Dictynna

Revue de poétique latine

8 | 2011

Varia

Genere e intertestualità in Ovidio: qualche riflessione su *Met.* 13.771-5; *Her.* 14.45-50; *Ibis* 153-8

Chiara Battistella

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/685>

DOI : 10.4000/dictynna.685

ISSN : 1765-3142

Référence électronique

Chiara Battistella, « Genere e intertestualità in Ovidio: qualche riflessione su *Met.* 13.771-5; *Her.* 14.45-50; *Ibis* 153-8 », *Dictynna* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 26 octobre 2011, consulté le 11 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/685> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dictynna.685>

Ce document a été généré automatiquement le 11 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Genere e intertestualità in Ovidio: qualche riflessione su *Met.* 13.771-5; *Her.* 14.45-50; *Ibis* 153-8

Chiara Battistella

NOTE DE L'ÉDITEUR

Per ragioni tecniche le note 1 e 2 sono state soppresse nella versione elettronica e integrate a testo

Pour des raisons techniques les notes 1 et 2 ont été supprimées de la version électronique et intégrées au texte

Queste pagine hanno beneficiato della lettura di Damien Nelis, che qui ringrazio. I miei ringraziamenti vanno anche ai referees della rivista per varie e utili osservazioni e alla Fritz Thyssen Stiftung per aver finanziato la mia ricerca a Monaco. I passi sono citati in base alle seguenti edizioni: Hopkinson (2000) per Met. 13; Palmer (2005) per Her. 14; La Penna (1957) per l'Ibis.

I. L'*altera* del Ciclope

- ¹ La natura polifonica delle *Metamorfosi* è un tratto ormai riconosciuto: il poema non rappresenta una forma 'pura' di epica, ma è in qualche modo il contenitore di differenti voci generiche che, come già nell'*Eneide* (emblematico il caso di Didone come *further voice*³) si fanno strada attraverso la parola dei personaggi⁴. Consideriamo il seguente passo:

Ov. *Met.* 13.771-5

Telemus Eurymides, quem nulla fefellerat ales,
terribilem Polyphemon adit "lumen"que "quod unum
fronte geris media, rapiet tibi" dixit "Ulixes".

risit et “o vatum stolidissime, falleris” inquit ;
 “altera iam rapuit.”

- 2 A parlare ai vv. 774-5 è un Polifemo dalla vocazione alquanto metaletteraria e dialogica alle prese (suo malgrado) con una riflessione di genere. Non è passata inosservata la componente elegiaca dell'episodio del Ciclope e Galatea e peraltro non è questa la prima volta in letteratura in cui viene portato in scena un Polifemo innamorato (cf. Theocr. *Id.* 6 e 11). Eppure, se si mette ulteriormente sotto pressione il testo, credo che proprio all'interno di un singolo emistichio – *altera iam rapuit* – si possa isolare tutta una specificità elegiaca che discende dal codice della sintassi amorosa. Gli spazi testuali in cui si inserisce l'elegia sono esattamente quelli costruiti sulla traccia della vicenda omerica (e perciò epica) del personaggio : *rapit* e *lumen* ai vv. 772-3, in unione a *uror* e *laesus*⁵ del v. 867, pur alludendo marcatamente all'inganno omerico di Odisseo, sono rivisitati in chiave elegiaca – cf. la sottrazione della vista, il fuoco d'amore, il tradimento dell'amato –, per quanto alla fine dell'episodio Polifemo recuperi i suoi tratti caratteriali originari, ossia omerico-virgiliani (si noti per inciso che *Telemus Eurymides* del v. 771 cita *Od.* 9.509)⁶.
- 3 L'emistichio *altera iam rapuit*, che del resto potrebbe perfettamente entrare anche nella prima parte di un pentametro, è commentato così da Hopkinson ad loc⁷: « Polyphemus' wittily savage retort exploits the cliché of the beloved person 'snatching the eyes' of an admirer; cf. *Am.* 2.19.19 *quae nostros rapuisti nuper ocellos* » (e cf. anche Prop. 1.1.1 *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*). Da quanto mi risulta però, è stata prestata talmente poca attenzione ad *altera* che Bömer⁸ la considerava equivalente ad *alia* (« i. q. 'alia' »), precludendo in questo modo al testo la possibilità di far emergere nella sua pienezza il potenziale elegiaco che lo informa.
- 4 Contrariamente alla parafrasi offerta da Bömer, *altera* definisce un'opposizione tra non più di due elementi ed è proprio su questa intenzionale 'alterità' che è costruito il codice della poesia amorosa (non senza interessanti conseguenze generiche per il nostro passo). In questa *altera* a cui il Ciclope dedica il suo amore esclusivo⁹, in questa Galatea che a quello che ci è dato sapere per la prima volta prende la parola qui nel testo ovidiano, è contenuto uno dei tratti distintivi della sintassi elegiaca che può essere ricondotto a una *reductio ad duo* (almeno dalla prospettiva dell'*amator*). Con riferimento al genere, questa binarietà è esemplificata dal confronto tra Elegia e Tragedia nel noto *Am.* 3.1, in cui Elegia è essa stessa caratterizzata come *altera* al v. 33. Anche Galatea è in qualche modo l'*altra* in relazione all'*Ulixes* del v. 773 (chi sottrarrà il *lumen* a Polifemo?) e ciò dimostra appunto il funzionamento binario dell'elegia, come illustrato da Gibson¹⁰: « essa tende ad operare con una serie di polarità binarie [...]: elegia vs epica, gioventù vs vecchiaia, maschile vs femminile, amore vs guerra, *amor* vs matrimonio ».
- 5 Nell'opposizione generica si riflette il principio della rivalità che è tipico del codice amoroso: come Polifemo stabilisce una rivalità con Aci, così al tempo stesso *altera* costruisce una rivalità in termini generici tra Galatea-l'elegia e Odisseo-l'epica. Rifiutare una parafrasi come quella bömeriana, che ci pare in questo caso fuorviante, vuol dire restituire al testo tutta la sua pregnanza semantica e generica: se è dunque vero che lo spazio dell'elegia statutariamente vive di questa alterità (intesa anche come opposizione all'altro¹¹), personaggi e generi nel passo in questione, letti dalla presente prospettiva, assumono un significato più complesso (e ovidiano).

