



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Filologia e Cultura Greco-Latina e Storia del Mediterraneo Antico

Dipartimento di Culture e Società

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/04

*Omnia mutantur, nihil interit.*

Un epos pseudo-didascalico sul mondo in trasformazione

IL DOTTORE

**Barone Claudio**

IL COORDINATORE

**Prof. Nicola Cusumano**

IL TUTOR

**Prof. Luciano Landolfi**

CICLO XXIX

ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2017



## Indice

Premessa	p. 1
Capitolo primo. “Cosmogonie” in <i>metamorfosi</i>	p. 5
1.1. <i>Quem dixere Chaos.</i> Una <i>Quellenforschung</i> “caotica”	p. 9
1.2. <i>Deus et melior natura.</i> Il cosmo e il dio fabbro. Dal determinismo al teismo	p. 26
1.3. <i>Dispositio partium orbis terrarum.</i> Dal caos al cosmo. Per un'epica del disordine	p. 40
1.4. <i>Sanctius his animal.</i> La creazione dell'uomo. Il protagonista sulla scena	p. 50
Capitolo secondo. La metamorfosi come fenomeno para-scientifico. Dal surreale al reale	p. 61
2.1. <i>Sed genuum iunctura riget, frigusque per unguis / labitur.</i> Indurimento come criomorfosi	p. 64
2.2. <i>Ut Hymettia sole / cera remollescit.</i> Perdita di consistenza e ammorbidimento della materia	p. 84
2.3. <i>Nam brevis in gelidas membris exilibus undas / transitus est.</i> Più che morbido: liquido	p. 95
2.4. <i>Inque leues paulatim euanuit auras.</i> Al di là dell'acqua: due casi di aeromorfosi	p. 102
2.5. <i>Stella micat.</i> Combustioni e catasterismi	p. 106

2.6. <i>Nam mixta duorum / corpora iunguntur.</i> Con-fusione e perdita della singolarità	p. 111
Capitolo terzo. Ovidio sulla natura delle cose. Un Pitagora lucreziano nelle <i>Metamorfosi</i>	p. 118
3.1. <i>Uir fuit hic ortu Samius.</i> Pitagora ed Epicuro. Un altro caso di aristia filosofica	p. 119
3.2. <i>Omnia mutantur, nihil interit.</i> Un <i>De rerum natura</i> metamorfico	p. 136
3.3. <i>Siqua fides rebus tamen est addenda probatis.</i> Un discorso <i>de admirandis rebus</i>	p. 166
Conclusioni	p. 183
Bibliografia	p. 186



## Premessa

Per quanto varia e ampia sia la letteratura secondaria dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio, è parsa difettare negli studiosi la volontà di produrre uno studio sistematico che tenesse conto del debito contratto dal poeta di Sulmona con la letteratura filosofico-scientifica circolante al suo tempo. Infatti, se, da un lato, ci si può avvalere di contributi preziosi, tesi a gettar luce su porzioni comunque minime e isolate tratte dai due inserti 'filosofici' posti ad apertura e a chiusura del poema – la cosmogonia e il discorso di Pitagora – dall'altro, non esiste ancora un'indagine tanto organica quanto approfondita di temi e moduli appartenenti a un tipo di letteratura tecnica nell'economia delle *Metamorfosi* stesse.

Tuttavia, se riguardo alle sezioni predette gli studiosi hanno tentato, anche frammentariamente, di approfondire i rapporti di dipendenza di Ovidio nei rispetti di autori e testi eminentemente tecnici<sup>1</sup>, per altri luoghi dell'epos metamorfico, nel cui sostrato a me sembra di poter individuare una decisa presenza di materiale scientifico, gli sforzi si sono limitati a considerazioni piuttosto aleatorie, peraltro limitate a porzioni di testo ben note ai lettori<sup>2</sup>.

Ad uno sguardo attento non sfugge però come la metamorfosi stessa, intesa come forma di 'riciclo' della materia sottostante all'assioma dell'*omnia mutantur, nihil interit* (*met.* 15, v. 165)<sup>3</sup>, si configuri come un principio empirico che trova fondamento nel reale, per quanto trasposto dal Sulmonese sul piano dell'irrealtà poetica. E come in ogni trasformazione ovidiana ogni essere mutato mantiene sempre taluni tratti fisici o psicologici che gli erano propri prima della trasformazione, allo stesso modo, in tale trasfigurazione del mondo reale in quello poetico, alcune tracce del primo permangono anche a mutamento avvenuto. Il lettore delle *Metamorfosi*, pertanto, si trova al cospetto

---

1 A titolo di esempio, si vedano i contributi di Pascal 1905, 129-151; Alfonsi 1958, 265-272; Robinson 1968, 254-260; McKim 1984, 97-108; Della Corte 1985, 3-12; Todini 1991, 99-146; Helzle 1993, 123-134; Myers 1994, 52 e sgg.; Hardie 1995, 204-214; Wheeler 1995, 95-121; Galinsky 1998, 313-336; Flores 1999, 35-40; Lecocq 1999, 129-147; Setaioli 1999, 487-514; Stucchi 2005, 159-184; Beagon 2009, 288-309.

2 Non credo vi sia più di Ščeglov 1969, 55 e sg.; Galinsky 1975, 166; Landolfi 2002, 420.

3 Una massima, questa, dal sapore tanto scientifico da essere impiegata persino da Francesco Bacone nel capitolo primo del *de augmentis scientiarum*, all'interno dell'*Opera philosophica* e da trovarsi quasi tradotta nella formula lavoisieriana esplicante il principio fisico della conservazione della massa, secondo cui in natura «rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme».

di un linguaggio e di un immaginario che rinviano a un genere letterario specifico, avente come obiettivo primario - per intento programmatico - l'indagine e la descrizione della realtà condotte con l'occhio critico e vigile del filosofo-scienziato.

Benché dèi, ninfe e satiri popolino un poema interamente incentrato sul mondo fantasmagorico delle metamorfosi, l'approdo del poeta a una visione pseudo-scientifica dei fenomeni pare costante e non sembra limitarsi, come si avrà modo di constatare, ad alcuni stadi del processo di trasformazione in sé e per sé, impegnando viceversa l'epos in due sezioni di particolare rilievo. Del resto, le *Metamorfosi* sono introdotte da una delle più ampie cosmogonie che il mondo letterario latino ricordi e si avviano alla conclusione con il lunghissimo discorso filosofico pronunciato da Pitagora.

In linea con la tassonomia impressa da Ovidio al proprio poema, i tre capitoli di cui consta la mia dissertazione intendono riprodurre l'ordine seguito dal poeta nella narrazione degli eventi occorsi dalle origini del mondo fino ai suoi tempi.

Nel primo capitolo, "*Cosmogonie*" in *metamorfosi*, verrà condotto uno studio teso a rintracciare le fonti impiegate dall'autore del poema al fine di descrivere la metamorfosi cosmica collocata ad apertura del suo *carmen perpetuum*. Mettendo in luce i punti di contatto esistenti tra la cosmogonia ovidiana (*met.* 1, 5-88) e quella narrata da Lucrezio in *d.r.n.* 5, 416-508, si cercherà di dimostrare fino a che punto Ovidio abbia seguito il *De rerum natura* per la stesura del proprio brano e dove, invece, sembri allontanarsene, trovando approdo privilegiato in una produzione letteraria greca (ma non solo greca) di taglio squisitamente filosofico, da cui il poeta augusteo sembra aver desunto non solo immagini, bensì anche una terminologia ricca di ammiccanti calchi lessicali.

D'altronde, nonostante Lucrezio si ponga all'attenzione del lettore quale modello privilegiato seguito dal poeta metamorfico per la realizzazione del brano in predicato, si tenterà di mostrare come, in realtà, Ovidio stenda un resoconto cosmogonico che si caratterizza piuttosto come frutto di un'operazione sincretica, ottenuta dalla sapiente giustapposizione di materiale composito di provenienza non lucreziana, specialmente nelle sezioni cui il poeta epico ha conferito un'impronta di marca 'teistica'. Eppure, benché attinga ad altre fonti, l'autore delle *Metamorfosi* non sembra voler allontanarsi troppo dal solco segnato dal *Lehrdichter* epicureo, pagando a quest'ultimo l'obolo più

consistente nella stesura dell'intero racconto cosmogonico.

Fulcro del secondo capitolo, *La metamorfosi come fenomeno para-scientifico. Dal surreale al reale*, sarà invece la metamorfosi e, nella fattispecie, la descrizione del processo di metensomatosi che porta il corpo a trapassare da una sostanza a un'altra. Partendo dall'assunto scëglloviano secondo cui si deve riconoscere ad Ovidio la capacità di rappresentare un processo “inimmaginabile” attraverso la scomposizione del processo metamorfico in trasformazioni più semplici e, soprattutto, conciliabili con l'immaginazione umana<sup>4</sup>, verranno presi in esame quei microfenomeni che occorrono durante la trasformazione dei corpi: indurimento, ammorbidimento, liquefazione, aeromorfosi, combustione e fusione svolgono un ruolo cardine all'interno della trasformazione in atto, indirizzandone peraltro l'esito. D'altro canto, la “conciliabilità” del fenomeno metamorfico con la capacità immaginifica dell'uomo di cui parla Sčeglov trova realizzazione mediante il rinvio a un immaginario familiare al lettore, in quanto desunto dall'esperienza quotidiana. Pertanto, osservata da quest'ottica, la metamorfosi, pur presentandosi come fenomeno irreali, mantiene dei contatti, seppur talvolta solo formali, con il mondo esperibile. Il che si traduce, sul versante letterario, in un utilizzo costante da parte di Ovidio del poema che a Roma, verisimilmente più di ogni altro, aveva trattato in maniera sistematica e scientifica la fenomenologia del reale: il *De rerum natura* lucreziano. Quest'ultimo, concepito quale repertorio iconografico privilegiato da cui trasegliere le immagini funzionali alla resa plastica del processo metamorfico, si rivela anche quale serbatoio lessicale e stilistico nobilitante.

Quasi in chiusa e in *pendant* con la sezione cosmogonica con cui si apre il poema, Ovidio decide di affidare a Pitagora uno dei più lunghi monologhi presenti all'interno delle *Metamorfosi* (*met.* 15, 75-478). Materia del terzo ed ultimo capitolo della presente indagine (*Ovidio sulla natura delle cose. Un Pitagora lucreziano nelle Metamorfosi*), il discorso di Pitagora costituirà il centro di un'analisi volta, da un lato, ad individuare le modalità di rappresentazione del filosofo samio e, dall'altro, ad indagare la 'presenza' del poeta del Giardino nelle forme e nei contenuti della dottrina pitagorica. Infatti, presentato con un afflato estatico simile a quello con cui Lucrezio esalta il proprio Maestro, il personaggio ovidiano da un lato sembra condividere con Epicuro l'aura salvifica distintiva di chi sa indagare le fibre più intime dell'universo onde

---

4 Sčeglov 1969, 60.



divulgarle all'umanità, dall'altro esso condivide con Lucrezio un'espressività dal tono pronunciatamente didattico. Come nella descrizione del processo metamorfico e, in buona parte, anche nel racconto sulle origini del mondo, così anche nell'episodio posto a suggello del poema Ovidio fa ampio, sapiente uso del materiale lucreziano in suo possesso, pur mostrando sempre un'originalità che garantisce al lettore il piacere del nuovo nel già visto o, meglio ancora, nel già letto e all'autore stesso il successo spettante ai poeti capaci di emulare abilmente i propri modelli.

## Capitolo 1

### “Cosmogonie” in *metamorfosi*

Il brevissimo proemio delle *Metamorfosi*, oltre a presentare il tema portante dell'opera (*mutatae in noua corpora / formae*, 1, 1-2), fissa i limiti cronologici entro i quali è destinata a scorrere la massa torrenziale di miti evocati. Nonostante il filo temporale degli eventi trovi, non di rado, qualche battuta d'arresto e qualche torsione tali da ostacolare l'incanalamento delle vicende metamorfiche trattate lungo un asse cronologico ben definito, la promessa formulata dall'autore in sede proemiale è quella di ripercorrerle *ab origine mundi / ad mea...tempora* (vv. 3-4). Per quanto ambizioso, causa la fluidità della materia affrontata, il progetto trova perfetta realizzazione almeno nei due estremi cronologici del poema. Se infatti, da una parte, esso si conclude con la morte e l'assunzione in cielo di Cesare e la prevista apoteosi di Augusto, al polo diametralmente opposto il poeta inaugura le *Metamorfosi prima... ab origine mundi*. Ovidio non poteva non prendere le mosse dalla prima trasformazione in ordine di tempo prodottasi nell'universo, ossia quella che porta alla nascita di questo stesso a partire dal caos primigenio<sup>5</sup>.

La sezione di apertura delle *Metamorfosi* è occupata da un racconto cosmogonico che, sviluppandosi per più di ottanta versi, raggiunge il suo apice nella descrizione della comparsa dell'uomo, protagonista assoluto dell'intero poema. Più volte la letteratura secondaria ha posto l'accento sul carattere 'interletterario' della composizione ovidiana, mettendo soprattutto in evidenza la notevole abilità dell'autore nel variare una materia già trattata e nel modularla su nuove corde<sup>6</sup>. D'altronde, come folta è la messe di monografie e articoli volti a rintracciare le fonti a cui Ovidio poté attingere per la realizzazione dei vari brani metamorfici, allo stesso modo l'*ouverture* cosmogonica del poema è stata oggetto di studio privilegiato da parte della critica<sup>7</sup>. Del resto, affondando le radici nelle prime manifestazioni poetiche a noi giunte in lingua

---

5 «The cosmogony is itself the first manifestation of the theme announced in the opening line of the proem, change. Once this is established as a fundamental, underlying principle in the functioning of Ovid's poetic universe, the tales which follow have a basis not only in literary, but also in 'scientific' fact», così Knox 1986, 13. Sul tema vd. anche Pianezzola 2010, 61.

6 Si pensi agli ormai canonici studi sulle fonti ovidiane condotti da Lafaye 1971<sup>4</sup> e Castiglioni 1964.

7 «Die ovidische Kosmogonie ist eines der am meisten interpretierten Stücke antiker Dichtung», afferma, dal canto suo, Bömer 1969, 15.

greca, l'origine del cosmo trova terreno florido anche e soprattutto nell'alveo della letteratura filosofico-scientifica successiva che, come avrò modo di evidenziare nel presente studio, sembra aver intrattenuto con la poesia epico-didascalica un rapporto di reciproca influenza<sup>8</sup>.

In un contributo stimolante volto a rintracciare la parentela letteraria tra il passo ovidiano in oggetto e quel che resta della filosofia empedoclea imperniata sulla nascita del cosmo, Pascal scrive:

«I poeti latini furono, chi nol sa?, tutti informati a una educazione filosofica, e da essa trassero pascolo alla intelligenza e ispirazione al genio. Ne segue che allo studio dell'opera loro non poco conferisca il riconoscere da quali monumenti della filosofia greca l'opera stessa primamente emanò; e il ricercare di volta in volta come la genesi del loro pensiero e il primo sbocciare dei loro fiori poetici. La qual ricerca ne adduce alcuna volta a inopinati riscontri, ed è pur feconda di risultati felici sul campo delle lettere greche: giacché accertata una derivazione siffatta, è dato redintegrare, con l'opera dello scrittore latino, il pensiero, rimastoci per avventura frammentario, di uno scrittore greco»<sup>9</sup>.

Il fatto che Ovidio nell'intelaiatura del discorso cosmogonico attinga ad innumerevoli fonti letterarie è acquisizione ormai consolidata, ma di quale tipo di opere si sia servito per la stesura di tale passo è questione assai complessa su cui tenterò di gettare nuova luce a mia volta<sup>10</sup>. Infatti, obiettivo fondamentale della presente indagine è quello di rintracciare i modelli che il poeta delle *Metamorfosi* può avere tesaurizzato e, al contempo, di determinare le modalità attraverso le quali egli ha reinterpretato il

---

8 Due 1974, 97, nota come il lettore, credendo di aver sotto mano un poema mitologico *tout court*, si renda subito conto di trovarsi dinanzi a un brano di “poesia didattica di taglio filosofico”. Dal canto proprio, concentrando l'attenzione sullo stralcio ovidiano in predicato, Barchiesi 2005, 147, evidenzia con chiarezza che «dal punto di vista filosofico, è impossibile rintracciare una linea teorica ben precisa, ma è più importante notare che Ovidio ha scelto una sua strategia coerente almeno in negativo: il suo resoconto delle origini evoca sia le narrazioni mitologiche e teologiche, sia il razionalismo naturalistico di Lucrezio». Del resto, fuorviante suonava il giudizio precedentemente espresso da Robbins 1913, 402, al cui dire il racconto cosmogonico ovidiano sarebbe il risultato di una visione cosmogonica eclettica che, ampiamente diffusa nella cultura popolare di quel tempo, è stata accolta *sic et simpliciter* dal poeta delle *Metamorfosi*.

9 Così Pascal 1905, 129.

10 Wheeler 1995, 96, mettendo in luce le differenze tra la cosmogonia 'creazionistica' delle *Metamorfosi* e quella 'casualistica' di alcuni antecedenti poetici (Lucrezio *in primis*), sostiene che «if Ovid distinguishes his “creazionist” account from these poetic backgrounds, we may ask what model he imitates and why». A tal riguardo, cfr. Helzle 1993, 129.

soggetto affrontato secondo una precisa cifra stilistica<sup>11</sup>. Da quest'ottica, di rilievo appare lo studio condotto dalla Myers<sup>12</sup> sul carattere eziologico del poema ovidiano e, in particolare, sulla sezione cosmogonica delle *Metamorfosi*.

Tuttavia, per quanto pregevole risulti l'analisi condotta dalla studiosa, non si può non rilevarne un limite significativo nella scelta del materiale esaminato che, privilegiando fonti di matrice poetica, non apre la ricerca a possibili influenze provenienti alla scrittura ovidiana da altri testi, come quelli di taglio filosofico-scientifico<sup>13</sup>. Estendere l'indagine sulla cosmogonia racchiusa nel primo libro delle *Metamorfosi* agli apporti provenienti dalla letteratura scientifica e filosofica non implica di necessità l'apertura a nuove ipotesi circa un atteggiamento *engagé* tenuto dall'autore su tale versante<sup>14</sup> (come è stato fatto, con risultati talvolta discutibili<sup>15</sup>). Tener conto di tal genere di produzione equivale ad ampliare il raggio di analisi a testi che Ovidio, senza particolari pretese scientifiche, potrebbe avere tenuto presenti per la realizzazione di questa e di altre sezioni dell'epos metamorfico: in particolare, nella sezione immediatamente post-proemiale si manifesta un forte anelito al mondo della filosofia e della scienza<sup>16</sup>, dato che il poeta parrebbe avvolgere «le pietre che costruiscono la sua cosmogonia con tinte presocratiche, platoniche, stoiche»<sup>17</sup>.

Tuttavia, dopo il quarto ed ultimo verso del proemio, il proposito di affondare le radici del racconto nella *origo mundi* sembra momentaneamente disatteso dal poeta: *ante* (v. 5), posto in sede incipitaria, pur offrendo apparentemente una determinazione temporale alla vicenda che sta per essere narrata, nei fatti la catapulta in una fase

---

11 Del resto, Due 1974, 97, esprime l'esigenza di spostare l'attenzione dal contenuto alla forma del brano ovidiano in oggetto, onde far chiarezza sugli espedienti artistici impiegati dal poeta per la stesura di un resoconto sulle origini che si presenta al lettore come frutto di un'operazione sincretica condotta su un materiale letterario eterogeneo. Inoltre, riguardo proprio alla natura "sincretica" del linguaggio e delle idee presenti in questo passo metamorfico cfr. Solodow 1988, 215.

12 Myers 1994.

13 A tal riguardo, si veda Otis 1966, 349. Secondo McKim 1984, 98, inoltre, il racconto cosmogonico, legandosi almeno apparentemente alla letteratura 'tecnica', avrebbe dovuto conferire dignità al suo poema.

14 Così Solodow 1988, 215.

15 Come, per esempio, ha tentato di fare Todini 1992, cercando di rivestire il poema ovidiano di un'aura eminentemente pitagorica e considerando Ovidio un novello 'Lucrezio' pitagorico nella Roma augustea.

16 Per parte propria, DeLacy 1947, 160, evidenzia come tale genere di letteratura fosse solo un «repository of poetic material», tenuto in conto dal poeta alla stessa stregua del materiale storico e mitologico impiegato per la composizione dell'opera.

17 Citazione desunta da Galasso 2000, 740.

cronologica in cui non esisteva neppure la nozione di tempo<sup>18</sup>. Il poeta si prefigge di tessere una trama i cui stami si dipanano dal momento in cui, ancor prima dell'esistenza del mare, delle terre e del cielo, di tutto l'universo, *unus erat... naturae uultus* (v. 6)<sup>19</sup>. Non il nulla, bensì il tutto fuso insieme. Non ogni parte nella sua individualità, ma il tutto nel tutto, *quem dixere Chaos* (v. 7). Un emistichio, questo, che lungi dall'offrire solo un involucro espressivo all'immagine che Ovidio sta tratteggiando, dichiara l'apertura del poeta a un serbatoio iconico capace di travalicare i confini della letteratura, della scienza e della filosofia coltivate a Roma per approdare a lidi dichiaratamente greci, che della lingua d'oltremare mantengono persino le designazioni nel trattare del primordiale coacervo di elementi indistinti (*Chaos*, v. 7).

Pertanto, obiettivo primario del capitolo, almeno nella parte iniziale, sarà proprio quello di rintracciare il soggetto, anzi i soggetti del *dixere*<sup>20</sup>, gli enigmatici latori della tradizione dottrina di cui Ovidio si fa interprete inaugurando la sezione cosmogonica del proprio epos.

---

18 Cfr. Schiesaro 2008, 67.

19 «Nella cosmologia degli antichi esistono sia tripartizioni della materia in acqua, terra e aria, sia quadripartizioni [...] in cui a quei tre elementi si aggiunge il fuoco/etere. Qui Ovidio, che differisce per ora la menzione del fuoco, si riferisce a uno stadio in cui la separazione di questi elementi [...] non è ancora avvenuta, quindi il punto più remoto del tempo che la mente umana possa concepire». In tal modo si pronunzia a riguardo Barchiesi 2005, 150.

20 «L'atto fondante di "dare il nome" al Chaos primigenio mette subito in primo piano la presenza insostituibile della cultura greca, dato che la parola non esiste in latino se non come prestito greco. D'altra parte l'atto del nominare non è sempre semplice, ma presuppone una catena di predecessori greci ognuno dei quali, spesso in modo competitivo, modifica il valore di questo costrutto originario». Così Barchiesi 2005, 152. Sul tema vd. già Tarrant 2002, 349. Altri riferimenti al *Chaos* sono presenti nel resto della produzione ovidiana (tra cui *Ars* 2, 467 sgg.; *Fast.* 1, 103 sgg.; 5, 11 sgg., cfr. Deferrari – Barry – McGuire 1939, s.v. *Chaos*) di cui non si terrà conto nelle pagine seguenti, incentrate sul reperimento di ipotesi scientifico-filosofiche greche cui l'autore delle *Metamorfosi* potrebbe aver attinto per dar vita alla propria cosmogonia epica. Comunque, per un quadro complessivo su tali brevi resoconti cosmogonici si vedranno DeLacy 1947, 155-8; Rosati 2009, 363 sgg.

1.1. *Quem dixere Chaos*<sup>21</sup>.  
Una *Quellenforschung* 'caotica'

L'indagine sull'origine del cosmo è antica almeno quanto la prima produzione poetica greca. Già Omero, nella descrizione dei bassorilievi sbalzati da Efesto sullo scudo di Achille (*Il.* 17, 483-489), lascia emergere tracce di una riflessione specifica sull'assetto del cosmo<sup>22</sup>. Inoltre, il contesto all'interno del quale è inserita tale sezione ecfraistica, sembra rivestire di una patina 'demiurgica' la narrazione iliadica. Del resto, l'immagine del dio-fabbro che plasma (ἔτευξ', v. 483), mettendo ogni elemento al proprio posto, ἐν μὲν γαῖαν...ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν (*ibid.*)<sup>23</sup>, istilla nella mente del lettore l'immagine di un'entità primordiale cui è attribuita una funzione modellante e creatrice, giocando ambigualmente sulla figura del trickster a riscontro dell'arte toreutica del dio stesso<sup>24</sup>. D'altro canto, val la pena di notare che qui Efesto rivesta semplicemente il ruolo dell'artista abile nel raffigurare sull'arma un cosmo che è, comunque, a lui preesistente.

Oltre alla terra, al cielo e al mare il dio riproduce nella sua opera ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσιν, / ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται (vv. 484-485).

Inoltre, concentrando la propria attenzione sul cielo, il poeta lo ritrae costellato di tutti i suoi astri, ossia il sole, la luna e, infine, la corona di stelle di cui è trapunto. Dopo l'intera descrizione dello scudo che si protrae ininterrotta fino al v. 604, il quadro cosmico viene completato dall'immagine dell'orlo che lo ricinge: la grande corrente dell'Oceano, divinità primordiale definita altrove γένεσις πάντεσσι (*Il.* 14, 246), chiude circolarmente il manufatto artistico palesando una visione cosmologica fortemente connotata dalla presenza dell'elemento "acqua". Se quella omerica può essere considerata molto alla lontana una narrazione dell'origine del mondo, su questo versante, un'indagine mirata è rintracciabile all'interno della *Teogonia* esiodea.

---

21 *Met.* 1, 7.

22 «The combination of mythological and cosmological speculation is seen at the earliest period of Greek literature and continued throughout its history», così ritiene, per parte propria, Myers 1994, 52. Sul processo di allegorizzazione operato sui poemi omerici si veda, peraltro, Hardie 2003, 25-26.

23 Sul tema della tripartizione dell'universo rimanderei ad Hardie 2003, 322; Cerri 2010, 165.

24 Sulla possibile funzione allegorica del brano omerico cfr. Wheeler 1995, 98.

In linea con il proprio intento poetico, volto alla ricostruzione genealogica della stirpe degli immortali, Esiodo avverte la necessità di ripercorrere al contrario gli eoni del tempo fino a giungere alla ἀρχή (ἐξ ἀρχῆς, *Th.* 45), al punto d'origine da cui tutto ha avuto inizio. Il canto delle Muse si diffonde e risuona tutt'intorno alla cima dell'Olimpo nevoso, avendo per oggetto il θεῶν γένος (v. 44), una stirpe, questa, scaturita da Γαῖα e Οὐρανός. Apparentemente lungi dal voler narrare uno sviluppo cosmogonico del mondo, il poeta sembra limitare il campo d'indagine soltanto alla stirpe divina<sup>25</sup>. I confini tra il mondo degli dèi e quello costituito dagli elementi primordiali facenti parte del nostro universo sembrano, però, improvvisamente labili, al punto da lasciare emergere un'unità sostanziale tra una visione cosmogonica del discorso esiodeo e una sua trasfigurazione in chiave teogonica<sup>26</sup>. Del resto, se è vero che Gaia e Urano generarono gli dèi (ἔτικτεν, v. 45), alla stessa maniera in cui un uomo e una donna procreano, al contempo le due divinità appaiono quale ipostatizzazione della coppia di elementi che sta all'origine del cosmo<sup>27</sup>.

D'altro canto, si potrebbe pensare che l'imbarazzo prodotto dalla vicinanza, direi quasi interscambiabilità, delle due visioni (cosmica e teogonica), si ingeneri solo nel lettore moderno, naturalmente portato a distinguere il mitologico dallo pseudo-scientifico<sup>28</sup>; resta comunque il fatto che Esiodo avverta la necessità di tornare sul punto appena ricordato e che vi faccia ritorno quasi ripetendo il medesimo stilema. Infatti, con un balzo lungo una settantina di versi il poeta, rivolgendosi alle Muse, chiede loro di narrargli dal principio (ἐξ ἀρχῆς, v. 115) chi per primo (πρῶτον, *ibid.*) fu generato tra gli dèi. A primo acchito, il passo non pare disallinearsi contenutisticamente da quello sopra analizzato e, effettivamente, al v. 106 di nuovo Gaia e Urano figurano quali creatori di una lunga sequela di divinità (ἐξεγένοντο, v. 106). A questi esseri divini, nel verso seguente se ne associano altri due, Notte e Πόντος (v. 107), definiti attraverso una coppia di attributi quali δνοφερά (nel testo al gen.) e ἀλμυρός.

Se non per un semplice ampliamento numerico delle 'figure genitoriali', il passo non apporta nulla di nuovo alla disamina fin qui condotta. Ma i vv. 108-110 gettano

25 Cfr. West 1966, 172.

26 Così Hardie 2003, 7.

27 West 1966, 191 parla di «cosmic gods», distinguendo, per l'appunto, questi dèi primordiali dalla successiva generazione divina («non-cosmic gods»).

28 Non sono infatti d'accordo con il giudizio estremo espresso da Marconi 1962, 274, secondo il quale Gaia, ossia la Terra, rivesta in tale sezione dell'opera esiodea il ruolo esclusivo di dea e non anche quello dell'elemento cosmico di cui ella è ipostasi.

nuova luce sull'argomento. Infatti, dopo aver nominato Gaia, Urano, Notte e Ponto, Esiodo si rivolge nuovamente alle Muse pregandole di dirgli come (ὥς, v. 108) dapprima (τὰ πρῶτα, *ibid.*) θεοὶ καὶ γαῖα γένοντο (*ibid.*). Il poeta, adesso, non chiede più soltanto di conoscere “quelli che” (οὓς, v. 45) Gaia e Urano generarono e “quelli che” (οἷ, v. 46) da questi nacquero; in questa sede, egli chiede “come” (ὥς, v. 108), ossia si interroga sulla causa, sull'origine. Pertanto, il punto focale dell'indagine sembra subire un mutamento che, partendo da una visione prettamente genealogica, quasi tassonomica, approda ad una visione eziologica delle reti parentali divine. Il passaggio, segnato a livello testuale dalla sostituzione del “chi” con il “come”, sembra spostare gradualmente l'obiettivo dalla genealogia alla teogonia, intesa, questa, quale racconto della nascita degli dèi e non come semplice ricostruzione dell'albero genealogico degli stessi.

Tuttavia, se tale mutamento di prospettiva appare interessante, ancor più degna nota sembra la programmatica sistematizzazione dei campi di indagine ai quali “ὥς” si lega. Esiodo non si mostra pago di avere notizie relative alla sola discendenza divina (θεοί, v. 108), anzi manifesta l'intento di estendere l'oggetto della sua ricerca; infatti, se fino a questo punto l'autore ha palesato un interesse relativo esclusivamente al mondo divino, in questa sede egli ambisce ad un'indagine di più ampio respiro che non si pone come qualcosa d'altro rispetto alla teogonia, fungendo anzi da completamento a tale ricerca sulle origini dell'universo. Alludo alla programmatica, seppur solo abbozzata, sezione cosmogonica che si estende dall'adonio finale del v. 108 al v. 110. Esiodo chiede alle Muse il modo in cui nacquero γαῖα (v. 108), ποταμοί (v. 109), πόντος (*ibid.*) definito ἀπείριτος (*ibid.*) e ricco di gonfiore furente (οἶδματι θυίων, *ibid.*), gli ἄστρα (v. 110), denotati come λαμπετόωντα (*ibid.*) e, infine, οὐρανός (*ibid.*), caratterizzato nuovamente, nella sua estensione, come εὐρύς (*ibid.*) e, inoltre, nella sua collocazione spaziale, mediante l'avverbio di luogo ὑπερθεν (*ibid.*).

Sembra, dunque, che la narrazione decorra dal mondo divino a quello cosmico, un mutamento di prospettiva segnato, a livello testuale, dalla scissione già individuata, al v. 108, tra le due macro-sezioni alla base dell'indagine esiodea: da una lato i θεοί, dall'altro γαῖα, questa volta, per intenderci, scritto con il gamma minuscolo<sup>29</sup>. D'altronde, una prima lettura del passo indurrebbe a pensare che si stia trattando

29 Del resto, West 1966, 190, sottolinea come in questo passo Esiodo mostri apertamente al lettore un interesse rivolto all'indagine sull'origine del mondo.



realmente della promessa, fatta dall'autore al destinatario, di trattare, accanto alla nascita degli dèi, anche quella del cosmo. Il lettore non tarderà comunque a constatare come all'interno del poema la presenza di informazioni di carattere cosmogonico siano solo aleatorie e, in ultima analisi, egli stesso approderà, forse, all'idea secondo cui la sezione qui esaminata andrebbe riconsiderata da una nuova prospettiva<sup>30</sup>.

