vicina a quella schiera di detrattori dalla quale Ovidio è costretto più volte a difendersi. Di un avido approfittatore l’esule parla in *Trist.* 1.6.7-16, nella prima elegia interamente indirizzata alla moglie. È a lei che il poeta deve la preservazione dei beni, che un anonimo *male fidus* (v. 13) aveva pur tentato di sottrargli. Tale nemico è paragonato ai vv. 7-8 ad un predatore dei naufraghi, ai vv. 9-10 ad un lupo avido di sangue che assale un ovile incustodito e ai vv. 11-12 ad un avvoltoio affamato che si accanisce su una preda morta e lasciata insepolta. La similitudine con il mondo animale, oltre a contribuire alla disumanizzazione del nemico e a sottolinearne la brutale violenza, ripropone in particolare una metafora, quella del lupo, presente anche nell’*Ecuba* euripidea in relazione al tradimento di Polimestore<sup>153</sup>. Non è un caso che il paradigma tragico intervenga soltanto nel momento ricco di *pathos* del tradimento per avidità (e non in quello per timore) denunciato da Ovidio<sup>154</sup>, proprio perché più vicina è la situazione del nemico-sciacallo (Polimestore per Ecuba, l’anonimo amico per l’esule) che approfitta dell’estrema debolezza di chi una volta era amico e lo tradisce per conquistarne i beni, come accade anche al Polidoro virgiliano in *Aen.* 3.56-57 *Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!*.

Nel sogno premonitore avuto da Ecuba compare infatti un lupo che si accanisce con gli artigli insanguinati sul corpo di una cerva, rappresentazione duplice del destino di Polissena e di quello di Polidoro<sup>155</sup>. Un’interessante coincidenza nel ricorso metaforico al lupo come avido aggressore di vittime indifese è l’accento posto tanto da Euripide quanto da Ovidio sulla sua violenza sanguinaria. Nell’*Ecuba* il v. 90 si conclude con l’espressione in enfasi *λύκου αἵμοι χαλᾶι*, ‘dall’artiglio sanguinoso del lupo’, esattamente come in *Trist.* 1.6.9 Ovidio pone in clausola l’espressione *cupidusque cruoris*, proprio per dare maggiore risalto

---

<sup>153</sup> In un processo di graduale imbestialimento, dopo la vendetta ordita contro di lui da Ecuba, Polimestore si autodefinisce ai vv. 1056-1059 come un animale selvaggio che cammina a quattro zampe e al v. 1173 come una bestia che insegue le Troiane che hanno aiutato la regina nel suo intento.

<sup>154</sup> Di amicizia sottomessa all’utile e perseguita solo per avidità, anche se non propriamente nella prospettiva del tradimento, Ovidio parla anche in *Pont.* 2.3.15-16, dove scrive appunto: *Nil, nisi quod prodest, carum est; sed detrahe menti / spem fructus avidae, nemo petendus erit*, ‘nulla è caro, se non quello che giova; ma prova a togliere alla mente avida / la speranza di guadagno: non si cercherà nessun amico’.

<sup>155</sup> Che il sogno si riferisca ad entrambi i figli di Ecuba è confermato dai vv. 703-706, dove è Ecuba stessa ad affermare che tale visione vada riferita a Polidoro. Sull’argomento cfr. BATTEZZATO 2010, 204 n. 17.

all'immagine del sangue<sup>156</sup>. Il medesimo accento in relazione ad un nemico torna in *Trist.* 3.11.2, dove l'*improbis* detrattore del poeta viene definito *cruentus* e dove tale insistenza sulla sua indole sanguinaria giustifica e in un certo senso introduce gli appellativi ferini del verso successivo. Qui l'*hostis* è un selvaggio nato dalla roccia (*natus es e scopulis*) e allevato da latte di bestia (*et pastus lacte ferino*). Il lupo come emblema di violenza è associato ancora all'immagine del nemico in *Trist.* 4.1.79-80 e *Pont.* 1.2.17-18, questa volta a metafora dei Geti e dei Sarmati avvezzi alle rapine, che costantemente minacciano con le loro guerriglie l'incolumità del poeta in esilio<sup>157</sup>.

### 3. L'esule malato: la ferita e la follia.

La disgrazia che il poeta vive e che lo fa "naufregare" quale nuovo Odisseo e nuovo Giasone sulle spiagge di Tomi, e che lo condanna a condurre una vita che sente uguale alla morte, compromette il suo stato di equilibrio fisico e psichico al punto da produrre in alcuni frangenti una più diffusa e concreta manifestazione del sentimento della fine. Oltre che essere una condizione metaforica, infatti, la morte si configura talvolta come un pericolo reale effettivo, anticipato da una serie di sintomi che fanno di Ovidio un uomo costantemente malato. La *aegritudo* è uno stato spesso citato nelle opere dal Ponto e, nel suo collocarsi a metà tra la vita e la morte, costituisce una prefigurazione metaforica e insieme una rappresentazione concreta di quella condizione di patimento che è presupposta nella metafora della morte in vita.

In *Trist.* 3.3, che Raffaele Argenio<sup>158</sup> aveva definito un «capolavoro della poesia ovidiana del dolore», la sensazione fisica di un'imminente fine si fa per la prima volta più tangibile proprio a causa del complicato stato di salute del poeta (v. 30 *et mihi vivendi tam cito finis adest*). In questa elegia, che egli dichiara vergata per necessità da mano altrui (v. 2 *alterius digitis scripta*), l'esule parla di sé come di un malato incerto di riuscire a sopravvivere (vv. 3-4 *aeger eram, / aeger ... / incertusque meae paene salutis eram*; v. 25 *ergo ego sum dubius vitae*). La malattia, sulla quale non vengono dati ulteriori ragguagli, lo ha notevolmente

---

<sup>156</sup> Tale rilievo è poi accentuato dall'allitterazione della gutturale: *cupidusque cruoris / incustoditum captat* (vv. 9b-10a). Cfr. BONVICINI 1991, commento *ad loc.*, p. 247.

<sup>157</sup> La stessa metafora è adottata anche in *Trist.* 1.1.77-78, questa volta però per giustificare la cautela di Ovidio, che come un'agnella ferita dal morso del lupo teme di accostarsi nuovamente alla dimora di Augusto. La tacita ma evidente identificazione del Principe con un lupo denuncia l'atteggiamento quasi persecutorio che Ovidio gli rimprovera di aver assunto nei suoi riguardi, tanto più se si coglie dietro questa assimilazione l'eco del ritratto di Verg. *Aen.* 9.59-66 e 565-666, dove il lupo è Turno, il nemico per antonomasia nell'immaginario romano. Sull'argomento, cfr. LELLI 2006.

<sup>158</sup> ARGENIO 1959.

indebolito nel fisico e influenza violentemente anche il suo equilibrio psichico. Il clima, l'acqua, il cibo, la regione tutta presentano tratti così ostili da rendere la vita faticosa da ogni punto di vista. Mancano medici che possano curare il corpo così come manca un amico che possa lenire e consolare le ferite dell'animo: la permanenza a Tomi è *in toto* un pericolo per la vita. Ovidio sente la morte vicina (v. 31 *moriturus*) e l'unico rifugio che trova è nel pensiero, nella visione mentale che lo riconduce illusoriamente a Roma, donandogli, nel delirio della sua malattia, la possibilità di parlare ad una moglie lontana (v. 20 *ut foret amenti nomen in ore tuum*). Di fatto, la correlazione tra esilio e morte si allontana in questa elegia dalla sua natura strettamente 'metaforica' ed acquista i tratti di un 'realismo' più profondo. È qui infatti che Ovidio lascia alla moglie l'epitaffio che vuole venga scolpito sulla sua tomba, l'ultimo luogo al quale affida, insieme alle sue opere, la propria memoria. Di questo passaggio dalla dimensione metaforica a quella 'realistica' è testimone il v. 74, che recupera la formula *ingenio perii qui miser ipse meo*, già adottata nella lunga autodifesa ad Augusto di *Trist.* 2.2, trasformandola in una parte dell'epigrafe materiale del poeta, nella versione *ingenio perii Naso poeta meo*. La morte *ingenii causa*, che prima indicava esclusivamente la *relegatio*, si carica qui di un valore reale più forte. Nel verbo *perio*, infatti, non è più contenuta soltanto l'immagine della condanna ma anche la descrizione dell'avvenuta morte corporale dell'esule, sentita come effettiva nell'ottica del presagio.

In questo procedimento, Ovidio allude certamente all'esperienza di Tibullo che, malato nell'isola di Corfù e lontano dall'amata Delia, immortala paure e tormenti nell'elegia 1.3 della sua raccolta. Nelle pur evidenti divergenze di struttura, situazione e prospettiva tra i due componimenti – basti ricordare che Ovidio è condannato ad una *relegatio* perpetua, mentre Tibullo è partito per un viaggio dal quale sarebbe presto tornato – il legame tra i due poeti è confermato da esplicite corrispondenze lessicali, che trovano la più evidente formulazione proprio nelle epigrafi che entrambi immaginano per il proprio sepolcro (Tib. 1.3.55-56; Ov. *Trist.* 3.3.73-76)<sup>159</sup>. Nell'opera di Tibullo, però, il poeta si ritrae nel ruolo di soldato partito da Roma per servire Messalla in Oriente, un ruolo assai diverso da quello ricoperto da Ovidio costretto a partire in esilio. L'idea di fondo che anima la scrittura di Tibullo, che pure condivide in molti punti diversi motivi con l'elegia ovidiana, è quindi quella del poeta-soldato che immagina il suo carme funerario non solo come strumento di memoria personale, ma anche come atto 'politico' di omaggio e fedeltà a Messalla, per

---

<sup>159</sup> Il componimento tibulliano in questione ha suscitato l'interesse di Ovidio già in *Am.* 3.9, dove vengono raccontati i funerali del poeta celebrati a Roma. Si veda a tal proposito HUSKEY 2005.

seguire il quale ha finito col rischiare la morte. Tale elemento carica di un ulteriore valore di denuncia lo sfogo di Ovidio esule, partito per obbedire ad Augusto e per questo condannato a morte certa, ma lontano dal voler tributare al suo “carnefice” un qualche tipo di omaggio. Il legame con Tibullo e, insieme a lui, con tutta la tradizione erotica latina<sup>160</sup>, è sancito dall’insistente presenza dell’aggettivo *aeger*, utilizzato alla fine del secondo verso e subito ripreso per anadiplosi ad apertura del successivo. Questa scelta contribuisce a fissare l’attenzione sul concetto portante dell’elegia, che a sua volta costituisce la cornice narrativa entro la quale si inserisce tutta l’intima e rassegnata confessione del poeta alla moglie. L’aggettivo *aeger* compare di frequente adottato anche nella poesia erotica e ora Ovidio, con un procedimento simile a quello di *Pont.* 1.3, sostituisce alle sofferenze ‘romantiche’ la nostalgia struggente dovuta all’*amor patriae*. La metafora della malattia associata alla vita da esule è peraltro convenzione adottata già da Cicerone, che fa un uso sistematico del vocabolario medico per significare i sintomi e le condizioni dell’esule moribondo, esasperando la prassi letteraria risalente già a Platone di utilizzare lessici specialistici in contesti differenti dall’originale<sup>161</sup>.

Che Ovidio faccia della malattia una condizione peculiare dell’esilio è confermato da *Trist.* 3.8.23-40, dove si lamentano le medesime circostanze (il clima, l’acqua, l’aria) che costringono l’esule in uno stato di perenne torpore (v. 24 *perpetuus languor*)<sup>162</sup>. Qui l’interiorizzazione della sofferenza è esplicitata al v. 25, dove l’aggettivo *aegra* si trova in *iunctura* al sostantivo *mens* (di *aegritudo* del cuore Ovidio parla già in *Trist.* 3.2.16 *aegraque corda*). In un percorso circolare, infatti, la malattia si trasferisce dal corpo allo spirito e viceversa, così che l’insonnia, la debolezza e l’inappetenza (vv. 27-28) diventano segnali nel corpo di un male che affligge lo spirito, mentre i patimenti del corpo, visibili dal colore pallido delle membra, alterano a loro volta la serenità dell’animo: il risultato è una doppia sofferenza: v. 34 *binaque damna fero*<sup>163</sup>.

La prossimità della morte biologica è presente anche in *Trist.* 4.6.39-40. Qui Ovidio considera il passare del tempo e si rende conto che, contrariamente alla norma, che vede in esso una medicina capace di lenire le ferite, su di lui gli anni trascorsi non hanno sortito il

---

<sup>160</sup> La malattia, proprio per la capacità evocativa connessa alla sua narrazione, compare di frequente nella poesia elegiaca come definizione stessa dell’amore e Ovidio, che di quella tradizione è esperto, ne recupera durante l’esilio i motivi cardine per farne l’immagine, metaforica e non, della sua nuova sorte. Sul *morbum amoris* della poesia erotica, cfr. ad esempio Prop. 2.1, Catull. 76, Tib. 2.5.

<sup>161</sup> Cfr. GARCEA 2005, p. 181.

<sup>162</sup> Cfr. anche *Trist.* 5.6.19, dove Ovidio è moribondo e respira a fatica l’aria scitica.

<sup>163</sup> Sulla malattia che dal corpo si espande allo spirito, cfr. anche *Trist.* 5.13.3-6.

medesimo effetto<sup>164</sup>. Ovidio è debole, dimagrito, privo di forze (v. 43 *corpore sed mens est aegro magis aegra malique*) e in questo stato egli trova conferma della propria fine imminente; e tale è la sofferenza da sperare che proprio con una morte tempestiva essa possa cessare<sup>165</sup>. Malato è l'esule anche in *Pont.* 1.3 (v. 7 *mente iacens et acerbo saucius ictu*, v. 90 *nec iuver admota perditus aeger ope*), in un'elegia indirizzata a Rufino in cui Ovidio mostra la sua scarsa fiducia nelle parole di guarigione del suo 'medico'. La stessa situazione è descritta anche in *Pont.* 1.5.18 *mensque pati durum sustinet aegra nihil*, dove di nuovo l'animo indebolito dell'esule cede davanti alle fatiche fisiche, come ad esempio la correzione di quanto scrive; in *Pont.* 1.6.15, dove compare la consueta *iunctura* tra *aegra* e *mens*; in *Pont.* 1.10.3-36 (*corpus vitiatum*)<sup>166</sup> e, ancora, in *Pont.* 3.1.69, dove Ovidio si descrive mentre il medico misura il debole battito del suo cuore. Qui il poeta implora a distanza la moglie perché lo assista e sostenga in nome di quel *socialis amor foedusque maritum* (v. 73) che a lui la lega in un vincolo sacro ed inviolabile. Ovidio è malato e sul punto di morire anche in *Pont.* 2.2.45 (*depositus, iam frigidus aeger*), mentre in *Pont.* 3.2.13-14 la malattia diventa causa dell'abbandono degli amici e torna quindi ad essere immagine metaforica dell'esilio stesso<sup>167</sup>. Gli amici hanno infatti paura del contagio come fossero davanti ad un malato a contatto con il quale rischierebbero di ammalarsi a loro volta.

<sup>164</sup> Sulla malattia, seppur in fase di miglioramento, cfr. anche l'epistola alla moglie *Trist.* 5.2, dove Ovidio afferma di essersi gradualmente temprato e di essere divenuto maggiormente capace di resistere alle fatiche. È lo spirito, invece, ad essere abbattuto, anche se il corpo sembra aver ripreso un po' di vigore. Ai vv. 9-10 torna l'idea che col tempo nulla si è risolto e le ferite che pensava si sarebbero rimarginate in realtà dolgono come fossero state appena inferte.

<sup>165</sup> Cfr. anche *Trist.* 5.13.3, dove Ovidio lamenta la sofferenza fisica inflitta dal freddo eccessivo ad un corpo che è stato contagiato dalla sofferenza dello spirito: *aeger enim traxi contagia corpore mentis*.

<sup>166</sup> Il termine *vitiatus* indica in generale il risultato di un processo di degradazione, di consunzione, e in particolare, nella poesia dal Ponto, esso esprime la situazione 'esistenziale' dell'esule. Cfr. a riguardo MERLI 2013, p. 35.

<sup>167</sup> Su questo componimento, cfr. *supra*, pp. 80-90. La malattia come metafora della *relegatio* compare anche nell'elegia precedente, la 3.1, diretta alla moglie, che Ovidio spera possa giungere presto a curarlo come un medico davanti ad un paziente moribondo: vv. 69-72 *ad medicum specto venis fugientibus aeger: / ultima pars animae dum mihi restat, ades, / quodque ego praestarem, si te magis ipse valerem, / id mihi, cum valeas fortius ipsa, refer*. Sulla metafora della malattia, cfr. anche *Pont.* 4.11, dove Ovidio si rivolge a Gallione per consolarlo, nonostante l'intempestività dovuta alla lontananza, per la perdita della moglie. Rammaricandosi del ritardo e ben consapevole del fatto che la consolazione sia un aiuto da offrire quando è il momento, come la medicina ad un malato che chiede aiuto (vv. 17-18 *temporis officium est solacia dicere certi, / dum dolor in cursu est et petit aeger opem*), Ovidio riconosce che un conforto tardivo non fa altro che acuire un dolore che gradualmente si attenua (vv. 19-20 *at cum longa dies sedavit vulnera mentis, / intempestive qui movet illa novat*). Come osserva DI GIOVINE 2020, p. 111: «[...] si tratta di Gallione *aeger* e del suo dolore; ma indirettamente il malato che ha bisogno di conforto *dum dolor in cursu est* e mentre la 'ferita' è recente è Ovidio stesso *aeger*, per il quale non è opportuno che gli amici riaprano l'antica 'ferita' della relegazione».

La malattia, quindi, è uno stato che ben descrive la condizione del poeta in esilio, costantemente sospeso tra la vita e la morte, a volte fiducioso nella guarigione<sup>168</sup>, a volte disperato, ma sempre isolato nel suo confino come fosse un pericolo per la salute di chi lo circonda. A giudicare dai personaggi mitici con i quali Ovidio sceglie di mettersi in relazione quando più esplicitamente parla di sé in questi termini, sembrerebbe di poter affermare che le modalità attraverso cui tale stato si concretizza siano due: la ferita fisica e la follia. Della prima, dal ricorrente valore metaforico, è immagine canonica la sorte di Filottete, cui si affianca spesso anche il ricordo di Telefo, dei quali si è avuto modo di parlare già nei capitoli precedenti. Il secondo motivo, invece, quello della follia, trova la sua più alta espressione nella figura di Oreste matricida.

#### a. La follia di Oreste.

Il figlio di Agamennone compare più volte all'interno degli epistolari dal Ponto, dal momento che offre ad Ovidio una serie assai ricca di elementi cui ricorrere nell'instaurazione di un paragone, tra i quali spiccano la comune condanna all'esilio, l'*exemplum amicitiae* fornito dal legame dell'eroe con Pilade<sup>169</sup> e la scoperta di luoghi ostili, quali la Tauride e Tomi sembrano rispettivamente essere. Di questi temi e dei loro possibili ipotesti tragici abbiamo già avuto modo di parlare<sup>170</sup>. Ciò che è utile sottolineare in questa sede è invece l'allusione alla figura di Oreste all'interno del racconto, metaforico e realistico insieme, della malattia che colpisce l'esule. Come si racconta nell'*Oreste* euripideo, l'eroe matricida è assalito continuamente dagli attacchi di follia dovuti all'azione persecutoria delle Erinni. Al v. 34 Elettra, cui è affidato il prologo della tragedia, descrive il fratello costretto a letto perché 'consumato da un male selvaggio' (così traduce Medda l'espressione ἀγρία συντακεῖς νόσῳ νοσεῖ)<sup>171</sup>, un male che lo rende da giorni inappetente (v. 41 οὔτε σῖτα δια δέρης

<sup>168</sup> Di una possibile cura alla malattia dell'esilio Ovidio parla più volte, preservando la metafora del *morbus relegationis* attraverso l'utilizzo dei sostantivi *medicus* (usato talvolta anche nella sua forma aggettivale) e *medicina*. Tale potere curativo è riconosciuto di volta in volta alle parole degli amici, all'azione consolatoria della poesia, al ricordo della moglie o alla agognata riammissione a Roma. Sulle ricorrenze di questi termini e sui differenti contesti di riferimento, cfr. DI GIOVINE 2020, pp. 111-112.

<sup>169</sup> Cfr. ad esempio in *Trist.* 1.5.21-22 e 1.9.27-28.

<sup>170</sup> Cfr. *supra*, pp. 80-90.

<sup>171</sup> Cfr. MEDDA 2001 *ad loc.*, p. 146, cui si rimanda anche per tutte le traduzioni dell'opera riportate in séguito. La ripetizione di νόσος con figura quasi-etimologica, per cui si veda anche Soph. *Phil.* 173 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν, è qui altamente enfatica. Cfr. a riguardo WILLINK 1986, p. 86. Di νόσος parla lo stesso Oreste ad incipit del suo primo intervento sulla scena, al v. 211, quando, appena svegliatosi, definisce il sonno come θέλητρον, ἐπικούρον νόσου, 'incantesimo, soccorso per la malattia'. Sullo stato di Oreste come νόσος cfr. anche v. 282 νόσοις ἐμαῖς, v. 395 (dov'è Menelao a parlare) τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος; 'quale malattia ti consuma?'; v. 1015b-1016 ἰθύνον νοσερὸν κῶλον, 'che sorregge le sue membra malate', detto dal Coro di Pilade che accompagna l'ingresso in scena di Oreste a condanna decretata. Per il valore di συντήκω come 'struggersi, logorarsi per un



ἔδέξατο; v. 189 οὐδὲ γὰρ πόθον ἔχει βορᾶς)<sup>172</sup>. Sulla consunzione del corpo dovuta ad un male interiore, Ovidio insiste negli epistolari dal Ponto ricorrendo all'utilizzo pregnante del verbo *tabescere* e del sostantivo corradicale *tabes*, entrambi tipici dell'ambito medico. Il verbo è attestato in *Trist.* 5.1.77 per descrivere l'animo sofferente dell'esule logorato dagli affanni (*nolumus adsiduis animum tabescere curis*), mentre il sostantivo compare in *Trist.* 5.2.15 in riferimento alla ferita di Telefo cui Ovidio sovrappone la propria (*Telephus aeterna consumptus tabe perisset*) e in *Pont.* 3.1.26, dove l'immagine reale delle frecce avvelenate dei nemici che attaccano Tomi si arricchisce anche del valore metaforico della ferita interiore che attanaglia il poeta (*tinctaque mortifera tabe sagitta madet*)<sup>173</sup>. Segnali di questa consunzione fisica sono, per Oreste quanto per Ovidio, l'insonnia e l'inappetenza<sup>174</sup>. Di entrambe Ovidio parla ad esempio, in *Pont.* 1.10, descrivendo ai vv. 7-14 la nausea prodotta dal cibo, e ai vv. 21-24 la terribile mancanza di riposo. Proprio in questa seconda sezione, peraltro, il *somnus* è metaforicamente detto *cibus*, in una significativa sovrapposizione dei due elementi:

*Is quoque, qui gracili cibus est in corpore, somnus,  
non alit officio corpus inane suo,  
sed vigilo vigilantque mei sine fine dolores,  
quorum materiam dat locus ipse mihi.*

anche ciò che è un alimento in un fisico patito, il sonno,  
non compie il suo dovere di nutrire il corpo vuoto,  
ma io rimango sveglio e con me stanno svegli senza fine  
i miei dolori, di cui il luogo stesso mi fornisce la materia.

In questo passo, con una doppia sinestesia, Ovidio descrive il sonno come un nutrimento insufficiente per un corpo debole come il suo, e parla di sé e delle sue sofferenze come un tutt'uno, al punto che la veglia dell'insonne è indicata con lo stesso verbo adottato per descrivere la causa stessa dell'insonnia (i *dolores*), producendo in questo modo un effetto di forte drammaticità<sup>175</sup>. La conseguenza visibile di questo stato di contrizione è il colorito assunto dal poeta, che nei versi immediatamente successivi descrive le sue membra come

---

male', cfr. anche Eur. *El.* 240 e *Med.* 689: in entrambi i casi l'afflizione interiore si manifesta nuovamente attraverso una visibile consunzione del corpo.

<sup>172</sup> Sul motivo del rifiuto del cibo in connessione ad una malattia che affligge corpo e spirito, si vedano anche le parole della Nutrice in Eur. *Hipp.* 277 [...] ἀστειῖ δ' εἰς ἀπόστασιν βίου, 'privandosi del cibo, rifiuta la vita'.

<sup>173</sup> Si veda a tal proposito DI GIOVINE 2020, p. 112.

<sup>174</sup> Sull'insonnia cfr. anche *Trist.* 4.3.26, dove le *ossa* sono definite *fessa*, secondo un uso dell'aggettivo che descrive chi non riesce a dormire ed è quindi sopraffatto da una stanchezza «che non trova il quotidiano e naturale ristoro serale». Così MONTUSCHI 2005, p. 88. L'inappetenza colpisce anche Aiace, sopraffatto dal tormento non appena rinsavisce dalla follia procuratagli da Atena, come Tecmessa racconta al v. 324 della tragedia di Sofocle a lui dedicata, definendolo ἄσπιτος e ἄποτος. Di Aiace in quanto malato che giace vinto da un νόσος oscuro, parla sempre Tecmessa ai vv. 206-207.

<sup>175</sup> Cfr. MONTUSCHI 2005, p. 90.

*cera pallidiora nova*, ‘più pallide della cera nuova’ (v. 28), riprendendo (e forse aggravando) quanto già affermato in *Trist.* 3.8.27-32. Qui Ovidio chiama già in causa l’inappetenza e l’insonnia come sintomi della sua malattia da esule, dichiarando che dal suo arrivo a Tomi fatica a dormire e a toccare cibo, tanto da avere un colorito pallido e sofferente, che egli paragona qui a quello delle foglie toccate dai primi freddi invernali:

*Ut tetigi Pontum, vexant insomnia vixque  
ossa tegit macies nec iuvat ora cibus;  
quique per autumnum percussis frigore primo  
est color in foliis quae nova laesit hiems,  
is mea membra tenet, nec viribus adlevor ullis,  
et nunquam queruli causa doloris abest.*

Appena toccai il Ponto, mi affligge l’insonnia e a stento  
la magrezza mi ricopre le ossa e il cibo non appaga il palato;  
e il colore che in autunno, toccate dal primo freddo  
hanno le foglie che il giovane inverno ha ferito,  
quel colore è delle mie membra, né v’è rimedio che mi rechi  
sollievo, né manca mai un motivo di dolore o di lamento.

La metafora è di matrice virgiliana e significativamente descrive già in *Aen.* 6.309-310 le anime che si accalcano sulle sponde dell’Acheronte, come sarà anche in Dante, *Inf.* 3.112-114. Con essa Ovidio ripropone implicitamente l’accostamento tra sé e l’immagine di un cadavere e sottolinea ancora una volta la prossimità tra esilio, malattia e morte.

Anche lo stato di Oreste rispecchia questa dinamica, come dimostra l’espressione  $\theta\alpha\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$  < $\theta\alpha\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$ >, τί δ’ ἄλλο; ‘morire, morire, che altro?’ che al v. 188 precede la specificazione riguardo l’inappetenza di Oreste, con la quale Elettra risponde alle domande del Coro denunciando l’angoscia per una fine della sofferenza del fratello che non sembra trovare altra concretizzazione se non nella morte stessa. Ai vv. 83-85 sempre Elettra, interrogata da Elena, aveva già parlato di Oreste malato come di un moribondo e di sé come l’insonne che su un morto veglia:

ἐγὼ μὲν ἄπνους πάρεδρος ἀθλίῳ νεκρῷ  
– νεκρὸς γὰρ οὗτος οὔνεκα σμικρᾶς πνοῆς –  
θάσσω. τὰ τούτου δ’ οὐκ ὄνειδίζω κακά.

Io siedo insonne accanto a un povero morto  
– perché quest’uomo è un morto ormai, visto il suo flebile respiro:  
ma non voglio ricordargli i suoi mali<sup>176</sup>.

<sup>176</sup> Cfr. anche il v. 201  $\sigma\acute{\upsilon}\ \tau\epsilon\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \acute{\epsilon}\nu\ \nu\epsilon\kappa\rho\tilde{\iota}\varsigma$ , ‘tu infatti sei tra i morti’ e il v. 200, dove Elettra considera sé stessa e il fratello come morti ( $\iota\sigma\omicron\nu\acute{\epsilon}\kappa\upsilon\epsilon\varsigma$ ) per via della sventura patita. La condizione di morte vissuta da Elettra, che come Antigone vive una vita di sofferenza per il destino del fratello e che come lei è priva di nozze e figli, è ricordata ai vv. 201b-207. Oreste ha le sembianze di un morto anche agli occhi di Menelao (v. 385  $\tau\acute{\iota}\nu\alpha\ \delta\acute{\epsilon}\delta\omicron\rho\kappa\alpha\ \nu\epsilon\rho\tau\acute{\epsilon}\rho\omicron\nu\omega\upsilon$ ; ‘chi è questo morto che scorgo?’; v. 386  $\omicron\upsilon\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \zeta\omega\ \kappa\alpha\kappa\tilde{\iota}\varsigma$ ,  $\phi\acute{\alpha}\omicron\varsigma\ \delta’\ \omicron\rho\tilde{\omega}$ , ‘a causa dei miei mali io non sono più vivo: vedo la luce’). Interessante notare il passaggio dalla dimensione metaforica a quella reale ai vv. 1018-1019, dove Elettra, informata della condanna a morte di Oreste, vedendolo entrare in

Una difficoltà respiratoria nell'*Oreste* è nuovamente ricordata al v. 155 ἔτι μὲν ἐμπνέει, βραχὺ δ' ἀναστένει 'respira ancora, ma è solo un gemito flebile' e ancora al v. 277 πνεῦμ' ἀνεῖς ἐκ πνευμόνων 'mi manca il respiro', dove peraltro la fatica nel prendere aria pare sottolineata dall'anafora ποῖ ποῖ che apre il verso seguente suggerendo anche nel significante la rottura del respiro<sup>177</sup>. Di questo "sintomo" parla anche Ovidio in relazione a sé stesso in *Trist.* 5.6.19 *spiritus hic, Scythica quem non bene ducimus aura [...]*<sup>178</sup>. Il riferimento in questo contesto va certamente ricondotto alla necessità di sottolineare *en passant* la negatività del luogo d'esilio mediante la menzione dell'aria malsana di Tomi, ma pare interpretabile anche come segno del compromesso stato di salute del poeta, tanto più che esso si colloca all'interno di uno sfogo in cui compaiono accostati due brevi cenni al motivo della malattia e a quello dell'*amor mortis* a liberazione di un dolore. L'abbandono imprevisto da parte dell'anonimo destinatario della lettera, che pure era rimasto accanto al poeta anche dopo la sua condanna, porta Ovidio a richiamare alla memoria Podalirio, il celebre medico dei Greci, figlio di Asclepio e fratello di Macaone, che 'mai a un ammalato / ricusò l'aiuto promesso della sua arte medica' (vv. 11-12 *Quem semel excepit nunquam Podalirius aegro / promissam medicae non tulit artis opem*)<sup>179</sup>. Attraverso questo richiamo l'esule instaura una doppia similitudine: la prima tra sé malato bisognoso di cure e uno dei pazienti di Podalirio, la seconda, per contrapposizione, tra il noto medico sempre pronto a soccorrere i suoi malati e l'amico disertore. La malattia è, in questo caso, *imago relegationis*, ma il fugace riferimento ad una difficoltà respiratoria di Ovidio carica la metafora anche di una leggera sfumatura realistica.

---

scena esclama: οἱ ἐγὼ· πρὸ τύμβου γάρ σ' ὀρῶσ' ἀναστένω, / ἀδελφέ, καὶ πάροιθε νερτέρου πυρᾶς, 'Ahimè: fratello mio, gemo al vederti ormai a un passo dalla tomba e vicino alla pira infernale'. La prossimità di Oreste alla morte diventa in questi versi non più solo un'efficace immagine della sua sofferenza, ma il più concreto esito del suo destino di imputato, come nella lucida espressione con la quale l'eroe, al v. 1084, descrive sé stesso e la sorella: οἱ γὰρ θανόντες χαρμάτων τητόμεθα, 'noi morti siamo privi di ogni gioia'.

<sup>177</sup> Così WILLINK 1986, p. 132.

<sup>178</sup> Sulla respirazione difficile che accompagna la malattia e caratterizza i momenti successivi agli accessi di follia, cfr. anche Eur. *Herc. fur.* 1089-1093: ἔμπνους μὲν εἰμι [...] / [...] καὶ πνοᾶς θερμᾶς πνέω / μετάρσι', οὐ βέβαια, πνευμόνων ἄπο, 'respiro ancora [...] / [...] e ho il respiro corto e rovente, irregolare'. La traduzione è di A. Tonelli, per cui cfr. TONELLI 2011.

<sup>179</sup> L'*exemplum* è preceduto al v. 7 dal ricordo di Palinuro, nocchiero di Enea, che non abbandonò la sua nave neppure quando precipitò in mare per azione del dio del Sonno (è questo un nuovo richiamo anche all'associazione implicita tra Ovidio esule e l'*exul Aeneas*), e ai vv. 9-10 da quello di Automedonte noto per la sua fedeltà ad Achille nelle avversità (Omero lo definisce πιστότατος in *Il.* 16.147). Questi due *exempla* contribuiscono a raggiungere un duplice obiettivo. Da una parte alimentano il processo di 'eroizzazione' dell'esule, associando il suo bisogno di aiuto e sostegno a quello di Enea e Achille; dall'altra mettono l'amico infedele nella condizione di non potersi sottrarre al suo dovere se non compromettendo il proprio onore. Cfr. il commento *ad loc.* di BONVICINI 1991, p. 424.

Ancora in *Trist.* 5.6, certo di non aver offerto all'amico motivi di ripensamento, il poeta lo esorta quindi a tornare sui suoi passi, affermando che preferirebbe morire piuttosto che deluderlo o indignarlo (vv. 20-22). A questa dichiarazione segue peraltro un'interessante ammissione di integrità interiore che apre la strada proprio al ricordo di Oreste. Ovidio afferma di non essere improvvisamente impazzito. Il destino lo ha messo sì a dura prova, ma non tanto da comprometterne del tutto la salute mentale. E se pure ciò fosse avvenuto, l'esempio di Pilade e Oreste vale a provare la nobiltà di chi resta accanto anche a chi impazzisce<sup>180</sup>. Oreste potrebbe aver insultato l'amico nel suo delirio e potrebbe addirittura averlo picchiato, eppure mai Pilade ha smesso di essergli accanto<sup>181</sup> (vv. 23-28):

*Non adeo toti fatis urgemur iniquis  
ut mea sit longis mens quoque mota malis.  
Finge tamen motam: quotiens Agamemnone natum  
dixisse in Pyladen inproba verba putas?  
Nec procul a vero est quin et pulsarit amicum:  
mansit in officiis non minus ille suis.*

Non così interamente sono perseguitato dal destino iniquo  
che anche la mia mente sia stata scossa dai lunghi mali.  
Supponi tuttavia che abbia vacillato: quante volte pensi  
che il figlio di Agamennone abbia detto a Pilade parole cattive?  
Né è lontano dal vero che abbia anche percosso l'amico:  
questi tuttavia rimase fermo nella sua devozione.

Sempre per il ricordo della fedeltà dell'amico e con un nuovo riferimento alla sua follia, Oreste torna citato anche in *Pont.* 2.3, in un'epistola indirizzata a Cotta Massimo, anch'essa incentrata naturalmente sul tema della *fides* amicale. Questa volta, però, Ovidio può manifestare al suo destinatario tutta la sua gratitudine, essendo egli rimasto accanto al poeta nonostante la disgrazia patita. La metafora che apre il componimento è, ancora, quella dell'esilio come morte (v. 3):

*quid enim status hic a funere differt?*

infatti in cosa questa condizione è diversa dalla morte?

Dopo aver citato il rapporto di amicizia tra Achille e Patroclo (vv. 41-42) e quello tra Teseo e Piritoo (vv. 43-44), in entrambi i casi stabilendo un richiamo a quella condizione di morte

---

<sup>180</sup> Sulla nobiltà di chi garantisce *fides* agli amici sventurati, cfr. *Pont.* 3.2.99-110.

<sup>181</sup> Di aggressioni fisiche da parte di Oreste ai danni di Pilade non ci sono attestazioni in letteratura. Potrebbe trattarsi, quindi, di una personale rivisitazione del mito da parte di Ovidio. Il v. 27 si apre del resto con l'ambigua espressione *nec procul a vero*, che lascerebbe pensare ad una deduzione del poeta più che ad una tradizione effettiva sull'argomento. Non è da escludere però l'ipotesi che Ovidio fosse a conoscenza di «qualche testo per noi perduto relativo alla pazzia di Oreste dopo il matricidio», che contemplasse anche episodi di questo tipo. Così BONVICINI 1991, p. 424.

in vita che matura in chi vive una profonda sofferenza, ai vv. 45-46 Ovidio ricorda Pilade, l'amico che si è sempre preso cura di Oreste, anche nel suo delirio:

*Adfuit insano iuvenis Phoceus Orestae:  
et mea non minimum culpa furoris habet.*

Il giovane di Focea ha assistito Oreste nella sua follia:  
pure la mia colpa ha una cospicua componente di pazzia.

E proprio davanti al ricordo di un Oreste *insanus* (v. 45), Ovidio riconosce questa volta la 'follia' della propria condizione. A differenza di quanto avviene in *Trist.* 5.6, dove il poeta prende le distanze dai deliri di Oreste, qui sembra trovare in essi un nuovo legame con l'eroe. L'unico altro riferimento ad uno stato di delirio del poeta si ritrova in *Trist.* 3.3, dove Ovidio, rivolgendosi alla moglie, confessa di aver vaneggiato per via della malattia che lo attanaglia e per tale ragione si definisce in questa circostanza *amens* (v. 20), adottando un aggettivo semanticamente affine all'*insanus* attribuito ad Oreste in *Pont.* 2.3.45<sup>182</sup>. Del resto, la follia di Oreste non costituisce uno stato di alterazione permanente, ma si configura come una manifestazione temporanea di delirio che costituisce solo una parte della sua sofferenza e della sua condizione di malato<sup>183</sup>. Di Ovidio, malato e a tratti in delirio, si potrebbe affermare lo stesso.

La malattia come *imago relegationis* è centrale anche in un'altra elegia indirizzata a Cotta Massimo, *Pont.* 3.2, l'epistola nella quale si trova tra l'altro il racconto dell'arrivo di Oreste in Tauride, narrato dal *senex tomitano*<sup>184</sup>. Qui Ovidio esalta nuovamente la *pietas* dell'amico rimastogli fedele, garantendogli un sostegno raro dal momento che tutti, comprensibilmente, lo avevano abbandonato. Descrivendo la fuga degli amici, Ovidio si mostra ora quasi comprensivo e afferma che, quando un individuo è malato, è naturale che chi gli sta attorno, se ha l'animo debole, cerchi di evitare il contagio<sup>185</sup> (vv. 13-14):

*quis non e timidis aegri contagia vitat  
vicinum metuens ne trahat inde malum?*

Chi, tra gli animi deboli, non evita il contatto con un malato,  
per paura di contrarre una malattia standogli accanto?

---

<sup>182</sup> In riferimento a sé stesso Ovidio parla di *insania* connessa ad un *morbus* (cfr. anche l'espressione *μανίασιν νόσοις* con la quale Atena descrive la follia malata di Aiace al v. 59 dell'omonima tragedia sofoclea), anche in *Trist.* 1.2.15. Qui la follia che è compagna della sua malattia è quella che lo spinge a fare poesia dopo essere stato da essa tradito. Sull'*insania* come motivo tragico, cfr. HORSFALL 2008, p. 84.

<sup>183</sup> Così MEDDA 2001, pp. 15-19.

<sup>184</sup> Cfr. *supra*, pp. 79-80 e 87.

<sup>185</sup> Osserva Di GIOVINE 2020, p. 110: «[...] il sostantivo *contagium* ricorre qui per esprimere il contagio di una malattia, laddove in *trist.* 5, 13, 3, retto dal verbo *traho* – che qui compare al v. 14 con oggetto *malum* –, indicava il trasmettersi al corpo della 'malattia' morale dovuta allo stato di relegato».

Pilade, come Cotta Massimo, non ha temuto tale eventualità e si è per questo guadagnato la gloria (vv. 33b-34). Per quanto manchino in questa elegia riferimenti specifici alla follia di Oreste, proprio l'allusione al contagio dei malati sembra comunque richiamare una dinamica presente anche nell'*Oreste* di Euripide. Lo dimostra lo scambio di battute in sticomitia tra l'eroe e l'amico ai vv. 790-794. Qui, davanti ad Oreste che teme nuovi accessi di follia, Pilade risponde ribadendo il suo sostegno. E anche quando l'eroe riconosce che è sgradevole, oltre che pericoloso, accostarsi ad un malato, perché si rischia di restare coinvolti nella sua sciagura, Pilade ribatte di volersi prendere comunque cura dell'amico<sup>186</sup>:

Or. Κεῖνό μοι μόνον πρόσαντες. Πυ. Τί τόδε καινὸν αὖ λέγεις;  
 Or. Μὴ θεαί μ' οἴστρω κατάσχωσι. Πυ. ἀλλὰ κηδεύσω σ' ἐγώ.  
 Or. δυσχερὲς ψαύειν νοσοῦντος ἀνδρός. Πυ. οὐκ ἔμοιγε σοῦ.  
 Or. εὐλαβοῦ λύσσης μετασχεῖν τῆς ἐμῆς. Πυ. τὸ δ' οὖν ἴτω.  
 Or. οὐκ ἄρ' ὀκνήσας; Πυ. ὄκνος γὰρ τοῖς φίλοις κακὸν μέγα.

Or. Solo questa difficoltà mi si para davanti... Pi. Che novità tiri fuori adesso?  
 Or. Che le dèe mi tengano in pugno con il pungolo della pazzia. Pi. Mi prenderò io cura di te.  
 Or. È spiacevole toccare un ammalato. Pi. Non per me toccare te.  
 Or. Sta' attento a non essere coinvolto dalla mia follia. Pi. Ebbene, corriamo il rischio!  
 Or. Non esiterai dunque? Pi. L'esitazione, fra amici è un gran male.

Ovidio malato gode della stessa certezza con Cotta Massimo, suo prezioso sostegno.

Tornando al testo euripideo, dalle parole con le quali Elettra si rivolge direttamente al fratello emergono i tratti di un uomo disperato, non più autosufficiente, provato dalla follia al punto da costituire un ritratto ripugnante del male che vive. Questa immagine, che fa di Oreste un eroe sporco e imbarbarito (v. 225-226 ὃ βοστρύχων πινῶδες ἄθλιον κάρα / ὡς ἠγγιώσαι διὰ μακρᾶς ἀλουσίας, 'povera testa di riccioli tutta sporca, come ti sei inselvatichita per essere stata a lungo senza lavarti!'), contribuisce a quel processo di 'de-eroizzazione' che porta Euripide a trasformare il protagonista della sua tragedia, come già per Filottete, in un perfetto antieroe. Non a caso i termini adottati per entrambi i personaggi sono pressoché identici: l'espressione ὡς ἠγγιώσαι del v. 226, che torna anche al v. 387 nelle parole di Menelao a Oreste, sembra riprendere quella di *Phil.* 1321 σὺ δ' ἠγγιώσαι, come anche l'ἀπηγγιώμενον che descrive in *Phil.* 226 l'aspetto selvaggio dell'eroe<sup>187</sup>. Le malattie dei due personaggi (nel

<sup>186</sup> Sul contatto fisico col malato, cfr. *Soph. Phil.* 761, dove Filottete, che si sente prossimo alla perdita di coscienza, rifiuta di essere toccato da Neottolema, a differenza di Oreste che si abbandona invece alle cure di Elettra in *Eur. Or.* 217-236.

<sup>187</sup> L'aggettivo ἀπηγγιώμενον non sembra avere altre occorrenze nella letteratura greca in versi superstita. Il prefisso ἀπ- che ne costituisce la prima porzione rafforza l'idea di declino che l'immagine degradata di Filottete comunica, sottolineando che l'attuale condizione di inselvatichimento è successiva ad un precedente stadio di civiltà. Così SCHEIN 2013, p. 164. A differenza dell'aggettivo ἀπηγγιώμενον, che sembra caratterizzarsi per una più specifica valenza 'esteriore', il verbo ἠγγιώσαι adottato da Neottolema al v. 1321 sembra riferirsi invece all'attitudine selvaggia mostrata da Filottete nel suo modo di relazionarsi agli altri, soprattutto alla luce

caso di Filottete una ferita fisica che si ripercuote sulla psiche, nel caso di Oreste invece una *μαρία* psichica che si manifesta attraverso reazioni e fatiche anche fisiche) si fondono perfettamente nello stato di Ovidio, come loro provato nel corpo e nella mente, e fanno dei due eroi un riferimento obbligato per l'esule nella sua descrizione della *relegatio* come *morbus*.

Il confronto con Oreste esclude ovviamente alcuni tratti salienti della sua vicenda. Manca qualsiasi riferimento al matricidio (al contrario Ovidio ribadisce sempre la sua estraneità ad atti di violenza e a spargimenti di sangue), manca un cenno al peso del senso di colpa che da esso deriva e dal quale si genera la follia (nel caso di Ovidio la *gravitas* della *culpa* commessa affligge il poeta facendolo ammalare ed è la malattia a provocare a sua volta i rari episodi di delirio citati), manca infine un'allusione al processo cui Oreste fu sottoposto e che decretò la risoluzione del suo *status* con la trasformazione in Eumenidi delle Erinni che lo perseguitavano. L'assenza di questi elementi permette all'esule da una parte di disinnescare in qualche modo gli effetti 'collaterali' prodotti da una eventuale completa sovrapposizione al modello mitico, in questo caso l'identità completa con un assassino, dall'altra proprio tale frattura rispetto al paradigma consente di evidenziare ancor meglio la singolarità del suo caso e di rimarcare implicitamente il divario che egli sempre percepisce tra sé e gli *exempla* nei quali si rispecchia, dalla sua prospettiva sempre difettivi nel rappresentarne esaustivamente la sofferenza.

La prima, più evidente divergenza in questo senso è l'assoluta solitudine che egli vive nel Ponto. A differenza di Oreste, che nella sua malattia può ancora contare sulle cure amorevoli della sorella e sul conforto mai negato della presenza di Pilade, Ovidio è privato tanto della compagnia della moglie quanto del sostegno fisico degli amici<sup>188</sup>. A loro egli può ricorrere soltanto, come abbiamo visto, o nell'illusorietà della 'visione' o attraverso la scrittura epistolare. Nell'*Oreste* di Euripide, poi, l'eroe viene descritto mentre attende ad Argo il verdetto sulla sua sorte. Ovidio, invece, all'atto del suo racconto è stato già condannato all'esilio. L'ipotesto tragico porta quindi con sé anche un sottile richiamo alle modalità di trattamento del caso giuridico che riguarda il poeta. Ad Oreste, considerato ormai un nemico della città e disprezzato dalla sua stessa famiglia, viene comunque riconosciuto il diritto ad

---

del suo rifiuto ad unirsi nuovamente ai Greci per tornare a Troia, quasi disprezzando (dal punto di vista di Neottolema ovviamente) la possibilità di una reintegrazione nella civiltà. Per il doppio valore del verbo in questo senso, cfr. ancora SCHEIN 2013, p. 321.