II. Iper-pietas

- 6 Questo principio binario o oppositivo nel testo ovidiano può essere isolato anche in un ulteriore passo, in cui sono dell'idea che il discorso generico sia complicato da una presenza intertestuale. Si tratta di Ov. *Her.* 14.45-50, versi nei quali Ipermestra, una delle Danaidi, riferisce gli avvenimenti della famigerata notte durante cui avrebbe dovuto trovare la morte anche il suo sposo Linceo :

non ego falsa loquar : *ter* acutum sustulit ensem,
ter male sublato reccidit ense manus ;
 admovi iugulo – sine me tibi vera fateri –
 admovi iugulo tela *paterna* tuo.
 sed timor et *pietas* crudelibus obstitit ausis,
 castaque mandatum *dextra* refugit opus.

- 7 Come giustamente ha rilevato Fulkerson¹², la lettera si inserisce nel microcosmo delle *Heroides* scritte dalle altre eroine in modo un po' anomalo. L'epistola sembra contemplare due destinatari, quello 'vero', Linceo, e un secondo potenziale 'recipiente', Danao, il padre di Ipermestra (l'eroina imprigionata corre in effetti il rischio che la missiva venga intercettata dal genitore) : quello che Ipermestra fa emergere tra le righe della sua lettera è un sentimento di *pietas* particolarmente ambiguo, sospeso tra dovere coniugale e filiale che quasi anticipa quel blocco tematico incentrato sulla perversione della *pietas* verso il proprio genitore di alcuni episodi delle *Metamorfosi*.

- 8 Reeson, nel suo commento¹³, puntualizza che la ripetizione di *ter* (45-6) riferita a tentativi vani è « at home in epic », come nei passi virgiliani di *Aen.* 2.792-3 (Creusa) e 6.700-1 (Anchise) e già prima in quelli omerici di *Il.* 18.155-8 e *Od.* 11.206-8. Tuttavia, a ben vedere, il passo di *Aen.* 6, al di là dal costituire un mero parallelo linguistico, costruisce un contatto testuale ben più operativo con i versi di *Her.* 14. Tematicamente parlando, la *pietas* percorre il poema virgiliano dall'inizio alla fine facendosi vero e proprio *Merkmal* del personaggio Enea in primo luogo nei confronti del padre Anchise¹⁴. Nel libro 6, durante la sua discesa nell'oltretomba, Enea incontra il padre che gli rivolge le seguenti parole (vv. 687-8) :

