

INTERTESTUALITÀ E INTRATESTUALITÀ OVIDIANA
(OV. HER. 11.75-82)

Brigida RANIERI
brigidaranieri@gmail.com
Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
Thesaurus Latinae Linguae (Bayerische Akademie der Wissenschaften)

ABSTRACT

Le opere ovidiane hanno rappresentato il fertile terreno di sperimentazione dell'approccio intertestuale; nell'elaborazione di un testo, infatti, ai modelli catulliani, virgiliani e properziani, Ovidio affianca quelli propri, attraverso un processo di ammiccante allusività o di radicale *variatio*. Il mio contributo analizza una sezione dell'XI Eroide ovidiana (vv. 75-82), caratterizzata da una fitta trama allusiva sia di ascendenza catulliana, sia riconducibile ad Am. 1, 7, il cui tema dominante è la violenza ai danni di una donna inerme.

PAROLE-CHIAVE

Ovidio, *Heroides*, Amores, violenza, intertestualità, allusività.

Nel panorama della letteratura classica, le opere ovidiane hanno rappresentato il fertile terreno di sperimentazione dell'approccio intertestuale; nell'elaborazione di un testo, infatti, ai modelli catulliani, virgiliani e properziani, Ovidio affianca quelli propri, attraverso un processo di ammiccante allusività o di radicale *variatio*. Il mio contributo analizza una sezione dell'XI *Eroide* ovidiana (vv. 75-82), caratterizzata da una fitta trama allusiva sia di ascendenza catulliana, sia riconducibile ad Am. 1.7, il cui tema dominante è la violenza ai danni di una donna inerme.

Nell'undicesima epistola delle *Heroides*¹, Canace ormai prossima alla morte per volere del padre Eolo, scrive a Macareo, suo fratello e amante. La lettera ha i tratti di un'accorata protesta di una giovane donna che, a differenza delle altre eroine della raccolta epistolare ovidiana, non lamenta l'abbandono o il tradimento subito dall'amato, ma la crudeltà paterna. Canace rievoca i momenti d'amore con Macareo, i progetti di matrimonio e la travagliata nascita del figlio, dopo un tentativo di aborto. Per celare ad Eolo il neonato, Canace e la nutrice inscenano un finto sacrificio, ma la situazione precipita quando, smascherato l'inganno, Eolo impone la morte al nipote appena nato e alla stessa figlia, alla quale fa recapitare addirittura la spada.

Il timore per la reazione di Eolo alla scoperta dei *ficta sacra*, concepiti per

¹ Fonte principale dell'epistola di Canace è l'*Aeolus*, tragedia frammentaria euripidea, che, tuttavia, Ovidio ha mutuato solo in parte, nell'ottica di una rappresentazione più 'elegiaca' del mito e dei personaggi.

nascondere il neonato, crea nell'eroina un profondo sconvolgimento fisico e psicologico; dopo aver strappato le bende al nipote e aver fatto risuonare l'intero palazzo *insana uoce* (vv. 73-74 *eripit infantem mentitaque sacra reuelat* / *Aeolus. Insana regia uoce sonat* [trad.: "Eolo tiró fuori con violenza il neonato dalla cesta e sveló il finto sacrificio. La reggia risuona di una voce furiosa"]), Eolo fa irruzione nella stanza da letto della figlia; la povera fanciulla descrive il suo turbamento con un'ampia e raffinata similitudine, che si caratterizza per la fitta trama poetica intertestuale:

75 ut mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura,
 ut quatitur tepido fraxina uirga Noto,
 sic mea uibrari pallentia membra uideres;
 quassus ab imposito corpore lectus erat.
 inruit et nostrum uulgat clamore pudorem
 190 et uix a misero continet ore manus.
 ipsa nihil praeter lacrimas pudibunda profudi.
 torpuerat gelido lingua retenta metu.

Trad.: "Come il mare è tutto un tremolio, quando lo increspa una brezza leggera, come il frassino si agita al tepido soffio di Noto, così avresti visto tremare le mie membra esangui; il letto era scosso dal mio corpo disteso. Si precipita, propala a gran voce il mio disonore e a stento trattiene le mani dal mio misero volto. Quanto a me, non emisi altro che lacrime di vergogna. La mia lingua era paralizzata, bloccata da un terrore agghiacciante".

Il corpo dell'eroina che giace tremante ed esangue sul letto è paragonato al mare increspato dalla brezza leggera o alle fronde di frassino accarezzate dal tiepido Noto. Se Ovidio ricorre di frequente alle similitudini per descrivere il pallore o il tremore², in tale contesto egli dipinge una scena dal fascino straordinario, poiché mette il lettore nella condizione di percepire fino in fondo la paura dell'eroina; attraverso i vividi particolari descrittivi, infatti, pare proprio di scorgere i *membra pallentia* della giovane donna sul letto; *quassus*, per di più, riflette con efficace sottolineatura il concetto del corpo 'scosso' dal pianto e dai gemiti. Il tremore del suo corpo, inoltre, è riprodotto da giochi fonici determinati dalle allitterazioni e dalle assonanze (*mea... membra* e *uibrari... uideres*), dall'insistenza sulla *littera canina* e dalla presenza del nesso consonantico *-br-* del verbo *uibrari*³, che sembra quasi esprimere onomatopeicamente i fremiti dell'eroina.

Aperta dall'immagine della superficie marina increspata dalla brezza leggera (v. 75), la similitudine è enfatizzata dall'insistenza sul suono *-t* e dall'allitterazione *tremulum ...tenui*, in cui acquista grande rilievo l'aggettivo⁴. Il termine si riferisce

² Sull'uso della similitudine in Ovidio cfr. E. Pianezzola, *Elementi della tecnica poetica ovidiana: similitudine, metafora, metamorfosi*, Torino, 1973; tra gli esempi più suggestivi si rinvia a *Ov. Her.* 14.39-40 *ut leni Zephyro graciles vibrantur aristae, / frigida populeas ut quatit aura comas, / aut sic, aut etiam tremui magis* (trad.: "Come le spighe sottili vibrano al lieve soffio di Zefiro, come un vento freddo scuote le chiome dei pioppi, così anche io ancor di più tremo"): alla vista di Linceo, languidamente assopito, e al pensiero dell'omicidio che si accinge a compiere, Ipermestra trema come le spighe sottili o le chiome dei pioppi scosse dal vento.