In una fase 'prescientifica' del sapere, come è quella in cui opera Esiodo, il cosmo appare come un grande organismo in cui ogni parte vive e interagisce con le altre. Ogni suo elemento pulsa ed è mosso quasi da una forza divina, anzi è esso stesso divinità; ciò non vuol dire semplicemente ricondurre ogni elemento sotto il campo di pertinenza di un ente divino (come, invece, avverrà nella letteratura posteriore, in cui a una divinità sono associati ruoli precisi e preciso raggio d'azione, più o meno limitato, sui vari aspetti della vita umana). Si tratta, invece, di una vera e propria commistione, anzi identificazione, tra l'elemento e la divinità che, per l'appunto, diventa l'elemento e viceversa. Osservata da quest'ottica, la sezione definita in precedenza cosmogonica stenta a trovare una sua autonoma collocazione all'interno dell'opera d'appartenenza e, al contrario, sembra fondersi con quella teogonica, perché, per Esiodo, parlare di teogonia vuole dire parlare anche di cosmogonia, e viceversa.

Dunque, benché apparentemente i vv. 108-110 del *Lehrgedicht* predetto risultino un ampliamento di quanto asserito da Esiodo nei due versi precedenti (vv. 106-107), in cui egli aveva già fatto riferimento agli elementi-divinità Γῆ, Οὐρανός e Πόντος, la riproposizione della triade divina, in questo caso, non si traduce solo nella duplicazione del pannello, bensì, come si è già rilevato, in un mutamento di prospettiva e di argomento. Di prospettiva perché, mentre nei vv. 106-107 Esiodo chiede alle Muse “chi” (οἷ, v. 106; οὗς, v. 107) nacque e fu generato da Gaia, da Urano, da Notte e da Ponto, nei tre successivi (vv. 108-110) chiede “come” (ὡς, v. 108) siano nati, da un lato, gli dèi e, dall'altro, la terra, i fiumi, il mare, gli astri lucenti e il cielo; di argomento poiché, mentre nella prima sezione il poeta domanda alle dee di descrivergli la prosapia nata dalle quattro divinità primordiali, nella seconda Esiodo sembra fare un passo indietro: infatti, egli desidera sapere anche come siano nate quelle quattro divinità primordiali.

---

30 Vd. West 1966, 192.

La separazione già più volte sottolineata tra θεοί e γαῖα al v. 108 offre dunque al poeta la possibilità di far partire la sua teogonia dalla cosmogonia. Da un punto di vista prettamente stilistico, val la pena di osservare la modalità attraverso cui Esiodo riconfigura la collocazione e la caratterizzazione degli elementi-divinità all'interno delle due sezioni qui prese in esame.

In entrambi i passi Gaia si presenta in posizione preminente, in linea con la sua funzione archetipica; la sola differenza tra i due stralci in predicato si coglie nella diversa scelta, cui il poeta approda *metri causa*, dei due termini con cui identificare la dea-terra (Γῆ, v. 106; Γαῖα, v. 108). D'altra parte, Urano, definito denotativamente al v. 45 nella sua grandezza (εὐρύς), al v. 106 viene rappresentato come “trapunto di stelle” (ἀστερόεντος, al gen.), per poi essere nuovamente caratterizzato come εὐρύς al v. 110.

A metà tra terra e cielo si trova πόντος (v. 109). La determinazione qualitativa della distesa marina descritta come “salata” (ἀλμυρός, v. 107) viene sostituita da un'informazione atta a definirne la quantità, là dove viene detto che il mare è ἀπείριτος (v. 109). Pertanto, il passaggio dalla visione qualitativa a quella quantitativa parrebbe finalizzato all'ampliamento dell'immagine della distesa d'acqua che, oltre al mare, comprende anche i fiumi (ποταμοί, v. 109). La tecnica di cui si serve Esiodo per la duplice definizione (qualitativa prima, quantitativa poi) dei due elementi-divinità, cielo e mare, punta all'obiettivo unitario di ampliare l'immagine medesima del singolo elemento descritto, fornendone una doppia caratterizzazione tale da renderne icastica la rappresentazione.

In linea con la premessa fatta dall'autore, la sezione successiva ai versi sin qui esaminati si apre con una digressione che, partendo ἐξ ἀρχῆς (v. 115), dia ragione dell'ordine cronologico secondo il quale gli elementi-divinità si sono avvicinati all'interno di quel processo che, con la dovuta cautela, potremmo definire allora cosmo-teogonico. Se fino a questo punto Gaia figura più volte in qualità di divinità archetipica, ad aprire la sequela di entità divine e, quindi, a porsi come origine di tutto non sarà Gaia, bensì Χάος (v. 116) che, secondo Esiodo, πρότιστα... γένηται (*ibid.*).

In principio, dunque, fu il *Chaos*, di cui il poeta non offre alcuna caratterizzazione. Esso costituisce semplicemente l'ἀρχή da cui tutto trae inizio<sup>31</sup>. Successivamente (ἔπειτα, v. 116) appare Gaia, questa volta definita εὐρύστερνος (v.

---

31 Cfr. Fränkel 1945, 209 n. 6.

117), quasi a volerne sottolineare specificamente il ruolo materno. Essa è sede (ἔδος, *ibid.*) sicura di tutti gli immortali. Dopo Chaos e Gaia nacquero Tartaro ed Eros, ma al v. 123 il poeta ritorna a parlare di Chaos e di Gaia e della loro rispettiva progenie: ἐκ Χάεος (v. 123) nacquero (ἐγένοντο, *ibid.*) Erebo e la nera Notte, mentre da questa, unitasi a Erebo, provennero (ἐξεγένοντο, v. 124) Etere e Giorno. Chaos, in linea con la sua natura archetipica, procrea senza unirsi a nessun altro elemento-divinità, diversamente da quanto avviene, ad esempio, nel rapporto atavicamente incestuoso tra i suoi due figli, Erebo e Notte.

A questo punto dell'analisi sarà necessario soffermarsi sull'immagine creata da Esiodo per rappresentare la nascita dei due elementi scaturiti da Chaos, primi di una lunga trafila<sup>32</sup>. La specificità del processo non trapela dal verbo utilizzato per dare notizia della nascita di Etere e Giorno: ἐγένοντο (v. 123) è impiegato topicamente in relazione ad atti procreativi<sup>33</sup>, ma in questo caso l'importanza assunta dalla fonte del parto e, soprattutto, dal movimento espulsivo che coinvolge la coppia di elementi-divinità Erebo-Notte i quali, per l'appunto, escono fuori da Chaos (ἐκ Χάεος, *ibid.*), simbolicamente posto in *incipit* di verso, genera nella mente del lettore l'immagine di un parto. Erebo e Notte, pronti per essere "dati alla luce" dopo un periodo di verosimile gestazione, vengono partoriti. Un'immagine, questa, a cui del resto sembrerebbe ricondurre il significato originario di Χάος: "voragine", "fenditura"<sup>34</sup>. Ecco, allora, che la metafora del parto verrebbe confortata dalla parentela metaforica esistente tra χάος e l'organo di riproduzione femminile<sup>35</sup>. Del resto, la rappresentazione esiodea del Caos colto durante il processo che sfocia nel parto cosmogonico sembra rimanere vivida anche nella tradizione poetico-scientifica successiva, com'è possibile ricavare da un passo degli *Astronomica* di Manilio. Nel primo libro del poema sugli astri, infatti, quest'ultimo lega in maniera inequivocabile la prosopopea del *chaos* primordiale (*Astr.* 1, 125) all'immagine del parto (*partu*, v. 126) attraverso il quale vennero separate le particelle elementari originariamente mischiate insieme in modo disarmonico<sup>36</sup>.

32 Per un'indagine sulla collocazione spaziale del Chaos all'interno del cosmo e sulla sua progenie rimanderei a Tarrant 2002, 359.

33 Cfr. *ThIG*, s.v. γίγνομαι.

34 Cfr. *ThIG*, s.v. χάος.

35 Del resto, West 1966, 193 fa notare come «although grammatically neuter, *Chaos* is treated as female». Per la caratterizzazione femminile del *Chaos*, almeno come forza creatrice primordiale, si rimanda a Untersteiner 1972, 131-133. Lo studioso giunge persino alla conclusione che *Chaos* sia un aspetto della stessa Gaia.

36 Cfr. Feraboli-Scarcia, 1996, 205.

Pertanto, parafrasando Ovidio, il primo a *dicere Chaos* sembrerebbe esser stato Esiodo<sup>37</sup>. Volgendo la propria attenzione più all'aspetto tassonomico della genealogia divina che su quello descrittivo di ogni singola divinità, il poeta di Ascra non offre alcun tratto connotativo del Chaos. Al polo opposto, l'autore delle *Metamorfosi* fa del caos il centro narrativo dei primi 16 versi successivi al proemio. La definizione di “*Chaos*” viene inserita dal poeta nella seconda parte del verso sul cui attacco ci siamo soffermati in precedenza (*quem dixere Chaos, met. 1, 7*). Per Ovidio, esso è *rudis indigestaque moles (ibid.)*: un ammasso senza forma e confuso, nient'altro se non *pondus iners* (v. 8), *semina* (v. 9)<sup>38</sup> di sostanze non armonicamente unite tra loro, ammucciate nello stesso punto (*congestaque eodem, v. 8*) e tra loro *discordia* (v. 9)<sup>39</sup>. Il mondo, quando ancora non era *mundus*, ossia *kosmos*, armonicamente ordinato, era il suo opposto<sup>40</sup>. La relazione creata da Ovidio tra il *Chaos* e il cosmo, etimologicamente detto, è dominata da una specularità tra i due elementi che torna utile al poeta per descrivere, a partire dal già visto e conosciuto (il mondo), il mai visto e solo ipotizzato (il non-mondo)<sup>41</sup>.

Proprio la collocazione delle due realtà ai poli diametralmente opposti dà adito a Ovidio per descrivere il *Chaos* come ciò che difetta di tutti i caratteri del “mondo”<sup>42</sup>. Una strategia comunicativa, questa, realizzata sul versante stilistico mediante l'utilizzo della formulazione polare<sup>43</sup>: *nullus... Titan* (v. 10) offriva ancora al *mondo (ibid.)* i suoi

37 Vd. Wheeler 1995, 104; Ziogas 2013, 58-59.

38 *Semina rerum* è nesso 'ammiccante'. Esso richiama Lucrezio, che nel *De rerum natura* ne fa uso per undici volte sempre nell'identica sede metrica, ma in rapporto alla concezione atomistica epicurea. Adesso, invece, il nesso in questione non è più collegato al concetto-chiave della fisica materialistica (“atomi”), venendo invece connesso all'idea dell'esistenza di tre elementi primari, incompatibile con la dottrina del Giardino. Sul tema vd. Barchiesi 2005, 153. E, ancora, come notato già da Coleman 1977, 184, Ovidio qui fa uso del termine *semina*, non conferendogli alcuna impronta epicurea e impiegandolo, viceversa, in riferimento alle particelle da cui è composta la materia.

39 Come suggerisce Galasso 2000, 742, *discors* è termine filosofico di ascendenza empedoclea e, più genericamente, presocratica.

40 Sulla corrispondenza tra il termine greco *kosmos* e il lemma latino *mundus* si veda il lucido lavoro di Puhvel 1976, 154-167.

41 Cfr. Barchiesi 2005, 146. Bene Pianezzola 2010, 62, che nota come «l'indicibilità dell'universo informe prima della creazione – solo una parola greca, *Chaos*, ne può connotare l'essenza – è risolta da Ovidio con la descrizione dell'abisso primordiale fatta con sguardo retrospettivo (l'intera sequenza dei versi [10-14], per creare lo sfondo della narrazione è all'indicativo imperfetto, con un piuccheperfetto resultativo) mediante il procedimento per negazione».

42 Del resto, come nota Galasso 2000, 741, già *indigesta*, probabilmente conio ovidiano, sarebbe il primo di una serie di epiteti negativi utili a definire le caratteristiche inimmaginabili della materia originaria.

43 A detta di Pellaux, 2008, 3 «l'ordre des mots est manifestement nonchaotique, à l'image de ce que sera bientôt le cosmos ordonné. A chaque ligne, le verbe occupe la même place stratégique et le sujet apparaît toujours en fin de vers. Cette régularité contraste avec la syntaxe fragmentée employée pour définir le chaos dans les vers précédents».

raggi, *nec noua... Phoebe* (v. 11) crescendo riempiva la sua falce, *nec... Tellus* (v. 12)<sup>44</sup> restava sospesa nell'atmosfera che la fascia (*circumfuso... in aere, ibid.*), in equilibrio tra le sue masse, *nec... Amphitrite* (vv. 13-14) aveva ancora proteso le sue braccia lungo l'esteso confine delle terre. A primo acchito, si sarebbe indotti a pensare che gli elementi cosmici citati non fossero assolutamente presenti all'interno del coacervo caotico<sup>45</sup>. In realtà, basta proseguire nella lettura del testo per comprendere che il *Chaos* non è assenza delle varie componenti fisiche del mondo, bensì loro esistenza a uno stadio promiscuo, attestato dalla fusione indistinta di ogni parte in un unico ammasso confuso.

Infatti, benché lì fossero compresenti *et tellus...et pontus et aer* (v. 15), *erat instabilis tellus, innabilis unda, / lucis egens aer* (vv. 16-17)<sup>46</sup>. La particella negativa *in-*, saldata ai due aggettivi riferiti alla terra e, metonimicamente, all'onda marina, in aggiunta al participio aggettivale con il quale viene denunciata l'*egestas lucis* del cielo, veicolano l'idea in base a cui, nonostante la loro presenza, i tre elementi del cosmo fossero privi delle caratteristiche peculiari che li rendono parte imprescindibile della costituzione armonica del mondo. La terra non appare ancora dotata della stabilità necessaria perché possa essere ricetto di uomini e bestie, il mare non concede alle navi di essere solcato e, infine, al cielo manca la luce che è vita<sup>47</sup>. Tutto era in tutto, eppure *nulli sua forma manebat* (v. 17).

La distanza esistente tra le rappresentazione del *Chaos* esiodeo e quello delle *Metamorfosi* si palesa appieno: il primo, un'entità primordiale assimilabile alla sfera del divino, non possiede alcuno dei caratteri propri del secondo, il quale invece si rivela al lettore come confusa congerie di elementi. Del resto, tra Esiodo e Ovidio intercorrono sette secoli di produzione letteraria all'interno della quale l'idea sull'origine del mondo si rivela cangiante di pari passo con le nuove riflessioni filosofico-scientifiche sul tema<sup>48</sup>. Val la pena allora di ricostruire lo sviluppo della rappresentazione cosmogonica, procedendo lungo il doppio binario letterario della poesia e della prosa filosofico-

44 Sulla questione relativa alla personificazione della dea Terra in questo passo si veda Barchiesi 2005, 155.

45 Per il tema rimando ancora a Barchiesi 2005, 146.

46 Per il tema dell'"aere fosco" rimanerei a Lunelli 1969, 17.

47 Sui neologismi e, in particolare, sulle formazioni aggettivali in *in-* costruite sui corrispettivi greci in *alfa* privativo basti il rimando al commento *ad loc.* di Barchiesi 2005, 154-155.

48 «Alle diese Kriterien weisen in den Bereich einer auf philosophischem, speziell stoischem Wege [...] gereinigten hellenistischen Form alter Vorstellungen, unter denen vor allem auch platonische [...], aristotelische [...] und speziell auch, aber schon nicht mehr unbestritten, andere, vorsokratische Motive fortlebten», parole di Bömer 1969, 16-17.

scientifico, due mondi che talvolta si fondono nella produzione poetica d'argomento scientifico-filosofico. Diffusa risulta peraltro la prassi di ricondurre moltissimi passi delle *Metamorfosi* alla sinossi con il modello privilegiato del *de rerum natura* lucreziano. Nelle pagine seguenti tenterò a mia volta di estendere lo studio dei rapporti intertestuali esistenti fra i due poemi all'individuazione di una rete di suggestioni provenienti dalla trattatistica filosofica e scientifica greca.

Pur essendo inconfutabile il fatto che tracce di una riflessione cosmogonica di ampio respiro si trovino sparse all'interno del *De rerum natura*, in linea con l'intento eziologico che governa la struttura del poema di Lucrezio, tali riferimenti all'origine del cosmo, nel loro novero ridotto, fungono solo da preludio a quella che, a ragion veduta, può considerarsi la sezione d'impianto propriamente cosmogonica presente nell'intero poema (*d.r.n.* 5, 416-508)<sup>49</sup>. Estendendosi per quasi novanta versi, questa porzione di testo descrive con dovizia di particolari l'origine e la formazione del mondo. Del resto, il fatto che tale pericope sarebbe risultata ricca di dettagli e di informazioni specifiche viene sottolineato dall'autore stesso, il quale promette di spiegare *ex ordine* (v. 418) in che modo quell'ammasso di materia (*coniectus materiai*, v. 416) abbia stabilmente formato *terram et caelum pontique profunda, / solis lunai cursus* (vv. 417-418).

L'immagine lucreziana, proprio come quella rappresentata da Ovidio, tiene conto di una formazione cosmica scaturita a partire da un caotico coacervo primordiale in cui tutti gli elementi, che poi sapremo essere costituiti da atomi di varia natura, sembrano gettati forzatamente dentro e tenuti assieme saldamente (*coniectus*). Lucrezio ipotizza quale sia stato lo scenario precedente alla nascita del mondo: all'interno del *coniectus materiai*, non era ancora possibile scorgere (*neque tum... cerni... / poterat*, vv. 432-433) *solis rota* (v. 432)<sup>50</sup>, *nec magni sidera mundi / nec mare nec caelum nec denique terra neque aer* (vv. 433-434), in breve nulla che potesse essere simile alle componenti del nostro mondo. Come farà successivamente il poeta delle *Metamorfosi*, anche il discepolo di Epicuro, attraverso lo stilema della negazione anaforica, indirizza la mente del lettore a quello stadio pre-cosmico in cui tutto è presente, ma nulla è ancora distintamente visibile: il caos. Alla tetradè di versi in cui lo stato primordiale del cosmo viene descritto per negazione, segue una sezione di carattere diametralmente opposto,

49 Gale 2009, 140-144 offre un'analisi approfondita del brano lucreziano in oggetto, preceduta dalla trattazione condotta da Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, III 56-66, sulla scorta di alcuni frammenti presocratici, tra cui alcuni di paternità parmenidea ed empedoclea.

50 Sul tema della *rota solis* cfr. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, III 58.

nella quale Lucrezio tenta di immaginare quale fosse l'assetto delle cose in quella fase; un capovolgimento di prospettiva marcato, a livello formale, dalla congiunzione di natura avversativa *sed* (v. 436) collocata in posizione incipitaria. Detto quel che non esisteva, il poeta ipotizza quanto possibilmente dovette esistere: una *noua tempestas* (v. 436) e una *moles* (*ibid.*) venuta fuori dall'aggregazione di elementi primordiali di ogni specie, la *discordia* (*ibid.*) dei quali turbava il sistema attraverso cui gli atomi riescono ad aggregarsi armonicamente tra loro fino a formare tutto ciò che è contenuto nel mondo (*interualla uias conexus pondera plagas / concursus motus*, vv. 438-439). Tale *discordia* produce uno stato di confusione paragonabile a una vera e propria lotta (*proelia miscens*, v. 439), scaturita dall'infinita varietà che caratterizza tutti gli elementi confusamente presenti all'interno della massa originaria (*propter dissimilis formas uariasque figuras*, v. 440). Da una parte la diversità di ogni singola specie di atomi, dall'altra la forza esercitata dall'ammasso primordiale su questi non permettevano agli stessi un'opportuna aggregazione onde formare la compagine armonica del mondo.

Numerosi ed evidenti sono i punti di contatto tra il passo lucreziano sopra analizzato e quello redatto da Ovidio, anche se, per dirla con Flores, «Ovidio è sempre reattivo a questo materiale, che ha memorizzato e fatto proprio, direzionandolo a nuovi usi e significati, a volte con la modifica di un aggettivo, o con il cambio della voce verbale, o con la soppressione di uno dei termini del nesso lucreziano, e così via. La nuova espressione diventa perciò eminentemente 'ovidiana' ma conserva l'eco, il colore, talora la intenzionale memoria o citazione dell'autore evocato, nel caso qui in esame, Lucrezio»<sup>51</sup>. Tuttavia, a questo punto dell'indagine potrà risultare interessante notare come alcuni dei moduli condivisi dai due poeti trovino delle 'varianti' in autori precedenti che possono aver influenzato, mediatamente o no, alcune scelte formali compiute da Ovidio stesso.

Ad esempio, la scelta di voler narrare *prima... ab origine mundi* gli eventi metamorfici, sembra rievocare più la formula esiodea ἐξ ἀρχῆς (*Th.* v. 45; v. 115) che non l' *ex ordine* (*d.r.n.* 5, 418) con cui si apre il racconto cosmogonico di Lucrezio<sup>52</sup>. La vicinanza delle due espressioni tende però a dileguarsi là dove, mentre Esiodo tratta di dèi, per quanto assimilabili agli elementi primordiali del mondo, Ovidio discute di mare,

---

51 Così Flores 1999, 36.

52 Per i rapporti tra Esiodo e Ovidio si vedano i resoconti di Barchiesi 2005, 150; Rosati 2009, 343-374; Ziogas 2013.

terre e cielo, intesi *stricto sensu* alla maniera lucreziana quali reali parti costitutive del cosmo. Superfluo, a questo punto, sottolineare quanto l'idea ovidiana del *Chaos* sia vicina a quella di Lucrezio piuttosto che all'immagine divinizzata trädita da Esiodo. Ma proprio su questo punto credo sia opportuno soffermarsi: quanto è debitrice la descrizione del *Chaos* condotta da Ovidio nei rispetti di quella lucreziana?<sup>53</sup> Dove se ne distacca e a quali altre fonti il poeta delle *Metamorfosi* può avere attinto?

È risaputo come l'idea del caos inteso quale *moles* indistinta di elementi, lungi dal nascere con Lucrezio<sup>54</sup>, affondi le proprie radici nella riflessione filosofica presocratica<sup>55</sup>. Tralasciando la schiera dei monisti e dei dualisti, per i quali il cosmo è il risultato dell'evoluzione di una o di due sostanze primordiali, senza pertanto ipotizzare l'esistenza di un ammasso contenente l'innumerabile varietà degli elementi di cui consta l'universo<sup>56</sup>, il primo a dar vita all'immagine di un coacervo caotico composto dai quattro elementi fondamentali di cui è sostanziato il cosmo risulta, allo stadio delle attuali conoscenze, Empedocle.

In effetti, il filosofo agrigentino parla di una prima mescolanza (ἐκ πρώτης... κράσεως) di στοιχεῖα<sup>57</sup>. D'altro canto, collocata subito dopo l'apostrofe dedicatoria a Pausania al quale il ΠΕΡΙ ΦΥΣΕΩΣ è indirizzato, ricorre la celebre sezione riservata alla presentazione dei quattro elementi distintivi della dottrina empedoclea: essi vengono chiamati ῥιζώματα di ogni cosa, là dove in Ovidio epico compare il nesso di matrice lucreziana *semina rerum* (*met.* 1, 9), sempre afferente al mondo agricolo delle radici e dei semi<sup>58</sup>.

Peraltro, nel testo greco tali elementi primi vengono definiti anche in relazione al loro numero: τέσσαρα. Colpisce l'attenzione del lettore la modalità attraverso la quale il filosofo nomina i suddetti quattro elementi primordiali. La prevedibile sequenza costituita dai termini ἀήρ, ὕδωρ, γῆ, πῦρ lascia, infatti, il posto a una scelta determinata,

---

53 Sui rapporti tra la cosmogonia lucreziana e quella delle *Metamorfosi* si veda Lecocq 1999, 131 e sgg.

54 Cfr. Lecocq 1999, 132.

55 Per parte loro, Kirk – Raven – Schofield 1957, 36-37, sono d'accordo nel sostenere che l'idea 'moderna' del caos, inteso quale ammasso disordinato di elementi eterogenei confusamente mischiati tra loro, sia di matrice stoica.

56 Vd. Kirk – Raven – Schofield 1957, *passim*.

57 Test. 30, Diels-Kranz, 1989.

58 «Il termine di “rizomi”, riferito ai quattro elementi, non è usato in senso tecnico, ma solo figurativo. Il concetto empedocleo degli “elementi” esclude l'accrescimento organico e lo sviluppo di peso [...], mentre sviluppo e accrescimento sono propri delle radici; *radices* saranno in senso tecnico gli atomi della dottrina epicurea», secondo Gallavotti 1966, 173. A tal riguardo si veda anche Wright 1981, 164-165.



piuttosto, dalla veste poetica in cui si presenta lo stesso testo empedocleo, proprio come farà Ovidio quando parlerà di Titano, Febe e Amfitrite per indicare, rispettivamente, il sole, la luna e il mare (*met.* 1, 11-14), quasi reagendo al rigido tecnicismo lucreziano di *d.r.n.* 5, 432-435 (*hic neque tum solis rota cerni lumine largo / altiulans poterat nec magni sidera mundi / nec mare nec caelum nec denique terra neque aer / nec similis nostris rebus res ulla uideri*)<sup>59</sup>. D'altronde, Empedocle non esita ad affermare che il primo dei quattro elementi primevi sia costituito da Ζεὺς ἀργῆς, la cui importanza è confermata dalla sua collocazione incipitaria all'interno della sequenza in predicato. Segue poi Ἥρη, definita “ravvivatrice” (φερέσβιος), verosimilmente l'aria. E, infine, in *explicit* di verso Αἰδωνεύς e ad *incipit* del verso successivo Νῆστις, che rappresentano, rispettivamente, la terra e l'acqua<sup>60</sup>. Teonimi al posto delle comuni designazioni degli elementi primordiali, dunque.

Degna di nota risulta peraltro la modalità attraverso cui Empedocle riesce a fugare ogni dubbio circa l'identificazione di ogni elemento nascosto dietro al teonimo di volta in volta menzionato: Zeus è “luccicante” come il fuoco, Era, paronomasticamente in rapporto con l'ἄρη, viene qualificata come portatrice di vita, proprio come l'aria. Ad Ade non viene concordato nessun epiteto, tuttavia la collocazione del teonimo in fine di esametro, in posizione speculare a quella in cui si trova Ζεύς che inaugura il verso medesimo, suggerirebbe il ricordo della lotta e della conseguente spartizione dei *tria regna* tra i tre fratelli Zeus, Poseidone e Ade, cui notoriamente verrà affidato il controllo del mondo sotterraneo. Da ultimo compare Nesti, la cui fama ridotta induce Empedocle a definirne meglio l'ambito di pertinenza, accompagnandolo con una perifrasi che funge quasi da glossa esplicativa: tale divinità, infatti, con le sue lacrime alimenta un flusso di sorgente peritura (κρούνωμα βρότειον)<sup>61</sup>.

Empedocle riconfigura, a questo punto, i concetti di nascita e morte: a suo dire, infatti, non esiste nascita, né morta funesta, bensì soltanto mescolanza (μίξις) e scambio

59 Cfr. Gale 2009, 141.

60 Myers 1994, 51-52, pone l'accento sulla labilità dei confini esistenti tra materia mitica e pensiero filosofico nelle prime forme di indagine 'scientifica' del VI sec. a.C. Inoltre, come nota Gallavotti 1966, 173, a proposito di questa sezione empedoclea «questi nomi divini non hanno un significato tecnico; altrove E., per designare gli elementi, usa teonimi diversi, oppure nomi diversamente figurativi; dice pioggia o mare, per l'acqua; oppure Efesto, sole, Titano, elettro invece di fuoco».

61 Cfr. fr. 6, Diels-Kranz 1989. Sulla equivalenza metonimica tra Nesti e l'elemento acqua si veda in particolare quanto detto da Gallavotti 1966, 173-4; Wright 1981, 166.

degli elementi mescolati (μιγέντων)<sup>62</sup>. Inoltre, quali siano le forze che determinano i due contrapposti movimenti viene esplicitato subito dopo: Empedocle denomina la forza centripeta Φιλότης, quella centrifuga Νεῖκος. Pertanto, quando ad agire è la prima, a partire da molti elementi (ἐκ πλεόνων) si forma per aggregazione un solo corpo (ἐν... μόνον), mentre, al contrario, quando è attiva la seconda, la natura del composto unitario (ἐξ ἐνός) si scinde dividendosi in molte parti (πλέον')<sup>63</sup>.

Osservato dal punto di vista empedocleo, il *Chaos* ovidiano sembrerebbe dunque rappresentare lo stato della materia nella fase in cui la Φιλότης ha la meglio sul Νεῖκος<sup>64</sup>: del resto, come, a parere del filosofo, tale forza crea una sola sostanza (ἐν... μόνον), allo stesso modo per il poeta latino ogni elemento si trovava ammassato *corpore in uno* (*met.* 1, 18). Avanzando con molta cautela l'ipotesi di una lettura diretta della produzione del filosofo agrigentino da parte di Ovidio<sup>65</sup>, sarà opportuno comunque tenere in considerazione un passo tratto dalle *Argonautiche* di Apollonio di Rodi nel quale viene condensata proprio la dottrina cosmogonica di matrice empedoclea (*Arg.* 1, 495-511)<sup>66</sup>.

Inserito all'interno del primo libro del poema ellenistico è il sunto del canto cosmogonico intonato da Orfeo durante la traversata degli eroi onde placare la lite sorta tra Ida e Idmone. Del resto, la materia trattata dal cantore trace si lega perfettamente al contesto, in quanto Orfeo, già noto per la capacità di ammansire persino le bestie attraverso il canto, sceglie un tema del tutto pertinente alla situazione specifica. Ispirandosi alle teorie empedoclee sulla nascita del cosmo, il mitico cantore narra di come la discordia (νεῖκος, v. 498) sia stata alla radice della costituzione del mondo, dal momento che, proprio grazie a questa forza, gli elementi, prima commisti alla rinfusa, si sono staccati gli uni dagli altri trovando un'identità specifica<sup>67</sup>. Tuttavia, come ricordato, tale brano costituisce un *abregé* redatto da Apollonio rispetto a quello che il lettore

62 Vd. fr. 8, Diels-Kranz 1989. Cfr. Wright 1981, 176.

63 Cfr. fr. 17, Diels-Kranz, 1989.

«As Love and Strife alternately gain the ascendancy over all things the cosmos is brought into existence and destroyed in unceasing succession», così Wright 1981, 167.

64 Vd. Kirk – Raven – Schofield 1957, 327; Wright 1981, 3-12.

65 Grave risulta infatti la perdita degli *Empedoclea* sallustiani, su cui vd. Della Corte, 1985,

66 Sul rapporto tra il brano delle *Argonautiche* e la cosmogonia empedoclea rinvio quantomeno ai rilievi di Ardizzoni 1967, 158-9; Nelis 2014, 2.

67 Supponendo una relazione tra questo passo e la narrazione ovidiana, Wheeler 1995, 95, nota come Ovidio opponga alla visione apolloniano-empedoclea del cosmo scaturito dall'Odio, la propria, fondata sull'atto creativo del *deus* che mette ordine là dove vige l'odiosa e sterile contesa tra i vari elementi.

avrebbe potuto immaginare appartenere alla lira stessa di Orfeo, né più né meno<sup>68</sup>. Quest'ultimo infatti, come dice Apollonio, evoca come γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα (v. 496)<sup>69</sup> si trovassero in un primo momento (τὸ πρῖν, v. 497) fusi insieme in un'unica forma (μῆ... μορφῆ, *ibid.*), allo stesso modo in cui *unus* sarà in Ovidio il *uultus naturae* (*met.* 1, 6). Se la nota 'estetica' del pezzo ovidiano può aver tratto spunto dal passo argonautico, è però verisimile che la notazione relativa alla compatta unicità del caos primordiale abbia trovato ispirazione dalla lettura diretta del poema empedocleo.

Qualora non sia troppo arrischiato ritenere che Ovidio abbia personalmente compulsato i testi dei presocratici, da questo versante potrebbe apparire degna di nota la riflessione anassagorea sulla nascita dell'universo e la sua rappresentazione testimoniata dai pochi frammenti in nostro possesso.

Lafaye tende ad escludere che nella biblioteca di Ovidio fosse presente l'opera del filosofo di Clazomene, affermando che eventuali somiglianze tra i passi cosmogonici dei due autori non vanno considerati come prova indiscutibile di un loro *immediato* rapporto, in quanto «les idées d'Anaxagore sont devenues après lui le bien commun de plusieurs sectes différentes»<sup>70</sup>. Lo studioso asserisce, inoltre, che *medium* indiscusso tra il mondo filosofico greco e l'Ovidio delle *Metamorfosi* sia stato Varrone<sup>71</sup>. A mio parere, però, come è impossibile dimostrare con assoluta certezza un rapporto diretto tra il passo ovidiano in questione e i frammenti di Anassagora, altrettanto forzato potrebbe dirsi ogni tentativo di sostenere aprioristicamente il contrario, specialmente in assenza di prove inconfutabili.