“venisti tandem tuaque exspectata parenti
 vicit iter durum *pietas* ?”

a cui segue la risposta di Enea (vv. 697-8)

“ ... da iungere *dextram*,
 da, *genitor*, teque amplexu ne subtrahe nostro”

Subito dopo egli cerca di abbracciare il padre (vv. 700-1)

ter conatus ibi collo dare brachia circum,
ter frustra comprehensa manus effugit imago

- 9 L'incontro con Anchise è finalizzato alla formulazione della profezia ai vv. 888-92 (cf. *docet*, v. 891) ; il gesto di congiungere le mani a quelle del genitore e i ripetuti (per quanto frustrati) tentativi di abbracciarlo (*ter*) rientrano perfettamente nell'idea di una *pietas* tradizionale offerta a un padre esemplare come Anchise, che ha meritato i *laeta arva* nell'oltretomba (6.744).

- 10 Ipermestra è alle prese con una forma più complessa di *pietas*, il cui adempimento implica l'esecuzione di un ordine proveniente da un genitore *violentus* : cf. 14.43 *excussere metum violenti iussa parentis* (cf. v. 53 *saevus* e anche Hor. *Carm.* 3.11.34 *periturum ... parentem* ; cf. peraltro ai vv. 30-2 *impiae* e al v. 39 *scelestas* detto delle sorelle complici, mentre al v. 46 Ipermestra si definisce *clemens* riecheggiato in *Her.* 14.4 *est mihi supplicii*

causa fuisse piam). La sua mano potrebbe dimostrare pietà filiale solo macchiandosi del delitto voluto da Danao, sollevata perciò non in un gesto pacifico, ma per colpire e uccidere (cf. le esitazioni dell'eroina ai vv. 61-2; chiaramente i *bella ... gerenda* invocati nella profezia di Anchise sono un caso un po' diverso che non mette in discussione la rettitudine del personaggio). La sua percezione della *pietas* rivela una forte connotazione in senso virgiliano, come risulta dalla costellazione di elementi allusivi *ter, dextra, pietas* – il gesto delle 'tre volte' trascina con sé in questo caso un marcato contesto di pietà filiale –, ma Danao non è Anchise allo stesso modo per cui Ipermestra non è Enea (v. 65 *quid mihi cum ferro? quo bellica tela puellae?*). Anche la breve (e selettiva) digressione su Io nell'epistola (vv. 85-108) serve in un certo senso a definire meglio il ruolo di Ipermestra che, nonostante il sentimento conteso tra padre e marito, opta in definitiva per la *pietas* coniugale: infatti anche l'eroina, non diversamente dall'illustre antenata, *mutatis mutandis* « will escape from her father. Hypermestra thus integrates the traditional story of Io into her letter, utilizing it for her own purposes » (Fulkerson [2003], 137).

- 11 Se si è d'accordo nel riconoscere questo momento intertestuale, la considerazione più evidente da fare è che l'intertestualità qui in azione ha una valenza oppositiva, soprattutto in termini 'ideologici', ma certamente anche di genere: la scelta al bivio è tra epica (e la sua tradizionale *pietas*) ed elegia (e, per così dire, una diversa forma di *pietas*, rivolta allo sposo¹⁵; cf. anche vv. 129-30, l'epitafio di Ipermestra¹⁶) ed è paradigmatica di come, ancora una volta, il testo ovidiano sia costruito su una binarietà arricchita in questo caso da un rivolo intertestuale.
- 12 Soffermiamoci però ancora un istante sul motivo della *pietas* nell'*Eneide* per esplorarne ulteriormente le *nuances* semantiche. Il momento culminante della missione di Enea coincide con l'esecuzione *ex abrupto* di Turno, un gesto che ha spesso lasciato turbato o contrariato il lettore del testo virgiliano¹⁷ per l'assoluta mancanza di pietà. Eppure, in definitiva, quella di Enea, dopo le iniziali incertezze (cf. 12.939-41 *Aeneas volvens oculos dextramque repressit / et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat* e 950-1 *hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit / fervidus*), è una scelta perfettamente in linea con la sua *pietas*, se per *pietas* si intende la necessaria vendetta della morte di Pallante.
- 13 Questo sentimento incarna perciò un « sense of responsibility »¹⁸ che, con le dovute distinzioni, non è troppo lontano da quello di Ipermestra. Si aggiunga che, se si mette a fuoco la causa reale che ha prodotto la vendetta 'pietosa' dell'eroe, vale a dire la visione del *balteus* di Pallante indossato da Turno nel combattimento finale (cf. 12.941-2), ritorna quello che, almeno ai fini della presente discussione, si configura come un *fil rouge*: il mito delle Danaidi, la cui carneficina era stata impressa sul balteo e per cui cf. *Aen.* 10.496-8 ... *immania pondera baltei / impressumque nefas: una sub nocte iugali / caesa manus iuvenum foede thalamique cruenti*¹⁹ (con l'eccezione, dobbiamo credere, dello sposo di Ipermestra). La *pietas* 'non convenzionale' di Ipermestra e quella di Enea, a ben vedere, risultano perciò costruite entrambe su uno scarto dal concetto normativo di pietà, che Ovidio recepisce nel testo virgiliano e riproduce con consapevolezza nella sua epistola²⁰.