³ *Vibrari*, usato in diatesi attiva e passiva, assume sia il valore di "agitare, scuotere" sia quello di "vibrare, tremare" ed è generalmente usato in senso assoluto (cfr. A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 2001⁴, 731-732 e *EV* 5, 1990, 579, s.v. *vibrari* (M. Tartari Chersoni).

⁴ Come ha ben sottolineato A. Traina in *EV* 5, 1990, 261-263 s.v. *tremo*, l'aggettivo *tremulus* consente di

generalmente al tremore di una persona o a una parte del corpo provocato dalla malattia o dalla paura⁵. In questo caso l'aggettivo è caratterizzato da una forte espressività, perché una condizione tipica dell'essere umano viene trasferita ad un oggetto inanimato (*mare*); tale uso traslato di *tremulus* è frequente in relazione a termini indicanti luce o suono⁶, ma detto del mare è attestato per la prima volta in Catull. 64.128 *tum tremuli salis aduersas procurrere in undas*⁷, laddove *sal* definisce metonimicamente il mare, come già in Enn. Ann. 378 Sk. *caeruleum spumat sale conferta rate pulsum*. Nel paragone delineato da Canace, tuttavia, ben più 'invasivo' è l'apporto del celeberrimo carne dell'Arianna abbandonata: lo si può evincere dalla lettura dei vv. 124-131⁸:

saepe illam perhibent ardenti corde furentem
 125 clarisonas imo fudisse e pectore uoces,
 ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
 unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,
 tum tremuli salis aduersas procurrere in undas
 mollia nudatae tollentem tegmina surae,
 130 atque haec extremis maestam dixisse querellis,
 frigidulos udo singultus ore cientem...

Trad.: "Spesso, raccontano, impazzendo nel cuore ardente lei espresse dal profondo del petto espressioni dal suono forte e poi triste scalava monti scoscesi, donde tendesse lo sguardo sulle vaste correnti del mare, e correva contro le nemiche onde del tremulo mare, alzando i morbidi veli del ginocchio denudato, e mesta pronunciò queste cose parole

"sfruttare a fondo le potenzialità fonosimboliche insite nella compresenza delle liquide, radicale e suffissale".

⁵ Cfr. OLD s.v. *tremulus* 1970 [1] e le occorrenze dell'aggettivo in Ov. *Met.* 14.142-143 *sed iam felicior aetas | terga dedit, tremuloque gradu venit aegra senectus*; Plaut. *Curc.* 160 *viden ut anus tremula medicinam facit?*; Lucr. 3.7 *cynnis, aut quid nam tremulis facere artibus haedi* (in riferimento agli animali) e Juv. 6.95-96 *timent pavidoque gelantur | pectore nec tremulis possunt insistere plantis*. L'aggettivo è frequente nella poesia erotica e 'tremere dicuntur amantes seu pavore e periculis orto', come spiega la definizione di R. Pichon, *Index Verborum Amatoriorum*, Paris, 1902, 283 s.v. *tremere*.

⁶ Si veda Enn. *Trag.* 250 J. *lumine sic tremulo terra et caua caerulea candent*; Cic. *Fr.* 23.15 Blänsdorf (= 22.15 Morel) *nona super tremulo genetrix clangore uolabat*; Lucr. 1.919 *fiet uti risu tremulo concussa cachinnant*; 4.404 *iamque rubrum tremulis iubar ignibus erigere alte* e Verg. *Aen.* 7.395 *ast aliae tremulis ululatibus aethera complent*.

⁷ Sul valore esornativo di *tremulus* si sofferma Kroll nel suo commento al passo catulliano; una reminiscenza dell'immagine del *mare tremulum* si ritrova in Dante, *Purg.* 1.115-117 *l'alba vinceva l'ora mattutina | che fuggia innanzi, sì che da lontano | conobbi il tremolar della marina*, chiaramente ripresa da D'Annunzio, *I pastori*, 14-15 *o voce di colui che primamente | conosce il tremolar della marina*.

⁸ Arianna rappresenta il paradigma della *relicta*, che accomuna molte eroine dell'opera ovidiana; come nota H. Jacobson (*Ovid's Heroides*, Princeton, 1974, 224) l'Arianna di Catullo 'è' l'eroina abbandonata, mentre l'Arianna di Ovidio 'recita' l'eroina abbandonata. In realtà, grazie al suo valore paradigmatico, è possibile accostare l'Arianna catulliana non solo all'omonima protagonista della decima *Eroide*, ma anche a molte delle eroine ovidiane, pur all'interno di una vicenda diversa. Il paesaggio che fa sfondo, le parole, i lamenti e il pianto inconsolabile, l'enfatica gestualità connotano il prototipo della 'sedotta e abbandonata', che nella versione catulliana mantiene intatta la purezza, l'ingenuità, il *candor* di una giovane donna che per amore abbandona gli affetti familiari, incurante delle conseguenze; per Ovidio l'episodio di Arianna rappresenta una sorta di repertorio di parole, di gesti e di luoghi, in cui viene messo in scena il dramma della *relicta*; d'altra parte, in *Her.* 10.137 *aspice demissos lugentis more capillos* è l'eroina stessa ad invitare il destinatario e il lettore dell'epistola a guardare (*aspice*) il suo drammatico 'spettacolo'. Per un'analisi puntuale dell'epistola di Arianna si rinvia al recente commento di C. Battistella, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*, Berlin-New York, 2010.

con estremi lamenti, scuotendo con l'umida bocca freddi singulti...".

I monti scoscesi e la distesa marina increspata dalle onde rappresentano lo scenario 'romantico' del disperato lamento di Arianna e l'affinità con il contesto ovidiano è determinata proprio dalla figura della protagonista, in entrambi i casi una sfortunata eroina; Ovidio, tuttavia, va oltre il modello, poiché introduce la similitudine; il *mare tremulum* non rappresenta lo sfondo della disperata vicenda di Canace, ma è quasi trasposizione concreta della condizione psico-fisica della fanciulla.