<sup>188</sup> Cfr. ad esempio *Trist.* 3.3.11-12 *non qui soletur, non qui labentia tarde / tempora narrando fallat, amicus adest*, 'non vi è un amico che mi consoli, che col suo conversare / non faccia sentire il trascorrere lento delle ore'.

un regolare processo pubblico, ampiamente riportato nelle sue fasi di dibattito nella *rhexis* del Messaggero ai vv. 884-949. Ovidio, invece, che pure non si era macchiato di omicidio né aveva attentato alla vita di un regnante (colpe che si fondono nel caso di Oreste, assassino di una madre che era a capo della città), è stato condannato senza possibilità di difesa e senza poter far valere davanti ad un giudice le proprie ragioni.

C'è, però, un ulteriore elemento nella costruzione dell'eroe euripideo che lo mette di nuovo in connessione con l'esule e del quale consente di rilevare anche una nuova caratterizzazione, ed è il suo *status* di supplice. Il ritratto ripugnante, degradato e scomposto che di Oreste emerge nel corso della tragedia non è infatti soltanto funzionale alla sua caratterizzazione di malato e alla resa oggettiva della sua sofferenza interiore, ma contribuisce a sancirne anche la dignità di *persona supplex*. La scena in cui tale tipizzazione si concretizza è nel dialogo con Menelao, davanti al quale Oreste compie gli atti tradizionali della supplica. Al v. 382 annuncia di toccare le ginocchia del re, suo zio, ἀφύλλου στόματος ἐξάπτων λιτάς, 'rivolgendo ad esse le preghiere di una bocca che non ha foglie'. Tradizionalmente, infatti, il supplice si genufletteva e portava con sé, presso chi riceveva la sua preghiera, un ramo sacro d'olivo o di alloro<sup>189</sup>. Oreste, in assenza di tali attributi, non può che affidarsi esclusivamente alle parole, chiamate a svolgere la funzione ad essi tradizionalmente riservata. La preghiera di salvezza trova poi la sua definitiva e completa espressione ai vv. 448-455, che chiudono il dialogo ponendo fine all'intero episodio. L'atto di supplica che Oreste rivolge a Menelao, in quanto parente e in quanto detentore di un potere decisionale sul popolo, è il medesimo che Ovidio, seppur con modalità differenti, rivolge ad Augusto, giudice della sua causa. Se quella di Oreste però è una supplica formulata nell'attesa di una sentenza, quella di Ovidio è al contrario successiva ad essa: la condanna è stata già decisa ed egli tenta di ottenerne *ex post* una attenuazione, se non addirittura la revoca totale. Data la lontananza da Roma, Ovidio non può rivolgersi fisicamente ad Augusto omaggiandolo degli atti rituali della supplica, come accade invece ad Oreste, ma è costretto a rimodularli ricorrendo ad una descrizione verbale della sua *persona*.

---

<sup>189</sup> Cfr. WILLINK 1968, p.148. Il verbo ἐξάπτω significa letteralmente 'sospendere', come si fa solitamente con un ramo presso l'altare. Al v. 382, peraltro, Oreste definisce il suo atto come πρωτόλεια, adottando un termine in origine riferito alle primizie dei bottini di guerra offerti in pegno agli dèi, qui ammorbidito nel suo significato per indicare semplicemente il primo atto che in segno di supplica egli intende compiere. Sul termine si veda anche FRÄNKEL 1962b, pp. 40 e 129.



#### 4. L'esule supplice.

La richiesta di perdono costituisce il principio motore dell'intera attività poetica di Ovidio esule, che per questa ragione fa della supplica un tema fondante di entrambi gli epistolari. All'ottenimento della grazia di Augusto cooperano tutti gli elementi finora analizzati, al punto da configurare il supplice quasi come l'immagine sintetica dell'esule stesso<sup>190</sup>. L'imbarbarimento, la sporcizia e la trasfigurazione fisica del malato, espressioni esteriori del suo dolore fisico e intimo, così come la metafora del morto in vita e il tentativo di discolpa in nome della fatalità dell'*error*, sono in un certo senso tutti tratti funzionali alla presentazione di sé come *supplex* e contribuiscono ad alimentare la dimensione patetica delle sue parole. Nella figura del supplice, infatti, tutti i tratti precedentemente analizzati si sommano e si fondono. Il vagabondo rappresenta in un certo senso una forma dell'essere supplice, dal momento che in greco lo *ικέτης* è letteralmente colui che va in un mondo che non gli appartiene, tanto che essere supplici significa prima di tutto essere lontani dal proprio gruppo di appartenenza (la famiglia o la patria) e patirne la mancanza di protezione<sup>191</sup>. L'immagine del naufrago, dell'*ἀλώμενος*, in quanto rappresentazione dell'uomo che ha perduto la strada, che si dimena disperato, che è in pericolo di vita e bisognoso di aiuto, costituisce un'altra delle possibili declinazioni del *supplex*, che implora di essere salvato<sup>192</sup>. Il supplice, in quanto figura a margine che rinuncia alla propria identità di uomo libero e ad un dialogo alla pari col proprio interlocutore, degradandosi ad un livello di sottomissione, si configura anche come una nuova rappresentazione dell'essere morto in vita, dal punto di vista sociale perché egli è sradicato dal proprio gruppo di appartenenza, da quello personale perché è diventato altro rispetto a ciò che era prima, da quello 'realistico' perché dietro la possibilità di un rifiuto dell'accoglienza egli può addirittura celare lo spettro del suicidio<sup>193</sup>. Persino la ricerca degli intermediari, che tanto impegna Ovidio nelle sue lettere a moglie ed amici, può essere considerato come un motivo annesso al rituale della supplica, dal momento che queste figure nel loro muoversi in difesa e in nome di qualcuno, diventano difensori garanti presso il supplicato, che è così naturalmente portato ad ascoltare quanto a lui viene

---

<sup>190</sup> Supplici di rimando sono anche gli amici cui Ovidio indirizza le sue epistole, come ben esplicitato in un passo di *Pont.* 4.6, dove l'esule, rammaricandosi per la morte prematura di Fabio Massimo, lo ricorda come un uomo deciso ad implorare presso Augusto la salvezza del poeta, *numen ad Augustum supplice voce loqui* (v. 10).

<sup>191</sup> Così GIORDANO 1999, p. 11.

<sup>192</sup> Cfr. ancora GIORDANO 1999, pp. 170-171.

<sup>193</sup> È ciò che accade, ad esempio, in Aesch. *Suppl.* 455-467. Per questa interpretazione del supplice come morto, si veda ancora GIORDANO 1999, pp. 36-37, che in questa prospettiva considera di rimando l'atto finale con il quale il supplicato fa alzare il supplice per confermare l'accoglienza della sua richiesta come una forma di resurrezione, come un simbolo di rinascita, di nuova vita.

richiesto proprio in virtù del rispetto nutrito nei loro confronti<sup>194</sup>. La supplica è quindi un motivo estremamente sfaccettato e costituisce negli epistolari dal Ponto una sorta di *Leitmotiv* sintetico dei diversi volti che Ovidio attribuisce alla *persona exulis*. Esso anima in sordina qualsiasi momento di dialogo con gli interlocutori cui le lettere sono indirizzate, anche quando non se ne percepisce l'azione in maniera evidente. Bisogna infatti considerare anche che la supplica costituisce un motivo non sempre marcato da un elemento lessicale specifico, come accade invece per una preghiera o una libagione, e che esso presenta diversi aspetti in condivisione con altri tipi di discorsi, con i quali può spesso confondersi<sup>195</sup>. Ciò non significa ovviamente che la supplica non abbia tratti distintivi peculiari o che Ovidio non ne tenga conto per esplicitare questa "modalità" di essere esule. Ciò implica piuttosto la necessità di considerare il fatto che negli epistolari dal Ponto la supplica costituisce un'attitudine costantemente attiva, anche quando non sembra opportunamente segnalata.

La supplica si configura in letteratura come un motivo estremamente diffuso. Tanto l'epica quanto la tragedia ritraggono spesso uomini nell'atto di implorare un dio o un altro essere umano per ottenere una grazia<sup>196</sup>. Di norma tali scene sono caratterizzate dalla prossimità tra supplice e supplicato o anche, nel caso in cui il supplicato sia un dio, dalla prossimità tra supplice e altare consacrato, e sono corredate da una serie molto precisa di gesti rituali che coinvolgono il corpo e che comportano talvolta anche la ricerca del contatto fisico. Gettarsi a terra, toccare le ginocchia del supplicato, toccargli (e baciargli) le mani o, in assenza di contatto, protendere le mani verso di lui<sup>197</sup>, sono azioni caratteristiche di questo tipo di scene. Infatti, che la supplica avvenga in un dialogo *face to face* tra i personaggi o che essa si concretizzi nella preghiera ad un altare o al *τέμενος* di un dio<sup>198</sup>, il ricorso ad alcune azioni fisiche codificate costituisce un elemento imprescindibile del suo apparato rituale. La supplica prevede un protocollo, è un vero e proprio gioco di ruoli, che segue regole e mosse

---

<sup>194</sup> Così GIORDANO 1999, pp. 41-42.

<sup>195</sup> Cfr. GIORDANO 1999, p. 233.

<sup>196</sup> Per l'epica, soprattutto quella omerica, è più corretto parlare di preghiera se si tratta di una richiesta rivolta da un uomo ad un dio, per sua stessa natura lontano da chi parla, e di supplica solo quando le figure coinvolte sono entrambe umane, una delle quali posta in una condizione di potere e superiorità rispetto all'altra. In questo senso la supplica in Omero è una sorta di preghiera rivolta ad un uomo, in cui la prossimità fisica tra supplice e supplicato costituisce un tratto distintivo. Così GIORDANO 1999, p. 164, che in riferimento all'epica post-omerica evidenzia invece il passaggio della supplica da affare umano ad affare divino (p. 175).

<sup>197</sup> Cfr. GIORDANO 1999, p. 25, che ricorda come le mani occupino un posto di rilievo in questo rituale, dal momento che il supplice «toccando la mano del supplicato, chiede di essere accolto, di essere ascoltato, di essere preso per mano come un ospite; baciandola, compie un atto di sottomissione e di resa di onore».

<sup>198</sup> GOULD 1973, pp. 76-77 classifica le due principali forme di *ἱκετεία*, distinguendo una «complete supplication», che rispetta tutto il rituale, e una «figurative supplication», tesa ad accrescere il potere del linguaggio nell'atto di una richiesta, ma senza prevedere il ricorso all'intero rituale della supplica, vale a dire senza contemplare il contatto fisico.

molto precise<sup>199</sup>. Ovidio è però costretto a portare avanti la sua supplica a distanza. La prossimità fisica e il gesto, che avevano il potere di rendere più efficace l'azione del supplice, sono condizioni a lui precluse. Ciò costringe il poeta ad affidare soltanto alla parola scritta la ritualità dell'azione, supplendo, con espressioni che possano riconsegnare a chi legge anche la forza del gesto, alla distanza che gli nega la possibilità del contatto fisico<sup>200</sup>. Tale processo provoca una sorta di risemantizzazione di alcune espressioni che, private della loro originaria funzione di didascalia scenica, diventano immagini metaforiche in grado di accrescere il valore patetico del ritratto dell'esule implorante.

a. Il rifugio presso l'altare: alcune corrispondenze tragiche.

Un caso esplicativo delle modalità con le quali Ovidio rappresenta il suo essere *supplex* si trova in *Trist.* 5.2, un'elegia nella quale egli invita la moglie<sup>201</sup> a proseguire la sua opera di difesa presso Augusto. Qui Ovidio sembra assalito dal dubbio che una certa reticenza della sposa, oltre ad essere segno del suo animo timoroso, possa presto portarla ad abbandonare l'impresa, e sopraffatto dall'angoscia si chiede dove mai potrebbe trovare rifugio qualora venisse privato anche dell'appoggio sempre certo della moglie (vv. 37-42):

*Quid dubitas et tuta times? Accede rogaque!*  
*Caesare nil ingens mitus orbis habet.*  
*Me miserum! Quid agam, si proxima quaeque relinquunt?*  
*Subtrahis effracto tu quoque colla iugo?*  
*Quo ferar? Unde petam lassis solacia rebus?*  
*Ancora iam nostram non tenet ulla ratem.*

Perché esiti e temi una cosa che non ha rischi? Presentati e pregalo.

Il vasto mondo non ha niente più mite di Cesare.

Me infelice! Che faccio se i più vicini mi abbandonano?

Anche tu ritiri il collo dal giogo che si è rotto?

Dove vado? Dove cerco sollievo al mio stato disperato?

Più nessun'ancora ormai tiene ferma la mia barca.

Per questa ragione, nella chiosa dell'epistola Ovidio ribadisce la sua determinazione a continuare anche da solo nel tentativo di riconciliazione con il Principe e proprio nel descrivere tale proposito recupera l'immagine del supplice, un uomo *invisus*<sup>202</sup>, deciso a

<sup>199</sup> Cfr. sempre GOULD 1973, pp. 81-82.

<sup>200</sup> Sulla possibilità di sostituire il codice gestuale e prossemico con una adeguata formulazione verbale, cfr. GIORDANO 1999, p. 12.

<sup>201</sup> Che l'epistola sia rivolta alla moglie non è detto esplicitamente, ma a questa identificazione del destinatario sembra condurre l'espressione del v. 39 *proxima quaeque*, come sostiene LUCK 1977, p. 284.

<sup>202</sup> Un *supplex invisus* è, ad esempio, l'Oreste delle *Eumenidi* eschilee, che la Pizia definisce ai vv. 40-41 ἄνδρα θεομισῆ / ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, un uomo odiato dagli dèi in atteggiamento da supplice. Cfr. SOMMERSTEIN 1989, commento *ad loc.*, pp. 88-89. *Invisa*, in Verg. *Aen.* 2.574, è anche Elena, rifugiata sulla soglia del tempio di Vesta. L'aggettivo, interpretato talvolta come 'non vista', ad indicare il tentativo di

cercare comunque rifugio presso l'altare sacro del dio, dal quale nessuno può essere respinto (vv. 43-44):

*Videris; ipse sacram, quamvis invisus, ad aram  
confugiam: nullas submovet ara manus.*

Dunque provvedi! Io, anche se invisibile, cercherò rifugio  
al sacro altare: nessuna mano respinge l'altare.

La forza patetica e drammatica di questo gesto si inserisce in un'elegia che è già di per sé densa di richiami a miti ampiamente trattati in ambito tragico (si pensi al riferimento iniziale a Filottete e Telefo, vv. 13-16). I riferimenti, come è tradizione dello stesso genere elegiaco, avvengono di scorcio, *per exempla*, ma creano nel loro insieme un effetto di "colorazione" tragica del genere, che in qualche modo apre la strada alla tragicizzazione delle altre immagini descritte, come appunto quella della supplica *ad aram dei*.

Il ricovero presso l'altare rappresenta una delle forme di espressione della *ικετεία*, quella di norma prevista nel caso in cui l'interlocutore che viene supplicato sia una divinità. L'altare (o il santuario) del dio sono infatti i «luoghi catalizzanti della supplica; attorno ad essi si svolge il rituale e si addensa l'attenzione dell'immaginario collettivo»<sup>203</sup>. Ovidio, che considera Augusto al pari di un dio, recupera per questo l'immagine del *supplex ad aram*, resa ancor più pregnante dall'associazione sempre sottintesa tra il Principe e Giove. In tragedia, infatti, Zeus è invocato spesso come protettore supremo dei supplicanti, come denuncia l'epiteto *ικέσιος* attestato talvolta accanto al suo nome<sup>204</sup>. Così lo definiscono, ad esempio, al v. 347, le Danaidi protagoniste delle *Supplici* di Eschilo, che, con alcune variazioni nella forma dell'epiteto, costantemente ne implorano la tutela. Zeus è infatti *ικταῖος* al v. 385, dove accanto alla sua attitudine a proteggere i supplici il Coro ricorda anche la sua nota ostinazione nella collera e la sua irremovibilità davanti alle lacrime di coloro che ha punito<sup>205</sup>. Zeus è detto invece *ικτήρ* al v. 479, con la medesima valenza

---

nascondimento presso l'altare operato da Elena per sfuggire all'ostilità dei Troiani e alla temibile vendetta dei Greci, ha anche qui probabilmente il valore di 'odiato dagli dèi', come dimostra il recupero dell'aggettivo nelle parole di Venere, poco oltre, al v. 601, la quale definisce 'odioso' il volto della Spartana (*Tyndaridis facies invisiva Lacaenae*). Per il valore ostile di *invisus*, cfr. HORSFALL 2008, p. 436 (che cita il parallelo *ἐχθίστης* usato da Teucro per descrivere la vista 'odiosissima' di Elena in Eur. *Hel.* 72) e CASALI 2019<sup>2</sup>, p. 276.

<sup>203</sup> Così GIORDANO 1999, p. 176.

<sup>204</sup> In Hom. *Od.* 13.213, Zeus è detto, con uguale valore semantico, *ικετήσιος*, mentre in Aesch. *Suppl.* 360, l'epiteto *ικέσιος* è riferito a Temis, qui considerata figlia di Zeus. Nell'espressione *Ἰκεσία Θέμις Διὸς Κλαρίου* viene, però, esaltata comunque anche la natura di giudice che accoglie i supplici riconosciuta a Zeus. Cfr. a riguardo SANDIN 2003, p. 188.

<sup>205</sup> SANDIN 2003, p. 192 ricorda la natura di *hapax* di *ικταῖος*. Sull'ira persistente di Zeus, cfr. v. 386 *δυσπαράθελκτος*, 'difficile da mitigare'. Sul rapporto tra lo Zeus iracondo e lo Zeus protettore dei supplici, si veda ancora SANDIN 2003, pp. 39-40.

semantica di ‘protettore dei supplici’. Tale prerogativa del dio è presente anche nelle prime parole del Coro, che apre l’intero dramma invocando Ζεὺς ἀφίκτωρ (v. 1), ricorrendo anche qui ad un aggettivo che è probabilmente un’innovazione eschilea e che, esattamente come gli altri adottati, quando non è epiteto del dio, definisce la figura stessa del supplicante, come dimostra il suo utilizzo al v. 241.

L’invocazione a Zeus protettore dei supplici si accompagna nella tragedia eschilea al rifugio presso gli altari degli dèi di Argo, che Danao definisce al v. 189 πάγος ἀγωνίων θεῶν, ‘l’altura degli dèi riuniti’. L’altare, infatti, oltre ad essere in molti casi il luogo della supplica, rappresenta anche l’unico luogo in cui la persecuzione da parte di un nemico riesce a trovare un arresto. In età classica la supplica era, infatti, connessa con l’istituzione della ἀσυλία, vale a dire con la pratica di assegnare a persone o luoghi una garanzia di intoccabilità. Il supplice che si rifugiava presso un santuario diveniva sacro come ogni oggetto in esso contenuto e per questo protetto da un diritto che impediva la ἱεροσυλία, ossia il saccheggio, la violazione del luogo sacro. Finché il supplice si fosse trovato all’interno del santuario o presso l’altare, sarebbe stato inviolabile<sup>206</sup>. A questa dinamica ci sono ovviamente delle significative eccezioni, come ben attestato dalla sorte di Priamo, che presso l’altare di Zeus trovò invece la morte per mano di Neottolema. Lo ricorda Poseidone nel prologo delle *Troiane* di Euripide, vv. 16-17 (πρὸς δὲ κρηπίδων βᾶθροις / πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἐρκείου θανάων, ‘sull’altare di Zeus, protettore della casa, è caduto Priamo, morto’)<sup>207</sup>, lo racconta più diffusamente Enea nel secondo libro dell’*Eneide*, ai vv. 506-558. Questa eccezione alla norma sembra riguardare anche Ovidio, se si considera l’esito della vicenda dell’esule, rimasto inascoltato nelle sue preghiere e, anzi, ‘ucciso’ dallo stesso dio al quale chiedeva soccorso. È interessante notare a tal proposito che Priamo costituisce un termine di paragone esplicito per il poeta, seppur per ragioni diverse, in *Trist.* 5.4.11, dove il re troiano è ricordato per l’impareggiabile sofferenza patita alla vista del corpo martoriato di Ettore<sup>208</sup>. Come altrove, anche in questo caso, del paradigma si sottolinea un solo aspetto per evitare una totale identificazione con il referente mitico, ma l’accostamento al dolore di Priamo proposto qui da Ovidio certamente finisce con il colorare di una più forte suggestione anche

---

<sup>206</sup> Cfr. GIORDANO 1999, pp. 180-182.

<sup>207</sup> Per la traduzione del passo si veda ancora BELARDINELLI 2016b. Per l’uccisione di Priamo ricordata in questa tragedia, si vedano anche le parole di Ecuba ai vv. 481-483 e quelle del Coro ai vv. 1315-1316. Sulla morte del re troiano presso l’altare, secondo una tradizione probabilmente entrata nell’immaginario collettivo romano per il tramite della letteratura tragica, cfr. HORSFALL 2008, p. 396 e relative indicazioni bibliografiche.

<sup>208</sup> Su questo riferimento e sul contesto nel quale si inserisce, cfr. *infra*, p. 234.

l'immagine dell'esule supplice, che tenta un disperato rifugio presso l'altare di un dio, che invece di soccorrerlo lo condanna a morire.

Fatte le dovute eccezioni, la norma vuole però che l'aggressione a chi si trova all'interno di un'area sacra costituisca di per sé un oltraggio<sup>209</sup>, come dimostra il caso delle *Supplici*, dove l'azione violenta dell'araldo dei figli di Egitto contro le Danaidi scatena l'ira di Pelasgo, che li accusa di non onorare gli dèi (v. 921) e di spogliarne gli altari (v. 927). Danao aveva al contrario esortato le figlie a rendere onore agli altari presenti ad Argo (vv. 222-223a πάντων δ' ἀνάκτων τῶνδε κοινοβομίων / σέβεσθε) e ad insediarsi in quanto rifugio protettivo<sup>210</sup>. All'interno di questa raccomandazione si inserisce una similitudine animale, interessante per la sua attestata presenza anche nelle opere di Ovidio esule. Le donne in fuga dal nemico sono infatti paragonate ad uno stuolo di colombe che fugge per paura degli assalti dei falchi (vv. 223-224):

[...] ἐν ἀγνῶ δ' ἔσμὸς ὡς πελειάδων  
ἴζεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳ.

[...] e in venerando spazio insediatevi come stormo di colombe  
che fuggono sgomente le ali di rapinosi falchi.

L'immagine della colomba impaurita, attestata anche, per tradizione tragica, nel passo del secondo libro dell'*Eneide* poco prima ricordato, che vede Ecuba e le donne troiane rifugiarsi presso l'altare dove le raggiungerà poi Priamo<sup>211</sup>, compare anche in *Trist.* 1.1.75-76 e serve a descrivere l'atteggiamento di cautela assunto da chi, avendo sperimentato un male, teme e fugge colui che glielo ha inferto. La metafora è adottata da Ovidio già in *Ars* 1.117-118 e 2.363, oltre che in *Met.* 1.506 e 6.527-530, per descrivere, come nelle *Supplici* eschilee, la

---

<sup>209</sup> Cfr. ad esempio Eur. *Hel.* 543-556, dove Elena, che ancora non ha riconosciuto il marito e teme gli assalti dell'uomo che con lei dialoga, corre a rifugiarsi presso la tomba di Proteo, consapevole di essere al sicuro solo una volta toccato un luogo sacro e per questo inviolabile. Si veda anche l'espressione al v. 799, dove il verbo ἰκετεύω, 'supplico, prego', fa di Elena una supplice a tutti gli effetti, intoccabile proprio in virtù della protezione garantita dal luogo presso il quale si è prontamente rifugiata. L'altare è ancora luogo di protezione per i supplici anche negli *Eraclidi* di Euripide (cfr. ad es. vv. 61-79). Il Coro specifica qui, ai vv. 101-103, la necessità di rispettare i supplici degli dèi e di non usare violenza contro di essi costringendoli ad abbandonare le sedi sacre presso le quali si rifugiano: εἰκὸς θεῶν ἰκτῆρας αἰδεῖσθαι, ξένε, / καὶ μὴ βιάῳ χερὶ δαιμόνων / ἀπολείπειν σ<φ>' ἔδη. Medesimo principio anche poco oltre ai vv. 112b-113 e nel dialogo tra Iolao, Demofonte e l'araldo ai vv. 181-260. Anche Andromaca, nell'omonima tragedia di Euripide, trova nell'altare di Teti un luogo di protezione contro gli attacchi di Ermione. Cfr. ad es. vv. 253-256. Si veda a tal proposito ancora GIORDANO 1999, p. 191 che ricorda come la supplica in un luogo sacro rappresenti «la possibilità di usare una zona franca».

<sup>210</sup> Sul valore del termine κοινοβομία e sulla presenza fisica di un altare degli dèi sulla scena, si veda SANDIN 2003, p. 139.

<sup>211</sup> Verg. *Aen.* 2.515-517 *Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum, / praecipites atra ceu tempestate columbae, / condensae et diuum amplexae simulacra sedebant.* Sul parallelo virgiliano si sofferma anche SANDIN 2003, p. 139.

paura delle donne di fronte all'attacco violento degli uomini<sup>212</sup>. Nel sesto libro delle *Metamorfosi* essa fa parte, peraltro, del racconto della violenza subita da Procne, che con le Danaidi e con Ovidio, come abbiamo visto, condivide il motivo del lamento luttuoso. Nel passo dei *Tristia* la similitudine subisce un'evidente risemantizzazione, che ha come risultante quella di trasformare l'esule in una colomba impaurita come le figlie di Danao, e Augusto nello sparviero violento che contro di essa si accanisce, come si accaniscono i figli di Egitto contro le Supplici eschilee. La particolarità del caso di Ovidio resta sempre quella di veder riunito nella stessa figura carnefice e salvatore, come accade a Telefo con Achille, non a caso menzionato proprio in *Trist.* 5.2, ai vv. 15-16. L'esule è vittima dell'attacco del Principe, che lo costringe a fuggire in una terra straniera e a vivere nella paura di una nuova aggressione, ma per salvarsi da essa non può che tentare un ricovero proprio presso l'altare che al Principe stesso, Giove protettore dei supplici, è consacrato. In questo senso la figura tragica di Telefo risulta particolarmente emblematica, dal momento che nel dramma di Euripide a lui dedicato, purtroppo a noi giunto in forma frammentaria, l'eroe si presentava nell'accampamento nemico nelle spoglie di un mendicante, e proprio nei pressi di un altare pare pronunciasse la supplica ad Achille perché guarisse la sua ferita<sup>213</sup>. In questo caso abbiamo un greco (Telefo è infatti figlio di Eracle, anche se poi divenuto re della Misia) che davanti ad un altare (per ottenere quanto chiede, Telefo minaccia presso un'ara di uccidere Oreste, dopo averlo strappato alla madre) supplica un altro greco, dal quale è stato ferito, di guarirlo, preghiera che si vede poi esaudita. Nel caso di Ovidio c'è invece un cittadino romano che supplica un altro romano, in forte posizione di dominio rispetto a lui, di guarirlo dalla ferita che lui stesso gli ha procurato.

Tornando alle Danaidi, invece, si può aggiungere a quanto detto un ulteriore elemento di condivisione con la sorte di Ovidio, vale a dire la non-causa della loro 'condanna' all'esilio. Per quanto questo sia un più debole elemento di connessione, è comunque utile rilevare che nel racconto della sua vicenda il Coro specifichi di non aver lasciato la patria per un delitto commesso, ma per la persecuzione ordita dai cugini (vv. 5-7):

[...] φεύγομεν,  
οὐτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν,  
ψήφωι πόλεως γνωσθεῖσαι.

[...] e fuggiamo esuli  
non perché condannate da pubblico voto

<sup>212</sup> In Eur. *Andr.* 1140-1141, la similitudine è adottata invece per descrivere la fuga momentanea degli assalitori di Neottolemo nel tempio di Apollo a Delfi.

<sup>213</sup> Per una ricostruzione del plot si veda HEATH 1987.

per colpa di sangue.

Ovidio, che pure non rivela mai la vera matrice del suo *error*, precisa allo stesso modo di non essere colpevole di assassinio<sup>214</sup>.

Un altare inviolabile rifugio per una donna in fuga è presente anche nello *Ione* euripideo<sup>215</sup>. Qui Creusa, figlia del re d'Atene Eretteo e madre inconsapevole di Ione, dopo aver tentato di uccidere il figlio durante un banchetto, è da lui perseguitata e accusata di aver tramato la sua morte. Il tentativo di fuggire alla lapidazione cui è stata condannata per il suo atto trova nell'altare del dio l'unico recinto di protezione, come esplicita il Coro delle ancelle al v. 1256: *ικέτιν οὐ θέμις φονεύειν*, 'non si può uccidere una supplice'. L'uccisione di un supplice sull'altare, anche se si tratta di un colpevole come nel caso di Creusa, trasforma a sua volta in colpevoli di assassinio coloro che compiendo il medesimo atto fuori dal recinto sacro agirebbero invece secondo la legge (vv. 1259-1260)<sup>216</sup>. Tale espediente conforta Creusa nella speranza di salvezza (vv. 1280- 1281, *βωμὸν ἔπηξεν θεοῦ / ὥς οὐ δίκην δώσουσα τῶν εἰργασμένων*, 'si è acquattata presso l'altare di Apollo, sperando di non pagare per le sue malefatte') e le concede quella tregua dialogica necessaria allo svelamento della realtà. Il caso di Creusa, al di là di questa immagine, non presenta ulteriori elementi che consentano di ipotizzare una reale connessione con la vicenda di Ovidio, ma suggestivamente permettono di colorare in senso tragico alcune dichiarazioni che il poeta stesso fa per giustificare la propria condotta. L'insistenza con la quale precisa di non essersi macchiato di sangue e di non aver mai attentato alla vita di qualcuno, come dichiarato ad esempio in *Trist.* 3.5.44, oltre a costituire una attenuante giuridica per la sua causa, se paragonata all'azione di Creusa suggerisce anche un ulteriore distinguo, questa volta di matrice letteraria. Se anche Creusa, che pure si era resa colpevole di aver architettato la morte di Ione, trova nell'altare di Apollo un rifugio concreto per ottenere il perdono del figlio riconosciuto e ricominciare con lui una nuova vita in patria, allora forse anche Ovidio, che non ha agito così crudelmente contro chi ora lo punisce, deve poter sperare in una risoluzione a lieto fine degli eventi.

---

<sup>214</sup> Un richiamo lessicale a conferma della possibile eco della tragedia eschilea nella produzione dal Ponto si trova in *Trist.* 1.2.76, dove la metafora poetica dell'aratura applicata all'atto di solcare il mare (*aequor aro*), attestata per la prima volta in latino in Verg. *Aen.* 2.780 *vastum maris aequor arandum* e 3.495 *nullum maris aequor arandum*, potrebbe imitare Aesch. *Suppl.* 1007 *πολὺς δὲ πόντος οὐνεκ' ἠρόθη δορί*.

<sup>215</sup> Di altari consacrati cui levare le suppliche si parla anche nelle *Supplici* di Euripide (v. 64 *δεξιπύρους θεῶν θυμέλας*, 'presso gli altari ardenti degli dèi'), anche se qui la supplica è diretta ad Etra perché si faccia intermediaria delle loro richieste presso il figlio Teseo. Sull'argomento si veda *infra*, pp. 190-195.

<sup>216</sup> Cfr. GUNTHER 2018, p. 462: «Threats of killing oneself in a sacred place are used as leverage: it enforces the acceptance of supplications as a way of warding off defilement and divine punishment».



b. Supplicare *in absentia*.

La dichiarazione di intenti che chiude *Trist.* 5.2 apre la strada alla supplica vera e propria contenuta in *Trist.* 5.2b, l'unica altra elegia dopo *Trist.* 2 ad essere indirizzata direttamente al Principe. Proprio questo brusco passaggio di destinatario ha indotto alcuni editori a considerare *Trist.* 5.2 come un componimento separato in due elegie distinte (e come tali le considereremo in questa analisi)<sup>217</sup>. In realtà, però, l'appello ad Augusto, che recupera peraltro alcune delle argomentazioni esposte nella prima parte, potrebbe essere interpretato come la logica conseguenza tanto del disinteresse rimproverato alla moglie nella prima sezione, quanto della volontà dichiarata ai vv. 43-44. Ovidio, cioè, dopo aver affermato di volersi rifugiare presso l'altare sacro di Augusto, proprio ad Augusto decide di rivolgersi direttamente, rinunciando a quell'intermediazione che gli pare ormai negata<sup>218</sup>. Il primo distico di questa preghiera è fondante nella descrizione dell'esule come supplice. Innanzitutto, il sostantivo si trova esplicitamente riportato, in clausola, nel primo verso, in una posizione di evidente enfasi<sup>219</sup>:

*adloquor en absens absentia numina supplex*

dall'esilio lontano ecco mi rivolgo supplice al dio lontano.

Il verbo *adloquor* e il sostantivo *supplex* incorniciano in modo suggestivo il verso, riproducendo iconicamente, con la loro distanza, la distanza che separa supplice e supplicato nel momento in cui la supplica stessa viene pronunciata. Ovidio descrive il suo atto – e il deittico *en* riconduce ad un'azione in diretta, in corso di svolgimento – sottolineando proprio al centro del verso la distanza che lo separa dal suo interlocutore: *absens* è lui che parla, come *absens* è il *numen* cui si rivolge. Vale la pena notare come tale lontananza sia sottolineata anche dalla cesura pentemimera che frattura anche metricamente i due aggettivi in poliptoto. Augusto, peraltro, era stato definito in *Trist.* 2.54 come *deus praesens*, con un'espressione tesa a esaltare la sua natura di dio che accompagna con i suoi favori i propri

---

<sup>217</sup> Così ad esempio DICKINSON 1973, p. 183.

<sup>218</sup> Cfr. sull'argomento LUCK 1977, p. 284 ed EVANS 1983, p. 103.

<sup>219</sup> L'esplicita dichiarazione di essere un supplice è uno degli elementi che GIORDANO 1999, p. 42 individua come parte fondante del formulario della supplica. Questo, come l'uso di verbi afferenti alla stessa sfera semantica o la descrizione verbale di gesti appartenenti al rituale, sono dalla studiosa annoverati sotto la categoria di "performativo", la sezione che più connota la supplica in quanto tale e che accompagna il gesto rappresentandone l'azione nello spazio dell'enunciato. Il concetto di "enunciato performativo" risale alla teoria degli atti linguistici di AUSTIN 1974, che con tale espressione definisce un atto linguistico che esprime un'azione nel momento in cui essa viene materialmente eseguita. È quindi un enunciato che, descrivendo verbalmente un'azione, ne presuppone la reale esecuzione; è un'espressione per la quale, cioè, parola e azione costituiscono una inscindibile unità. Cfr. a tal proposito anche ERCOLANI 2000, p. 24.

protetti<sup>220</sup>. Tale “epifania” del dio è ribadita anche in *Pont.* 1.1.63, dove Ovidio, riferendosi agli dèi dai quali riceve assistenza (*ut mihi di faveant*), definisce Augusto *manifestior*, ‘più visibile’, sottolineando con questo comparativo tanto la tangibilità della sua esistenza fisica, come già evidenziato in *Trist.* 4.4.20 *quorum hic aspicitur, creditur ille deus*, quanto il ruolo di maggiore esposizione giocato dal Principe nella possibilità di accordargli il suo favore. Nella volontà di esaltare la propria gratitudine, il proprio pentimento e il debito che sente di contrarre con il proprio salvatore, l’esule afferma inoltre che la cancellazione della pena non coinciderà mai con l’oblio totale della sua *culpa*. Persino la morte sarà capace, in mancanza di perdono, di porre fine al suo stato di esule ma non al suo stato di *peccator* (*Pont.* 1.1.64-66):

*Poena potest demi, culpa perennis erit.  
Mors faciet certe, ne sim, cum venerit, exul:  
ut non peccarim, mors quoque non faciet.*

La pena si può togliere, la colpa sarà eterna.  
Di certo la morte, quando verrà, cancellerà il mio stato di esule;  
ma il mio peccato neppure la morte lo cancellerà.

Di contro a questa presenza benevola riconosciuta al Principe, l’*absentia* evidenziata in *Trist.* 5.2b.1 diventa di conseguenza il segno tangibile della difficoltà di godere in esilio del suo influsso benefico. In questa contrapposizione, l’unico punto fermo resta la richiesta del supplice, che tanto in *Trist.* 2, quanto in *Trist.* 5.2b e *Pont.* 1.1 chiede di ottenere almeno una riduzione di pena attraverso il mutamento del luogo d’esilio. Proprio in *Pont.* 1.1, che si conclude con questa preghiera ribadendo che se osasse chiedere di più l’esule sarebbe sfrontato, sembra inserirsi un altro frammento della descrizione di sé come *supplex*, inteso questa volta nel senso più ampio di colui che rivolge una richiesta legittima per la propria salvezza. In questa elegia proemiale, infatti, Ovidio rivela le caratteristiche della sua nuova raccolta e, implorando per essa accoglienza, presenta una serie di *exempla* volti a dimostrare il favore accordato a chiunque chieda qualcosa. I marinai di Faro che pregano Iside (vv. 37-38), gli eunuchi sacerdoti di Cibele che chiedono l’elemosina (vv. 39-40), l’indovino che profetizza e vive di carità (vv. 41-42) e prima ancora chiunque in guerra confidi nel ramo d’ulivo simbolo della pace (vv. 31-32) trovano sempre soddisfazione alle proprie richieste. Questo legittima Ovidio a ben sperare che la sua opera, che celebra a più riprese Augusto e la sua famiglia, possa trovare ricovero a Roma. Il *ramus olivae* menzionato al v. 31, del

---

<sup>220</sup> Su questa immagine del *princeps* si veda LA BUA 2015, p. 91, che alla n. 26 cita come referenti diretti Verg. *Ecl.* 1.41, *Georg.* 1.40-42, *Aen.* 1.286-290, e Hor. *Carm.* 3.5.2 e 4.5.

resto, costituisce per il suo valore simbolico anche uno degli attributi del supplice stesso<sup>221</sup>. Di rami (κλάδοι), non meglio determinati quanto a tipologia ma certamente di ulivo o di alloro data la loro funzione, sono armate le Danaidi eschilee, che nel loro ingresso in scena ad apertura della *Supplici*, dicono di essere giunte ad Argo σὺν τοῖσδ' ἰκετῶν ἐγχειριδίσις / ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν, 'stringendo i pugnali dei supplicanti, / questi rami coronati di fiocchi di lana' (vv. 21-22)<sup>222</sup>. Tale è la connessione tra rami e supplice che l'aggettivo ἰκετήριος, nella sua forma sostantivata ἰκετηρία, indica per metonimia i rami dei supplicanti, come in Aesch. *Suppl.* 192. Con essi si presentano da Etra, nelle *Supplici* di Euripide, anche le madri degli Argivi, con l'intenzione di implorare la restituzione dei corpi dei loro figli (v. 10 ἰκτῆρι θαλλῶ; v. 102 ἰκεσίσις δὲ σὺν κλάδοις).

Sempre sulla scia della lontananza che separa Ovidio dal dio che supplica si colloca anche *Pont.* 2.8. L'occasione che muove la stesura di questo componimento è la volontà di ringraziare l'amico Cotta Massimo per il dono che ha voluto inviare al poeta, un rilievo o una statuetta in argento raffigurante i busti dei tre principali membri della famiglia imperiale: Augusto, il figlio adottivo Tiberio e la moglie Livia. L'oggetto, solennemente lodato ai vv. 5-8, consente ad Ovidio di sentire vicini i tre Cesari, quasi fosse d'improvviso tornato in patria. Tale sensazione gli permette di operare alcune variazioni sul motivo della *praesentia* reale dell'imperatore, percepito come vivo nella sua immagine riprodotta. L'esule può ora vedere gli dèi (v. 9 *spectare deos*), abbattendo così il confine tra *simulacrum* divino e *imago* imperiale oltre che quello tra essi e la realtà che riproducono, e può credere di averli vicini (v. 9 *adesse putare*) e di conversare con loro quasi come fossero veri (v. 10 *et quasi cum vero numine posse loqui*). Il *numine loqui* condotto in *absentia* in *Trist.* 5.2b può qui realizzarsi quindi in prossimità attraverso il filtro dell'effigie. L'espressione accigliata che Ovidio coglie su di essa ai vv. 21-22 lo costringe a formulare una nuova supplica, ora estesa anche agli altri membri della famiglia imperiale, e finalizzata ancora ad ottenere un nuovo luogo d'esilio (v. 36 *daque, procul Scythico qui sit ab hoste, locum*). Nel rivolgersi a Livia, della quale invoca la clemenza, Ovidio esplicita la propria natura di *supplex* (v. 44 *accipe*

<sup>221</sup> Cfr. CITRONI MARCHETTI 1999, p. 120.

<sup>222</sup> SANDIN 2003, p. 48 li identifica con dei rami d'ulivo e sottolinea come l'uso del termine ἐγχειρίδιον alluda alla passiva aggressività delle Danaidi, che da supplici timorose si trasformano poi in assassine dei loro mariti. È suggestivo notare come il termine greco indichi in linea generale qualsiasi elemento possa essere stretto tra le mani, tanto che esso indicherà più tardi anche il libro di formato 'tascabile' (cfr. *LSJ* s.v.). Ovidio, nella sua supplica ad Augusto, è proprio con un libro che si presenta al suo altare. Per l'utilizzo dei rami come parte di una «retorica gestuale», cfr. BLASINA 2007, p. 28 n. 28.

*non dura supplicis aura preces*) e spera di avere una maggiore occasione di ascolto proprio in virtù della *praesentia* degli dèi davanti a lui<sup>223</sup>. Ai vv. 50-51 scrive infatti:

*adnuite, o, timidis, mitissima numina, votis:  
praesentis aliquid prosit habere deos.*

Acconsentite, clementissimi numi, a questi voti pieni di timore:  
sia un aiuto avere davanti a sé gli dèi.

Intrecciando a questa preghiera l'insinuazione circa la convenienza per i tre numi di assicurarsi che la loro immagine abiti in un luogo adeguato quale Tomi non può essere (vv. 63b-64 *cavete / ne sit in invisio vestra figura loco*), Ovidio recupera sul finale dell'elegia l'immagine dell'altare che protegge i supplici, confermando così nuovamente il ruolo di cui si è rivestito. L'effigie della famiglia imperiale è infatti per lui, supplice, *portus et arae fugae* (v. 68), 'porto e altare dell'esilio', unico rifugio fisicamente concessogli nella sua permanenza nel Ponto.

Ovidio veste ancora i panni del supplice in *Pont.* 2.9, indirizzando questa volta la sua preghiera a Coti, il re tracio la cui vicinanza a Tomi spera possa garantirgli una maggiore sicurezza. A lui, da poco salito al trono, il poeta chiede di ascoltare la sua voce di supplice (v. 5 *supplicis exaudi ... vocem*) e di portargli soccorso: è la sorte ad averlo posto sotto la sua tutela (vv. 7-8 *me fortuna tibi ... tradidit*). Per riuscire nel suo intento Ovidio intreccia alla supplica motivi encomiastici e parenetici, mettendo così in atto una strategia argomentativa che pone il supplicato nella posizione di avvertire un debito nei confronti di chi lo invoca. Del resto, come subito precisa Ovidio al v. 11, è degno di un re soccorrere chi è caduto (*regia ... res est succurrere lapsis*), tanto che il potere appare legittimo quanto più non trascura le preghiere che gli vengono rivolte (vv. 15-16):

*conspicitur numquam meliore potentia causa,  
quam quotiens vanas non sinit esse preces.*

Ma il potere è visto con una giustificazione migliore  
quando non lascia che le preghiere siano vane.

A suffragare queste affermazioni il poeta chiama in causa la genealogia del suo interlocutore, di origine ateniese, inserendolo in un contesto di civiltà che per sua natura appare disposto ad accogliere chi ha bisogno e che, nobilitando la sua figura, arriva a porlo al pari degli dèi. Eumolpo, re trace, ed Erittonio, re di Atene, sono infatti accomunati al loro successore proprio per l'attitudine a *supplicibus ferre opem* (v. 22) e proprio tale abitudine a *iuvare* (vv.

---

<sup>223</sup> Sulla grazia della prossimità Ovidio torna anche ai vv. 57-58, dove considera beati quanti possono recarsi al cospetto degli dèi (*deum coram*) e vederli dal vivo (*corpora vera vident*).

23-24) è ciò per cui Ovidio ritiene gli dèi degni dell'onore loro riservato<sup>224</sup>. Lo stesso Giove (e qui è difficile non leggere in sottofondo una velata accusa alla sordità di Augusto) non sarebbe meritevole dei sacrifici che gli vengono offerti se si mostrasse indifferente alle suppliche di chi lo invoca (vv. 25-26), come non lo sarebbero Nettuno, se non placasse il mare per consentire una navigazione sicura, né Cerere, se deludesse le preghiere dei contadini con un raccolto insoddisfacente, né Bacco, se non intervenisse a garantire una buona vendemmia (vv. 27-32). Tale principio di *utilitas*, che vede gli dèi contrarre degli obblighi nei confronti dei mortali che li onorano, guida anche la menzione di Augusto, rispetto al quale Ovidio si mostra però più cauto, tanto da limitarsi ad esprimere l'augurio per una sua prospera e duratura reggenza di Roma, lasciando in sottointeso la necessità di adempiere alle richieste da lui formulate in esilio (vv. 33-34). A costringere Coti a rispondere all'appello dell'esule, invece, a tali ragioni di convenienza si aggiunge anche la comune appartenenza di entrambi alla cerchia dei poeti<sup>225</sup>. Al re viene infatti riconosciuta una grande sensibilità letteraria, coltivata accanto alle arti della guerra e della politica, capace di per sé di mitigare l'animo di chi la pratica e di renderlo meno sordo alle richieste di un altro uomo. Emblematica in questo senso è la sintetica affermazione del v. 65:

*ad vatem vates orantia bracchia tendo.*

Io un poeta, tendo ad un poeta le mie braccia supplici.