Simplicio, in *Phys.* 155, 23, testimonia che il περὶ φύσεως del Clazomenio iniziasse nel modo seguente: ὁμοῦ πάντα χρήματα ἦν<sup>72</sup>. Se, come pare, l'ipotesi del commentatore coglie nel segno<sup>73</sup>, si potrebbe allora affermare che Anassagora desse inizio alla propria teoria con una digressione *ab origine mundi*. In principio ogni cosa era ὁμοῦ, avverbio di luogo che sembra non trasmettere semplicemente una

---

68 Così ipotizza, ad es., Nelis 2014, 2.

69 Wheeler, 1995, 99, ponendo l'accento sulla somiglianza tra questo verso argonautico e l'ovidiano *ante mare et terras et... caelum* (*met.* 1, 5), parla di «double allusion» facente eco, a un tempo, al passo di Apollonio e a quello, quasi identico, tratto dall'*Iliade* e già sopra visto.

70 Vd. Lafaye 1971<sup>4</sup>, 218.

71 Cfr. Lafaye 1971<sup>4</sup>, *passim*.

72 Vd. fr. 1, Diels-Kranz 1989.

73 Del resto, la citazione si trova anche in altri autori, come, ad esempio, in Diog. Laer. *vit. phil.* 2, 6, ove tuttavia si ravvisa un mutamento di sede dell'avverbio, dislocato qui in *explicit* (Πάντα χρήματα ἦν ὁμοῦ).

collocazione spaziale (“nel medesimo luogo”), bensì anche un'informazione sull'aspetto e sulla natura in cui versavano πάντα χρήματα; ὁμοῦ, infatti, assorbendo la specificità di quel πάντα, ingenera nella mente del lettore l'immagine del tutto unito in una massa indistinta e indistinguibile. Niente, del resto, sarebbe stato visibile (ἔνδηλον) ad un verosimile osservatore, dal momento che ogni elemento si trovava ammassato nello stesso luogo (πάντων ὁμοῦ ἔόντων).

In questo brano risulta interessante l'utilizzo mirato del prefisso ἐν- saldato all'aggettivo δηλος: nulla v'era di visibile, ovvero di “chiaramente distinguibile”, all'interno di quella massa indistinta costituita dall'aggregazione confusa di ogni elemento<sup>74</sup>. In questa congerie composta da tutti gli elementi si trovavano σπέρματα di ogni cosa (πάντων χρημάτων) aventi ogni tipo di forme, colori e affezioni<sup>75</sup>. L'aggregato primordiale constava di ogni elemento e di semi provvisti di ogni tipo di qualità, ma ancor prima che queste particelle venissero distinte le une dalle altre, lo stato in cui versava la materia era confuso a tal punto che nemmeno il colore (χροίη) poteva essere distinto chiaramente (ἔνδηλον). La rappresentazione dell'ammasso caotico originario presente all'interno del racconto cosmogonico realizzato dal filosofo presocratico potrebbe avere fortemente suggestionato la descrizione ovidiana, come potrebbe attestare il nesso *caeco... aceruo* di *met.* 1, 24, con il quale il poeta definisce il caos<sup>76</sup>: l'immagine creata da Ovidio, però, pur legandosi a quella anassagorea per mezzo del canale sensoriale della vista, risulta quasi ribaltata per quel che concerne il punto di osservazione. Infatti, se la massa di Anassagora non è visibile a un ipotetico soggetto esterno al coacervo<sup>77</sup>, quella di cui parla l'autore delle *Metamorfosi* sembra incapace di discernere le proprie componenti dall'interno. Su questo versante, un punto di svolta nella narrazione anassagorea è determinato dall'intervento del νοῦς<sup>78</sup>, inteso genericamente quale principio intellettuale superiore: esso innesca il moto centrifugo che porterà alla separazione degli elementi fusi insieme in quell'ammasso primordiale. Soltanto dopo aver portato a termine la scissione delle particelle elementari al νοῦς sarà concessa la possibilità di vedere e di conoscere la natura di ogni elemento. In entrambi

74 Seguendo questa linea interpretativa, la variante εὔδηλον perderebbe legittimità, come già viene sottolineato da Sider 1981, 46, seppur attraverso differenti osservazioni.

75 Cfr. fr. 4, Diels-Kranz 1989.

76 L'aggettivo *caecus*, del resto, si troverà anche nel passo cosmogonico degli *Astronomica* di Manilio, laddove la *materies* da cui verranno fuori il cielo e l'orbe intero è definita dal poeta *caeca* (*astr.* 1, 131).

77 «È evidente che ἔνδηλον non presuppone un soggetto senziente», così afferma Lanza 1966, 191.

78 Fr. 12, Diels-Kranz, 1989.

gli autori, dunque, il *chaos* è legato all'immagine del buio e, di conseguenza, a quella dell'ignoto<sup>79</sup>.

Tuttavia, allontanandosi dal forte cromatismo impresso alla narrazione sin qui condotta, Anassagora concentra poi l'attenzione sulla costituzione del predetto aggregato. Il filosofo attribuisce la causa dell'indefinibilità del colore all'ostacolo generato dalla *confusione* (σύμμιξις) di tutti gli elementi, proprio come il sintagma ovidiano sopra citato si riferisce all'ammasso (*aceruo*) nell'istante immediatamente precedente al processo che porterà alla separazione delle varie componenti. Ecco allora profilarsi l'elenco degli elementi che, fusi insieme, non permettono a un ipotetico osservatore o, nella fattispecie, al νοῦς stesso, di individuarne la natura distinta: in origine, indiscriminatamente mescolati tra di loro erano διερός e ξηρός, θερμός e ψυχρός, λαμπρός e ζοφερός, molte particelle di terra mischiate tra loro e, infine, semi infiniti e per nulla simili tra di loro. Né tra i diversi elementi esisteva una cosa (τὸ ἕτερον) somigliante a qualche altra (τῷ ἑτέρῳ). In merito, apparirà degna di nota la vicinanza tra il passo in predicato e quello già analizzato delle *Metamorfosi* relativo alla lotta (*pugnabant*, *met.* 1, 19) degli elementi contrapposti tra di loro. Nonostante l'immagine della guerra intestina all'interno del *pondus iners* non derivi da Anassagora, il quale parla semplicemente di σύμμιξις (termine che, comunque, convoglia inevitabilmente anche l'idea del costante fluire interno di elementi opposti fra di loro e, quindi, di tumulti interni al coacervo primordiale)<sup>80</sup>, bensì da Lucrezio (*proelia miscens*, *d.r.n.* 5, 439)<sup>81</sup>, Ovidio sembra sfruttare il principio dottrinario del filosofo di Clazomene e fonderlo con l'immagine lucreziana del conflitto primigenio. L'effetto ottenuto è sorprendente, là dove il poeta riesce a piegare i due passi alla creazione di un'immagine ben più efficace. Stando al racconto ovidiano, infatti, ogni elemento transitava da una parte a un'altra non trovando requie e producendo una lotta insanabile dovuta alla natura diversa, anzi antitetica, distintiva delle singole parti: *obstabatque aliis aliud* (*met.* 1, 18). Il poliptoto pronominale riproduce il conflitto perenne tra gli elementi originari, richiamando inoltre molto da vicino l'anassagoreo τὸ ἕτερον τῷ ἑτέρῳ, riferito alla varietà degli elementi presenti nel coacervo primordiale<sup>82</sup>.

79 Sulla questione si veda Tarrant 2002, 350.

80 Vd. Sider 1981, 74.

81 Cfr. Gale 2009, 141.

82 Come scrive Lanza 1966, 209 «la duplicità indicata dall'aggettivo non si riferisce ad una coppia di contrari (che significato avrebbe dire che i contrari sono dissimili?), ma ad ogni cosa se paragonata a qualsiasi altra. Il mutamento di tempo mi sembra dunque giustificato: come non vi sono due cose

All'interno della *moles* caotica, dunque, la compresenza scomposta di particelle di ogni genere crea una lotta irrisolvibile: *corpore in uno (ibid.)* combattevano *frigida... calidis, umentia siccis, / mollia cum duris, sine pondere habentia pondus* (vv. 19-20)<sup>83</sup>, uno scontro continuo che emerge fino alla superficie del testo, come parrebbe evincersi dalla costruzione simmetrica delle coppie antinomiche che, poste in casi differenti, rappresentano quasi mimeticamente il conflitto in atto<sup>84</sup>.

D'altro canto, di notevole rilievo risulta la vicinanza tra questo passo ovidiano e un'altra sezione del racconto anassagoreo<sup>85</sup>: le coppie di antinomi di cui parla Ovidio, infatti, corrispondono esattamente a quelle inserite da Anassagora nella propria narrazione cosmogonica, seppur nella sezione relativa alla separazione degli elementi e non in quella in cui si tratta della loro lotta. Attraverso un moto centrifugo innescato dal principio noetico, afferma Anassagora, si separano (ἀποκρίνεται) dal rado (ἀπὸ τοῦ ἀραιοῦ) il denso (τὸ πυκνόν), dal freddo (ἀπὸ τοῦ ψυχροῦ) il caldo (τὸ θερμόν) e dall'umido (ἀπὸ τοῦ διεροῦ) il secco (τὸ ξηρόν)<sup>86</sup>. A rendere ancora più cogente la parentela tra i due passi in questione interviene un ulteriore elemento teorico, ossia l'unicità indistinta del *corpus* primigenio (*corpore in uno, met. 1, 18*) che sembra richiamare la conclusione del fr. 4 di Anassagora<sup>87</sup>, dove si ritiene necessario credere che in questa congerie (ἐν τῷ σύμπαντι) tutti gli elementi fossero una sola cosa, un unico indistinto (ἕν)<sup>88</sup>.

---

perfettamente uguali, così all'origine ogni seme era diverso da tutti gli altri».

83 Manilio si ricorderà del passo ovidiano in *astr.* 1, 137-146 (*aut neque terra patrem nouit nec flamma nec aer / aut umor, faciuntque deum per quattuor artus / et mundi struxere globum prohibentque requiri / ultra se quicquam, cum per se cuncta crearint / frigida nec calidis desint aut umida siccis, / spiritus aut solidis, sitque haec discordia concors / quae nexus habilis et opus generabile fingit / atque omnis partus elementa capacia reddit: / semper erit pugna ingeniis, dubiumque manebit / quod latet et tantum supra est hominemque deumque*), cfr. Feraboli-Scarcia, 1996, 206-207.

84 «L'uso di aggettivi e participi neutri sostantivati, anche nei casi obliqui come in *calidis* e *siccis*, è proprio della ricerca di un linguaggio astratto che possa corrispondere ai modelli greci, più ardito è l'uso di *sine pondere* e *habentia pondus* come se fossero dipendenti da un inespresso, e impossibile in latino, articolo greco (τά... τοῖς...)), in tali termini si esprime Barchiesi 2005, 155. Sul tema cfr. prima anche Galasso 2000, 743.

85 Fr. 12, Diels-Kranz, 1989.

86 A tal proposito, Sider 1981, 73-74, chiarisce che in Anassagora, così come nei suoi contemporanei, l'uso di questi neutri aggettivali per determinare le coppie antinomiche non risente ancora di «fine and logical distinctions between elementary matter and its equally existent characteristics. That these *dynameis* have real existence for Anaxagoras is shown by their being in opposition with χρημάτων».

87 Fr. 4, Diels-Kranz 1989.

88 Cfr. Potts 1984, 93.

## 1.2. *Deus et melior natura*<sup>89</sup>.

### Il cosmo e il dio fabbro. Dal determinismo al teismo

Se la prima parte del racconto cosmogonico delle *Metamorfosi* è incentrata sulla caoticità caratteristica dell'ammasso primigenio, la seconda sezione ha come centro narrativo la separazione degli elementi primordiali.

Il processo di scissione viene introdotto dal poeta tramite un verso di particolare interesse, nel quale il fulcro concettuale si sposta dall'evento in sé all'agente che lo provoca. Infatti, Ovidio narra che un *deus et melior natura* (v. 21)<sup>90</sup> pose fine a questa discordia<sup>91</sup>. Il processo che conduce dal caos al cosmo, dunque, lungi dal verificarsi spontaneamente, vede l'intervento di una forza superiore che ha agito onde il disordine divenisse il suo opposto. Pungente appare, allora, il riferimento alla concezione casualistica che pervade la cosmogonia lucreziana. D'altronde, introdotto l'argomento relativo alla nascita del mondo nel *De rerum natura*, Lucrezio chiariva subito la propria posizione all'interno del dibattito filosofico-scientifico sulla nascita del cosmo ed escludeva *a priori* qualsiasi intervento determinato da una mente superiore (*neque consilio... sagaci mente, d.r.n. 5, 419-420*) sulla sistematizzazione dei *primordia rerum* (v. 419)<sup>92</sup>. Il poeta didascalico rigetta inoltre l'ipotesi inverosimile che tali elementi primordiali abbiano deciso tra loro quali moti imprimere a se stessi e il principio di casualità da lui sotteso a tale visione è dedotto da un breve *excursus* sulla teoria stocastica dell'aggregazione atomica. Infatti, se la nascita della materia prima del mondo (terra, mare, cielo e stirpe animata) è data dall'incontro casuale delle particelle elementari, allora è necessario che il passaggio dal caos al cosmo sia avvenuto anch'esso casualmente e non per intervento di un'entità superiore. Pertanto, se, da un

89 *Met.* 1, 21.

90 Notevole, come già posto in evidenza da Bömer 1969, 24, è l'eco dell'aristotelico φύσις καὶ ὁ θεός (*De Mundo* 4, 271a 33.). Altri, d'altro canto, sostengono che il passo sia di matrice puramente stoica (Robbins 1913, 409; Lafaye 1971<sup>4</sup>, 219-220).

91 «Latin *et* (normally 'and') can, as here, introduce a synonym. That the terms are synonymous is a Stoic commonplace as in Seneca (*ben.* 4.7.1): 'For what is Nature other than God and the Divine Reason?», di questo avviso è Hill 2010, 167. A tal proposito si vedano anche Bilinski 1958, 108; Solodow 1988, 214.

Peraltro, sull'ambiguità esistente tra lo stato ordinato delle cose rappresentato dalla *melior natura* e l'instabile disordine onnipresente all'intero del poema metamorfico si veda peraltro Segal 1969 (a), 86-88.

92 Dal canto suo, Robbins 1913, 404, sostiene che, per quanto forte sia l'influenza lucreziana sul brano cosmogonico delle *Metamorfosi*, l'impronta 'teistica' conferita da Ovidio al resoconto sulle origini allontana inesorabilmente il passo in predicato dal suo modello privilegiato. Cfr. Gale 2009, 140.

lato, Ovidio si pone agli antipodi della concezione lucreziana, dall'altro si allinea con quel novero di filosofi naturalisti che rintracciano nell'ordine cosmico l'intervento diretto della divinità.

Nel poema ovidiano l'atto creativo consta di due fasi, la prima delle quali consiste nella separazione degli elementi archetipici fusi insieme all'interno della stessa massa caotica: infatti, il dio separò (*abscidit, met. 1, 22) caelo terras et terris... undas (ibid.)* e distinse (*secreuit, v. 23) liquidum spisso... ab aere caelum (ibid.)*. Del resto, quello della scissione tra i vari elementi presenti all'interno del coacervo primordiale costituisce una topica frequentemente osservata nei racconti cosmogonici e il passo ovidiano sembra essere stato ispirato non solo da Lucrezio, bensì, una volta di più, da fonti greche<sup>93</sup>.

D'altro canto, l'immagine presentata dal poeta epicureo coincide con quella di un cosmo che, trovandosi *in nuce* all'interno della massa caotica, si apre (*discludere, d.r.n. 5, 443*) alla vista del lettore. Varrebbe peraltro la pena di notare come, perché si realizzi l'armonica aggregazione degli elementi primi, questi ultimi debbano preventivamente separarsi e distinguersi dal tutto indistinto. Tale principio viene ribadito da Lucrezio nella sezione immediatamente successiva a quella analizzata sopra, in cui si assiste a una *diuisio membrorum* tra ogni elemento cosmico: *a terris altum discernere caelum, / et sorsum mare, uti secreto umore pateret, / sorsum item puri secretique aetheris ignes (d.r.n, 5, 446-448)*. Nel quadro raffigurato dal poeta del Giardino la forza centrifuga permetterebbe agli atomi di separarsi gli uni dagli altri a partire dall'ammasso informe iniziale fino a trovare una propria specificità. Nonostante sia innegabile la parentela tematica e linguistica tra i brani sopra riportati, l'idea di fondo su cui entrambi gli autori basano il proprio racconto – la prima teo-naturalistica, la seconda prettamente meccanicistica – li allontana irreversibilmente<sup>94</sup>. L'intervento divino nella cosmogonia ovidiana, del resto, rievoca piuttosto la figura del demiurgo platonico così come questi viene descritto nel *Timeo*<sup>95</sup>.

Nel dialogo suddetto, il pitagorico Timeo introduce il proprio racconto sulla creazione dell'universo, ponendo in rilievo il ruolo di un "artefice" che avrebbe creato il

---

93 «Quando il discorso si fa analitico e prende in esame una visione quadripartita del cosmo, in termini empedoclei (v. 23 sgg.), si ha un effetto di 'modernizzazione'; si passa da una visione dell'universo composto da tre visibili regioni a una in cui lo sguardo scende più in profondità sino alla compresenza dei quattro elementi formulati», così ritiene Barchiesi 2005, 151.

94 Cfr. Barchiesi 2005, 156.

95 A tal riguardo, si consulti Robinson 1968, 255.



mondo. Il carattere peculiare di questa figura archetipica è costituito da una bontà (ἀγαθὸς ἦν, 29e)<sup>96</sup> tale da indurlo a porre in ordine (εἰς τάξιν, 30a), a partire dal disordine (ἐκ τῆς ἀταξίας, *ibid.*) in cui versava, tutto quello che allora non aveva ancora trovato stabilità, muovendosi senza regole né ordine (κινούμενον πλημμελῶς καὶ ἀτάκτως, *ibid.*)<sup>97</sup>. La visione cosmogonica presentata da Platone è interamente permeata dalla presenza di un'entità superiore che ne avrebbe regolato i vari stadi. Infatti, restando ben lontano da qualsiasi principio meccanicistico o casualistico, il filosofo offre una rappresentazione della nascita del cosmo d'impronta teologica e teleologica al contempo<sup>98</sup>. D'altro canto, la bontà costituisce lo stimolo utile perché l'entità suprema inneschi un processo creativo che si configura come passaggio dal disordine all'ordine, alla stregua di quanto è possibile riscontrare nel poema ovidiano, in cui pure si distinguono cenni precisi alla figura del "creatore": per l'autore delle *Metamorfosi*, un dio o, forse, una natura *melior* (*met.* 1, 22), ha dato inizio al processo cosmogonico.

Che il brano ovidiano sembri direttamente ispirato dalla narrazione platonica soprattutto in virtù del richiamo a un "buon artefice" pare dunque plausibile, tuttavia merita attenzione il fatto che, almeno sul versante lessicale, Ovidio avrebbe potuto attingere anche ad un passo appartenente al *corpus* anassagoreo fortunatamente in nostro possesso<sup>99</sup>.

Ivi, Anassagora sostiene che all'interno di tutto (ἐν παντί) si trova una parte del tutto, fuorché il νοῦς<sup>100</sup>. Ne deriverebbe pertanto che, mentre il tutto contiene parti di ogni cosa, il νοῦς è ἄπειρον e αὐτοκρατές. Se il primo dei due attributi non dà garanzia

96 Sul nesso tra la bontà del demiurgo e la carica teleologica di cui partecipa la sua opera creatrice vd. Fronterotta 2003, 53.

97 Taylor 1928, 79, mette in guardia dall'accostare l'immagine della confusione primordiale a quella del caos, inteso quale coacervo iniziale composto dalla fusione di tutti gli elementi. Sulla questione si veda anche Maso 2003, 250 e sgg.

Risulta interessante, invece, il confronto fra tale immagine platonica e il *nulli sua forma manebat* di *met.* 1, 17 condotto da Robinson 1968, 256, inteso quale spia di una dipendenza diretta del testo poetico latino da quello greco, non sappiamo se mediata dalla traduzione del *Timeo* approntata da Cicerone.

98 Cfr. Solmsen 1958, 268.

99 Fr. 12, Diels-Kranz, 1989.

La rivisitazione platonica del νοῦς anassagoreo è sottolineata anche da Solmsen 1958, 277, a detta del quale Platone abbia seguito Anassagora «in regarding the divine *Nous* as the agent effecting the change from this condition to that of a Cosmos». D'altronde, non mi trovo d'accordo con Robbins 1913, 402-403, che esclude categoricamente qualsiasi rapporto tra l'idea anassagorea e il passo ovidiano. Il processo cosmogonico in Anassagora, del resto, non sembra assolutamente aderire a principi meccanicistici, dato l'intervento attivo di una Mente regolatrice.

100 Hackforth 1959, 20, afferma che l'operazione compiuta dal demiurgo platonico nel *Timeo* corrisponda per grandi linee a quella condotta dal νοῦς di Anassagora.

Sulla caratterizzazione del νοῦς anassagoreo si veda, inoltre, Potts 1984, 95.

della specificità del νοῦς – ἄπειρα erano anche πάντα χρήματα<sup>101</sup> –, viceversa il suo carattere originale è messo in luce dal secondo aggettivo: il νοῦς è αὐτοκρατές, *indipendente* là dove, *e contrario*, tutti gli altri elementi dipendono da questo stesso. Inoltre, mentre con tale attributo il filosofo ci suggerisce la natura del νοῦς, nella sezione successiva del frammento al lettore viene fornita anche la sua caratterizzazione 'fisica': il νοῦς non è commisto (μέμικτα) a nessun elemento, ma è μούνος e governa (κρατέει) ogni cosa. Esso si identifica dunque con il principio primo che sta al di sopra di tutto e, in quanto tale, si configura come l'unica entità capace di poter mettere ordine all'interno del primordiale ammasso indistinto di elementi. Proprio il νοῦς, infatti, avrebbe innescato il processo che ha portato la massa informe delle origini dal caos al mondo, dal momento che, oltre ad esercitare il proprio potere su tutti gli altri elementi, come afferma Anassagora, esso controllerebbe anche la περιχώρησις, termine con cui il filosofo greco indica la rotazione che accompagna il coacervo primordiale nel transito dall'indistinto al distinto. Grazie a questo moto al νοῦς fu possibile scrutare nella loro individualità gli elementi che in precedenza erano *confusi* (τὰ συμμισγόμενα), poi separati dalla congerie (ἀποκρινόμενα) e, finalmente, distinti gli uni dagli altri (διακρινόμενα).

Solo dopo aver avuto contezza di ogni cosa il νοῦς ha potuto mettere ordine tra tutti gli elementi, regolando anche il meccanismo di rotazione relativo a τὰ τε ἄστρα καὶ ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελήνη καὶ ὁ ἀήρ καὶ ὁ αἰθήρ, i quali, solo adesso, si trovano separati dall'ammasso caotico.

Se interessante appare la vicinanza tematica tra il passo ovidiano e il frammento di Anassagora, ancora più suggestive suonano le scelte lessicali operate dai due autori. Infatti, nel passo greco qui analizzato, di grande rilievo risultano i preverbi concernenti lo stato e il movimento in cui versano i vari elementi durante i tre stadi della separazione: il punto di partenza, come si è visto, consiste nella commistione originaria degli stessi (συν-), cui fa séguito l'allontanamento delle varie particelle dalla predetta congerie (απο-)<sup>102</sup>. Sembra che ancora in questa fase i χρήματα non abbiano acquisito una propria e specifica individualità, dal momento che essi si separano tra loro (δια-)<sup>103</sup>

101 Fr. 1, Diels-Kranz, 1989.

102 «Separated into individual substances», così Bargrave-Weaver 1959, 88. Inoltre, Sider 1981, 103 sottolinea, seguendo Lanza, come tale verbo includa anche l'idea dell'atto generativo dei corpi.

103 «Split up into their component parts», così Sider 1981, 103.

Che differenti siano le sfumature semantiche impresse dai due preverbi ai processi di scissione descritti è dimostrato da Chantraine, 1984<sup>9</sup> s.v. ἀπό e διά. Lo studioso, infatti, mette in luce il

solo dopo essersi staccati dall'aggregato. Infatti, solo adesso ogni elemento può venir considerato nella sua *individualità*.

Anche in questo caso si direbbe rilevante la vicinanza tra Anassagora e Ovidio, là dove nel passo metamorfico i verbi e i preverbi utilizzati dal poeta sembrano ammiccare apertamente al brano filosofico: su ἀπο-κρινόμενα<sup>104</sup>, del resto, parrebbe essere costruito lo *ab-scidit* del v. 23, così come *se-creuit* (v. 24) rievoca il δια-κρινόμενα di matrice anassagorea, cui si lega, peraltro, da un punto di vista strettamente etimologico<sup>105</sup>.

A questo punto, il dio ovidiano, dopo aver tirato fuori (*euoluit*, *met.* 1, 24) dal *caeco... aceruo* (*ibid.*) quelle particelle che erano ormai *dissociata locis* (v. 25), le unì (*ligauit*, *ibid.*) *concordi pace* (*ibid.*). Prendendo le distanze da Lucrezio, Ovidio sembra avere di nuovo in mente il κοσμήτωρ di matrice platonica.

Del resto, nella propria disamina cosmogonica Timeo spiega come ogni sostanza debba necessariamente essere corporea, tangibile e visibile, sostenendo anche che nulla possa essere visibile qualora sia separato dal fuoco, nulla tangibile senza qualcosa di solido. In virtù di tale principio, cominciando a comporre il “corpo” del mondo, la divinità lo creò ἐκ πυρὸς καὶ γῆς (*Tim.*, 31b). Tuttavia, onde far sì che tale corpo risultasse consistente, il dio aggiunse in mezzo al fuoco e alla terra altri due elementi: ὕδωρ ἀέρα τε (*ibid.*). Unendo tutti e quattro gli elementi in eguale proporzione, li legò insieme (συνέδησεν, 32c) realizzando il cielo e, nella sua totalità, τὸ τοῦ κόσμου σῶμα (*ibid.*). La vicinanza dei due passi parrebbe scoperta non solo da un punto di vista prettamente contenutistico, per cui alla separazione degli elementi segue l'armonica *composizione* degli stessi, ma anche sul versante linguistico essi sembrano condividere alcune scelte terminologiche tra le quali spicca il συνέδησεν da cui sembra inequivocabilmente ispirato l'ovidiano *ligauit*.

---

diverso tipo di separazione evocato dalle due particelle. Mentre nel caso di ἀπό siamo dinanzi a un allontanamento generico, διά accosta all'idea originaria della divisione quella dell'attraversamento. Appare evidente, allora, che se il primo movimento che porta le varie parti a staccarsi dal tutto consiste in un 'allontanamento', la seconda fase punta più sul processo di separazione avvenuto per mezzo di un taglio che attraversa le varie componenti ancora legate tra loro e le separa. Del resto, anche Boisacq, 1923<sup>2</sup>, s.v. διά, sottolinea come la preposizione in predicato indichi «un mouvement de pénétration à travers qc., sens qui a effacé celui de séparation», laddove alla voce ἀπό si legge, semplicemente, «loin de».

104 Sull'"intonazione biologica' del verbo in questione interviene Lanza 1966, 195.

105 Cfr. Ernout - Meillet 1985<sup>4</sup>, s.v. *secerno*.

Eppure, se fino a questo punto del racconto si è potuto constatare come Ovidio abbia sintetizzato versioni differenti sullo stesso argomento, quello cosmogonico, nella sezione seguente si appurerà come il poeta di Sulmona si accosti nuovamente alla disamina condotta da Lucrezio. Del resto, il ritorno al modello privilegiato va di pari passo con il leggero mutamento di prospettiva attuato nel prosieguo della narrazione. Infatti, se fin qui il poeta metamorfico aveva abbracciato una versione di marca manifestamente 'teistica' della nascita del mondo, nel brano corrispondente ai vv. 26-32 il lettore assiste a una momentanea eclissi del *deus*. Del resto, la partecipazione attiva del creatore all'interno del processo cosmogonico cede il passo alla totale autonomia dei vari elementi che vanno alla ricerca del luogo più adatto alla loro natura<sup>106</sup>.

Si può notare come, nello stralcio ovidiano, *l'ignea... uis et sine pondere caeli* (*met.* 1, 26) si elevi verso l'alto (*locum sibi fecit in arce*, v. 27). Affine a questa per peso e collocazione è *l'aer* (*ibid.*)<sup>107</sup>, mentre più densa è la *tellus* (*ibid.*) che trascini giù con sé le particelle più grandi, trovandosi schiacciata dalla sua pesantezza (v. 29). Infine, gli ultimi spazi furono occupati (*possedit*, v. 31) dal *circumfluus umor* (v. 30) che *solidum coeruit orbem* (v. 31). Come è possibile evincere dal brano metamorfico, Ovidio procede scendendo sistematicamente, in ordine di maggiore o minore consistenza, i movimenti compiuti dagli elementi che, in modo autonomo, trovano il luogo fisico che più si confà alla loro natura. Sembra quasi che, per un momento, all'interno del processo cosmogonico il *deus* abbia lasciato il testimone alla *melior natura*, la quale *causalisticamente* dispone ogni elemento nella parte di mondo che gli pertiene. Proprio la temporanea uscita di scena del creatore permetterebbe dunque ad Ovidio di avvicinare la propria narrazione al testo lucreziano, di cui tuttavia offre, ancora una volta, una rilettura di tenore alquanto diverso.

In Lucrezio, infatti, la forza centrifuga induce gli atomi a districarsi gli uni dagli altri a partire dall'ammasso informe iniziale fino a trovare una propria specificità. Ma il momento immediatamente successivo vede una nuova energia agire sui corpuscoli e spingerli ad aggregarsi tra loro, questa volta però come se fossero attratti da una natura

106 Pellaux 2008, 4, sostiene che «la main du créateur n'est pas visible longtemps. Une nouvelle description récapitule l'action du dieu. Cette fois, les éléments sortent eux-mêmes du chaos et trouvent leur place, en fonction de leur poids. Cette explication supplémentaire suggère une alternative purement physique à l'établissement du cosmos».

107 Sulla caratura scientifica del termine *aer*, inteso quale "fluidico aeriforme carico di vapore" e, quindi, "aria", rispetto ad *aether* (cui Ovidio allude nel brano in predicato attraverso la perifrasi *ignea uis*), stante per "fuoco celeste", rimanderei al lucidissimo lavoro di Lunelli 1969 e, in particolare, alle pp. 11-61.

comune<sup>108</sup>: in ordine capovolto rispetto al racconto ovidiano, *primum* (*d.r.n.* 5, 449), le particelle primordiali della terra (*terrai corpora, ibid.*), dal momento che erano *grauia et perplexa* (v. 450) si raccoglievano *in medio* (v. 451) e tutte insieme riempivano *imas... sedis (ibid.)*. A causa del loro peso e poiché intrecciati tra loro, gli atomi destinati a costituire la terra si depositano nella sezione più bassa e la loro aggregazione causa anche la liberazione di atomi di altra natura. Difatti, come sostiene Lucrezio, quanto più questi ebbero a stringersi saldamente, tanto più liberarono (*expressere*, v. 453) quelle particelle che avrebbero costituito *mare sidera solem / lunamque... et magna moenia mundi* (vv. 453-454). Del resto, tutte queste sostanze sono formate da corpuscoli più leggeri e levigati rispetto a quelli da cui è composta la terra, dal cui fitto intreccio di atomi essi vengono espulsi fuori, per pressione o, per dirla con Bailey, per “spremitura” (*expressere*)<sup>109</sup>.

Onde evitare che si riproducesse per la seconda volta quell’ammasso indistinto di elementi che in origine convivevano caoticamente gli uni con gli altri, vennero emesse fuori dalla terra particelle di natura non affini a questa. Così *per rara foramina terrae* (v. 457), primo tra tutti l'*aether / ignifer* (458-459), erompendo dalla massa terrestre, si sollevò (v. 458) portando in alto con sé *multos... ignis (ibid.)* in virtù della sua leggerezza<sup>110</sup>. Tra i vari atomi esistenti iniziano a fuoriuscire per primi dalla placca terrestre in via di formazione quelli dell’etere, i quali trascinano con loro anche quelli ignei. La causa di questo fenomeno non è dichiarata, eppure si trova espressa implicitamente nella sezione relativa al deposito degli atomi di terra verso il basso per via della loro *grauitas*. Infatti, *e contrario*, si può facilmente dedurre che, essendo gli atomi di etere e di fuoco più leggeri (*leuibus*, v. 455) e *rutundi (ibid.)* rispetto a quelli fatti di terra, allora proprio questi riusciranno a fuoriuscire per primi dal suolo terrestre e a collocarsi in alto. Inoltre, l’etere e il fuoco sembrano avere natura affine.