III. Un lugubre *queror*

- 14 La mia terza lettura ovidiana si concentra sul v. 158 dell'*Ibis* e sulla parola tematica – ed elegiacamente iper-connotata – *querar* all'interno del nuovo contesto poetico della

maledizione : può essere interessante riflettere sulle presenze elegiache (*in primis* il distico) in un poema di maledizione e sulla portata di un termine come *queri*. Credo si possa individuare un denso contatto lessicale²¹ tra l'insonnia di Ibis procuratagli da un persecutorio Ovidio travestito da uccello notturno e il risveglio di Arianna in *Her.* 10 nel momento della scoperta dell'abbandono :

Ibis 153-8

Quidquid ero, Stygiis erumpere nitar ab oris,
et *tendam* gelidas ultor in ora *manus*.

Me *vigilans cernes*, tacitis ego noctis in umbris
excitiam somnos visus adesse tuos.

Denique quidquid ages, ante os oculosque *volabo*
et *querar*...

Her. 10.7-17

Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde *queruntur aves*.

Incertum *vigilans* ac somno languida movi
Thesea prensuras semisupina manus.

Nullus erat ! *referoque manus iterumque retempto*,
perque torum moveo brachia : nullus erat !

Excussere metus somnum ; conterrita surgo
[...]

luna fuit ; specto, si quid nisi litora *cernam*

- 15 Il risveglio di Arianna dopo la partenza di Teseo è inserito in una cornice facilmente riconoscibile come elegiaca grazie a *queruntur*, verbo che nella poesia ovidiana, ormai definitivamente risemantizzato, diventa il segnale convenzionale del lamento elegiaco ; in *Her.* 10.8 il *queri* degli uccelli anticipa evidentemente il *cri du cœur* dell'eroina che si espanderà lungo l'intera epistola – le *Heroides*, ante *Tristia*, entrano nello spazio elegiaco ovidiano come paradigma di poesia triste – : la *querela* di Arianna è dunque prefigurata nel canto degli *aves* (*querela* è in qualche modo già parola elegiaca di Arianna in Cat. 64.130 *atque haec extremis maestam dixisse querellis*, ma cf. anche Didone in Verg. *Aen.* 4.462-3 *solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere voces*²² ; cf. infine Verg. *Georg.* 4.512 nel contesto proto-elegiaco di Orfeo ed Euridice²³ ; Ov. *Am.* 3.1.4 nel programmatico incontro di Elegia e Tragedia)²⁴.
- 16 Non è sempre immediato stabilire se il contatto fra due testi sia frutto di pura coincidenza verbale o di una presenza intertestuale. Nel nostro caso sono propensa a credere che la costellazione lessicale individuata sopra riesca ad attivare, al di là dell'analogia tematica (risveglio e lamento), un momento dialogico tra il *queri* dell'*Ibis* e quello di *Her.* 10. Nella visionaria sequenza testuale dell'*Ibis*, in cui il poeta immagina di turbare il sonno del nemico con la sua inquietante epifania *post mortem*, è notevole come *querar* conservi la sua abituale (nell'elegia) posizione pentametrica. Da una prospettiva per così dire di grado zero, Ovidio, in questi suoi nuovi umbratili e volatili panni, sembra dar voce a un lamento apparentemente non troppo diverso da quello di un qualsiasi altro lugubre uccello²⁵.
- 17 A voler però mettere sotto pressione il testo da una prospettiva più complessa, il contatto con *Her.* 10, supportato dalla densità allusiva, diventa semanticamente rilevante per spiegare la curiosa metamorfosi del poeta che si appropria, oltre che della forma volatile (*volabo*), anche del suo 'contenuto' più caratteristico (*queri*). L'operazione di estrapolare da un testo-sorgente genericamente ben orientato (elegia) una sequenza testuale ricreandola nel nuovo testo determina inevitabilmente delle conseguenze in