In essa è sintetizzata la comune identità delle due figure in causa (l'esule *supplex* e il re *supplicatus*), proprio attraverso il recupero di un'immagine rituale caratteristica delle scene di questo tipo, quella di tendere le braccia nell'atto di formulare la preghiera. Il verso riproduce, peraltro, la struttura di *Trist.* 5.2b.1 *adloquor en absens absentia numina supplex*, dove la preghiera era invece indirizzata ad Augusto. La prossimità tra Ovidio e Coti, che nella finzione letteraria consente ora all'esule di compiere metaforicamente un gesto fisico verso il suo interlocutore, è resa anche metricamente da una più piana disposizione delle parole. Il poliptoto *ad vatem vates*, che riproduce quello di *Trist.* 5.2b.1 *absens absentia numina*, non presenta cesure interne e la separazione tra l'oggetto della supplica, posto ad incipit di verso, e l'atto stesso che la accompagna, con il verbo in clausola, restituiscono nella fisicità della scrittura il movimento di tensione dell'orante. La connessione stabilita da

<sup>224</sup> È re d'Atene anche Teseo, protagonista delle *Supplici* di Euripide, per il quale è un dovere soccorrere Adrasto e le madri argive giunte a chiedere il suo aiuto. Cfr. a riguardo le parole di Etra al figlio ai vv. 301-306. Sulla presenza di questa tragedia nelle opere dal Ponto, si veda *infra*, pp. 190-195.

<sup>225</sup> Cfr. MERLI 2013, p. 28: «Nella comunicazione con destinatari presentati in tutto o in parte come poeti [...] la tendenza nettamente predominante è a evidenziare la comune attività letteraria, in base alla quale si stabilisce un legame al di là della distanza fra Roma e il Ponto e al di là degli effetti sociali della *relegatio*».

Ovidio con Coti attraverso il riferimento ad una comune appartenenza alla cerchia dei poeti rientra in un topos tipico delle suppliche, dove la ricerca di elementi condivisi tra supplicante e supplicato serve a corroborare la preghiera, instaurando una sorta di “parentela” simbolica. Tale legame, in questo caso metaforico ma altrove, come vedremo subito, anche reale, fa sì che il supplicato sia in un certo senso tenuto a farsi carico dell’intermediazione richiesta.

c. L’intermediazione familiare: un ipotesto euripideo.

All’inizio delle *Supplici* di Euripide Etra, madre di Teseo, si trova presso l’altare di Demetra. Da lei sono giunte le madri dei guerrieri caduti a Tebe, con l’intenzione di ottenere da Teseo, suo figlio, un aiuto per riavere i corpi dei loro figli morti in battaglia. C’è, quindi, una regina supplicata da un gruppo di donne, madri come lei, perché si faccia loro intermediaria presso chi detiene il potere, difendendone la causa con la sua influenza di genitore. La scelta di ricorrere all’intermediazione di un parente, che ha con chi detiene il potere lo stesso legame che il supplice ha con la vittima che difende, costituisce una dinamica rintracciabile anche negli epistolari dal Ponto. In questo caso c’è una moglie, chiamata a recarsi da un’altra sposa, perché interceda presso il marito per la sorte del proprio ormai defunto, se pur di una morte metaforica e in quanto tale reversibile<sup>226</sup>. In *Pont.* 3.1, infatti, Ovidio esorta la moglie lontana a recarsi da Livia, per chiederle di intercedere presso Augusto, suo sposo, affinché lei possa vedersi restituito il corpo del marito in esilio<sup>227</sup>. Le due situazioni, quella euripidea e quella ovidiana, presentano una serie di elementi condivisi: la ricerca di un’intermediazione in ambito familiare, per l’appunto, la presenza di donne che implorano una donna di potere, la richiesta di restituzione di un corpo trattenuto dal nemico. Come le madri argive chiedono di riavere i cadaveri dei figli ancora in possesso degli Ateniesi, così la moglie del poeta dovrà chiedere che le venga restituito *ab hoste* (*Pont.* 3.1.151) il corpo del marito, un corpo in questo caso ancora vivo. L’intermediazione è un motivo ricorrente nelle elegie del Ponto, dal momento che, in linea generale, tutti i destinatari delle lettere, salvo gli amici traditori, sono chiamati dal poeta a perorare la sua causa presso il Principe. In quanto suo tramite a Roma, ad esempio, Ovidio descrive in *Pont.* 4.8.21-22 l’amico Suillio come un *supplex* che

---

<sup>226</sup> Per questo parallelo, si veda CITRONI MARCHETTI 2000, p. 237.

<sup>227</sup> La moglie di Ovidio è descritta come una supplice anche in *Pont.* 1.2.147-150. Anche qui il contenuto della sua supplica è sempre relativo alla possibilità di un riavvicinamento del marito e i toni sono sempre quelli del lutto: al v. 150 si parla del luogo d’esilio come *busta*, ‘tomba’. È già presente anche in questa elegia l’immagine dell’altare degli dèi presso i quali la donna cerca rifugio (v. 147 *confugit haec ad vos, vestras amplectitur aras*), così come è presente quella del supplice in lacrime (v. 149 *flensque rogat*), che occupano un ruolo considerevole in *Pont.* 3.1.

prega a gran voce gli dèi per conto del poeta esiliato. La particolarità di *Pont.* 3.1, però, è quella di prevedere una doppia intermediazione in ambito familiare, presupponendo un dialogo tra la moglie dell'esule, che ne difende la causa, e la moglie di Augusto, che presso di lui a sua volta dovrebbe tentare di caldeggiare l'approvazione delle richieste presentatele. Per questo la *uxor* deve mostrarsi *ambitiosa* (v. 84), secondo quanto Ovidio stesso le chiede, capace cioè con la sua insistenza di ottenere quanto prega. È significativo osservare, a tal proposito, che l'aggettivo *ambitiosa* qui riferito all'atteggiamento che la moglie deve assumere nella sua opera di supplica, sia lo stesso utilizzato da Ovidio in *Trist.* 5.7.28 in riferimento alla notizia ricevuta circa il successo riscosso in teatro dalle sue opere, notizia che lo gratifica e lo entusiasma tanto più che la sua attività poetica non ha mai avuto come scopo la rappresentazione: *Musa nec in plausus ambitiosa mea est*<sup>228</sup>. L'utilizzo dell'aggettivo in questo contesto, a definizione di una ricerca di successo sulla scena, rende ancor più forte la funzione teatrale di cui ora Ovidio sembra investire la moglie, che su una scena e con un ruolo ben preciso ha il compito di esibirsi per difendere il marito.

Il primo passo per assolvere questo impegno è quello di adorare il dio Augusto (v. 97 *Numen adorandum est*), nel tentativo di placare la sua ira nei confronti dell'uomo che ha condannato. In quest'opera la moglie può ricorrere alle lacrime, rese naturalmente abbondanti dal dolore che la sorte del marito le ha procurato: gli dèi si lasciano spesso convincere dal pianto dei mortali (v. 100 *hac potes ... movere deos*). Il secondo passo è invece quello di rivolgersi proprio a Livia, nuova Giunone, avendo cura di scegliere il momento più opportuno per presentare la propria richiesta<sup>229</sup>. Ovidio, descrivendo alla moglie l'atteggiamento da assumere, la esorta a ricordarsi del ruolo che riveste e in virtù del quale agisce: significativamente parla di lei in questa occasione come di una *persona* (v. 146

---

<sup>228</sup> Sul passo si veda *supra*, p. 11.

<sup>229</sup> Sulla necessità di cogliere il momento più favorevole, Ovidio torna anche ai vv. 159-160: il giorno dovrà essere buono (*lux ... bona*), l'ora opportuna (*horaque conveniens*) e l'auspicio propizio (*auspiciumque favens*). FORMICOLA 2018, pp. 76-77 scorge nel ricorso a questo linguaggio propiziatorio anche un tono 'comico', quando non addirittura canzonatorio. Appellando Livia come *particeps tori Augusti* (cfr. v. 164), Ovidio potrebbe infatti aver colorato le sue parole di una sfumatura erotica che allude alla dimensione intima di una Livia amante, peraltro non più così giovane. Che esistano circostanze capaci di predisporre meglio gli uomini all'accoglienza delle richieste dei supplici lo confermano anche le parole di Amore ad Ovidio nella visione narrata in *Pont.* 3.3. Qui il dio rassicura il poeta sull'arrivo certo di una *voris mollior hora* (v. 84), di un'ora più favorevole alle preghiere. Il tempo cui fa riferimento è quello che segue il trionfo di Tiberio, che regala alla famiglia imperiale un momento di gioia tale da porre il Principe in una condizione di maggiore indulgenza anche nei riguardi dell'esule. Livia, peraltro, compare come parte integrante di questa atmosfera di generale felicità (v. 87 *dum mater Livia gaudet*) e la sua importanza è debitamente messa in luce nel discorso di Amore al poeta. L'elegia, poi, si conclude con un appello a Fabio Massimo del quale Ovidio esalta la predisposizione della sua famiglia ad aiutare i supplici (v. 107 *at tua supplicibus domus est adsueta iuvandis*) e spera di poter anch'egli far parte di tale novero di accolti (v. 108 *in quorum numero me precor esse velis*).

*fac sis personae, quam tueare, memor*), il termine che in latino indica ‘il personaggio’, ‘la maschera teatrale’, ‘la parte’ da interpretare<sup>230</sup>. Il termine compare già al v. 43 (*magna tibi imposita est nostris persona libellis*), dove Ovidio ricorda alla *uxor* la fama che le opere dell’esilio le hanno garantito, tanto da averne fatto un *coniugis exemplum ... bonae* (v. 44). Tale scelta lessicale, che non presenta ulteriori ricorrenze negli epistolari dal Ponto, acquista ancor più interesse se si considerano le parole del poeta al v. 59, dove ricorre ancora il motivo della gloria imperitura garantita dalla poesia. Se la moglie proseguirà nella sua difesa del marito, grande è la scena sulla quale sarà vista (*scaena spectabere magna*). Il termine *scaena*<sup>231</sup> è attestato nella poesia ovidiana dell’esilio soltanto un’altra volta, in *Trist.* 1.9.48:

*Scaena manet dotes grandis, amice, tuas*

Un vasto teatro, o amico, attende le tue doti.

In questo passo però l’acquisizione di fama che il poeta prospetta al destinatario dell’epistola è dovuta al talento oratorio dell’amico e non all’immortalità della poesia con cui Ovidio può celebrarlo, come invece accade per la moglie, che deve guadagnarsi tale celebrazione letteraria interpretando pubblicamente il ruolo della *uxor* virtuosa e apprensiva<sup>232</sup>. Che si parli di un ruolo nel senso ‘teatrale’ del termine sembra peraltro confermato dall’emistichio *tuta repulsa est* di *Pont.* 3.1.88, che riprende *ad verbum* *Ars* 1.346. L’espressione descrive nel primo caso la dignità preservata dalla moglie anche davanti all’eventuale rifiuto di Livia ad accogliere le sue richieste, nel secondo invece, essa allude alla poca importanza che nel corteggiamento operato dall’uomo deve assumere il rifiuto della donna amata. Tale ripresa instaura un implicito dialogo tra questa elegia dell’esilio, tutta giocata sulla parte che la donna deve svolgere in quanto moglie dell’esule, e l’*Ars*, in cui gli amanti sono chiamati ad interpretare un ruolo ben preciso per conquistare le donne amate<sup>233</sup>. Ovidio, infatti, si pone verso la moglie come un *praeceptor* e recupera la medesima funzione svolta nell’*Ars*, mutando però questa volta la materia del suo insegnamento. L’arte del corteggiamento è infatti qui sostituita dall’arte di persuadere i potenti e proprio l’insistente richiamo all’assegnazione delle parti suggerisce implicitamente che l’approccio alle figure di potere

<sup>230</sup> Di «linguaggio apertamente para-teatrale» in questa elegia parla FORMICOLA 2018, p. 75, per cui cfr. anche LAROSA 2013a, p. 184.

<sup>231</sup> Per l’uso del termine con allusione teatrale, cfr. Verg. *Aen.* 1.164, dove la *silvis scaena coruscis* è il golfo dove sorge Cartagine, la ‘scena’ che farà da sfondo alla tragedia di Didone nel quarto libro.

<sup>232</sup> Sul sapore retorico delle sue richieste alla moglie, che recuperano i toni parenetici tipici della *suasoria*, si veda LA BUA 2015, pp. 99-101.

<sup>233</sup> Cfr. ad esempio *Ars* 2.198-250, dove l’uomo finge di assecondare in tutto l’amata pur di compiacerla e farla cedere alle sue lusinghe. Sui rapporti di *Pont.* 3.1 con l’*Ars*, si vedano NAGLE 1980, pp. 44-46 e DAVISSON 1984.



presupponga sempre l'assunzione di un ruolo, per Ovidio come per coloro che egli chiama a propria difesa<sup>234</sup>.

In questa riscrittura tragica di un rituale di corteggiamento elegiaco, il ruolo che egli ora attribuisce alla moglie, in quanto personaggio interno alla riscrittura letteraria della sua sorte, è in *Pont.* 3.1 proprio quello del supplice. Le sue parole dovranno essere infatti preghiere, accompagnate dalle lacrime e da tutti i gesti di rito richiesti ai supplici: dovrà gettarsi a terra, tendere le braccia ai piedi di Livia<sup>235</sup> e formulare la sua richiesta perché il marito ottenga un mutamento del luogo di pena (vv. 148-150):

*nil nisi sollicitae sint tua verba preces.  
Tum lacrimis demenda mora est, summissaque terra  
ad non mortalis bracchia tende pedes.*

Le tue parole siano solo sollecite preghiere.  
Allora non devi più trattenere le lacrime e, gettandoti a terra,  
tendi le tue braccia ai piedi immortali.

Gli atteggiamenti che Ovidio prescrive alla moglie di assumere sono gli stessi assunti dal Coro nella tragedia euripidea. Le madri implorano Etra γεραιῶν ἐκ στομάτων, 'con le bocche di vecchie' (v. 43), come la *uxor* dovrà fare con Livia (v. 114 *Caesaris est coniunx ore precanda tuo*): l'accento è in entrambi i casi posto sulle labbra che pronunciano la supplica. Tanto le supplici di Argo quanto la moglie dell'esule sono chiamate a gettarsi ai piedi della donna cui indirizzano le loro richieste: πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν, 'gettandomi alle tue ginocchia' si legge al v. 44 della tragedia euripidea, [...] *summissaque terra / ad non mortalis bracchia tende pedes*, si legge invece in *Pont.* 3.1.149b-150. L'atto di gettarsi a terra e di conseguenza la posizione accovacciata, raggomitolata, prostrata che il supplice assume, costituisce in entrambe le scene un segnale forte di questo rituale. Da un punto di vista simbolico, infatti, esso sancisce l'assimilazione del *supplex* alla terra, secondo una interpretazione che pare suggerita dal significato originale del termine stesso, indicante "colui che sta piegato ai piedi di qualcun altro"<sup>236</sup>.

In entrambi i casi un ruolo determinante è giocato dalle lacrime che accompagnano la preghiera: ἐσιδοῦσ' οἰκτρὰ μὲν ὄσσων / δάκρυ' ἀμφὶ βλεφάροις, 'guarda le lacrime miserevoli / che colano dalle mie palpebre' sono le parole del Coro ai vv. 48-49; *tum lacrimis demenda mora est*, 'allora non devi più trattenere le lacrime' è la raccomandazione dell'esule

---

<sup>234</sup> Così DAVISSON 1984, p. 338.

<sup>235</sup> Cfr. anche Ov. *Met.* 2.477 *tendebat bracchia supplex* (il riferimento è alla sorte di Callisto) e *Her.* 4.153-154 *tendo / bracchia*, dove la supplice è invece Fedra innamorata.

<sup>236</sup> GIORDANO 1999, p. 22.

alla moglie in *Pont.* 3.1.149a. Ovidio, infatti, le ritiene addirittura sostitutive della parola stessa, come chiaramente afferma al v. 158:

*interdum lacrimae pondera vocis habent*

talora le lacrime hanno il peso delle parole<sup>237</sup>.

Le lacrime possono essere del resto ascritte all'interno del linguaggio non verbale, per sua natura capace di una comunicazione talvolta superiore alla parola stessa. Più precisamente, in questo caso si può parlare di linguaggio non verbale "simbolico", fortemente presente nei rituali di supplica, la cui peculiarità è quella di presupporre, come le parole di Ovidio ben testimoniano, un carattere volontaristico non necessariamente presente sempre nel linguaggio non verbale *strictu sensu*<sup>238</sup>. Menzionando tale potere del pianto, al v. 99 il poeta accosta significativamente le parole *gratia* e *lacrimae*: quando non si ha credito (*gratia si nulla est*) l'unica soluzione è ricorrere al pianto (*lacrimae tibi gratia fient*). Tale coincidenza permette ancora un plausibile accostamento con le *Supplici* di Euripide, dal momento che al v. 79 compare l'espressione χάρις γόων, 'la grazia delle lacrime', per quanto nel testo greco l'espressione indichi il piacere che si prova nel dar sfogo alle lacrime, mentre in quello latino il termine *gratia* allude al profitto che da esse si può ricavare<sup>239</sup>. L'influenza delle lacrime è molto attiva nelle *Supplici* di Euripide. Teseo, che pure aveva esortato Adrasto a trattenerle e a lasciare spazio alla parola, convinto che nulla potesse compiersi se non per mezzo della lingua (v. 112 πέρας γὰρ οὐδὲν μὴ διὰ γλώσσης ἰόν) sembra mostrare una certa sensibilità per il pianto delle donne<sup>240</sup>. Come altrove, Ovidio colora di importanti contrasti anche le ricercate similarità con le situazioni tragiche disseminate nelle sue elegie, con l'obiettivo – parrebbe – di evitare la completa sovrapposizione con esse. In Euripide, infatti, Teseo rappresenta il salvatore cui rivolgersi, tramite la madre Etra, per ottenere quanto non riescono ad ottenere da un nemico che agisce disonorando le leggi degli dèi (v. 19 νόμῳ ἄτιζοντες θεῶν). Per Ovidio, invece, Augusto è allo stesso tempo il salvatore al quale chiedere soccorso attraverso l'intermediazione della moglie e il nemico che empicamente trattiene il poeta lontano da Roma.

---

<sup>237</sup> Sono le medesime parole di Briseide ad Achille in *Her.* 3.4 *sed tamen et lacrimae pondera vocis habent*. Sul passo si veda anche CITRONI MARCHETTI 2000, p. 240. Nella strategia della supplica prescritta da Ovidio rientra anche la voce tremante che la moglie, come egli immagina, si troverà ad avere per naturale pudore (v. 154 *vix poteris voce tremante loqui*) e che egli considera una importante risorsa. Livia si mostrerà infatti benevolente nei suoi riguardi tanto più che ne avrà saggiato il timore reverenziale (vv. 155b-156 *sentiet illa / te maiestatem pertimuisse suam*).

<sup>238</sup> Sull'argomento, cfr. GIORDANO 1999, pp. 15-16.

<sup>239</sup> Cfr. CITRONI MARCHETTI 1999, p. 131.

<sup>240</sup> FORMICOLA 2018, p. 75 parla a tal proposito di «*oppositio in imitando*».

A questi elementi, che tracciano una linea di connessione tra la tragedia euripidea e l'epistola di Ovidio, si aggiunge anche un altro tassello. Dopo aver citato Capaneo al v. 51 come primo *exemplum* di eroe reso celebre dalla sua sventura<sup>241</sup>, dopo aver parlato alla moglie come di un personaggio per la medesima ragione posto su una *magna scaena* (vv. 59-60) e prima di esortare la moglie a dirigersi come supplice da Livia, Ovidio menziona Evadne come ultimo *exemplum* femminile di sposa suicida, con l'obiettivo di dissuadere la *uxor* dal compiere un gesto simile. Al ricordo di Alceste (v. 106) e di Laodamia (v. 110), inframezzato da quello di Penelope (vv. 107-108), che affrontò la disgrazia del marito ingannando i suoi pretendenti, Ovidio fa seguire quello di Evadne, gettatasi viva nel fuoco (vv. 111-112), come si racconta proprio nelle *Supplici* di Euripide, ai vv. 990-1071. Lei stessa, peraltro, afferma di voler morire per amore di gloria (v. 1015 εὐκλείας χάριν), il medesimo motivo che dovrebbe spingere la moglie, secondo quanto Ovidio le scrive, a continuare invece la sua opera di difesa presso Augusto. Ora non serve la morte, che Evadne scelse per sé, ma serve continuare a supplicare Augusto per la salvezza di Ovidio, nuovo Capaneo. L'espressione *morte nihil opus est*, che apre il v. 113, è presente in un contesto simile anche in *Trist.* 5.14.41. Si tratta sempre di un'elegia indirizzata alla moglie e di un passo caratterizzato dal ricordo delle spose fedeli, tra le quali compare ancora Evadne suicida (v. 38 *ausaque in accensos Iphias ire rogos?*). Ovidio ricorda qui alla moglie di non aver bisogno della sua morte, ma del suo amore e della sua fedeltà e aggiunge che la fama non deve essere cercata in una prova estrema o eclatante né in azioni difficili (v. 42 *non ex difficili fama petenda tibi est*). Leggendo il passo in rapporto alle affermazioni di *Pont.* 3.1, si potrebbe dire che essa vada, invece, perseguita attraverso il ruolo più dimesso ma assai più efficace di supplice. È questa parte, più semplice e più utile rispetto al suicidio, oltre che meno radicale, che garantirà alla moglie la fama imperitura di *bona uxor*. La raccomandazione a non uccidersi e il ricordo esplicito di Evadne a conclusione del breve catalogo di *exempla* femminili in *Pont.* 3.1, cui corrisponde quello di Capaneo in apertura dell'elenco degli eroi maschili, sembra costituire un'ulteriore conferma dell'allusione di Ovidio alla tragedia euripidea.

##### 5. L'esule genitore: un Edipo padre di "Edipi"?

Nell'elegia che apre i *Tristia*, Ovidio immagina l'arrivo a Roma della sua nuova opera. Le raccomandazioni che accompagnano il suo congedo da essa denunciano la novità della sua

---

<sup>241</sup> Seguono, come abbiamo avuto modo di osservare altrove, le menzioni di Anfiarao, Ulisse e Filottete (vv. 52-54).

arte, costretta a mutare nella forma e nei contenuti a seguito della sventura che lo ha colpito. Il primo bisogno che Ovidio avverte pensando alla missione del suo *liber* in città è quello di assicurargli un luogo in cui poter essere accolto. Arrivando a Roma come straniero e non potendo tacere il legame con l'esule, esso dovrà mostrarsi cauto e sapere bene dove poter cercare ospitalità e come richiederla. In questa necessità di trovare un ricovero per chi è *peregrinus* (così il poeta definisce il suo *liber* al v. 59) e di assicurarsi accoglienza mostrando rispetto e discrezione verso gli autoctoni, sembra scorgersi un'eco sottile dell'atteggiamento assunto da Edipo e dalla figlia Antigone, all'inizio dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, una tragedia fondata sul motivo della «reintegrazione nella società di un uomo che ne era stato espulso»<sup>242</sup>. I due personaggi, disfatti e mendicanti<sup>243</sup>, giungono nel demo di Colono come ξένοι (v. 13)<sup>244</sup> e cercano da subito un luogo dove poter momentaneamente riposare in attesa di qualcuno al quale chiedere una più duratura accoglienza: *venias magnam peregrinus in urbem* sono le parole di raccomandazione di Ovidio in *Trist.* 1.1.59; ἤκομεν / ξένοι πρὸς ἄστῶν sono invece quelle di Edipo ad Antigone ai vv. 12-13 della tragedia sofoclea. Nel primo caso si tratta di una proiezione del poeta rispetto alla sorte futura del suo *liber*, che viaggerà da solo lasciando a sua volta solo l'esule, e che straniero arriverà a Roma, terra natale del suo autore ma a lui, nato nel Ponto, ancora ignota. Nel secondo caso, invece, la sorte di peregrinazione è condivisa da padre e figlia, che insieme arrivano in una terra straniera che Antigone riconosce appartenere ad Atene, ma della quale ignora l'identità precisa (v. 24 τὰς γοῦν Ἀθήνας οἶδα, τὸν δὲ χῶρον οὐ). In entrambe le situazioni un verbo di movimento (*venio* / ἤκω)<sup>245</sup> accompagna la definizione dello *status* (*peregrinus* / ξένος) che caratterizza il personaggio che fa il suo ingresso sulla scena, sia essa Roma o Colono, dopo aver percorso un lungo viaggio (v. 20 μακρὰν ... ὁδόν; *Trist.* 1.1.127 *longa via est*). Il paragone tra Edipo e Ovidio sembra essere suffragato da una serie di altre coincidenze.

<sup>242</sup> Così GUIDORIZZI in AVEZZÙ-GUIDORIZZI-CERRI 2008, p. XX.

<sup>243</sup> Edipo, come peraltro Ovidio, non è più colui che un tempo è stato: di ciò che fu ora resta solo un triste fantasma. Così ai vv. 109-110 οἰκτιρατ' ἀνδρὸς Οἰδίπου τόδ' ἄθλιον / εἶδωλον· οὐ γὰρ δὴ τόδ' ἀρχαῖον δέμας, 'commiserate di Edipo questo infelice fantasma, / che ormai non è più il suo vecchio corpo'. Il testo e la traduzione riportati, qui e in seguito, sono tratti dall'edizione commentata della tragedia di AVEZZÙ-GUIDORIZZI-CERRI 2008.

<sup>244</sup> Cfr. anche il v. 3, dove Edipo si definisce πλανήτης 'errante' (lo stesso aggettivo torna in bocca al coro al v. 124 in opposizione a ἔγχωρος, a indicare l'origine straniera dell'eroe), e il v. 50, dove compare l'equivalente sinonimico ἀλήτης. Tutta l'azione drammatica di Edipo nella tragedia è tesa proprio a porre fine a questo sfinito vagabondaggio attraverso il radicamento in uno spazio preciso, delineato, coincidente con quella che diventerà la sua tomba di eroe. Cfr. AVEZZÙ-GUIDORIZZI-CERRI 2008, p. 202. La stessa tensione, seppur in direzione opposta, anima nell'esilio la poesia di Ovidio, che al suo errare lontano da Roma spera di sottrarsi con la reintegrazione in città o con un miglioramento del luogo di pena. Sull'immagine del vagabondo si veda anche Eur. *Her.* 878 ξένοι πλανήτην εἶχετ' ἄθλιον βίον, 'conducevate un'esistenza infelice, da vagabondi'.

<sup>245</sup> Cfr. anche le parole del *liber* in *Trist.* 3.1.1 *Missus in hanc venio timide liber exulis urbem*.

Prima fra tutti il rapporto di figliolanza che lega le opere poetiche al loro autore, come Antigone a Edipo, e che accomuna genitori e figli in un destino di vagabondaggio. Di questo rapporto Ovidio parla, ad esempio, in *Trist.* 3.14.11-18. Qui, nell'affidare ad un amico in città la tutela dei libri inviati da Tomi, egli ricorda che l'esilio fu inflitto come condanna a lui e ad altri tre suoi figli (v. 9 *est fuga dicta mihi*; v. 17 *tres mihi sunt nati contagia nostra secuti*). Tutti gli altri sono liberi o di restare in patria, come le *Metamorfosi* ricordate ai vv. 19-24, o di giungervi se nati altrove, come appunto le opere composte nel Ponto. In realtà, a questo proposito, il *liber* giunto a Roma in *Trist.* 3.1.73-74 riconosce al contrario di soffrire lo stesso destino del padre, dal momento che, non trovando accoglienza, è costretto a vagabondare come lui, esule, senza un rifugio:

*In genus auctoris miseri fortuna redundat,  
et patimur nati quam tulit ipse fugam.*

Sulla prole ricade la sorte di un padre sventurato  
e noi, i suoi figli, soffriamo il suo medesimo esilio.

Del resto, per un nativo del Ponto come il *liber* è, Roma rappresenta realmente una terra straniera in cui sentirsi esuli. Di questo rapporto di paternità e di questa temuta ereditarietà della colpa, parla anche Edipo già nel finale dell'*Edipo Re*. Ai vv. 1505b-1514, l'eroe supplica Creonte di prendersi cura delle sue figlie affinché non condividano il suo destino di esule e non siano così associate a lui nella sventura (v. 1507 μηδ' ἐξισώσης τάσδε τοῖς ἐμοῖς κακοῖς), ma possano vivere in un luogo più opportuno e avere in sorte una vita migliore della sua (vv. 1512b-1514):

[...] νῦν δὲ τοῦτ' εὔχεσθέ μοι  
οὗ καιρὸς ἐὰ ζῆν, τοῦ βίου δὲ λῶφονος  
ὑμᾶς κυρῆσαι τοῦ φυτεύσαντος πατρός.

Ma ora, pregate che vi sia consentito vivere nel luogo più opportuno,  
e di avere in sorte una vita migliore del padre che vi ha generate.

L'invio delle proprie opere a Roma prevede in Ovidio la medesima richiesta di tutela da parte degli amici. È ciò che accade ad esempio in *Pont.* 1.1.3-4, dove il poeta chiede a Bruto di garantire un alloggio al *liber* inviato a Roma (*Si vacat, hospitio peregrinos, Brute, libellos / excipe, dumque aliquo, quolibet abde loco*), in *Pont.* 2.5.34, dove il poeta ne affida le cure a Salano (*tutelam mando sentiat ille tuam*), in *Pont.* 3.4.6, dove la richiesta questa volta è indirizzata a Rufino e riguarda nello specifico un *Triumphus* appena composto (*quale tamen cumque est, ut tueare, rogo*). Al di là degli esempi specifici in cui essa viene apertamente formulata, tale richiesta agli amici vale come condizione generale dell'approccio di Ovidio

ai suoi destinatari rispetto agli scritti loro inviati<sup>246</sup>, esattamente come un padre che affida i suoi figli a chi sa che potrà prendersene cura<sup>247</sup>. A questa concezione di figliolanza, Ovidio allude già in *Trist.* 1.1.115, dove raccomandando al *liber* in partenza di avere a cuore la sorte del suo autore parla di *cura parentis*, e in *Trist.* 3.1.57, dove il *liber* personificato parla del poeta come *noster parens*, come anche poco oltre al v. 66<sup>248</sup>. In questa stessa direzione sembrano andare anche le affermazioni contenute in *Pont.* 1.1.7-8, l'elegia che apre la nuova raccolta di lettere inviate a Roma. Qui Ovidio, affidando a Bruto la sua nuova opera e pregandolo di dare ad essa un alloggio, riporta un breve dialogo tra lui e i suoi versi in partenza, che esorta a cercare una collocazione all'interno delle biblioteche pubbliche di Roma, mentre loro continuano a preferire per paura le dimore private (vv. 9-10 *latere / sub lare privato tutius esse putant*)<sup>249</sup>. Le parole che Ovidio pronuncia sembrano quelle di un padre che esorta i figli riottosi ad andare dove essi hanno timore di recarsi.

La seconda coincidenza con Edipo esule rintracciabile in Ovidio consiste nella dipendenza del padre dal figlio che lo scorta. Tanto Edipo quanto Ovidio sono infatti obbligati dalle circostanze a fare completo affidamento sulla loro prole, il primo perché cieco, il secondo perché bandito da Roma. Nella tragedia sofoclea, Antigone diventa gli occhi stessi del padre, colei che vede per sé e per il genitore (così la definisce Edipo ai vv. 33-34 presentandola all'abitante di Colono che si fa loro incontro), esattamente come il *liber* giunge a Roma per sé e per il padre, divenendone il volto, i piedi e la voce. I suoi *pedes* metrici sono infatti i 'piedi' che permettono al poeta di toccare indirettamente il suolo patrio (*Trist.* 1.1.16) e diventano lo strumento attraverso il quale far giungere a Roma le sue richieste e, con esse, il suo lamento di dolore. Tra l'altro, tanto Antigone quanto il *liber* di Ovidio sembrano inizialmente destinati a subire un rifiuto che li costringe ad una supplica per sé e per il padre. Quando Edipo rivela al Coro la propria identità, gli abitanti di Colono reagiscono spaventati intimandogli di lasciare subito il loro demo per paura di una possibile contaminazione (vv. 226-236). Ad essi risponde Antigone, che si descrive come meritevole della loro compassione, lei che accudisce il padre ormai abbandonato da tutti (vv. 241-247a):

---

<sup>246</sup> Così CITRONI 1986, p. 137.

<sup>247</sup> Cfr. *Soph. Ai.* 990-991, dove il Coro ricorda a Teucro che Aiace, quand'era in vita, più volte si era raccomandato con lui affinché si prendesse cura, dopo la sua morte, del figlio Eurisace.

<sup>248</sup> In *Trist.* 1.1.107 Ovidio parla al suo *liber* pontico delle sue opere precedenti all'esilio definendole *fratres*, dal momento che, in quanto tutte creature del medesimo padre, esse possono considerarsi tra loro fratelli, come ribadisce il *liber* stesso alla ricerca di un alloggio in biblioteca, tra i suoi simili, in *Trist.* 3.1.65 *quaerebam fratres*.

<sup>249</sup> Sull'interdizione delle opere di Ovidio dalle biblioteche pubbliche e sulle ragioni implicite connesse all'ostinata ricerca di una collocazione all'interno delle raccolte private, si veda LENTANO 2012, pp. 78-79.

ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,  
 ὦ ξένοι, οἰκτίραθ', ἄ  
 πατρὸς ὑπὲρ τοῦ<μοῦ> μόνου ἄντομαι,  
 ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα  
 ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος  
 ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον  
 αἰδούς κῦρσαι [...].

Almeno di me, sventurata,  
 ospiti, vi preghiamo, abbiate pietà,  
 di me che vi supplico per mio padre,  
 lasciato solo da tutti, e vi supplico  
 fissandovi negli occhi con occhi non ciechi,  
 come fossi figlia del vostro sangue,  
 che l'infelice sia rispettato! [...] <sup>250</sup>.

Anche il *liber* di Ovidio, qualora venisse respinto (*Trist.* 1.1.65-66 *si quis ... / e gremio reiciat suo*), dovrà difendersi dichiarando di essere diverso dagli altri figli già condannati e chiedendo così accoglienza per sé e per il padre.

Il terzo elemento di congiunzione consiste, poi, nel breve tour orientativo che tanto il *liber* (e Ovidio attraverso di esso) quanto Edipo e Antigone fanno sotto la guida di un abitante del luogo. Mentre in *Trist.* 3.1, a partire dal v. 27, il *liber* segue l'esposizione dell'unico romano che ha acconsentito a scortarlo e che gli indica alcuni dei luoghi simbolo della Roma dell'epoca, Edipo e la figlia vengono istruiti dallo ξένοϛ sulla identità dei luoghi e dei monumenti che li circondano. Si tratta nel primo caso di un tour in movimento, e per ciò stesso più ampio, mentre nel secondo la presentazione si limita a quanto presente nel luogo dove i personaggi già sostano. In entrambe le situazioni i siti menzionati sono grossomodo di carattere sacrale. Nel caso di Ovidio, dopo il Foro, vengono menzionati la Via Sacra (v. 28), il tempio di Vesta (v. 29), la reggia di Numa (v. 30), il tempio di Giove Statore (vv. 31-32), la casa di Augusto nuovo Giove (vv. 34-58) e il tempio di Apollo (v. 60)<sup>251</sup>; nel caso di Edipo compaiono invece, a identificazione del luogo dove Edipo è approdato, l'area consacrata a Poseidone e quella consacrata a Prometeo (vv. 54b-56a), la χαλκόπους ὁδός (v. 57) considerata come luogo di mediazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti e, infine, la statua equestre dell'eroe eponimo Colono (vv. 58b-61). La dimensione sacrale che aleggia

<sup>250</sup> L'azione di Antigone di guardare il Coro occhi negli occhi, costituisce qui anche un'indicazione registica, che vede la ragazza avanzare verso i suoi interlocutori «lasciando per una volta il padre in seconda linea». Così AVEZZÙ-GUIDORIZZI-CERRI 2008, p. 240. Questo avanzare del figlio lasciandosi alle spalle il padre indifeso ricorda in qualche modo l'arrivo del *liber* ovidiano a Roma, che si interfaccia con i *cives* autoctoni difendendo un padre che è rimasto indietro, nel Ponto.

<sup>251</sup> L'itinerario prosegue poi verso la biblioteca Palatina, la biblioteca del Portico di Ottavia e quella dell'*Atrium Libertatis*: alle biblioteche è infatti rivolto in modo particolare l'interesse del *liber*, che in queste sedi cerca un luogo di accoglienza.

nella menzione di questi luoghi sottolinea in entrambi i contesti la necessità di rispettare ed accogliere chi giunge chiedendo ospitalità e mostra allo stesso tempo la diversità di sorte riservata ai supplici a Colono e al supplice appena giunto a Roma. Edipo, infatti, troverà rifugio presso gli abitanti del demo grazie alla disponibilità di Teseo loro re, mentre il *liber*, e Ovidio con lui, sarà vittima di una serie di rifiuti a catena. Una volta fallito il tentativo di trovare alloggio in una *statio publica* (v. 79), non gli resterà che bussare alle porte delle dimore private (vv. 80-82).

A questi elementi se ne aggiunge un altro<sup>252</sup>, degno di nota se si tiene conto del valore attribuito da Ovidio all'ostentazione fisica del lutto e della sofferenza, ed è la capacità che il solo aspetto esteriore ha di rivelare l'identità dei personaggi in azione. Il libro, che come abbiamo avuto modo di osservare diventa *alter ego* del poeta ereditandone le fattezze nell'aspetto e nei toni, non può giungere ignorato a Roma, perché, anche senza recare il titolo in bella vista, dal colore stesso denuncia la sua appartenenza ad Ovidio tanto che, se anche volesse, non riuscirebbe mai a nascondere la sua identità: *Trist.* 1.1.61 *ipso noscere colore*. Teseo, giunto davanti a Edipo, dichiara allo stesso modo di averlo riconosciuto dal suo abbigliamento e dalla tristezza del volto (vv. 555-556):

σκευή τε γάρ σε καὶ τὸ δύστηνον κάρα  
δηλοῦτον ἡμῖν ὄνθ' ὄς εἶ [...].

L'abito infatti e il misero aspetto ci mostrano  
che sei proprio tu [...].

Edipo, però, non è mai citato da Ovidio come termine di paragone per la sua sventura, nonostante possa a ragione essere considerato l'eroe tragico per eccellenza. L'unica menzione diretta dell'eroe compare in *Trist.* 1.1.114-115, dove sono i tre libri dell'*Ars amatoria* ad essere detti *Oedipodas*. Si tratta di un plurale retorico con il quale Ovidio accusa i libri suoi figli di averlo inconsapevolmente ucciso come Edipo aveva fatto con il padre Laio. La medesima ragione giustifica anche l'appellativo *Telegonos* che segue il primo aggettivo al v. 114 e che riporta alla mente del lettore la sorte di Telegono, il figlio di Ulisse e Circe che la tradizione post-omerica indicava come responsabile inconsapevole della morte del padre. Giunto dopo una tempesta sulle coste di Itaca, egli avrebbe infatti saccheggiato la città e ucciso Ulisse, che non aveva riconosciuto. Stando a questi riferimenti, sembrerebbe,

---

<sup>252</sup> È forse utile ricordare anche che Edipo dichiara di essere stato vittima della collera degli dèi. Gli atti da lui compiuti, per quanto esecrabili, sono tutti frutto di una macchinazione divina della quale egli è soltanto un inconsapevole esecutore. Cfr. ad es. le parole di Edipo a Creonte ai vv. 960-1002. Anche Ovidio, dal canto suo, è responsabile di un *error* del tutto accidentale, causa dell'ira divina, quella di Augusto, contro di lui.



quindi, necessario considerare il riferimento a Edipo solo in relazione alla colpa parricida dei *carmina*, causa della *relegatio* del poeta. In quanto *exemplum* contemplato da Ovidio nel suo racconto dell'esilio, cioè, Edipo sembrerebbe deputato a rappresentare soltanto l'inconsapevolezza a causa della quale le opere erotiche hanno decretato la rovina del loro autore, metaforicamente uccidendolo.

In realtà, considerando l'esilio come una frattura nella vita di Ovidio e come un assoluto capovolgimento della sua sorte e della sua identità, è forse plausibile estendere tale riferimento anche ad Ovidio stesso. In quanto *lusor amorum*, cioè, Ovidio è certamente Laio, padre di quelle opere erotiche che ne hanno segnato la morte. In questo senso il paragone tra esse e Edipo è chiaro ed esplicitato dallo stesso Ovidio. In quanto esule, invece, condannato per aver commesso una colpa involontaria, Ovidio stesso diventa Edipo. L'Ovidio amatore è infatti stato ucciso dai suoi stessi figli letterari, lasciando il posto ad un Ovidio esule, che sconta a sua volta la morte del precedente. Tra il primo e il secondo, come tra Laio e Edipo, esiste una comune progenie di figli (cfr. Soph. *OT* 261), tutti peraltro costretti a vivere nell'esilio. L'*Ars* sconta in maniera diretta la pena per la morte del suo autore, come fa Edipo rispetto a Laio, mentre le opere dal Ponto patiscono una pena in virtù dell'ereditarietà della colpa che trasferisce la *relegatio* dal padre ai suoi figli, come accade ad Antigone e Ismene.

## CAPITOLO IV

### «Movenze tragiche»<sup>1</sup>

La scrittura di Ovidio sembra caratterizzarsi, negli epistolari dal Ponto come nella produzione precedente all'esilio, per una forte componente di teatralità. La forza delle immagini che descrive, la capacità di ricreare, grazie ad una loro dettagliata narrazione, l'evolversi degli eventi, l'accurata scelta delle parole, evocatrici di figure ed azioni che sembrano riaccadere all'interno dell'architettura sintattica, sono aspetti che denunciano una certa attrazione del poeta per la potenza del linguaggio teatrale, che rende la parola immagine e quindi azione. All'interno delle opere dell'esilio è possibile individuare alcuni momenti in cui tale dipendenza dalla scena sembra trovare una più esplicita rappresentazione. Infatti, al di là degli ipotesti tragici che attraversano il racconto della *relegatio*, contribuendo alla ricchezza di questa sua nuova produzione, Ovidio sembra prelevare dal teatro anche alcune tecniche di scrittura, capaci di trasformare la sua narrazione in una rappresentazione vera e propria<sup>2</sup>.

Come si è avuto modo di osservare in relazione al controverso concetto di *error*, il cui campo di applicazione spazia dall'ambito retorico alla trattatistica tragica, anche i motivi e gli espedienti letterari analizzati nelle pagine che seguono sembrano trovare condivisa attestazione tanto nei testi teatrali quanto nelle raccolte declamatorie, al punto che risulta ancora una volta complesso stabilire se la loro presenza all'interno degli epistolari dal Ponto debba essere addebitata all'influenza dell'uno o dell'altro ambito, considerando l'acclarata familiarità di Ovidio con entrambi. C'è da dire, però, che in alcuni specifici casi il linguaggio e i topoi in questione sembrano inserirsi all'interno di una struttura compositiva più marcatamente modellata sulla "messa in scena", inducendo a considerare per tali contesti una più attiva dipendenza della scrittura ovidiana dalle consuetudini sceniche (un esempio importante è, come si vedrà, quello dell'attacco di *Pont.* 3.1). Al di là dell'evidente reciprocità di influenze tra i due ambiti letterari, per la quale spesso in ambito declamatorio si tendono ad usare *colores* e tecniche della tragedia<sup>3</sup> e per la quale, viceversa, espedienti

---

<sup>1</sup> L'espressione è di LAROSA 2013a, p. 3.

<sup>2</sup> Si veda a riguardo quanto ricordato circa l'importanza letteraria del concetto di *ἐνάργεια*, pp. 45-50.

<sup>3</sup> Oltre ai già citati contributi di CASAMENTO 2002 e 2007, si veda sul tema anche CASAMENTO 2013, che evidenzia la relazione tra prassi declamatoria e teatro attraverso l'analisi di alcuni casi-studio che hanno per oggetto rapporti controversi tra padri e figli.

retorici entrano a far parte del registro espressivo tragico<sup>4</sup>, e al di là, quindi, dell'impossibilità di attribuire all'uno o all'altro la "paternità" di un motivo o di una tecnica, è il contesto compositivo generale di alcune elegie dal Ponto a denunciare una maggiore coloritura teatrale, una attitudine più netta alla rappresentazione, pur nella indubbia sfumatura retorica che sempre accompagna ogni momento di teatro. Se nel complesso cioè, come il caso dell'*error* dimostra, retorica e tragedia sembrano agire contestualmente nella scrittura ovidiana, essendo esse stesse in un costante e reciproco rapporto di interscambio, è altrettanto vero che in taluni casi la struttura generale dell'elegia lascia presupporre una più diretta dipendenza dalla scrittura scenica. Questo accade soprattutto, come si vedrà, in componimenti in cui la struttura epistolare viene momentaneamente abbandonata, in cui la volontà persuasiva che sempre accompagna l'invio delle lettere a Roma appare più dimessa o comunque filtrata, e in cui il poeta, rinunciando (a volte parzialmente) al dialogo a distanza con i suoi destinatari, isola un frammento della sua vita di relegato e lo colloca all'interno di una narrazione che appare più profondamente "tragica" nei toni, nello stile, nel sapore generale della lingua, e più fortemente "teatrale" nelle movenze, nella struttura, nell'assetto complessivo, tanto che in alcuni momenti il racconto appare addirittura sovrapponibile a specifiche sezioni del dramma antico. Tra le manifestazioni più evidenti di questa attitudine rientrano: la contemporaneità d'azione tra l'accadimento e la sua narrazione poetica, che porta Ovidio a scrivere di ciò che vive mentre lo vive, operando una serie sorprendente di scarti emotivi, cambi di "ambientazione", mutamenti di pensiero all'interno di uno stesso componimento (fattore di per sé tipico del teatro, che dell'accadimento improvviso fa il motore di ogni vicenda rappresentata); il racconto di eventi passati operato attraverso il ricordo di esperienze di cui è stato protagonista e quindi testimone diretto, secondo un modulo presente in molte delle *rheseis* condotte in tragedia dai messaggeri; l'intervento imprevisto di voci "altre" rispetto a quella tendenzialmente unica del poeta, che come personaggi comprimari agiscono in maniera autonoma rispetto al protagonista, coadiuvandone e accompagnandone l'azione; infine, il ricorso a strutture e moduli compositivi (l'apostrofe al luogo in sede prologica, il suo carattere informativo-patetico, la *Anrede* posticipata all'interlocutore) che per collocazione e funzione appaiono in linea con corrispondenti moduli drammatici, come ben evidenzia il caso analizzato di *Pont.* 3.1. Ad ognuno di questi aspetti sono dedicate le sezioni d'analisi che seguono.

---

<sup>4</sup> Sull'argomento si vedano ad esempio ROSSI 1999, BLASINA 2007, BATTEZZATO 2018<sup>2</sup>.

1. *Hic et nunc*: alcuni esempi di racconto *in fieri*.

a. Le scene di tempesta.