Entrambi sono composti da atomi *leues* e *rutundi*, anche se nel primo caso essi lo sono in misura almeno leggermente maggiore. La loro parentela, chiaramente visibile nel termine greco<sup>111</sup>, viene evidenziata anche dall’epiteto riferito all'*aether*, ossia *ignifer*

108 Cfr. Gale 2009, 141-144.

109 «When one atom was caught between others and 'squeezed out'», in questi termini si esprime Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1387.

110 Sulla natura ignea dell'etere si veda Lunelli 1969, 14.

111 Come sottolineano Chantraine 1984<sup>9</sup> s.v. αἰθήρ e, ancor prima, Boisacq 1923<sup>2</sup> s.v. αἰθήρ.

che, posto in *incipit* del v. 459, fa *pendant* a *ignis* collocato in *explicit* dello stesso verso<sup>112</sup>.

Come già preannunciato, Ovidio sembrerebbe qui seguire il passo lucreziano, parlando prima dei fuochi celesti, laddove il lemma *caelum* viene utilizzato solo in relazione all'energia ignea che lo caratterizza (agli astri e in generale ai corpi celesti)<sup>113</sup>, e poi dell'*aer* (*met.* 1, 28). Ma la congruenza che si riscontra nell'ordine in cui vengono collocati dai due autori entrambi i passaggi viene incrinata dal mutamento della percezione 'scientifica' dalla quale si guarda al processo cosmogonico<sup>114</sup>. Infatti, se in Lucrezio gli atomi più leggeri e levigati venivano espulsi fuori violentemente (*partibus erumpens*, 5, 458) dalla massa terrestre che era divenuta sempre più densa, nel racconto ovidiano, al contrario, le sostanze più leggere si innalzano ancor prima che la terra greve venga trascinata verso il basso dal suo stesso peso.

E, ancora, secondo Lucrezio, tutti questi vapori dopo essersi raccolti in alto ricoprono il *caelum* (v. 466) e, allo stesso modo, il *leuis ac diffusilis aether* (v. 467), condensandosi ed espandendosi dappertutto, avvolge ogni cosa. Dunque, in questa fase del processo cosmogonico è presentata una soluzione dualistica, in base alla quale vengono ad attestarsi ai poli diametralmente opposti la sostanza più pesante e compatta, la terra, e l'etere impalpabile e leggero che avvolge tutto nella sua formidabile stretta. Tuttavia, anche in questo passo, Ovidio sembra avvolgere al contrario il nastro sequenziale disteso da Lucrezio; infatti, se nel poema filosofico a partire dal coacervo primordiale la formazione dicotomica avviene solo verso la fine della *diuisio partium*, nelle *Metamorfosi* la rappresentazione polare dei due elementi antitetici per consistenza e natura, il cielo e la terra, viene tracciata ad apertura del brano cosmogonico. *Nam caelo terras... abscidit* (*met.* 1, 22), scrive Ovidio quando introduce la figura del *deus* all'inizio del suo *excursus* narrativo.

Val la pena di notare, allora, che una fase dualistica all'interno del processo creativo si trova anche in un frammento anassagoreo<sup>115</sup>, nel quale si legge che gli elementi primordiali, una volta separati, si raggruppano in due macro-aree in base alla loro simile natura costitutiva: τὸ μὲν πυκνὸν καὶ διερὸν καὶ ψυχρὸν καὶ τὸ ζοφερόν si

---

112 «*Aether ignifer* shows clearly that Lucretius regarded the ether as combining the elements of air and fire», così afferma, dal canto suo, Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1388.

113 «*Caelum, ignea uis caeli, ignis* finiscono per essere sinonimi di *aether*», Galasso, 2000, 744.

114 Cfr. Robbins, 1913, 406.

115 Fr. 15, Diels-Kranz, 1989.

aggregarono nel punto in cui adesso si trova la terra, mentre τὸ ἀραιὸν καὶ τὸ θερμὸν καὶ τὸ ξηρὸν καὶ τὸ λαμπρὸν si allontanarono raggruppandosi (ἐξεχώρησε) verso la parte alta dell'etere (ἐς τὸ πρόσω τοῦ αἰθέρος). Un'immagine, questa, di cui parrebbe ricordarsi anche Ovidio nel momento in cui descrive il movimento del fuoco etereo che sprizza in alto fino a raggiungere le somme vette del mondo (*igne... uis... / emicuit summaque locum sibi fecit in arce*, *met.* 1, 26-27). Anche in questo caso, dunque, gli elementi dotati di una consistenza maggiore sono destinati a precipitare verso il basso, mentre quelli più radi tendono a innalzarsi verso il cielo.

Pertanto, per quanto sia innegabile il rapporto esistente tra il passo ovidiano e quello del *De rerum natura*, qui riletto in sinossi, soprattutto per ciò che riguarda alcuni prestiti lessicali la manipolazione operata da Ovidio sul testo lucreziano non parrebbe priva di influenze del pensiero filosofico greco (e non solo anassagoreo).

In un frammento che riassume i punti cardine della speculazione filosofica di Empedocle si legge, ad es., che secondo il filosofo agrigentino quattro sono gli elementi primordiali (πῦρ, ὕδωρ, αἰθήρ, γαῖα) e due le forze che ne regolano lo stato (Φιλία e Νεῖκος)<sup>116</sup>. Pertanto, il mondo sarebbe frutto della mescolanza di questi quattro elementi, una commistione regolata dalle due energie contrastanti di Amore e Contesa. Stando al filosofo, l'αἰθήρ, staccatosi (ἀποκριθέντα) dal coacervo originario, si riversò in giro. Subito dopo il fuoco (τὸ πῦρ), schizzato fuori velocemente, si sarebbe rifugiato sotto la condensa dell'aria e, infine, la terra (γαῖα) trovò posto nella parte inferiore del cosmo. A ben vedere, risulta evidente che la tassonomia impressa da Ovidio ai tre elementi richiami più il passo empedocleo che quello lucreziano.

D'altronde, nel resoconto tracciato da Lucrezio *multi... ignes* (5, 459) si erano liberati dalla massa terrestre. Tuttavia, la visione dualistica si configura subito come momento di passaggio da una fase del processo cosmogonico a quella immediatamente successiva, in cui risulta protagonista la terza sostanza primordiale, ossia il fuoco. Proprio dopo l'esalazione e la diffusione dell'etere nella parte superiore, seguirono gli *exordia... solis lunaeque* (*ibid.*), le cui sfere ruotano sospese tra le due zone opposte costituite dalla terra e dall'etere. I corpi celesti sono collocati in una zona mediana a causa della diversa natura costitutiva degli atomi che li compongono: infatti, poiché

---

116 Test. 30, Diels-Kranz, 1989. A tal proposito Wright 1981, 167 scrive «Love and Strife are motive principles working on the four elements of earth, air, fire, and water, and they are not perceptible to the senses but intelligible by *nous*».

questi ultimi non erano *tam... grauia* (v. 474) da poter essere trascinati verso il basso e non erano *tam leuia* (v. 475) da sprizzare in alto verso le sfere somme, né la *terra* (v. 473), né il *maximus aether* (*ibid.*) furono in grado di trattenerli. Quel che in Ovidio si trova in *incipit* di narrazione, ossia il riferimento alla *uis ignea*, in Lucrezio chiude la triade di elementi precedentemente enumerata.

Interessante risulta l'ennesima inversione di senso operata dal poeta delle *Metamorfosi*: se Lucrezio suggella il proprio brano cosmogonico con la rappresentazione della nascita dei due corpi ignei per eccellenza, il sole e luna, il poeta metamorfico viceversa si riferisce a questi all'inizio del nuovo dossier.

La presenza dei predetti elementi celesti all'interno di narrazioni incentrate sulla genesi del cosmo ricorre, però, in Virgilio prima ancora che in Ovidio. Tre i passi che potremmo definire 'cosmogonici' all'interno dell'opera virgiliana: due incastonati in altrettante diverse sezioni dell'*Eneide* (1, 742-746; 6, 724-732) e uno anteriore, collocato nella sesta *Ecloga* (vv. 31-40)<sup>117</sup>. Il primo dei tre brani si configura come un vero e proprio sunto di quello che, nella finzione poetica, sarebbe stato il canto intonato da Iopa durante il banchetto tenuto alla corte di Didone, scena che rievoca inequivocabilmente quella dell'Orfeo argonautico<sup>118</sup>. Come il personaggio di Apollonio, anche quello virgiliano imbraccia una *cithara* (vv. 740-741)<sup>119</sup>, tuttavia, a differenza di Orfeo, egli non dà inizio al proprio canto per rasserenare gli animi accesi da una lite furibonda, quanto piuttosto per allietare il convivio regale.

Un ulteriore punto di contatto tra il passo delle *Argonautiche* e quello virgiliano si individua poi nel carattere prettamente riassuntivo del brano latino, il quale si presenta quasi come un indice degli argomenti trattati dal cantore<sup>120</sup>. *Hic canit* (*Aen.*, 1, 742) apre la sequela dei *topoi* cosmogonici su cui è imbastito il canto: *errantem lunam solisque labores* (*ibid.*) danno inizio alla composizione poetica<sup>121</sup>, là dove, al contrario,

---

117 A mio parere, Knox 1986, 11, esagera nell'attribuire al racconto cosmogonico contenuto all'interno della *Sesta Ecloga* un ruolo cardine all'interno dei modelli seguiti da Ovidio per la stesura del proprio brano. A detta dello studioso, infatti, il componimento virgiliano risulterebbe addirittura più pregnante della spiegazione dell'origine del mondo data da Lucrezio. Sul tema si veda anche Nelis 2014, 8.

118 Cfr. Brown 1990, 323; Hardie 2003, 62-63. Per la possibile influenza empedoclea sul brano virgiliano in predicato si veda, inoltre, Nelis 2014, 4-5.

119 Nel testo delle *Argonautiche* si parla, appunto, di *kitharin* (1, 495)

120 Knox 1986, 12, sostiene, del resto, che «Ovid's cosmogony differs from his predecessors' in one important feature, which ought not to have escaped the notice of readers. His account is not in reported speech: Vergil and Apollonius, for whom this poetry remains an unattainable ideal, report at second-hand; Ovid, *utroque lasciuior*, gives us the song itself».

121 Sull'impronta didattica conferita da Virgilio al brano in questione (*Aen.* 1, 742-746) cfr. Brown



nel racconto di Apollonio i due corpi celesti vengono menzionati solo alla fine della pericope, allorché il canto di Orfeo si sposta su versanti cosmologici più che cosmogonici. Infatti, scrive Apollonio, egli cantò come ἐν αἰθέρι (*Arg.*, 1, 499) abbiano un'orbita eternamente fissa ἄστρα σεληναίη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι (v. 500).

La seconda sezione cosmogonica presente all'interno del poema virgiliano si trova nel VI libro. Il pezzo costituisce parte integrante del dialogo tenutosi negli Inferi tra Enea e il padre Anchise, il quale, col pretesto di spiegare al figlio il mistero dell'anima, affronta il problema della nascita del cosmo in una breve pericope. *Principio* (6, 724)<sup>122</sup>, mimeticamente posto in *incipit*, apre la trattazione del vecchio eroe secondo il quale *caelum ac terras camposque liquentis / lucentemque globum lunae Titaniaque astra* (vv. 724-725)<sup>123</sup> sono alimentati da uno spirito interno e da una mente che, diffusa per le varie parti del cosmo, governa la totalità dell'universo. L'accento sembra battere più sull'aspetto animistico che su quello fisico-naturalistico della teoria cosmogonica, così come rivela la collocazione strategica dei termini *spiritus* e *mens*, entrambi posizionati in *incipit* rispettivamente ai vv. 726 e 727.

Spicca altresì la dislocazione dei lemmi indicanti luna e sole nell'esordio del brano. Ovidio potrebbe aver seguito il modello virgiliano riguardo la posizione di questi due elementi in apertura di narrazione cosmogonica, ciononostante sole e luna ricorrono là dove il poeta stesso afferma che su tutto primeggia il caos: stando ad Ovidio, *nullus... Titan (met., 1, 10)* offriva ancora al mondo i suoi raggi, *nec... Phoebe* (v. 11) riempiva il suo luminoso disco.

Se confrontato con l'intertesto lucreziano più volte ricordato, il brano metamorfico oggetto della presente indagine rivela un'alterità sostanziale sia rispetto alla tassonomia del 'modello', sia rispetto alla funzione che i quattro elementi primordiali finiscono per rivestire. Infatti, se nel *Lehrgedicht* epicureo la nascita del sole e della luna rappresenta quasi il momento culminante della compiuta formazione del cosmo, nelle *Metamorfosi* si apprende della loro assenza a mo' di riscontro del dominio del caos. Il rovesciamento del brano lucreziano risulta dunque in maniera inequivocabile e l'utilizzo della rappresentazione metonimica del sole e della luna mediante i teonimi

---

1990, 316.

122 Horsfall 2013, 487, sottolinea come l'avverbio *principio*, collocato in sede incipitaria, segnali al lettore la caratura lucreziana conferita da Virgilio al brano in predicato. Sulla struttura didascalica del discorso di Anchise nel sesto libro dell'*Eneide* rimanderei allo studio della Romano, 1978, 91-99.

123 Cfr. Horsfall 2013, 488.

*Titan e Phoebè* a primo acchito sembrerebbe apporre al passo un colorito anti-lucreziano<sup>124</sup>. Peraltro, la presenza dei teonimi in funzione metonimica richiama, oltre che il testo esiodeo<sup>125</sup>, il già citato frammento di Empedocle<sup>126</sup> in cui i quattro elementi πῦρ, ἀήρ, γαῖα e ὕδωρ vengono associati alle quattro entità divine corrispondenti alle rispettive ipostasi: Ζεύς, Ἥρη, Αἰδωνεύς e Νῆστις. Val la pena di notare poi che l'ordine seguito da Empedocle nell'elencare i suddetti elementi è conforme alla sequenza in cui Ovidio dispone a sua volta le quattro parti costitutive del cosmo: *igne uis, aer, tellus, umor*<sup>127</sup>.

A completamento del quadro cosmogonico, un quarto ed ultimo elemento viene aggiunto alla triade terra-fuoco-etere/aria<sup>128</sup>: ossia l'acqua. Stando alla narrazione cosmogonica di Lucrezio, una volta distaccatisi il fuoco e l'etere dalla terra, quest'ultima repentinamente si avvallò nel luogo in cui adesso si estende la *maxima... ponti plaga caerula* (*d.r.n.* 5, 480), inondando le sue vaste cavità *salso... gurgite* (*ibid.*). La placca terrestre crolla su se stessa perché nel suo processo di formazione vengono a mancare due quarti della sostanza, costituita dagli atomi di fuoco e di etere. Proprio tale depressione andrà a formare l'immenso letto del mare, il quale, nella visione cosmogonica lucreziana, sembra quasi scaturito da un fenomeno di vera e propria trasudazione. Di giorno in giorno, scrive il poeta, quanto più *aetheris aestus / et radii solis* (vv. 483-484) facevano contrarre la terra *extrema ad limina* (v. 485), così che addensata si raccogliesse verso il suo centro, tanto più il *salsus... sudor* (v. 487)<sup>129</sup>, spremuto fuori (*expressus de corpore, ibid.*), riempiva le vaste distese marine.

La spiegazione di Lucrezio è avvolta da un'aura scientifica assicurata soprattutto dal carattere prettamente causalistico del processo di contrazione del corpo terrestre, provocato dal caldo. D'altro canto, l'idrogenesi viene spiegata tramite il fenomeno del restringimento della placca terrestre a séguito del calore generato dall'etere e dal fuoco e, quindi, dalla sudorazione della terra pronta ad espellere da sé l'acqua<sup>130</sup>. Del resto, la

124 Vd. Myers 1994, 55; Wheeler 1995, 101; Barchiesi 2005, 146.

125 «The metonymies serve, however, to remind us, along with the translation at *Met.* 1.7 of Hesiod's *chaos* (*Th.* 116), that Cosmogony was originally Theogony», parole di Myers 1994, 41.

126 Fr. 6, Diels-Kranz, 1989.

127 E questo dato potrebbe costituire un'ulteriore prova circa la lettura diretta del poema empedocleo da parte di Ovidio, a differenza di quanto sostiene Robbins 1913, 404, secondo il quale il poeta delle *Metamorfosi* avrebbe conosciuto il pensiero di Empedocle solo per tramite di Lucrezio.

128 Qui certamente impiegato come sinonimo di *aer*. Del resto, come nota Lunelli 1969, 13, l'uso di *aether* per *aer* è frequentissimo nei poeti.

129 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1391.

130 Vd. Robbins 1913, 471.

teoria fornita da Lucrezio non appare del tutto originale, risentendo degli echi di un passo empedocleo<sup>131</sup> nel quale la formazione dell'acqua viene associata al moto rotatorio del globo. Infatti, secondo Empedocle, dopo che l'etere e il fuoco si distaccarono dal coacervo iniziale, venne fuori la terra, dalla quale, pressato dalla forza centripeta della rotazione, sarebbe sprizzato fuori τὸ ὕδωρ. Se in Lucrezio il calore permette alla terra di contrarsi e, di conseguenza, di spremere fuori l'acqua che in essa era mescolata, in Empedocle è la forza centrifuga a mandar fuori ogni parte liquida dall'elemento terra.

Per altro verso, più vicino al passo lucreziano per alcuni punti, ma totalmente capovolto per altri, appare un frammento attribuito ad Anassagora<sup>132</sup>, nel quale il filosofo sostiene che, dopo la separazione degli elementi dall'ammasso primordiale, si è formata, per concrezione (συμπήγνυται), la terra (γῆ). Dalle nuvole si separò l'acqua e, infine, ἐκ ὕδατος γῆ. Del resto, secondo Anassagora, la terra scaturirebbe dall'allontanamento dall'elemento acqua, in direzione del tutto opposta, dunque, rispetto a quanto sostenuto da Lucrezio. Inoltre, il fatto che il processo sinora descritto si sposti dallo stato liquido a quello solido, o meglio dalla sostanza umida a quella secca, viene confermato dai versi successivi, nei quali si legge che dalla terra si formano, una volta rappresi, λίθοι.

Di tale immagine lucreziana farà tesoro Virgilio nel terzo dei tre racconti cosmogonici di cui ho fatto menzione<sup>133</sup>. Nella sesta *Ecloga*, infatti, Sileno, vittima di un giocoso agguato da parte di Cromi, Mnasillo e la Naiade Egle, appena destatosi dall'ebbrezza della sera precedente, offre ai giovani quanto promesso, un canto. Ancora una volta il *topos* cosmogonico diviene materia di canto e, nuovamente, quel che viene riportato da Virgilio non è la composizione per esteso, bensì il suo sunto, introdotto da *simul incipit ipse* alla fine del verso 26<sup>134</sup>, con il quale viene aperta la sezione imperniata sulla nascita del mondo. Il vecchio canta come *magnum per inane* (v. 31) si agglomerassero i *semina terrarumque animaeque marisque... / et liquidi simul ignis* (vv. 32-33)<sup>135</sup>. Narra anche come da questi principi cominciassero *exordia... / omnia* (vv. 33-

---

131 Test. 49, Diels-Kranz, 1989.

132 Fr. 16, Diels-Kranz, 1989.

133 A proposito dei due passaggi cosmogonici in oggetto, Otis 1966, 48, parla di «striking resemblance».

134 Il canto di Sileno, a detta di Coleman 1977, 183, parrebbe costruito all'incrocio tra l'episodio argonautico di Orfeo e l'afflato didattico di Lucrezio. Inoltre, secondo Nabielek 2007, il racconto cosmogonico di Sileno costituisce una delle fonti 'pitagoriche' utilizzate da Ovidio.

135 Stando a Cucchiarelli 2012, 342, nonostante il termine *semina* rimandi direttamente a Lucrezio, in cui il nesso *semina rerum* è utilizzato di frequente (come, ad es., in *d.r.n.* 1, 59), tuttavia parrebbe

34)<sup>136</sup> e come lo stesso *tener mundi... orbis* (v. 34)<sup>137</sup> iniziasse a rapprendersi e, quindi, a *durare solum* (v. 35) e a relegare (*discludere, ibid.*) Nereo nel mare<sup>138</sup>.

L'immagine lucreziana subisce un'evidente riduzione, in linea con il carattere sintetico del racconto virgiliano<sup>139</sup>. Ma se in Virgilio il *topos* suddetto appare condensato, nelle *Metamorfosi* il *circumfluus umor* (*met.* 1, 30), posto mimeticamente in *explicit* di verso, *ultima possedit* (v. 31), emistichio in cui "ultima", collocato antiteticamente in principio di verso, realizza una forte torsione in *enjambement* volta ad evidenziare il carattere spaziale e temporale di cui l'aggettivo sostantivato è carico: l'acqua occupa, per *ultima*, gli *estremi* spazi disponibili. A suggellare l'assestamento dell'acqua all'interno dell'ordine cosmico è l'emistichio con cui viene chiuso il v. 31 del brano (*solidumque coercuit orbem*), nel quale, oltre a venir presentata la dura consistenza della terra, viene anche recuperata l'immagine omerica del mare che stringe in modo saldo il disco terrestre, quasi capovolgendo la successiva rappresentazione bucolica nel cui interno, al contrario, è la terra a partecipare attivamente all'esclusione del mare dai suoi confini (*ecl.* 6, 35).

Alla luce di queste considerazioni, può risultare quantomeno plausibile l'ipotesi per cui Ovidio avrebbe utilizzato a suo modo materiale proveniente da fonti diverse, fondendole insieme in modo originale al fine di creare un'immagine fortemente evocativa del processo cosmogonico culminato nella creazione della *nouitas mundi*.

---

che qui Virgilio alluda più che all'atomismo epicureo, ove l'atomo è privo di 'qualità', alle quattro 'radici' empedoclee.

136 Cfr. Coleman, 1977, 184.

137 Sull'attributo *tener* nel brano in questione si veda ancora Coleman 1977, 185.

138 «Although the context implicitly rejects the prescientific cosmogony that made the old sea god the son of Pontos (Hes. *Th.* 233), this phrase acknowledges the existence of the gods even in a thus demythologized universe. The allusion thus prepares for the abrupt thematic transition to mythology at 41», in tal modo si esprime in proposito Coleman 1977, 185-186. Cfr. anche Cucchiarelli 2012, 343.

139 Dal canto suo, Helzle 1993, 123 sottolinea la vicinanza tra il passo virgiliano in predicato e il brano cosmogonico delle *Metamorfosi*. Viceversa, Brown 1990, 318 aveva posto in rilievo la parentela tra il passo in questione e la sezione cosmogonica lucreziana. Rostagni 1933, 435, nota, a tal proposito, che l'autore del *Panegyricus Messallae* sembra essere stato ispirato, a un tempo, dal resoconto lucreziano e dal brano virgiliano per la sezione cosmogonica narrata nei vv. 18-23 del componimento suddetto.

### 1.3. *Dispositio partium orbis terrarum.*

Dal caos al cosmo. Per un'epica del disordine

All'interno del caos originario la fase successiva alla separazione dei singoli elementi è connessa alla sistemazione del mondo nelle sue parti. Sul piano formale, il passaggio da una sezione all'altra è segnalato dalla presenza di *sic* posto ad apertura di *met.* 1, 32.

La figura del *deus* che, nel brano precedente sembrava essersi eclissata, riappare per mettere ordine nella materia indistinta. Là dove il resoconto cosmogonico lucreziano termina bruscamente senza dare spiegazione della sistemazione ultima delle parti dell'universo, il racconto ovidiano interviene con un'analisi ragionata della questione, risolta in chiave 'demiurgico-teologica'. Grazie all'azione modellatrice della divinità predetta, la terra assume una forma sferica, un'immagine, questa, che non può non far pensare, ancora una volta, al demiurgo platonico<sup>140</sup>.

Nel *Timeo*, una volta concluso il dibattito sulla natura costitutiva del cosmo, il protagonista inizia a trattare della fase immediatamente successiva. A suo dire, il dio deve scegliere la forma (*σχῆμα*, *Tim.* 33b) da conferire alla propria creazione. Dal momento che il 'suo' mondo deve essere il più vicino possibile alla perfezione, il nume sceglie quella forma geometrica che di essa costituisce il riflesso diretto, la sfera. Nel dialogo si legge che il dio ebbe ad arrotondare (*ἐτροπνεύσατο*, *ibid.*) quel composto ottenuto dalla mescolanza dei quattro elementi primordiali cui il filosofo aveva fatto riferimento poco prima (32c) a mo' di sfera (*σφαιροειδές*, 33b), in modo che ogni suo punto fosse equamente distante dal centro.

Sorprendenti appaiono i punti di contatto tra il testo filosofico greco e quello poetico latino: quasi sulle tracce del demiurgo platonico, il *deus* ovidiano avverte la necessità di imprimere alla propria creazione una forma che richiami la perfezione, quella sferica; il verbo utilizzato per descrivere tale atto è *glomerare*<sup>141</sup>, simile, per certi

---

140 Mi sembra, infatti, che il passo in questione rievochi maggiormente il luogo platonico piuttosto che, come sostiene Pascal 1903, 136, il frammento empedocleo (28, Diels-Kranz, 1989) in cui si fa pur cenno alla rotondità dello sfero, ma non all'atto plasmante dello stesso da parte di un'entità superiore.

141 Così si legge s.v. *glomerare* in *ThLL*: «colligere, contrahere varias res ita ut corpus plus minusue rotundum uel densum efficiant» e, ancora, in OLD sotto la voce in predicato leggiamo: «to form or gather into a ball».

aspetti, al greco *τορνεύω*<sup>142</sup>, il quale traduce anche l'immagine dell'arrotondamento, proprio come *glomus* è detto qualsiasi oggetto di natura sferica<sup>143</sup>. Ma la parentela lessicale tra questi due brani non si esaurisce qui, riproponendosi là dove il nesso ovidiano *speciem... in orbis* (v. 35) sembra modellato sull'epiteto *σφαιροειδής* impiegato nel passo platonico. Infatti, giacché il composto greco non presenta alcun corrispettivo preciso all'interno del lessico latino, al momento di tradurlo viene scisso nelle sue due parti costitutive, *σφαῖρος* ed *εἶδος*. Cicerone stesso, in un frammento superstite della sua traduzione del *Timeo* platonico, consapevole della difficoltà insita nel rendere perfettamente l'aggettivo predetto nella lingua patria, si limita ad asserire: *globosum, quod σφαιροειδής Graeci uocant*<sup>144</sup>.

Un ulteriore punto di contatto tra i due passi in questione consiste nella motivazione addotta per spiegare come mai si sia scelta la forma sferica onde modellare il cosmo. Come già ricordato, il *deus* ovidiano opta per questa *ne non aequalis ab omni / parte foret* (vv. 34-35); in modo molto simile anche Platone aveva giustificato la scelta del demiurgo, sottolineando come quest'ultimo avesse desiderato dare al mondo la forma pertinente alle cose perfette e compiute, essendo la sfera uguale (*ἴσον*, *Tim.* 33b) dal centro verso le estremità in ogni sua parte (*πάντη*, *ibid.*)<sup>145</sup>.

Una volta impresso l'aspetto esterno al cosmo, al dio toccava ordinarne l'interno<sup>146</sup>. Stando alla narrazione ovidiana, allora, il *deus* si sarebbe preoccupato di organizzare, diversificandone le funzioni, i quattro elementi primordiali già separati e collocati nei luoghi di pertinenza.

Proprio l'ultimo elemento con cui si era chiusa la sezione precedente, l'acqua, apre la fase successiva del processo cosmogonico. La forza dell'azione ordinatrice del dio è veicolata dal verbo *iussit* (*met.* 1, 37) che regge una lunga sequela di infinitive. Quasi condividendo con il principio noetico di matrice anassagorea la predisposizione al

142 Usato in riferimento a solidi cilindrici, ma anche sferici, come si evince facilmente da *ThIG s.v. τορνεύω*.

143 Secondo Wheeler 1995, 105: «The verb *glomero* suggests the image of wool gathered into a ball, particularly if we remember the earlier idea of *rudis indigestaque moles*».

144 17.11-12, Mueller 1890.

Sull'impiego ciceroniano di *globosus* corrispondente al greco *σφαιροειδής* vd. Traglia 1950, 113.

145 Anche in questo caso il passo ovidiano sembra dipendere dal testo originale più che dalla traduzione ciceroniana, in cui si legge che al mondo fu data una forma sferica perché *omnis extremitas paribus a medio radiis attingitur*, 17.12-13, Mueller 1890.

146 Barchiesi 2005, 157, pone l'accento sull'impronta didascalica conferita da Ovidio alla struttura del brano in questione.

comando (κρατέει)<sup>147</sup>, il *deus* ovidiano è presentato come colui che impose ai flutti (*freta*, v. 36) di diffondersi, gonfiarsi *rapidis... uentis (ibid.) et ambitae circumdare litora terrae* (v. 37). In primo luogo, dunque, l'acqua sarebbe stata destinata a costituire la vasta distesa marina, mentre un'altra parte della stessa avrebbe costituito il naturale groviglio di *fontes et stagna immensa lacusque / fluminaque decliuia* (vv. 38-39) stretto dal dio all'interno di rive tortuose. I fiumi sarebbero stati distinti in due gruppi: infatti, una parte (v. 40) ebbe a scomparire sottoterra, un'altra (v. 41) *in mare perueniunt (ibid.)*. La descrizione condotta dall'autore delle *Metamorfosi* appare ridondante<sup>148</sup>, specie se confrontata con alcuni probabili antecedenti letterari in cui la diversificazione dell'elemento idrico si esaurisce nell'aleatorio riferimento ai fiumi<sup>149</sup>. Ad esempio, nel già citato passo delle *Argonautiche* apolloniane, Orfeo inseriva all'interno del proprio canto la menzione del mare (θάλασσα, *Arg.* 1, 496) accennando cursoriamente, nei versi conclusivi della pericope, alla nascita di ποταμοὶ κελάδοντες (v. 501).

Il secondo regno sul quale il dio ovidiano sarebbe intervenuto è quello terrestre. Come nel caso precedente, ancora una volta il verbo *iussit (met.* 1, 43) apre la nuova sezione. A detta del poeta, il nume avrebbe ordinato ai campi di stendersi (*ibid.*), alle *ualles (ibid.)* di avvallarsi, alle *siluae* (v. 44) di coprirsi di fronde e ai *lapidosi... montes (ibid.)* di levarsi verso l'alto. Com'è stato già notato per l'elemento acqua, anche per quel che riguarda la terra Ovidio opera alla stessa maniera, offrendo una descrizione dettagliata delle varie zone presenti sulla crosta terrestre in relazione alla loro natura diversificata, là dove Apollonio, dopo aver nominato γαῖα (*arg.* 1, 496), narra sinteticamente come il cantore trace avesse descritto il modo in cui gli οὔρεα (v. 501) si fossero levati in alto (ἀνέτειλε, *ibid.*).

Il riferimento ovidiano ai monti e alle selve ricorda invece la terza delle tre cosmogonie virgiliane discusse in precedenza, ossia quella d'intonazione più spiccatamente lucreziana<sup>150</sup>: nella sesta *Ecloga* Sileno, dopo aver narrato le prime fasi che avrebbero portato alla formazione del cosmo, chiude la propria esposizione

147 Fr. 12, Diels-Kranz, 1989.

148 Galasso 2000, 745, nota come nel brano in predicato il linguaggio e l'afflato risultino marcatamente poetici, a scapito talvolta dell'esattezza del dato scientifico-filosofico, là dove, ad es., le distese marine si gonfiano al soffio dei venti prima ancora che questi siano stati creati (v. 36).

149 A giudizio di Wheeler 1995, 110: «Ovid enumerates the contents of each region exhaustively, presumably to achieve vividness. According to the rhetorical theory, enumeration helps effect visual immediacy or *enargeia* (the goal of ecphrasis)».

150 Cfr. Cucchiarelli 2012, 341.

trattando delle foreste e dei monti, benché visti da una prospettiva differente rispetto a quella riscontrabile nel passo metamorfico. Il personaggio virgiliano racconta il modo in cui le *silvae* (*ecl.* 6, 39) iniziarono a *surgere* (*ibid.*) – laddove *surgere* viene mutuato da Ovidio per indicare l'innalzamento dei monti (*met.* 1, 44) – e il modo in cui gli animali vagavano *per ignaros... montes* (*ecl.* 6, 40)<sup>151</sup>, sicché i debiti contratti da Ovidio nei rispetti dell'ipotesto bucolico possono dirsi più lessicali che iconici<sup>152</sup>.