termini di genere. Il testo dell'*Ibis* in questo punto gravita attorno a una sorta di 'liminalità' generica, per cui l'elegia è il lamento amoroso (qui chiaramente fuori contesto), ma anche il lamento funebre dell' ἔλγεϊν²⁶ (elegia delle origini). Il contesto dell'*Ibis* ha certamente molto più da spartire con l'elegia funebre delle origini e con il tema della morte, ma la ricezione nell'opera ovidiana non è mai un tratto inerte e innesca spesso degli effetti di deviazione²⁷: così in *Ibis* 158 il tradizionale lamento per il morto²⁸ è trascinato dal nuovo contesto di maledizione nella direzione di un lamento del morto (*Stygiis ... ab oris*, v. 153). Tale riflessione sull' "evoluzione" del genere elegiaco, variamente sperimentata nella poesia ovidiana e più in generale in quella augustea²⁹, aiuta a percepire allo stesso tempo il contributo intertestuale e l'*écart* semantico in *querar*.

- 18 Dopo l'innovativo esperimento delle eroine scriventi (il suo *opus novum*), Ovidio permette all'elegia di entrare anche nel suo esperimento di maledizione con un duplice effetto di continuità e distanza, come accade abitualmente in ogni momento intra- o intertestuale. In questa sua (quasi) ultima e inattesa epifania l'elegia, sfruttando uno dei suoi tratti più costitutivi quale quello del lamento, prende le mosse dal contatto allusivo con *Her.* 10 per risalire fino alle sue origini testuali, senza rinunciare al piccolo scarto semantico delineato sopra. E forse anche questo gesto è in linea con l'intento parodico dell'iperbolico e ossessivo catalogo di maledizioni che riscrive i testi delle *Arai*³⁰. La 'voce' elegiaca di Ovidio, arrivata ormai al capolinea, si deposita nel testo come un lamento (*querar*) che vive di strategia autoriflessiva³¹: genera una tensione tra il testo-sorgente da cui si sviluppa l'allusione (*Her.* 10³²) e la sorgente stessa del genere, i cui confini il lettore è invitato, ancora una volta, a esplorare³³.

BIBLIOGRAPHIE

A. Ambühl, *Entertaining Theseus and Herakles: the Hecale and the Victoria Berenices as a Diptych*, in *Callimachus II* (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker), Groningen 2004, 23-47

A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984

—, *P. Ovidii Nasonis. Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992

—, *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides*, HSCPh 95, 1993, 335-65

—, *The Crossing in Texts, Ideas, and the Classics* (ed. by S.J. Harrison), Oxford 2001, 142-63

C. Battistella, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10, Ariadne Theseo*, Berlin-New York 2010

F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, XII-XIII*, Heidelberg 1982