Dopo l'elegia proemiale del primo libro dei *Tristia*, composta probabilmente per ultima, il lettore è catapultato immediatamente nel mezzo del viaggio del poeta verso Tomi. Come di norma accade all'inizio di una rappresentazione teatrale, chi assiste si ritrova immerso all'interno della vicenda raccontata, presa in un momento cruciale del suo sviluppo. In questo caso troviamo Ovidio, vittima di una tempesta che sembra pregiudicare la prosecuzione del suo viaggio in mare, colto nel momento in cui inizia una supplica alle divinità perché intervengano e lo salvino dal naufragio. La preghiera, che ben comunica il terrore provato dall'esule e che, come abbiamo visto, chiama in causa alcuni personaggi del mito perseguitati da un dio nemico, eppure soccorsi da altri dèi alleati, viene formulata nel momento in cui Ovidio si trova in balia delle onde. La scrittura della supplica è infatti contemporanea al momento in cui essa viene pronunciata ed è anzi proprio la situazione vissuta a guidare lo sviluppo stesso della preghiera, dettandone i contenuti. Questo è almeno ciò che Ovidio istituisce come verità nel suo racconto letterario. Mentre l'esule parla (e scrive), le onde gli bagnano il volto (v. 14 *ipsa graves spargunt ora loquentis aquae*) e il vento ne disperde la voce (v. 15 *terribilisque Notus iactat mea dicta precesque*), tanto che Ovidio crede che le sue richieste stentino ad arrivare alle divinità cui sono indirizzate (v. 16 *ad quos mittuntur non sinit ire deos*). La descrizione della tempesta prosegue attraverso la menzione di alcuni particolari che immediatamente fissano davanti agli occhi del lettore l'immagine del momento terribile che il poeta vive. L'utilizzo costante dell'indicativo presente contribuisce ad esaltare la contemporaneità dell'azione e consente di descrivere la tempesta come se essa si abbattesse sul poeta nel momento in cui anche il lettore è chiamato ad assistervi. Le onde si sollevano come montagne quasi a toccare le stelle, per poi precipitare in basso quasi dovessero aprire le porte del Tartaro (vv. 19-22):

*Me miserum! Quanti montes volvuntur aquarum!  
Iam iam tacturos sidera summa putes.  
Quantae diducto subsidunt aequore valles!  
Iam iam tacturas Tartara nigra putes.*

Misero me! Quali montagne di acqua mi rotolano intorno!  
Diresti che tocchino da un momento all'altro le stelle.  
Quali abissi si sprofondano quando il mare si apre!  
Diresti che arrivino ormai al Tartaro oscuro.

La costruzione dei due distici, che si configurano come un'amplificazione di un frammento della tempesta descritta da Virgilio in *Aen.* 1.102-106<sup>5</sup>, è pressoché identica, e ciò consente di ricreare con estrema suggestione il pericoloso corso dall'esule in viaggio, costretto ad affrontare flutti che si sollevano in alto e si abbattono poi precipitosamente verso il fondo del mare<sup>6</sup>. Ovidio descrive una tempesta seguendo immagini assai simili anche in *Met.* 11.502-506, dove vittima del nubifragio è Ceice e dove la contrapposizione tra *valles* e *montes* è rafforzata da un suggestivo contrasto di prospettive: dalla cima dell'onda il naufrago può scorgere il fondo fino all'Acheronte (vv. 503-504), dalle profondità della voragine che si apre nel mare può invece osservare il cielo. Dappertutto Ovidio, assalito dal rumore assordante dei venti, vede solo cielo e mare, secondo un'immagine ancora una volta ripresa da Virgilio (*Aen.* 3.193 *caelum undique et undique pontus*; 5.9 *maria undique et undique caelum*) e già presente anch'essa in un passo delle *Metamorfosi*. Nel primo libro, infatti, ai vv. 235-312, Ovidio descrive il diluvio universale con il quale gli dèi distrussero l'umanità prima della sua rigenerazione grazie a Deucalione e Pirra, unici superstiti della catastrofe. Raccontando l'episodio, Ovidio scrive (vv. 291-292):

*iamque mare et tellus nullum discrimen habebant;  
omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto.*

Non c'è più confine fra il mare e la terra:  
è oceano ogni cosa, e perfino l'oceano si sente mancare le sponde.

Questi due versi costituiscono una suggestiva variazione delle formule virgiliane prima menzionate, rispetto alle quali è evidente il tentativo di Ovidio di superare in qualche modo il suo predecessore. Mentre Virgilio adotta l'immagine per descrivere l'esperienza tutta personale di un navigante che affronta una tempesta in mare aperto, in *Met.* 1 Ovidio recupera la medesima immagine per immortalare però una distruzione globale. La sua è una «super-tempesta»<sup>7</sup> destinata ad eclissare quella che colpì Enea, che Ovidio invece recupera poi nella sua dimensione tutta soggettiva per descrivere il proprio viaggio verso Tomi. Se si considera, inoltre, che la vicenda di Deucalione e Pirra costituisce nell'economia delle *Metamorfosi* una seconda genesi dell'umanità, è suggestivo notare come Ovidio adotti immagini simili per descrivere da una parte un diluvio cosmico che distrugge il genere

<sup>5</sup> Sulla dipendenza di Ovidio da Virgilio nella descrizione di questa tempesta, cfr. anche MONTUSCHI 2005, pp. 322-323, che cita Verg. *Aen.* 5.19-20 come modello probabile per l'immagine relativa all'infuriare dei venti di *Trist.* 1.2.25-30.

<sup>6</sup> L'idea del movimento alterno del mare è anche in *Aen.* 3.420-423 e 3.564-567. In quest'ultimo passo è presente anche il riferimento alla visione degli Inferi. Sulle onde alte fino al cielo, cfr. anche Eur. *Hipp.* 1206-1207 [...] εἶδομεν / κύμα' οὐρανῶι στηρίζον [...], 'vediamo un'onda mostruosa alta fino al cielo'.

<sup>7</sup> L'espressione è di BARCHIESI 2005, p. 191.

umano per partorirne uno nuovo, dall'altra una tempesta di dimensioni e portata notevolmente più ridotte, che genera a sua volta un uomo nuovo quale sembra essere l'Ovidio esule, prodotto di una "rinascita" questa volta peggiorativa.

Persino il nocchiero che lo scorta in Scizia è colto dal panico (v. 31 *rector in incerto est*), incapace di scegliere la rotta per evitare il collasso. La stessa immagine è presente anche nella scena della tempesta in *Met.* 11.492-494. Da essa Ovidio esule riprende sia l'espressione del v. 493 *nec quid iubeatve vetetve*, riproposta in *Trist.* 1.2.31 nella formula *nec quid fugiatve petatve*, sia quella del v. 494 *tanta mali moles tantoque potentior arte est*, che in *Trist.* 1.2.32 diventa *ambiguus ars stupet ipsa malis*<sup>8</sup>. La situazione è agli occhi dell'esule talmente disperata da indurlo a credere che la morte sia vicina. L'unico pensiero che sembra consolarlo è quello della moglie, che egli ha rifiutato di portare con sé e che ha così risparmiato da morte certa (vv. 43-44):

*At nunc, ut peream, quoniam caret illa periclo,  
dimidia certa parte superstes ero.*

E invece ora, anche se muoio, poiché essa è al sicuro dal rischio,  
sono certo di sopravvivere nell'altra metà di me stesso.

Tale riflessione viene improvvisamente interrotta dallo sfavillare di un lampo nel cielo e dal fragore assordante che lo accompagna, testimonianza di una modalità di scrittura *in fieri* che, come sulla scena, muta al sopraggiungere di nuovi accadimenti (vv. 45-46)<sup>9</sup>:

*Ei mihi, quam celeri micuerunt nubila flamma!  
Quantus ab aetherio personat axe fragor.*

Ahimè, che veloce bagliore è sfavillato fra le nuvole!  
Che immenso fragore scoppia dalla volta dell'etere!

Nel momento stesso in cui i versi si susseguono, la scena prende vita, in un presente eterno che è il fondamento stesso della scrittura teatrale, specie quando la voce narrante coincide, come in questo caso, con il protagonista della scena descritta, e a parlare è un 'io' in azione. Un efficace paragone strutturale con questi versi, data la coincidenza che vede un bagliore improvviso interrompere le parole di chi parla attirandone l'attenzione, è con il prologo dell'*Agamennone* di Eschilo. Qui il personaggio in scena è la sentinella cui è affidato il compito di vegliare in attesa del ritorno del padrone: le sue prime battute, peraltro, si configurano come una preghiera agli dèi (v. 1 Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων)<sup>10</sup>,

<sup>8</sup> Cfr. anche Ov. *Met.* 2.169-170, dove viene descritto Fetonte che, incapace di governare il carro del padre, non sa dove dirigersi né, se lo sapesse, riuscirebbe ad andarci: *ipse pavet nec qua commissas flectat habenas / nec scit qua sit iter nec, si sciat, imperet illis.*

<sup>9</sup> Cfr. Verg. *Aen.* 1.90 *intonuere poli et crebris micat ignibus aether.*

<sup>10</sup> Il testo greco riportato qui e in seguito è tratto dall'edizione della tragedia di FRÄNKEL 1962a.

esattamente come per il ‘prologo’ dell’esule in viaggio (*Trist.* 1.2.1-2 *Di maris et caeli ... / solvere quassatae parcite membra ratis!*). Dopo aver esposto gli elementi necessari a illustrare la propria identità e a inquadrare la vicenda che si sta per verificare sulla scena, il φύλαξ si abbandona ad una preghiera con la quale si augura possa esserci una imminente e felice risoluzione degli eventi. Come racconta ai vv. 20-21, egli spera che possa presto apparire un fuoco nella notte ad annunciare il ritorno vittorioso di Agamennone, ponendo così fine alla lunga attesa che da un anno lo costringe a vegliare sul tetto del palazzo di Argo. A questa personale riflessione, che dona al monologo del personaggio un breve momento di distensione, come per Ovidio in mare il ricordo della moglie ancora al sicuro a Roma, segue l’improvviso sfavillare nel cielo del fuoco tanto atteso (vv. 22-25):

ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον  
 φάος πιφάυσκων καὶ χορῶν κατάστασιν  
 πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν.  
 ἰοὺ ἰοὺ·

Eccoti fuoco, che annunci nella notte  
 la luce del giorno e muovi mille danze  
 ad Argo per questa gioia!  
 Sì! Sì!<sup>11</sup>

Tra il v. 21 e il v. 22, secondo quanto riportato anche da uno scolio al passo, andrebbe calcolata una pausa temporale, tale da garantire alla sentinella lo spazio necessario per accorgersi di quanto accaduto e reagire gridando di stupore e di gioia<sup>12</sup>. Probabilmente, dal punto di vista scenico, una volta conclusa la battuta al v. 21 la sentinella tornava a stendersi sul suo giaciglio, per poi alzarsi di soprassalto alla vista della luce<sup>13</sup> ed esultare d’istinto con il grido che apre il v. 22. Il sopraggiungere improvviso del fuoco durante la notte, segnalato dal vocativo ὦ χαῖρε λαμπτήρ che ben restituisce lo stupore del personaggio all’accadere di

<sup>11</sup> La traduzione riportata è quella realizzata dal Laboratorio Theatron – Teatro Antico alla Sapienza nell’ a.a. 2013-2014, edita in BELARDINELLI 2014 (a cura di), p. 253.

<sup>12</sup> Una pausa simile va considerata anche per il monologo prologico della Pizia, che apre le *Eumenidi* eschilee, anch’esso consistente in una preghiera agli dèi. Tra il v. 33, dove termina la serie delle invocazioni, e il v. 34, dove inizia il racconto della visione delle Erinni addormentate e di Oreste supplice, si colloca un momento di azione in assenza di battute, necessario per permettere alla Pizia di fare il suo ingresso nel tempio di Apollo, accorgersi di chi vi si è introdotto, e uscire atterrita per descrivere al pubblico la scena. Anche qui, come nel caso di Ovidio, la vista improvvisa di qualcosa di terribile genera un sentimento di paura, che addirittura porterebbe la Pizia a ricomparire sulla scena gattonando a quattrozampe come un bambino, tanto è lo spavento prodotto da quanto appena veduto. Cfr. a riguardo SOMMERSTEIN 1989, commento *ad loc.*, p. 87. Un’interruzione improvvisa della preghiera per il sopraggiungere di una visione esterna caratterizza, peraltro, anche la tragedia mediana della trilogia eschilea. Alla supplica a Ermete Ctonio e al lamento sulla tomba di Agamennone, con le quali Oreste apre le *Coefore*, seguono, infatti, ai vv. 10-18, delle battute in forma interrogativa prodotte dall’inaspettata immagine del gruppo di donne che giungono in corteo dirette al tumulo. Le loro domande di sorpresa svolgono qui la funzione di annunciare l’ingresso imminente del Coro, accrescendo apprensione e attesa per il loro arrivo in scena. Cfr. GARVIE 1986, commento *ad loc.*, p. 51.

<sup>13</sup> Cfr. FRÄNKEL 1962b, commento *ad loc.*, p. 15.

quanto a lungo aspettato, impone un nuovo indirizzo al suo ragionamento<sup>14</sup>. Il tono mesto, abbattuto, lamentoso, estenuato che finora ha caratterizzato le sue parole, lascia immediatamente il posto all'eccitazione per quanto visto, come testimonia la doppia interiezione del v. 25 *ιοὺ ἰοὺ*, dopo la quale la sentinella programma, come sarà, di dare notizia immediata alla regina Clitemnestra dell'imminente ritorno in città del marito. Il tono del suo monologo si carica poi di una nuova ombra al v. 36, e da qui alla conclusione del suo intervento al v. 39, quando il pensiero dei cambiamenti avvenuti nel palazzo durante l'assenza del padrone spingono il *φύλαξ* a optare per la prudente strada del silenzio (v. 36 *τὰ δ' ἄλλα σιγῶ*). In Ovidio, invece, lo sfavillare improvviso del cielo non produce nemmeno per un attimo un qualche moto di rasserenamento, ma al contrario acuisce ancor di più la paura di morire in mare. Le tavole della nave vengono infatti colpite violentemente dalle onde, come accade anche a Ceice in *Met.* 11.507-509, e una, la decima secondo il computo riportato da Ovidio e forse dovuto ad un valore ominoso riconosciuto al numero dieci, appare più forte delle altre<sup>15</sup>. Il deittico *hic* con il quale il *fluctus* è indicato al v. 49 e l'indicativo presente *venit* che ne accompagna la menzione conferiscono peraltro a questo verso una forza descrittiva tale da rendere l'intera scena nitidamente rappresentata davanti agli occhi del lettore.

La medesima dinamica di “mutamento improvviso” notato per i fulmini dei vv. 45-46, è quella che Ovidio ripropone poco oltre, quando all'apice della disperazione, dopo aver supplicato gli dèi, vede il cielo rabbonirsi improvvisamente. La sua preghiera, nuovamente indirizzata agli dèi del cielo e del mare (v. 59) invocando i quali aveva aperto l'elegia, è una nuova richiesta di aiuto, perché smettano di perseguitarlo nel viaggio e gli concedano di vivere come Augusto aveva deciso. A ciò si accompagna un primo *aut - aut* indirizzato agli

---

<sup>14</sup> È utile ricordare, a proposito di questi scarti interni ad alcuni interventi tragici dovuti al sopraggiungere di un elemento nuovo, tutti quei casi che MASTRONARDE 1979, p. 25 definisce di «visione parziale». Si tratta di monologhi connessi all'ingresso di un personaggio che per qualche ragione ignora la presenza sulla scena di elementi o *personae* di interesse, che solo ad un certo momento intercettano prepotentemente il suo raggio visivo condizionando il proseguimento della sua riflessione. È il caso dell'Ippolito euripideo, che sollecitato dal grido del padre, torna sulla scena al v. 902 per informarsi sulle ragioni di tanto clamore e che al v. 905 si accorge della presenza del cadavere di Fedra, segnalando il suo stupore con l'espressione *ἔα, τί χρῆμα;*, similmente all'espressione *ἔα· τί νεκρῶν τῶνδε πληθῦει πέδον;* con la quale viene interrotto il monologo di Teseo nell'*Eraclé* di Euripide, il quale dopo essere entrato in scena al v. 1163 si accorge solo al v. 1172 dei cadaveri dei figli dell'eroe. A differenza del *λαμπτήρ* della sentinella dell'*Agamennone* e del fulmine di Ovidio, elementi esterni che d'improvviso si impongono all'attenzione di chi sta parlando, si tratta in questi casi di elementi già presenti in scena ma solo in un secondo momento considerati dalla *persona loquens*. Ad accomunare le due situazioni è però certamente lo stupore/spavento per quanto veduto e il conseguente mutamento di direzione imposto all'azione del personaggio. Sul tema della «visione parziale» in tragedia, si rimanda a BATTEZZATO 2005, pp. 79-83.

<sup>15</sup> Stessa dinamica anche in Ov. *Met.* 11.529-530.



dèi sottoforma di lecita richiesta: se gli dèi lo amano, dovranno calmare i flutti impetuosi, se lo odiano, dovranno invece spingerlo verso la terra assegnata al suo esilio (vv. 87-90). Questa seconda condizione sembra apparentemente interrompere la logica opposizione che si attenderebbe dopo la prima: se gli dèi lo amano devono porre fine alla tempesta, se lo odiano – verrebbe naturale dedurre – devono continuare a tormentarlo in mare. Ma, proprio a voler sottolineare la disgrazia massima coincidente per Ovidio con la *relegatio*, è il luogo d’esilio ad essere considerato la vera punizione divina, più della tempesta che paradossalmente potrebbe addirittura pregiudicare l’approdo a Tomi. In questa opposizione, cioè, sembra quasi non esserci una vera via d’uscita: porre fine alla tempesta costituirebbe sì una conferma di benevolenza da parte degli dèi, ma agevolerebbe di contro l’arrivo in Scizia, che è, stando alla seconda condizione posta, la conferma del loro odio. La risposta degli dèi a questa paradossale *impasse* arriva subito ed incontrovertibile e sbaraglia non a caso entrambe le *condiciones* poste dal poeta nei versi precedenti. Ovidio vede infatti la nave dirigersi verso le coste dell’Italia e seguire una rotta che trasgredisce il volere di Augusto, ma che contemporaneamente conferma la benevolenza degli dèi nei riguardi dell’esule. Il Principe è infatti il solo ad essere così violentemente adirato con lui.

La vista degli *Ausonii fines* apre la strada ad una riflessione sulla volontà indiscutibile di Augusto, sulla giustezza della sua decisione, e al contempo offre l’occasione per un nuovo tentativo di discolpa, con il quale Ovidio sottolinea l’involontarietà della propria azione criminosa. Per avvalorare tale affermazione di ‘innocenza’ l’esule arriva a porre una nuova condizione alle divinità, questa volta perfettamente conclusa nella logicità della sua formulazione: se è vero quanto dice, se è vera la sua fedeltà ad Augusto e l’appoggio a lui offerto negli anni, allora gli dèi dovranno risparmiargli la vita; in caso contrario sono legittimati ad ucciderlo facendolo annegare in mare (vv. 99-106). La scena che immediatamente segue è ancora un mutamento in corso d’azione, un repentino trasformarsi delle circostanze a suffragio della bontà del poeta e della sua posizione (vv. 107-110):

*Fallor an incipiunt gravidae vanescere nubes,  
victaque mutati frangitur ira maris?  
Non casu, vos sed sub condicione vocati,  
fallere quos non est, hanc mihi fertis opem.*

Mi illudo o incominciano a dileguare le gravide nubi,  
e s’infrange vinta la collera del mare mutato?  
Non è il caso, ma voi, che a tali condizioni ho invocato,  
voi, che nessuno può ingannare, mi riportate questo aiuto.

Le nubi iniziano così a dileguare e il mare a placarsi<sup>16</sup>. È questa la conferma del fatto che Ovidio dice la verità. Anche nella vicenda di Deucalione e Pirra narrata nel primo libro delle *Metamorfosi* la fine della tempesta coincide con l'affermazione del valore dell'uomo salvato. Se Giove sceglie di diradare le nubi e porre fine al diluvio è solo per la statura umana dei due superstiti, che egli reputa meritevoli di salvezza: un marito, a quel tempo il migliore degli uomini, e una moglie, della quale nessuna era più timorata degli dèi (vv. 322-323 *non illo melior quisquam nec amantior aequi / vir fuit aut illa metuentior ulla deorum*).

Tra i casi tragici assimilabili a questo passaggio dei *Tristia*, possiamo distinguere due categorie di situazioni. La prima riguarda quei casi di intervento divino, tramite un fenomeno naturale o soprannaturale, a parziale dimostrazione della verità delle parole di chi non viene creduto e a scioglimento di una situazione di costrizione, come l'esaudirsi della preghiera di Ovidio che lo libera dall'assedio della tempesta. La seconda, invece, riguarda quei casi per i quali ad una preghiera pronunciata segue il suo improvviso esaudirsi, attraverso un accadimento nuovo che investe il personaggio in scena. Nella prima categoria è possibile annoverare, con i necessari distinguo, l'episodio delle *Baccanti* euripidee rappresentato ai vv. 576-603, dove tramite il dialogo tra Dioniso e il Coro viene descritto in diretta il terremoto che sconvolge il palazzo di Penteo e l'incendio appiccato dal dio presso la tomba di Semele. Attraverso un convulso scambio di battute tra i due personaggi condotto mediante il ricorso preminente a formule interrogative, si descrive il fenomeno soprannaturale che dimostra la potenza del dio reietto, manifestatosi nella sua natura di figlio della folgore<sup>17</sup>, e che gli consente di "liberare" dalle catene lo straniero. A Dioniso che chiede alle sue adepti se vedano architrave e colonne del palazzo oscillare (vv. 591-592), risponde il Coro indicando il fuoco che si abbatte sulla tomba (vv. 597-599). Allo stesso modo anche Ovidio con l'interrogativa retorica di *Trist.* 1.2.107-108 descrive l'improvviso rabbonirsi della tempesta<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Sull'utilizzo di *fallor* ad incipit di verso a indicare un repentino mutamento di pensiero o di percezione, cfr. *Pont* 3.2.29, dove esso segna il passaggio netto dall'affermazione dei vv. 27-28, con la quale Ovidio assicura agli amici la sua gratitudine fino al giorno della sua morte, a quella dei vv. 29-30, dove invece la gratitudine è garantita come immortale grazie alla gloria imperitura della poesia.

<sup>17</sup> Cfr. DODDS 1944, p. 140.

<sup>18</sup> Se e come fosse possibile riprodurre, o almeno evocare simbolicamente, sulla scena antica un fenomeno come il terremoto, se fosse possibile sostanziare le descrizioni verbali con un qualche espediente scenico o un accompagnamento sonoro, è una questione complessa, per la quale si rimanda alle osservazioni di DODDS 1944, commento *ad loc.*, pp. 140-141. Ciò che è certo è che situazioni di questo tipo non sono circoscritte a questo episodio, ma tornano nel finale del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, dove il titano è vittima di un terremoto che lo fa sprofondare nelle viscere della terra, anche qui con il doppio riferimento alla terra che trema e al fuoco che si propaga (vv. 1080-1093); nell'*Eracle* di Euripide, dove dopo l'annuncio di distruzione fatto da Lyssa ai vv. 861-865, il terremoto si concretizza ai vv. 887-905, quando si dice che la casa viene scossa e

Un caso, invece, di preghiera prontamente ascoltata dagli dèi e di mutamento di situazione marcato da segnali tangibili e conseguenti a tali accoglienze è quello che riguarda Elettra nelle *Coefore* eschilee. La figlia di Agamennone, giunta sulla tomba del padre a portare insieme al Coro di prigioniere le libagioni ordinate da Clitemnestra, prega Ermes Ctonio e tutti gli dèi dell'oltretomba di esaudire le sue preghiere e, rivolgendosi direttamente al padre, lo implora di far tornare presto in patria Oreste, come lei condannato a vagare esule, disprezzato dalla sua stessa casa (v. 132 πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα). A queste preghiere di pietà per sé e per il fratello, aggiunge poi una supplica di vendetta (vv. 142-151), con la quale chiede l'arrivo veloce di un vendicatore che ristabilisca la giustizia facendo pagare agli assassini morte con morte. Durante il corso delle battute del Coro, che ai vv. 152-164 si unisce alle sue richieste, Elettra si accorge della presenza sulla tomba di una ciocca di capelli. Da lì il susseguirsi tumultuoso di ipotesi che portano alla formulazione di una nuova invocazione agli dèi ai vv. 201-204, con la quale Elettra si augura che possa davvero esserci per lei un destino di salvezza. A queste battute fa da improvvisa conferma la visione sul suolo di alcune impronte, che Elettra capisce appartenere a due persone: un suo simile e un non meglio specificato compagno (vv. 205-206 καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, / ποδῶν). A porre definitiva risoluzione ai suoi dubbi è, infine, l'apparizione in carne e ossa di Oreste (vv. 212-213). In questo caso, secondo una dinamica simile a quella del rabbonirsi del cielo in Ovidio, Elettra è sorpresa da un avvenimento esterno (la visione della ciocca e delle orme) che muta con uno scarto netto il suo atteggiamento interiore, portandola, dopo la sorpresa, a gioire finalmente del ritorno tanto atteso del fratello.

Tornando ad Ovidio, dopo la tregua costituita dalla terza elegia del libro, quella dedicata al ricordo della notte della partenza, Ovidio si descrive in *Trist.* 1.4 immerso nuovamente nel bel mezzo di una tempesta<sup>19</sup>. La stagione poco propizia durante la quale egli è costretto a solcare il mar Ionio lo espone ancora una volta ai colpi violenti dei flutti. Tornano i venti che gonfiano le onde (v. 5 *me miserum! Quantis increscunt aequora ventis*), torna l'immagine del mare che si erge come una montagna sulla nave del poeta (v. 7 *monte nec inferior ...*), torna l'immagine della barca sballottata (vv. 9-10) e quella del marinaio

---

che il tetto infine crolla (v. 905 θυέλλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη); nel frammentario *Eretteo* di Euripide, dove un sisma scuoteva la città durante il lamento di Prassitea, facendo vacillare la casa del protagonista dopo la sua morte (*TrGF* 5.1 F 370). Sulla rappresentazione esclusivamente verbale del terremoto nel *Prometeo* eschileo, cfr. GRIFFITH 1983, pp. 276-278. Per la scena del terremoto nell'*Eracle*, nelle *Baccanti* e nell'*Eretteo* di Euripide, cfr. RODIGHIERO 2013, pp. 310-313. Per un'analisi dell'*Eretteo*, si rimanda al commento di SONNINO 2010, pp. 369-372.

<sup>19</sup> L'elegia si configura come una *retractatio*, vale a dire come una ripresa variata del tema della tempesta già affrontato in *Trist.* 1.2.

incapace di controllare la propria imbarcazione (vv. 11-16)<sup>20</sup>, e torna la paura di essere nuovamente sospinto, contro il volere di Augusto, verso le coste dell'Italia (vv. 17-24). Anche in questa elegia, la più breve dell'intero primo *liber*, Ovidio insiste ancora sulla immediatezza delle azioni descritte, sul loro accadere contemporaneo alla scrittura (e alla lettura). La temporale che si distende lungo il v. 23 *dum loquor, et timeo pariter cupioque repelli* ne è una conferma. È mentre Ovidio parla, mentre prega che il vento cessi di condurlo verso l'Italia e obbedisca così al volere del Principe (vv. 21-22), che un'onda si abbatte violenta sul fianco della nave, spaventandolo e trasformando la preghiera agli dèi in una richiesta di salvezza (vv. 27-28):

*Vos animam saevae fessam subducite morti,  
si modo, qui periit, non periisse potest!*

Strappate voi a una morte crudele un essere sfinito  
se pure, chi già perì, può essere salvato!

Che l'azione di comporre le elegie del primo libro sia contemporanea al verificarsi degli avvenimenti in esse narrati è esplicitamente confermato da Ovidio nel componimento finale del *liber* (*Trist.* 1.11), dove ricorda le condizioni disagiati in cui si ostina a comporre, nonostante le avversità del mare. È questo un componimento in cui, peraltro, per la prima volta dopo *Trist.* 1.2. e 1.4, la tempesta acquista esplicitamente un valore metaforico. Essa è infatti non solo un ostacolo atmosferico da affrontare, ma è l'immagine stessa dello sconvolgimento dell'esilio e del *furor* poetico che continua a possedere Ovidio, costringendolo a comporre anche se un evento esterno vorrebbe soffocare la voce<sup>21</sup>. Ai vv. 17-18, ad esempio, l'esule in viaggio si descrive mentre con mano tremante si rannicchia per comporre e un'onda invade prepotentemente la barca. Ai vv. 21-22 Ovidio ritrae di nuovo la disperazione del nocchiero che rassegnato, levando al cielo le mani e rinunciando a fare affidamento sulla propria arte, prega dagli dèi la salvezza, di contro al poeta che fa della propria arte uno strumento di preghiera. Ai vv. 43-44, nel distico conclusivo, Ovidio ribadisce la speranza che come la composizione poetica ha accompagnato l'imperversare della tempesta, così la sua conclusione possa coincidere anche con la fine del tormento in mare. A suggellare tale connessione tra scrittura e nubifragio e a confermare, quindi, la contemporaneità delle due azioni è soprattutto quanto affermato ai vv. 39-40:

*Iactor in indomito, brumali luce, profundo;*

---

<sup>20</sup> Qui il richiamo all'esperienza di Fetonte appare innegabile. Cfr. a riguardo *supra*, p. 202 n. 3.

<sup>21</sup> Sulle possibili letture metaforiche di questa lotta del poeta contro la tempesta, che potrebbe celare una rappresentazione dello scontro tra Augusto, deciso a mettere a tacere l'*ingenium* del poeta, e Ovidio, che a tale *ingenium* continua ostinatamente a dare voce, cfr. BONVICINI 1991, pp. 265-266.

*ipsaque caeruleis charta feritur aquis.*

Sono in balia, nella luce brumale, dell'abisso invitto  
e la carta stessa è spruzzata dalle acque cerulee.

Ovidio si ritrae mentre scrive e vede le onde bagnare la carta sulla quale compone. L'espressione *caeruleis charta* unisce attraverso l'allitterazione le due materie<sup>22</sup>, rendendo ancor più tangibile il simultaneo verificarsi delle due azioni, in una suggestiva immagine dal forte impatto 'scenico'.

b. Un rituale d'augurio: il racconto di *Trist.* 5.5.

Un nuovo esempio di dinamica teatrale, dove gli avvenimenti raccontati si modellano via via che la scrittura procede, si trova in *Trist.* 5.5. Protagonista della scena in questione è ancora una volta il vento, esattamente come in *Trist.* 1.2 e 1.4. L'occasione che dà avvio alla composizione è il compleanno della moglie, che Ovidio si appresta ad onorare celebrando, seppur nel Ponto, i riti usuali previsti per le ricorrenze di questo tipo. In questo senso l'elegia costituisce una sorta di *retractatio* di *Trist.* 3.13, nella quale il poeta celebra invece il proprio compleanno. L'atmosfera che governa le due elegie è però opposta: allo scenario funebre che accompagna l'arrivo deprecato del proprio compleanno in esilio e che conduce Ovidio a fantasie di morte, si contrappone ora un clima di speranza che accresce la convinzione di un possibile ritorno.

L'epistola, più che una lettera vera e propria, assume in molti punti i tratti di un monologo pronunciato all'atto del rito<sup>23</sup>. Lo conferma prima di tutto la mancanza di un destinatario al quale il poeta può rivolgersi in seconda persona, come di norma accade per le epistole. Le invocazioni disseminate lungo il componimento, infatti, non sono mai rivolte direttamente alla moglie, bensì a sé stesso o agli dèi, nel primo caso per auto-esortarsi a compiere il rito dovuto, nel secondo come preghiera benaugurante per la sorte della moglie e, di conseguenza, anche come buon auspicio per la propria. L'elegia si apre con Ovidio che si rivolge alle mani perché si apprestino al rito (v. 2 *ite, manus, ad pia sacra, meae*), si paragona ad Ulisse ricordando che anche lui forse ha celebrato ai confini del mondo il compleanno della fedele sposa (vv. 3-4) ed esorta la lingua a pronunciare, dimenticati i propri affanni,

---

<sup>22</sup> Così BONVICINI 1991, p. 269.

<sup>23</sup> Anche *Trist.* 3.13 si apre con un forte segno di teatralità, costituito dal deittico *ecce* (v. 1), con il quale in teatro solitamente si designa l'entrata in scena di un nuovo personaggio. L'arrivo del proprio *dies natalis*, cui Ovidio si rivolge quasi come ad una *persona* giunta sgradita presso di lui, può essere letto in questa direzione. Su *ecce* come segno di teatralità (cfr. anche *Ov. Pont.* 4.4.7), si veda CASALI 2019<sup>2</sup>, p. 121.

parole propizie per la moglie (vv. 5-6)<sup>24</sup>. Il poeta poi, con indosso le vesti rituali, bianche e pure a differenza del suo destino (vv. 7-8)<sup>25</sup>, si prepara ad erigere un piccolo altare d'erba e a coprire con una corona intrecciata il focolare acceso sull'ara per l'occasione (vv. 9-10). Ai vv. 11-12 si colloca un primo, più forte segnale dell'impronta teatrale che Ovidio sembra aver voluto dare all'intera elegia. In questo distico egli si rivolge ad un non meglio identificato *puer*, al quale ordina di porgergli l'incenso e il vino necessari al rito<sup>26</sup>. Il primo servirà a ravvivare la fiamma, il secondo dovrà invece essere versato su di essa. L'immagine incorniciata in questi due versi e rafforzata dall'appello rivolto ad un anonimo assistente, che come *persona muta* accompagna il poeta nel suo rituale, sembra un vero e proprio momento di teatro. Tale espediente, che contribuisce a comunicare il realismo di una scena *in acting* fintamente dialogica, recupera peraltro un motivo già attestato nella poesia epigrammatica, a sua volta ripreso da convenzioni sceniche derivate in particolar modo dalla prassi della commedia. Ne è una interessante testimonianza il caso di Meleag. *Anth. Gr.* 5.182, dove l'io parlante, un padrone innamorato, si rivolge all'ancella Dorca chiedendole di recarsi dalla donna amata per riferirle un messaggio. La serie concitata di parole e domande che si rincorrono freneticamente verso dopo verso viene però annullata dalla chiosa finale, in cui il convulso innamorato dichiara di recarsi anch'egli di persona dall'amata, smentendo così l'utilità delle richieste prima esposte. Qui Meleagro, rifacendosi alla commedia nuova, rielabora il motivo epigrammatico del padrone a dialogo con il servo mandato ad acquistare il necessario per un convito amoroso (come accade nei componimenti di Asclepiade in *Anth. Gr.* 181 e 185 e di Posidippo in *Anth. Gr.* 183), trasformando il motivo stesso del dialogo servo-padrone nell'originale monologo di un innamorato uscito di senno<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Torna qui il motivo dell'influenza barbara sull'identità linguistica del poeta, che teme di aver disimparato le formule rituali latine. Nell'espressione del v. 6 *quae, puto, dedidicit iam bona verba loqui* (il soggetto è la *lingua* appellata al verso precedente), a questo valore 'realistico', che addebita alla lontananza da Roma la perdita progressiva della memoria delle sue tradizioni e con essa delle parole necessarie alla celebrazione dei suoi riti, si somma forse anche una valenza 'simbolica'. Ovidio in esilio, data la sua condizione di sofferenza, non è più capace di pronunciare *bona verba*, nel senso più generale di parole propizie, benauguranti, felici. Sull'aspetto rituale di questa formula benaugurante, cfr. anche Tib. 2.2.1 *dicamus bona verba: venit Natalis ad aras*. Qui le parole sono utilizzate per celebrare il giorno natale dell'amico Cornuto.

<sup>25</sup> È questo un interessante elemento visivo, che ben inquadra la figura di Ovidio sulla "scena", ritratto con indosso le vesti consone al ruolo che qui ricopre. Per questo particolare necessario al rito, cfr. *Trist.* 3.13.13-18.

<sup>26</sup> Ad un *παῖς*, nello specifico al nipote, si rivolge anche Teucro al v. 1171 dell'*Aiace* sofocleo, esortandolo ad avvicinarsi per partecipare come dovuto ai riti funebri per il cadavere del padre. Di un altro *παῖς* si avvale anche, come assistente e accompagnatore, il cieco Tiresia nell'*Edipo Re* (v. 444 *καὶ σύ, παῖ, κόμιζέ με*) e nell'*Antigone* (v. 1087 *ὦ παῖ, σὺ δ' ἡμᾶς ἄπαγε πρὸς δόμους*) di Sofocle. Ai suoi *παῖδες*, questa volta più definiti nella loro identità, si rivolge invece Medea nell'omonima tragedia di Euripide (v. 894 *ὦ τέκνα τέκνα ... ἐξέλθετε*).

<sup>27</sup> Così MORELLI 2000, p. 172, alle cui note n. 161 e 162 si rimanda per ulteriori approfondimenti sul tema.

Ovidio, dal canto suo, senza soluzione di continuità, dopo aver allestito la scena ed essersi procurato gli strumenti necessari all'azione, passa subito ad invocare l'*Optimus Natalis*, il *Genius* al quale egli dedica il rito<sup>28</sup>. Pronunciando i *bona verba* che al v. 6 simulava di aver dimenticato, il poeta si abbandona ad una preghiera che, tra formule di buon auspicio, auguri di lunga vita, fedeltà e buona salute, si estende fino al v. 26. A questo momento di azione, segue poi una brevissima riflessione che occupa i due versi successivi (vv. 27-28), nei quali l'esule esprime l'amarezza provata per la sua condizione, perché mai avrebbe immaginato di trovarsi, un giorno, ad onorare il compleanno della moglie nel Ponto. Al v. 29 si ritrova un secondo chiaro segno di teatralità, o comunque un elemento che di per sé presuppone la rappresentabilità dell'azione descritta. I fumi dell'incenso bruciato sull'altare si muovono, sorprendentemente a detta di Ovidio, in direzione dell'Italia. L'esule interpreta questo fenomeno come segno di buon augurio (v. 30 *in partes Italas et loca dextra ferat*) e come effetto della volontà che persino il fumo sente di fuggire dal Ponto (v. 32 *consilio fugiunt aethera, Ponte, tuum*). L'ablativo *consilio*, che apre il v. 32, è ripreso in anafora anche all'inizio del verso successivo, a introduzione del ricordo mitico di Eteocle e Polinice, e sottolinea da una parte la non casualità del fenomeno<sup>29</sup>, dall'altra il valore simbolico e premonitore ad esso attribuibile. Come raccontava Callimaco, da Ovidio citato al v. 38 come testimone di questa tradizione, quando si celebrava un sacrificio ai due fratelli tebani morti di reciproca mano, la nube nera che si produceva sull'altare si scindeva volontariamente (*consilio*, appunto) rivolgendosi in due direzioni opposte, a memoria di quanto accadde sulla pira in cui i loro corpi vennero bruciati. Ovidio, che mai aveva dato credito a questo racconto, ne verifica ora direttamente la plausibilità, dal momento che la nuvola di fumo generata durante il rito da lui compiuto si è diretta con intenzione verso l'Italia (vv. 39-40). La ripresa di *consilio*, inoltre, suggerisce l'idea di un ricordo scaturito sul momento, di un pensiero formulato di getto, di un nesso improvviso partorito dalla mente alla vista di quello strano fenomeno, secondo una modalità di studiata spontaneità che caratterizza il susseguirsi di pensieri e reazioni di un personaggio in scena.

Abbandonando il riferimento mitico ad Eteocle e Polinice e spostandosi invece sul ricordo di eroine che furono mogli fedeli, Ovidio cita ai vv. 43-44 Andromaca e Penelope, entrambe

---

<sup>28</sup> Il *Genius* è definito, come da tradizione, *candidus* (v. 14). Cfr. Tib. 1.7.63-64 *a tu, Natalis multos celebrande per annos, / candidior semper candidiorque veni*. La scelta di Ovidio di collocare l'aggettivo ad incipit di verso accresce notevolmente la suggestione cromatica che percorre l'elegia, tutta giocata sul contrasto tra i toni chiari della buona sorte e quelli neri del lutto. Cfr. BONVICINI 1991, commento *ad loc.*, p. 420.

<sup>29</sup> Cfr. anche *Trist.* 1.2.109 *non casu*, dove il ritrarsi della tempesta viene interpretato come chiaro segno divino.

menzionate attraverso il nome dei loro padri. Ai giorni delle loro nascite, cui il poeta somma quello della nascita della propria consorte, Ovidio riconduce la nascita stessa della virtù (v. 45 *nata pudicitia est, mores probitasque fidesque*) ma non quella della gioia. Le due eroine, e con loro la *uxor*, sono state infatti condannate ad uno stato di quasi vedovanza, il cui unico conforto è la fama che ad esso si collega<sup>30</sup>. Se Ulisse non fosse stato costretto a subire quanto ha subito, Penelope sarebbe stata *felix, sed sine laude* (v. 52). Tale asserzione introduce il piccolo elenco di *exempla* che occupa i vv. 53-58 e che coinvolge Evadne, nota per la sventura di Capaneo, Alceste, famosa per il sacrificio compiuto per amore del marito, e Laodamia, passata alla storia per l'infelice sorte di Protesilao. A completare la serie c'è ovviamente la moglie di Ovidio, che però preferirebbe ottenere il reintegro a Roma del marito piuttosto che la notorietà della propria devozione (vv. 59-60)<sup>31</sup>:

*et tua, quod malles, pietas ignota maneret,  
implerent venti si mea vela sui.*

E la tua devozione resterebbe – come vorresti – ignorata,  
se venti favorevoli gonfiassero le mie vele.

L'elegia si conclude con un'ultima preghiera agli dèi, Augusto compreso, perché risparmino alla moglie le sofferenze che lui soltanto ha meritato. Una nota di dolore accompagna però il finale di questa preghiera, dove l'espressione *nullo digna dolore dolet* (v. 64), che descrive la donna, suggella mediante l'allitterazione e la figura etimologica la celebrazione di quello che in tempi migliori si sarebbe certo configurato come un giorno di festa.

## 2. *Trist.* 1.3: una tragedia in miniatura?

Per la suddivisione temporale in cui è organizzato, il ricordo della notte della partenza cui Ovidio dedica il terzo componimento del primo libro dei *Tristia*, che costituisce una pausa nelle due scene di tempesta che caratterizzano, invece, la seconda e la quarta elegia, è stato definito da Luck<sup>32</sup> una sorta di piccola tragedia in quattro atti. Dalla sera prima della partenza al momento effettivo dell'addio a Roma, passando per la notte di lutto trascorsa in attesa dell'alba, l'elegia sembrerebbe infatti condensare al proprio interno tutto l'arco di sviluppo

<sup>30</sup> Sulla gloria connessa alla sventura, cfr. ad esempio *Trist.* 1.5.17-24; 4.3.74-84; 5.14.23-40.

<sup>31</sup> Torna qui nuovamente la metafora della barca a indicare la vita, come già ai vv. 17-18. Il motivo, frequente in letteratura e spesso adottato anche da Ovidio (cfr. *supra*, pp. 126-127), risulta qui ancor più pregnante date le affinità con le due elegie dedicate alla tempesta in mare, *Trist.* 1.2 e 1.4. In tutti e tre i componimenti, infatti, non solo è citata l'immagine di elementi (le vele o il fumo del sacrificio) che si dirigono verso l'Italia per azione del vento, ma è riscontrabile una certa attitudine alla 'rappresentazione', vale a dire una predilezione per una scrittura contemporanea all'atto narrato che ne esalti lo sviluppo e ne immortalino l'immagine, quasi si verificasse su una scena teatrale.

<sup>32</sup> LUCK 1977, p. 36.



di un dramma scenico. Tra il breve prologo che occupa i primi due distici e l'epilogo dei vv. 101-102, la vicenda si sviluppa in quattro scene di ampiezza pressoché simile, in cui la transizione dall'una all'altra è segnata da ricercate formule di stile alto che scandiscono il passare del tempo<sup>33</sup>. I protagonisti principali di questa tragedia in miniatura sono, ovviamente, Ovidio e la moglie, mentre il resto delle figure che animano la casa del poeta (servi, amici, bambini, donne), costituiscono una sorta di coro "muto", cui Ovidio narratore attribuisce nel suo ricordo una nenia indistinta di lamenti, che fa da rumore di sottofondo alla scena. Proprio la mancanza di un vero scambio dialogico e il ruolo subalterno riconosciuto a questo presunto coro hanno indotto Samuel Huskey a rivalutare tale interpretazione. Nel suo contributo del 2002, viene infatti sottolineata l'enorme influenza che in questa elegia gioca il racconto di Virgilio relativo alla partenza di Enea. La sua collocazione dopo il racconto della tempesta nel primo libro, alcune spie lessicali e precise riprese formali sembrano infatti suffragare l'ipotesi che i referenti scelti da Ovidio per rivivere il proprio addio a Roma vadano rintracciati nell'epica, piuttosto che nella tragedia. In linea generale, infatti, il racconto di Ovidio segue quello di Enea, che a sua volta ha il proprio modello nel racconto che Odisseo fa della propria vicenda presso la corte dei Feaci. Tale doppia dipendenza, come abbiamo avuto modo di osservare altrove, mentre stabilisce un legame con entrambi gli eroi, segna allo stesso tempo, ancora una volta, un'importante distanza da loro. Se Enea e Odisseo raccontano retrospettivamente le loro disavventure alla corte di un sovrano ospite, Ovidio fa altrettanto ma in mezzo al mare, solo, senza nessuno che possa ascoltarlo. Enea e Odisseo possono ricordare a qualcuno la propria tragedia personale mentre vivono una pausa da essa; Ovidio, invece, ripercorre la sua tragedia personale mentre se ne sta consumando un'altra, quella del viaggio verso Tomi.

Se il legame con Virgilio appare innegabile, è altrettanto innegabile, però, la dipendenza della stessa scrittura virgiliana dalla tragedia antica, che di per sé potrebbe confermare di rimando la medesima dipendenza anche per Ovidio, almeno come frutto di questa mediazione. Tale ipotesi risulta ancor più stringente se si considera quanto accade nel secondo libro dell'*Eneide*, punto di riferimento obbligato, secondo lo stesso Huskey, per il racconto di *Trist.* 1.3<sup>34</sup>. È certamente qui, infatti, più di ogni altro momento nel poema (eccezion fatta per l'altro celebre innesto tragico nell'opera, il *Didobuch* di *Aen.* 4), che

---

<sup>33</sup> Così BONVICINI 1991, commento *ad loc.*, p. 231.

<sup>34</sup> Sulla presenza della tragedia nel secondo libro dell'*Eneide*, si rimanda agli studi di FERNANDELLI 1996 e 1997, oltre che ai numerosi riferimenti ipotestuali alla tragedia attica citati nel corso dei commenti al libro di HORSFALL 2008 e CASALI 2019<sup>2</sup>.