Terzo elemento destinato a trovare la propria naturale collocazione all'interno del cosmo nella narrazione ovidiana è il *caelum*. La sezione compresa tra i vv. 45-71 del primo libro delle *Metamorfosi* è totalmente dedicata a una minuziosa descrizione della sfera celeste, vista in relazione simmetrica con la terra, e di alcuni fenomeni atmosferici.

Il cielo e la terra sono descritti da Ovidio come perfettamente complementari, quasi richiamando l'immagine esiodea presente in *Th.* 126, in cui si legge che Urano viene creato da Gaia ἴσον ἕωπιῇ. Il poeta greco pone l'accento sulla perfetta coincidenza delle misure che caratterizzano l'uno e l'altra, calcolate in origine per far sì che il primo avvolgesse tutt'intorno la seconda (ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτοι, v. 127). Del resto, *onus inclusum* (*met.* 1, 47) viene definita la terra dall'autore delle *Metamorfosi*, quasi creando un gioco paretimologico tra i verbi καλύπτω e includo.

Nel testo latino, proprio come a destra e a sinistra due *zoniae* (v. 46) tagliano il cielo, mentre la *quinta*, ossia quella centrale, *est ardentior illis* (*ibid.*), allo stesso modo il dio distinse la terra nel medesimo numero di fasce corrispondenti a quelle celesti. Tra di esse quella mediana *non est habitabilis aestu* (v. 49), mentre una *nix... alta* (v. 50) copre le due estreme e, infine, altre due furono poste *inter utrumque* (*ibid.*). Solo a queste ultime, conclude Ovidio, il dio concesse un clima mite, mescolando il caldo al freddo (*mixta cum frigore flamma*, v. 51)<sup>153</sup>, emistichio in cui peraltro sembra quasi essere rappresentata mimeticamente la commistione dei due elementi grazie alla studiata

151 Cucchiarelli 2012 344-345, nota peraltro come il riferimento alle *silvae* e ai monti reintroduca naturalmente il lettore all'interno della dimensione bucolica entro cui è inserito il resoconto cosmogonico in predicato.

152 Val la pena di ricordare, ad ogni modo, come la descrizione della nascita di mari e foreste all'interno di un resoconto cosmogonico fosse ancora più antica. Infatti, in Esiodo, Gaia, dopo aver generato Urano, procrea gli οὐρεα μακρά (*Th.* 129) e Πόντος (v. 130), il mare (πέλαγος, v. 131)

153 «Himmels und Erdglobus gliedern sich in strenger Entsprechung in 5 Z.n mit den wohlbekanntesten schematischen, nur recht oberflächlich an der geographischen Wirklichkeit orientierten Temperaturabstufungen. Nur die beiden wohltemperierten Z.n auf der nördlichen und südlichen Halbkugel bieten für eine Entfaltung des Lebens günstige Bedingungen» così Abel 1974, 1101. Per il tema delle zone inabitabili per via del freddo eccessivo si veda, inoltre, Dehon, 2002, 27-28.



collocazione del nesso *cum frigore*, inglobato dall'iperbato costruito sul nesso a ponte *mixta... flamma*<sup>154</sup>.

Nel passo in questione emerge con chiarezza la posizione antilucreziana di Ovidio. Distante dall'assunto del poeta-scienziato che, seguace della teoria epicurea, rifiutava il concetto di sfericità della terra<sup>155</sup>, Ovidio sembra attingere a fonti filosofico-scientifiche sia greche sia latine.

È opinione comune tra gli studiosi che esista una parentela tra questa sezione delle *Metamorfosi* e il brano virgiliano contenuto all'interno del primo libro delle *Georgiche*. In effetti, anche in Virgilio cinque sono le *zoniae* (*Georg.* 1, 233)<sup>156</sup> in cui il cielo si divide, delle quali una è sempre *rubens* (v. 234) per via del sole corusco oltre che torrida a causa del fuoco. Attorno a questa e alle estremità, *dextra laeuaque* (v. 235), se ne estendono due *caeruleae* (v. 236) rapprese *glacie (ibid.)* e *imbribus atris (ibid.)*, laddove in Ovidio si parla di *nix* piuttosto che di ghiaccio e di piogge. Tra tali zone, solo due furono concesse ai mortali come dono divino (v. 238).

Non diversamente in un frammento superstite della *Chorographia* di Varrone Atacino, da cui sembra dipendere Virgilio<sup>157</sup>, si legge che il mondo è cinto da *quinque zoniae*<sup>158</sup>, due delle quali sono attanagliate da *hiemes*, mentre quella centrale è bruciata da *calores*<sup>159</sup>. Anche in questo frustulo solo le regioni poste tra le due estremità del globo e la fascia mediana sono abitate (*terrae... coluntur*) grazie al clima mite di cui godono.

---

154 Raschle 2007, 58-59, sottolinea come, nell'inserto ovidiano in predicato, l'impiego del *topos* delle cinque *zoniae* sia prettamente 'artistico' e privo di qualsiasi finalità scientifica.

155 Abel 1974, 1037, nota come l'enunciazione della teoria delle cinque zone in *d.r.n.* 5, 195-209 non abbia come fine ultimo quello di fornire una spiegazione scientifica del tema in predicato, bensì solo uno scopo illustrativo onde dar contezza al lettore dello stato deplorabile in cui versa l'umanità che si trova relegata in una piccolissima porzione di terra. Sull'argomento si veda anche Raschle 2007, 58, n. 22.

156 «This spherical earth hangs in the centre of heavens which are likewise spherical and divided into five corresponding zones (*Cic.* called them 'belts', *cinguli*, but the Greek name won the day); and V. describes these in language more suited to their earthly counterparts, of which we somehow feel them to be a reflection», sostiene Mynors 1990, 54.

157 Si veda Lunelli 1971.

Del resto, come nota Raschle 2007, 57, nonostante in poesia latina Virgilio sia il primo autore di cui sia rimasta un'ampia esposizione della teoria sulle cinque zone, non bisogna trascurare l'esistenza del frammento della *Chorographia* di Varrone Atacino tramandatoci da Isidoro di Siviglia, in cui si trova una breve, seppur efficace descrizione dello sfero suddiviso nelle suddette cinque fasce climatiche (cfr. *Isid. de nat. rer.* 10 Varr. Atac. fr. 13 Blänsdorf = 16 Morel = 17 Courtney: *At quinque aetherius zonis accingitur orbis: / ac vastant imas hiemes mediamque calores: / sic terrae extremas intermediamque coluntur / quas solis valido numquam uis auferat igne*).

158 Vd. Blänsdorf – Büchner – Morel 1995, fr. 16,

159 Cfr. Dehon, 2002, 27.

Benché appaia inconfutabile la vicinanza dei predetti brani con quello delle *Metamorfosi* che più ci interessa, riterrei che Ovidio abbia seguito anche fonti non strettamente riconducibili al dominio della poesia. Sorprendente risulta infatti la somiglianza tra il brano metamorfico e una sezione del *Somnium Scipionis* ciceroniano. Nel testo dell'Arpinate la terra parrebbe rappresentata come avvolta e circondata da *cinguli* (*rep.* 6, 21), che, etimologicamente, rievocano il grecismo *zonae* utilizzato sia da Varrone che da Virgilio e Ovidio<sup>160</sup>, ossia le *cinture* in cui si immagina suddiviso il globo terrestre<sup>161</sup>. Tra queste fasce, le due collocate agli antipodi sono irrigidite dalla *pruina*. Tuttavia, particolarmente interessante è il riferimento alla zona mediana, ossia quella arsa dal sole e quindi deserta. Cicerone, infatti, parla di un *medium* (*scil. cingulum*) bruciato *solis ardore*. L'immagine dell'*ardor*, presentato nelle *Georgiche* in modo stilisticamente diverso ritorna, infatti, in Ovidio quasi negli stessi termini impiegati da Cicerone. Per il poeta di Sulmona, la quinta zona celeste è *ardentior* (*met.* 1, 46) rispetto alle altre e proprio la corrispettiva fascia terrestre, ossia quella *media* (v. 49) *non est habitabilis aestu* (*ibid.*), laddove, al contrario, *habitabiles* (*rep.* 6, 21) risultano le due zone temperate descritte anche da Cicerone<sup>162</sup>.

Tuttavia, sembra ancor più degno di nota quanto si legge nei *Meteorologica* aristotelici e, in particolare, in 362a.30-362b.10, sezione nella quale lo Stagirita discute della suddivisione in zone<sup>163</sup>. In particolare, suscita interesse un asserto quale quello contenuto in 362a30: δύο γὰρ ὄντων τμημάτων τῆς δυνατῆς οἰκεῖσθαι χώρας<sup>164</sup>. Quello che negli autori latini veniva definito *zona o*, in Cicerone, *cingulus*, nel trattato greco suona come τμημα, termine con il quale si pone l'accento sulla separazione delle cinque zone, quasi prodotte in seguito a un vero e proprio *taglio*. Se dal testo aristotelico si sposta l'attenzione a quello ovidiano, è possibile notare quanto il poeta latino si sia

160 Sul calco ciceroniano prodotto a partire dal corrispettivo greco ζῶναι cfr. Ronconi 1967, 120.

161 Dal canto suo Zetzel 1995, 244, cerca di ricostruire il quadro delle fonti possibilmente utilizzate da Cicerone riguardo la teoria delle cinque zone, sostenendo che «among the texts which Cicero is most likely to have used, it appears in Eratosthenes' *Hermes* (fr. 16 Powell) and probably in the *Cosmographia* of Alexander of Ephesus». D'altronde, dello stesso avviso era già Ronconi 1967, 120-121, che escludeva inoltre la presenza di Posidonio tra le fonti impiegate dall'Arpinate, in virtù di una divergenza di fondo circa il numero di fasce in cui sarebbe diviso il mondo (sette per Posidonio e non cinque).

162 D'altro canto, *inhabitabiles* sono definite in *de nat. deor.* 1, 24 le estreme regioni del globo, mentre di nuovo *habitabilem* è detto il mondo nelle due sezioni intermedie suddette in *Tusc.* 1, 68.

163 «La divisione, con l'esplicita affermazione della inabitabilità di quella *media*, per causa del calore, è nettamente aristotelica», così Alfonsi, 1958, 267. Anche se, come ribadito recentemente da Pepe, 2003, 234 n. 53, «per testimonianza di Achille, Strabone, Aezio (in DK 28 A 44a) Parmenide è stato il primo a determinare le zone abitate della terra».

164 Cfr. Abel 1974, 1020-1027.

accostato, non sappiamo se per via diretta, alla teoria formulata da Aristotele ritocandola a suo modo: infatti, nel primo libro delle *Metamorfosi* si legge che *duae... zonae* (vv. 45-46) tagliano (*secant*, v. 46) a destra e a sinistra il cielo. Ovidio conserva l'idea del taglio, insito nel lemma *τμήμα* usato dallo Stagirita, ricorrendo al verbo *seco*, ma fa dipendere tale verbo da *zoniae*, calco letterale dal greco<sup>165</sup>, che indica le fasce terrestri. In sostanza, l'idea del taglio non si correla, in senso passivo, alla *zona* in sé, bensì in senso attivo alla parte del pianeta terra che essa taglia insieme ad un'altra (sempre in corrispondenza alle *zoniae* celesti)<sup>166</sup>.

Infine, degno di nota è il riferimento all'abitabilità delle due fasce temperate, espressa da Aristotele attraverso il sintagma *τῆς δυνατῆς οικεῖσθαι* (*scil. χώρας*), che sembra sintetizzato da Ovidio nell'aggettivo *habitabilis*, realizzando così un'operazione lessicale inversa a quella operata rispetto al già citato passo del *Timeo*: se lì, infatti, l'impossibilità di rendere in latino con una sola parola (lo *σφαιροειδές* platonico, *Tim.* 33b) il concetto di sfericità della terra aveva costretto il poeta delle *Metamorfosi* a servirsi della perifrasi *speciem in orbis* (*met.* 1, 35), nel luogo ovidiano in predicato è il nesso perifrastico *τῆς δυνατῆς οικεῖσθαι* impiegato da Aristotele ad essere condensato nell'aggettivo deverbativo *habitabilis*.

Sopra tutte le fasce suddette sta l'*aer* (*met.* 1, 52). Ovidio cerca di definirne la consistenza attraverso una serie di proporzioni: tale elemento, sostiene il poeta, *quanto... leuior* (vv. 52-53) risulta rispetto alla terra e all'acqua, *tanto est onerosior* (v. 53) in relazione all'*ignis* (*ibid.*). Come già per i due elementi precedenti, anche all'*aer* Ovidio dedica una sezione intesa a descrivere la varietà di elementi cosmici in esso presenti: ancora una volta l'identica forma verbale *iussit* (v. 55) introduce il brano. Il dio avrebbe disposto che lì avessero sede *nebulas... nubes / et humanas motura tronitua mentes* (vv. 54-55), con una soluzione stilistica che punta alla realizzazione onomatopeica del rombo dei tuoni. Dopo nuvole, nubi e tuoni è la volta dei venti che,

165 Anche nell'*Hermes* di Erat. fr. 16 Powell, ricorre il prevedibile lemma ζῶναι. A tal riguardo, cfr. Ronconi 1967, 120; Abel 1974, 1040-1052.

166 Del resto, la corrispondenza perfetta tra *zoniae* celesti e *zoniae* terrestri era consolidata nella riflessione filosofica antica, come si evince chiaramente da Abel 1974; 1101; Mynors 1990, 54. Per parte sua, Galasso 2000, 745, pur mettendo in rilievo il rapporto di dipendenza diretta di Ovidio dalle *Georgiche* per quel che concerne tale sezione cosmogonica, sottolinea tuttavia come, diversamente dal brano delle *Metamorfosi*, nel modello virgiliano «la distinzione tra il cielo e la terra non conseguiva una perspicuità analoga, soprattutto nel passaggio dalle zone celesti a quelle terrestri». D'altro canto, già Bömer 1969, 33, etichettava come “insolita” l'idea ovidiana secondo la quale «Nicht die *plaga* erstreckt sich (wie ein Netz) über die Erde, sondern die Erde bedeckt [...] die Bereiche der Zonen».

afferma il poeta, *cum fulminibus facientes fulgora* (v. 56); un verso, questo, costruito sapientemente grazie all'utilizzo dell'allitterazione a vocale variabile mirante a riprodurre l'esplosione di saette e folgori dalle forme cangianti<sup>167</sup>.

L'eventualità che il passo ovidiano possa aver tratto ispirazione (diretta o mediata, impossibile stabilire con certezza) dall'Aristotele dei *Meteorologica* parrebbe suggerita anche dalla continuità tematica che suggella il testo filosofico greco a quello poetico latino. Infatti, dopo aver descritto la suddivisione della sfera terrestre, l'autore delle *Metamorfosi* concentra l'attenzione su fenomeni atmosferici contigui a quelli sinora considerati e, in particolare, sui venti. Allo stesso modo Aristotele, dopo aver parlato delle cinque fasce terrestri, distingue tra due tipi di esalazioni: una di natura umida, la quale poi porta alla formazione delle nubi e delle piogge, e un'altra di carattere arido, fonte da cui scaturiscono i venti. Di séguito, il filosofo dedica a questi ultimi un intero capitolo del proprio trattato occupandosi sia della loro origine, sia della loro varietà (363a 21-365a15)<sup>168</sup>.

Tornando al brano metamorfico osserveremo come il dio, ora definito platonicamente *mundi fabricator* (*met.* 1, 57)<sup>169</sup>, non concesse ai venti predetti di detenere il possesso indiscriminato dell'aria, eppure, per quanto essi indirizzino le loro folate verso zone differenti l'una dall'altra, esiste il rischio che dilanino il mondo, *tanta est discordia fratrum* (v. 60).

Dopo aver descritto in dettaglio le manifestazioni diversificate di ognuno dei tre elementi primordiali individuati, a Ovidio non resta che completare il quadro parlando dell'ultimo di loro, il fuoco.

Al di sopra delle cinque fasce terrestri il dio-demiurgo avrebbe posto (*inposuit*, v. 67) l'*aether*. La sua essenza nobile viene messa in risalto tramite una struttura retorica mirata: il sostantivo, che regge l'intero enunciato, trovandosi in *enjambement* rispetto all'emistichio precedente, viene ricinto da tre attributi che ne indicano la natura eccezionale. Da una parte, il poeta lo designa come *liquidum et grauitate carentem* (v.

---

167 Per parte propria, Hill 2010<sup>2</sup>, 168, mette in evidenza la 'scientificità' del passo in questione, affermando che «in this 'scientific section' it is the wind, not Jupiter that causes thunderbolts and contrast, for instance, 1.154-5». A tal riguardo si veda anche Robbins 1913, 409.

168 Bömer 1969, 35, sostiene in merito che il passo risenta della ormai canonica divisione dei quattro venti cardinali.

169 Hill 2010<sup>2</sup>, 168, sottolinea come il termine latino *fabricator*, con cui si fa genericamente riferimento all'artigiano, corrisponda esattamente al greco *demiourgos*, impiegato però da Platone e dagli Stoici onde riferirsi anche al creatore del mondo. Sul termine *fabricator* si vedano anche Galasso 2000, 747; Barchiesi 2005, 159.

67), dall'altra lo concepisce come totalmente estraneo alla costituzione impura della terra (*nec quicquam terrenae faecis habentem*, v. 68). Una volta che il creatore del cosmo ebbe finito di separare ogni elemento primordiale delimitandolo entro confini precisi, ecco che gli astri, per lungo tempo soffocati da un buio pesto (v. 70), iniziarono a risplendere nell'intera volta celeste (v. 71)<sup>170</sup>.

Nella sua sublimità, l'immagine è posta a suggello del compimento dell'opera demiurgica, chiudendo il dossier sulla separazione e sulla dislocazione dei quattro elementi primordiali all'interno del cosmo. Per quanto logoro possa essere il tropo della volta celeste trapunta di stelle nel panorama poetico antico, Ovidio sembra aver superato la tradizionale, statica visione del firmamento inteso quale elemento neutro all'interno dell'elenco dei *prima elementa*.

Cenni di contenuto astrologico (e meteorologico) ricorrono, ad esempio, nella cosmogonia celebrata da Iopa nel primo libro dell'*Eneide*, allorché questi spiega da dove provenissero *imber et ignes* (*Aen.* 1, 743), individuandone l'origine in *Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones* (v. 744)<sup>171</sup>. In precedenza, anche nel poema di Lucrezio le stelle figuravano quale anonima parte nel novero delle singole parti del cosmo e, addirittura, ancor prima che esso potesse dirsi tale. In effetti, oltre a tutte le altre sostanze, il coacervo originario della materia conteneva anche *magni sidera mundi* (*d.r.n.* 5, 433)<sup>172</sup>, mentre nelle *Argonautiche* apolloniane questi erano stati considerati alla stregua degli altri corpi celesti (ἄστρα σεληναῖη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι (*arg.* 1, 500).

---

170 «In poesia, prima di Ovidio, è presente solo in Lucrezio, in due contesti diversi. Qui il verbo è fortemente espressivo, in opposizione alla cupa nebbia primordiale, e l'effetto di innovazione è aumentato dalla ridondanza dell'incoativo unito a *coepi*», parole di Barchiesi 2005, 161. Cfr. prima anche Galasso 2000, 747.

171 «The enumeration is meant as a poetical equivalent for the stars generally», sostiene, dal canto suo, Conington-Nettleship 1979<sup>2</sup>, 83.

172 In precedenza si è anche sottolineato come la sequenza fuoco/cielo-aria-terra contenuta in *met.* 1, 26-30, richiamando l'ordine degli elementi presenti nel poema di Empedocle, ribaltasse il novero lucreziano terra-aria-fuoco/cielo di *d.r.n.* 5, 449-473, eccezion fatta per l'acqua che occupa, all'interno di entrambi i testi (*d.r.n.* 5, 480-488; *met.* 1, 30-31), la quarta posizione in ordine di successione. Tuttavia sarà il caso di evidenziare come, subito dopo la menzione relativa all'elemento acquoreo (*d.r.n.* 5, 488), il poeta del Giardino turbi nuovamente l'ordine che aveva poco prima impresso al processo di separazione in cui si trovavano coinvolte le quattro sostanze primordiali. Infatti, descrivendo l'assetto del cosmo quasi compiuto, Lucrezio presenta un quadro cosmologico che, per plessi iconici, a partire dal mare, dai fiumi e dai laghi, procede poi attraverso selve, boschi e monti e, infine, dopo venti, tuoni e fulmini arriva, in crescendo, ai fuochi celesti di cui le stelle costituiscono emblematica figurazione (vv. 495-508).

Per altro verso, le stelle compaiono più volte anche nel racconto cosmogonico di Esiodo e sempre viste nella loro lucentezza. Nella *Teogonia*, il primo riferimento al brillio astrale è reso dall'epiteto con cui viene definito Urano, ossia ἀστερόεις (v. 106), ricalcando in genitivo la formula omerica Οὐρανοῦ ἀστερόεντος<sup>173</sup>. Nel resoconto esiodeo il cielo e gli astri appaiono indissolubilmente legati l'uno agli altri, come dimostra la rievocazione di Urano a breve giro di versi<sup>174</sup>; l'autore stesso chiede alle Muse di narrargli la nascita dei vari elementi primordiali, identificati con altrettante divinità. Tra loro campeggia nuovamente Urano. Quest'ultimo, che al v. 45 della *Teogonia* era stato definito denotativamente nella sua grandezza (εὐρύς) per essere poi rappresentato al v. 106 come “trapunto di stelle” (ἀστερόεντος, al gen.), al v. 110 ricompare con la designazione di εὐρύς, privo del fulgore degli astri che lo adornano. Si dovrà attendere l'emistichio del v. 110 perché il poeta descriva, con maggior ricchezza espressiva, lo splendore delle “stelle luminescenti” (ἄστρά τε λαμπετόωντα). L'attenzione del lettore verrà allora convogliata sul cielo còlto nella sua fase notturna, giustificando l'assenza estemporanea della Notte, ben presente invece nel catalogo delle divinità archetipiche stilato qualche verso prima<sup>175</sup>.

Nella propria cosmogonia, Ovidio sembrerebbe dunque memore dell'immagine esiodea, opportunamente ampliata e nobilitata per i lettori dell'epos metamorfico. Con essa si chiude la rappresentazione quadripartita del mondo, la cui scansione procede all'inverso rispetto alla sezione da cui era stata introdotta.

173 Peraltro in gen. anche in *Il.* 5, 769; 6, 108; 8, 46; 19, 130; *Od.* 20, 113, là dove in altri contesti il nesso si trova invece declinato in altri casi, come, ad es., in *Il.* 4, 44 (οὐρανῶ ἀστερόεντι); 15, 371 // 19, 128 // *Od.* 9, 527 // 11, 17 (οὐρανὸν ἀστερόεντα).

174 «The *ouranos*, 'firmament', is closely associated with the stars, which are thought of as fixtures upon it»: così West 1966, 190.

175 Val la pena di notare che il *topos* astrale ricorreva anche in un brano di Anassimene (test. 7, Diels-Kranz 1989), ove era trattato in relazione all'indagine condotta sulla nascita delle stelle. Stando al filosofo greco, gli astri si sarebbero generati dal “succo” (ικμάς) contenuto nella terra, il quale, sollevatosi da essa quasi per evaporazione, avrebbe in seguito rilasciato il πῦρ che, a sua volta, levandosi in alto fino alle zone superne del cielo, avrebbe formato gli ἄστρα.

#### 1.4. *Sanctius his animal*<sup>176</sup>.

La creazione dell'uomo. Il protagonista sulla scena

Dopo aver creato il cosmo inanimato, secondo Ovidio il dio-demiurgo si sarebbe preoccupato di popolarlo. Perché nessuna regione terrestre fosse priva delle proprie rispettive creature, gli *astra... formaeque deorum* (*met.* 1, 73), ossia le costellazioni, occuparono il *caeleste solum* (*ibid.*)<sup>177</sup>, le onde vennero abitate *nitidis... piscis* (v. 74) e, infine, la terra accolse le fiere e l'aria gli uccelli (v. 75).

L'inserimento degli esseri animati all'interno del creato e la loro collocazione nei vari *regna* naturali sembrano costituire l'ultima fase necessaria perché il mondo possa essere definito tale. Non sfuggirà di certo all'attenzione del lettore l'insolita cursorietà che caratterizza il brano qui analizzato. Rispetto ai modelli ispiratori il passo ovidiano sembra infatti trattare *en passant* la popolazione del nostro pianeta grazie alla nascita degli esseri viventi.

L'autore delle *Metamorfosi* sembra aggirare il problema relativo alla creazione delle forme di vita presenti sulla terra, sul quale gli antichi avevano sviluppato diverse teorie. Proprio Lucrezio, trattando della trasformazione che porta talvolta dalla materia inanimata a quella dotata di *sensus*, spiega come a partire da un composto fatto di legno e di zolle (*d.r.n.* 2, 897), diventato putrido a causa delle piogge, nascano *uermiculi* (v. 899), poiché i *corpora materiai* (*ibid.*), abbandonata la precedente disposizione, si re-incontrano in una *noua res* (v. 900). In conclusione, il poeta epicureo sostiene che così debbano esser nati anche gli *animalia* (v. 901).

La teoria lucreziana, che non sembra essere stata tenuta in conto da Ovidio nella stesura del dossier concernente le prime forme di vita sulla terra, trova viceversa un precedente interessante in un frammento superstite del poema empedocleo<sup>178</sup>. In esso il filosofo agrigentino riconfigura il concetto di morte e di nascita affermando che, allorquando gli elementi mischiati (μυγέντ') in forma d'uomo (κατὰ φῶτα) giungono all'aria, oppure in forma di stirpe di fiere selvagge (κατὰ θηρῶν ἀγροτέρων), o in quella

176 *Met.* 1, 76.

177 Robbins 1913, 412, credendo a una forte influenza stoica sul passo in questione, sostiene che il v. 73 di *met.* 1 «accords with the Stoic belief that the stars are gods». D'altra parte, Alfonsi 1958, 267, intende «*astra formaeque deorum* come esseri viventi dell'etere stesso, alla pari di pesci per il mare, di *ferae* per la terra, di *uolucres* per l'*agitabilis aer*».

178 Fr. 9, Diels-Kranz 1989.

di arbusti (κατὰ θάμνων) o, ancora, in quella degli uccelli (κατ'οίωνων), gli uomini definiscono il fenomeno in questione γενέσθαι<sup>179</sup>.

Come desumibile dal passo in questione, i quattro ῥιζώματα, proprio come i *corpora materialia* lucreziani, costituiscono altrettanti elementi primordiali dalla cui mescolanza scaturirebbero tutti gli esseri viventi e non. Nascita e morte, dunque, non sarebbero altro se non aggregazione e disgregazione dei quattro ῥιζώματα. Il concetto ritorna, con l'ampliamento della varietà degli esseri creati dall'aggregazione dei quattro elementi, in un secondo brano empedocleo<sup>180</sup>, in cui il filosofo afferma che nell'Astio ogni cosa risulta privo di forma e, al contrario, ἐν Φιλότητι ogni cosa conviene e si desidera a vicenda. Da questi elementi sarebbero germogliate tutte le cose che erano, sono e saranno: δένδρεα, άνέρες, γυναϊκες, θήρες, οίωνοί, ύδατοθρέμμονες ιχθύς e, infine, benché primi per importanza, θεοί.

Del resto, l'idea della nascita come aggregazione di particelle elementari si registra anche in Anassagora. Infatti, secondo il filosofo di Clazomene, la formazione attraverso concrezione non interessa solo la materia inanimata, dal momento che anche άνθρωποι...καὶ τάλλα ζῶα nascerebbero allo stesso modo in cui la terra si forma a partire dall'acqua e le pietre dalla terra (συμπαγήναι)<sup>181</sup>.

La sbrigatività di Ovidio nell'affrontare la questione della comparsa dei primi esseri animati sul nostro pianeta trova in Lucrezio un antecedente diretto, posto che questi, in un'altra sezione del *de rerum natura*, tratta in maniera rapida della diversificazione della fauna presente nel mondo. Rivolgendosi a Memmio, infatti, il discepolo del Giardino lo invita a riflettere sul fatto che *in primis animalibus* (*d.r.n.* 2, 1080) si annovera il *montiuagum genus... ferarum* (v. 1081), e ancora *mutae / squamigerum pecudes et corpora cuncta uolantum* (vv. 1082-1083).

Anche Virgilio in una delle tre cosmogonie di cui è autore passa cursoriamente in rassegna i *tria genera animalium*: si è già messo in luce come il racconto sulla nascita del mondo narrato da Anchise al figlio abbia un carattere spiccatamente animistico. Per questa ragione, il passaggio da quello che si considera generalmente inanimato (il cosmo nelle sue parti costitutive) all'animato, avviene in modo meno brusco, dal momento che le creature viventi sembrano condividere col mondo proprio quello

179 Sulla riconfigurazione dei termini “nascita” e “morte” nel frammento di Empedocle in predicato si veda Wright 1981, 176.

180 Fr. 21, Diels-Kranz 1989.

181 Fr. B4a, Diels-Kranz 1989.



*spiritus* e quella *mens* capaci di rendere il *corpus* cosmico assimilabile a quello di un 'animale'. Pertanto, lo 'spirito' e l'"intelligenza" che animano il cielo, la terra, la luna e il sole (*Aen.* 6, 724-727) si insinuano in egual maniera anche nelle creature viventi. *Inde* (v. 6, 728), collocato all'inizio del verso, segna il passaggio dal condensato resoconto cosmogonico all'altrettanto cursorio catalogo contenente la menzione degli *animalia*: *hominum pecudumque genus uitaeque uolantum / et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus* (vv. 728-729). In modo ancora più conciso, nella cosmogonia di Iopa (*Aen.* 1, 743) si trova semplicemente il riferimento a *hominum genus et pecudes*. In essa, inoltre, la presenza di un'unica specie animale sembra rievocare l'ancor più breve menzione specifica che di essi fa Apollonio in *Arg.* 1, 502, riferendosi genericamente ad ἔρπετὰ πάντα.

Tra i due estremi, quello della *breuitas* poetica e, quello opposto, della più dettagliata speculazione scientifica concernente la nascita degli *animalia*, si pone la sintetica rassegna ovidiana.

La scelta operata dal poeta delle *Metamorfosi* che, come si è visto, sin qui ha mostrato di redigere un quadro cosmogonico ricco di dettagli, parrebbe giustificabile alla luce della sezione conclusiva dello stesso. Infatti, tanto breve è l'elenco degli animali stilato da Ovidio, quanto esponenzialmente più ampia è la sezione dedicata all'*animal* per eccellenza: l'uomo.

Elemento di raccordo con il quadro precedente, il rapido cenno ai *genera animalium* prelude al composito ritratto antropico, snodo dell'intero episodio incentrato sulla cosmogonia. L'uomo, vertice e destinatario primo dell'armonia del creato, è definito come *sanctius... animal* (*met.* 1, 76) onde ribadirne, al contempo, l'appartenenza alla categoria degli esseri viventi e la superiorità rispetto a questi stessi, dotato com'è di una mente superiore (*mentisque capacius altae, ibid.*)<sup>182</sup>. La consapevolezza che il mondo e gli esseri che lo popolano difettino di una creatura di rango superiore, capace di imporsi su tutto, porta il *deus* a sopperire a tale mancanza: *natus homo est* (v. 78).

A primo acchito, sembra che Ovidio tratti la nascita dell'essere umano alla stregua di quella degli altri *animalia*, data la brevità con cui descrive la sua comparsa<sup>183</sup>. A dispetto dell'assoluto silenzio sulla graduale creazione degli altri esseri

182 Sul possibile effetto ironico realizzato da Ovidio per contrastare l'idea stoica per cui l'uomo partecipa di una sacralità quasi divina si veda Liveley 2010, 18.

183 Secondo Barchiesi 2005, 162 «un forte effetto di sorpresa è dato dall'anticipazione della frase predicativa e dalla semplicità di quella principale, che risulta enfatica proprio nel suo rifiuto di

viventi, alla descrizione della nascita dell'uomo Ovidio dedica ben undici versi (vv. 78-88) in cui sembra voler raccogliere almeno due tradizioni tra loro differenti<sup>184</sup>. Là dove per la creazione e la collocazione degli animali nei vari luoghi del globo il *deus* sembrava non aver agito in prima persona, per la creazione dell'essere umano è parte assolutamente attiva, tanto da venir definito *opifex rerum* (v. 79). Nel secondo emistichio del v. 79, in posizione speculare rispetto all'*incipit* del verso precedente (*natus homo est*, v. 78), l'uomo è designato *mundi melioris origo*, una scelta espressiva, questa, mirata ad abbracciare, giustificandola, una delle due teorie relative alla natura costitutiva dell'essere umano. Proprio perché l'uomo fosse principio di un mondo migliore, o il creatore di ogni cosa gli diede vita (*hunc... fecit*, v. 78) *diuino semine* (*ibid.*) oppure, più casualmente, la terra (v. 79) da cui poi si formò l'uomo, *recens... seductaque nuper ab alto / aethere* (vv. 79-80) tratteneva ancora i *cognati semina caeli* (v. 80).