Per definire la brezza leggera che increspa il mare, Ovidio si serve della ricercata 'iunctura' *tenuis aura*, che conferisce delicatezza alla scena descritta e ben ne esprime il movimento impercettibile. In riferimento ad *aura*, qui sinonimo di *uentus*⁹, l'epiteto *tenuis* ricorre a partire da Lucr. 1.1087, che ripropone la 'iunctura' in 3.232. Oltre che dai passi lucreziani, il carattere aulico della 'iunctura' è confermato dai contesti virgiliani di *Aen.* 2.790-791 *haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem / dicere deseruit, tenuisque recessit in auras* (trad.: "dopo aver parlato, scomparve, piangendo e volendo dire ancora molte cose, e si allontanò nell'aria leggera")¹⁰ - in cui l'*imago* di Creusa, inconsistente come venti leggeri, svanisce nell'aria lieve, dopo aver parlato ad Enea - e di 7.646 *ad nos uix tenuis famae perlatur aura* (trad.: "per noi a stento scivola un leggero soffio di fama"), dove ricorre la convenzionale invocazione epica alle dee protettrici delle arti e delle lettere, suggerita al poeta dalla rassegna delle truppe latine (non diversamente accade in Hom. *Il.* 2.484 ss., in cui l'invocazione alle divinità precede il catalogo delle navi).

L'immagine primaverile delineata nel pentametro è in forte contrasto con l'infelice condizione dell'eroina. L'aggettivo *tepidus*¹¹ è frequente in relazione ai venti del sud, come il *Notus* (*Auster*), piovoso e foriero di tempeste; di probabile suggestione catulliana è l'impiego di *tepidus*, che connota i venti proprio a partire dal c. 64 di Catullo (v. 282 *aura aperit flores tepidi fecunda Fauoni*)¹².

Grazie al congiuntivo potenziale *videres* (v. 77) l'eroina esorta Macareo (e i lettori) ad immaginare il suo corpo tremante sul letto. *Membra* è qui usato 'pro corpore toto' e *pallens* indica il pallore ingenerato da *timor* o *pauor*¹³. Il termine è fortemente

⁹ Per le numerose attestazione di tale sinonimia si rinvia a *ThLL* 2.1471.81 ss. s.v. *aura* (cfr. e. g. Catull. 68.64 *lenius apirans aura secunda uenit*; Verg. *G.* 4.417 *dulcis compositis spirauit crinibus aura* e Luc. 8.246-247 *spirat de litore Coo / aura fluens*).

¹⁰ Oltre ai contesti lucreziani e virgiliani, la 'iunctura' *tenuis aura* si ritrova in *Her.* 1.79 *fallar, et hoc crimen tenues uanescat in auras*; 12.85 *spiritus ante meus tenues uanescat in auras*; *Ars am.* 1.43 *haec tibi non tenues ueniet delapsa per auras*; *Rem.* 653 *fallat, et in tenues euanidos exeat auras*; *Met.* 8.179 *tenues uolat illa per auras*; 827 *proque epulis tenues nequiquam deuorat auras*; 14.824-825 *corpus mortale per auras / dilapsum tenues*; *Fast.* 2.509 *iussit et in tenues euanuit auras*; 5.375 *omnia finierat: tenues cessit in auras* e *Pont.* 3.3.93 *dixerat et aut ille est tenues dilapsus in auras*.

¹¹ La 'iunctura' *tepidus Notus* è presente anche in *Am.* 1.4.11-12 *quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris / da mea nec tepidis uerba ferenda Notis!* e *Lygd.* 4.95-96 *haec deus in melius crudelia somnia uertat / et iubeat tepido inrita ferre notos*.

¹² Per l'analoga aggettivazione C.J. Fordyce (*Catullus*, Oxford, 1961, 311) rinvia a Callim. *Hymn.* 2.80-82.

¹³ Pichon, *Index...*, 224 inserisce l'esempio ovidiano nella sezione in cui il *pallor*, provocato dal timore, 'saepius ... est signum quo exprimitur animi affectus', come in *Her.* 1.14 *nomine in Hectoreo pallida semper eram*; 12.97 *ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi* (con il commento di F. Bessone, *P. Ouidii Nasonis Heroidum Epistula XII Medea Iasoni*, Firenze, 1997, che sottolinea come il *pallor* di Medea esprima anche la trepidazione amorosa tipica dell'amante elegiaco); *Rem.* 602 *et spectat zonam pallida facta suam*; *Prop.* 4.3.41 *assidet una soror, curis et pallida nutrix*. Si rinvia, inoltre, a *Met.* 6.522 *atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem*; *Val. Fl.* 4.490-491 *cum subitus misero tremor et pallentia primae / ora senis fugere manus*; *Stat. Theb.* 6.393 *spesque audaxque una metus et fiducia*

evocativo, poiché richiama alla mente il contesto virgiliano di *Aen.* 4.499 *haec effata silent, pallor simul occupat ora*, in cui il *pallor* di Didone - decisa a togliersi la vita - rappresenta inequivocabilmente il presagio della morte imminente; non a caso, la stessa morte verrà definita da Virgilio *pallida* in *Aen.* 4.643-644 *maculisque tremantis / interfusa genas, et pallida morte futura*: analogamente a Didone, il pallore della membra della *moritura* Canace preludono alla sua tragica fine.

Nel v. 78 assume notevole rilievo il participio *quassus* che, oltre a rievocare *quatitur* del v. 76, ben si addice ad esprimere il concetto del letto addirittura ‘squassato’ dai fremiti dell’eroina; un stato psico-fisico tipicamente umano (il tremore per la paura) è trasferito ad un oggetto inanimato (il letto su cui l’eroina giace) e la diatesi passiva di *imponere* nell’espressione *ab imposito corpore*, oltre a sottolineare la ‘paralisi’ dell’eroina, comunica perfettamente l’idea del ‘trasferimento per osmosi’ di tale stato d’animo. Forse l’immagine del letto ‘tremante’ rimodula in chiave ‘tragica’ un motivo squisitamente elegiaco, quello del letto disfatto con le coperte che non stanno mai ferme per l’agitarsi del poeta, insonne a causa delle pene d’amore: l’immagine ricorre in *Am.* 1.2.1-2 *esse quam hoc dicam, quod tam mihi dura videntur / strata, neque in lecto pallia nostra sedent* (trad.: “perché mai i materassi mi sembrano duri e le coperte non vogliono star ferme sul letto”) e nelle parole dell’Aretusa properziana in 4.3.31-32 *tum queror in toto non sidere pallia lecto / lucis et auctores non dare carmen aues* (trad.: “allora mi lamento perché le coperte non stanno ferme sul letto e gli uccelli portatori di luci non cantino”). L’innesto di un motivo tipicamente elegiaco in un contesto di impostazione tragica accresce la pateticità della scena: la sofferenza di Canace, infatti, è di ben altra natura e il tremore del suo letto è causato dalla paura per l’ira paterna e non dalle più ‘lievi’ preoccupazioni d’amore. Analoga sovrapposizione semantica si può forse scorgere in *lectus*: il sostantivo, infatti, ha sia il valore di letto ‘amantium, coniugum’ sia quello, fortemente allusivo, di ‘lectus mortuorum’, il giaciglio funebre di Canace¹⁴.