Virgilio si stacca maggiormente dallo statuto epico per accogliere gli insegnamenti del genere drammatico, tanto che il resoconto di Enea è stato accostato ad una ῥῆσις ἀγγελικὴ<sup>35</sup>. Lo sviluppo sintetico del racconto, la tensione a enfatizzare i toni patetici, la testimonianza autoptica e la presenza in prima persona agli eventi narrati forniscono veridicità e partecipazione emotiva alle parole dell'eroe e si configurano come gli elementi che fanno di Enea una sorta di ἄγγελος di sé stesso. Ovidio, che su Enea plasma il proprio ricordo della partenza da Roma, non può che trasformarsi a sua volta in un messaggero tragico, questa volta però senza uditorio. L'unico ascoltatore probabilmente ammesso, se si tiene conto dell'economia generale del libro all'interno del quale il componimento si colloca, è il nocchiero che guida la nave che accompagna Ovidio a Tomi. Considerando questo elemento, il ricordo di *Trist.* 1.3 passa dall'essere un resoconto intimistico condotto in solitudine ad una *rhexis* a tutti gli effetti, seppur destinata ad un singolo uditore. È come se nella tregua concessa dalla tempesta in mare Ovidio in qualche modo ragionasse ad alta voce, coinvolgendo nel proprio ricordo l'unica altra presenza umana che con lui viaggia.

Sin dall'inizio dell'elegia, i toni sembrano essere teatrali o comunque teatralizzati (vv. 1-4):

*Cum subit illius tristissima noctis imago  
qua mihi supremum tempus in orbe fuit,  
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,  
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.*

Quando mi si presenta la visione tristissima di quella notte  
in cui vissi le ultime mie ore in Roma,  
quando ripenso alla notte in cui lasciai tante cose a me care,  
tuttora dai miei occhi scendono lacrime.

L'anafora del *cum* ai versi 1 e 3 suggerisce l'idea di un pensiero ossessivo, di un ricordo che ripetutamente si palesa nella mente del poeta<sup>36</sup>, come ribadiscono i due indicativi presente da essi dipendenti. Il primo, alla terza persona singolare (*subit*), sembra indicare la passività di un'immagine che intercetta d'improvviso l'attenzione del poeta; il secondo, alla prima singolare (*repeto*), sottolinea invece una maggiore volontarietà dell'esule rispetto alla vicenda ricordata, che egli sempre scientemente ripercorre tra le lacrime<sup>37</sup>. Le allitterazioni

<sup>35</sup> Così SCAFOGLIO 2001, p. 70. HORSFALL 2008, p. 46 parla della *rhexis* di Enea come di un racconto elevato a performance drammatica: «Aeneas' tale is thus exalted to the level of a dramatic performance, even a tragedy, with perhaps a further touch of the old epic courtesy».

<sup>36</sup> Sull'anafora e sulla sua funzione "teatralizzante", cfr. FOGLI 2011, p. 259.

<sup>37</sup> Sulle implicazioni connesse al prevalente utilizzo del presente, si vedano le considerazioni di MONTUSCHI 2005, p. 86, la quale, riferendosi nello specifico al tempo presente utilizzato da Ovidio nelle indicazioni temporali, osserva che le notti, come quella della partenza in *Trist.* 1.3, «appartengono a un presente che sembra sospeso in una temporalità generica e 'piatta', che si ripete senza grandi cambiamenti; le notti (e i giorni) non hanno una loro specificità, ma sono l'una uguale all'altra, segnate da costanti quali la tristezza, la nostalgia e la solitudine».

sottolineano a loro volta, a livello verbale, i rumori che si affollano nel ricordo, riproducendo la scena descritta anche nella sua dimensione sonora e restituendo con forza la rappresentazione di un *non tacitum funus* (v. 22). Già al v. 4 le lacrime del poeta acquistano un potere visivo e sonoro grazie alla disposizione delle parole: le finali allitteranti in arsi *ex oculis ... meis*, unitamente all'arsi posta su *gutta*, lemma che nel suo significante riproduce un singulto, suggeriscono l'idea di un pianto singhiozzato riflesso nel ritmo singhiozzante del pentametro stesso. Medesima dinamica al v. 11, che nell'espressione *Iovis ignibus ictus* sottolinea il bagliore improvviso del fulmine divino che colpisce il poeta attraverso l'insistenza operata nell'uso del fonema /i/, allitterante e per tre volte posto in tempo forte<sup>38</sup>. Precisare che nel momento del ricordo, e quindi del racconto, Ovidio vede le lacrime solcargli il viso risponde poi ad una esigenza di patetizzazione poetica condivisa con il teatro, dove la reazione emotiva conseguente ad un evento deve essere detta prima che realmente riprodotta, soprattutto quando si tratta di manifestazioni di dolore che non hanno una possibilità di concreta rappresentazione scenica. Il pianto, considerando la presenza della maschera che ricopriva il volto degli attori e la distanza che li separava dal pubblico, doveva essere verbalmente descritto, proprio perché non poteva essere agito. È ciò che accade ad esempio in Eur. *Hipp.* 245, dove Fedra racconta il suo pianto con un'espressione totalmente corrispondente, negli elementi che la compongono seppur non nella loro disposizione, a quella di Ovidio: κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει, 'dagli occhi mi scendono lacrime'<sup>39</sup>. Come Fedra, e come Ovidio, piange anche Ippolito al v. 1070 (δακρύων ἐγγὺς τόδε), ferito dalle ingiuste accuse mossegli dal padre. Il dolore rinnovato che la necessità di ricordare quanto patito suscita è un motivo presente anche nella *rhexis* del messaggero nei *Persiani* di Eschilo, che Giampiero Scafoglio<sup>40</sup> considera un importante ipotesto per il racconto del secondo libro dell'*Eneide*, a sua volta modello epico-tragico di *Trist.* 1.3. In tutte e tre le scene, infatti, a parlare è un uomo che ha visto e patito in prima persona ciò che riferisce<sup>41</sup>. L'autopsia è del

<sup>38</sup> Quest'ultima osservazione si deve a BONVICINI 1991, commento *ad loc.*, p. 233.

<sup>39</sup> Cfr. anche Aesch. *Choe.* 185-186, dove Elettra descrive il suo pianto irrefrenabile alla vista della ciocca di capelli di Oreste deposta sulla tomba del padre: ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι / σταγόνες ἄφαρκοι δυσχίμου πλημυρίδος, 'dai miei occhi cadono gocce assetate, irrefrenabili, fiotto freddo di pianto'. Simile funzione ha anche l'espressione μελέων / ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρύων ἐλέγους con la quale, ai vv. 119b-120 delle *Troiane* di Euripide, Ecuba rende manifesto il pianto che accompagna il suo canto di lamento.

<sup>40</sup> SCAFOGLIO 2001, a riguardo con particolare riferimento alle pp. 70-71.

<sup>41</sup> Cfr. le parole del messaggero ai vv. 266-267, καὶ μὴν παρὼν γε κοῦ λόγους ἄλλων κλύων, / Πέρσαι, φράσαιμ' ἄν οἱ ἐπορσύνθη κακά, 'io ero là, o Persiani, non ne ho sentito parlare da altri, / e posso dire quali sventure patimmo'. Un ulteriore elemento di suggestione è dato, nelle parole del messaggero, dall'utilizzo al v. 254 del verbo ἀναπτύσσω, 'dispiego, svolgo, svelo', solitamente detto di libri da sfogliare. Con esso il messaggero persiano annuncia di raccontare i mali patiti dal suo esercito, metaforicamente sfogliando un βιβλίον in cui essi sono contenuti, come il ricordo della notte della partenza nel *liber* di Ovidio.

resto essa stessa un fattore caratteristico della scrittura tragica proprio nei momenti delle *rheseis* dei messaggeri, come dimostrano i casi di Soph. *Ant.* 1192 ἐγώ ... καὶ παρῶν ἐρῶ, Ai. 748 τοσοῦτον οἶδα καὶ παρῶν ἐτύγχανον, e Eur. *I.A.* 1607 ἐγὼ παρῶν δὲ καὶ τὸ πρᾶγμ' ὀρῶν λέγω, *Tro.* 482 τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν<sup>42</sup>.

Che la *rhesis* del messaggero nei *Persiani* avvenga tra le lacrime non è esplicitamente detto dal messaggero, ma è confermato dalle parole di Atossa al v. 295 λέξον καταστάς, κεί στένεις κακοῖς ὄμως, 'parla con calma, anche se piangi straziato'. Anche il tema del dolore prodotto dal ricordo di un momento di sofferenza, di cui le lacrime sono un segno evidente, costituisce un motivo tragico importante, sfruttato già da Virgilio nell'attacco di *Aen.* 2, quando Enea, rispondendo alla richiesta formulata da Didone, non nasconde la ferita che il racconto della fine di Troia in lui inevitabilmente riapre (v. 3). Del dolore che nasce dalla memoria parla, nel *Filottete* di Sofocle, anche Neottolema (vv. 329-330), seppur all'interno dell'artificio di una strategia basata sulla menzogna, come ne fa menzione anche Ismene nell'*Edipo a Colono* (vv. 363b-364), questa volta invece con sincerità di sentimento e sottolineando il doppio strazio generato dal dolore vissuto e dal ricordo che ad esso segue, come anche, poco oltre, fa il Coro ai vv. 510-511, definendo δεινὸν il ridestare con una narrazione una disgrazia passata. Il medesimo motivo è presente anche nell'*Elena* di Euripide, nelle parole di Teucro al v. 143 e in quelle di Menelao ai vv. 770-771<sup>43</sup>.

Tutta la "*rhesis*" di Ovidio procede, come i racconti dei messaggeri in tragedia, attraverso un resoconto condotto di norma al tempo passato. Abbondano infatti nella scrittura ovidiana i perfetti e gli imperfetti (v. 2 *fuit*; v. 3 *reliqui*; v. 5 *aderat*; v. 11 *stupui* e così via). Ci sono però delle eccezioni a questa tendenza, che vedono comparire tempi presenti inseriti in un resoconto quasi del tutto al passato, secondo una norma condivisa anche con i messi tragici. Nella stragrande maggioranza dei casi, si tratta di presenti storici che servono a rafforzare la vividezza del ricordo, fermando in un presente eterno ciò che di norma apparterrebbe ormai al passato. Il primo caso<sup>44</sup> è al v. 15, un verso aperto da *adloquor*, con il quale il poeta inquadra vividamente l'immagine di sé stesso nell'atto di congedarsi dagli amici e dalla

---

<sup>42</sup> Cfr. anche Eur. *Med.* 653- 654 εἶδομεν, οὐκ ἐξ ἐτέρων / μῦθον ἔχω φράσασθαι, 'l'ho visto con i miei occhi, / non parlo per averne sentito dire', dove le parole appartengono però al Coro. Sull'autopsia come «a clear inheritance from the Greek tragic messenger's speech» si veda HORSFALL 2008, p. 50 e relativa bibliografia citata.

<sup>43</sup> Sull'argomento cfr. CASALI 2019<sup>2</sup>, pp. 99 e 349.

<sup>44</sup> Il primo presente attestato in questa elegia si trova in realtà al v. 12, all'interno della similitudine dell'uomo fulminato da Giove, che vive pur senza esserne pienamente cosciente. I presenti *vivit* e *est vitae nescius* costituiscono però un presente effettivo, dal momento che colui che è stato colpito dal fulmine di Giove è realmente ancora in vita, esattamente come Ovidio al momento della composizione della sua elegia.

moglie; rientrano in questa casistica anche *maerent* al v. 24 e *habet* al v. 25, che restituiscono al lettore il ritratto del lutto che abita la casa del poeta, accrescendo la forza delle immagini contenute nei versi precedenti, dove gli imperfetti sottolineano la duratività dei lamenti di chi partecipa al suo addio. Al v. 69 il verbo *relinquo* chiude il verso interrompendo il discorso di Ovidio riportato ai vv. 61-68 e portando l'attenzione sull'atto fisico di abbracciare i propri cari (v. 70 *complectens animo proxima quaeque meo*), come accade anche al v. 71, dove la temporale *dum loquor et flemus* introduce la specificazione cronologica segnando il passaggio alla scena effettiva della partenza<sup>45</sup>, marcata nel testo dal presente *dividor* ad incipit del v. 73. Dopo la breve interruzione dei vv. 75-76 per rievocare (al perfetto) la sorte di Metto Fufezio, il cui ricordo serve a dare l'idea della sensazione di smembramento patita da Ovidio, il racconto torna al presente nel distico successivo, caratterizzato da un nuovo accesso di urla e pianti (v. 77 *exoritur clamor gemitusque*; v. 78 *feriunt maestae pectora nuda manus*), e al v. 89, dove la forma *egredior* a incipit di verso sancisce la definitiva partenza da Roma. Tutto ciò che Ovidio racconta dopo, prima dell'augurio di lunga vita alla moglie che chiude l'elegia ai vv. 101-102, è frutto di un racconto al quale il poeta non partecipa più direttamente. La reazione disperata della moglie, il suo svenimento, la *conclamatio* e la sua invocazione alla morte, sono frutto di un racconto fatto al poeta successivamente, come precisa la forma *narratur* al v. 91.

Quando non si tratta di presenti storici, però, il presente serve a riportare le parole pronunciate in discorso diretto, come una cronaca fedele. È ciò che accade al v. 31 e al v. 61, dove la forma verbale *inquam* interrompe nel primo caso la rievocazione della preghiera d'addio rivolta da Ovidio agli dèi di Roma (vv. 30-40), nel secondo caso le parole riservate agli amici e alla sposa (vv. 61-68), sottolineando così il fatto che le parole che si stanno riportando sono effettivamente le stesse pronunciate quella notte. Ai vv. 51-52 si ritrova ancora una citazione fedele in discorso diretto, questa volta contenente le domande rivolte dal poeta ad un indistinto personaggio che lo esortava alla partenza (v. 51 *aliquo ... properante*), da identificare probabilmente con colui che era stato incaricato di scortarlo lontano dalla città. La stessa dinamica torna ai vv. 81-86, dove la forma *inquit* a chiusura del v. 81 inframezza l'appello della moglie al poeta perché, avendo pietà del suo dolore, accetti

---

<sup>45</sup> L'espressione *dum loquor* costituisce in poesia un motivo frequente per indicare il passaggio del tempo, motivo qui accresciuto nel suo effetto patetico dall'utilizzo immediatamente successivo della prima persona plurale *flemus*. Il verbo espande la scena unendo all'immagine del poeta che parla quella degli astanti che ne piangono la partenza, e sommando al motivo classico della 'parola' quello del 'pianto', che in questo modo segna insieme al primo il successivo momento della separazione. Cfr. MONTUSCHI 2005, p. 142.

di portarla con sé in esilio<sup>46</sup>. Il tempo presente come citazione delle parole di un personaggio riportate fedelmente da un altro personaggio nel ruolo di messaggero è una consuetudine anch'essa presente nelle *rheseis* tragiche, dove la patetizzazione del racconto riferito è accresciuta proprio dall'inserzione di battute in discorso diretto che rendono più vivida l'immagine di quanto accaduto fuori scena. Si possono ricordare a questo proposito, e solo a titolo esemplificativo, le parole del Messaggero nell'*Aiace* sofocleo, che nel riferire al Coro l'ambasciata di Teucro indirizzata al fratello riporta fedelmente le parole di raccomandazione di Telamone ad Aiace ai vv. 764b-765 e la risposta tracotante dell'eroe al padre (vv. 767-769) e ad Atena (vv. 774-775). Sempre in Sofocle, il messaggero dell'*Edipo a Colono*, raccontando ai vv. 1586-1666 della morte dell'eroe, riporta le sue parole di congedo alle figlie (1611b-1619 e 1640-1644) e a Teseo (1631b-1635), inframezzate dal ricordo di quelle del dio che lo chiama a morire (vv. 1627-1628). Similmente, nell'*Ippolito* di Euripide il servo che ne descrive la fine ai vv. 1173-1254 riporta in discorso diretto quanto da Ippolito affermato prima di lasciare Trezene (vv. 1182-1184 e 1191-1193) e mentre viene travolto dalla furia dei suoi cavalli (vv. 1240-1242). Tra gli esempi più celebri rientra certamente la *rhesis* del secondo messaggero delle *Baccanti* di Euripide, che nel suo racconto ai vv. 1043-1152 incastona le parole pronunciate sul Citerone dai diversi personaggi in azione: Penteo (vv. 1059-1062; 1118-1121), Dioniso (vv. 1079b-1081), Agave (vv. 1106b-1109a).

Nella porzione finale dell'elegia ovidiana, dominata dalla figura della moglie e dal racconto *ex post* della sua reazione alla partenza improvvisa di Ovidio, sembra inserirsi poi un importante ipotesto che rafforza l'interpretazione dell'elegia in chiave tragica. Nell'addio alla donna, infatti, sembra riproporsi suggestivamente l'immagine della morte di Didone nel quarto libro, considerata dalla critica come una tragedia in miniatura<sup>47</sup>.

I punti di contatto sono diversi. A livello di dinamica di narrazione, si tratta in entrambi i casi di due uomini che abbandonano per imposizione della divinità la propria donna e la città che li ha accolti, generando dolore e disperazione totali. Le reazioni di Didone e di Fabia

---

<sup>46</sup> Sulla moglie che vuole condividere il destino (in questo caso di morte) del marito, cfr. anche Tecmessa in Soph. *Ai.* 392-393.

<sup>47</sup> ZIOSI 2017, cui si rimanda per una sintesi della questione con relativa bibliografia (si vedano in particolare le pp. 329-330), definisce *Aen.* 4 «una vera e propria tragedia incastonata nell'*epos*» (p. 9), anzi, addirittura la «più grande “tragedia” della letteratura latina» (p. 14). Del resto, è l'immagine stessa dell'eroina *relicta* e suicida ad essere essenzialmente tragica. Basti ricordare la celebre figura di Medea, cui la Didone di Virgilio deve molto, e quella di Fedra. Sulla follia d'amore di Didone e sul ruolo da essa giocato nella «biografia sentimentale» di Enea e a conferma del suo *status* di *pious*, si vedano le riflessioni di LENTANO 2020, pp. 128-142.

sono pressoché le stesse. Entrambe tentano di convincere l'uomo a non abbandonarle, l'una chiedendogli di restare a Cartagine (*Aen.* 4.314-319), l'altra implorando di essere portata in esilio a Tomi (*Trist.* 1.3.81-86). Sia la regina che la *uxor* fanno appello, in questo tentativo, alla *fides* coniugale (*Aen.* 4.316-317; *Trist.* 1.3.86) ed entrambe impazziscono di dolore davanti alla sordità dei rispettivi interlocutori (*Aen.* 4.474 *concepit furias evicta dolore*; *Trist.* 1.3.91 *illa dolore amens*) e implorano la morte dopo la loro partenza (*Aen.* 4.450-451 *Dido / mortem orat*; *Trist.* 1.3.88 *et voluisse mori*): in essa entrambe vedono la possibilità di porre fine alla loro sofferenza (*Aen.* 4.652 *accipite hanc animam meque his exsolvite curis*; *Trist.* 1.3.99 *moriendo ponere sensus*). Didone porterà a compimento questo desiderio gettandosi sul rogo fatto erigere dalla sorella Anna, mentre Fabia, per rispetto del marito secondo quanto Ovidio stesso scrive al v. 100 (*respectuque tamen non periisse mei*), fa di esso un progetto inattuato. Proprio su questa differenza, Ovidio sembra fondare un interessante ribaltamento di prospettiva. In *Trist.* 1.3 la donna non muore, come accade invece in *Aen.* 4, e paradossalmente proprio questa assenza di suicidio della donna abbandonata fa della *uxor* un *exemplum* addirittura più grande di quello di Didone, alla stregua di quanto dal poeta stesso esplicitamente dichiarato nel paragone tra Fabia e la suicida Evadne<sup>48</sup>. La mancanza di suicidio della *uxor*, infatti, non solo non ne mina la gloria di sposa fedele, che la moglie di Capaneo aveva invece ricercato proprio nel suicidio, ma al contrario la esalta, perché accettare di essere una *exulis coniux* è assai più eroico che rinunciare semplicemente alla vita. Se però nel racconto di Ovidio la donna non muore, ad una morte, per quanto non suicida, si assiste in realtà comunque: è infatti Ovidio il personaggio morente<sup>49</sup>. L'associazione al testo virgiliano è quindi completa, seppur scissa in due figure differenti. Il destino di Didone è riflesso infatti da una parte in quello della moglie dell'esule, disperata per la partenza del marito, dall'altra in quello dell'esule stesso che, partendo, metaforicamente muore<sup>50</sup>. A sottolineare questa dinamica interviene inoltre un'immagine, quella delle grida che irrompono nella casa a morti avvenute. La casa di Ovidio si riempie di grida e lamenti (v. 77 *exoritur clamor gemitusque*) come anche il palazzo di Didone (v. 667 *lamentis gemituque et femineo ululato tecta fremunt*) e in entrambi i momenti la

<sup>48</sup> Cfr. *supra*, p. 195.

<sup>49</sup> Il parallelo è evidenziato da HUSKEY 2002, pp. 103-104.

<sup>50</sup> Cfr. HUSKEY 2002, p. 102: «By destabilizing the elements of Vergil's text, Ovid has created not a direct comparison to the departure scene in *Aeneid* 4, but rather an impression of it. Dido's emotional turmoil is reflected in the inconsolable grief of Ovid's wife, while Dido's physical actions are suggested by the image of Ovid's body on the pyre. The fracturing of Dido's character into emotional and physical aspects intensifies the grief that Ovid's wife feels and preserves the image of Ovid as a dead man».

disperazione è paragonata all'immagine di una città assaltata: Troia nel caso di Ovidio (vv. 25-26)<sup>51</sup>, Cartagine in quello di Didone (vv. 669-671)<sup>52</sup>, peraltro con una forte differenza che fa dello strazio per la "morte" di Ovidio un dolore più forte di quello per la morte della sua eroina di riferimento. Troia è stata distrutta realmente, quella di Cartagine in questo passo di *Aen.* 2 è invece una distruzione immaginata, è un'efficace proiezione, un *exemplum* d'impatto che non nasce però (ancora) da un ricordo concreto.

Questo ribaltamento di prospettiva permette ancora una volta a Ovidio di sottolineare l'enorme differenza tra sé ed Enea. Mentre quest'ultimo lascia Troia con la prospettiva di un futuro altrove, Ovidio abbandona Roma da defunto, con la sola prospettiva di vivere nel Ponto una vita che ha già il sapore della morte. Ed è forse proprio per questa sostanziale differenza che non si può parlare di una vera e propria imitazione del modello virgiliano, quanto piuttosto di una studiata e originale allusione, che dell'ipotesto di riferimento recupera diffusamente la patina tragica.

A suffragare, infine, l'ipotesi di una possibile lettura del componimento come una sorta di *rhexis* interviene anche la struttura finale del congedo, costituito dall'augurio di lunga vita alla moglie, cui Ovidio accompagna la rinnovata richiesta a soccorrerlo (vv. 101-102):

*Vivat et absentem, quoniam sic fata tulerunt,  
vivat et auxilio sublevet usque suo!*

Viva e, poiché così ha voluto il destino,  
viva e soccorra col suo aiuto l'assente.

Formule di augurio, esternazioni di desideri, ma anche maledizioni e preghiere costituiscono, infatti, un modulo di congedo attestato nel teatro antico, proprio a conclusione di una *rhexis*<sup>53</sup>. Una formula di saluto unita a una formula di augurio si trova, ad esempio, in Aesch. *Eum.* 775-777, quando Oreste, dopo essere stato assolto, ringrazia Atena e i giudici della città per aver posto fine con la loro votazione alla persecuzione da parte delle Erinni:

Καὶ χαῖρε, καὶ σὺ καὶ πολιissoῦχος λεώς·  
πάλαισμ' ἄφυκτον τοῖς ἐναντίοις ἔχοις,  
σωτήριόν τε καὶ δορὸς νικηφόρον.

Salve a te, e al popolo di questa città!

<sup>51</sup> Sui gemiti e le urla di donna che accompagnano la distruzione di Troia, cfr. Verg. *Aen.* 2.486-490, un passaggio che risente molto della scrittura tragica, soprattutto euripidea. Si veda a riguardo HORSFALL 2008, pp. 375-376 e relativi passi citati.

<sup>52</sup> La similitudine inserita in questo passo dell'*Eneide* recupera peraltro quella omerica in *Il.* 22.410-411, dove essa descrive il dolore della città di Troia alla morte di Ettore. Cfr. ZIOSI 2017, pp.15-16.

<sup>53</sup> Cfr. ERCOLANI 2000, pp. 179-197. Una simile formula di augurio chiude anche l'epistola di Canace a Macareo in Ov. *Her.* 11.125-126: *Vive memor nostri, lacrimasque in vulnera funde / neve reformida corpus amantis amans.*



Possa tu combattere senza scampo per i tuoi nemici  
e incontrare salvezza e vittoria nello scontro.

La stessa cosa accade anche nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, dove il protagonista, ai vv. 1137-1138, a conclusione del suo intervento (vv. 1119-1138), si congeda da Teseo apostrofandolo direttamente e rivolgendogli una forma di saluto sintetizzata nell'espressione *μοι χαῖρε*. Ancor più significativo è però certamente il congedo che Edipo opera ai vv. 1552-1555, quando, avviandosi alla morte, augura prosperità al popolo che lo ha accolto:

[...] ἀλλά, φίλτατε ξένων,  
αὐτός τε χώρα θ' ἤδε πρόσπολοί τε σοί  
εὐδαίμονες γένοισθε, κὰπ' εὐπραξία  
μέμνησθέ μου θανόντος εὐτυχεῖς ἀεὶ.

Siate felici, tu, per me il più caro degli ospiti, e questo paese, e i tuoi sudditi,  
e nella buona sorte conservate memoria di me, quando sarò morto.  
Siate felici per sempre.

Quest'ultimo esempio è molto affine, peraltro, alla situazione descritta da Ovidio che, allontanandosi ormai morto dalla scena, anzi da essa già congedatosi, rivolge un augurio di lunga vita alla moglie, alla quale affida il compito di soccorrerlo, in un certo senso come Teseo e il popolo di Colono fecero con Edipo esule. La differenza sostanziale tra i due casi, data la diversa situazione dei due protagonisti, è nella persona grammaticale nella quale tale saluto viene espresso. Se Edipo, ma come lui anche Oreste nel citato passo delle *Eumenidi*, può rivolgersi direttamente ai suoi interlocutori alla seconda persona, essendo loro ancora presenti davanti a lui, Ovidio è costretto invece a formulare il suo congedo in terza persona, essendo egli ormai già lontano da Roma.

Un simile congedo dai toni tragici torna anche in *Trist.* 1.3.31-40, dove Ovidio pronuncia, infatti, il suo addio definitivo alla città, sul quale egli innesta anche una nuova rivendicazione di innocenza. Gli dèi invocati, ai quali il poeta si rivolge salutandoli per l'ultima volta prima di essere costretto a lasciarli (vv. 31-34), sono chiamati a testimoniare davanti ad Augusto la rettitudine della sua condotta (vv. 35-40). Tale congedo, con il saluto alla terra che si sta per abbandonare e la rivendicazione di incolpevolezza, sembra ricordare l'uscita di scena di Ippolito, ai vv. 1090-1101 dell'omonima tragedia euripidea<sup>54</sup>. Qui Ippolito inizia apostrofando e salutando la terra di Trezene (vv. 1094b-1095a *ἀλλὰ χαίρετω πόλις / καὶ γαῖ' Ἐρεχθέως*), come in parte fa Ovidio dicendo addio ai templi in *Trist.* 1.3.32 *iamque oculis nunquam templa videnda meis*. Il verso è preceduto e seguito da due invocazioni agli dèi (v. 31 *Numina vicinis habitantia sedibus*; v. 33 *dique reliquendi quos urbs habet alta Quirini*),

<sup>54</sup> Sulla struttura di questo commiato, cfr. ERCOLANI 2000, p. 193.

entrambe rette dall'espressione *este salutati tempus in omne mihi!* che chiude l'invocazione al v. 34. Quest'ultima espressione riecheggia in qualche modo le parole di Ippolito al v. 1097 χαῖρ' ὕστατον γάρ σ' εἰσορῶν προσφθέγγομαι. Al χαῖρε del figlio di Teseo corrisponde infatti l'espressione *este salutati* di Ovidio; l'idea dell'ultimo e definito saluto da Ovidio racchiuso nella formula *tempus in omne*<sup>55</sup> attraversa l'addio di Ippolito nell'avverbio superlativo ὕστατον (per l'ultima volta); in entrambi i passi domina il motivo della vista ormai preclusa dei luoghi patrii (*iamque oculis nunquam templa videnda meis* esclama Ovidio al v. 32; σ' εἰσορῶν προσφθέγγομαι, 'ti saluto guardandoti', sono invece le parole di Ippolito).

Una simile dinamica percorre anche l'addio di Polinice a Tebe nelle *Fenicie* di Euripide, vv. 631-635, nel quale il saluto ad Apollo, alla casa, ai compagni e ai templi degli dèi, si accompagna ad una rivendicazione di innocenza circa l'eventuale rovina della città, che l'eroe addebita all'irresponsabilità di Eteocle (vv. 629-630). In questa occasione Polinice esterna la speranza, come fa lo stesso Ovidio, di ottenere giustizia grazie all'aiuto degli dèi (v. 634 σὺν θεοῖς), seppur di una giustizia molto diversa da quella auspicata dal poeta, che certamente rifugge l'idea di uno spargimento di sangue.

3. *Trist.* 3.1 e *Trist.* 5.4: la parola a due nuovi personaggi.

Nel corso delle opere dal Ponto, l'unico punto di vista offerto ai lettori per il racconto della *relegatio* è quello di Ovidio. E del resto non potrebbe essere diversamente, dal momento che si tratta di due epistolari contenenti soltanto le lettere inviate dal poeta. L'unico personaggio a prendere la parola è, quindi, l'esule, che da Tomi racconta la propria vicenda. Se ad altre voci è concesso uno spazio, esso consiste al massimo in loro citazioni in discorso diretto o indiretto che si intrecciano ai lamenti in prima persona del poeta.

A questa norma ci sono però due eccezioni, entrambe contenute nei *Tristia*. Si tratta di due elegie nelle quali la voce non è più quella di Ovidio esule, perché a prendere la parola sono direttamente le sue opere. Nel primo caso, quello di *Trist.* 3.1, il personaggio parlante è il *liber* giunto a Roma come richiesto dal poeta ad apertura dell'intera raccolta. Nel secondo caso, invece, quello di *Trist.* 5.4, la parola è ceduta ad una singola *epistula*. Le opere, quindi,

---

<sup>55</sup> La stessa espressione, e col medesimo valore di definitività, torna in *Pont.* 4.7.53, in un'elegia indirizzata a Vestale, dove essa più positivamente indica il potere eternante della poesia, che rende celebri *tempus in omne* le gesta dell'amico.

assurgono in questi due componimenti al rango di personaggi autonomi chiamati a muoversi in maniera indipendente dal loro autore, seppur sempre in sua vece.

a. Il *Liber missus*: il monologo di *Trist.* 3.1.

La scrittura di *Trist.* 3.1 è fondata sul motivo del libro parlante, di tradizione epigrammatica, che porta alle estreme conseguenze il topos dell'apostrofe al libro di cui è esempio *Trist.* 1.1, che molto successo riscosse presso poeti come Orazio<sup>56</sup> e Marziale<sup>57</sup>, per poi diffondersi largamente in tutta la letteratura europea<sup>58</sup>. Proprio Marziale fornisce un'importante attestazione del modulo del libro parlante, addirittura sovrapponendo le due voci, quella del poeta e quella del *liber*, all'interno di uno stesso componimento. In *Mart.* 1.2<sup>59</sup>, infatti, a parlare sembra essere inizialmente il poeta, che si rivolge al lettore desideroso di avere sempre con sé i suoi epigrammi (v. 1 *qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos*) esortandolo ad acquistare un'edizione in piccolo formato dei suoi scritti, così da averne sempre dietro una copia. Al v. 4, però, l'espressione *me manus una capit* sembra doversi attribuire invece al libro, intervenuto in prima persona a descrivere la tascabilità del suo formato. Da qui alla fine del componimento la sua voce si sostituisce completamente a quella iniziale del poeta. Una lettura semplicistica, e forse in parte banalizzante, vorrebbe risolvere tale contraddizione di voci interpretando l'intero epigramma come pronunciato integralmente dal solo libro, che potrebbe parlare al v. 1 di *meos libellos* in quanto i *libelli* sono in esso fisicamente contenuti<sup>60</sup>. Più cautamente Mario Citroni spiega questo cambio repentino di 'io parlanti' come il prodotto dell'inscindibile unità che autore e opera costituiscono e in virtù della quale il poeta può arrivare addirittura a cedere all'improvviso la parola al proprio *liber* nell'arco di sviluppo di un medesimo componimento e senza alcuna soluzione di continuità<sup>61</sup>. Ovidio sembra recuperare ed estremizzare questo meccanismo, scindendo in due elegie proemiali (*Trist.* 1.1. e *Trist.* 3.1.) ciò che in Marziale è invece

---

<sup>56</sup> È il caso di *Hor. Epist.* 1.20, dove il *liber* acquista le fattezze di un *puer* smanioso di mostrarsi al pubblico e il poeta, pur riluttante, asseconda i suoi desideri mettendolo però in guardia dai rischi che corre esponendosi. Nel caso di *Ov. Trist.* 1.1, invece, è il poeta stesso ad incoraggiare l'opera finita ad intraprendere il suo viaggio per incontrare il pubblico di Roma. Sull'argomento, cfr. CITRONI 1986, pp. 115-132.

<sup>57</sup> Marziale adotta l'allocuzione all'opera in ben 16 epigrammi: 1.3; 1.70; 2.1; 3.2; 3.4; 3.5; 4.86; 7.84; 7.97; 8.1; 8.72; 9.99; 10.104; 11.1; 12.2; 12.5. Ad essi si può aggiungere il caso di 5.10, per quanto qui l'apostrofe ai *libelli* risulti incidentale dal momento che il componimento non è interamente rivolto ad essi, come negli altri citati. Cfr. ancora CITRONI 1986, pp. 136-140.

<sup>58</sup> Sull'origine e l'evoluzione del modulo dell'allocuzione al libro, si rimanda al citato studio di CITRONI 1986.

<sup>59</sup> Per una puntuale analisi del componimento si rimanda al commento di CITRONI 1975, pp. 17-22.

<sup>60</sup> Così BIRT 1913, p. 349.

<sup>61</sup> Cfr. CITRONI 1975, p. 20 «[...] come in I 1 e I 117, 17 [...] autore e libro vanno considerati quasi una cosa sola. L'autore parla in prima persona, ma è facilmente indotto a identificarsi con la propria opera».

accorpato in un solo epigramma. Dopo aver instaurato una chiara identità con l'opera in *Trist.* 1.1, facendone il proprio *alter ego* in partenza per Roma, ora Ovidio lascia che sia il libro stesso a parlare, concedendogli di appellarsi direttamente ad un lettore amico, come l'epigramma di Marziale fa amplificando e completando il suggerimento avanzato nei primi versi dal suo autore.

Il racconto in prima persona del *liber* ovidiano, però, se analizzato in una prospettiva scenica, rivela anche i tratti di un monologo, nel quale chi parla riferisce di essere giunto in una nuova città per adempiere alle richieste di colui che lo ha lì inviato. Il participio *missus* che apre l'elegia denuncia il ruolo di "ambasciatore" assunto dal *liber* su invito del suo autore, e insieme ricorda la natura epistolare che lo caratterizza in quanto *corpus* di lettere. Le parole con le quali si rivolgerà a chi sarà disposto ad ascoltarlo sono quelle suggeritegli dal poeta prima di partire: in *Trist.* 1.1.15 Ovidio gli aveva infatti raccomandato di parlare *verbis meis*, letteralmente 'con le mie parole'. La posizione incipitaria del componimento e il suo sviluppo dinamico suggeriscono quindi la possibilità di considerare *Trist.* 3.1 anche come un testo affine ai prologhi monologici della tragedia, che inquadrano l'ingresso in scena di un personaggio<sup>62</sup>. Tali sezioni dei drammi antichi svolgono la funzione di fornire i ragguagli necessari a comprendere gli antefatti della vicenda che sta per essere rappresentata, rispetto alla quale chi parla chiarisce di norma il proprio ruolo e la propria identità. Il primo verso pronunciato dal *liber* giunto a Roma (*missus in hanc venio timide liber exulis urbem*) sembra ricordare così gli ingressi di alcuni personaggi tragici, che giungono in una terra nuova, in alcuni casi perché altra rispetto al proprio luogo di pertinenza, in altri perché da lì sono stati cacciati. La forma verbale *venio* ricalca, ad esempio, il verbo ἤκω che apre molte tragedie euripidee. È il caso dell'*Ecuba*, dove esso introduce il monologo del fantasma di Polidoro, tornato sulla terra dal regno dei morti, delle *Troiane*, dove a parlare è Poseidone, giunto a Troia dopo aver abbandonato le profondità del Mar Egeo, e delle *Baccanti*, dove a parlare è invece Dioniso tornato a Tebe per vendicare la ὄβρις di Penteo. Il verbo compare, non in posizione incipitaria ma comunque nel primo verso della tragedia, anche nel *Prometeo Incatenato*, pronunciato alla prima persona plurale ἤκομεν da Κράτος, per segnare il suo arrivo e quello di Βία nelle regioni del Caucaso. Al di là di questa coincidenza lessicale, di

---

<sup>62</sup> Un'interessante coincidenza consente di attribuire una simile interpretazione anche a *Pont.* 3.1, per cui cfr. *infra*, pp. 236-241. Le due elegie proemiali del terzo libro di entrambi gli epistolari, cioè, mostrano una natura per così dire "prologica".

per sé solo un primo indizio di una possibile influenza teatrale nell'impianto dell'elegia, ci sono altri importanti elementi che sembrano confermarne la plausibilità.

I primi venti versi costituiscono, come anticipato, una fedele riproposizione del modulo del libro parlante. Il *liber* si rivolge direttamente al lettore (v. 2 *lector amice*), chiedendo accoglienza e sostegno: provato dal lungo viaggio dal Ponto esso sente il bisogno di riposare (v. 2 *da placidam fesso ... manum*)<sup>63</sup>. La sua presentazione, e le giustificazioni ad essa annesse, ripropongono fedelmente le parole di Ovidio in *Trist.* 1.1 circa la fattura della sua nuova opera. Ai vv. 19-20 il libro torna a supplicare i lettori perché gli indichino la strada e una sede in città (nello specifico una biblioteca) che possa accoglierlo. Eccezion fatta per la precisazione dei vv. 11-12, dove l'andamento claudicante del distico viene spiegato come possibile effetto del lungo cammino, per cui torna la doppia valenza, fisica e metrica, del sostantivo *pes*, il "monologo" non sembra presentare particolari elementi di teatralità. È una presentazione canonica del topos letterario di riferimento. Dai versi successivi, invece, l'atmosfera acquista i tratti di una "messa in scena", che vede il *liber* in azione per le strade di Roma. Le sue parole, che di tanto in tanto si intrecciano a quelle di un anonimo cittadino, chiariscono peraltro anche le modalità con le quali esse vengono pronunciate. Il lettore comprende in questo modo che il *liber* è nascosto in un angolo (v. 21 *furtim*) ed è da lì che, balbettando per paura o per pudore (v. 21 *lingua titubante*), ha parlato ai passanti, dei quali uno soltanto (v. 22 *vix fuit unus*) si offre di esaudire la sua richiesta. I vv. 23-26 riportano, nuovamente in discorso diretto e senza verbi dichiarativi ad introdurre, le battute di ringraziamento che il *liber* rivolge a questo anonimo benefattore. L'inizio dell'azione, anticipato dall'esortazione del *liber* al v. 25 *duc age! Namque sequar [...]*, è narrativamente segnato dal sintagma *paruit et ducens* che apre il v. 27, cui fa da contraltare *inquit* in posizione finale, con il quale si lascia la parola all'anonimo romano assunto ora a guida del *liber*. La presenza di informazioni relative ad un luogo nel quale si giunge da stranieri è un motivo non infrequente in tragedia, come sembra confermare sul versante latino la *Medea exul* di Ennio, al Fr. 94 *TrRFr*<sup>64</sup>:

*Asta atque Athenas anticum, opulentum oppidum  
Contempla et templum Cereris ad laeuam aspice.*

---

<sup>63</sup> La stanchezza del *liber* è ribadita al v. 26 *longinquo referam lassus ab orbe pedem*. Essa è naturale conseguenza del lungo viaggio affrontato dal Ponto a Roma, come Ovidio stesso aveva previsto congedandosi di fretta dal libro in *Trist.* 1.1.127 *longa via est, propera!*, ricorrendo qui ad un nesso abbastanza comune per indicare un grande spostamento, come ricorda CITRONI 1975, p. 19 a proposito di Mart. 1.2.2.

<sup>64</sup> Cfr. *supra*, pp. 199-200 il caso già menzionato dell'*Edipo a Colono* sofocleo.

fermati e contempla l'antica e ricca acropoli di Atene e a sinistra ammira il tempio di Cerere<sup>65</sup>.

La collocazione del frammento è piuttosto problematica, ma l'ipotesi più plausibile è che esso appartenga al dialogo tra Medea ed Egeo, il re di Atene di passaggio a Corinto, che in queste battute amplierebbe quanto affermato dal suo corrispettivo euripideo ai vv. 723-730 della *Medea*. Egeo, venuto a conoscenza della nuova situazione in cui versa la donna, potrebbe averle promesso ospitalità, come accadeva già in Euripide. Il frammento potrebbe inserirsi quindi in un intervento del personaggio nel quale egli illustra a Medea cosa fare una volta giunta in città (da qui la presenza dei tre imperativi), sulla falsariga di quanto fa Ovidio in *Trist.* 1.1 parlando al suo *liber* barbaro. In questo frangente si inserirebbe il brevissimo *excursus* descrittivo su Atene trådito dal frammento. Ancora una volta, come abbiamo notato anche per l'*Edipo a Colono* e per *Trist.* 3.1, il ritratto fisico della città ospitante passa per il ricordo dei suoi monumenti principali, spesso di carattere sacrale: in questo caso l'acropoli (come in Ovidio il Foro) e il tempio di Cerere<sup>66</sup>. Egeo, quindi, illustra la sua città alla straniera Medea elencandone le strutture distintive esattamente come la guida autoctona fa con il *liber* rispetto a Roma in *Trist.* 3.1.

I vv. 27-32 contengono, infatti, le battute assegnate a questo nuovo personaggio, interrotte soltanto al v. 31 dall'incidentale *inde petens dextram* che ad apertura di verso introduce la breve presentazione che segue, rivelando la direzione e il movimento che la guida e il *liber* eseguono durante il loro tour della città. Il verbo *duco* del v. 27 e il verbo *peto* del v. 31, entrambi al participio presente, potrebbero essere considerati in un'ottica scenica come didascalie interne al testo, che segnano l'azione agita dai personaggi nel corso del loro dialogo. Lo stesso dicasi per quanto contenuto ai vv. 33-34, che ritraggono la reazione del *liber* davanti al tempio di Giove Statore (*miror*) e legittimano la curiosità delle domande che seguono ai vv. 35 e 37-58, con le quali il *liber* chiede la ragione della presenza dell'alloro che adorna la porta della casa di Augusto, con la annessa scritta che denuncia la salvezza portata da lui a tutti i cittadini romani. Di qui l'inevitabile preghiera con la quale il *liber* prontamente chiede di aggiungere ad essi anche Ovidio, l'unico *civis* dimenticato che ancora giace ai confini del mondo.

Ai vv. 53-54 troviamo un nuovo, più esplicito, segno di teatralità. Si tratta infatti di un distico ricco di elementi condivisi con la scrittura tragica. Il v. 53 si apre con l'espressione *me miserum!*, un'interiezione di autocompatimento con la quale i personaggi tragici lamentano

---

<sup>65</sup> La traduzione del frammento è di FALCONE 2016, p. 79, cui si rimanda per un inquadramento generale delle problematiche ad esso relative. Cfr. a riguardo anche MANUWALD 2012, pp. 206-208.

<sup>66</sup> Sul valore della menzione 'romanizzata' del tempio di Cerere, si veda FALCONE 2016, pp. 82-82.

spesso la propria condizione di sventura, sulla falsariga di corrispondenti sintagmi greci. Rientrano in questa categoria espressioni come ἰὼ τάλαινα, che ad esempio costituisce il *Leitmotiv* degli interventi di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo (v. 1107; 1136; 1158; 1275)<sup>67</sup>, gli equivalenti ὦ δύσμορος e ὦ δυστάλαινα con i quali lamentano la loro fine Aiace e Tecmessa, rispettivamente ai vv. 372 e 410 della tragedia di Sofocle (Tecmessa usa anche al v. 893 l'espressione ἰὼ τλήμων), o i sinonimici δύσδαιμον e δύστηνος con i quali Ecuba si rivolge a sé stessa nelle *Troiane* di Euripide, rispettivamente ai vv. 98 e 112<sup>68</sup>, esattamente come faceva l'Ecuba di Ennio esclamando *heu me miseram!*<sup>69</sup>. Sempre in Ennio si trova un'altra interessante attestazione dell'aggettivo a definizione dello stato di sventura di un personaggio tragico. Nella sua *Medea exul*<sup>70</sup>, infatti, si assiste ad un suggestivo gioco verbale messo in atto dall'utilizzo in enfasi, in due versi consecutivi, dell'accusativo singolare dell'aggettivo *miseram* in connessione con l'accusativo plurale del sostantivo *miserias*. Tale espediente contribuisce ad esaltare pateticamente la sorte sventurata della sventurata Medea, la cui nuova identità di personaggio *miser* nasce proprio dalle *miseriae* che è costretta a soffrire<sup>71</sup>. In una condizione di paura e tremore simile a quella del *liber* davanti al palazzo di Augusto (a questo timore misto a pudore allude l'utilizzo del verbo *vereor* replicato due volte al v. 53), si trova anche la Fedra dell'*Ippolito* euripideo ai vv. 239-244 quando delira, abbattuta dal dolore per la malattia che l'ha colpita, vagheggiando di raggiungere i monti per cacciare. Dopo aver confessato questo insano desiderio, che dovrebbe permetterle di godere della compagnia di Ippolito, la regina si pente di quanto detto ed esclama:

δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;  
 ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;  
 ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτηι.  
 φεῦ φεῦ τλήμων.  
 μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,  
 αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.

Ahimè infelice, che ho fatto!  
 Dove mi sono spinta, lontano dal retto giudizio?  
 Sono impazzita – sciagura mandata dal dio.  
 Ahimè, nutrice,  
 coprivi di nuovo la testa;  
 ho vergogna di quello che ho detto.

<sup>67</sup> Già il Coro la appella in questo modo al v. 1070, esortandola a scendere dal carro sul quale Agamennone l'ha condotta ad Argo: ἴθ', ὦ τάλαινα, τόνδ' ἐρημώσασ' ὄχον. Di *Leitmotiv* in tal senso parla FRÄNKEL 1962c, p. 486.

<sup>68</sup> Per una panoramica su questo lessico tragico dell'infelicità, si rimanda a BELARDINELLI 2016a, pp. 251-254.

<sup>69</sup> *TrRFr.* 78, per cui cfr. MANUWALD 2012 pp. 158-160.

<sup>70</sup> *TrRF.* 91, per cui si veda MANUWALD 2012, pp. 202-203.

<sup>71</sup> Sull'argomento si veda FALCONE 2016, pp. 48- 51.