Le due teorie, scandite dalla ripetizione di *siue* (v.78 // v. 80), pur affini tra di loro, divergono nell'attribuire a due diverse entità l'atto creativo<sup>185</sup>. Inoltre, se nel primo caso la coerenza tra la materia (*diuino semine*) presente all'interno dell'elemento creato (*homo*) e il fine cui tale creazione mira (*mundi melioris origo*)<sup>186</sup> abbraccia una visione antropogonica dai caratteri spiccatamente teleologici, nel secondo, invece, l'essenza divina della terra (che avrebbe poi generato l'uomo) pare quasi dedotta dalla constatazione che quest'ultimo rappresenti il principio di un mondo migliore<sup>187</sup>.

---

abbellimenti formali: il nominativo *homo* è molto raro in poesia».

184 Barchiesi 2005, 162, nota come Ovidio sembri apparentemente contrapporre, secondo i due filoni dominanti della riflessione classica, una spiegazione divina (il demiurgo con seme divino) e una materialistica dell'origine della specie umana (proveniente dalla terra), mentre in realtà, con l'introduzione della figura di Prometeo che plasma la terra in forma d'uomo, il dilemma posto dal poeta sulla duplice teoria antropogonica si trova biforcuto, piuttosto, tra spiegazione divina e spiegazione mitica del fenomeno in predicato.

Hill 2010<sup>2</sup>, 170, per parte propria, mette in evidenza la forma apparentemente scientifica del passo preso in esame. Si veda, a tal riguardo, anche Solodow 1988, 66.

D'altro canto, Due 1974, 100, ritiene che «l'accostamento delle due ipotesi sia volta ad annichilire il valore euristico della scienza, suggerendo una sorta di omogeneità tra scienza e filosofia».

185 Cfr. Feldherr 2010, 128.

186 La bibliografia specifica concorda nel considerare *mundi melioris origo* apposizione riferita all'*artifex*, ma a mio parere sarebbe più opportuno farla dipendere da *homo*, così come ritiene anche Feldherr 2010, 128-129, il quale asserisce «the case of the phrase *mundi melioris origo* renders it just possible that the words refer not to the numinous *artifex* but to man himself, the grammatical subject of the main clause».

187 Cfr. Alfonsi 1958, 268.

Abbandonando i panni dell'uomo di scienza impegnato a proporre almeno due alternative riguardo un fenomeno di cui non si conoscono bene le cause<sup>188</sup>, Ovidio propende per la seconda delle due opzioni offerte al lettore, dando persino un nome all'artefice del processo antropogonico: *satus Iapeto*<sup>189</sup>. Prometeo, che nella tradizione mitologica appare come semidio benigno nei confronti del genere umano, in Ovidio si muta in creatore del primo uomo<sup>190</sup>. Egli plasmò (*finxit*, v. 83) la terra, *mixta pluuiatibus undis* (v. 82), a immagine degli dèi che governano ogni cosa (*in effigiem moderantum cuncta deorum*, v. 83).

La differenza tra il *sanctius animal* e tutti gli altri esseri dotati di vita consiste dunque nella sua costituzione divina, oltre che, sul piano fisico, nella tipica posizione eretta: mentre, infatti, le bestie hanno lo sguardo rivolto verso terra, l'uomo è provvisto di *os... sublime* (v. 85) grazie al quale ha la possibilità di *caelum uidere / ... et erectos ad sidera tollere uultus* (vv. 85-86), quasi echeggiando il celeberrimo proemio sallustiano della *Catilinae coniuratio*, nel quale lo storico opera la distinzione stoica tra le bestie e gli uomini, i quali vogliono *prestare cateris animalibus* che la natura *prona atque uentri oboedientia finxit*<sup>191</sup>. Ancora più pertinente, però, mi sembra l'eco di un passo ciceroniano del *De natura deorum*, dal quale Ovidio sembrerebbe chiaramente dipendere. Gli dèi, infatti, per prima cosa crearono gli uomini *excitatos, celsos et erectos* (*nat. deor.* 56. 140) cosicché potessero avere contezza della presenza divina, avendo essi la capacità di osservare il cielo (*caelum intuentes, ibid.*)<sup>192</sup>.

---

188 Sulla pluralità di cause tipica della dimostrazione scientifica e, in particolar modo lucreziana, si consultino Hardie 2008, 81-83; Hankinson 2013, 69-96.

189 Come nota Barchiesi 2005, 162, se la scelta è dunque tra interpretazione *divina* e interpretazione *mitica* della nascita dell'uomo, appare naturale che «la seconda, nel cosmo del poema mitologico che va prendendo forma, riceve maggiore enfasi».

190 Vd. McKim 1984, 101. Barchiesi 2005, 165, sottolinea come Ovidio ometta qualsiasi riferimento a Prometeo come Titano, personaggio cruciale nelle narrazioni teogoniche e mitologiche greche, focalizzando piuttosto l'attenzione del lettore sul ruolo di 'creatore' della specie umana che egli detiene nel quadro cosmogonico qui presentato. D'altronde, val la pena di notare che la posizione genealogica di Prometeo nella *Teogonia* esiodea (*Th.* 134-138) è anteriore non solo alla creazione dell'uomo, bensì anche a quella degli dèi.

191 Barchiesi 2005, 165, nota come il *topos* della posizione eretta dell'uomo, vista in contrapposizione con quella prona delle bestie, ricorre spesso in zona proemiale in opere di ispirazione filosofica, come nel caso in predicato.

192 Cfr. Robbins 1913, 408. Val la pena di notare, inoltre, che in Manilio la conoscenza della volta celeste e quindi degli astri, stoicamente intesi quale manifestazione inconfutabile della presenza divina nel cosmo perfettamente armonico, sarà vista come *munus diuom* (come si evince da *astr.* 1.30 sgg.; 2.105 sgg.) che gli dèi avrebbero concesso solo all'uomo (cfr. Landolfi 2003, 21).

In questo modo la *tellus* (*met.* 1, 87), che poco prima era stata *rudis et sine imagine* (*ibid.*), una volta modellata, rivestì *ignotas hominum... figuras* (*ibid.*)<sup>193</sup>. L'atto creativo dell'uomo non corrisponde ad altro se non all'atto del plasmare compiuto da Prometeo, tramite il quale la terra assume fattezze umane. L'uomo rappresenta, in piccolo, quello che il passaggio dal caos al cosmo risulta, in scala, ben più grande<sup>194</sup>.

L'immagine dell'uomo, creato a partire dalla terra e modellato da un'entità superiore, ci riporta quasi naturalmente al testo biblico<sup>195</sup>, ma precedenti letterari realmente vicini al bagaglio culturale di Ovidio ci offrono la possibilità di osservare in che modo il poeta delle *Metamorfosi* abbia accolto e adattato quest'immagine inserendola all'interno del proprio epos<sup>196</sup>.

Il primo riferimento alla creazione di un essere umano a partire dall'elemento terra si segnala lungo la *Teogonia*. Esiodo, narrando come Prometeo abbia beneficato il genere umano con l'offerta del fuoco rubato al padre degli dèi, inserisce l'aneddoto che ha come perno narrativo la nascita della donna<sup>197</sup>. Volendo vendicarsi per l'affronto subito, Zeus decise di riscattarsi creando quello che il poeta definisce *κακὸν ἀνθρώποισι* (*Th.* 571). Esiodo narra, dunque, di come il re degli uomini e degli dèi abbia ordinato a Efesto di plasmare (*σύμπλασσε*, v. 571) attraverso la terra (*γαίης*, *ibid.*) qualcosa di simile (*ἴκελον*, v. 572) a una *παρθένῳ αἰδοίῃ* (*ibid.*). I punti di contatto tra il testo ovidiano e quello teogonico sono piuttosto evidenti. Il verbo utilizzato da Esiodo (*συμπλάσσω*), infatti, richiama proprio il *finxit* scelto da Ovidio e, soprattutto, la presenza della terra quale materia indispensabile alla creazione dell'essere umano accomuna ulteriormente i due passi.

Tuttavia, il brano ovidiano sembrerebbe essere costruito all'incrocio tra lo stralcio teogonico in predicato e un altro passo esiodeo, stavolta però tratto dalle *Opere e i Giorni*. Infatti, in un contesto del tutto simile a quello riscontrato poc'anzi nella *Teogonia*<sup>198</sup>, il padre degli dèi impone al fabbro divino di mischiare terra con acqua (*γαῖαν ὕδει φύρειν*, *op.* 61), onde formare una fanciulla che fosse simile nell'aspetto (*εἰς ὦπα*, v. 62) alle dee immortali (*ἀθανάτης δὲ θεῆς*, *ibid.*). La dipendenza di Ovidio dai

---

193 Vd. Due 1974, 100.

194 Per il tema dell'uomo inteso quale microcosmo e del cosmo visto in modo antropomorfo nel brano ovidiano in predicato rimanderei a Myers 1994, 40.

195 Sui rapporti tra Ovidio e la *Genesi* si veda Wright, 1999, 68-84 e, soprattutto, Lieberg 1999, 89-95.

196 Sulla questione si veda Barchiesi 2005, 163.

197 Cfr. West 1966, 326-327.

198 Per un raffronto puntuale tra i due episodi esiodei di Pandora cfr. West 1966, 326.

versi esiodei in predicato appare, ancora una volta, scoperta sul versante contenutistico, trovando altresì ulteriore avallo nelle evidenti corrispondenze iconiche, nonché lessicali ravvisabili nei due testi qui presi in esame. Del resto, la terra *mixtam pluuiatibus undis* di *met.* 1, 82 riecheggia chiaramente l'emistichio di *op.* 61 γαῖαν ὕδει φύρειν, così come ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὧπα, v. 62 precorre l' *in effigiem moderantum cuncta deorum* del v. 83, con la coerente sostituzione del femminile ἀθανάτης con il maschile *deorum*, indotta dal genere della creatura plasmata dal Prometeo ovidiano: un *homo*<sup>199</sup>.

Nonostante evidenti siano i gangli di collegamento tra i due brani esiodei con quello ovidiano, non meno rilevanti appaiono le differenze. Quella maggiore e che inficia la vicinanza tra i due passaggi, dipende, come si è visto, proprio dal genere di creatura modellata dalla divinità: in Ovidio si tratta di un uomo, laddove in Esiodo è una donna. Questo elemento rappresenta un fondamentale discrimine tra i due testi, alla luce di una visione dichiaratamente misogina del mondo, nel quale la creatura femminile data alla luce da Efesto viene vista come un flagello per gli uomini, mentre l'*homo* ovidiano è *mundi melioris origo*.

L'idea secondo cui il genere umano si sia prodotto attraverso l'atto plastico di un dio che si è servito di materia in un primo momento nient'affatto somigliante a qualcosa di umano, trova campo fertile all'interno del pensiero filosofico greco successivo ad Esiodo. Talvolta l'immagine si trova persino ampliata fino ad abbracciare l'intero mondo animato, al punto che animali e uomini possono dirsi fatti della stessa sostanza, come si legge nel *Protagora* platonico. Infatti, ad un certo punto del dialogo Socrate, rivolgendosi al proprio uditorio, decide di narrare il mito della creazione degli *animalia*. Vi fu un tempo, racconta il filosofo, in cui vi erano gli dèi, ma non ancora θνητὰ δὲ γένη (*Prot.* 320d). Ma quando per le stirpi mortali giunse il tempo di nascere, le divinità le modellarono (τυποῦσιν, *ibid.*) all'interno della terra (γῆς ἔνδον, *ibid.*) ἐκ γῆς καὶ πυρὸς (*ibid.*) mescolando tra loro questi elementi e con altri che ad essi si fondono. In base a tale ipotesi, gli esseri viventi sarebbero frutto di un composto realizzato non solo mediante la terra, bensì anche da altri elementi dei quali almeno uno viene esplicitamente nominato: il fuoco. È interessante notare come l'atto del plasmare sia compiuto all'interno della terra, quasi imitando la fase della gestazione nell'alveo materno. Non è un caso che l'immagine finale degli *animalia* che vengono alla luce

---

199 Cfr. Lieberg 1999, 89-90.

(ἄγειν αὐτὰ πρὸς φῶς ἔμελλον, *ibid.*) rimandi all'idea del parto<sup>200</sup>. Socrate afferma che, oltre al fuoco e alla terra, siano frammisti anche altri elementi, di cui non viene fatta alcuna menzione.

Tuttavia in un passo tratto da un frammento empedocleo citato in precedenza<sup>201</sup> si rinviene un'immagine simile a quella platonica in predicato, benché priva della figura 'demiurgica' cui sarà affidato da Platone il compito di plasmare le creature. Parlando dei concetti di nascita e morte che, per il filosofo agrigentino non sono altro che effetto di aggregazione armonica e disgregazione disordinata dei quattro elementi primordiali, Empedocle asserisce che quando gli elementi mischiati (μιγέντ') in forma d'uomo (κατὰ φῶτα) o di fiere selvagge (κατὰ θηρῶν ἀγροτέρων) o, ancora, di uccelli (κατ'οἰωνῶν) giungano all'aria (εἰς αἰθέρ' ἴκονται), quelli lo chiamano "nascere". La vicinanza tra i due brani filosofici è indiscutibile: l'immagine della commistione degli elementi, l'atto del venire alla luce o, comunque, all'aria, e l'assunzione di una forma specifica ottenuta per mezzo di un atto creativo, come nel racconto di Socrate o prodottasi naturalmente, come pare evincersi dal brano di Empedocle, sembrano proporre l'idea per cui bestie e uomini traggono la loro origine da un materiale composto da più elementi e, verosimilmente, dai quattro principi empedoclei: fuoco, aria, terra e acqua<sup>202</sup>.

Osservato attraverso tale lente empedocleo-platonica, apparirà dunque naturale il fatto che anche Ovidio, giungendo a parlare della materia costitutiva dell'essere umano, non faccia riferimento soltanto alla terra. Al contrario, anzi, sembra che tutti e quattro gli elementi partecipino del momento creativo dell'uomo: la *tellus*, mista alle acque pluviali, infatti, ha ancora in sé *semina caeli* (*met.* 1, 81) e lo stesso cielo, afferma Ovidio, è *cognatum* (nel testo al caso gen., *ibid*) dell' etere igneo.

Il racconto di contenuto zoogonico, nel senso più ampio del termine, riappare un'altra volta in Platone e, nella fattispecie, nel già citato dialogo vertente sul problema della nascita del mondo, il *Timeo*. Il brano in questione sembra rivestire una funzione

---

200 Towle 1889, *ad loc.*, nota come Parmenide sostenesse che fuoco e terra fossero gli elementi primi costituenti il mondo sensibile, mentre a Empedocle si dovrà il supplemento di aria e acqua che, combinate assieme alle altre due sostanze suddette, avrebbero dato origine al cosmo.

201 Fr. 9, Diels-Kranz 1989.

202 A tal riguardo val la pena di notare quanto si legge in fr. 78, Diels-Kranz 1989: secondo il filosofo di Agrigento le carni (τὰς σαρκάς) sarebbero generate (γεννᾶσθαι) dai quattro elementi, pari nella mescolanza (ἐκ τῶν ἴσων τῇ κράσει τεττάρων στοιχείων); i nervi (τὰ δὲ νεῦρα) sono formati da πῦρ e γῆ misti (μιχθέντων) al doppio di acqua (ὔδατι διπλασίονι); le ossa (ὀστᾶ) consterebbero di due parti di ὕδωρ e due di γῆ, in più quattro di πῦρ, specifica il testimone, mescolate assieme (συγκραθέντων) all'interno della terra (ἔσω γῆς).

integrativa rispetto al cursorio racconto inserito all'interno del *Protagora*. Se infatti lì l'accento era posto più sull'operato di Prometeo ed Epimeteo, i quali avrebbero dovuto fornire agli animali creati dagli dèi tutto quanto fosse stato loro necessario per resistere in natura, nel *Timeo* il centro della narrazione è occupato proprio dall'atto creativo in senso stretto.

Dopo una digressione di carattere prettamente cosmologico relativa alla disposizione e al moto dei pianeti, il protagonista riporta il discorso che il creatore dell'universo avrebbe rivolto agli dèi, dei quali egli stesso si definisce δημιουργός πατήρ τε (*Tim.*, 41a). Dopo aver creato il mondo, il demiurgo vuole che esso venga popolato da specie mortali (θνητὰ γένη, 41b). Il motivo per cui egli si rivolge alle divinità per la creazione della stirpe umana non dandole vita in prima persona, viene spiegato dal demiurgo nella porzione di testo seguente. Se quelle, infatti, nascessero per suo stesso tramite e grazie a lui partecipassero alla vita, avrebbero natura pari a quella degli dèi. Perché siano mortali (θνητά, 41c) il demiurgo invita gli dèi ad occuparsi della creazione degli esseri viventi (τὴν τῶν ζώων δημιουργίαν, *ibid.*) imitando la potenza che egli stesso ha impiegato per la loro genesi (*ibid.*). L'atto creativo volto alla nascita delle stirpi mortali consiste nel ripetere, imitandolo, quello che il demiurgo aveva compiuto per far sì che nascessero gli dèi. La differenza del prodotto risiede, dunque, non nel processo in sé, bensì nell'autore. Pertanto, le divinità, tessendo tra loro la parte mortale a quella immortale realizzeranno ζῶα (41d).

Esortati gli dèi a esaudire la propria richiesta, il creatore prende il cratere all'interno del quale aveva mischiato (ἔμυσγεν, *ibid.*), temperandola, l'anima del mondo e proprio in esso versa, mescolandoli alla stessa maniera, ciò che rimaneva dei quattro elementi. La materia di cui saranno costituite le stirpi mortali è di natura meno pregiata: come afferma Timeo, essa risulta non pura, bensì di secondo e terzo grado. A partire da questo composto nascerà quello che viene definito il più sacro degli animali (ζώων τὸ θεοσεβέστατον, 42a)<sup>203</sup>, ossia quell'essere dotato di natura umana (τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως, *ibid.*).

---

203 Per il *topos* della 'sacralità' dell'uomo, inteso quale unico 'animale' atto alla percezione-comprensione del divino e, quindi, visto come 'animale religioso' per eccellenza si veda Taylor 1928, 259. Del resto, come nota Galasso 2000, 748, in merito all'attributo con cui Ovidio designa lo statuto privilegiato di cui gode l'uomo rispetto alle bestie, sottolinea come in ambito stoico con il termine *sanctitas* si facesse riferimento proprio alla «scientia colendorum deorum» (cfr. Cic. *de nat. deor.* 1, 116).

Pur se tra innegabili differenze di fondo, la vicinanza tra questa sezione, specie nella parte finale che rievoca molto da vicino il *sanctius animal* ovidiano, e quella delle *Metamorfosi* non sembrerebbe accidentale. Val la pena di notare, inoltre, le modalità narrative attraverso le quali Ovidio è riuscito a riutilizzare il passo platonico secondo gli specifici obiettivi narrativi da lui perseguiti. Per Platone non è il demiurgo in prima persona a creare gli uomini, bensì, quasi per delega, gli dèi. In Ovidio il *deus* che ha dato vita al cosmo non viene nominato se non con appellativi che rimandano, peraltro, alla figura del demiurgo (*fabricator mundi // opifex rerum*)<sup>204</sup>. Solo quando si arriva al punto del racconto in cui viene narrata la creazione dell'uomo è esplicitamente nominato un dio: Prometeo.

Se letto attraverso la chiave platonica, tutto sembra allora acquisire maggior chiarezza: Prometeo, al quale a prima vista potrebbe attribuirsi l'intera operazione cosmogonica, ha in realtà un ruolo limitato all'interno di essa, ossia quello riservato all'antropogonia. Se il brano ovidiano ha, davvero, come referente letterario il dialogo platonico, allora si potrebbe inferire che il *deus* equivalga al demiurgo platonico, laddove Prometeo resta una delle creature soprannaturali a cui, nel *Timeo*, il demiurgo si è rivolto per creare l'uomo. Gli altri dèi, di cui non si fa alcuna menzione, si sarebbero occupati semplicemente di trarre fuori dalla terra le stirpi animali.

Del resto, tra i personaggi mitici tradizionalmente legati agli essere umani spicca la figura di Prometeo. Di primario rilievo appare la sua presenza nel *Protagora*, raffigurato com'è nel ruolo di diretto creatore degli *anthropoi*, un fatto, questo, che renderebbe particolarmente attraente l'ipotesi di un'ispirazione platonica a monte dell'antropogenesi ovidiana<sup>205</sup>.

---

204 Robinson 1968, 257, sostiene che «the stress on his (*scil.* demiurge) craftsmanship (rather than creativity *ex nihilo*) in Plato finds its analogue in Ovid's description of the *mundi fabricator* and *opifex rerum* (57, 79). In similar fashion Cicero translates ὁ δημιουργός (*Ti.* 29A3) as *artifex* and ὁ τεκταινόμενος (*Ti.* 28D6) as *fabricator huius tanti operis*».

Sull'importanza rivestita da Cicerone, inteso quale mediatore tra il pensiero filosofico platonico e stoico a Roma, si veda, inoltre, quanto detto da Barchiesi 2005, 159.

205 Peraltro, la scelta della seconda delle due ipotesi relative alla nascita dell'uomo è di cardinale importanza per l'economia dell'intero poema, come spiega in modo esaustivo Pellaux: «La création de l'homme par Prométhée n'est donc pas la conclusion logique de la cosmogonie mais son antithèse. En opposition avec les desseins du créateur, Prométhée mêle les éléments récemment séparés. Cette alternative mythologique à la création de l'homme est le premier écart d'Ovide par rapport à l'ordre cosmique. En lui accordant la place la plus importante, le poète change de cadre, préférant la mythologie à la philosophie», così Pellaux 2008, 5.



Frutto di un'attenta ricerca mirata alla realizzazione di un pezzo originale nella sua pluralità di riferimenti letterari<sup>206</sup>, la cosmogonia delle *Metamorfosi* sembra presentarsi comunque quale proiezione ed ulteriore ampliamento dei racconti cosmogonici, prima greci, poi latini, dal marcato taglio sintetico. A differenza dei personaggi di Orfeo e di Iopa, la cui materia poetica passa in secondo piano all'interno di un'epica che nutre ben altri intenti letterari, Ovidio narra estesamente la metamorfosi cosmica, riscattando il canto dei 'mitici' predecessori e, al contempo, quasi offrendo, in anticipo sui tempi, una risposta alla *recusatio* formulata dall'autore del *Panegyricus in Messallam* il quale, non volendo intraprendere la via poetica incentrata sulla *rerum natura*, così giustifica la propria scelta letteraria: *alter dicat opus magni mirabile mundi* (v. 18).

---

206 Nelis 2014, 8 parla a tal riguardo di una «multitier allusion».

## Capitolo 2

### La metamorfosi come fenomeno para-scientifico.

#### Dal surreale al reale

Vertice del cosmo e protagonista indiscusso del poema ovidiano, l'uomo si trova al centro delle vicende metamorfiche, restandone coinvolto in prima persona. Ora puniti per eccesso di tracotanza, ora graziati dagli dèi per pietà, i personaggi delle *Metamorfosi* condividono tutti lo stesso destino: la perdita della propria identità fisica e una permanenza fruita sotto altra forma<sup>207</sup>. Del resto, il caleidoscopio di storie messe in scena da un regista imprevedibile presenta un unico punto di fuga verso cui converge l'esito di ogni vicenda, la trasformazione, che si configura come glutine dell'intero poema, agendo come forza centripeta necessaria a tenere unita una congerie tanto eterogenea di episodi mitici<sup>208</sup>.

Che il passaggio da una forma a un'altra costituisca l'oggetto primario dell'interesse dell'autore si evince già dall'*incipit* del poema (*In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora, met. 1, 1-2*): fenomeno capace di tramutare la massa informe del caos nella compagine armonica del mondo, la metamorfosi si porrà all'attenzione del lettore quale meccanismo indispensabile per il complesso funzionamento interno dell'opera, così come per ogni singola vicenda racchiusa in essa.

Già sperimentata nell'apertura del *carmen perpetuum*, a proposito della sezione di contenuto cosmogonico, la descrizione del processo di trasformazione costituirà un banco di prova impegnativo per l'estro compositivo di Ovidio, il quale dovrà essere in grado di rendere 'concepibile' per i lettori la trasmutazione dei corpi in altro da sé, un principio, questo, senza riscontri nella vita reale. Tuttavia, se per la composizione della metamorfosi cosmica il poeta poté trovare ausilio in un composito repertorio di tradizioni mitiche e di immagini che la tradizione letteraria greco-romana gli forniva, riuscire a rendere immaginabile nelle menti dei destinatari un fenomeno irreali, come quello della pietrificazione di un corpo umano o della sua trasformazione in acqua, in aria o in costellazione, costituiva una sfida di non poco conto.

A tal proposito, degna di nota appare una riflessione di Sčeglov circa il modo di

---

207 A tal riguardo, si vedano Rosati 1983, 136, Perutelli 1991, 78 e Bernardini Marzolla 1994, 24.

208 Cfr. Barchiesi 2005, 144; Glinski 2012, 7.

operare ovidiano. Stando a quest'ultimo, infatti, benché nessuno abbia mai visto un corpo umano liquefarsi, tutti avranno di certo assistito all'ammorbidimento di un materiale duro o, ancora, alla flessione di un corpo rigido e alla perdita di consistenza di un oggetto solido. Codesti fenomeni fisici, realmente constatabili in natura, non stupiscono il lettore nella loro singolarità: è la loro somma in un flusso ininterrotto a destare meraviglia e curiosità; del resto, «il merito dell'autore delle *Metamorfosi* consiste nel fatto di costringere a vedere e a percepire un processo così complicato e 'inimmaginabile', scomponendolo in trasformazioni più semplici, conciliabili con l'immaginazione umana»<sup>209</sup>.

Prendendo le mosse dall'intuizione scëgloviana, in questo capitolo concentrerò la mia attenzione sul processo metamorfico concepito come sommatoria di microfenomeni fisici, dedicando un'attenzione particolare a quelle che lo studioso chiama "trasformazioni più semplici". In effetti, pur lontana da ogni concezione razionalistica e scientifica del mondo, la metensomatosi presenta, nella gradualità dei suoi passaggi, una fenomenologia legata alla sfera della scienza tramite principi di categorizzazione e usi linguistici a lei peculiari<sup>210</sup>.

A ben vedere, l'intero poema si presenta come una «storia universale guardata sotto specie delle metamorfosi»<sup>211</sup> e, considerata da questa prospettiva, la metamorfosi stessa viene percepita come fenomeno fisico universalmente valido, che Ovidio può descrivere servendosi di molti dei mezzi retorico-stilistici<sup>212</sup>, nonché argomentativi, di cui aveva già fatto uso l'esponente di punta della poesia scientifica a Roma, Lucrezio, con la composizione del *De rerum natura*<sup>213</sup>. In effetti, il medesimo principio secondo il quale i corpi mutano nel tempo, esposto in più punti del *Lehrgedicht* lucreziano<sup>214</sup>, viene preso in prestito dall'autore delle *Metamorfosi*, divenendo il fulcro di una narrazione

209 In questi termini si esprime Scëglov 1969, 60.

210 Secondo Scëglov 1969, 55 «si può paragonare il modo di pensare di Ovidio a quello di uno scienziato».

211 Cfr. Mariotti 2000, 123.

212 Vd. Pianezzola 1999, 222. Inoltre, sulla formazione retorica di Ovidio basti leggere Arnaldi 1958, 23-31 e Higham 1958, 32-48; Fantham 2009, 26-44.

213 Cfr. Calboli 2003, 186-207. Del resto, a tal proposito così afferma Todini 1991, 107: «Se infatti la diversa concezione della natura nelle *Metamorfosi* già fornisce il presupposto teorico (scientifico-filosofico) unitario, sul piano formale la rivoluzione narrativa dell'opera va colta nell'evidenza di un linguaggio che opera in sintonia con quei presupposti».

214 Si prendano ad esempio i brani di *d.r.n.* 1, 459-463; 5, 243-246; 6, 565-567. Parafrasando Bailey 1963<sup>2</sup>, II 675, che commenta il primo dei tre passi lucreziani qui menzionati, l'uomo concepisce il tempo solo attraverso il mutare delle cose. Da non trascurare, peraltro, il commento *ad loc.* di Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 113.

fantasmagorica che, se vogliamo, si pone proprio come anti-lucreziana nella sua programmaticità. Pertanto, il piacere prodotto dalla lettura del testo, lungi dal provenire esclusivamente dal versante contenutistico, passa anche attraverso le mirate modalità espressive che descrivono i mutamenti dei *corpora*: infatti, proprio nel punto in cui la narrazione ovidiana si allontana più che altrove dalla razionalità, il lettore augusteo si misura con dei versi di caratura eminentemente 'lucreziana'.

Membra che si induriscono per tramutarsi in sasso, legno o rostro, corpi che si ammorbidiscono fino a liquefarsi o dileguarsi nell'aria e cadaveri che passano attraverso il fuoco prima di diventare costellazioni popolano il palcoscenico ovidiano, aprendo altrettante, inattese finestre sull'universo della scienza antica e, in particolare, della dottrina del Giardino.

2.1. *Sed genuum iunctura riget, frigusque per ungues / labitur*<sup>215</sup>.

Indurimento come criomorfo

Di corpi o di sue parti sorpresi dal lettore nell'esatto istante in cui stanno per indurirsi è popolato il poema ovidiano. L'effetto risulta quasi sempre spettacolare, in special modo quando il poeta sceglie di descrivere il processo di trasmutazione arricchendolo di particolari utili a una raffigurazione quanto più vivida possibile<sup>216</sup>. Così, al rapidissimo *periuraque pectora uertit / in durum silicem* (2, 705-706), sintagma in cui si trova condensata la trasformazione dello spergiuro Batto ad opera di Mercurio, fa da *pendant* la rappresentazione meticolosa della trasmutazione di Aglauro<sup>217</sup>. Tra il primo e il secondo quadro si collocano tutti gli altri pannelli litomorfici che, per riduzione o supplemento di dettagli, si avvicinano all'una o all'altra descrizione.

Benché breve e priva dei tratti iconici che solitamente contraddistinguono le trasformazioni in pietra delle *Metamorfosi*, la metensomatosi di Lica merita tuttavia un'attenzione particolare.

Lanciato per aria da un Eracle in preda alla furia, Lica si pietrifica (*induruit*, 9, 219), divenendo uno scoglio dall'aspetto antropomorfo ben noto a chi solca il mare d'Eubea<sup>218</sup>. Apparentemente assimilabile al racconto conciso della trasformazione di Batto, la *brevitas* che caratterizza la descrizione del processo in predicato viene compensata dalla similitudine alla quale il poeta accosta la metamorfosi del personaggio:

*ille per aërias pendens induruit auras:  
utque ferunt imbres gelidis concrescere uentis,  
inde niues fieri, niuibus quoque molle rotatis  
astringi et spissa glomerari grandine corpus,  
sic illum ualidis iactum per inane lacertis*

215 *Met.* 2, 823-824.

216 Cfr. Winniczuk 1968, 116. Sul tema della spettacolarità nelle *Metamorfosi* ovidiane rimanderei a Hardie 2002 (b), 38-39.

217 [...] *at illi / surgere conanti partes, quascumque sedendo / flectimur, ignaua nequeunt grauitate moueri: / illa quidem pugnat recto se attollere trunco, / sed genuum iunctura riget, frigusque per ungues / labitur; et pallent amisso sanguine uenae... nec conata loqui est nec, si conata fuisset, / uocis habebat iter: saxum iam colla tenebat, / oraque duruerant, signumque exsanguie sedebat; / nec lapis albus erat: sua mens infecerat illam* (2, 819-824; vv. 829-832). Per un'attenta interpretazione del passo rimando a Vial 2012, 172-174.

218 «Tutte le altre fonti parlano di un gruppo di isole, le Licadi. Ovidio batte una strada tutta sua, dettatagli dalla piega che egli stesso ha dato alla trasformazione di Lica», così, dal canto suo, ritiene Kenney 2011, 420.