- C. Burrow, *Virgils, from Dante to Milton*, in *The Cambridge Companion to Virgil* (ed. by C. Martindale), Cambridge 1997, 79-90
- F. Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge 1989
- , *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge 2006
- S. Casali, *Other Voices in Ovid's 'Aeneid'*, in *Oxford Readings in Classical Studies. Ovid* (ed. by P.E. Knox), Oxford 2006, 144-65
- W. Clausen, *Virgil's Aeneid. Decorum, Allusion, and Ideology*, München-Leipzig 2002
- G.B. Conte, *Il balteo di Pallante*, RFIC 98, 1970, 291-300 (cf. *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca 1986, 185-95)
- , *Aristaeus, Orpheus, and the Georgics Once Again*, in *Poets and Critics Read Vergil* (ed. by S. Spence), Yale 2001, 44-63
- , *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, Oxford 2007
- D. Creese, *Erogenous Organs: The Metamorphosis of Polyphemus' Syrinx in Ovid, Metamorphoses 13.784*, CQ 59.2, 2009, 562-77
- M. Davies, *The Eyes of Love and the Hunting-Net in Ibycus 287P*, Maia 32, 1980, 255-7
- , *Symbolism and Imagery in the Poetry of Ibycus*, Hermes 114.4, 1986, 399-405
- J. DeBrohun, *Roman Propertius and the Reinvention of Elegy*, Ann Arbor 2005
- J. Fabre-Serris, *L'Héroïde V d'Ovide. Variation sur un topos de la poésie romaine: l'opposition mode pastoral/monde héroïque*, in *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne. Héroïdes et Amours* (J. Fabre-Serris, A. Demeretz eds.), Lille 1999, 41-51
- E. Fantham, *Roman Elegy: Problems of Self-Definition, and Redirection*, in *L'Histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Fondation Hardt, Entretiens Tome 47, Genève 2001, 183-211
- J. Farrell, *Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (Metamorphoses 13.719-897)*, AJPh 113.2, 1992, 235-68
- L. Fulkerson, *Chain(ed) Mail: Hypermestra and the Dual Readership of Heroides 14*, TAPhA 133, 2003, 123-45
- , *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge 2005
- R.K. Gibson, *Ars Amatoria 3, Amores 3, 1 e il De Officiis di Cicerone*, in *Arte Perennat Amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. L'Ars Amatoria* (a c. di L. Landolfi, P. Monella), Bologna 2005(a), 141-57
- , *Love Elegy*, in *A Companion to Latin Literature* (ed. by S. Harrison), Malden 2005(b), 159-73
- S. Harrison, *Vergil. Aeneid 10*, Oxford 1991
- R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919
- M. Helzl, *Ibis in A Companion to Ovid* (ed. by P. E. Knox), Malden 2009, 184-93

- S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987
- , *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998
- N. Hopkinson, *Ovid Metamorphoses, Book xiii*, Cambridge 2000
- R. Hunter, *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006
- A.M. Keith, *The Play of Fictions. Studies in Ovid's Metamorphoses Book 2*, Ann Arbor 1992
- P.E. Knox, *Ovid, Heroides. Select Epistles*, Cambridge 1995
- A. La Penna, *Publi Ovidii Nasonis, Ibis*, Firenze 1957
- G. Luck, *The Latin Love Elegy*, London 1969 (rist.)
- J. Miller, *Primus Amor Phoebe*, CW 102.2, 2009, 168-72
- L. Morgan, *Patterns of Redemption in Virgil's 'Georgics'*, Cambridge 1999
- D. Nelis, *Ovid, Metamorphoses 1.416-51: nova mostra and the foedera naturae, in Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* (ed. by P. Hardie), Oxford 2009, 248-67
- A.D. Nikolopoulos, *Ovidius Polytropos. Metanarrative in Ovid's Metamorphoses*, Hildesheim-Zürich-New York 2004
- A. Palmer, *Ovid. Heroides* (New Introduction by D. F. Kennedy), Bristol 2005 (Oxford 1898¹)
- S. Papaioannou, *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582*, Berlin-New York 2005
- M.C.J. Putnam, *Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence*, Chapel Hill-London 1995
- , *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, Yale 1998
- J. Reeson, *Ovid Heroides 11, 13, and 14. A Commentary*, Leiden 2001
- G. Rosati, *Sabinus, the Heroides and the Poet-Nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus*, CQ 46.1, 1996, 207-16
- , rec. di N. Hopkinson, *Ovid Metamorphoses, Book xiii*, Cambridge 2000, JRS 91, 2001, 241-2
- C. Saylor, *Querelae: Propertius' Distinctive Technical Name for his Elegy*, Agon 1, 1967, 142-9
- M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974
- G. Williams, *Banished Voices, Reading in Ovid's exile poetry*, Cambridge 1994
- , *On Ovid's Ibis: A Poem in Context*, in *Oxford Readings in Classical Studies. Ovid* (ed. by P.E. Knox), Oxford 2006, 441-63