L'espressione δύστηνος ἐγώ che apre il v. 239 ricalca perfettamente, con una inversione degli elementi grammaticali e una ovvia differenza nel caso, l'interiezione *me miserum* del *liber* ovidiano, che con la Fedra di questa scena condivide la paura e il pentimento di essersi spinto oltre ciò che era lecito, la regina alludendo implicitamente alla sua passione per Ippolito, il *liber* visitando la dimora del Principe; l'una tradendo il buon senso, l'altro venendo meno alle raccomandazioni ricevute dal poeta<sup>72</sup>. Che l'interiezione *me miserum* costituisca un'esclamazione patetica simile a quelle greche ricordate sembra confermato dallo stesso Ovidio in un passo del primo libro delle *Metamorfosi*. Ai vv. 649-654 si racconta, infatti, il momento in cui Inaco riconosce nella giovenca che le si fa incontro il corpo mutato della figlia Io, che riesce a comunicare al padre il suo triste destino tracciando a terra il proprio nome. Riconoscendo nelle lettere greche ΙΩ il nome della figlia, Inaco si lascia andare ad un lamento di sfogo che si concretizza ad incipit dei vv. 651 e 653 proprio nell'espressione *me miserum!*. Tale lamento acquista una suggestiva valenza di ironia tragica proprio perché, fatta eccezione la quantità della prima vocale, il nome di Io in greco ricorda l'espressione patetica ιώ, in una sorta di gioco di parole che vede il dolore della ninfa concretizzarsi profeticamente nel suo nome e poi tradursi nel lamento verbale del padre<sup>73</sup>.

L'andamento paratattico, anaforico e tripartito dell'esametro in *Trist.* 3.1.53 (*me miserum! Vereorque locum, vereorque potentem*), esalta ancor di più la drammaticità della scena<sup>74</sup>, nella quale si concretizzano le paure espresse da Ovidio in *Trist.* 1.1.69-88, che aveva raccomandato al *liber* di non giungere fino alle sedi del Palatino. Il *timor* del poeta trova corrispondenza piena nella *verecundia* confessata in questo verso. Proprio questo atteggiamento di paura e remissività sembra riconducibile a quello assunto in tragedia dal supplice e spesso adottato anche dagli imputati all'interno dei processi<sup>75</sup>.

Al v. 54 (*et quatitur trepido littera nostra manu*), il *liber* è assediato dalla paura e trema. È questo un nuovo tratto di azione, perfettamente inquadrato da un punto di vista visivo attraverso una sapiente collocazione delle parole nel verso. Il soggetto (*littera nostra*) si trova infatti in posizione mediana tra i due ablativi di causa *trepido* e *metu* che, circondando

<sup>72</sup> La teatralità dell'espressione è confermata anche dalla sua attestazione sulla scena comica. A titolo esemplificativo, si possono ricordare Plaut. *Amph.* 159-160 e 1056, *Aul.* 42, *Capt.* 502, *Most.* 739 e Ter. *Hec.* 74-75, *Eun.* 197, *Ad.* 305, 310, 330.

<sup>73</sup> Cfr. BARCHIESI 2005, vol. I, p. 221: «[...] siamo di fronte a una sorta di gioco di parole translinguistico: *me miserum!* traduce il messaggio di dolore che è come iscritto nel nome di Io (in questo simile ad altri eroi il cui nome è legato a idee o a paretimologie di sofferenza: Achille, Odisseo, Aiace, Enea, Penteo). Un gioco di parole simile emerge ancora più esplicitamente da *Her.* 14, 103 (nella storia di Io) *quid, io! freta longa pererras?* [...]».

<sup>74</sup> Così BONVICINI 1991, p. 309.

<sup>75</sup> LAROSA 2013a, p. 183.



il *liber*, sembrano restituire anche visivamente l'assedio del terrore. Il termine *littera* indica non a caso l'elemento grafico base della scrittura e permette qui di esplicitare, per così dire, l'umanizzazione del personaggio, ritratto mentre le singole "membra" di cui è composto tremano. A rendere tutto ancor più di impatto intervengono poi le domande retoriche del distico successivo (vv. 55-56):

*Aspicias exsanguis chartam pallere colore?  
Aspicias alternos intremuisse pedes?*

Vedi la carta impallidire di esangue colore?  
Vedi che hanno sobbalzato i piedi alterni?

L'anafora del verbo *aspicere* rafforza la componente visiva della scena, accresciuta nel pathos proprio dalla forma interrogativa. Qui lo *status* del libro come personaggio 'umanizzato' raggiunge il suo massimo livello di enfaticizzazione, dal momento che esso eredita tutte le reazioni tipiche di un uomo intimorito che, appunto, impallidisce e trema. Con la preghiera dei vv. 57-58 si chiude il discorso diretto del *liber* e si torna, a partire dal distico successivo, al racconto in forma di narrazione, privo fino alla conclusione del componimento di ogni interferenza di voci esterne. A parlare resta soltanto il *liber*, che riferisce al v. 67 dell'incontro poco proficuo con il *custos* della Biblioteca Palatina, che gli ordina di andarsene, come accade anche presso la Biblioteca dell'*Atrium Libertatis* (vv. 69-70), non lasciando al libro altra scelta che cercare accoglienza in dimore private, sperando che il popolo sappia accogliere *carmina* sconvolti dall'onta del rifiuto.

#### b. La *Littera lassa*: il caso di *Trist.* 5.4.

Esattamente come in *Trist.* 3.1, anche in *Trist.* 5.4 la parola torna ad essere data direttamente all'opera poetica, che parla in vece del poeta giungendo a Roma da Tomi, dopo aver compiuto un lungo viaggio per mare e per terra (v. 1 *Nasonis epistula veni*). A differenza di quanto accade per l'altro componimento, però, questa volta manca un'elegia che racconti l'antefatto, che contenga, cioè, il congedo all'opera da parte del poeta. Ad esso sono per questo dedicati due distici interni al componimento stesso, quelli che seguono immediatamente, ai vv. 3-6, la presentazione in prima persona dell'epistola. In essi viene descritto Ovidio che in lacrime scrive e saluta la sua lettera, esortandola a godere delle bellezze di Roma al suo posto (v. 3 *tu, cui licet, aspice Romam*).

L'espedito di affidare direttamente all'epistola la parola estremizza il processo di separazione tra chi scrive e ciò che viene scritto, con l'indubbio vantaggio di liberare almeno apparentemente il poeta dalla responsabilità delle parole pronunciate. In quanto personaggio

indipendente, l'epistola gode di un pensiero autonomo, con il duplice effetto di oggettivare la sofferenza del poeta (se è qualcun altro a parlare del suo dolore e della sua condizione di sofferenza, essi appariranno privi di qualsiasi esagerazione soggettiva e quindi maggiormente credibili) e di permettere al poeta di esprimere quanto per pudore avrebbe evitato di dire in prima persona<sup>76</sup>.

Una volta presentatasi e dopo aver riportato in discorso diretto le parole di Ovidio all'atto del saluto, l'epistola si rivolge al lettore<sup>77</sup>. Talmente evidenti sono le cause del dolore del poeta, che se qualcuno chiedesse ancora quali siano (v. 7 *siquis cognoscere quaerit*), mostrerebbe di cercare cose palesi, come il sole, le foglie sugli alberi, l'erba nei prati, l'acqua nei fiumi. Dopo questi esempi di ovvietà naturali, l'*epistula* ricorda anche due figure del patrimonio mitico, famose per la loro sofferenza: Priamo, distrutto davanti al corpo martoriato di Ettore, e Filottete, costretto ad una sofferenza inaudita per via del morso del serpente (vv. 11-12). In questi riferimenti, Ovidio, attraverso le parole dell'epistola, si limita a constatare il dolore patito dai due eroi e la loro causa, senza spingersi a ricordare come entrambi furono in realtà esauditi nelle loro preghiere, l'uno ottenendo la restituzione del corpo del figlio da parte di Achille, l'altro riuscendo a tornare in patria e a guarire dalla ferita purulenta. Per quanto tale specificazione manchi, essa sembra comunque presupposta nelle parole che seguono, dove l'epistola descrive, sempre in terza persona, Ovidio mentre sopporta pazientemente il proprio destino (v. 15 *fert tamen, ut debet, casus patienter amarus*), sostenuto in questo ancora dalla speranza che esso non sia irreversibile (v. 17 *nec fore perpetuam sperat sibi numinis iram*). Il fatto che il poeta passi costantemente in rassegna *exempla* di uomini graziati dalla clemenza del dio, come detto ai vv. 19-20, è la conferma di questa proiezione sul futuro allusa anche nelle menzioni di Priamo e Filottete. Di essi, cioè, non importa ricordare solo le cause delle rispettive sventure, ma anche la loro risoluzione. Se per adesso Ovidio condivide con entrambi soltanto il dolore e l'accanimento crudele del destino, nulla vieta di sperare di poter vedere esaudite, come fu per loro, le sue preghiere di salvezza. Proprio questa prospettiva guida finalmente l'epistola dal suo anonimo destinatario, cui essa si rivolge direttamente a partire dal v. 23. Si tratta di un caro amico del poeta, cui egli resta fedele e grato anche dal Ponto. Su questo è l'epistola stessa a rassicurarlo, chiedendo di essere creduta (v. 23 *si quid credis mihi*). Tornano a tal proposito

---

<sup>76</sup> Cfr. LUCK 1977, p. 295.

<sup>77</sup> A questo punto del componimento non è stata ancora focalizzata l'attenzione sul destinatario e il discorso appare ancora generico.

i riferimenti mitici, questa volta caratterizzati dal motivo della fedeltà amicale, probabilmente *exempla* che l'epistola stessa, testimone delle sofferenze e dei turbamenti del poeta, ha spesso sentito da lui rievocare a proposito dell'amico cui ora sta parlando. Tornano Patroclo e Achille, Oreste e Pilade, Eurialo e Niso e, con loro, il poeta e l'amico lontano, di cui egli sente nostalgia più che di chiunque altro (vv. 27-30) e del quale ricorda la fedeltà dimostrata mentre tutti lo abbandonavano (vv. 31-38). L'epistola diventa qui non soltanto una messaggera del poeta, ma addirittura una confidente, alla quale Ovidio sembra aver raccontato del suo rapporto con l'amico, ricordando quanto l'amico stesso abbia sofferto al momento della sua partenza da Roma (vv. 39-40 *verba solet vultumque tuum gemitusque referre / et te flente suos emaduisse sinus*). A questo proposito è interessante rilevare l'uso che l'epistola fa dei verbi *reminiscor*, *memini* e *refero*, tutti afferenti alla sfera semantica della memoria e che, adottati alla terza persona singolare, sembrano presupporre una esternazione del ricordo della quale l'epistola, personaggio autonomo e separato dalla mente del poeta, è testimone uditiva. Lei conosce perché Ovidio, ricordando, ha raccontato. È questo, peraltro, un significato già intrinseco al verbo *refero*, che nel suo significato traslato contiene tanto l'accezione del "riportare alla mente" quanto quella del "riferire, raccontare". Il segno forse più evidente dell'autonomia di pensiero e di giudizio dell'epistola si colloca, però, al v. 46, dove il verbo *scio* è adottato dall'epistola per rivendicare energicamente la consapevolezza delle proprie affermazioni. Ella conosce l'affetto di Ovidio per l'amico e allo stesso modo non dubita della sua reciproca dedizione. Per questa ragione, la richiesta finale di soccorso, che di norma accompagna le lettere inviate agli amici, questa volta non si configura come una volontà di Ovidio, che certo conosce bene l'indole e le premure dell'amico (v. 50 *qui bene te novit*), ma come una richiesta personale della lettera, che formula di propria iniziativa un appello che il poeta, certo già di essere esaudito, questa volta avrebbe trascurato di esplicitare.

Nella finzione che Ovidio costruisce, l'epistola sembra sommare in sé ruoli diversi (è confidente, messaggera, intermediaria), tesi a farne un personaggio autonomo all'interno del racconto letterario dell'esilio. Da un punto di vista teatrale, si potrebbe quindi dire, più precisamente, che nel corpo del libro, considerato nella sua complessiva unitarietà, l'epistola prende voce autonomamente, alla stregua di quei personaggi secondari che si muovono per via indipendente all'interno delle tragedie, affiancando con i loro interventi la voce principale del protagonista. Come uno schiavo, un messaggero, un'ancella (ed essa, in quanto simile agli altri componimenti inviati dal poeta, è tutte queste cose insieme),

l'epistola si stacca dal gruppo al quale appartiene per formulare di propria iniziativa un intervento nuovo, questa volta non condotto più *poetae verbis*, come pure Ovidio aveva altrove raccomandato<sup>78</sup>. L'espedito potrebbe qui risentire di un simile precedente nell'Orazio delle *Satire*, che pure, altrettanto teatralmente, aveva contemplato l'incursione di un personaggio secondario che interviene di propria iniziativa. In *Sat.* 2.7, infatti, il servo Davo, approfittando della libertà di espressione concessa dalla festa dei Saturnali, prende la parola per affermare la propria saggezza di contro alla schiavitù del padrone, vittima delle passioni e per questo da considerare meno libero di qualsiasi altro servo. Davo, pur lasciando talvolta spazio a brevissimi interventi dialogici con l'*ego* oraziano, conserva la parola per quasi tutta la durata del componimento. Ovidio potrebbe aver colto il suggerimento del suo predecessore, averlo rielaborato e portato alle estreme conseguenze, come spesso fa di motivi ed espedienti già usati in letteratura, rinunciando totalmente a prendere la parola in quanto io poetico e dando invece alla voce dell'*epistula* indipendente lo spazio integrale di un componimento.

#### 4. Un esordio inusuale: il caso di *Pont.* 3.1.

Il componimento che apre il terzo libro delle *Epistulae ex Ponto* rappresenta l'elegia più lunga di entrambi gli epistolari, eccezion fatta ovviamente per *Trist.* 2, nonché l'ultima elegia indirizzata alla moglie, cui Ovidio spesso si rivolge per implorare soccorso. Questa volta però il tema dominante non è una richiesta di aiuto o di dimostrazione di fedeltà, quanto piuttosto una sorta di resa, di abbandono di ogni speranza finora a riguardo coltivata<sup>79</sup>. I toni dell'elegia sono molto lontani dalle dichiarazioni di gratitudine e dalle parole di esortazione con cui Ovidio si rivolge di norma alla *uxor*, mostrandosi qui al contrario freddo, irritato, deluso, a tratti brutale. Non è un caso che egli arrivi a rivolgersi direttamente alla moglie soltanto al v. 31<sup>80</sup>. Del contenuto di questa elegia a partire dal dialogo a distanza con la donna

---

<sup>78</sup> Cfr. l'espressione *verbis meis*, già altre volte citata, contenuta in *Trist.* 1.1.15.

<sup>79</sup> FORMICOLA 2018, p. 48 considera *Pont.* 3.1 come un «addio alle speranze dell'esule che la moglie possa riscuotere un successo in un intervento di mediazione presso la famiglia di Augusto, perché non la considera capace, o, forse, addirittura, non la sente favorevolmente disposta». Così anche LA BUA 2015, p. 94: «L'elegia 3,1 sancisce, insomma, la fine di ogni speranza: il desiderio di una terra più 'umana' e di una pena più mite sembra scontrarsi con una realtà troppo grande, l'indifferenza del *locus* d'esilio e della donna amata al penoso destino del poeta».

<sup>80</sup> Vale la pena ricordare che in Eschilo spesso i personaggi pronunciano un monologo senza apparente destinatario, per poi specificare solo alla fine chi sia il referente delle loro parole. È il caso, ad esempio, degli ingressi in scena caratterizzati da un preliminare saluto alla patria, come l'arrivo dell'araldo in Aesch. *Ag.* 503-537, che in un moto contrario a quello di Ovidio in *Pont.* 3.1, saluta di nuovo i luoghi nativi a lungo agognati. Sempre nell'*Agamennone* eschileo Clitemnestra, ai vv. 1372-1398, descrive l'omicidio appena compiuto senza rivolgersi esplicitamente ad un possibile interlocutore, almeno fino al v. 1393, quando l'allocuzione al Coro

e delle relative spie “teatrali” abbiamo avuto già modo di occuparci<sup>81</sup>. Ciò che qui ci interessa analizzare è, invece, proprio la porzione di testo che precede il corpo vero e proprio della lettera, partendo dall’esordio inusuale che segna l’attacco del componimento.

L’elegia si apre con un’apostrofe al luogo d’esilio, descritto nei suoi elementi naturali di riferimento (vv. 1-6)<sup>82</sup>:

*aequor Iasonio pulsatum remige primum,  
quaeque nec hoste fero nec nive terra cares,  
ecquod erit tempus, quo vos ego Naso relinquam  
in minus hostili iussus abesse loco?  
An mihi barbaria vivendum semper in ista,  
inque Tomitana condar oportet humo?*

Mare, che fosti percosso per la prima volta dai remi di Giasone,  
e tu, terra, che mai manchi né di neve né di un feroce nemico,  
ci sarà forse un tempo in cui io, Nasone, vi lascerò,  
con l’ordine di esilio in un luogo meno ostile?  
O dovrò sempre vivere in questa barbarie  
e finire sepolto nella terra di Tomi?

Domandandosi ‘ciceronianamente’, attraverso due interrogative retoriche (vv. 3-6)<sup>83</sup>, quando arriverà il momento di lasciarli per raggiungere una destinazione meno ostile, Ovidio si rivolge con due vocativi al mare pontico e alla terra scitica (vv. 1-2). In relazione al primo elemento egli ricorda prontamente la figura di Giasone, il proto-navigatore che aveva solcato con i remi della nave Argo le acque del Mar Nero, riprendendo in questo riferimento l’attacco del c. 64 di Catullo, dove compaiono il motivo del pionierismo marino, l’immagine del remo che solca la distesa del mare e l’uso di un aggettivo derivato dal nome proprio (*Iasonius* in Ovidio, *Peliacus* in Catullo)<sup>84</sup>. È interessante notare qui come le allitterazioni e le assonanze della labiale *p* e della nasale *m*, quest’ultima esaltata dall’omoteleuto, riproducano sonoramente lo sciabordio dell’acqua e il rumore ciclico dei remi che si infrangono sulla sua superficie<sup>85</sup>, mentre il suono vocalico *a* che caratterizza la prima porzione dell’esametro

---

chiarisce chi siano gli uditori presupposti sin dall’attacco del suo racconto. Sui monologhi eschilei con destinatario esplicitato in coda, si rimanda allo studio di BATTEZZATO 1995, pp. 92-101.

<sup>81</sup> Cfr. *supra*, pp. 190-195.

<sup>82</sup> Cfr. *Ib.* 69, dove torna, seppur questa volta invertita nell’*ordo*, la medesima apostrofe: *ipsaque tu tellus, ipsum cum fluctibus aequor*. L’invocazione serve qui per propiziarsi il favore di elementi naturali e soprannaturali. Cfr. LAROSA 2013a, p. 22.

<sup>83</sup> Così LA BUA 2015, p. 95.

<sup>84</sup> Così FORMICOLA 2018, p. 49, che sottolinea come «della citazione catulliana Ovidio sembra conservare il senso di rammarico per questa ‘prima volta’ nella storia dell’uomo [...]; una sorta di maledizione nei confronti di chi in tempi primordiali indicò all’uomo, con un atto di audacia, la possibilità della navigazione diventandone l’inventor, e di chi, forte di quelle indicazioni, avrebbe continuato scoprendo le acque pontiche, e pertanto investendosi inconsapevolmente del ruolo di πρῶτος εὐρετής di una rotta marina che si sarebbe rivelata tragica per un esule come lui».

<sup>85</sup> Così LAROSA 2013a, p. 23.

sembra in qualche modo suggerire l'idea della vastità del mare cui Ovidio si sta ora rivolgendo. In relazione al secondo elemento, invece, Ovidio ricorda come la Scizia sia perennemente assalita dai nemici e dalla neve, questa volta senza aggiungere alcun riferimento mitico.

La doppia invocazione ad un elemento naturale ad apertura di un lamento circa la propria sorte costituisce un tratto tragico che Ovidio sembra mutuare dallo stile dei prologhi euripidei<sup>86</sup>. E in effetti, *Pont.* 3.1 costituisce l'elegia d'apertura del libro, esattamente come il prologo apre la scena in teatro, ed è una elegia che fino alla *Anrede* alla destinataria sembra assumere i tratti di un monologo privo di interlocutori, come accade di norma anche per i prologhi. Nel prologo dell'*Andromaca*, ad esempio, l'eroina entra in scena rivolgendosi alla città di Tebe (v. 1 Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις), sua patria natale lasciata da giovane per raggiungere Troia come sposa di Ettore; in quello dell'*Elena*, invece, la moglie di Menelao parla alle correnti del Nilo che l'hanno accolta strappandola agli orrori della guerra a Troia (v. 1 Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί)<sup>87</sup>. Si discosta leggermente da questi due *exempla* il prologo dell'*Elettra*, che presenta sempre l'invocazione alle acque e alla terra (v. 1 Ὡ γῆς παλαιὸν ἄργος, Ἰνάχου ῥοαί), anche se a parlare non è il protagonista del dramma bensì un personaggio secondario, il contadino. Vale la pena ricordare, in questa serie, anche il caso del prologo della *Medea*, che si apre con il ricordo, esternato dalla Nutrice, della nave Argo diretta in Colchide alla ricerca del Vello d'Oro. Qui l'invocazione è in realtà una sorta di maledizione, dal momento che essa esprime il rammarico della Nutrice (anche qui a parlare non è direttamente il protagonista) per l'arrivo in Colchide di Giasone, causa della follia d'amore di Medea. Esso appare però rilevante dal momento che il referente mitologico è il medesimo presente anche nell'epistola ovidiana<sup>88</sup>. Il prologo, del resto, era particolarmente noto al pubblico romano, grazie anche alla rielaborazione che di esso

---

<sup>86</sup> Cfr. FORMICOLA 2018, p. 48. LAROSA 2013a, p. 22 considera invece questa apostrofe un'eredità dell'arte oratoria, che vede qui l'ambiente tomitano assunto a ruolo di imputato «al quale il poeta enumera da subito i capi d'accusa, gli *argumenta* (vv. 11-28), volti a persuadere intellettualmente ed emotivamente il "giudice", in questo caso il pubblico romano e, in particolare, la moglie». Cfr. a riguardo anche LA BUA 2015, p. 95.

<sup>87</sup> Entrambi i passi sono citati, in relazione al passo ovidiano, da DAVISSON 1984, p. 326, il quale definisce Ovidio come «an actor in a tragic prologue». Cfr. anche FORMICOLA 2018, p. 48.

<sup>88</sup> Ai casi elencati, si può forse aggiungere anche il prologo delle *Fenicie*, dove Giocasta si rivolge al Sole.

ripropone Ennio nella sua *Medea exul*<sup>89</sup>, la cui nutrice traduce con alcune significative variazioni le parole d'esordio della sua corrispondente euripidea<sup>90</sup>.

Tornando ad Ovidio, i due distici iniziali, con l'apostrofe al mare e alla terra e l'augurio di una celere partenza da Tomi, anticipano l'atmosfera di negatività che caratterizza lo stato del poeta e che in un certo senso legittima il suo sfogo alla moglie nella seconda sezione del componimento. L'apostrofe al luogo d'esilio non resta circoscritta ai versi introduttivi ma si distende lungo tutto il corso della sezione, facendo di esso l'apparente destinatario del suo lamento, almeno fino al dialogo con la moglie. La prima sezione dell'elegia è infatti «un vero e proprio inno ai *vitia* della *Pontica tellus*, un'aretologia 'negativa', articolata in una sequenza di *propositiones* scandite dalla martellante ripetizione anaforica del pronome di seconda persona e della negazione»<sup>91</sup>. L'odio nei confronti della terra barbara (v. 5 *an mihi barbaria vivendum semper in ista?*) e la paura di dovervi morire (v. 6 *inque Tomitana condar oportet humo?*)<sup>92</sup> si concretizzano nel disprezzo formulato ai vv. 9-10, dove Ovidio si rivolge alla terra che lo accoglie definendola la parte peggiore del suo esilio: *tu pessima duro / pars es in exilio, tu mala nostra gravas*. L'anafora del *tu*, che persiste in questa *rhexis in du-Stil*<sup>93</sup>, torna anche ai vv. 11, 12, 13, 15, 16, accrescendo il sentimento angoscioso che agita il poeta. Tale stato d'animo sembra sapientemente sottolineato, da una parte, dall'espressione *pace tua*, anaforica anch'essa<sup>94</sup>, che apre i vv. 7 e 9 e che compare ripresa per antitesi nella rassegnata formula *si pax ulla est tua* al v. 7, dall'altra dal gioco linguistico con figura etimologica che vede il superlativo relativo *pessima*, al nominativo femminile concordato con *pars*, ripreso al grado semplice in *mala* all'accusativo plurale concordato con *nostra*, quasi a sottolineare la tortura di una pena che aggrava un male aumentandone

---

<sup>89</sup> *TrRFr.* 89, per cui si vedano MANUWALD 2012, pp. 187-198 e FALCONE 2016, pp. 36-44, che lo definisce «uno dei testi più celebri del teatro tragico latino repubblicano». È infatti trådito da numerose fonti ed è stato molto imitato in tutte le fasi della storia della letteratura latina, o integralmente o in singole *iuncturae*. L'ipotesto è utilizzato da Ovidio in *Met.* 1.94-95 per raffigurare, attraverso il ricordo della protesta della nutrice, l'avvio della navigazione nella storia dell'umanità. Cfr. a riguardo BARCHIESI 2005, vol. I, p. 169.

<sup>90</sup> Oltre ai passi citati, la cui posizione prologica risulta particolarmente affine al caso di *Pont.* 3.1, vale la pena ricordare che il motivo dell'apostrofe al luogo, saldamente radicato nel genere tragico, è tipico degli eroi e delle eroine abbandonati. Cfr. a titolo esemplificativo Soph. *Phil.* 936-940, 952-953, 986-988, 1081-1091.

<sup>91</sup> Così LA BUA 2015, p. 96.

<sup>92</sup> In questi due versi la posizione mediana del verbo tra i due ablativi tra loro correlati suggerisce l'idea di una situazione che schiaccia il poeta e lo costringe tra realtà insoffribili. La sua vita è iconicamente delimitata da *barbaria* e *in ista*, così come il pericolo di una sepoltura in terra straniera chiude l'azione del poeta (*condar*) tra *inque Tomitana* e *humo*.

<sup>93</sup> Per la definizione, cfr. FORMICOLA 2018, p. 50.

<sup>94</sup> L'espressione *pace tua*, dalla lontana origine sacrale che ne ha fatto un sintagma adottato nella lingua religiosa per implorare il beneplacito degli dèi (si vedano a tal proposito HOFMANN 1980, p. 286 e MORELLI 2000, p. 155), è elemento del *sermo cotidianus*, di per sé abbastanza inusuale in Ovidio (solo in *Trist.* 5.12.45 si trova l'espressione analoga *pace vestra*), ma ben presente invece nella commedia arcaica (cfr. ad es. Plaut. *Rud.* 698; Ter. *Eun.* 466).

esponenzialmente il “grado” di gravità. Questa descrizione iperbolica del luogo d’esilio, dominata dall’insistito ricorso alla negazione per evidenziare tutti gli elementi di positività dei quali la terra d’esilio risulta mancante, è illuminata nella sua funzione proprio dalla tardiva *Anrede* alla moglie al v. 31, alla quale Ovidio sembra chiedere un rapido intervento in virtù dell’evidente criticità delle condizioni in cui è costretto a vivere. Il lamento che percorre i primi trenta versi di *Pont* 3.1 servirebbe, in questo senso, a sollecitare l’intervento della *uxor* facendo leva sull’angoscia prodotta dalla drammatica descrizione del luogo d’esilio, definendo tale intervento come un atto d’umanità dovuto e inevitabile. È come se Ovidio qui continuasse «un discorso già avviato, poi ripetuto, poi interrotto ed ora, forse stancamente ripreso»<sup>95</sup>. Anche la prima sezione, cioè, sembrerebbe contenere al proprio interno una forte tensione persuasiva, risultando così funzionale alle esplicite richieste formulate nella seconda parte dell’elegia. Il brutale e scostante sentimento che muove l’interazione di Ovidio con la moglie diventa quindi un’abile e straniante strategia emotiva tesa ad accrescere la forza di questa rinnovata opera di convincimento. A tal fine, la patina ‘retorica’ sembra confondersi con una più marcata coloritura ‘tragica’, almeno nella sezione incipitaria del componimento, come se la finalità persuasiva, cui Ovidio dedica disilluso e amareggiato la seconda sezione, necessitasse prima di una più stringente drammatizzazione. Il rinnovato interesse per l’elemento naturale, soprattutto in una elegia “prologica” come di fatto è *Pont*. 3.1, permette poi di fornire (nuovamente) le coordinate geografiche all’interno delle quali si sviluppa la vicenda dell’esule, esaltando attraverso la loro esasperazione la condizione disumana in cui egli versa. Allo stesso modo in cui i prologhi svolgono la funzione di rendere noti gli antefatti della vicenda e di comunicare al pubblico dove tutto è collocato e chi in quell’ambiente si muove, così Ovidio, ad apertura del terzo libro delle *Ex Ponto*, torna a chiarire dove si trova, cosa patisce, cosa anima la sua azione di poeta lontano dalla patria e a chi si rivolge per tentare di ottenere quanto chiede.

Il sapore tragico dell’attacco, denunciato da alcuni ipotesti prologici euripidei e più in generale diffuso anche nei lamenti di eroi ed eroine abbandonate; l’andamento monologico dell’elegia fino all’apostrofe improvvisa all’interlocutore al v. 31, secondo un modulo attestato già in alcuni monologhi eschilei, il cui effetto sorpresa costituisce da solo un elemento di forte teatralità; la sua collocazione ad apertura di un libro e l’insistenza

---

<sup>95</sup> Così FORMICOLA 2018, p. 53, il quale parla a tal proposito di una «tecnica da *suasoria*», in questo avvalorando un’interpretazione in chiave retorica della prima sezione dell’elegia, che egli definisce non a caso funzionale ad un’opera di persuasione che investe tutto il pubblico dei lettori, dei quali Ovidio stimola l’emotività al fine di suscitare la benevolenza nei suoi riguardi (cfr. *IBID.* 2018, p. 50).



sull'asprezza del luogo in cui l'esule vive, quasi a voler fornire le coordinate fondamentali dell'ambientazione scenica, suffragano l'ipotesi di una coloritura tragica del passo e confermano Ovidio quale protagonista di una tragedia letteraria.

Di questo *plot*, che si distende per tutto l'arco di sviluppo di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto*, egli è il solo protagonista, e forse anche il solo personaggio in scena. Le altre figure che attorno a lui ruotano (la moglie, gli amici, i libri-figli) agiscono in un luogo che è sempre altrove rispetto a quello in cui l'intera vicenda è focalizzata. Le loro azioni, rievocate dalle parole del protagonista, accadono per così dire "fuori scena", mentre in una scena vuota e desolata Ovidio si trova di frequente a parlare tra sé di sé stesso.

## BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRI 2010 = A. Alessandri, *L'isola di Filottete. La memoria di Lemno nella cultura occidentale*, in F. Chiusaroli, F. Salvatori (a cura di), *Luoghi e lingue dell'Eden, Annali del Dipartimento di Storia, Università degli studi di Roma "Tor Vergata"*, 5-6/2009-2010, Roma 2010, pp. 447-466.
- AMANN 2006 = M. Amann, *Komik in den Tristien Ovids*, Basel 2006.
- ANDRE 1968 = J. André, *Ovide, Tristes, texte établi et traduit par Jacques André*, Paris 1968.
- ARGENIO 1959 = R. Argenio, *La più bella elegia Ovidiana dell'esilio*, «RSC» 7, 1959, pp. 145-151.
- ARGENIO 1971 = R. Argenio, *Retorica e mitologia nelle poesie ovidiane dell'esilio*, in «Fons perennis. Saggi critici di filologia classica raccolti in onore di V. D'Agostino», Torino 1971, pp. 51-79.
- ARNALDI 1958 = F. Arnaldi, *La "retorica" nella poesia d'Ovidio*, in Herescu 1958, pp. 23-31.
- AUHAGEN 2007 = U. Auhagen, *Rhetoric and Ovid*, in W. Dominik, J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden 2007, pp. 413-424.
- AUSTIN 1974 = J.L. Austin, *Quando dire è fare*, Torino 1974 (Oxford 1962).
- AVEZZÙ - GUIDORIZZI - CERRI 2008 = G. Avezù, G. Guidorizzi, G. Cerri (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano 2008.
- BALDO 1995 = G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- BALIGAN 1959 = G. Baligan, *L'esilio di Ovidio*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano. Sulmona, maggio 1958*, vol. I, Roma 1959, pp. 49-54.
- BARCHIESI 1992 = A. Barchiesi, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- BARCHIESI 1994 = A. Barchiesi, *Il poeta e il Principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Bari 1994.
- BARCHIESI 2005 = A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi, Libri I-II*, traduzione di L. Koch, vol. I, Milano 2005.
- BARCHIESI - ROSATI 2007 = A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi, Libri III-IV*, traduzione di L. Koch, vol. II, Milano 2007.
- BARRETT 1964 = W.S. Barrett, *Euripides, Hippolytos*, New York 1964.

BARTHES 1970 = R. Barthes, *La retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano 1970.

BATSTONE 1998 = W.W. Batstone, *Dry Pumice and the Programmatic Language of Catullus I*, «CPh» 93, 1998, pp. 125-135.

BATTEZZATO 1995 = L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

BATTEZZATO 2010 = L. Battezzato (a cura di), *Euripide. Ecuba*, Milano 2010.

BATTEZZATO 2018 = L. Battezzato, *Euripides. Hecuba*, Cambridge 2018.

BATTEZZATO 2018<sup>2</sup> = L. Battezzato, *Linguistica e retorica della tragedia greca*, Roma 2018 (prima edizione 2008).

BATTISTELLA 2010 = C. Battistella, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo. Introduzione, testo e commento*, Berlin - New York 2010.

BATTISTELLA 2019 = C. Battistella (a cura di), *Ovidio a Tomi: saggi sulle opere ovidiane dell'esilio*, Milano - Udine 2019.

BELARDINELLI 2014 = A.M. Belardinelli (a cura di), *Eschilo, Agamennone*, «Scienze dell'Antichità» 20.3, 2014, pp. 251-271.

BELARDINELLI 2016a = A.M. Belardinelli, *Le Troiane di Euripide: per una traduzione e messa in scena della guerra*, «Scienze dell'Antichità» 22.1, 2016, pp. 237-257.

BELARDINELLI 2016b = A.M. Belardinelli (a cura di), *Euripide, Troiane*, «Scienze dell'Antichità» 22.1, 2016, pp. 259-281.

BELLANDI 2007 = F. Bellandi, *Lepos e pathos. Studi su Catullo*, Bologna 2007.

BELTRAMI 2008 = L. Beltrami, *Il De clementia di Seneca: un contributo per l'analisi antropologica del valore della clementia*, in Picone 2008, pp. 11-38.

BERARDI 2012 = F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Bologna 2012.

BERARDI 2013 = F. Berardi, *L'ethologia e l'aitiologia nei progymnasmata in lingua latina*, «Rétor» 3, 2013, pp. 122-148.

BERARDI 2017 = F. Berardi, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim 2017.

BERNHARDT 1986 = U. Bernhardt, *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*, Hildesheim - Zürich - New York 1986.

BERNSTEIN 2011 = N.W. Bernstein, *Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses*, «Wenshan Review of Literature and Culture», 5.1, 2011, pp. 67-98.

BERRINO 2007 = N.F. Berrino, *Ovidio, Tristia 2, 105-106: l'inscius Actaeon*, «InvLuc» 29, 2007, 15-26.

BERRINO 2014 = N.F. Berrino, *Ovidio come personaggio: l'inscius Actaeon di Tristia 2, 105*, in M.G. Iodice, M. Zagorski (a cura di), *Carminis personae - Character in Roman Poetry*, Frankfurt am Main - Bern - Bruxelles - New York - Oxford - Wien 2014, pp. 109-122.

BERTI 2007 = E. Berti, *Scholasticorum Studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007.

BESSONE 1997 = F. Bessone, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII: Medea Iasoni*, Firenze 1997.

BETA 1992 = S. Beta (a cura di), *Luciano. La danza*, trad. di M. Nordera, Venezia 1992.

BIANCO 2017 = M.M. Bianco, *Meritare il perdono, meritare la memoria: equilibrio del discorso e verdetto della storia nella pro Marcello di Cicerone*, «ὄρμος - Ricerche di Storia Antica» n.s. 9, 2017, pp. 472-498.

BIRT 1913 = T. Birt, *Kritik Und Hermeneutik, Nebst Abriss Des Antiken Buchwesens*, München 1913.

BJÖRK 2016 = M. Björk, *Ovid's Heroides and the Ethopoeia*, Lund 2016.

BLASINA 2007 = A. Blasina, *Retorica e tragedia: maestri e atti didattici in Eschilo*, «Sandalion» 26-28 (2003-2005 pubbl. 2007), pp. 13-50.

BOISACQ 1923 = É. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg 1923.

BONNER 1949 = S.F. Bonner, *Roman declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1949.

BONVICINI 1991 = M. Bonvincini (a cura di), *Ovidio. Tristia*, introduzione di Davide Giordano, traduzione di Renato Mazzanti, Milano 1991.

BONVICINI 1995 = M. Bonvincini, *Il faselo catulliano da Properzio a Marziale*, «BSL» 25, 1995, pp. 3-15.

BONVICINI 2000 = M. Bonvincini, *Le forme del pianto: Catullo nei Tristia di Ovidio*, Bologna 2000.

BORGIO 1985 = A. Borgo, *Clementia: studio di un campo semantico*, «Vichiana» 14, 1985, pp. 25-73.

BORGIO 1990 = A. Borgo, *Clemenza dote divina*, «Boll. Stud. Lat.» 20, 1990, pp. 360-364.

BREMER 1969 = J.M. Bremer, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.

CANOBBIO 2011 = A. Canobbio, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber quintus*, Napoli 2011.

CASALI 1995a = S. Casali, *Tragic irony in Ovid, Heroides 9 and 11*, «CQ» 45, 1995, pp. 505-511.

CASALI 1995b = S. Casali, *Heroidum Epistula IX: Deianira Herculi*, Firenze 1995.

CASALI 1997 = S. Casali, *Quaerenti plura legendum. On the Necessity of "Reading More" in Ovid's Exile Poetry*, «Ramus» 26, 1997, pp. 80-112.

CASALI 2019<sup>2</sup> = S. Casali, *Virgilio. Eneide 2. Introduzione, traduzione e commento a cura di Sergio Casali*, seconda edizione riveduta e ampliata, Pisa 2019.

CASAMENTO 2002 = A. Casamento, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002.

CASAMENTO 2004 = A. Casamento, *Parlar e lagrimar vedrai insieme. Le lacrime dell'oratore*, in G. Petrone, *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 41-62.

CASAMENTO 2007 = A. Casamento, *I declamatori a lezione di teatro. La retorica e i luoghi comuni della commedia*, in G. Petrone - M.M. Bianco, *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo 2007, pp. 135-150.

CASAMENTO 2013 = A. Casamento, *'Ignosce, non possum'. Modelli declamatori e topoi tragici a confronto: padri e figli tra declamazione e tragedia*, «PAN» 1 n.s., pp. 95-108.

CASANOVA - ROBIN = H. Casanova - Robin, *Canace, une héroïne tragique? (Her. XI)*, in Jouteur 2009, pp. 51-62.

CAVARZERE 2002 = A. Cavarzere, *Il πολύτροπος Enea*, «Lexis» 20, 2002, pp. 79-86.

CAVARZERE 2002b = A. Cavarzere, *L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'eloquentia corporis*, in E. Narducci (a cura di), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea. Atti del II Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino 18 maggio 2001*, Firenze 2002, pp. 24-52.

CAVARZERE 2004 = A. Cavarzere, *La voce delle emozioni. "Sincerità" e "simulazione" nella teoria retorica dei Romani*, in G. Petrone, *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 11-28.

CAZZANIGA 1951 = I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. Parte II: L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio. Ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milano - Varese 1951, pp. 77-79.

CHANTRAINE 1968 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris 1968.

CIAPPI 1998 = M. Ciappi, *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio, Met. 6.667-670, «Prometheus»*, 24.2, 1998, pp. 141-148.

CIAPPI 2000 = M. Ciappi, *La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica*, «Athenaeum» 88, 2000, pp. 117-168.

CIAPPI 2003 = M. Ciappi, *La letteratura tragica nelle Metamorfosi di Ovidio*, in L. Battezzato (a cura di), *Traduzione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca: Atti del convegno Scuola Normale Superiore (Pisa 14-15 giugno 2002)*, Amsterdam 2003, pp. 149-165.

CICCARELLI 2001 = I. Ciccarelli, *Citra necem tua constitit ira: le ambigue manifestazioni della clementia di Augusto verso Ovidio*, «Aufidus» 43, 2001, pp. 23-32.

CICCARELLI 2003 = I. Ciccarelli, *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*, Bari 2003.

CICU 2012 = L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.

CITRONI 1975 = M. Citroni, *M. Valerii Martialis Epigrammaton: Liber primus*, introduzione, testo, apparato critico e commento a cura di Mario Citroni, Firenze 1975.

CITRONI 1986 = M. Citroni, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia» 38, 1986, pp. 111-146.

CITRONI 2011 = M. Citroni, *Attis a Roma e altri spaesamenti: Catullo, Cicerone, Seneca e l'esilio da se stessi*, «Dictynna» 8, 2011, pp. 1-16.

CITRONI MARCHETTI 1999 = S. Citroni Marchetti, *Il potere e la giustizia. Presenze della tragedia greca nelle elegie ovidiane dell'esilio*, «MD» 43, 1999, pp. 111-156.

CITRONI MARCHETTI 2000 = S. Citroni Marchetti, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dell'esilio*, Firenze 2000.

CITRONI MARCHETTI 2000b = S. Citroni Marchetti, *Soffrire come e più di Ulisse: Teognide, Plauto e le origini di un paragone ovidiano (trist.1.5.58)*, «Prometheus» 26, 2000, pp. 119-136.

CLAASSEN 1999 = J.M. Claassen, *Displaced persons. The literature of Exile from Cicero to Boethius*, London 1999.

CLAASSEN 2009 = J.M. Claassen, *Tristia*, in Knox 2009, pp. 170-183.

CLAVERHOUSE 1962 = J.R. Claverhouse, *Sophocles, Antigone*, 3ed., Amsterdam 1962.

CONACHER 1980 = D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Toronto - Buffalo - London 1980.

COPANI 2009 = F. Copani, *La figura di Odisseo da Omero ai drammaturghi del quinto secolo a.C.*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» 10, 2009, pp. 57-82.

CORSARO 1968 = F. Corsaro, *Sulla relegatio di Ovidio*, «Orpheus» 15, 1968, pp. 123-167.

CROPP 2000 = M.J. Cropp, *Euripides Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.

CUCCHIARELLI 1997 = A. Cucchiarelli, *La nave e l'esilio (allegorie dell'ultimo Ovidio)*, «MD» 38, 1997, pp. 215-224.

CURLEY 2013 = D. Curley, *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, New York 2013.

CUTOLO 1995 = P. Cutolo, *Politica, poetica, poesia nel II libro dei Tristia*, Catania 1995.

D'ANNA 1959 = G. D'Anna, *La tragedia latina arcaica nelle «Metamorfosi»*, in *Atti del Convegno internazionale ovidiano. Sulmona, maggio 1958*, Roma 1959, vol. II, pp. 217-234.

DAN 2007 = A. Dan, *De Rome à Tomes au début de notre ère : Réflexions historiques, poétiques et géographiques sur le premier périple latin du Pont-Euxin, Ovide Tristes 1.10*, «Eirene» 43, 2007, pp. 87-103.

DANGEL 2009 = J. Dangel, *Tragédie et élégie en interface dans l'oeuvre ovidienne: essai sur les frontières génériques*, in *Jouteur 2009*, pp. 21-39.

DAVIS 1995 = P.J. Davis, *Rewriting Euripides: Ovid, Heroides 4*, «Scholia» 4, 1995, pp. 41-55.

DAVISSON 1984 = M.H.T. Davisson, *Magna Tibi Imposita Est Nostris Persona Libellis: Playwright and Actor in Ovid's 'Epistulae ex Ponto' 3.1*, «CJ» 79.4, 1984, pp. 324-339.

DE FELICE 2009 = A. De Felice, *Per una bibliografia sull'esilio di Ovidio*, in «Bullettino della Deputazione abruzzese di Storia patria» XCIX - C, 2009, pp. 289-383.

DEFERRARI - BARRY - MCGUIRE 1939 = R.J. Deferrari, M.I. Barry, M.R.P. McGuire, *A concordance of Ovid*, 2 voll., Washington, D.C. 1939.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996 = R. Degl'Innocenti Pierini, *M. Tullio Cicerone, Lettere dall'esilio*, Firenze 1996.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1998 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Ovidio esule e le epistole ciceroniane dell'esilio*, «Ciceroniana» 10, 1998, pp. 93-106.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Le tentazioni giambiche del poeta elegiaco: Ovidio esule e i suoi nemici*, in R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco. Atti delle giornate di studio. Università Cattolica del Sacro Cuore. Brescia e Milano, 16-17 aprile 2002*, Milano 2003, pp. 119-149.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2004 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Diversa per aequora. Il viaggio dell'esule*, «Latina Didaxis» 19, 2004, pp. 111-128.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007a = R. Degl'Innocenti Pierini, *Per voce sola: l'eloquente retorica del silenzio e dell'incomunicabilità nell'esilio antico (e moderno)*, «AevAnt» 7, 2007, pp. 155-169.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007b = R. Degl'Innocenti Pierini, *Quantum mutatus ab illo... Riscritture virgiliane di Ovidio esule*, «Dictynna» 4, 2007, pp. 1-45.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Nei cieli di Icaro e Fetonte, fra antico e moderno*, in S. Audano, G. Cipriani, *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti dell'Ottava Giornata di Studi, Sestri Levante, 18 marzo 2011*, Foggia 2012, pp. 103-127.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2014 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone a Tomi? Rileggendo Ovidio Trist. 3.9*, «Prometheus» 40, 2014, pp. 215-223.

DE JONGE 1951 = J. De Jonge, *Publii Ovidii Nasonis Tristium liber IV: commentario exegetico instructus*, Groningen 1951.

DELLA CORTE 1986a = F. Della Corte, *Le Georgiche di Virgilio commentate e tradotte, Libri I-II*, Genova 1986.

DELLA CORTE 1986b = F. Della Corte, *Le Georgiche di Virgilio commentate e tradotte, Libri III-IV*, Genova 1986.

DI BENEDETTO - MIRTO 1990 = V. Di Benedetto, M.S. Mirto (a cura di), *Sofocle. Trachinie, Filottete*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, premessa al testo e note di Maria Serena Mirto, traduzione di Maria Pia Pattoni, Milano 1990.