A partire dal v. 79 l’attenzione si concentra su Eolo, le cui azioni vengono scandite dal polisindeto, che nel v. 79 dà risalto all’irruzione e alla violenza verbale e nel v. 80 alla violenza fisica. Come in un vero e proprio ‘assalto militare’, che l’uso del presente (*inruit; uulgat*) sottolinea con vivida immediatezza, la veemente reazione di Eolo conferma l’incapacità del *rex uentorum* di controllare la sua *tumida ira*; l’irruzione nell’intimità della camera da letto di Canace è messa in rilievo dalla posizione incipitaria del verbo *irruere*, che al valore ingressivo dato dal preverbo *in-*, aggiunge quello del verbo semplice (‘vehementer vel ex improvviso adoriri, incurrere, afferre’)¹⁵, tipico del lessico militare. L’assonanza prodotta dall’accostamento di due termini in *-or* (*clamore pudorem*) e l’iperbato *nostrum... pudorem* enfatizzano il valore del verbo *uulgare*, che sottolinea la violenta reazione di Eolo dinanzi all’accaduto e l’umiliazione subita dall’inerte eroina, a causa della ‘divulgazione’ della propria storia d’amore. L’effetto di amplificazione della triste vicenda di Canace da parte del re furibondo è dato anche dall’impiego del termine *clamor*, afferente alla categoria di *nomina actionis*, grazie al suffisso *-or*; il termine, che indica la voce, il grido dell’essere umano colto nelle più varie sfumature, ben si presta a esprimere qui la rabbia, mista a delusione e, persino, lo sdegno di un padre che, tradito negli affetti familiari più intimi, reagisce in modo sconsiderato.

pallens e Sil. 9.51 *quam subitus lingua pallentia corpora sanguis*.

¹⁴ A tal proposito è suggestiva la raffigurazione del suicidio di Canace dipinta su un’idria protolucana attribuita al pittore di Amykos: al centro della scena Canace, ormai morta, è sdraiata su una *kline* e con la spada ancora tra le mani (cfr. *LIMC* 5.1, 1990, 950-951s.v. Kanake [G. Berger-Doer]; 1.2, 1981, 310).

¹⁵ Cfr. *ThL* 7.2449.85.

L'incontenibile ira di Eolo si manifesta in tutta la sua forza nel pentametro successivo, perché egli si trattiene a stento dal picchiare Canace (cfr. *vix*, che apre il verso). *Os* che indica qui il volto¹⁶, è accompagnato dall'aggettivo *miser*, che rende ancora più patetica la scena; l'aggettivo viene usato frequentemente in relazione a 'partes corporis'¹⁷: lo dimostrano le attestazioni di *Her.* 6.92; *Am.* 2.7.7; 3.7.30 *et medium tenuis in iecur egit acus*; *Verg. Aen.* 2.215 e *Val. Fl.* 1.449 (ma cfr. già *Eur. Or.* 225).

I vv. 81-82 mettono in luce la profonda disperazione dell'eroina: incapace di parlare in propria difesa, Canace é totalmente passiva dinanzi alle reazioni paterne. Non può far altro che piangere, intimamente convinta che nessun gesto o parola possano placare l'ira di Eolo. Il dimostrativo *ipsa* in apertura del v. 81 focalizza ora l'attenzione sulle reazioni della protagonista, mentre *profundere*¹⁸, in *explicit* di verso ed enfatizzato dall'allitterazione trimembre (*praeter... pudibunda profudi*), grazie anche al preverbo, sottolinea sia la copiosità delle lacrime versate sia la frequenza del pianto. *Nihil praeter*, poi, fa capire come il pianto sia l'unica forma di espressione possibile per Canace, in netto contrasto con le diverse esternazioni di Eolo alla scoperta del finto sacrificio e del nipote illegittimo (cfr. v. 74 *insana regia uoce sonat*; v. 79 *inruit; uulgat clamore*; v. 80 *uix ... continet ... manus*). Con valore predicativo, l'aggettivo verbale *pudibundus*, in virtù del suffisso intensivo *-bundus*, mette in rilievo proprio la *ostentatio* e la *professio* dell'azione, che si traduce in gesti e atteggiamenti esteriori particolarmente enfatici: qui la vergogna provata da Canace, consapevole della colpa, si manifesta con le lacrime versate in abbondanza e con l'impossibilità di esprimersi per tutelare il legame con Macareo e il figlioletto. Usato a partire dal I sec. a C., *pudibundus* è percepito come forma più espressiva rispetto a *pudendus*, perché sottolinea la manifestazione di uno stato d'animo temporaneo. La prima attestazione dell'aggettivo verbale è probabilmente nel *Culex* 398-399 *hic et acanthos / et rosa purpureum crescent pudibunda ruborem* (trad.: "anche qui fioriscono gli acanti e la rosa timida dal purpureo rossore"), ma il testo non è concordemente tradito. Sicura, invece, è la sua presenza in *Hor. Ars P.* 233 *intererit satyris paulum pudibunda proteruis* (trad.: "Tragedia, timida, sarà a disagio tra i satiri protervi"), in cui Tragedia in atteggiamento vergognoso, sarà a disagio tra i satiri. Ovidio da parte sua fa ampio ricorso a *pudibundus*¹⁹ (cfr. *Am.* 3.7.69²⁰; *Met.* 3.393; 6.604; 9.568; 10.421 e *Fast.* 2.819).

In un crescendo di paura che la raggela, nel v. 82 Canace sente la lingua intorpidita sino quasi a paralizzarsi; *torpuerat* con vivida precisione indica lo stato fisico caratterizzato dalla perdita di sensibilità in tutto il corpo o in una parte di esso. La sensazione di torpore connessa con la paura - già descritta in *Plaut. Amph.* 335 *timeo, totus torpeo* e *Truc.* 824 *neque ut hinc abeam neque ut hunc adeam scio, timore torpeo* - mette in rilievo non solo la condizione fisica, ma anche quella psicologica, poiché rappresenta una vera e propria perdita di coscienza: in una scena di surreale immobilità, la paura per la reazione paterna si manifesta 'fisicamente' con la perdita di sensibilità (la lingua è intorpidita) e 'psicologicamente' con l'impossibilità di parlare²¹. Ancora

¹⁶ Lo sottolinea Pichon, *Index...*, 202 s.v. *os*.