NOTES

3. Cf. Cairns (1989), 129-50; Casali (2006), 154.
4. Cf. e.g. Nikolopoulos (2004), 25.
5. Per *uror* cf. Farrell (1992), 256: «Ovid of course follows Theocritus in exploiting the generically ambivalent element of fire». *Laesus* ('ferito') è parola elegiacamente connotata riferita al tradimento (cf. Knox [1995], ad 5.4).
6. Cf. e.g. Papaioannou (2005), 96. D. Nelis mi fa notare come il termine *vatum* possa essere letto da una prospettiva metapoetica. Tradizionalmente il *vates* incarna il paradigma della poesia elevata e ispirata (i.e. quella epica): il fatto che compaia qui sulla bocca di questo Polifemo elegizzato e irriverente produce un certo effetto di ironia, anche generica (epica *stolida*).
7. Hopkinson (2000). Cf. anche Farrell (1992), 257, n. 53; Rosati (2001) che indaga il sovrasenso elegiaco del v. 856 *tibi ... succumbimus uni*. Per la vista come fondamentale mezzo di seduzione a partire dalla lirica greca cf. Davies (1980); Id. (1986), 403 e n. 21. Per una discussione sulla parodia generica nell'episodio ovidiano del Ciclope cf. Creese (2009) con ulteriore utile bibliografia (si noti che ai fini della presente discussione il genere pastorale rimane ai margini, in quanto il microcontesto di 13.771-5 è connotato elegiacamente).
8. Bömer (1982).
9. L'esclusività è tipicamente (topicamente) elegiaca: cf. e.g. Ov. *Her.* 3.51 *tot tamen amissis te compensavimus unum*; mi sembra si possa richiamare il concetto anche per *Met.* 1.474 (Apollo e Dafne) *protinus alter amat, fugit altera nomen amantis*.
10. Gibson (2005a), 143. Cf. anche Miller (2009) per la compresenza di epica ed elegia nella costruzione caratteriale Apollo in *Met.* 1.452-3. Del resto, come mi suggerisce il *referee* 1, nella stessa natura metrica del distico elegiaco è iscritta questa duplicità: cf. Ov. *Am.* 3.1.8 *pes ... alter e* anche Hor. *AP* 75 *versibus impariter iunctis*.
11. Aspetto che è già in Properzio, per cui cf. DeBrohun (2005), 26: «Propertian love elegy depicts itself as a discourse founded on a world of opposition, in which its concerns occupy only a part, or pole – as it places itself firmly on the side most readily labeled *amor*». Per ulteriori opposizioni generiche nel testo ovidiano (mondo pastorale vs epica) cf. Fabre-Serris (1999).
12. Fulkerson (2003).
13. Reeson (2001).
14. Cf. e.g. 3.480; 6.405; cf. anche il lemma *pietas* in *EV* s.v. (A. Traina). Per l'evoluzione di questo ambiguo e problematico concetto nel poema cf. Putnam (1995), 134-51 e *infra*.
15. Come mi fa notare il *referee* 2, qui si tratta effettivamente di un rapporto coniugale in piena regola, ma questo non sottrae né i personaggi né il testo alle regole del genere elegiaco (almeno in parte, nonostante Fulkerson [2003], 127 «there is no mention of love in *Heroides* 14»; per il 'tasso' di elegiacità dell'epistola cf. Reeson [2001], 334 s.v. 'elegiac').
16. Fulkerson (2005), 80: «[...] interestingly, Hypermestra, who explicitly disobeys her father, is able to make herself seem obedient through a skillful use of rhetoric».
17. Cf. Burrow (1997), 83: «For many medieval readers Aeneas' killing of Turnus was an outrage against compassion – Lactantius vehemently cries "Where then was your *pietas* (pity)" when he discusses the episode»; cf. anche Putnam (1995), 134-51; Clausen (2002), 206-9; Conte (2007), 154-5.
18. Secondo la parafrasi di Conte (1997), 155.
19. Cf. Conte (1970); Barchiesi (1984), 33ss. Si veda anche Harrison (1991), ad loc. e Putnam (1998), 189-207.
20. Cf. e.g. Hinds (1998), 108-11.
21. Non ancora notato da quello che ho potuto vedere.
22. Passo che Ovidio sembra 'riscrivere' in *Ibis* 223-4 *sedit in adverso nocturnus culmine bubo / funereoque graves edidit ore sonos*.