DICKINSON 1973 = R. J. Dickinson, *The Tristia: Poetry in Exile*, in J.W. Burns (ed.), *Ovid*, London 1973, pp. 154-190.

DI GIOVINE 2007a = C.V. Di Giovine, *Atteone controfigura di Ovidio relegato*, «RPL» 10, 2007, pp. 31-38.

DI GIOVINE 2007b = C.V. Di Giovine, *Il relegato e il mito. Telefo, Filottete e il 'vulnus' di Ovidio*, «BStudLat» 37.2, 2007, pp. 567-579.

DI GIOVINE 2012 = C. Di Giovine, *Caduto e calpestato. Metafore belliche nelle opere ovidiane dal Ponto*, in L. Gamberale, M. De Nonno, C. Di Giovine, M. Passalacqua (a cura di), *Le strade della filologia. Per Scevola Mariotti*, Roma 2012, pp. 139-146.



DI GIOVINE 2020 = C.V. Di Giovine, *Metafore e lessico della relegazione. Studio sulle opere ovidiane dal Ponto*, Roma 2020.

DI RAIMO 2020 = L. Di Raimo, *Elegia, retorica e tragedia. L'error ovidiano tra purgatio e ἀμαρτία*, «RaRe» 15, 2020, pp. 63-84.

DODDS 1944 = E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae*, Oxford 1944.

DUNN - LOMIENTO 2019 = F. Dunn, L. Lomiento (a cura di), *Sofocle, Elettra*, Milano 2019.

EHLERS 1988 = W.W. Ehlers, *Poet und Exil. Zum Verständnis der Exildichtung Ovids*, «A&A» 34, 1988, pp. 144-157.

ERCOLANI 2000 = A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart - Weimar 2000.

ESPOSITO 2019 = P. Esposito, *L'esilio di Ovidio: un mistero irrisolto*, in S. Condorelli, M. Onorato (a cura di), *Verborum violis multicoloribus. Studi in onore di Giovanni Cupaiuolo*, Napoli 2019, pp. 277-294.

ERNOUT - MEILLET 1959 = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue Latine. Histoire des mots*, Paris 1959<sup>4</sup>.

EVANS 1983 = H.B. Evans, *Publica carmina. Ovid's books from exile*, Lincoln - Nebraska - London 1983.

FAIRWEATHER 1987 = J. Fairweather, *Ovid's Autobiographical Poem, Tristia 4.10*, «CQ» 37.1, 1987, pp. 181-196.

FALCONE 2016 = M.J. Falcone, *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Tübingen 2016.

FANTHAM 2004 = E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, New York 2004.

FANTHAM 2009 = E. Fantham, *Rhetoric and Ovid's Poetry*, in Knox 2009, pp. 26-44.

FARACI 2008 = F. Faraci, *Il nonluogo dell'esilio. Una lettura antropologica dello spazio ovidiano*, in Picone 2008, pp. 345-363.

FERNANDELLI 1996 = M. Fernandelli, *Presenze tragiche nell'Ilioupersis virgiliana: su Aen. 2, 768-94 e Eur. Andr. 1231-83*, «MD» 36, 1996, pp. 187-96.

FERNANDELLI 1997 = M. Fernandelli, *'Serpent imagery' e tragedia greca nel II libro dell'Eneide*, «Orpheus» 18, 1997, pp. 141-56.

FILIPPI 2015 = M. Filippi, *The reception of Latin archaic tragedy in Ovid's elegy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's companion to Roman tragedy*, Leiden 2015, pp. 196-215.

FOCARDI 1975 = G. Focardi, *Difesa, preghiera, ironia nel II libro dei Tristia di Ovidio*, «SIFC» 47, 1975, pp. 86-129.

FOGLI 2011 = A. Fogli, *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in «La biblioteca di DeM» 1, 2011, pp. 259-301.

FORCELLINI 1871 = E. Forcellini, *Lexicon Totius Latinitatis*.

FORMICOLA 2018 = C. Formicola, *Epistulae ex Ponto, Libro III, Introduzione, testo, traduzione e commento*, (1° ed. 2017), Pisa - Roma 2018.

FRÄNKEL 1945 = H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley - Los Angeles 1945.

FRÄNKEL 1962a = E. Fränkel, *Aeschylus, Agamemnon, Vol. 1, Prolegomena. Text. Translation*, (1<sup>st</sup> ed. 1950), Oxford 1962.

FRÄNKEL 1962b = E. Fränkel, *Aeschylus, Agamemnon, Vol. 2, Commentary on 1-1055*, (1<sup>st</sup> ed. 1950), Oxford 1962.

FRÄNKEL 1962c = E. Fränkel, *Aeschylus, Agamemnon, Vol. 3 Commentary on 1056-1673*, (1<sup>st</sup> ed. 1950), Oxford 1962.

FRAZER 1929 = J.G. Frazer (ed.), *Publii Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex, The Fasti of Ovid*, 5voll., London 1929.

FROESCH 1976 = H.H. Froesch, *Ovid als Dichter des Exils*, Bonn 1976.

GAERTNER 2005 = J.F. Gaertner, *Ovid. Epistulae ex Ponto. Book I*, New York 2005.

GALAN VIOQUE 2002 = G. Galán Vioque, *Martial, Book VII. A Commentary*, Leiden 2002.

GALASSO 1987 = L. Galasso, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio*, «MD» 18, 1987, pp. 83-99.

GALASSO 1995 = L. Galasso (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto Liber II*, Firenze 1995.

GALASSO 2008 = L. Galasso (a cura di), *Ovidio. Epistulae ex Ponto*, Milano 2008.

GALINSKY 1996 = G.K. Galinsky, *Augustan culture*, Princeton 1996.

GALLAVOTTI 1974 = C. Gallavotti, (a cura di), *Aristotele. Dell'Arte Poetica*, Milano 1974.

GARCEA 2005 = A. Garcea, *Cicerone in esilio. L'epistolario e le passioni*, Hildesheim 2005.

GARELLI 2007 = M.H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain - Paris 2007.

- GARGIULO 2012-2013 = T. Gargiulo, *Rileggendo il Prometheus di Luciano*, «Aevum Antiquum» n.s. 12-13, 2012-2013, pp. 113-140.
- GARVIE 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986.
- GHISELLI 1983<sup>3</sup> = A. Ghiselli, *Orazio, Ode 1,1: saggio di analisi formale*, Bologna 1983.
- GIORDANO 1999 = M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999.
- GOOLD 1983 = G.P. Goold, *The causes of Ovid's Exile*, «ICS» 8, 1983, pp. 94-105.
- GOTOFF 1993 = H.C. Gotoff, *Cicero's Caesarian speeches: a Stylistic Commentary*, Chapel Hill - London 1993.
- GOULD 1973 = J. Gould, *Hiketelia*, «Journ. Hell. Stud.» 93, 1973, pp. 74-103.
- GREBE 2010 = S. Grebe, *Why Did Ovid Associate His Exile with a Living Death?*, «CW» 103.4, 2010, pp. 491-509.
- GRECO 1998 = M. Greco (a cura di), *De inventione*, Lecce 1998.
- GREEN 2004 = S.J. Green, *Ovid, Fasti 1: a commentary*, Boston 2004.
- GRIFFIN 1985 = A.H.F. Griffin, *Ovid's Tristia I, 2 and the Tradition of Literary Sea Storms*, «Pegasus» 28, 1985, pp. 28-34.
- GRIFFITH 1983 = M. Griffith, *Aeschylus Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- GROSS 1979 = N.P. Gross, *Rhetorical Wit and Amatory Persuasion in Ovid*, «CJ» 74.4, 1979, pp. 305-318.
- GUNTHER 2018 = M. Gunther, *Euripides, Ion: edition and commentary*, Berlin - Boston 2018.
- HALL 1987 = E. Hall, *The Geography of Euripides' Iphigeneia among the Taurians*, «AJP» 108, 1987, pp. 427-433.
- HALL 1989 = E. Hall, *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, New York 1989.
- HALL 2013 = E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford 2013.
- HALL 1995 = J.B. Hall, *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Stuttgart - Leipzig 1995.
- HARDIE 2002 = Ph.R. Hardie (ed.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge 2002.

- HARDIE 2015 = Ph.R. Hardie (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi, Libri XIII-XV*, vol. VI, Milano 2015.
- HEATH 1987 = M. Heath, *Euripides' Telephus*, «CQ» 37, 1987, pp. 272-280.
- HEFFERNAN 1993 = J.A.W. Heffernan, *Museum of Words*, Chicago - London 1993.
- HEILMANN 1955-1956 = L. Heilmann, *Silere ~ Tacere. Nota lessicale*, «Quad. Ist. Glottol. di Bologna» 1, 1955-1956, pp. 5-16.
- HELZLE 2003 = M. Helzle, *Ovids Epistulae ex Ponto: Buch 1-2, Kommentar*, Heidelberg 2003.
- HERBERT-BROWN 2002 = G. Herbert-Brown (ed.), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, New York 2002.
- HERESCU 1958 = N.I. Herescu, *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958.
- HIGHAM 1958 = T.F. Higham, *Ovid and rhetoric*, in Herescu 1958, pp. 32-48.
- HINDS 2002 = S. Hinds, *Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition*, in Hardie 2002, pp. 122-149.
- HINDS 2006 = S. Hinds, *Booking the return trip: Ovid and Tristia 1*, in Knox 2006, pp. 415-440.
- HINDS 2011 = S. Hinds, *Seneca's Ovidian loci*, «SIFC» 9, 2011, pp. 5-63.
- HOFMANN 1980 = J.B. Hofmann, *Lingua d'uso latina*, introduzione, traduzione italiana e note a cura di L. Ricottilli, Bologna 1980.
- HOPKINSON 2000 = N. Hopkinson, *Ovid. Metamorphoses XIII*, Cambridge 2000.
- HORSFALL 2008 = N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, Leiden - Boston 2008.
- HOWELL 1995 = P. Howell, *Martial. Epigrams Book V. Edited with an Introduction, Translation and Commentary by P. Howell*, Warminster 1995.
- HUBBARD 1974 = M. Hubbard, *Propertius*, London 1974.
- HUSKEY 2002 = S.J. Huskey, *Ovid and the Fall of Troy in "Tristia"*, «Vergilius» 48, 2002, pp. 88-104.
- HUSKEY 2005 = S.J. Huskey, *In Memory of Tibullus: Ovid's Remembrance of Tib. 1.3 in Am. 3.9 and Tr. 3.3*, «Arethusa» 38.3, 2005, pp. 367-386.
- INGLEHEART 2008 = J. Ingleheart, *Et mea sunt populo saltata poemata saepe (Tristia 2.519): Ovid and the Pantomime*, in E. Hall, R. Wyles (edd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, New York 2008, pp. 198-217.

INGLEHEART 2010a = J. Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, New York 2010.

INGLEHEART 2010b = J. Ingleheart, "I'm A Celebrity, Get Me Out of Here": the Reception of Euripides' *Iphigenia among the Taurians* in Ovid's Exile Poetry, in I. Gildenhard, R. Martin (eds.), *Beyond the Fifth Century, Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to The Middle Ages*, Berlin - New York 2010, pp. 219-246.

JACOBSON 1974 = H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.

JOLIVET 2009 = J.C. Jolivet, *Quelques remarques sur la péripétie et la reconnaissance dans l'œuvre ovidienne*, in Jouteur 2009, pp. 41-52.

JOUTEUR 2009 = I. Jouteur, *La théâtralité dans l'œuvre ovidienne*, Nancy 2009.

KENNEDY 2003 = G.A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric, translated with introductions and notes by George A. Kennedy*, Leiden - Boston 2003.

KENNEY 1996 = E.J. Kenney, *Ovid: Heroides XVI-XXI*, Cambridge 1996.

KENNEY 2011 = E.J. Kenney, *Ovidio. Metamorfosi, Libri VII-IX*, traduzione di G. Chiarini, vol. IV, Milano 2011.

KNOX 1995 = P.E. Knox, *Ovid Heroides. Select Epistles*, Cambridge 1995.

KNOX 2006 = P.E. Knox, *Oxford readings in Ovid*, Oxford 2006.

KNOX 2009 = P.E. Knox, *A Companion to Ovid*, Oxford 2009.

LABATE 1987 = M.A. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta: un caso di riconversione letteraria*, «MD» 19, 1987, pp. 91-129.

LA BUA 2010 = G. La Bua, *Aiebat se in animo scribere (Sen. Contr. I praef. 18): Writing in Roman declamations*, in L. Calboli Montefusco, *Papers on Rhetoric X*, Bologna 2010, pp. 183-199.

LA BUA 2015 = G. La Bua, *L'epifania mancata: l'inno alla Pontica tellus in Ovid. Pont. 3,1*, «Paideia» 70, 2015, pp. 87-101.

LA BUA 2015b = G. La Bua, *Cicerone e l'educazione nel mondo tardoantico*, «RaRe» 5, 2015, pp. 51-60.

LA BUA 2019 = G. La Bua, *Cicero and Roman Education: The Reception of the Speeches and Ancient Scholarship*, New York 2019.

LADA-RICHARDS 2003 = I. Lada-Richards, *A worthless feminine thing? Lucian and the "Optic Intoxication" of Pantomime Dancing*, «Helios» 30, 2003, pp. 21-75.

- LADA-RICHARDS 2007 = I. Lada-Richards, *Silent eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007.
- LAIGNEAU-FONTAINE 2009 = S. Laigneau-Fontaine, *Procris et Céphale dans les Métamorphoses : un épisode épique entre tragédie et comédie*, in Jouteur 2009, pp. 157-172.
- LAMACCHIA 1970 = R. Lamacchia, *L'evoluzione semantica di «poena»*, «Studia Florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata», Roma 1970, pp. 135-154.
- LANZA 1987 = D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano 1987.
- LA PENNA 1951 = A. La Penna, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, «A&R» 4, 1951, pp. 187-209.
- LA PENNA 2018 = A. La Penna, *Ovidio. Relativismo dei valori e innovazione delle forme*, Pisa 2018.
- LAROSA 2013a = B. Larosa, *P. Ovidii Nasonis Epistula ex Ponto 3.1: testo, traduzione e commento*, Berlin - Boston 2013.
- LAROSA 2013b = B. Larosa, *Facies, gestus, vox: tracce di 'teatralità retorica' nella poesia ovidiana dell'esilio*, «Prometheus» 39, 2013, pp. 176-187.
- LELLI 2006 = E. Lelli, *Il poeta e il principe 'sub specie animalium': Ovidio Trist. 1, 1, 7-78 tra favola ed elegia*, «BStudLat» 31.1, 2006, pp. 66-80.
- LENTANO 2012 = M. Lentano, *La memoria e il potere. Censura intellettuale e roghi di libri nella Roma antica*, Macerata 2012.
- LENTANO 2013-2014 = M. Lentano, *L'etopea perfetta. I declamatori e il prestito della voce*, «I Quaderni del Ramo d'Oro On-Line» 6, 2013-2014, pp. 66-77.
- LENTANO 2017 = M. Lentano, *La declamazione a Roma. Breve profilo di un genere minore*, Palermo 2017.
- LENTANO 2020 = M. Lentano, *Enea. L'ultimo dei Troiani, il primo dei Romani*, Roma 2020.
- LONGO 1959 = O. Longo, *Il Prometeo legato e i frammenti della trilogia*, Roma 1959.
- LUCAS 1968 = D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by D.W. Lucas*, Great Britain 1968.
- LUCK 1967 = G. Luck, *Tristia. Text und Übersetzung, Band I*, Heidelberg 1967.
- LUCK 1977 = G. Luck, *Tristia. Kommentar, Band II*, Heidelberg 1977.
- LUISSI 2001 = A. Luisi, *Il perdono negato. Ovidio e la corrente filoantoniana*, Bari 2001.

LUIZI 2011 = A. Luizi, *Amici e nemici di Ovidio relegato*, in S. Cagnazzi, M. Chelotti, A. Favuzzi (a cura di), *Scritti di storia per Mario Pani*, Bari 2011, pp. 267-277.

LUIZI - BERRINO 2002 = A. Luizi, N.F. Berrino, *Culpa silenda. Le elegie dell'error ovidiano*, Bari 2002.

LUIZI - BERRINO 2008 = A. Luizi, N.F. Berrino, *Carmen et error. Nel bimillenario dell'esilio di Ovidio*, Bari 2008.

MACKENDRICK 1995 = P. MacKendrick, *The speeches of Cicero: context, law, rhetoric*, London 1995.

MAHAFFY 1874 = J.P. Mahaffy, *The Degradation of Odysseys in Greek Literature*, «Hermathena» 1.2, 1874, pp. 265-275.

MALASPINA 1994 = E. Malaspina, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, «Aufidus» 23, 1994, pp. 7-22.

MANDRUZZATO 2004 = E. Mandruzzato (a cura di), *Eschilo. Prometeo Incatenato con i frammenti della trilogia*, Milano 2004.

MANIERI 1998 = A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa - Roma 1998.

MANUWALD 2012 = G. Manuwald, *Tragicorum Romanorum Fragmenta, Vol. II, Ennius*, Göttingen 2012.

MARCONI 2015 = A. Marconi, *Augusto*, Salerno 2015.

MARIN 1958a = D. Marin, *Intorno alle cause dell'esilio di Ovidio*, in Herescu 1958, pp. 406-411.

MARIN 1958b = D. Marin, *Ovidio fu relegato per la sua opposizione al regime augusteo?*, «Acta Philologica I, Societas Academica Daco-Romana», Roma 1958, pp. 97-252.

MARIN 1959 = D. Marin, *Intorno alle cause dell'esilio di Ovidio a Tomi*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano. Sulmona, maggio 1958*, Roma 1959, vol. I, pp. 29-47.

MARIOTTI 1957 = S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, «Belfagor» 12, 1957, pp. 609-635, poi riedito a premessa di E. Barelli (a cura di), *Ovidio, L'arte d'amare*, Milano 1977, pp. 5-42.

MASARACCHIA 1985 = A. Masaracchia, *Per l'interpretazione del 'Prometeo'*, «Quaderni urbinati di Cultura Classica» 20.2, 1985, pp. 43-59.

MASTRONARDE 1979 = D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979.

- MASTRONARDE 1994 = D.J. Mastronarde, *Euripides, Phoenissae*, Cambridge 1994.
- MATTIACCI 2013 = S. Mattiacci, *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino*, «Prometheus» 39, 2013, pp. 207-226.
- MCGOWAN 2009 = M.M. McGowan, *Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Leiden - Boston 2009.
- MEDDA 2001 = E. Medda, *Euripide, Oreste*, Milano 2001.
- MERLI 2013 = E. Merli, *Dall'Elicona a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flavia di omaggio*, Berlin - Boston 2013.
- MENZIO 1992 = P. Menzio, *Prometeo. Sofferenza e partecipazione. Lettura di Eschilo, Prometeo Incatenato*, Bologna 1992.
- MERKEL 1837 = R. Merkel, *P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque et Ibis*, Berlin 1837.
- MICHALOPOULOS 2006 = A.N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 16 and 17. Introduction, Text and Commentary*, Cambridge 2006.
- MILLER 2002 = J.F. Miller, *Ovid on the Augustan Palatine (Tristia 3.1)*, in J.F. Miller - C. Damon - K.S. Myers (eds.), *Vertis in Usum: Studies in honor of Edward Courtney*, München 2002, pp. 129-139.
- MONTUSCHI 2005 = C. Montuschi, *Il tempo in Ovidio: funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze 2005.
- MORDINE 2010 = M.J. Mordine, *Sine me, liber, ibis: the poet, the book and the reader in Tristia 1.1*, «CQ» 60.2, pp. 524-544.
- MORELLI 2000 = A.M. Morelli, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino 2000.
- MORELLI 2009 = A.M. Morelli, *Sighs of Lost Love: The Rufus Cycle in Martial (1.68 and 1.106)*, «CPh» 104, 2009, pp. 34-49.
- MORELLI 2015 = A.M. Morelli, *Il callimachismo del carme 4 di Catullo*, «Paideia» 70, 2015, pp. 473-509.
- NAGLE 1980 = B.R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*, Bruxelles 1980.
- NANNI 2008-2009 = F. Nanni, *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula IV Phaedra Hippolyto Testo, traduzione e commento*, tesi di Dottorato Università degli Studi di Parma, 2008-2009.
- NÉMETI 2003 = A. Némethi, *Lucio Anneo Seneca. Medea, Introduzione, traduzione e commento*, Pisa 2003.



NEWLANDS 1995 = C.E. Newlands, *Playing with the Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca - London 1995.

NICOLAI MASTROFRANCESCO 2007 = R. Nicolai Mastrofrancesco, *L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia*, «Sandalion» 26-28, (2003-2005 pubbl. 2007), pp. 61-103.

NISBET 1939 = R.G. Nisbet, *M. Tulli Ciceronis De Domo Sua ad Pontifices Oratio*, Oxford 1939.

NISBET 1982 = R.G. Nisbet, *Great and Lesser Bear (Ovid, Tristia 4.3)*, «JRS» 72, 1982, pp. 49-56.

NOCCHI 2013 = F.R. Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin - Boston 2013.

NOCCHI 2020 = F.R. Nocchi, *Giocolieri, prestigiatori e oratori: il ruolo delle emozioni nell'arte dell'improvvisazione*, «Archivi delle emozioni» 1.2, pp. 37-55.

OLIENSIS 1997 = E. Oliensis, *Return to sender: the rhetoric of nomina in Ovid's Tristia*, «Ramus» 26, 1997, pp. 172-193.

OPPEL 1968 = E. Oppel, *Ovids Heroides. Studien zur inneren Form und zur Motivation*, Erlangen - Nürnberg 1968.

OWEN 1924 = S.G. Owen, *P. Ovidi Nasonis Tristium Liber Secundus. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary by S. G. Owen*, Oxford 1924.

OWEN 1967 = S.G. Owen, *P. Ovidi Nasonis Tristium Liber Secundus*, Amsterdam 1967.

PADUANO 2000 = G. Paduano (a cura di), *Euripide. Ippolito*, Milano 2000.

PANI 1968 = M. Pani, *Il circolo di Germanico*, «Ann. Fac. Mag. Bari» 7, 1968, pp. 109-127.

PANOUSI 2009 = V. Panoussi, *Vergil's Aeneid and Greek Tragedy. Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge 2009.

PARATORE 1957 = E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957.

PARKER 2016 = L.P.E. Parker, *Euripides Iphigenia in Tauris*, Oxford 2016.

PARRONI 2006 = P. Parroni, *La fine di Ippolito in Euripide, Ovidio e Seneca e il problema dell'ambientazione dei due Ippoliti euripidei*, «Myrtia» 21, 2006, pp. 65-73.

PASETTI 2016 = L. Pasetti, *Lingua e stile dell'«Io» nella declamazione latina. Appunti per una grammatica delle passioni*, in C. Schneider – R. Poignault (a cura di), *Fabrique de la Déclamation Antique, Controverses et Suasoirs*, CMO 55, Lyon 2016, pp. 135-159.

PERUTELLI 2006 = A. Perutelli, *Ulisse nella cultura romana*, Firenze 2006.

PETRONE 1998a = G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura*, in R. Uglione, (a cura di), *L'uomo antico e la natura: atti del Convegno nazionale di studi*, Torino 1998, pp. 177-195.

PETRONE 1998b = G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, «Aufidus» 5, 1998, pp. 3-18.

PETRONE 2002 = G. Petrone, *La parola agitata. Teatralità nella retorica latina*, Palermo 2002.

PETRONE 2011 = G. Petrone, *Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone*, «ὄρμος - Ricerche di Storia Antica» 3, 2011, pp. 130-139.

PIANEZZOLA 1973 = E. Pianezzola, *Elementi della tecnica poetica ovidiana: similitudine metafora metamorfosi*, Torino 1973.

PIANEZZOLA 1999 = E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

PIAZZI 2007 = L. Piazza, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VII Dido Aeneae*, Firenze 2007.

PICONE 2008 = G. Picone, *Clementia Caesaris. Modelli etici, pargnesi e retorica dell'esilio*, Palermo 2008.

PLETT 2012 = H.F. Plett, *Enargeia in classical antiquity and the early modern age: the aesthetics of evidence*, Leiden 2012.

PODLECKI 2005 = A.J. Podlecki, *Aeschylus Prometheus Bound*, Oxford 2005.

PÖSCHL 1963 = V. Pöschl, *Dichtung und dionysische Verzauberung in der Horazode 3,25*, in L. Ferrero, C. Gallavotti, I. Lana, A. Maddalena, A. Momigliano, M. Pellegrino (a cura di), *Miscellanea di studi Alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino 1963, pp. 615-625.

PULIGA 2009 = D. Puliga, *Ospitare Dio. Il mito di Filemone e Bauci tra Ovidio e noi*, Genova 2009.

REED 2013 = J.D. Reed (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi, Libri X-XII*, traduzione di G. Chiarini, vol. V, Milano 2013.

REESON 2001 = J. Reeson, *Ovid: Heroides 11, 13 & 14: A Commentary*, Leiden 2001.

REITZ 2013 = C. Reitz, *Describing the invisible: Ovid's Rome*, «Hermes» 141, 2013, pp. 283-293.

RICCI 2017 = E. Ricci, *L'error di Ovidio. La verosimile causa della sua condanna all'esilio*, Torre dei Nolfi 2017.

RICHMOND 1990 = J.A. Richmond, *P. Ovidii Nasonis Ex Ponto libri quattuor*, Lipsiae 1990.

ROBY 2016 = C. Roby, *Technical ekphrasis in Greek and Roman science and literature: the written machine between Alexandria and Rome*, Cambridge 2016.

RODIGHIERO 2013 = A. Rodighiero, *La casa che crolla: considerazioni su una metafora tragica*, «SemRom» 2.2, 2013, 307-340.

ROGGIA 2011 = A. Roggia, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XIII Laodamia Protesilao*, Firenze 2011.

ROSATI 1983 = G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

ROSATI 1989 = G. Rosati, *Publio Ovidio Nasone, Lettere di eroine, Introduzione, traduzione e note di G. Rosati*, Milano 1989.

ROSATI 1996 = G. Rosati, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistulae XVIII-XIX Leander Heroni. Hero Leandro*, Firenze 1996.

ROSATI 1999 = G. Rosati, *L'addio dell'esule morituro (Trist. 1, 3): Ovidio come Protesilao*, in W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung, Festgabe f. Michael von Albrecht zum 65 Geburtstag*, München 1999, pp. 787-796.

ROSATI 2009 = G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi, Libri V-VI*, traduzione di G. Chiarini, vol. III, Milano 2009.

ROSIELLO 2002a = F. Rosiello, *Semantica di error in Ovidio*, «BStudLat» 32.2, 2002, pp. 424-462.

ROSIELLO 2002b = F. Rosiello, *Sulla relegatio di Ovidio: tra vicenda biografica e relazioni politiche*, «Vichiana» 4.2.4S, 2002, pp. 313-315.

ROSSI 1999 = L. Rossi, *Strategie oratorie nelle Eumenidi di Eschilo*, «Sem. Rom.» 11.2, pp. 199-212.

ROSTAGNI 1945 = A. Rostagni (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Torino 1945.

SAÏD 1978 = S. Saïd, *La faute tragique*, Paris 1978.

SANDIN 2003 = P. Sandin, *Aeschylus' Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Göteborg 2003.

SARGENT 1966 = J.L. Sargent, *The novelty of Ovid's Heroides: Libretti for Pantomime*, Ph.D. Dissertation, Bryn Mawr 1966.

SBARDELLA 2014 = L. Sbardella, *La geografia simbolica del mito: Lemno nella tradizione poetica greca dall'epos omerico al Filottete di Sofocle*, in A. Gostoli, R. Velardi (a cura di), *Mythologeîn. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, con la collaborazione di Maria Colantonio, Pisa-Roma 2014, pp. 78-83.

SCAFOGLIO 2001 = G. Scafoglio, *La tragedia di Eschilo nel libro II dell'Eneide*, «L'Antiquité Classique» 70, 2001, pp. 69-86.

SCARPAT 1981 = G. Scarpat, *L'apocatastasi in un passo di Ovidio*, in G. Allegri, M. Bellincioni, G. Pisi, G. Scarpat, *Quattro Studi latini*, Parma 1981, pp. 139-170.

SCHEIN 2013 = S.L. Schein, *Sophocles Philoctetes*, Cambridge 2013.

SCHIESARO 2002 = A. Schiesaro, *Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric*, in Hardie 2002, pp. 62-75.

SCHUBERT 1990 = W. Schubert, *Zu Ovid, Trist. 3,9*, «Gymnasium» 97, 1990, pp. 154-164.

SEGAL 1991 = C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Roma 1991.

SEGAL 1995 = C. Segal, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard 1995.

SHACKLETON BAILEY 1986 = D.R. Shackleton Bailey, *Cicero, Selected Letters*, Harmondsworth 1986.

SOMMERSTEIN 1989 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge 1989.

SOMMERSTEIN 2008 = A.H. Sommerstein, *Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge - London 2008.

SONNINO 2010 = M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze 2010.

STANFORD 1954 = W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A study in the Adaptability of a Traditional hero*, Oxford 1954.

STINTON 1975 = T.C.W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, «CQ» 25.2, 1975, pp. 221-254.

STABRYŁA 1970 = S. Stabryła, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1970.

STRAMAGLIA 2010 = A. Stramaglia, *Come si insegnava a declamare? Riflessioni sulle 'routines' scolastiche nell'insegnamento retorico antico*, in L. Del Corso, O. Pecere, *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, vol. I, Cassino 2010, pp. 111-151.

SUSANETTI 2012 = D. Susanetti, *Sofocle, Antigone*, Introduzione, traduzione e commento a cura di Davide Susanetti, Roma 2012.

- TARRANT 1995 = R.J. Tarrant, *Ovid and the failure of rhetoric*, in D. Innes, H. Hine, C. Pelling, *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his seventy-fifth Birthday*, Oxford 1995, pp. 63-74.
- TEDESCHI 2005 = A. Tedeschi, *Lezione di buon governo per un dittatore. Cicerone, Pro Marcello: saggio di commento*, Bari 2005.
- TELÒ 2002 = M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica*, «MD» 49, 2002, pp. 9-51.
- THIBAUT 1964 = J.C. Thibault, *The mystery of Ovid's exile*, Berkeley - Los Angeles 1964.
- TISSOL 2014 = G. Tissol, *Epistulae ex Ponto. Book 1*, New York 2014.
- TONELLI 2011 = A. Tonelli, *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Milano 2011.
- VAN BRAAM 1912 = P. Van Braam, *Aristotle's Use of Ἀμαρτία*, «CQ» 6.4, 1912, pp. 266-272.
- VARRIALE 2010 = I. Varriale, *La rappresentazione del mito come forma di comunicazione. Il caso di Atteone e Diana*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», Napoli 2010, pp. 556-558.
- VERDUCCI 1985 = F. Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*, Princeton 1985.
- VIAL 2009 = H. Vial, *Comparaisons, métaphores et images théâtrales chez Ovide: la complexité générique portée sur la scène poétique*, in Jouteur 2009, pp. 249-264.
- VIARRE 2009 = S. Viarre, *De la mise en scene d'une fête religieuse à l'animation théâtrale de sujets de mimes (Ovide, Fastes, III, 524-695)*, in Jouteur 2009, pp. 225-231.
- VIDEAU-DELIBES 1991 = A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture*, Paris 1991.
- WEBB 2009 = R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington 2009.
- WILKINSON 1955 = L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955.
- WILLE 1958 = G. Wille, *Akroasis: der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*, Tübingen 1958.
- WILLIAMS 1992a = G. Williams, *Representations of the Book-Roll in Latin Poetry: Ov. Tr. 1, 1, 3-14 and Related Texts*, «Mnemosyne» 4.45, 1992, pp. 178-189.
- WILLIAMS 1992b = G. Williams, *Ovid's Canace: dramatic irony in Heroides 11*, «CQ» 42, 1992, pp. 201-209.

WILLIAMS 1994 = G. Williams, *Banished voices. Readings in Ovid's exile poetry*, Cambridge 1994.

WILLINK 1986 = C.W. Willink, *Euripides, Orestes*, Oxford 1986.

ZANKER 1981 = G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie» 124, 1981, pp. 297-311.

ZIOSI 2017 = A. Ziosi (a cura di), *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Venezia 2017.

## *Index locorum*

Questo indice contiene tutti i passi citati. Sono evidenziati tramite sottolineatura i *loci* più ampiamente discussi in sede d'analisi e quelli relativi a questioni o problematiche più strettamente legate al *focus* centrale del lavoro.

Aesch.	5-7: 183-184
Ag.	21-22: 187
1: 206	58-67: 155
20-21: 207	115: 155
<u>22-25: 207-208</u>	189: 181
36-39: 208	192: 187
283-284: 113 n. 184	222-223a: 182
503-537: 236 n. 80	<u>223-224: 182</u>
1070: 231 n. 67	241: 181
1107: 231	347: 180
1136: 231	360: 180 n. 204
1140-1148: 155 n. 128	385: 180
1158: 231	386: 180 n. 205
1275: 231	455-467: 177 n. 193
1372-1398: 236 n. 80	479: 180-181
	921: 181
	927: 181
	1007: 184 n. 214
Choe.	
10-18: 207n. 12	
132: 211	
142-151: 211	
152-164: 211	
185-186: 219 n. 39	
201-204: 211	
205-206: 211	
212-213: 211	
Eum.	
33-34: 207 n. 12	
40-41: 179 n. 202	
775-777: 224	
Pers.	
254: 219 n. 41	
266-267: 219 n. 41	
295: 220	
Sept.	
422-451: 95 n. 121	
568-625: 95 n. 122	
Suppl.	
1: 181	
	[Aesch.]
	P.V.
	1: 92 n. 107, 228
	1-2: 91
	2: 92 n. 106
	4-5: 91
	7-8: 100
	9: 100 n. 136
	15: 92
	20: 92
	22-27: 92 n. 105
	29: 104
	35: 102 n. 139
	37-38: 100
	46b-47: 101
	96: 102 n. 139
	106-113: 101
	110: 101
	115: 92
	115-116: 96 n. 128
	117-118: 97
	127: 98
	128: 98

149: 102 n. 139  
152-159: 108 n. 159  
159-163: 105  
169: 101  
171: 101  
184-185: 103 n. 143, 105  
186-191: 107 n. 158  
194: 101  
196-241: 104  
218: 102  
222: 102  
248: 101  
252: 102  
254: 102  
259-260: 94 n. 118  
259b-262a: 98  
260: 100 n. 136  
265-266: 94  
266: 100 n. 136  
269-270: 92 n. 107  
281: 92 n. 107  
288: 98  
298-299a: 97  
302b-303: 97  
309-324: 106 n. 152  
310: 102 n. 139  
325b-326: 107  
330-346: 107 n. 156  
332: 106  
338-339: 106  
373-390: 107 n. 156  
374b: 106  
397-435: 92  
442-471: 101 n. 137  
476-506: 101 n. 137  
506: 99  
508b-510: 98  
522b-525: 101  
614: 102  
616: 102  
617: 101  
620: 102  
621: 102  
705-735: 102  
707-741: 92  
708: 92  
709: 92  
714-715: 93  
717-718: 93

720-721: 93  
724-726: 93 n. 113  
729-730: 93  
746: 92 n. 105  
760: 102  
790-818: 102  
792: 93  
794-797: 93  
798-801: 93  
803-806: 93  
807: 93  
907-908: 106 n. 152  
938: 99 n. 130  
959-960: 106 n. 152  
995-996: 106 n. 152  
1002-1006: 94  
1004: 106 n. 152  
1080-1093: 210 n. 18  
1093: 94

*Anth. Gr.*

5.182: 214 (Meleag.)  
9.248: 10 n. 23  
181: 214 (Asclep.)  
183: 214 (Posid.)  
185: 214 (Asclep.)

*Anth. Pl.*

289: 10 n. 23

*Aphth.*

*Prog.*

36-38: 51 n. 166

*Ap. Rh.*

1.9.24: 76 n. 40  
1.607-913a: 112 n. 178  
3.843-866: 91 n. 99  
4.450-481: 76  
4.473-474: 77  
4.477-479: 77

*Apul.*

*Apol.*

74: 11 n. 28

*Aristot.*

*Poet.*

13: 61-64



- 14: 65-66  
15: 66
- Rhet.*  
1365a.10-19: 48 n. 155  
1405a.26: 6 n. 231  
1413b.22-1414a.7: 48 n. 155
- Asclep. vd. *Anth. Gr.*
- Aur. Vict.  
*Caes.* 1.27: 22 n. 3
- Call.  
*Hymn.*  
5.56-130: 56 (*Lav. Pall.*)
- Catull.  
4: 138 n. 67  
64.1-7: 237  
65.3-4: 155  
65.12: 155  
65.13-14: 155  
68.162: 146 n. 98  
76: 166 n. 160
- Cic.  
*ad Quint.*  
1.3.1: 152 n. 118  
15: 111 n. 172
- Att.*  
3.3: 44 n. 131  
3.7.2: 44 n. 131  
3.8.4: 44  
3.13.2: 43  
3.19.3 : 153 n. 121  
3.20.1: 147 n. 105  
4.1: 44
- Brut.*  
10.40 : 130 n. 36
- Deiot.*  
36: 41 n. 120
- De nat. deor.*  
2.89: 77  
3.67: 77
- De orat.*  
1.96: 134 n. 51  
2.38: 35  
3.202: 47
- dom.*  
29: 44  
72: 44  
73: 45  
95-96: 44
- fam.*  
9.21: 21 n. 2  
14.4: 44  
15.21: 21 n. 2
- in sen.*  
9: 111 n. 172  
34: 44 n. 131
- Inv.*  
1.10: 38 n. 102  
1.14: 39 n. 105  
1.15: 39 n. 105, 66 n. 230  
1.27: 49 n. 150  
1.41: 40 n. 111, 66 n. 230  
2.14-51: 38 n. 102  
2.52-56: 38 n. 102  
2.57-61: 38 n. 102  
2.62-68: 39 n. 105  
2.69-70: 39 n. 107  
2.71-115: 39 n. 108  
2.94: 40 n. 110
- Leg.*  
2.3: 134 n. 51
- Lig.*  
17: 41 n. 117  
30: 41 n. 116, n. 118
- Manil. (de imp. Cn. Pomp.)*  
22: 77 n. 42
- Marcell.*  
13: 42-43, 42 n. 124
- Orat.*

- 1.27: 33 n. 68  
35: 41 n. 116
- CIL*  
5.5889: 10 n. 23
- Cleoph., vd. *TrGFr*
- Dante  
*Inf.*  
3.112-114: 170
- Dig.*  
48.22.14.2: 28 n. 47
- Enn., vd. *TrRFr*
- Eur.  
*Andr.*  
1: 238  
64: 158 n. 140  
116: 160 n. 147  
253-256: 182 n. 209  
1140-1141: 183 n. 212
- Bacch.*  
1: 228  
576-603: 210  
1043-1152: 222  
1059-1062: 222  
1118-1121: 222  
1079b-1081: 222  
1106b-1109a: 222
- El.*  
1: 238  
240: 169 n. 171
- Hec.*  
1: 228  
55: 157  
56: 157  
57b-58: 157  
59: 158  
60: 158 n. 140  
64: 158  
68-72: 160 n. 148  
90: 163  
101-103: 158
- 131b-132: 133 n. 47  
143: 158  
156-157: 158 n. 140  
197: 158  
202-204: 158 n. 140  
231: 158-159  
232-233: 159  
239-248: 161-162  
256-257: 162  
303-305: 162  
431: 158 n. 143  
475-483: 158 n. 140  
495: 158 n. 140  
668-669: 158 n. 143  
703-706: 163 n. 155  
710-711: 162  
772: 162 n. 151  
809-811: 158 n. 140  
811: 158 n. 141  
1056-1059: 163 n. 153  
1173: 163 n. 153
- Hel.*  
1: 238  
72: 180 n. 202  
143: 220  
543-556: 182 n. 209  
770-771: 220  
799: 182 n. 209
- Her.*  
61-79: 182 n. 209  
101-103: 182 n. 209  
112b-113: 182 n. 209  
181-260: 182 n. 209  
878: 196 n. 244
- Herc. f.*  
861-865: 210 n. 18  
887-905: 210 n. 18  
1089-1093: 171 n. 178  
1163-1172: 208 n. 14
- Hipp.*  
239-244: 231-232  
245: 219  
277: 169 n. 172  
887-890: 150  
893-898: 150

902-905: 208 n. 14  
926: 151  
931: 151  
932-935: 151  
973-975: 150  
983: 150  
1041-1044: 150  
1047: 150  
1048-1049: 150  
1051-1052: 151  
1053-1054: 151  
1055-1056: 151  
1070: 219  
1070-1071: 151 n. 116  
1090-1101: 225  
1094b-1095a: 225  
1097: 226  
1173-1254: 222  
1177: 148  
1182-1184: 222  
1191-1193: 148, 222  
1206-1207: 205 n. 6  
1240-1242: 222  
1320: 149  
1320-1324: 151 n. 115  
1409: 149 n. 114

*I.A.*  
1607: 220

*Ion*  
1256: 184  
1259-1260: 184  
1280- 1281: 184

*I.T.*  
30: 82  
31: 82  
35-39: 82 n. 66  
123-125: 83 n. 69  
125: 83 n. 71  
132-135: 83 n. 69  
145-146: 155  
253: 84 n. 71  
260-263: 82 n. 63  
324: 83 n. 68  
341: 84 n. 71  
380-391: 82  
395: 84 n. 71

396-400: 84  
401: 84  
402-406: 84  
407-421: 88-89  
411-412: 89  
415: 89  
417: 84  
422: 84  
423-424: 84  
430-434: 84 n. 74  
436-438: 84  
438: 84 n. 71  
464-465: 83  
599-600: 85 n. 79  
629: 84 n. 76  
774-776: 84  
886-887: 84  
890: 84  
947-948: 85 n. 79  
1089: 90 n. 97  
1096-1105: 84-85  
1123-1137: 84  
1388: 84 n. 71  
1435-1461: 83

*Med.*  
1-6a: 238-239  
653-654: 220 n. 42  
689: 169 n. 170  
723-730: 230  
894: 214 n. 26

*Or.*  
34: 168  
41: 168-169  
83-85: 170  
155: 171  
188: 170  
189: 169  
200-201: 170 n. 176  
201b-207: 170 n. 176  
211: 168 n. 171  
217-236: 174 n. 186  
225-226: 174  
277: 171  
282: 168 n. 172  
382: 176, 176 n. 189  
385-386: 170 n. 176  
387: 174

395: 168 n. 171  
448-455: 176  
546-547: 86  
790-794: 174  
884-949: 176  
1015b-1016: 168 n. 171  
1018-1019: 170 n. 176  
1084: 171 n. 176  
1404: 136 n. 60

*Phoen.*

1: 238 n. 88  
363-368: 153  
492: 153 n. 120  
629-630: 226  
631-635: 226  
1109-1112: 95 n. 122  
1172-1186: 95 n. 121  
1448: 153  
1451-1452: 153  
1543-1545: 148

*Suppl.*

10: 187  
19: 194  
42-43: 158 n. 139  
43-44: 193  
48-49: 193  
64: 184 n. 214  
79: 194  
79-86: 160 n. 147  
80-81: 160 n. 147  
102: 187  
112: 194  
164-170: 158 n. 139  
301-306: 189 n. 224  
856b-866: 96  
857-917: 96  
869: 96  
990-1071: 195  
1015: 195

*Tro.*

1: 228  
16-17: 181  
98: 231  
112: 231  
119b-120: 219 n. 39  
185: 158 n. 140

192: 158 n. 140  
193-194: 147-148  
212: 158 n. 140  
233: 158 n. 140  
282-287: 136 n. 60  
481-483: 181 n. 207  
482: 220  
1315-1316: 181 n. 207

Hdt.

1.71.2: 73 n. 32  
4.2.1: 71 n. 16  
4.13: 93 n. 116  
4.27: 93 n. 116  
4.28: 92 n. 105  
4.28.1: 73 n. 30  
4.31: 72 n. 27  
4.50.2: 72 n. 27  
4.99: 84 n. 77  
4.103: 80 n. 55, 84 n. 77  
5-82: 69 n. 9

Ps.-Hermog.

*Prog.*  
22-23: 51 n. 166

Hes.

*Theog.*  
270-271: 93 n. 115  
521-616: 91 n. 100  
526-531: 100 n. 133  
535-564: 110 n. 168

Hom.