¹⁷ *ThL* 8.1101.1ss.; 1102.46 ss.; 1103ss.

¹⁸ Per le attestazioni del verbo in 'iunctura' con *lacrima*, cfr. e. g. in *Cic. Verr.* 2.1.76 *quid lacrimarum ipsum Neronem putatis profudisse?*; *Att.* 11, 7, 6 *lacrimae enim se subito profuderunt*; *Stat. Theb.* 9.48 *procidit et tali lacrimas cum uoce profudit* (Cfr. *ThL* 10.2.1741.56 ss.).

¹⁹ Sugli aggettivi verbali in *-bundus* cfr. E. Pianezzola, *Gli aggettivi verbali in -bundus*, Firenze, 1965.

²⁰ In realtà qui l'aggettivo non si riferisce né a persona né ad *os*, ma alla *pars pessima nostri* - come eufemisticamente Ovidio definisce il proprio membro virile - che, tuttavia, assume l'atteggiamento di una persona.

²¹ Interessanti osservazioni sulle accezioni del verbo *torpere* e sulla fortuna dei termini negli esiti

una volta Ovidio sembra servirsi di un esemplare ipotesto catulliano, poiché il ‘torpore della lingua’ non può non rievocare Catull. 51.9 *lingua sed torpet*²²: da una parte il terrore per la reazione paterna e dall’altra l’estatica contemplazione della donna amata delineano perfettamente il motivo dell’ineffabilità provocata da una forte emozione.

Al tono elevato del v. 82, a cui contribuisce non poco l’allusione al contesto catulliano, si contrappone quello *familiaris*, che caratterizza l’espressione *lingua retenta*²³. Il *metus*, che atterrisce l’eroina e identifica in questo caso la ‘trepidatio mentis malum expectantis’²⁴, è connotato da *gelidus*, che definisce la paura dell’eroina nei confronti del *ferus pater*: si tratta di un terrore che raggela e che fatalmente allude al ‘gelo eterno’ provocato dalla morte imminente di Canace. L’aggettivo, di uso prevalentemente poetico sin da Lucr. 3.401 *gelidos artus in leti frigore linquit*, si accompagna convenzionalmente all’idea della morte²⁵.

La similitudine con cui Canace descrive la sua infelice condizione (vv. 75-82), compare anche in *Am.* 1.7.51-62.

adstitit illa amens albo et sine sanguine uultu,
 caedantur Pariis qualia saxa iugis
 exanimes artus et membra trementia uidi
 ut cum populeas uentilat aura comas,
 50 ut leni Zephyro gracilis uibratur harundo,
 summaue cum tepido stringitur unda Noto.
 suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,
 qualiter abiecta de niue manat aqua.
 tunc ego me primum coepi sentire nocentem;
 sanguis erat lacrimae, quas dabat illa, meus.
 ter tamen ante pedes uolui procumbere supplex,
 ter formidatas reppulit illa manus.

Trad.: “Ella rimase immobile, fuori di sé, col volto esangue, bianca come il maro di Paro; io vidi le sue membra esanimi e il suo corpo scosso da tremiti, come quando il vento fa ondeggiare le chiome dei pioppi, come la canna sottile è agitata dal dolce soffio dello Zèfiro o quando l’onda viene increspata sulla cima dal tiepido vento del Sud; e le lacrime a lungo trattenute scesero copiose sul viso, come l’acqua promana dalla neve caduta al suolo. Allora per la prima volta cominciai a sentirmi

linguistici della produzione letteraria italiana sono in EV 5, 1990, 217 s.v. *torpere* (D. Fogazza).

²² L’accostamento tra il contesto catulliano e quello ovidiano è segnalato, ma senza ulteriori annotazioni, da Fordyce nel suo commento; per la descrizione di stati d’animo analoghi a quello di Catullo, che sono di ascendenza saffica e teocritea, Kroll rinvia a Lucr. 3.153-156 *consentire animam totam per membra uidemus / sudoresque ita palloremque existere toto / corpore et infringi linguam uocemque aboriri, / caligare oculos, sonere auris, succidere artus*.

²³ Come nota Casali ad *Her.* 9.102 *non cultu lingua retenta silet?*, l’espressione *linguam retinere* è tipica della lingua d’uso; essa si rintraccia per la prima volta in Afr. *Com.* 39 R³ *retinet nunc linguam mordicus*, mentre la ‘iunctura’ *linguam tenere* (*sim.*), già presente in Catull. 55.18 *si linguam clauso tenes in ore*, tra gli augustei è usata con particolare frequenza solo da Ovidio (*Rem.* 642 *perfer! erit lucro lingua retenta tuo*; *Fast.* 2.602 *‘nata, tene linguam’: nec tamen illa tenet* e 5.247 *ter uolui promittere opem, ter lingua retenta est*); cfr. anche *ThLL* 7.2.1450.31ss. s.v. *lingua*.

²⁴ Cfr. *ThLL* 8.907.53-54.

²⁵ Cfr. *Am.* 2.9.41 *stulte, quid est somnus, gelidae nisi mortis imago!*

colpevole: le lacrime che sgorgavano dai suoi occhi erano sangue mio. E tuttavia tre volte volli gettarmi supplice ai suoi piedi; tre volte ella respinse le temute mani”.

L’elegia sviluppa il tema della violenza contro la donna amata, che è presente nella *Perikeiromene* di Menandro ed è attestato frequentemente nella produzione di Plauto e Terenzio²⁶. Il motivo, poi, risulta convenzionale nella poesia augustea, che offre esempi significativi con la 1.10 di Tibullo e la 2.5 di Propertio²⁷.

Dal modello menandro Ovidio ricava il motivo del rimorso provato dall’innamorato per aver colpito la propria donna e l’aggressione alla chioma dell’amata; alla versione ovidiana non è estranea l’influenza degli esercizi di declamazione, in cui la tematica erotica rappresenta uno dei motivi privilegiati. I temi della violenza contro i genitori o contro gli dei riscuotevano grande successo²⁸ e i retori attingevano non di rado al repertorio comico e, in particolare, a quello menandro²⁹. Ovidio, tuttavia, rielabora in modo del tutto originale le fonti eterogenee a sua disposizione attraverso la rivisitazione ironica, che mira a stravolgere parodicamente la componente patetica del motivo della violenza contro la donna amata.