23. Per Orfeo come poeta-amator (*figura Galli?*) cf. Conte (2001); Cairns (2006), 139-40 e *passim*. Cf. anche Morgan (1999), 171-84, che discute la duplice presenza di epillio ed epica nell'episodio di Aristeo.
24. Riferimenti d'obbligo sono Hinds (1987), 103; Barchiesi (1992), 28; Rosati (1996). Per esemplari eroine lamentevoli cf. *Her.* 1.8; 2.2; 3.5-6 (con Barchiesi [1992], ad loc. sull'isotopia tematica di *queror* come tratto costitutivo dell'elegia). *Querela* è impiegato da Properzio nell'accezione tecnica di 'elegia', per cui cf. Saylor (1967). Cf. infine Keith (1992), 137-46 e Williams (1994) su *querela* nella poesia dei *Tristia*.
25. Per la 'metamorfosi' di Ovidio in uccello (nonostante l'ambiguità del v. 153 *quidquid ero*) cf. 157 *volabo* e anche 155 *in umbris* in cui *umbrae* rappresenta topicamente lo spazio privilegiato del canto/lamento degli uccelli come in *Cat.* 65.13 e *Ov. Am.* 3.1.4-5.
26. Cf. *Ov. Am.* 3.9 *flebilis indignos, Elegia, solve capillos*, in cui a Elegia viene chiesto di piangere il defunto Tibullo, e soprattutto il v. seguente a, *nimis ex vero nunc tibi nomen erit*. Per le origini dell'elegia e la sua etimologia cf. *Hor. AP* 75-6; Varro, *De Poem.* (GRF fr. 303) *nam et elegia extrema mortuo accinebatur sicuti nenia*; Hinds (1987), 160, n. 30. Cf. anche Luck (1969), 25-6; West (1974), 1-21, soprattutto 7ss.; Fantham (2001); Gibson (2005b); Hunter (2006), 29-30: «the birds ... are indeed 'elegiac' birds: the word elegia was connected by the Romans with complaint and lamentation, and the 'complaining bird' above all is the nightingale, to which Catullus compares himself in a poem that seems to introduce an elegiac collection (65.11-4)». Cf. anche la nota successiva.
27. L'*Ibis* non può di certo essere definito né poesia elegiaca 'lieta' né 'triste', eppure il testo è in distici: per una discussione relativa a questo metro nel poemetto cf. Williams (2006), 245-54.
28. Cf. *Cat.* 65.12 *semper maesta tua carmina morte canam* (il lamento per la morte del fratello) seguito dalla similitudine dell'usignolo (cf. sopra) con il commento di Barchiesi (1993), 364: «with *semper canam* [...] Catullus has actually become a nightingale» (corsivo mio): in modo analogo l'Ovidio maledicente dell'*Ibis* è diventato un lugubre uccello di morte che emette versi (*queri*) contro il nemico.
29. Su questo aspetto sofisticato della poesia augustea fondamentale Barchiesi (1993), che analizza soprattutto come la poesia ovidiana abbia conferito una nuova forma all'elegia delle origini (360-5).
30. Cf. Helzl (2009), soprattutto 192-3: «Outdoing Callimachus at his own game and topping the tradition of literary curses could easily have been accomplished in half the length. Since the catalogue of examples is hard to take seriously both because of its length and because of its sustained violence, Ovid's catalogue of punishments may be directly related to his addressee and may be making fun of some of his stylistic hallmarks, among which could have been a tendency to go on endlessly, the use of abstruse myths, or a fondness for gruesome details».
31. Nella poesia ovidiana, che ci è pervenuta nella sua quasi completa totalità, questo aspetto è abbastanza 'macroscopico'; può essere interessante notare come tale gesto autoriflessivo fosse già operativo nei frammenti elegiaci ed epillici di Callimaco (*Aitia* e *Hecale*) con cf. Ambühl (2004).
32. Si aggiunga che la 'scelta' di *Her.* 10 tra tutte le altre lettere non è forse casuale, se si considera il potenziale iper-elegiaco dell'epistola per cui cf. Battistella (2010), 17ss.
33. Cf. Hinds (1987), 103: «Although elegy in Augustan Rome most famously means subjective love elegy, its supposed origins are always kept in view». Cf. anche Nelis (2009) su ulteriori aspetti di confini generici.

RÉSUMÉS

Da tempo il confine fluttuante dei generi (con Barchiesi [2001], 157) – o super-generi – in Ovidio non costituisce più una novità (cf. Heinze 1919 e Hinds 1987). Qui di seguito discuto tre passi che vorrebbero contribuire ulteriormente, per quanto da prospettive diverse, a illustrare questo tratto distintivo (e pervasivo) dell'opera ovidiana. L'obiettivo di queste pagine è di mostrare, senza pretesa di esaustività e soprattutto sulla base di un criterio microesegetico, come alcune strategie interpretative e il riconoscimento di momenti intra- e intertestuali riescano a spiegare meglio la tensione generica del testo e le sue *nuances* semantiche, costruite non di rado su un sistema di opposizioni binarie.

INDEX

Mots-clés : interpretazione, intertestualità, intratestualità, tensione generica