*Il.*  
8.228-235: 112 n. 178  
10.314: 59 n. 199  
16.147: 171 n. 179  
22.371: 154 n. 126  
22.410-411: 224 n. 52

*Od.*

1.1-2: 135  
1.45-62: 134 n. 49  
1.56-57a: 134  
1.57b-59a: 133  
1.65-67: 134 n. 49  
1.74-79: 134 n. 49  
1.75: 157 n. 136

	9.27: 135		38-60: 10
	10.552-560: 59 n. 198		
	11.51-83: 59 n. 198	Macr.	
	12.8-20: 59 n. 198		<i>Sat.</i>
	13.213: 180 n. 204		1.24.6: 141 n. 79
	23.207-208: 139		2.7: 10 n. 23
	23.231-232: 139		
	23.241: 139	Mart.	
Hor.			<u>1.2.1: 227</u>
	<i>Ars</i>		1.2.2: 229 n. 63
	278-280: 93-94		<u>1.2.4: 227-228</u>
			1.3: 227 n. 57
	<i>Carm.</i>		1.70: 227 n. 57
	2.11: 69 n. 11		2.1: 227 n. 57
	3.5.2: 186 n. 220		3.2: 227 n. 57
	3.8-18: 69 n. 11		3.4: 227 n. 57
	4.5: 186 n. 220		3.5: 227 n. 57
	4.5.25-28: 69 n. 11		4.14.14: 14 n. 44
	4.14.41-44: 69 n. 11		4.86: 227 n. 57
			5.5.8: 14 n. 44, 20
	<i>Epist.</i>		5.10: 227 n. 57
	1.20: 227 n. 56		7.63.5: 14 n. 44, 20
			7.84: 227 n. 57
	<i>Od.</i>		7.97: 227 n. 57
	1.1: 89 n. 95		8.1: 227 n. 57
			8.72: 227 n. 57
	<i>Sat.</i>		9.99: 227 n. 57
	1.5.63: 11 n. 28		10.104: 227 n. 57
	2.7: 236		11.1: 227 n. 57
Ioph., vd. <i>TrGF</i>			11.48.1: 14 n. 44
			12.2: 227 n. 57
Iuv.			12.5: 227 n. 57
	6.6.3: 11 n. 28		12.67.5: 14 n. 44
			12.3[4].1: 14 n. 44
Liv.		Meleag., vd. <i>Anth. Gr.</i>	
	1.28: 79 n. 50		
	29.16.6: 124 n. 13	Nicolaos	
			<i>Prog.</i> 67-71: 51 n. 166
Luc.		Ov.	
	<i>Prom.</i>		<i>Am.</i>
	1-2: 110 n. 167		1.1.26: 6 n. 1
	4: 110 n. 167		1.2: 24 n. 17
	7: 110		1.3: 35
	9: 110, 110 n. 167		1.15.15: 8 n. 11
			1.15.19-20: 8 n. 13
	<i>Salt.</i>		2.7: 35
	36-37: 10 n. 25		2.10.19: 97 n. 128

2.11.1-2: 137 n. 64  
2.11.10: 34  
2.16-33-40: 91 n. 102  
2.17: 35-36  
2.18.13-14: 6 n. 2  
3.1: 6-8, 12, 13  
3.1.29-30: 7 n. 7  
3.1.37-38: 7  
3.1.64: 7  
3.9: 165 n. 159  
3.14: 35  
3.15.15-20: 8

*Ars*

1.117-118: 182  
1.346: 192  
1.458: 54  
2.24: 34  
2.135-136: 59 n. 199  
2.198-250: 192 n. 233  
2.363: 182  
3.14: 95 n. 122  
3.409-410: 8 n. 13  
3.345-346: 16 n. 63

*Fast.*

1.543-586: 99 n. 132  
1.608-612: 58 n. 195  
2.131-132: 58 n. 195  
3.524-695: 14

*Her.*

1-3: 16 n. 70  
3.3-4: 123 n. 12  
3.4: 194 n. 237  
4: 16 n. 70, 17  
4.153-154: 193 n. 235  
6.129-130: 76 n. 40, 77 n. 42  
7: 16 n. 70, 35  
9: 16 n. 70, 17  
10: 16 n. 70  
11: 14, 16 n. 70, 17  
11.3-4: 123 n. 12  
11.125-126: 224 n. 53  
12: 16 n. 70, 17  
13: 16 n. 70, 17  
14: 16 n. 70  
14.103: 232 n. 73  
15.97-98: 123 n. 12

16-17: 16 n. 70, 17  
18-19: 16 n. 70

*Ib.*

69: 237 n. 82  
483-484: 59 n. 198  
595-596: 8 n. 12

*Met.*

1.3-4: 10 n. 26  
1.55: 15 n. 47  
1.76-88: 110 n. 169  
1.84-86: 14 n. 46  
1.89-112: 70 n. 15  
1.94-95: 239 n. 89  
1.235-312: 205-206  
1.291-292: 205  
1.322-323: 210  
1.358: 145 n. 96  
1.361-362: 145 n. 96  
1.452-567: 12 n. 34  
1.504-524: 35  
1.506: 182  
1.649-654: 232  
1.750-2.365: 15, 57  
2.1-18: 15 n. 52  
2.1-19: 51 n. 168  
2.58: 57 n. 187  
2.148: 57 n. 186  
2.169-170: 206 n. 8  
2.191: 57 n. 188  
2.224: 73 n. 29  
2.323: 57 n. 189  
2.327-328: 57 n. 191  
2.477: 193 n. 235  
2.760-782: 15 n. 50  
2.761-764: 74  
3: 15  
3.5: 86  
3.141-142: 55  
3.425: 53 n. 172  
4.434-436: 74  
4.477: 75  
4.675: 54  
5.624: 54  
6: 15  
6.70-128: 51 n. 168  
6.224-229: 15 n. 48

6.299-300: 160 n. 147  
6.527-530: 182  
6.587-666: 15  
7: 15  
7.11-73: 15 n. 54  
7.54: 76 n. 41  
8.65-66: 54  
8.44-80: 15 n. 54  
8.183-240: 58  
8.204-205: 58  
8.445-525: 12 n. 34  
8.481-511: 15 n. 54  
8.515: 54  
8.611-724: 15 n. 49  
8.777-841: 15 n. 50  
8.788-791: 73 n. 29, 74  
9.120-126: 15 n. 51  
9.157: 54  
9.371-393: 15 n. 51  
9.407-408: 86  
9.474-516: 15 n. 54  
9.666-797: 11 n. 34  
9.592-615: 15 n. 50  
10: 15  
10.130: 53 n. 172  
10.182: 53 n. 171  
10.320-355: 15 n. 54  
10.526: 54  
10.611-635: 15 n. 54  
11.349-378: 15 n. 53  
11.492-494: 206  
11.502-506: 205  
11.507-509: 208  
11.529-530: 208 n. 15  
11.592-615: 15 n. 52  
12.39-63: 15 nn. 50 e 52  
13: 15, 36  
13.413: 144  
13.420-421a: 144  
13.424: 144  
13.429-575: 158 n. 142  
13.518-519: 159 n. 144  
13.521-522: 159 n. 144  
13.525b-526: 161  
13.527: 161  
13.529: 160 n. 147  
13.530: 162 n. 151  
13.540-541: 160 n. 147  
13.541: 160 n. 147

13.685-704: 51 n. 168  
14.252: 59 n. 198  
14.362: 54  
14.590: 75  
15.33: 124 n. 13  
15.626-744: 48  
15.771-772: 130 n. 33

*Pont.*

1.1.3-4: 197  
1.1.5-22: 21 n. 2  
1.1.7-8: 198  
1.1.9-10: 198  
1.1.26: 26 n. 35  
1.1.31-32: 186-187  
1.1.37-42: 186  
1.1.49: 105 n. 154  
1.1.50-54: 28 n. 43  
1.1.53: 25 n. 23  
1.1.58: 25 n. 24  
1.1.59-62: 105  
1.1.61: 25 n. 23  
1.1.63: 186  
1.1.64: 25 n. 24  
1.1.64-66: 186  
1.1.66: 25 n. 24  
1.1.73-74: 111 n. 174  
1.2: 17  
1.2.17-18: 164  
1.2.23-26: 73 n. 29  
1.2.27-29: 160 n. 149  
1.2.27-30: 159 n. 144  
1.2.37-38: 160  
1.2.39-40: 160 n. 148  
1.2.41-44: 160 n. 148  
1.2.45-46: 108 n. 160  
1.2.57: 108 n. 159  
1.2.60: 128 n. 28  
1.2.78: 80 n. 54, 90  
1.2.79: 73 n. 29  
1.2.87-88: 111  
1.2.87-96: 105 n. 149  
1.2.89-90: 105  
1.2.93-94: 105 n. 154  
1.2.100: 105 n. 149  
1.2.103-112: 140 n. 78  
1.2.108: 124  
1.2.113-128: 107 n. 156  
1.2.121-122: 105

1.2.143-144: 23-24  
1.2.147-150: 190 n. 227  
1.3.5-8: 118  
1.3.7: 167  
1.3.9: 147 n. 104  
1.3.27-30: 133 n. 48  
1.3.31-32: 134  
1.3.33: 134  
1.3.33-34: 133  
1.3.35-36: 133  
1.3.37: 70 n. 12  
1.3.43: 111 n. 174  
1.3.49-50: 73 n. 29  
1.3.61-84: 68 n. 1  
1.3.75-76: 137 n. 64  
1.3.83-84: 23 n. 7  
1.3.90: 118, 167  
1.4.1-20: 158 n. 139  
1.4.7-8: 137 n. 63  
1.4.19-44: 137-139  
1.4.53: 139  
1.5.10: 88 n. 92  
1.5.17-18: 122 n. 9  
1.5.18: 167  
1.5.61: 122 n. 9  
1.5.74: 124  
1.5.85-86: 141 n. 82  
1.5.86: 146 n. 98  
1.6.15: 167  
1.6.20: 53 n. 171  
1.6.21: 25 n. 24  
1.6.25: 26 n. 29  
1.6.25-26: 25 n. 23  
1.6.41-42: 108 n. 159  
1.6.47-54: 107 n. 156  
1.7.5: 72 n. 26  
1.7.9-12: 140 n. 78  
1.7.10: 141 n. 82  
1.7.38: 25 n. 24  
1.7.39: 25 n. 23  
1.7.40: 26 n. 29  
1.7.44: 25 n. 20, 54, 53 n. 171  
1.7.49: 59 n. 197  
1.7.69: 105 n. 154  
1.8: 49  
1.8.5-8: 23 n. 7  
1.8.27: 75  
1.8.32: 142 n. 87  
1.8.33-38: 153  
1.8.37: 153 n. 124  
1.8.73-74: 68 n. 1  
1.9.11: 108 n. 159  
1.9.13-14: 142 n. 84  
1.9.15: 59 n. 197  
1.9.17: 141 n. 79  
1.9.23-24: 105 n. 151  
1.9.27: 105 n. 155  
1.9.47-56: 142 n. 84  
1.9.56: 147 n. 106  
1.10.3-36: 167  
1.10.7-14: 169  
1.10.21-24: 169  
1.10.28: 170  
2.1.47-48: 105 n. 151  
2.2.15: 25 n. 23, 105 n. 153  
2.2.43: 107 n. 156  
2.2.45: 167  
2.2.47-48: 107 n. 156  
2.2.59: 102  
2.2.96: 107 n. 156  
2.2.105-106: 24  
2.2.107: 25 n. 24  
2.2.109: 105 n. 154  
2.2.117-118: 106  
2.2.123: 107 n. 156  
2.2.126: 126 n. 19, 127 n. 22  
2.3.3: 172  
2.3.3-4: 141 n. 79, 142 n. 84  
2.3.15-16: 163 n. 154  
2.3.30: 162  
2.3.33: 25 n. 24  
2.3.41-46: 172-173  
2.3.41-44: 146 n. 99  
2.3.43-44: 75  
2.3.44: 141 n. 79  
2.3.45: 173  
2.3.46: 25 n. 23  
2.3.83-84: 53 n. 169  
2.3.86: 25 n. 23  
2.3.91: 25 n. 20  
2.5.34: 197  
2.5.75-76: 29 n. 50  
2.6.5: 25 n. 24  
2.6.6-7: 105 n. 154  
2.6.7: 25 n. 23  
2.6.11: 128 n. 28  
2.7.7-10: 127 n. 22  
2.7.11-14: 127 n. 22



2.7.48: 141  
 2.7.51: 25 n. 23  
 2.7.51-52: 107 n. 156  
 2.7.57-60: 131 n. 39  
 2.7.66: 72 n. 26  
 2.7.72: 73 n. 29  
 2.8.5-10: 187  
 2.8.21-22: 187  
 2.8.24: 105 n. 154  
 2.8.36: 187  
 2.8.44: 187-188  
 2.8.50-51: 188  
 2.8.57-58: 188 n. 223  
 2.8.63b-64: 188  
 2.8.68: 188  
 2.9.5: 188  
 2.9.7-8: 188  
 2.9.9: 128 n. 28  
 2.9.11: 188  
 2.9.15-16: 188  
 2.9.22-34: 188-189  
 2.9.64: 88 n. 89  
 2.9.65: 189  
 2.9.73: 54 n. 175  
 2.9.75: 25 n. 24  
 2.9.76: 25 n. 23  
3.1: 190-194, 236-241  
 3.1.1: 76 n. 39, 137 n. 64  
 3.1.1-6: 237-238, 239  
 3.1.7: 239  
 3.1.9: 239  
 3.1.9-10: 68 n. 1, 239  
 3.1.11-13: 239  
 3.1.15-24: 73 n. 29  
 3.1.15-16: 73 n. 31, 239  
 3.1.26: 169  
 3.1.31: 236, 240  
 3.1.37-38: 105 n. 148  
 3.1.43-44: 192  
 3.1.49-56: 135  
3.1.51-54: 94-95, 195, 195 n. 241  
 3.1.53: 135  
 3.1.54: 111  
 3.1.59: 192  
 3.1.59-60: 195  
 3.1.69: 167  
 3.1.69-72: 167 n. 167  
 3.1.73: 167  
 3.1.84: 191  
 3.1.88: 192  
 3.1.97: 191  
 3.1.99: 194  
 3.1.100: 191  
 3.1.106: 195  
 3.1.107-108: 195  
 3.1.110: 195  
 3.1.111-112: 195  
 3.1.113: 193  
 3.1.114: 190  
 3.1.126: 25 n. 20  
3.1.146: 191-192  
3.1.148-150: 193-194  
 3.1.149a: 194  
 3.1.151: 190  
 3.1.154: 194 n. 237  
 3.1.155b-156: 194 n. 237  
 3.1.159-160: 191 n. 229  
 3.1.158: 194  
 3.1.164: 191 n. 229  
 3.2.5-6: 85 n. 79, 126 n. 19  
 3.2.7-12: 161-163  
 3.2.13-14: 167, 173-174  
 3.2.16: 163  
 3.2.19-20: 163  
 3.2.22: 25 n. 20  
 3.2.27-30: 210 n. 16  
 3.2.33-34: 80, 174  
 3.2.41: 81  
 3.2.43: 81  
 3.2.45: 80 n. 54, 81  
 3.2.46: 81  
3.2.45-96: 80-90  
 3.2.51: 80 n. 56  
 3.2.52: 81 n. 59  
 3.2.53-54: 82, 83 n. 67  
 3.2.54: 83 n. 67  
 3.2.59-62: 82 n. 65  
 3.2.40: 88  
 3.2.66: 83, 83 n. 67, 88 n. 92  
 3.2.99-100: 172 n. 180  
 3.2.101-102: 81 n. 57  
 3.3.3-4: 96 n. 128  
 3.3.9: 98  
 3.3.10: 98  
3.3.23-28: 97  
 3.3.37: 54 n. 175  
 3.3.37b-38: 98-99  
 3.3.43: 100 n. 134

3.3.46: 141  
 3.3.70: 25 n. 20  
 3.3.72-75: 94 n. 118  
 3.3.73b-74: 98  
 3.3.74: 25 n. 23  
 3.3.75: 25 n. 20  
 3.3.76: 94  
 3.3.78-79: 98  
 3.3.82: 107  
 3.3.83: 90 n. 98, 103 n. 143, 105 n. 150  
 3.3.83-84: 98  
 3.3.84: 191 n. 229  
 3.3.87: 191 n. 229  
 3.3.94-95: 99  
 3.3.99: 99  
 3.3.99b-100: 99  
 3.3.103-104: 99  
 3.3.106: 100 n. 134  
 3.3.107: 99, 191 n. 229  
 3.3.108: 191 n. 229  
 3.4.6: 197  
 3.4.67: 88 n. 91  
 3.4.73-76: 146 n. 99  
 3.4.107: 124 n. 17  
 3.5.6: 124  
 3.5.21: 25 n. 24  
 3.5.56: 75  
 3.6.7-8: 105 n. 151  
 3.6.17-18: 132 n. 46  
 3.6.19: 132  
 3.6.23: 105 n. 151  
 3.6.28: 25 n. 23  
 3.6.35-38: 147  
 3.6.36: 146  
 3.7.10: 25 n. 24  
 3.7.9-14: 107 n. 156  
 3.7.37-38: 107 n. 156  
 3.9.6: 25 n. 24  
 3.9.13: 25 n. 24  
 3.9.14: 25 n. 20  
 4.1.5: 25 n. 24  
 4.1.20: 25 n. 20  
 4.2.39-40: 123 n. 10  
 4.3.1: 25 n. 20  
 4.3.23-24: 25 n. 20  
 4.3.27: 161 n. 149  
 4.3.30: 128 n. 28  
 4.4.7: 126 n. 19, 213 n. 23

4.6.10: 177 n.190  
 4.6.15: 25 n. 23, 28 n. 45, 104 n. 146  
 4.7.4: 74  
 4.7.6-7: 73 n. 29  
 4.7.7-10: 74  
 4.7.53: 226 n. 55  
 4.8.21-22: 190-191  
 4.8.65-66: 29 n. 50  
 4.9.74: 75  
 4.9.75-86: 74  
 4.9.85-86: 73 n. 29  
 4.9.133-134: 109  
 4.10.8: 135 n. 56  
 4.10.9-30: 135-136  
 4.10.12: 136  
 4.10.32: 73 n. 29  
 4.11.1: 25 n. 20  
 4.11.17-18: 167 n. 167  
 4.11.19-20: 167 n. 167  
 4.12.33: 73 n. 29  
 4.12.44: 141 n. 80  
 4.13.19-22: 115  
 4.13.38: 146  
 4.13.43: 88 n. 91  
 4.14.2: 25 n. 23  
 4.14.11: 75  
 4.14.35-36: 134  
 4.14.42: 25 n. 20  
 4.16.13-14: 135 n. 55  
 4.16.49-50: 161  
 4.16.51: 154, 160-161

*Rem.*

755: 11 n. 28

*Trist.*

1.1: 120-123

1.1.1-15: 21 n. 2  
 1.1.2-3: 121  
 1.1.3: 121, 122, 123, 124  
 1.1.3-12: 122  
 1.1.3-14: 37 n. 94  
 1.1.4: 122, 123  
 1.1.5: 122  
 1.1.6: 124 n. 14, 140  
 1.1.12: 122, 124  
 1.1.13-14: 123 n. 12  
 1.1.15: 123 n. 3, 228, 236 n. 78

1.1.16: 120, 198  
1.1.23: 25 n. 20  
1.1.27: 145 n. 96  
1.1.30: 146  
1.1.35-36: 123 n. 11  
1.1.36: 128  
1.1.39-44: 21 n. 2  
1.1.39-46: 128  
1.1.40: 126 n. 21  
1.1.47-48: 128  
1.1.57: 121 n. 2  
1.1.59: 196  
1.1.61: 200  
1.1.65-66: 199  
1.1.67-68: 21 n. 2  
1.1.69-88: 232  
1.1.69-104: 56  
1.1.75-76: 127, 182-183  
1.1.75-80: 127  
1.1.77-78: 127, 164 n. 157  
1.1.79-80: 57 n. 185, 127  
1.1.81: 58 n. 195  
1.1.81-82: 127  
1.1.83-84: 127-128  
1.1.85-86: 126-127  
1.1.87-88: 21 n. 2, 127  
1.1.89-90: 58, 58 n. 196, 127  
1.1.97: 121 n. 4  
1.1.105-122: 21 n. 2  
1.1.107: 198 n. 248  
1.1.114-115: 200  
1.1.115: 198  
1.1.115-122: 60 n. 203  
1.1.118: 140-141  
1.1.120-121: 120  
1.1.127: 196, 229 n. 63  
1.1.127-128: 72 n. 26  
1.2.1-2: 207  
1.2.4: 129  
1.2.5-8: 129  
1.2.7: 130 n. 32  
1.2.10: 131 n. 41  
1.2.11: 129  
1.2.14-16: 204  
1.2.15: 173 n. 182  
1.2.19-22: 204-205  
1.2.22: 85 n. 80  
1.2.25-30: 205 n. 5  
1.2.31: 206  
1.2.32: 206  
1.2.39-44: 140 n. 78  
1.2.43-44: 206  
1.2.45-46: 206, 208  
1.2.49: 208  
1.2.51-52: 128 n. 28, 140 n. 78  
1.2.59: 208-209  
1.2.61: 150  
1.2.64: 25 n. 23, 150  
1.2.69: 25 n. 20  
1.2.72: 141  
1.2.75-76: 89  
1.2.75-80: 89  
1.2.76: 184 n. 214  
1.2.87-90: 209  
1.2.90: 68  
1.2.95: 106 n. 154  
1.2.96: 25 n. 20  
1.2.97-105: 53  
1.2.98: 25 n. 23, 26 n. 29  
1.2.99: 28 n. 44, 149 n. 113  
1.2.99-106: 209  
1.2.100: 53 n. 170  
1.2.104: 53  
1.2.107-108: 210  
1.2.107-110: 209-210  
1.2.109: 215 n. 29  
1.3.1: 142, 143 n. 88  
1.3.1-4: 218-220  
1.3.1-22: 140-143  
1.3.2: 139 n. 85, 220  
1.3.3: 220  
1.3.4: 142  
1.3.5: 220  
1.3.5-6: 95 n. 120, 111  
1.3.7-12: 53  
1.3.8: 160 n. 147  
1.3.11: 58 n. 195, 111 n. 173, 219, 220  
1.3.12: 220 n. 44  
1.3.15: 162, 220-221  
1.3.22: 219  
1.3.24: 221  
1.3.25: 145 n. 94, 221  
1.3.25-26: 161 n. 150, 224  
1.3.30-40: 221  
1.3.31: 221, 225  
1.3.31-40: 225  
1.3.32-34: 225-226

1.3.37: 105 n. 150  
 1.3.37-38: 149  
 1.3.38: 25 n. 23, 26 n. 28  
 1.3.51-52: 149 n. 110, 218  
 1.3.57-58: 144  
 1.3.61: 2121  
 1.3.61-68: 149 n. 110, 221  
 1.3.63-65: 145 n. 94  
 1.3.67: 144  
 1.3.69: 221  
 1.3.70-71: 221  
 1.3.71-72: 143 n. 89  
 1.3.73: 221  
 1.3.73-74: 79  
 1.3.75-76: 79, 79 n. 49, 221  
 1.3.77: 223  
 1.3.77-78: 146, 221  
 1.3.81-86: 221, 223  
 1.3.82: 145 n. 96  
 1.3.86: 223  
 1.3.88: 223  
 1.3.89: 142 n. 84, 221  
 1.3.90: 124  
 1.3.91: 221, 223  
 1.3.96: 145  
 1.3.97-98: 161 n. 150  
 1.3.99: 223  
 1.3.100: 223  
 1.3.101-102: 217, 221, 223  
 1.4.5: 211  
 1.4.7: 211  
 1.4.9-10: 211  
 1.4.11-16: 212  
1.4.17-24: 212  
 1.4.23: 212  
 1.4.26: 58 n. 195  
1.4.27-28: 212  
 1.4.28: 141 n. 80  
 1.5.5-6: 108 n. 159  
 1.5.17-24: 216 n. 30  
 1.5.21-22: 85, 85 n. 79, 168 n. 169  
 1.5.25-32: 162 n. 152  
 1.5.33: 162  
 1.5.35-36: 106 n. 156  
 1.5.36: 126 n. 19, 128 n. 28  
 1.5.41-42: 42 n. 124  
 1.5.42: 54  
 1.5.51-52: 102  
 1.5.57-80: 95  
1.5.57-84: 131-132, 139  
 1.5.59: 196  
 1.5.77-78: 58 n. 195  
 1.6.7-16: 163  
 1.6.7-8: 126 n. 19  
 1.6.8: 128 n. 28  
 1.6.9: 163-164  
 1.6.9b-10a: 164 n. 156  
 1.6.32: 147 n. 106  
 1.7.11-12: 121 n. 5  
 1.7.15-22: 121 n. 5  
 1.7.15-40: 141 n. 79  
 1.7.21: 25 n. 20  
 1.7.35-40: 121 n. 5  
 1.8.13-14: 141 n. 79  
 1.8.49: 25 n. 24  
 1.9.19-22: 133 n. 46  
 1.9.23-26: 90  
 1.9.27: 85 n. 80  
 1.9.27-28: 85 n. 79, 90, 168 n. 169  
 1.9.48: 192  
 1.9.64: 25 n. 20  
 1.10: 138  
 1.10.1-2: 79  
 1.10.41: 68 n. 3  
 1.10.75: 70 n. 13  
 1.11.17-18: 212  
 1.11.21-22: 212  
 1.11.23: 108 n. 159, 141 n. 80  
 1.11.39-40: 212  
 1.11.43-44: 212-213  
 2.2: 165  
 2.3: 25 n. 20  
 2.9: 25 n. 20  
 2.29-30: 106 n. 154  
 2.30-40: 42 n. 123  
 2.31: 25 n. 24  
 2.33: 25 n. 24  
 2.51-52: 42  
 2.53-60: 102-103  
 2.54: 185  
 2.61: 25 n. 20  
 2.61-76: 103 n. 141  
 2.77-80: 152  
 2.92: 25 n. 20  
 2.95: 25 n. 20  
 2.97: 23  
 2.99: 23  
 2.99-102: 126 nn. 19 e 21

2.103-104: 27  
 2.103-108: 29 n. 53  
 2.104: 25 n. 23  
 2.105: 54  
2.105-108: 55-56  
 2.107-108: 55 n. 180  
 2.122: 25 n. 20  
 2.129: 29 n. 51  
 2.131-134: 28 n. 47, 151  
 2.137: 29 n. 51  
 2.139-140: 151 n. 116  
 2.181: 42 n. 123  
 2.183-186: 68 n. 1  
 2.188-194: 23 n. 7  
 2.188-200: 72 n. 26  
 2.190: 73 n. 29  
 2.195-196: 73 n. 29  
 2.205-206: 109  
 2.207: 25 n. 20, 100  
2.207-208: 21-31  
 2.208: 23 n. 13, 25 n. 23  
 2.212: 23 n. 6  
 2.215-240: 110-111  
 2.237-240: 152 n. 117  
 2.240: 25 n. 20  
 2.250: 25 n. 20  
 2.259: 124 n. 16  
 2.263-264: 22  
 2.265: 25 n. 20  
 2.275-276: 23 n. 11  
 2.281: 25 n. 24  
 2.288: 25 n. 23  
 2.293: 25 n. 20  
 2.306: 25 n. 20  
 2.307: 26 n. 29  
 2.315: 25 nn. 23-24  
 2.319-320: 152 n. 118  
 2.359: 8 n. 13  
 2.361-470: 23 n. 7  
 2.381-408: 8 n. 10, 86 n. 82  
 2.395-396: 86 n. 82  
 2.396: 25 n. 20  
 2.413: 25 n. 20  
 2.423-424: 8 n. 13  
 2.427-470: 22-23  
 2.458: 25 n. 24  
 2.469-470: 22, 126 n. 19  
 2.472: 25 n. 20  
 2.498: 25 n. 20  
 2.508: 25 n. 20  
 2.511-518: 11  
 2.519-520: 11  
 2.539: 25 n. 24  
 2.539-546: 23 n. 8  
 2.540: 25 n. 23  
 2.564: 25 n. 20  
 2.573-574: 42 n. 124  
 2.575-578: 105 n. 149  
3.1: 49, 115-116, 121-123, 226-233  
 3.1.1: 196 n. 245, 228  
 3.1.2: 229  
 3.1.5: 121 n. 4, 123  
 3.1.6: 123  
 3.1.8: 23 n. 8  
 3.1.11-18: 37 n. 94  
 3.1.11-12: 229  
 3.1.13: 122, 122 n. 7  
 3.1.14: 121 n. 4, 123  
 3.1.15-16: 123 n. 12  
 3.1.19-20: 229  
 3.1.21: 229  
 3.1.22: 229  
 3.1.23-26: 229  
 3.1.25: 229  
 3.1.26: 229 n. 63  
 3.1.27: 229  
 3.1.27-32: 230  
 3.1.27-60: 199  
 3.1.31: 230  
 3.1.33-34: 230  
 3.1.35: 230  
 3.1.37-58: 230  
 3.1.47-52: 108  
 3.1.51: 106 n. 154  
 3.1.52: 26 n. 29  
 3.1.53: 232, 233  
 3.1.53-54: 230-231  
 3.1.57: 198  
 3.1.65: 25 n. 23, 198 n. 248  
 3.1.66: 198  
 3.1.73-74: 197  
 3.1.79-82: 200  
 3.2.4-5: 88 n. 89  
 3.2.5: 25 n. 20  
 3.2.7-8: 73 n. 29  
 3.2.16: 166  
 3.2.23-24: 108 n. 159

3.2.29-30: 108 n. 159  
 3.3.2: 164  
 3.3.3: 72 n. 26  
 3.3.3-4: 164  
 3.3.11-12: 175 n. 188  
 3.3.20: 165, 173  
 3.3.23: 147 n. 104  
 3.3.25: 164  
 3.3.27: 72 n. 26  
 3.3.30: 164  
 3.3.31: 165  
 3.3.31-32: 153  
3.3.33-36: 159  
 3.3.37-46: 154  
 3.3.37-51: 145  
 3.3.40-46: 156  
 3.3.43: 146, 153  
 3.3.45: 142 n. 84  
 3.3.52-54: 146  
 3.3.54: 232-233  
 3.3.55-56: 232  
 3.3.56: 108 n. 159  
 3.3.57-58: 233  
3.3.65-68: 152-153  
 3.3.67: 152 n. 119, 233  
 3.3.67-68: 149 n. 114  
 3.3.69-70: 233  
3.3.73-76: 141, 165  
 3.3.74: 165  
3.4.19-24: 59  
3.4.27-30: 59  
 3.4.30: 57 n. 188  
 3.4b.1-2: 73 n. 29  
 3.4b.5: 73 n. 29  
 3.4b.29-30: 106 n. 156  
 3.5.5: 59 n. 197  
 3.5.31-42: 105 n. 150  
 3.5.43-48: 26 n. 34  
 3.5.44: 184  
3.5.49: 25 n. 20, 54  
3.5.49-50: 26-27, 29 n. 53  
 3.5.50: 25 n. 24  
 3.5.51: 25 n. 23  
 3.5.52: 25 n. 20  
 3.6.22-24: 106 n. 156  
 3.6.25: 26 n. 28  
 3.6.26: 25 n. 20  
 3.6.27-29: 29 n. 53  
 3.6.28-29: 27  
 3.6.30: 23 n. 13  
 3.6.33-34: 25 n. 24  
 3.6.34: 26 n. 36  
 3.6.35: 25 n. 20  
 3.6.35-36: 53 n. 171  
 3.6.65: 54  
 3.7.7: 108 n. 159  
 3.8.6: 58 n. 196  
 3.8.11: 53 n. 171  
3.8.23-40: 166  
 3.8.25: 166  
 3.8.27-28: 166  
 3.8.27-32: 170  
 3.8.34: 166  
 3.8.35-40: 108 n. 159  
 3.8.38: 140 n. 74  
3.9: 30 n. 58, 76-81, 138 n. 66  
 3.9.3-4: 68 n. 3  
 3.9.7-8: 79  
 3.9.8: 137 n. 64  
 3.9.21-24: 76  
 3.9.25: 78  
 3.9.29-30: 83 n. 67  
 3.9.30: 77  
 3.9.34: 78  
 3.10.1: 145 n. 96  
 3.10.9-18: 73 n. 30  
3.10.13-24: 73-74  
 3.10.25-40: 73 n. 30  
 3.10.39: 73  
 3.10.49-50: 70  
 3.10.77-78: 23 n. 7  
 3.11.2: 164  
 3.11.23-24: 143  
 3.11.27-28: 144  
 3.11.25: 120  
 3.11.25-26: 144 n. 90  
 3.11.25-30: 139 n. 72, 154  
 3.11.33: 25 n. 20  
 3.11.34: 26 n. 28  
 3.11.35-36: 68 n. 1  
 3.11.59: 132 n. 44  
 3.11.61: 132  
 3.12.5-38: 70  
 3.12.33-34: 116  
 3.12.35-38: 113 n. 182  
 3.12.37: 116  
 3.12.37-40: 117  
 3.12.40: 116

3.13.1: 213 n. 23  
 3.13.13-18: 214 n. 25  
 3.13.21-22: 108 n. 159  
 3.13.21: 142 n. 84  
 3.14.9: 197  
 3.14.11-18: 197  
 3.14.17: 197  
 3.14.19-24: 197  
 3.14.45-50: 115  
 3.14.48: 115  
 4.1.24: 25 n. 23, 26 n. 28  
 4.1.26: 25 n. 20  
 4.1.31-32: 136 n. 58  
 4.1.34: 25 n. 23  
 4.1.79-80: 164  
 4.1.99: 140 n. 74  
 4.2.34: 124 n. 17  
 4.3.12: 105 n. 150  
 4.3.26: 169 n. 174  
 4.3.47: 25 n. 20  
 4.3.63: 96 n. 124  
 4.3.63-64: 95  
 4.3.65-66: 95  
 4.3.66: 57 n. 188  
 4.3.67: 95  
 4.3.69: 58 n. 195, 96 n. 124, 111 n. 173  
 4.3.74-84: 216 n. 30  
 4.3.77: 138 n. 69  
 4.4.9: 25 n. 24  
 4.4.10: 25 n. 23  
 4.4.20: 186  
 4.4.21: 25 n. 20  
 4.4.35b-36: 23  
 4.4.37: 25 n. 23, 26 n. 28  
 4.4.41: 81  
 4.4.43: 81, 106 n. 154  
 4.4.44: 25 n. 24, 26 n. 29  
 4.4.45-46: 81  
 4.4.53-54: 107 n. 156  
 4.4.55-56: 84 n. 71  
 4.4.58: 113 n. 182  
 4.4.61-64: 82  
 4.4.63-64: 80 n. 54  
4.4.63-82: 80, 81  
 4.4.65-66: 82 n. 65  
 4.4.69: 86-87  
 4.4.70: 86 n. 81  
 4.4.81: 81, 82  
 4.4.83-84: 80 n. 54, 81 n. 60  
 4.4.87-88: 85  
 4.5.5-7: 126 n. 19  
 4.5.19-22: 126 n. 19  
 4.5.20: 74-75  
 4.6.17-18: 112 n. 176  
 4.6.25-26: 112 n. 176  
4.6.39-40: 166-167  
 4.6.43: 167  
 4.6.47: 73 n. 32  
 4.6.49-50: 108 n. 159, 112 n. 176  
 4.8.37-38: 106 n. 154  
 4.8.39: 106 n. 154  
 4.8.46: 58 n. 195  
 4.8.52: 105 n. 150  
 4.9.14: 58 n. 195  
 4.9.23-24: 118  
 4.10: 21 n. 2  
 4.10.7: 65  
 4.10.15-18: 31  
 4.10.33-40: 65 n. 215  
 4.10.68: 65 n. 216  
 4.10.81-82: 159 n. 144  
 4.10.88: 25 n. 20  
 4.10.90: 26 n. 28  
 4.10.99-100: 21 n. 1  
 5.1.10: 25 n. 23  
 5.1.11-14: 142 n. 84  
 5.1.13-14: 141 n. 79  
 5.1.17-19: 22  
 5.1.27: 155  
 5.1.35: 117  
 5.1.48: 142 n. 84  
 5.1.49-50: 117  
 5.1.52: 117  
 5.1.53-58: 117  
 5.1.57-60: 156  
 5.1.59-60: 155  
 5.1.60: 90 n. 97, 117  
 5.1.61-62: 111, 112, 117  
 5.1.62: 118  
 5.1.77: 169  
 5.2.9: 59 n. 197  
 5.2.9-10: 167 n. 164  
 5.2.13: 112 n. 176  
 5.2.13-16: 111, 180  
 5.2.14: 111 n. 173  
 5.2.15: 169  
 5.2.15-16: 183

5.2.17: 26 n. 29  
 5.2.33: 25 n. 23, 26 n. 35  
 5.2.35-44: 107 n. 156  
5.2.37-42: 199  
 5.2.39: 179 n. 201  
5.2.43-44: 177, 185  
 5.2.46: 58 n. 195  
 5.2b.1: 186, 189  
 5.2b.11: 105  
 5.2b.11-14: 29 n. 51  
 5.2b.16: 25 n. 24  
 5.2b.19-22: 73 n. 29  
 5.2b.29-30: 75 n. 34  
 5.3.1-4: 107  
 5.3.29: 59 n. 197  
 5.3.29-32: 96 n. 127  
 5.3.45-48: 107  
5.4: 233-236  
 5.4.1: 233  
 5.4.3-6: 233  
 5.4.7: 234  
 5.4.11: 181, 214, 234  
 5.4.12: 111, 118, 234  
 5.4.15: 234  
 5.4.17: 234  
 5.4.18: 25 n. 23, 26 n. 28  
 5.4.19-20: 234  
 5.4.19-22: 105 n. 150  
 5.4.21-22: 29 n. 51  
 5.4.23: 234  
 5.4.25: 85 n. 80  
 5.4.27-30: 235  
 5.4.31-32: 108 n. 159, 159 n. 146  
 5.4.31-38: 235  
 5.4.36: 159 n. 146, 162  
 5.4.39-40: 235  
 5.4.46: 235  
 5.4.50: 235  
 5.5.2: 213  
 5.5.3-4: 136 n. 59, 213  
 5.5.5-6: 115 n. 191, 214, 214 n. 24  
 5.5.6-26: 215  
 5.5.27-28: 215  
 5.5.7-8: 214  
 5.5.9-10: 214  
5.5.11-12: 214  
 5.5.12-50: 126 n. 19  
 5.5.29: 215  
 5.5.14: 215 n. 28  
 5.5.30: 215  
 5.5.32-33: 215  
 5.5.38: 215  
 5.5.39-40: 215  
 5.5.43-44: 215-216  
 5.5.45: 216  
 5.5.51-52: 135 n. 54  
 5.5.52: 216  
 5.5.53-54: 95 n. 123  
 5.5.53-58: 216  
 5.5.59-60: 216  
 5.5.63: 106 n. 154  
 5.5.64: 216  
 5.6.7: 171 n. 179  
 5.6.9-10: 171 n. 179  
 5.6.11-12: 171  
 5.6.17: 25 n. 23  
 5.6.18: 25 n. 20  
 5.6.19: 166 n. 162, 171  
 5.6.20-22: 171  
 5.6.23-28: 171  
 5.6.27: 172 n. 181  
 5.7.25-28: 11  
 5.7.28: 191  
 5.7.43: 192  
 5.7.43-44: 75  
 5.7.49: 73 n. 32  
 5.7.55-60: 115 n. 192  
 5.7.60: 25 n. 23  
 5.7.61-64: 115 n. 192  
 5.8.1: 59 n. 197  
 5.8.4: 161 n. 149  
 5.8.11: 128 n. 28  
 5.8.23: 25 n. 24, 26 n. 28  
 5.8.24: 25 n. 23, 26 n. 37  
 5.8.28: 105  
 5.8.34: 146  
 5.9.17: 128 n. 28  
 5.9.17-19: 126 n. 19  
 5.9.37: 108 n. 159  
 5.10.34: 73 n. 32  
 5.10.35-42: 115 n. 192  
 5.10.49-50: 106 n. 154  
 5.11.9-10: 29 n. 51  
 5.11.11-12: 108 n. 159  
 5.11.15-16: 29 n. 51  
 5.11.17: 25 n. 24, 26 n. 29  
 5.11.21-22: 29 n. 51  
 5.11.23-26: 105 n. 150



- 5.12.10: 23 n. 7  
5.12.25: 25 n. 23  
5.12.45: 239 n. 94  
5.12.57-58: 115  
5.13.3: 167 n. 165, 173 n. 185  
5.13.3-6: 166 n. 163  
5.13.11: 25 n. 24  
5.13.26 : 25 n. 20  
5.14.23-40: 216 n. 30  
5.14.38: 95 n. 123, 195  
5.14.38-42: 195  
5.14.41-42: 195
- Petron.  
53.11: 11 n. 28
- Phryn., vd. *TrGF*r
- Plaut.  
*Amph.*  
159-160: 232 n. 72  
1056: 232 n. 72  
  
*Aul.*  
42: 232 n. 72  
  
*Capt.*  
502: 232 n. 72  
  
*Most.*  
739: 232 n. 72  
  
*Rud.*  
698: 239 n. 94  
  
*Trin.*  
934: 92 n. 110
- Plin.  
*Nat.*  
7.31.114: 141 n. 79  
  
*Pan.*  
54.1: 11 n. 98
- Posid., vd. *Anth. Gr.*
- Prop.  
1.8.28: 107 n. 157
- 1.9.11: 107 n. 157  
2.1: 166 n. 160  
2.13.35-36: 141 n. 81  
2.34.41: 94  
4.7.83-84: 141 n. 81
- Plut.  
*Cic.*  
49.2: 77
- Quint.  
*Inst.*  
1.1.67: 45 n. 137  
1.9: 33 n. 68  
2.4: 33 n. 68  
2.10 : 45 n. 134  
3.8.51: 45 n. 134  
4.2.63-64: 47  
4.2.64 : 47 n. 149  
6.2.17: 45 n. 134  
6.2.30: 12 n. 35  
6.2.32: 12 n. 35, 47, 47 n. 149  
6.2.36: 45 n. 134  
7.2.40: 40  
7.4.14: 40 n. 112  
7.4.31: 40 n. 113  
8.3.61-71: 47  
8.3.62: 47 n. 150  
8.5.31: 36 n. 91  
9.2.40: 47 n. 150  
9.2.40-41: 47  
9.2.42-43: 48  
10.1.98: 34 n. 72  
10.5: 33 n. 68  
11.1.76: 40 n. 115
- Rhet. Her.*  
1.8.10: 38 n. 103  
1.3: 46 nn. 140-142  
1.12: 33 n. 68  
2.16.23: 66 n. 230  
2.23-24: 39 n. 109  
4.55.68: 47 n. 150
- Sen.  
*Contr.*  
2.2.8: 31 n. 60  
2.2.8-12: 31-32  
2.2.9: 32 n. 63

	2.2.12: 32 n. 64, 34-35, 34 n. 72		1171: 214 n. 26
Sen.			1332-1380: 136 n. 60
	<i>Dial.</i>		1348: 160 n. 149
	1.4.14-16: 73 n. 28 ( <i>de prov.</i> )	<i>Ant.</i>	
	10.4.5: 29 n. 48 ( <i>de brev. vit.</i> )	28-30: 154 n. 125	
		29: 154	
	<i>Epist.</i>	200: 154 n. 125	
	121.6: 9 n. 20	203-206: 154 n. 125	
		423-425: 156 n. 130	
	<i>Herc. f.</i>	1029-1030: 154	
	533-541: 73 n. 28	1087: 214 n. 26	
		1165-1167: 152 n. 118	
	<i>Med.</i>	1192: 220	
	131: 76 n. 41	1259-1260: 149 n. 114	
	132-133: 76 n. 40	1261: 149 n. 114	
	212: 80 n. 51	1288: 154 n. 126	
	452-453: 76 n. 40		
	483-484: 80 n. 51	<i>El.</i>	
	528: 80 n. 51	107-109: 156 n. 130	
	708-709: 91	140-143: 156	
	708: 92 n. 105	147-152: 156	
		674: 158 n. 143	
	<i>Oed.</i>	677: 158 n. 143	
	154-159: 73 n. 28	808: 158 n. 143	
Serv.		1077: 156 n. 130	
	<i>ad Aen.</i> 1.159: 69 n. 6	1126-1170: 156	
		1131-1133: 156	
		1136-1142: 156	
Sidon.			
	<i>Carm.</i> XXIII, 158-161: 22 n. 3	<i>OC</i>	
Soph.		3: 196 n. 244	
	<i>Ai.</i>	12-13: 196	
	59: 173 n. 182	13: 196	
	121-126: 136 n. 60	20: 196	
	206-207: 169 n. 174	24: 196	
	324: 169 n. 174	33-34: 198	
	372: 231	50: 196 n. 244	
	392-393: 222 n. 46	54b-61: 199	
	410: 231	109-110: 196 n. 243	
	624-632: 155 n. 128	124: 196 n. 244	
	748: 220	226-236: 198	
	764b-765: 222	241-247a: 198-199	
	767-769: 222	363b-364: 220	
	774-775: 222	510-511: 220	
	893: 231	555-556: 200	
	985b-989: 160 n. 149	960-1002: 200 n. 252	
	990-991: 198 n. 247	1119-1138: 225	
		1137-1138: 225	

1552-1555: 225  
 1586-1666: 222  
 1611b-1619: 222  
 1627-1628: 222  
 1631b-1635: 222  
 1640-1644: 222

*OT*  
 261: 201  
 444: 214 n. 26  
 1505b-1514: 197  
 1512b-1514: 197

*Phil.*  
 1-2: 113  
 16: 113  
 20: 113  
 33: 113  
 35: 113  
 36: 113  
 39: 113  
 159-160: 113 n. 185  
 173: 168 n. 171  
 219: 116  
 220-223a: 116  
 221: 113  
 226: 174  
 234: 116  
 302-303: 113 n. 182  
 304-311a: 116  
 329-330: 220  
 708-717: 114 n. 187  
 716: 114  
 761: 174 n. 186  
 852: 114  
 936: 113  
 936-940: 239 n. 90  
 937: 113  
 952: 113  
 952-953: 239 n. 90  
 986-988: 239 n. 90  
 1018: 147  
 1081-1082: 113  
 1081-1089: 114  
 1081-1091: 239 n. 90  
 1321: 174, 174 n. 187  
 1452-1468: 114  
 1455-1460: 118 n. 194  
 1459: 113

1464: 113 n. 181

*Trach.*  
 298-302: 158 n. 140

Stat.  
*Theb.*  
 7.690-823: 95 n. 122

Svet.  
*Aug.*  
 19: 30 n. 56

*De poet.*  
 2.39-41: 141 n. 79

Tac.  
*Dial.* 26.3: 11 n. 28

Teogn.  
 1123: 131 n. 38

Ter.  
*Hec.*  
 74-75: 232 n. 72

*Eun.*  
 197: 232 n. 72  
 466: 239 n. 94

*Ad.*  
 305: 232 n. 72  
 310: 232 n. 72  
 330: 232 n. 72

Theon.  
*Prog.*  
 118-120: 51 n. 166

Tib.  
 1.3.53-56: 141 n. 81  
 1.3.55-56: 165-166  
 1.7.63-64: 215 n. 28  
 1.10.35: 75  
 2.2.1: 115 n. 191, 214 n. 24  
 2.5: 166 n. 160

*TrGFr*  
 I 3 T 1-6: 56 (Phryn.)

I 22 T Ia, 4: 56 (Ioph.)  
I 77 T 1, 2: 56 (Cleoph.)  
III 241-6: 56 (Aesch.)  
5.1. F 370: 211 n. 18 (Eur.)

*TrRFr*

78: 231 n. 69 (Enn.)  
89: 239, 239 n. 89 (Enn.)  
91: 231, 231 n. 70 (Enn.)  
94: 229-230 (Enn.)

Val. Max.

9.9: 40 n. 115

Verg.

*Aen.*

1.81-156: 142  
1.90: 206 n. 9  
1.164: 192 n. 231  
1.102-106: 205  
1.286-290: 186 n. 220  
2.3: 220  
2.268-269: 143  
2.270-271: 144 n. 90  
2.274-275: 144 n. 90  
2.369: 143  
2.486-488: 146 n. 97  
2.486-490: 224 n. 51  
2.506-558: 181  
2.515-517: 182 n. 211  
2.560: 143 n. 88  
2.574: 179 n. 202  
2.601: 180 n. 202  
2.648-649: 132 n. 46  
2.780: 184 n. 214  
2.738: 145 n. 96  
2.792-793: 145 n. 94  
3.56-57: 163  
3.193: 205  
3.420-423: 205 n. 6

3.495: 184 n. 214  
3.564-567: 205 n. 6  
4: 13 n. 36  
4.243: 75  
4.314-319: 223  
4.316-317: 223  
4.450-451: 223  
4.652: 223  
4.474: 223  
4.667: 223  
4.669-671: 224  
5.9: 205  
5.19-20: 205 n. 5  
6.309-310: 170  
6.438: 75  
8.642-645: 79  
9.59-66: 164 n. 157  
9.565-666: 164 n. 157  
12.346: 59 n. 199

*Ecl.*

1.41: 186 n. 220

*Georg.*

1.40-42: 186 n. 220  
1.231-256: 69  
1.240-241: 69 n. 10  
2.136-142: 80 n. 51  
2.140-142: 80 n. 52  
3.339-383: 69, 72  
3.349: 72 n. 25  
3.351-362: 72-73  
3.352-355: 72 n. 27  
3.356-357: 74  
3.363-383: 73  
4.479: 75