L’atteggiamento ‘pietrificato’ della fanciulla colpita, a cui corrisponde quello inflessibile del partner, suggerisce al poeta i singolari paragoni (vv. 51-53) e la struttura chiasmica del v. 53 conferisce rilievo al nesso *artus et membra*, che, impiegato spesso da Ovidio con valore sinonimico³⁰, si ritrova con ampia frequenza in Lucrezio³¹. In virtù del prefisso, *exanimis*³² sottolinea la condizione quasi priva di vita di Corinna, che amplifica la metafora con il marmo bianco di Paro, a cui viene paragonato il volto *albus* e *sine sanguine* della donna (vv. 51-52 *adstitit illa amens albo et sine sanguine uultu / caedantur Pariis qualia saxa iugis*). In forte contrasto con *exanimis*, nel v. 53 *tremetia* pone l’accento sul tremore di Corinna provocato dall’aggressione del poeta, anticipa la similitudine dei versi successivi, mentre *uidi*, collocato in *explicit* di verso, dà rilievo alla tensione emotiva e al peso della responsabilità del poeta. Nel v. 54 le fronde dei pioppi agitate dal vento rappresentano l’insolito termine di paragone con le membra tremanti della sventurata donna con un risultato di intensa pateticità. L’uso di *coma* - qui riferito al fogliame degli alberi, ma evocativo della chioma di Corinna - è convenzionale nella poesia ellenistica; ad eccezione di *Trag. Inc. 220-221 R.*³ *frondem ac flore addidit, / non lanas, sed uelatas frondenti comas* e Catull. 4.11-12 *comata silua: nam Cytorio in iugo / loquente saepe sibilum edidit coma*, il termine è usato con tale accezione solo dai poeti augustei³³. L’espressione *uentilat aura*³⁴, inoltre, propone

²⁶ Cfr. Plaut. *Bacch.* 859-860; *Cist.* 523-528; *Truc.* 926-927; Ter. *Ad.* 120-122 e *Eun.* 645-646.

²⁷ Nelle elegie properziane non mancano scenate d’ira e di violenza, di cui, tuttavia, è vittima lo stesso poeta; in Prop. 3.8 una Cinzia ubriaca percuote il poeta che, però, assolve completamente la donna, poiché non solo il suo atteggiamento è provocato dal vino, ma per di più è segno di un sentimento sincero (v. 3 *furibunda mero*; v. 18 *has didici certo saepe in amore notas*). In 4.8.51-66 è ancora Cinzia a percuotere il poeta che ha cercato di ‘consolarsi’, ma inutilmente, con Fillide e Teia.

²⁸ Cfr. Sen. *Controv.* 8.2 in cui è sviluppato il tema *sacrilego manus praecidantur* e *Controv.* 9.4 dove si analizza il motivo riassunto nell’espressione *qui patrem pulsauerit, manus ei praecidantur*.

²⁹ Lo ricorda Quint. *Inst.* 10.1.6.

³⁰ Cfr. *Met.* 6.352-353; 8.609-610; 10.257-258; 11.260-261 e *Pont.* 1.10.27-28.

³¹ Si vedano e. g. 2.282; 3.151 e 6.945. Altri esempi sono in *ThL* 2.712.81ss. s.v. *artus*.

³² La valenza primaria dell’aggettivo con il significato di “debole, esausto” si ritrova in *Ars am.* 1.539-540 *excidit illa metu, rupitque nouissima uerba; / nullus in exanimi corpore sanguis erat*.

³³ Cfr. *ThL* 3.1752.75ss. s.v. *coma*.

³⁴ Il nesso ricorre in *Sil.* 16.442-443 *effusas lenis per colla, per armos / uentilat aura iubas*; *Stat. Silv.* 4.3.105-106 *ceu fessis ubi remigum lacertis / primae carbasa uentilatis, aurae*; *Rut. Namat.* 1.244 *ne*

un raffinato giuoco linguistico, poiché *aura* è qui sinonimo di *uentus* e *uentilare* richiama etimologicamente *uentus*³⁵. Una canna leggera che vibra al soffio del tiepido Zefiro rappresenta il nuovo elemento del paragone con il corpo tremante di Corinna (v. 55); epiteto consueto per le piante³⁶, *gracilis*, che ben si attaglia a connotare *harundo*, evoca anche la fragile magrezza di Corinna. L'iperbato *summa ...unda*³⁷ e l'uso del verso *stringere*, poi, danno risalto al contrasto tra la delicatezza delle immagini tratte dal mondo della natura e quella della donna violentemente colpita.

Anche il volto bagnato dalle lacrime a lungo trattenute suscita nel poeta la singolare similitudine dell'acqua che stilla dalla neve disciolta (vv. 57-58). Già in Hom. *Od.* 19.204-208, le lacrime di Penelope sono paragonate alle neve che si scioglie: tale contesto epico influenza probabilmente Ovidio in *Her.* 13.52 *more niuis lacrimae sole madentis eunt*; *Tr.* 3.2.19-20 *nil nisi flere libet, nec nostro parcior imber / lumine, de uerna quam niue manat aqua* e *Pont.* 2.3.89-90 *exemploque niuis quam mollit aquaticus auster / gutta per attonitas ibat oborta genas*. L'avverbio *diu* conferisce particolare enfasi alla scena, poiché le lacrime sgorgano dopo essere state a lungo trattenute per la paura della reazione del poeta³⁸; nell'espressione *fluxere per ora*, poi, *per* + accusativo dà rilievo non solo alla copiosità delle lacrime versate ma anche all'immagine del volto completamente bagnato dal pianto. *Qualiter* pone l'accento sull'analogia modalità delle due azioni: le lacrime trattenute a lungo, infatti, scorrono sul viso della donna allo stesso modo dell'acqua che stilla dalla neve disciolta.