*exsanguemque metu nec quicquam umoris habentem  
in rigidos uersum silices prior edidit aetas.*

(9, 219-225)

La pietrificazione è rapportata alle piogge che si rapprendono (*concrescere*, 9, 220) a causa dei venti gelidi, mutandosi in neve, oppure alla neve stessa che si solidifica, condensandosi in chicchi solidi di grandine. Attraverso un mezzo retorico particolarmente privilegiato dalla poesia di taglio didascalico, quale la similitudine<sup>219</sup>, e mediante un'immagine tratta direttamente da un bagaglio iconografico scientifico in senso stretto, Ovidio tenta di spiegare quasi *more scientiae* un fenomeno di pietrificazione che il lettore avrebbe avuto non poche difficoltà a figurarsi<sup>220</sup>. A tal riguardo, è degno di attenzione l'impiego del verbo *concreresco*, utilizzato 'tecnicamente' per descrivere il rapprendersi dei liquidi<sup>221</sup>, come si evince da *d.r.n.* 6, 495-496 (*pluuus concrescat in altis / nubibus umor*) e 3, 20 (*nix acri concreta pruina*)<sup>222</sup>, ma spesso presente nel lessico di Ovidio epico per trasmettere l'idea dell'irrigidirsi di una sostanza precedentemente dotata di minore consistenza<sup>223</sup>. Di rilevante interesse potrebbe pertanto apparire quella sezione del poema lucreziano in cui il *Lehrdichter* tenta di spiegare la *ratio* sottesa al raggelamento dei liquidi (*d.r.n.* 6, 527-534)<sup>224</sup>:

*Cetera quae sursum crescunt sursumque creantur,  
et quae **concrescunt** in nubibus, omnia, prorsum*

- 
- 219 Sulla similitudine impiegata con funzione dimostrativa nel poema didascalico di Lucrezio si vedano i lavori di Guglielmino 1896, Bardon 1964, 16, Maguinness 1965, 86 (lo studioso parla di "similitudine funzionale"), Henry 1975 8-9, Battisti 1976, 75-91; Schrijvers 1978, 77-114; Schiesaro 1990, 27 sg.; Setaioli 2005, 117-141. D'altronde, von Albrecht 1999, 174, sostiene che l'impiego non ornamentale, bensì funzionale della similitudine in Omero abbia preparato la via al metodo induttivo dell'analisi filosofica e scientifica anche all'interno di testi dalla fisionomia prioritariamente letteraria.
- 220 Sul fondamento delle osservazioni formulate da Wilkins, 1932, a sua volta Brunner 1966, 358 suddivide le similitudini ovidiane in tre tipologie: quelle contenenti non più di due parole, quelle non più lunghe di due versi e, infine, quelle più articolate e ampie. A proposito di queste ultime, lo studioso scrive: «here, the simile serves primarily to explain and clarify. [...] Abstract philosophical concepts need an explanation taken from concrete phenomena in order to be made understandable». Sulle diversificate funzioni delle similitudini ovidiane si veda, inoltre, Pice 2003, 162.
- 221 «De aqua in niuem uel glaciem conuersa», secondo la definizione del *ThLL*, 94 col. 2. s.v. *concreresco*.
- 222 Peraltro, si ricorderà di questo luogo lucreziano anche Petr. *Sat.* 122, v. 150 (*sed glacie concreta rigent hiemisque pruinis*).
- 223 Ad esempio, si pensi alla litomorfosi di Aconteo (*saxo concreuit oborto*, 5, 202) o alla bava di Cerbero che si rapprende (*concesse*, 7, 516) per diventare aconito.
- 224 Per alcune notazioni di carattere stilistico del passo lucreziano in predicato rimanderei ad Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, III 269, oltre che, più di recente, a Schrijvers 1970, 237-238.

*omnia, nix uenti grando gelidaeque pruinae  
 et uis magna geli, magnum duramen aquarum,  
 et mora quae fluuios passim refrenat auentis,  
 perfacilest tamen haec reperire animoque uidere,  
 omnia quo pacto fiant quareue creentur,  
 cum bene cognoris elementis reddita quae sint.*

Sulla scorta di quanto sin qui affermato, la vicinanza tra la terminologia prescelta da Lucrezio onde fissare l'immagine in predicato e il lessico ovidiano relativo alla metensomatosi di Lica sembrerebbero innescare un gioco intertestuale raffinatissimo, che svela forse una delle tecniche compositive più felici adottate da Ovidio epico<sup>225</sup>. Infatti, in questo e in altri brani il poeta sembra servirsi sia di topiche sia di un linguaggio di marca lucreziana per presentare al proprio destinatario qualcosa di 'surreale', quale appunto può considerarsi la pietrificazione di un corpo. Per parte propria, Ščeglov ha già posto in luce la validità della tecnica descrittiva mediante la quale Ovidio riesce a rappresentare un evento irreali, riconducendolo alla fenomenicità del reale mediante immagini che descrivano processi visibili in natura<sup>226</sup>.

In effetti, nel caso appena esaminato la similitudine con cui viene spiegata la trasformazione del giovane Lica, protagonista dello spaccato, ci induce a riaccostare l'idea per così dire 'fantascientifica' della pietrificazione a quella, invece, esperibile del congelamento<sup>227</sup>. Inoltre, con un accostamento quasi paradossale, il poeta ci presenta come vicine due sostanze antitetiche dal punto di vista della loro stessa composizione chimica: da una parte, la pietra, secca e arida al punto che il corpo, prima di divenire tale, deve necessariamente privarsi di ogni liquido<sup>228</sup> e, dall'altra, il ghiaccio, ossia acqua allo stato solido. Eppure, se è vero che pietra e ghiaccio stanno in rapporto di alterità 'materica', non si potrà negare che consistenza e freddezza, caratteristiche loro peculiari, ne garantiscano per certi versi tratti di affinità, se non di interscambiabilità<sup>229</sup>. In virtù di questa interrelazione, Ovidio riuscirebbe ad eludere l'ostacolo dell'irrepresentabilità

225 Un rapido cenno alla vicinanza dei due passi in questione si trova in Owen 1931, 104-105.

226 Cfr. Ščeglov 1969, 60.

227 Dal canto suo, von Albrecht 1999, 176, pone l'accento sul potere icastico della similitudine, che ha come obiettivo primario quello di offrire *euidencia*, ossia «graphic vividness».

228 Prima che avvenga la pietrificazione, Lica perde qualsiasi traccia di liquido corporeo: *exsanguemque metu nec quicquam umoris habentem*, 9, 224; così come le vene di Aglauro si induriscono *amisso sanguine* (2, 824), il volto di Niobe è *sine sanguine* (6, 304) e, infine, il *calidus sanguis* (14, 754) di Anassarete fugge al sopraggiungere del freddo pallore.

229 Del resto, così scrive Ščeglov 1969, 54: «un'impressione quanto mai chiara, trasmessa dalle *Metamorfosi*, è quella dell'unirsi e dell'apparentarsi di tutto nel mondo, delle cose e degli esseri viventi».

della vicenda, paragonando un fenomeno non esperibile a uno il cui effetto è di tutta evidenza nella vita reale, ossia l'irrigidimento di una sostanza, l'acqua, che, in natura e in partenza, si presenta suscettibile di mutamenti di stato alla stessa stregua dei corpi destinati ad indurirsi.

Spie ora evidenti, ora meno lampanti, di questo modo di percepire l'indurimento si trovano in abbondanza nel poema ovidiano e l'utilizzo di un lessico che afferisce all'idea di un irrigidimento che procede attraverso la via del congelamento parrebbe suggerire la vicinanza dei due processi<sup>230</sup>.

A tal riguardo, degna di nota è la pietrificazione di Niobe. Immobile, in mezzo ai cadaveri dei figli e delle figlie, la donna tracotante diviene pietra (*deriguit*, *met.* 6, 303) sotto il peso delle proprie sofferenze. Soffermandosi sul significato proprio e traslato della forma verbale *deriguit*, Pianezzola afferma che «se *derigeo* / *derigesco* può avere valore proprio (*Thes. s.u.*: ‘*i.q. rigidum fieri, proprie, frigore sim...*’) [...] tale verbo può avere anche valore traslato (lo stesso *Thesaurus* continua: ‘*...et translate, horrore timore sim.*’): anzi il perfetto *derigui* ha sempre valore traslato nella tradizione epica [...]. Nella tradizione dunque Ovidio trovava l'uso di *deriguit* nel senso metaforico di irrigidirsi, impietrisi soprattutto per orrore e paura, e comunque per indicare la vita che si arresta di fronte a un'emozione violenta. Ovidio riprende *deriguit* in senso metaforico ma lo carica ovviamente anche del suo significato proprio, che per il momento resta in ombra ma che si preciserà ben presto nel processo della pietrificazione»<sup>231</sup>. Peraltro, continua lo studioso, «*deriguitque malis* non è, come dice lo Sčeglov, il primo mutamento di Niobe nel senso della pietrificazione, ma è la preparazione alla pietrificazione, tenuta ancora sul piano dell'ambiguità [...]. Io chiamerei *deriguit* [...] il ‘nucleo metamorfico’»<sup>232</sup>.

Dunque, stando a Pianezzola, la metamorfosi si sviluppa a partire dalle zone interne corpo della vittima e, nella fattispecie, dall'animo *raggelato* di Niobe, per avanzare poi gradualmente fino a coinvolgere anche il corpo della donna<sup>233</sup>. Tuttavia, ad attirare maggiormente l'attenzione è il fatto che, insieme al transito dalla sfera emotiva a

230 Infatti, benché in natura l'irrigidimento dell'acqua risulti come una conseguenza del suo mutamento di stato, mentre la pietra si presenta ai nostri occhi così com'è, nel fantasioso mondo ovidiano l'irrigidimento dei corpi in pietra sembra trovare un suo corrispettivo nel fenomeno esperibile del congelamento, proprio in virtù delle caratteristiche intrinseche comuni al sasso e al ghiaccio cui si faceva riferimento sopra.

231 Cfr. Pianezzola 1999, 32.

232 *Ibid.*

233 A riguardo si veda anche Monella 2003, 33.



quella fisica del *restare gelati*, si produce simultaneamente lo slittamento semantico del verbo in questione che, dal suo valore traslato, approda a quello letterale<sup>234</sup>. Infine, a confermare l'idea di un mutamento percepito come congelamento contribuisce l'immagine della lingua che si pietrifica, raggelata (*congelat*, v. 307)<sup>235</sup>.

Simile alla metensomatosi di Niobe, la pietrificazione di Aglauro ha inizio dall'interno ed è segnalata al lettore da un'*ignaua grauitas* (2, 821) che inibisce il corpo della fanciulla<sup>236</sup>. Pur lottando strenuamente nel tentativo di muoversi, la *iunctura genuum* (v. 823) le si irrigidisce (*riget*, *ibid.*), bloccando il corpo di Aglauro nella pietra gelida<sup>237</sup>. La sensazione di freddezza, già presente nel nucleo semantico di *rigeo*<sup>238</sup>, risulta persino amplificata dall'immagine seguente: *frigusque per unguis / labitur* (vv. 823-824), in cui la contiguità di *riget* e di *frigus* sembra restituire al verbo suddetto l'originale accezione (*congela* e non *si pietrifica*), sfruttando peraltro un'associazione fonica precisa, ossia un'allitterazione interna<sup>239</sup>, che quasi etimologizza il lemma verbale in oggetto (*riget-frigus*)<sup>240</sup>. Il freddo della pietra si insinua e scivola all'interno delle membra della fanciulla fino a pietrificarla interamente. Come per Lica, anche per descrivere il fenomeno in questione il poeta si avvale di una similitudine che garantisca al lettore un approdo esperibile nel reale.

*utque malum late solet inmedicabile cancer  
serpere et inlaesas uitiatas addere partes,  
sic letalis hiems paulatim in pectora uenit*

- 234 Di tale avviso Monella 2003, 65, secondo il quale è chiaro che «il processo metamorfico tragga origine sì da tale primo 'indurimento', ma non prima che si sia verificata una dinamica tutta interna al fatto linguistico, consistente nello 'slittamento' dal piano metaforico a quello concreto». A tal riguardo, si leggano inoltre le osservazioni di Feldherr, 2002, 176 e di Glinski 2012, 11.
- 235 Cfr. Chinnici 2002, 115; Rosati 2009, 295-296.
- 236 Si noti come anche Dafne avverta quale primo sintomo della sua dendromorfosi un *torpor grauis* (1, 547) che ne arresta la fuga.
- 237 Cfr. Vial 2012, 172.
- 238 A proposito di *rigeo*, OLD 1992<sup>7</sup>, 1654, distingue tra significato traslato «to be stiff, rigid, or unbending» e proprio «(spec.) to be stiff with snow, ice or sim...(esp. of water) to be freezing cold», come si può evincere già da Virg. *Aen.* 4, 251 (*glacie riget horrida barba*); Tib. 3, 7, 156 (*sed durata riget densam in glaciemque niuemque*); Petr. *Sat.* 122, 150 (*sed glacie concreta rigent hiemisque pruinis*).
- 239 Sulla necessità di estendere l'etichetta di "allitterazione" anche alle allitterazioni interne si veda Friedländer 1941, 20, n. 11. Inoltre, per una discussione più specifica sull'allitterazione interna cfr. Szantyr 2002, 33.
- 240 «Verbum intransit. Eiusdem originis cum ῥιγέω uel ῥιγώω; frigeo, Graecorum; unde ῥίγος; frigus, alior. [...] proprie est frigore corripior, durus frigore fio», Forcellini 1965<sup>3</sup>, vol. 4, 146, col. 1-2. Peraltro, Maltby 1991, 528, alla voce *rigidus*, riporta la definizione di Paul. Fest. 279 (*rigidum et praeter modum frigidum significat et durum*), che lascia intendere una 'velata' parentela etimologica tra i due lemmi.

L'avanzare della pietra algida dalle punte delle dita fino alle parti restanti del corpo di Aglauro viene paragonato al cancro che corrompe le membra non ancora toccate dal male, quasi riproponendo l'immagine lucreziana del *sacer ignis* il quale *urit corpore serpens / quam cumque arripuit partem repitque per artus*, (*d.r.n.* 6, 660-661)<sup>241</sup>. Inoltre, giocando per antitesi con questo passo del *De rerum natura*, al fuoco sacro si oppone la percezione del freddo e del ghiaccio che pietrificano il corpo, richiamata dalla metaforica *hiems* che sale su per il busto della fanciulla fino a bloccarne le vie respiratorie.

E ancora, nell'episodio di Anassarete l'accezione originaria di *derigesco / derigeo* viene suggerita dal poeta attraverso un accostamento antitetico ben scandito, anche a livello metrico, mediante una cesura che oppone il primo *kolon* (*deriguere oculi*, *met.* 14, 754) al secondo (*calidusque e corpore sanguis*, *ibid.*): gli occhi della donna si indurirono nella fredda pietra e il sangue ancora caldo fuggì via dal corpo. Del resto, anche nel caso di Anassarete, come in Niobe, la metamorfosi si configura, per certi versi, quasi come la proiezione di una condizione interiore che finirà per investire i corpi. Tuttavia, se nel caso di Niobe a provocare la trasformazione fisica è un dolore terribile, ma contingente, nel caso di Anassarete, la sua stessa indole<sup>242</sup> costituisce il termine di riferimento utile a descrivere il fenomeno della metensomatosi cui va incontro: la donna diventa *quod fuit in duro iam pridem pectore* (v. 758), ossia un *saxum* (*ibid.*). Benché differenti nelle loro peculiarità, le vicende delle due donne sfociano nel medesimo esito, la pietrificazione, che si realizza ancora una volta in concomitanza con il transito dal piano metaforico a quello reale: Anassarete, dal cuore di pietra, diviene pietra<sup>243</sup>, come Niobe, raggelata dal dolore per la perdita della propria progenie, diventa gelido sasso.

---

241 Si noti come l'espedito fonico impiegato da Lucrezio per una resa onomatopeica dello strisciare del serpente torni ampliato nel passo di Ovidio qui analizzato, in cui la sibilante richiama il metaforico *serpere* del cancro che avanza lentamente fino a pervadere l'intero corpo della ragazza. Sul tema cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1653. Inoltre, per un confronto con Celso 5, 28, 31-33, rimanderei a Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, III 269.

242 A tal riguardo, Solodow 1988, 179, scrive: «her transformation thus is perfectly natural and allows her to be seen for what she is». Attenzione meritano peraltro i rilievi avanzati in materia da Monella 2003, 69 e da Glinski 2012, 11.

243 Peraltro, Otto 1971, 310, rileva il valore proverbiale dell'espressione *durior... et saxo* (*met.* 14, 712-713) con cui il poeta aveva descritto poco prima la 'durezza' dell'animo di Anassarete.

Adombrata, ma al contempo sempre suggerita da un impiego costante dei verbi visti sopra, l'associazione tra il congelamento e l'indurimento si manifesta in altri luoghi metamorfici in cui la materia è colta nel suo irrigidirsi<sup>244</sup>.

Perseo, volendo punire Fineo per i suoi oltraggi, volge la testa di Medusa nella direzione in cui il nemico tiene fissi gli occhi e a lui, che cerca di distogliere la vista da quell'arma portentosa, il collo si irrigidisce (*deriguit*, 5, 233), con una torsione del verso in *enjambement* che mima quasi il tentativo di volgere indietro lo sguardo, benché invano<sup>245</sup>. Del resto, qualcosa di simile era accaduto poco prima ai compagni di Fineo, anch'essi vittime dello sguardo pietrificante di Medusa: Ampice aveva puntato la spada contro il petto di Perseo, tuttavia, immediatamente, la sua *dextera* si era irrigidita, pietrificandosi (*deriguit*, v. 186). Similmente, le compagne di Ino, immortalate da Ovidio nella tipica manifestazione del *planctus* e sul punto di percuotersi il petto, sentono irrigidirsi (*riguisse*, 4, 555) gli arti. Ancora più carica di *pathos* risulta poi la descrizione dendromorfica in cui il piccolo Amfisso, volendo succhiare il latte dal seno di Driope, sente *rigescere* (9, 357) gli *ubera materna*, un nesso, questo, in cui l'attributo detiene una valenza tanto connotativa quanto denotativa<sup>246</sup>, dal momento che oppone l'idea del calore materno alla percezione di fredda durezza presumibilmente ingenerata nell'animo del lettore dal verbo *rigesco*<sup>247</sup>.

D'altro canto, in modo più asettico viene descritto l'indurimento della pelle di Mirra che sta per essere mutata in albero. L'eroina, dopo aver pregato gli dèi di essere trasformata per evitare di contaminare da viva con la propria condizione incestuosa il mondo dei vivi o, da morta, quello dei defunti (10, 483-487)<sup>248</sup>, si accorge che *duratur cortice pellis* (v. 494).

Nel panorama delle dendromorfosi ovidiane, il caso di Mirra costituisce un *unicum*, dal momento che in tutte le altre trasformazioni in albero il *cortex*, partendo dal

---

244 Del resto, lo stesso Castiglioni 1964, 28, sostiene che «pur senza concedere la possibilità di veri e propri richiami, [Ovidio] fa sentire come sussistano relazioni di materia e di fatto, dissimulate spesso dalla esposizione abile e varia del poeta».

245 «L'expression *ceruix / deriguit* marquant au tournant du vers l'instant où, enfin, le corps est saisi par la métamorphose», così ritiene, per parte propria, Vial 2012, 182. Inoltre, sull'efficacia icastica dell'*enjambement* in Ovidio epico si veda Lateiner 1990, 233.

246 Cfr. Cohen 1974, 207.

247 Per una lettura esauriente del passo, visto anche in rapporto alla metamorfosi di Dafne, rimando a Simonetti 1975, 104.

248 «Myrrha is frozen at a point of transition, neither truly animated nor truly dead», così Hardie 2002 (a), 187. Inoltre, sulla metamorfosi percepita come condizione intermedia tra la vita e la morte, si vedano anche Solodow 1988, 185 sg.; Vial 2012, 212-213 e Reed 2013, 260.

basso, avanza verso l'alto avviluppando il corpo del personaggio di turno fino a ricoprirne per intero le membra. La sovrapposizione tra le due topiche in predicato produce un effetto di sorpresa nel lettore, inducendolo ad accostare la trasmutazione di Mirra alle litomorfose propriamente dette. Infatti, se fin qui il lettore è portato a vedere il mutamento in albero come un vero e proprio occultamento del corpo da parte della scorza arborea, adesso è la pelle stessa che si indurisce nel *cortex*, come si evince dall'ablativo 'resultativo' al v. 495.

Eppure, talvolta ad irrigidirsi non è l'intero corpo, ma solo una parte di esso: nell'ornitomorfose delle tricotanti figlie di Piero, per esempio, si assiste all'indurimento (*concreocere*, 5, 673) dei loro volti in un *rigidum rostrum* (v. 673), allo stesso modo in cui Acmonè, dopo aver visto il proprio corpo velarsi di penne, sente che il volto gli si irrigidisce in un becco (*rigent* 14, 503).

Si è già accennato al fatto che nelle *Metamorfosi* le suggestioni lucreziane non si limitino esclusivamente al riuso di un repertorio iconografico e lessicale attinto al poema epicureo, estendendosi viceversa anche all'impiego di una precisa figura retorica (la similitudine) cui Lucrezio ricorre di continuo nel *De rerum natura* per spiegare i fenomeni naturali considerati di caso in caso<sup>249</sup>. Il che agevola il poeta nel veicolare al lettore, ignaro delle teorie fisiche epicuree, principi di difficile trasmissibilità, inducendolo a istituire raffronti tra quanto gli è ancora oscuro e quanto, invece, conosce già per esperienza diretta<sup>250</sup>. Proprio a questo *escamotage* retorico la Battisti ha dedicato un contributo di tutto rilievo<sup>251</sup>, nel quale è messa in luce la tecnica compositiva adottata dal poeta-filosofo che spesso alla similitudine associa la metafora<sup>252</sup>. Tra gli altri, lo studio si concentra su un celebre passo appartenente al secondo libro del *De rerum natura* (2, 547-562):

---

249 Schiesaro 1990, 27 ha mostrato come Lucrezio, nei punti di più difficile comprensibilità, offra al suo lettore un «modello analogico, costruito con elementi tratti dal mondo dei fenomeni visibili, di una realtà propria del mondo degli atomi e non direttamente percepibile». Peraltro, sul tema dell'*ἐνάργεια* nel *De rerum natura* cfr. *Id.* 1990, 147.

250 Così ritiene, in materia, Henry 1975, 72: «Essendo una deliberata operazione di messa in parallelo, il paragone non è soltanto, in sé, un procedimento intellettuale, ma è addirittura una delle operazioni fondamentali della mente. Questo carattere razionale è sottolineato dal suo modo di esprimersi frequentemente analitico, in quanto il paragone dispone di tutta una serie di risorse lessicali, che sono autentici segnali di comparazione: congiunzioni di subordinazione (come, così che, ecc.), avverbi, aggettivi o pronomi (stesso, tale, simile, ecc.)». A tal riguardo, si vedano anche Guglielmino 1896, 8-9; Bardon 1964, 16; Maguinness 1965, 86; Schrijvers 2007, 255-257.

251 Cfr. Battisti 1976, 75-91.

252 Per uno studio sistematico sulla metafora lucreziana rimanderei soprattutto a Schiesaro 1990, 72-87.

*Quippe etenim sumam hoc quoque uti finita per omne  
 corpora iactari unius genitalia rei,  
 unde ubi qua ui et quo pacto congressa coibunt  
 materiae **tanto in pelago** turbaque aliena? A  
 non, ut opinor, habent rationem conciliandi:  
 sed **quasi** naufragiis magnis multisque coortis  
 disiectare solet **magnum mare** transtra cauernas B  
 antemnas proram malos tonsasque natantis,  
 per terrarum omnis oras fluitantia aplustra  
 ut uideantur et indicium mortalibus edant,  
 infidi maris insidias uirisque dolumque  
 ut uitare uelint, neue ullo tempore credant,  
 subdola cum ridet placidi pellacia ponti,  
**sic** tibi si finita semel primordia quaedam B<sup>1</sup>  
 constitues, aeuum debebunt sparsa per omnem  
 disiectare **aestus** diuersi materiai. A<sup>1</sup>*

Concentrando la propria attenzione sull'aspetto formale del brano in predicato, la Battisti pone l'accento sulla rigorosa costruzione che, esemplata in questo passo, ritorna identica in molti altri luoghi del poema<sup>253</sup>. Nello stralcio in oggetto, la metafora *tanto in pelago* (v. 550) dà inizio alla similitudine del mare e, prolungandosi poi nel lemma metaforico *aestus* (v. 562), dà vita ad uno schema chiastico del tipo A B B<sup>1</sup> A<sup>1</sup>. Spicca peraltro la rispondenza del nesso metaforico *tanto in pelago* (v. 550) con i termini propri *magnum mare* (v. 553) e *pontus* (v. 550) impiegati all'interno della similitudine. Tale schema, chiuso in una struttura circolare scandita dalla sequenza metafora-similitudine-metafora, risponde a un'esigenza ben precisa, ben colta da Conte, per il quale: «il poeta non ha mai perso di vista l'oggetto e quando crediamo di trovarci dinanzi ad una digressione, scopriamo che essa coincide con il punto di partenza»<sup>254</sup>. Peraltro, se la metafora, grazie alla sua carica suggestiva e per mezzo della sua immediatezza, riflette l'urgenza con cui le idee si affacciano alla mente del poeta, «l'ordine metafora-genesi di una similitudine [...] dimostra il modo di procedere del pensiero lucreziano: dall'intuizione di un concetto alla razionalizzazione dello stesso»<sup>255</sup>.

Di conseguenza, potrebbe rivelarsi interessante l'osservazione del modo in cui Ovidio costruisce le proprie similitudini nelle *Metamorfosi*. Infatti, una tale verifica

253 A titolo d'esempio, basti considerare *d.r.n.* 1, 308-409; 1, 277-297; 2, 54-61.

254 Cfr. Conte 1966, 363.

255 Citazione, questa, attinta da Battisti 1976, 86.

consentirebbe di poter valutare quanto di lucreziano sopravviva in esse nella valorizzazione dei dati empirici rispetto alla descrizione del fenomeno metamorfico stesso.

Torniamo, adesso, alla similitudine incastonata all'interno dell'episodio di Lica.

*ille per aërias pendens induruit auras:  
utque ferunt imbres gelidis concrescere uentis,  
inde niues fieri, niuibus quoque molle rotatis  
astringi et spissa glomerari grandine corpus,  
sic illum ualidis iactum per inane lacertis  
exsanguemque metu nec quicquam umoris habentem  
in rigidos uersum silices prior edidit aetas.*

(9, 219-225)

In questi esametri – per dirla con Pianezzola – il lemma verbale *induruit* costituisce, prima ancora che il “nucleo metamorfico”, il centro metaforico capace di generare la similitudine immediatamente seguente<sup>256</sup>. Lica, lanciato per aria, si indurisce nel corpo.

Tuttavia, l'irrigidimento del giovane, in un primo momento, si attesta solo a un livello metaforico, dal momento che il verbo potrebbe semplicemente dare contezza della verosimile reazione istantanea di un corpo che, lanciato ad alta velocità, si irrigidisce per la vertigine dovuta all'altezza raggiunta e alla rapidità con cui ha attraversato l'aria. A questo punto della descrizione compare la similitudine, marcata in *incipit* dalle spie avverbiali *ut* (v. 220) e *sic* (v. 223), nel cui alveo il costrutto segnato dall'infinito *concrescere*, cinto dal nesso a cornice *gelidis... uentis*, fa da *pendant* al simmetrico *aërias... induruit auras*. Inoltre, il pronome dimostrativo *ille*, che in posizione incipitaria sottolinea il ruolo centrale di Lica all'interno della vicenda, si trova contrappuntato in *explicit* del v. 222 dal *corpus* della neve soffice che nel suo turbinio si condensa in grandine spessa. Pertanto, incastonando all'interno del chiasmo i quattro elementi-chiave del pannello metamorfico (*concrescere – induruit – ille – corpus*), il poeta realizza un gioco di specchi tra i termini che sono utilizzati ora in senso proprio (potremmo dire, infatti, che il *corpus* della neve in natura davvero *concrescit*), ora figurato (del resto, a primo acchito, l'irrigidimento di Lica – *induruit... ille* –, potrebbe

256 «La metafora dunque ha la funzione di preparare il processo metamorfico [...] dopo il primo momento, che ho chiamato della 'preparazione' o dell' 'ambiguità', si sviluppa [...] il secondo, quello del 'processo metamorfico'», asserisce Pianezzola 1999, 33-34. Inoltre, sulla funzione della metafora nelle *Metamorfosi*, si segnalano i rilievi di Rosati 1997, 142-143; Hardie 1999, 89-91.

intendersi solo metaforicamente).

Ma l'estro compositivo di Ovidio non si arresta qui: infatti, nell'introdurre il secondo termine della similitudine il poeta si serve ancora di un'immagine che, in prima battuta, rievoca in senso metaforico l'idea della paura che fa impallidire (*exsanguemque metu*), la quale però viene subito rimpiazzata dalla constatazione che, in realtà, Lica si è davvero trasformato in pietra (*in rigidos uersum silices*)<sup>257</sup>. Il passaggio dal senso figurato al senso proprio e, quindi, per citare ancora Pianezzola, dalla metafora alla metamorfosi, avviene prima sul piano semantico, nel momento stesso in cui *induro* acquisisce la sua accezione letterale, e solo dopo su quello narrativo, là dove l'irrigidimento si traduce in un effettivo indurimento del corpo<sup>258</sup>.

Fino a che punto l'operazione ovidiana risulti mirata dimostra il reimpiego del medesimo schema anche nella successiva similitudine, ossia quella inserita a proposito della litomorfosi di Aglauro (2, 823-828).

*Sed genuum iunctura riget, frigusque per unguis  
labitur, et callent amisso sanguine uenae.  
utque malum late solet inmedicabile cancer  
serpere et inlaesas vitiatis addere partes,  
sic letalis hiems paulatim in pectora uenit  
uitalesque uias et respiramina clausit.*

Come nella similitudine impiegata a proposito di Lica, anche in questa ricorre uno schema architettonico elaborato con grande attenzione. Se nell'episodio del giovane mutato in scoglio il verbo *induruit* costituisce il nucleo metaforico, prima ancora che metamorfico, nella vicenda di Aglauro è il sintagma *frigus labitur* a produrre, prima in senso figurato, l'idea di un freddo scaturito dal terrore dovuto a un'improvvisa incapacità motoria (*genuum iunctura riget*). Tuttavia, come nel caso precedente, a restituire all'espressione metaforica il suo significato proprio interverrà proprio la similitudine, ancora una volta introdotta da *ut* e *sic* nel corrispettivo attacco dei vv. 825 e 827. In posizione colonnare, *serpere* richiama l'isometrico e isosillabico *labitur*, di cui riproduce con maggiore forza iconica, grazie anche alla compresenza di varie sibilanti nei due

257 Del resto, scrive Kenney 2011, 420: «la metamorfosi linguistica rafforza abilmente quella fisica: da essere metaforicamente svuotato del sangue, cioè pallido per la paura (OLD, s.u. «*exsanguis*» 2), ora, letteralmente, ne rimane secco».

258 Dal canto suo Barkan 1986, 20-21, sostiene che la similitudine nel poema ovidiano funge da «protometamorphoses», anticipando con un linguaggio figurativo la trasformazione vera e propria.

versi in predicato (*solet... inlaesas uitiat... partes*), il silenzioso e subdolo insinuarsi del male (il *cancer* della similitudine) all'interno del corpo<sup>259</sup>. È a questo punto della narrazione che dalla metafora si passa alla metamorfosi vera e propria, suggellata dal secondo termine della similitudine: una *letalitatis hiems* soffoca le vie vitali della fanciulla aggredita dal male<sup>260</sup>. Va peraltro notato come anche questa volta, attraverso il paragone con il cancro, si passi dal senso figurato del freddo (*frigus labitur*), inteso come reazione al terrore, al freddo caratteristico della pietra algida in cui si sta mutando Aglauro (*signum exsangue*, v. 831).

Maggiore attenzione merita poi il ricorso alla metafora tramite cui è nuovamente designato il freddo (*hiems*)<sup>261</sup>: all'interno di una struttura circolare, la similitudine è aperta ed è chiusa da due termini metaforici (*frigus / hiems*). Peraltro, ancora una volta, l'impiego della metafora all'interno della similitudine non rimane privo di conseguenze logiche<sup>262</sup>. Infatti, il nesso *letalitatis hiems* per un verso si riallaccia all'idea metaforica del *frigus*, rivelando la particolare caratura del sostantivo *hiems*, semanticamente orientata dalla contiguità dell'epiteto *letalitatis*, legato agli effetti fatali del cancro, comunemente esperiti.