Le lacrime di Corinna pongono fine all'ira del poeta: egli ora comprende la gravità del suo gesto, tanto più che il pianto della donna ora si fonde con il suo sangue (vv. 59-60). L'Ich-Stil' (*ego me ... / meus*), oltre a rimettere in moto la narrazione dopo l'ampia sezione dedicata alla descrizione della donna paralizzata dalla paura, dà rilievo all'improvviso cambiamento dell'animo del poeta. Nel momento di massima tensione emotiva il poeta e Corinna sono più uniti che mai: lo rivela Ovidio con l'affermazione che le lacrime versate della donna sono il suo stesso sangue; il concetto è ben sottolineato dalla stretta connessione in clausola di dimostrativo e possessivo (*illa, meus*). Nei vv. 61-62 l'anafora di *ter* eleva il tono del discorso, grazie all'espedito epico della triplicazione³⁹, e lega saldamente il reiterato tentativo del poeta di porre rimedio all'insensato gesto con i conseguenti rifiuti della *puella*: non sorprende affatto che al pentimento di Ovidio corrisponda la ritrosia di Corinna, la quale ancora impaurita dalle *formidatae manus*⁴⁰ del poeta, è fortemente scettica sulla

uaga uel tutas uentilet aura rates e Ven. Fort. *Carm.* 10.9.32 *uaga pampineas uentilat aura comas*.

³⁵ *Ventilare* non è comune nella produzione latina: oltre al contesto in esame, si ritrova in *Am.* 1.1.7-8 *quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae, / uentilet accensas flaua Minerua faces* e, con un'analogia associazione di *Venus* a *uentus*, in Prop. 4.3.50 *hanc Venus, ut uiuat, uentilat ipsa facem*.

³⁶ Per *gracilis* si rinvia a *ThLL* 6.2.2131.22 ss.; cfr. *e. g.* *Her.* 14.39 *ut leni Zephyro graciles uibrantur aristae*; *Met.* 10.140 *sidereum gracili spectare cacumine* (scil. *cupressi*) *caelum* e Verg. *Ecl.* 10.71 *dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*.

³⁷ Il nesso *summa unda* per indicare la superficie del mare si ritrova *e. g.* in *Am.* 3.6.6 *summaque uix talos contigit unda meos*; *Met.* 11.733 *stringebat summas ales miserabilis undas*; *Fast.* 2.407 *sustinet impositos summa cauus alueus unda*; *Tr.* 3.4.11 *aspicis ut summa cortex leuis innatet unda*; Verg. *G.* 4.352 *prospiciens summa flauum caput extulit unda*; *Aen.* 1.127 *prospiciens summa placidum caput extulit unda* e Luc. 3.702 *uictor et incolumis summas remeabat in undas*.

³⁸ Per *suspendere* detto delle lacrime o, in generale, del pianto si rinvia a *Fast.* 4.849-850 *dat tamen exsequias; nec iam suspendere fletum / sustinet, et pietas dissimulata patet* e *Consol. ad Liv.* 113-114 *congelat interdum lacrimas duratque tenetque / suspensasque, oculis fortior, intus agit*.

³⁹ Cfr. *e. g.* Hom. *Il.* 22.463-465; 24.14-18; nelle *Heroides* si rinvia in particolare a 14.45-46 *non ego falsa loquar: ter acutum sustulit ense, / ter male sublato reccidit ense manus*.

⁴⁰ Le mani del poeta, che incutono un senso profondo di paura, perché colpevoli di un insensato gesto, agli occhi di Corinna presentano un aspetto terrificante, mai percepito prima dalla donna; *formido*, infatti,

sincerità dei suoi sentimenti, considerato il repentino cambiamento d'animo. Al poeta, allora, non resta che prostrarsi, come fa un supplice davanti ad una divinità nell'atto di devota obbedienza: lo fa capire *procumbere*, che nel designare l'atteggiamento tipico del *supplex*⁴¹, concorre ad enfatizzare il *pathos* della scena, poiché il poeta si getta ai piedi della sua *domina* che risulta, dunque, assimilata ad una dea, come già nel v. 32 *ille deam primus perculit; alter ego*.

Nei due contesti ovidiani, nonostante l'analoga espressività, il tema della violenza su una donna inerme, dunque, viene sviluppato in modalità differenti. Negli *Amores* la rielaborazione in chiave ironica del motivo dà luogo a un risultato originale, in cui un tema tutt'altro che comico è proposto con toni meno accorati e, talvolta, parodici⁴². In *Her.* 11 l'efferato ordine paterno rivolto a Canace viene trattato con toni di intensa pateticità, ai quali, tuttavia, non è estranea una sorta di 'ironia tragica'⁴³, poiché il lettore conosce già la drammatica sorte dell'eroina. In entrambi i contesti il poeta ricorre ad una similitudine per descrivere lo stato di profondo turbamento di una donna inerme e indifesa; le immagini dei venti che lambiscono le fronde e le onde del mare costituiscono il singolare termine di paragone del tremore della *puella*.

La visione dei *membra* tremanti di Corinna in un caso, di Canace nell'altro, suggerisce la similitudine che, tuttavia, è variata nella struttura. In *Am.* 1.7.53-56 è proprio l'immagine del tremore della protagonista ad introdurre il paragone, che anticipa il pentimento del poeta; nell'epistola, conferisce *pathos* alla scena e mette il lettore nella condizione di percepire interamente il terrore dell'eroina. A sottolineare l'analogia tra le due versioni ovidiane concorre l'impiego di moduli espressivi ed immagini analoghi; *uidere* è collocato in *explicit* di verso in entrambi i contesti: in *Am.* 1.7.53 *uidi* sottolinea la tensione emotiva del poeta, il quale si sente responsabile dell'infelice condizione di Corinna. Il congiuntivo potenziale *uideres* di *Her.* 11.77 chiama in causa, quasi come *testes* giuridici, sia il destinatario 'reale' dell'epistola (Macareo) sia il lettore, perché prendano atto della crudeltà paterna subita da una figlia debole e indifesa. In entrambi i contesti la violenza fisica subita ha risvolti sul piano psicologico, poiché le due protagoniste sono incapaci di reagire e affidano solo alle lacrime il compito di esprimere concretamente il loro profondo turbamento. L'incisività dell'espressione *ipsa nihil* in apertura di verso in *Am.* 1.7.20 e *Her.* 11.81 connota l'atteggiamento impietrito delle due donne. In *Am.* 1.7.20 *ipsa nihil; pauido est lingua retenta metu*, Corinna atterrita dalla paura, contrariamente alle aspettative del poeta, non riesce a parlare. All'atteggiamento del poeta - la cui incontenibile furia nel v. 19 *quis mihi non 'demens!' quis non mihi 'barbarus!' dixit?*, è enfatizzata dall'anafora di *quis* e dai termini *demens* e *barbarus* - si contrappone, infatti, la totale immobilità della donna⁴⁴; l'ellissi del verbo e l'uso pregnante di *ipsa*, dallo stesso valore di *domina*,

designa la paura per qualcosa di sconosciuto (*ThL* 6.1.1096.44ss.).

⁴¹ Cfr. *ThL* 10.2.1567.59ss. s.v. *procumbere*.

⁴² R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari, 2000, 148-149 ben delinea l'ironia ovidiana: "in Ovidio l'ironia si configura come una maniera ammiccante di giocare a scomporre e ricomporre i suoi modelli: è un *lusus* raffinatissimo, che non equivale solo a 'canzonatura' del modello, ma implica un'operazione assai più complessa, che stravolge il senso stesso dell'elegia, la funzione dei suoi motivi e dà esito ad effetti di lettura e ricezione del testo spesso volutamente ambigui".

⁴³ Su concetto di ironia tragica nelle *Heroides* e in particolare in *Her.* 11 si rinvia a S. Casali, "Tragic Irony in Ovid, *Heroides* 9 and 11", *Classical Quarterly* 45, 1995, 505-511 e G. Williams, "Ovid's Canace: Dramatic Irony in the *Heroides* XI", *Classical Quarterly* 42, 1992, 201-209.

⁴⁴ Sull'atteggiamento irremovibile della *puella* il poeta si sofferma anche ai v. 52-53 *adstitit illa amens et sine sanguine uultu, | caeduntur Pariis qualia saxa iugis*, in cui Corinna, pallida per la paura, è paragonata al marmo di Paro.

come spesso accade nella produzione erotica⁴⁵, conferiscono forte espressività al contesto. In *Her.* 11.81-82 *ipsa nihil praeter lacrimas pudibunda profundi / torpuerat gelido lingua retenta metu*, il dimostrativo *ipsa* in apertura di verso proietta l'attenzione sulle reazioni della protagonista, dopo il distico dedicato alla violenza delle azioni paterne. L'espressione *ipsa nihil; pauido est lingua retenta metu* (*Am.* 1.7.20), poi, compare leggermente variata in *Her.* 11.82 *torpuerat gelido lingua retenta metu*; nel contesto degli *Amores* la 'iunctura' *linguam retinere* che, grazie alla sua ascendenza comica, concorre a rendere vividamente espressiva la scena; nel corso dell'elegia, d'altra parte, assistiamo anche ad un cambiamento nell'atteggiamento di Corinna che, inizialmente impietrita della paura, si mostra poi decisa nel rifiutare le mani supplichevoli del poeta. Nell'epistola di Canace, invece, l'espressione sottolinea la condizione di profonda frustrazione dell'eroina, che non riesce ad opporre resistenza ai *mandata* paterni; ad enfatizzare l'impossibilità di una soluzione alternativa al suicidio interviene *gelidus*, che allude inesorabilmente all'imminente morte.

Alla luce di tali riflessioni emerge in modo chiaro la capacità del poeta di tessere fitte trame allusive e reinterpretare i modelli letterari ora con raffinata ironia ora con toni di intensa drammaticità. Attraverso la riformulazione dei suoi modelli la trattazione di un tema convenzionale nella poesia augustea, quello della violenza contro una donna indifesa e impaurita, perviene ad esiti del tutto differenti. In *Am.* 1.7 la differente elaborazione in chiave ironica del motivo rispetto ai modelli precedenti conferisce all'elegia tratti di originalità, poiché il poeta coinvolge il lettore nella sua nuova concezione della poesia erotica: infatti, basterà rimettere in ordine la *coma laniata* di Corinna per ricomporre il rapporto d'amore incrinato dall'insensata violenza del poeta. In *Her.* 11 l'incontenibile ira di Eolo è tale da imporre la morte alla figlia e al nipote appena nato, incapace com'è di tollerare una trasgressione ai *mores* da lui stesso imposti: non è il legame incestuoso a scatenare la *tumida ira* di Eolo, ma la nascita di un bambino illegittimo, concepito fuori dal vincolo matrimoniale. Inoltre, nell'elaborazione dell'epistola ovidiana è significativo l'apporto del carne catulliano dell'Arianna abbandonata; l'affinità tra i due contesti è data proprio dalla figura della protagonista, una sfortunata eroina: nell'introdurre la similitudine del corpo tremante della donna con il mare increspato dalle onde, però, Ovidio va oltre il modello, poiché il *mare tremulum* non rappresenta lo sfondo della disperata vicenda dell'eroina, come avviene in Catullo, ma è quasi trasposizione concreta della condizione psico-fisica della *misera* fanciulla. Il terrore generato dal timore impedisce all'eroina di parlare e rappresenta una vera e propria perdita di coscienza, alla quale non è estraneo un altro esemplare ipotesto catulliano, poiché il 'torpore della lingua' non può non rievocare Catull. 51.9 *lingua sed torpet*, nel delineare il motivo dell'ineffabilità generata da una forte emozione, in caso determinato dalla contemplazione della donna amata, nell'altro dalla paura per la reazione paterna.

BIBLIOGRAFIA

- C. Battistella, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*, Berlin-New York, 2010
F. Bessone, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII Medea Iasoni*, Firenze, 1997
S. Casali, "Tragic Irony in Ovid, Heroides 9 and 11", *Classical Quarterly* 45, 1995, 505-511

⁴⁵ Cfr. e. g. *Ars am.* 2.171-172; *Rem.* 305 e 636.

- R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari, 2000
- A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 2001⁴, 731-732
- C. J. Fordyce, *Catullus*, Oxford, 1961
- H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, 1974
- E. Pianezzola, *Gli aggettivi verbali in -bundus*, Firenze, 1965
- E. Pianezzola, *Elementi della tecnica poetica ovidiana: similitudine, metafora, metamorfosi*, Torino, 1973
- R. Pichon, *Index Verborum Amatoriorum*, Paris, 1902
- B. Ranieri, "Il terrore dell'eroina: da Catullo a Ovidio", *Aufidus* 74-75, 2011, 105-125
- B. Ranieri, *Gli abbracci spezzati. La ricezione di Ov. Her. 11 nel teatro italiano del Cinquecento*, Trento, 2014
- B. Ranieri, *La fuga del Dio deceptus*, Bari, 2014
- G. Williams, "Ovid's Canace: Dramatic Irony in the *Heroides* XI", *Classical Quarterly* 42, 1992, 201-209