Sempre in riferimento all'impiego della similitudine nel poema lucreziano, la Battisti scrive che «essa diventa peculiare strumento dimostrativo, in quanto rende comprensibili dei concetti per via analogica, facendo ricorso ad esempi tratti da fatti direttamente conoscibili per via sensoriale». Ebbene, Ovidio non solo adotta tale espediente retorico alla maniera del poeta epicureo, conferendogli viceversa una funzione aggiuntiva, facendolo divenire catalizzatore linguistico capace di tradurre la metafora in metamorfosi<sup>263</sup>.

Raffinato lettore di Lucrezio, nonché suo ammiratore<sup>264</sup>, il poeta delle

259 «Ovidio è l'unico poeta latino che ricordi il *cancer; serpere* [...] termine tecnico per il diffondersi della malattia: cfr. Celso, V, 26, 31», così Galasso 2000, 859.

260 Come sottolinea Chinnici 2002, 116 «il senso di soffocamento è un altro tratto caratterizzante l'invidioso, alla vista della felicità altrui». A tal riguardo si veda anche Roncali 2005, 79.

261 Peraltro, l'impiego figurato di *hiems*, intesa qui a veicolare l'idea del freddo che sopraggiunge in concomitanza con la morte in preda alla quale si trova il corpo nel momento della pietrificazione, parrebbe essere originale, come potrebbe facilmente dedursi da Dehon 2002 che, delineando un quadro esaustivo delle varie rappresentazioni dell'Inverno riscontrabili nei poeti latini d'età repubblicana, non individua alcun luogo letterario in cui il termine venga utilizzato in relazione al gelo della morte.

262 Sul rapporto tra metafora e similitudine in Ovidio si veda Owen 1931, 97 sgg.

263 Cfr. Glinski 2012, 10-11.

264 Basti ricordare il distico di Ov. *Am.* 1, 15, 23-24, in cui il poeta-filosofo viene persino definito *sublimis*.



*Metamorfosi* sembra aver tratto dal *De rerum natura* non solo immagini e mezzi retorici, bensì anche la consapevolezza del potere evocativo del suono<sup>265</sup>, capace di conferire spesso una particolare carica icastica al processo metamorfico descritto.

Alla critica non è sfuggita la perizia di Lucrezio nell'impiego funzionale dei fonemi che, ora riproducono onomatopeicamente il suono del vento (*uenti uis uerberat, d.r.n.* 1, 271)<sup>266</sup>, il latrato dei cani (*rabie restricta minantur / et cum iam latrant, 5, 1065-1066*) e il nitrito del cavallo (*denique non hinnitus item differre uidetur, v. 1073*), ora, invece, riescono a rendere percepibili alcuni dei caratteri precipui della materia via via esaminata. A chiunque sia dotato di lingua e orecchie – per ricorrere ad un'espressione di Friedländer<sup>267</sup> – l'iterazione martellante di fonemi dentali nell'emistichio *duros nudantia dentis* (5, 1064), o l'abbondante presenza di liquide nell'esametro di poco successivo (*at catulos blande cum lingua lambere temptant, v. 1067*), oltre a mostrare la naturale operazione compiuta dagli organi fonatori per riprodurre tali suoni<sup>268</sup>, fa quasi percepire la consistenza delle due sostanze discusse. Pertanto, l'idea della durezza dei denti, già trasmessa dall'attributo *durus*, trova estensione fonetica nei due termini contigui, così come la liscia morbidezza della lingua, espressa dal sintagma *blande... lambere*, è resa vivida attraverso la ripetizione della liquida /l/<sup>269</sup>. Del resto, che la scelta di alcuni fonemi non miri solo all'onomatopea, quanto piuttosto ad evocare anche taluni tratti intrinseci delle sostanze descritte si evince distintamente da un altro passo lucreziano. Cercando di spiegare la ragione per cui al gusto di ogni uomo il dolce si contrappone all'amaro, Lucrezio mostra come *mellis lactisque liquores / iucundo sensu linguae tractentur in ore* (2, 398-399), mentre *at contra taetra absinthi natura ferique / centauri foedo pertorquent ora sapore* (vv. 400-401)<sup>270</sup>. In merito a questo passo, Friedländer rileva come la scelta di liquide e nasali, nel primo caso, e della *littera canina* combinata alla dentale sorda e alla sibilante nel secondo, rinviino rispettivamente alla dolcezza e all'asprezza dei gusti, attraverso la

---

265 Degne di nota le pagine di Traina 1999, 19-53 su forma e suono delle parole, specialmente di quelle usate in poesia.

266 «A familiar natural phenomenon, but pictured in a most impressive manner which makes the audience see (one could almost say feel) the force of a storm», così si legge in Classen 1968, 91. Sulla resa icastica della forza del vento resa quasi onomatopeicamente da Lucrezio si veda peraltro quanto osservato da Grilli 1992, 97-98 e, in successione di tempo, da Schiesaro 1990, 22-23.

267 Vd. Friedländer 1941, 16.

268 Cfr. ancora Friedländer 1941, 16-17.

269 Sugli effetti espressivi ottenuti mediante l'allitterazione a vocale interposta variabile in Lucrezio (come in *nudantia-dentis / blande-lingua*) segnalo il contributo di Dell'Era 1979, 53-65.

270 Similmente in *d.r.n.* 4, 8-15.

dolcezza e l'asprezza promanate dai suoni scelti dal poeta<sup>271</sup>.

Non insensibile alla lezione fonosimbolica lucreziana, il poeta delle *Metamorfosi* ne recepisce il portato, adattandolo alle proprie necessità. Pertanto, come il discepolo del Giardino si mostra abile nel far percepire il *gusto* delle parole, Ovidio sembra altrettanto capace nel concedere al lettore l'opportunità di toccare quasi con mano la consistenza dei corpi in trasformazione<sup>272</sup>.

Narrando a Teseo l'infelice storia della ninfa Perimele che diviene isola tra le mani del dio-fiume Acheloo, quest'ultimo afferma di aver sentito *durescere* (*met.* 8, 608) il corpo di lei<sup>273</sup>. La nozione di durezza, espressa dal verbo in questione, si avverte già nell'emistichio e mezzo che lo precede per prolungarsi poi nell'intero esametro successivo (vv. 608-609) all'interno di una complessa tetrade (vv. 608-611):

*Dumque ea contracto, totum durescere sensi  
corpus et inducta condi praecordia terra.  
Dum loquor, amplexa est artus noua terra natantes,  
et grauis increuit mutatis insula membris.*

Mettendo in luce la potenzialità evocativa dei suoni in ambito poetico, così si esprime Grammont: «il est reconnu que les poètes dignes de ce nome possèdent un sentiment délicat et pénétrant de la valeur impressive des mots et des sons qui le composent; pour communiquer cette valeur à ceux qui les lisent, il leur arrive souvent de répercuter autour du mot principal les phonèmes qui le caractérisent, en sort que ce mot devient en somme la générateur du vers tout entier dans lequel il figure»<sup>274</sup>.

Nel brano appena riportato sopra, il “mot principal”, ossia la parola che convoglia in sé il fulcro dell'intera metamorfosi, è rappresentato dal verbo *durescere*, laddove fonemi caratterizzanti risultano i suoni duri /d/ e /c/, nonché la *littera canina* /r/, i quali pervadono la tetrade in predicato in unione a suoni parzialmente affini (/t/ e /q/). Benché centro propulsore semantico e fonetico, *duresco* costituisce tuttavia soltanto uno

---

271 Sul tema cfr. Friedländer 1941, 22-23; Mc Intosh Snyder 1980, 91-92.

272 Dal canto suo, Lateiner 1990, 205, sottolineando la potenzialità onomatopeica che alcune parole posseggono, scrive che «in addition, qualities of taste, touch, and smell are suggested by mellifluous vowels and rough consonants». Utili, per altro verso, i ragguagli specifici di Mc Intosh Snyder 1980, 99.

273 L'episodio sembra invenzione ovidiana. Per una documentata discussione in materia si veda Galasso 2000, 1180. Peraltro, sulle antiche credenze relative alle nesogonie rinvio al contributo di Borca 2000, 159.

274 Cfr. Grammont 1933, 404.

dei tasselli di un più ampio ritratto litomorfico.

Lungi dall'essere limitate a questo brano, soluzioni fonetiche affini a quella appena rilevata si trovano in quasi tutti i luoghi ovidiani in cui sia presente la nozione di 'indurimento'<sup>275</sup>.

Inesauribile bagagliaio di immagini e di suoni, il tessuto connettivo del *De rerum natura* si presenta non meno al poeta delle *Metamorfosi* quale serbatoio privilegiato da cui trascinare anche i mezzi retorico-stilistici più adatti a rendere chiari, quasi visibili sulla superficie del testo, fenomeni di difficile rappresentabilità. D'altronde, la similitudine e l'impiego ricercato di alcune figure foniche sono soltanto alcuni dei più evidenti tra gli *escamotages* poetici di cui si serve Ovidio al fine di stimolare le capacità eidetiche del lettore, agevolandolo nel processo di immaginazione del fenomeno metamorfico via via descritto.

Ad esempio, nell'episodio di Fineo poc'anzi ricordato, il passaggio dal *corpus* al *saxum* è tanto repentino quanto la velocità con cui scorrono i due versi nei quali viene descritto il transito da una materia ad un'altra: [*dicere*] *bis centum restabant corpora pugnae / Gorgone bis centum riguerunt corpora uisa* (5, 208-209). Pertanto, la condensazione della descrizione del fenomeno portata a termine nel giro di due soli versi parrebbe riprodurre mimeticamente la rapidità della metemorfosi stessa con una corrispondenza perfetta tra forma e contenuto.

Proprio su tale corrispondenza tra livello superficiale e livello profondo del testo in alcuni brani metamorfici, un'interpretazione interessante potrebbe essere avanzata a

---

275 Ad es., i *periura pectora* di Batto sono trasformati da Mercurio (*uertit in durum silicem, qui nunc quoque dicitur index* (2, 705-706); alla corte di Fineo, Ampice sta per colpire il petto dell'avversario (*pectora... petit*, 5, 185), *inque petendo nec citra mota nec ultra est* (v. 186); *Aconteus / Gorgone conspecta saxo concreuit oborto* (vv. 201-202) e lo stesso Fineo *tunc conanti sua uertere lumina ceruix / deriguit, saxoque oculorum induruit umor* (vv. 232-233). A sua volta, Niobe è inibita in ogni movimento, ormai divenuta di pietra: *nec flecti ceruix nec brachia reddere motus / nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est* (6, 308-309), mentre Febo pietrifica un serpente pericoloso: *morsusque inferre parantem / arcet et in lapidem rictus serpentis apertos / congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus* (11, 58-60) e, ancora, alla vista del defunto Ifi, Anassarete resta di pietra: *deriguere oculi, calidusque e corpore sanguis / inducto pallore fugit, conataque retro / ferre pedes haesit, conata auertere uultus / hoc quoque non potuit paulatimque occupat artus, / quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum* (14, 754-758). A sua volta, Fetusa, colta mentre piange disperatamente per la perdita del fratello, sta per trasformarsi in albero e *cum uellet terra procumbere, questa est / deriguisset pedes. Ad quam conata uenire / candida Lampetie subita radice retenta est* (2, 348-349). Altrettanto evocativo è il *materna rigescere sentit / ubera, nec sequitur ducentem lacteus umor* (9, 357-358) di Driope e persino onomatopeico è il distico con cui viene descritto il *planctus* delle Menadi: *robora percussit: pectus quoque robora fiunt, / robora sunt uereri, porrectaque brachia...* (11, 82-83). Anche nell'ornitomorfo di Acmonè l'effetto è simile a quello raggiunto nei casi precedenti: *oraque cornu / indurata rigent finemque in acumine ponunt* (14, 502-503).

partire dallo studio condotto da Marouzeau in un famoso articolo intitolato *La leçon par l'exemple*<sup>276</sup>, al cui interno lo studioso francese mostra «le curieux procédé d'exposition didactique qui consiste, au moment où on énonce une règle, à la formuler dans une phrase qui en fournit justement l'illustration». Il contributo suddetto tiene conto di passi di autori latini in cui l'elemento didattico risulti caratterizzante, come si ricava, ad es., da un luogo dell'*Orator* ciceroniano (*orat.* 191), in cui l'oratore, volendo mostrare al lettore l'impressione che il ritmo dattilico produce all'ascolto, realizza due dattili proprio nella formula esplicativa: *ille dactylicus numerus*<sup>277</sup>.

A questo punto, potrebbe valere la pena estendere i risultati delle ricerche dello studioso francese anche al nostro poeta. Del resto, se è vero che l'espedito 'didattico' di cui parla Marouzeau si configura come elemento caratteristico della poesia e della prosa di taglio didascalico soprattutto nei punti in cui il *didaskalos* vuole rendere quanto più icastico possibile il concetto esposto, esso potrebbe risultare un *escamotage* assai adatto alla rappresentazione di quei brani del poema ovidiano che richiedono da parte del poeta un maggiore impegno descrittivo e da parte del lettore un maggiore sforzo di immaginazione<sup>278</sup>.

Per fare un esempio allineato alla direttrice ermeneutica proposta da Marouzeau, nell'episodio di Dafne si legge un esametro di tale tenore (*met.* 1, 549):

*mollia cinguntur tenui praecordia libro*

L'avviluppamento del sottile strato di cortecchia attorno al tenero petto della ninfa viene rappresentato mimeticamente dall'intreccio inestricabile prodottosi tra le membra di Dafne e le parti dell'albero<sup>279</sup>, traducendosi formalmente in una collocazione alterna in iperbati incrociati delle rispettive coppie attributo-sostantivo *mollia... tenui praecordia libro*, emistichio, questo, che parrebbe glossare al livello superficiale del

276 Cfr. Marouzeau 1936, 58-64.

277 Riporto di seguito il passo in predicato: «*Sequitur ergo ut qui maxime cadant in orationem aptam numeri videndum sit. sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationis simillimus; qua de causa fieri, ut is potissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur in fabulis, quod ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accommodatior*» (Cic. *orat.* 191, 1-6).

278 Dal canto suo, Due 1974, 97, pone l'accento sulla parvenza di «didactic philosophical poetry» assunta dalle *Metamorfosi* proprio nei punti in cui è descritto il processo di trasformazione.

279 Lateiner 1990, 204, nell'analisi sistematica del fenomeno stilistico in oggetto arriva persino a parlare di «mimetic syntax». Sul brano dendromorfico in predicato si veda, inoltre, Perutelli 1985, 26-27.

testo il verbo *cinguntur*<sup>280</sup>. Del resto, che l'effetto iconico prodotto dalla perfetta corrispondenza tra forma del verso e suo contenuto sia ricercato e non fortuito è dimostrato dalla ricorrenza della medesima struttura in altri episodi di contenuto dendromorfico, nei quali appaiono pressoché visibili le membra umane costrette all'interno delle corrispettive parti dell'albero che le stanno ricoprendo (*complectitur inguina cortex*, 2, 353; *premit inguina cortex*, 9, 353 e *crescens uterum praestrinxerat arbor*, 10, 495).

Torniamo alle vicende personali di Fineo. Per descrivere la subitanea litomorfosi dei duecento uomini pietrificati dallo sguardo di Medusa, il poeta si serve di una semplice variazione interna. Come nei casi già esaminati, l'effetto della trasformazione dei corpi sembra trovare una precisa corrispondenza sul piano superficiale del testo: la sostituzione di *restabant* con *riquerunt*, legati dall'allitterazione a vocale variabile e collocati entrambi nella medesima sede metrica, si trovano chiusi a tenaglia dal nesso *bis centum... corpora* che resta invariato in entrambi i versi, riproducendo mimeticamente gli effetti che la metamorfosi in pietra può operare su un corpo. A tal proposito, andrà tenuto conto delle notazioni di Ahl sul rapporto tra parole e materia nel poema ovidiano. Se, come si verifica nel poema lucreziano, le cose sono già insite nelle parole che le veicolano<sup>281</sup>, bisognerà riconoscere una stretta relazione tra «(physical) elements» e «letters of the alphabet», in quanto «as the material elements shift, transforming men into animals or plants, so the elements in words are shuffled to reproduce the change in language itself»<sup>282</sup>. In scala maggiore, quello che Ahl scrive limitatamente alle parole potrebbe essere esteso a un intero enunciato; nella fattispecie, nel distico ovidiano in predicato (5, 208-209), come nella pietrificazione muta solo la natura del *corpus*, non la sua forma, parimenti nei due versi, peraltro quasi isosillabici, una parte subisce un cambiamento, ma un'altra resta immutata (non a caso i *bis centum corpora*).

Nelle *Metamorfosi* ovidiane attenzione particolare andrà poi riservata ad un altro espediente retorico impiegato dall'autore sempre con finalità eidetiche: il poliptoto.

280 Cfr. Vial 2012, 194.

281 *Scilicet et non est lignis tamen insitus ignis, / uerum semina sunt ardoris multa, terendo / quae cum confluxere, creant incendia siluis... quo pacto uerba quoque ipsa / inter se paulo mutatis sunt elementis, / cum ligna atque ignes distincta uoce notemus, d.r.n. 1, 901-903 // 912-914. A tal riguardo, illuminanti le pagine di Dionigi 2005<sup>3</sup>, in particolare 11-38 e 117. Inoltre, sul gioco di parole in predicato si vedano Friedländer 1941, 17 e Mc Intosh Snyder 1980, 129-132.*

282 Cfr. Ahl 1985, 53.

Mida, seguace del culto bacchico, si reca in Lidia per consegnare al dio l'amato Sileno, catturato poco prima da alcuni contadini che lo avevano portato al cospetto del re di Frigia. Per premiare la buona azione di Mida, Bacco decide di offrirgli la possibilità di desiderare qualsiasi cosa egli voglia: così, tutto quel che sarà toccato dal re si muterà *in fuluum aureum* (11, 103). Felice per il dono ricevuto, il sovrano sperimenta senza indugio gli effetti di questo potere (*met.* 11, 106-124):

*laetus abit gaudetque malo Berecyntius heros  
 pollicitique fidem tangendo singula temptat  
 uixque sibi credens, non alta fronde uirentem  
 ilice detraxit uirgam: uirga aurea facta est;  
 tollit humo saxum: saxum quoque palluit auro;  
 contigit et glaebam: contactu glaeba potenti  
 massa fit; arentis Cereris decerpsit aristas:  
 aurea messis erat; demptum tenet arbore pomum:  
 Hesperidas donasse putes; si postibus altis  
 admouit digitos, postes radiare uidentur;  
 ille etiam liquidis palmas ubi lauerat undis,  
 unda fluens palmis Danaen eludere posset;  
 uix spes ipse suas animo capit aurea fingens  
 omnia. gaudenti mensas posuere ministri  
 exstructas dapibus nec tostae frugis egentes:  
 tum uero, siue ille sua Cerealia dextra  
 munera contigerat, Cerealia dona rigeabant,  
 siue dapes auido conuellere dente parabat,  
 lammina fulua dapes admoto dente premebat.*

È stato già notato sopra come gli effetti della metamorfosi possano trovare una precisa corrispondenza sul piano superficiale del testo, in linea con il principio marouzeauiano della *leçon par l'exemple*. Lo abbiamo constatato lungo il racconto dedicato ai compagni di Fineo e in alcuni episodi dendromorfici. Tuttavia il fenomeno in oggetto si coglie con maggiore evidenza nel passo appena riportato, in cui il poliptoto pare riprodurre al livello grammaticale quel che nel testo è presentato come un fenomeno di crisomorfosi, offrendo l'esempio visibile di un mutamento che, anche in questo caso, ha sì potere sulla natura costitutiva della materia in trasformazione, ma non sulla forma<sup>283</sup>.

Il *saxum* toccato da Mida non muta il proprio aspetto, eppure è diventato d'oro.

283 Per parte propria, Galasso 2000, 1348, nota che «l'inusuale sequenza poliptotica, in unione con altre figure retoriche quali la paronomasia, danno semplicemente l'idea dell'immediatezza con cui il desiderio si realizza».

Su questo versante, il poliptoto si presenta come la figura retorica più pertinente onde riprodurre il concetto metamorfico in predicato anche al livello stilistico: infatti, la parola, come l'oggetto, resta la stessa, mentre a mutare è, nel secondo l'essenza, nella prima la funzione logico-grammaticale. Inoltre, a rendere più forte il contrasto tra il punto di partenza del mutamento e l'effetto finale talvolta contribuisce anche la collocazione dei termini costruiti in poliptoto: pertanto, se tra *glaebam* (v. 110) e *glaeba* (*ibid.*) si frappone una sola parola (*contactu*, v. 110), se *postibus* (v. 114) viene collocato nel verso precedente a *postes* (v. 115), se *undis* (v. 116) si trova in *enjambement* con il successivo *unda* (v. 117), nel caso di *uirgam: uirga* (v. 109) e in quello immediatamente successivo di *saxum: saxum* (v. 110) l'effetto ottenuto dal poeta risulta persino ampliato per mezzo del poliptoto a contatto.

L'influenza lucreziana sulle modalità compositive di Ovidio fa sentire anche in questo caso il suo peso. Infatti, un impiego simile del poliptoto si trova proprio nella sezione finale del primo libro del *De rerum natura*. Dopo aver passato in rassegna i principali fisiologi presocratici, Lucrezio si occupa delle teorie di Anassagora concernenti le omeomerie (*d.r.n.* 1, 830-906). A detta del filosofo in questione, la materia non sarebbe altro che un aggregato di particelle minute e invisibili che partecipano della stessa sostanza del corpo a noi visibile e che, anzi, sono in piccolo ciò che la sostanza è in grande<sup>284</sup>. Onde rendere più chiara la complessa dottrina anassagorea, Lucrezio ricorre alla forza eidetica del poliptoto (*d.r.n.* 1, 834-842)<sup>285</sup>:

*principio, rerum quam dicit homoeomerian,  
ossa uidelicet e pauxillis atque minutis  
ossibus hic et de pauxillis atque minutis  
uisceribus uiscus gigni sanguenque creari  
sanguinis inter se multis coeuntibus guttis  
ex aurique putat micis consistere posse  
aurum et de terris terram concrecere paruis,  
ignibus ex ignis, umorem umoribus esse,  
cetera consimili fingit ratione putatque.*

A riguardo, la Piazzini ritiene che: «la figura, fonica e grafica a un tempo, rende iconicamente l'idea della trasformazione come la intende Anassagora, cioè la crescita

284 Sul passo lucreziano, letto a confronto con i frammenti anassagorei in cui è descritta la teoria in questione, si vedano i commenti analitici di Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 161-171; Bailey 1963<sup>2</sup>, II 741-756; Piazzini 2011, 203-206.

285 Per un raffronto puntuale con il frammento anassagoreo cui avrebbe attinto Lucrezio per comporre questi versi rinvio ad Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 162-163.

quantitativa di qualcosa di antecedente. Nel significante *ossibus* sono già presenti molti ‘semi’ di ossa, così come *uiscus* è implicitamente *in uisceribus*»<sup>286</sup>. Se è vero che in Lucrezio il poliptoto di frequente viene impiegato per chiarire una teoria filosofica particolarmente ardua<sup>287</sup>, in Ovidio diviene strumento utile a conferire ἐνάργεια al processo metamorfico saldandone l’inizio al risultato ultimo. In entrambi i casi l’identica figura retorica mantiene una forte capacità mimetica, agevolando, nella fattispecie, il poeta augusteo nel riprodurre e fissare un fenomeno altrimenti ostico per l’immaginazione del lettore, oltre che, naturalmente, per la sua comprensione<sup>288</sup>.

---

286 Cfr. Piazzì 2011, 203.

287 Basti pensare a *d.r.n.* 1, 814-816 (*nimirum quia multa modis communia multis / multarum rerum in rebus primordia mixta / sunt, ideo uariis uariae res rebus aluntur*), in cui il poliptoto parrebbe rappresentare e visualizzare nelle parole l’idea centrale del passo in predicato, ossia che esistono numerosi corpi primi comuni a molte sostanze (cfr. Piazzì 2011, 200). Con eguale funzione sembra essere impiegata la figura poliptotica a 4, 1193, in cui essa sembra simbolicamente raffigurare l’amplesso dei due corpi saldamente avvinghiati l’uno all’altro (*corpus cum corpore*), unione cui conferisce ulteriore carica icastica il *cum* che, mimeticamente, lega assieme le due forme del lemma declinato in poliptoto (cfr. Landolfi 2013, 136-137). E, ancora, risulta superfluo notare come in 4, 1111 la penetrazione cui segue la momentanea fusione dei due corpi coinvolti nell’atto sessuale si trovi tradotta nella figura retorica in oggetto (*penetrare et abire in corpus corpore toto*).

288 Per parte propria, Tamás 2014, 407, occupandosi del triplice poliptoto presente nel *c.* 64 di Catullo (*Thetidis... Thetis... Thetidi*, vv. 19-21), mostra come esso rappresenti una vera e propria «morphological metamorphosis of Thetis». Inoltre, alla luce di una lettura più chiara del passo ovidiano in predicato, val la pena notare quanto aggiunge lo studioso: «Thetis, or more precisely her name, is changing her (grammatical) form, making a visual effect, which, for an (illusory?) moment, changes the words into some kind of picture, exploiting and performing the “pictorialism” embedded in the textual medium as well as in the “ecphrastic poetics” of poem 64».



## 2.2. *Ut Hymettia sole / cera remollescit*<sup>289</sup>.

### Perdita di consistenza e ammorbidimento della materia

Tornato a casa dopo aver offerto un dono a Venere in occasione di una festa celebrata in suo onore, Pigmalione, come suo solito, si stende accanto al *simulacrum* (*met.* 10, 280) di cui è perduto innamorado, ricoprendolo di baci. In tal modo egli percepisce l'insolito tepore della statua (*uisa tepere est*, v. 281). La vicenda del simulacro eburneo che si trasforma in donna in carne ed ossa ben si presta ad introdurre il presente paragrafo sulla nozione di 'ammorbidimento', soprattutto perché l'episodio suddetto risulta come puntualmente speculare rispetto alla metamorfosi di Perimele in isola di cui già si è già parlato<sup>290</sup>. D'altronde, benché il desiderio del dio-fiume di possedere l'amata risulti frustrato, mentre nella vicenda relativa allo scultore esso viene tacitato quasi *trans spem*, tuttavia come Pigmalione, anche Acheloo aveva avvertito il mutamento iniziale della ninfa di cui era invaghito mediante il contatto diretto con il suo corpo (*tangebam*, 8, 606), il che gli aveva consentito di constatare come i *pectora salientia* (*ibid.*) stessero mutandosi in pietra (*durescere*, v. 607).

Porgendo baci alla statua da lui stesso scolpita<sup>291</sup>, Pigmalione sembra ripetere la gestualità di Acheloo: *manibus quoque pectora temptat* (10, 282)<sup>292</sup>. Tuttavia, mentre il corpo di Perimele subisce l'effetto dell'indurimento, l'avorio della statua di Pigmalione, una volta toccato (*temptatum*, v. 283)<sup>293</sup>, inizia ad ammorbidirsi (*mollescit*, v. 283) e, deposta la rigidità (v. 283), cede sotto le dita dell'artista<sup>294</sup>.

La percezione dell'ammorbidimento e della malleabilità della materia, richiamate

---

289 *Met.* 10, 284-285.

290 Kenney 2011, 364, accenna solo vagamente alla vicinanza dei due episodi, mentre Bettini 1992, 170, lo accosta per antitesi alla litomorfosi di Anassarete.

291 Per parte propria, Rosati 1983, 62, nota come i vari momenti del processo di 'umanizzazione' della statua siano scanditi dai baci che, prima non ricambiati se non nella fantasia di Pigmalione (*oscula dat, reddique putat*, v. 256), poi sembrano trasmettere un fremito di vita (*dedit oscula: uisa tepere est*, v. 281) per esser infine 'sentiti' dall'oggetto del desiderio, metamorfizzato in essere vivente (*dataque oscula sensit virgo / sensit*, v. 292 sg.).

292 «La scène de métamorphose, qui a lieu sur le lit où la statue est couchée, est une scène d'amour physique où le vocabulaire du toucher et de la caresse est omniprésent», così Vial 2012, 125.

293 Come nota, a buon diritto, Segal 1991, 91, a proposito della forma poliptotica *temptat-temptatum*, l'eco verbale richiama l'attenzione sul miracolo. A tal proposito, si vedano anche Rosati 1983, 63; Galasso 2000, 1305.

294 Quasi superfluo sottolineare come il processo di ammorbidimento della materia venga percepito come opposto rispetto a quello del raggelamento-indurimento; basti rammentare la definizione che il Forcellini 1965<sup>3</sup>, vol. 3, 277, col. 2-3, propone del verbo *mollesco*: «i.q. rigore uel robore deposito languidum fieri». Cfr. anche *ThLL* 1936-1966, 1364 col. 2, in cui si legge «i.q. duritie corporea deposita mollem fieri, macerari».

dall'iterazione del fonema nasale bilabiale /m/<sup>295</sup>, congiunto alle liquide /l/ e /r/, viene efficacemente trasmessa mediante la similitudine della cera che al sole assume una consistenza tale da poter essere lavorata (10, 284-286).

[...] *ut Hymettia sole  
cera remollescit tractataque pollice multas  
flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.*

Come nell'episodio relativo a Lica, anche ora l'autore delle *Metamorfosi* decide di riagganciare l'inimmaginabile all'esperienza desunta dalla vita quotidiana. Inoltre, servendosi di una similitudine<sup>296</sup>, in questo passo egli attinge da Lucrezio l'immagine della cera che, posta accanto a una fonte di calore, muta il proprio stato fisico perdendo la rigida consistenza a lei peculiare. Infatti, per spiegare al lettore la trasformazione delle nubi che, colpite dal calore del sole, si riversano sotto forma di acqua, il poeta epicureo aveva paragonato tale fenomeno a quello dello scioglimento della cera (*quasi igni / cera super calido tabescens multa liquescat, d.r.n. 6, 515-516*)<sup>297</sup>. Benché apparentemente forzato, causa il differente esito cui approda, di caso in caso, il processo fisico in cui è coinvolta la cera – l'ammorbidimento, nel primo, la liquefazione nel secondo – l'accostamento dei due brani offre l'opportunità di condurre un'analisi più in profondità sulle metamorfosi ovidiane là dove la materia perda la propria consistenza fino a divenire non solo morbida, bensì, addirittura, liquida e, in taluni casi, persino aerea.

Del resto, ancora più vicina alla predetta metafora lucreziana risulta quella che fissa il processo di consunzione del corpo di Narciso<sup>298</sup>, il quale brucia d'amore per se

295 «Les consonnes nasales, grâce à la mollesse de leur articulation, sont propres à exprimer [...] la douceur, la mollesse», così ritiene Grammont 1933, 408, ma sul tema cfr. anche Friedländer 1941, 23.

296 In riferimento a questa similitudine, tutta pervasa dalla topica delle carezze e dell'ammorbidimento, Vial 2012, 126-127, afferma che in essa vengono saldate l'immagine del Pigmalione amante e quella del Pigmalione artista. Sul rapporto intercorso tra Pigmalione-artista e Ovidio-poeta indugiano, per altro verso, Anderson 1963, *passim*, Solodow 1988, 217 e Segal 1991, 88-89.

297 Peraltro, l'immagine della cera ritorna poco più avanti, in *d.r.n. 6, 965 (denique cera liquefit in eius posta uapore)*.

298 Dal canto suo, Rosati 1983, 11, nota come Ovidio, nel riprendere il mito di Narciso, intervenga sulla tradizione elaborandola in modo assolutamente originale. Tra le innovazioni ovidiane spicca, tra le altre, il modo attraverso cui nasce il fiore. Infatti, se nella versione del mito tramandataci da Conone il fiore nasceva dal sangue del giovane, il poeta delle *Metamorfosi* decide di eliminare il dato cruento, presentando la metensomatosi come consunzione avente per esito la scomparsa totale del corpo di Narciso di cui resta solo un fiore, quasi simbolo atto ad eternare il dolore dell'efebo. Peraltro, sul tema della metamorfosi in questione vista come consunzione fisica, interessanti rilievi

stesso (*met.* 3, 487-489):

[...] *ut intabescere flauae  
igne leui cerae matutinaeque pruinae  
sole tepente solent* [...] <sup>299</sup>.

Vista come riduzione fisica (*adenuatus amore*, v. 489), la trasformazione del giovane nel fiore che da lui prenderà il nome viene presentata alla stregua di una liquefazione (*liquitur*, v. 488)<sup>300</sup>, riprodotta ancora una volta foneticamente mediante l'iterazione delle liquide /l/ e /r/, in unione alle nasali, cui è demandato il compito di trasmettere la percezione dello scioglimento del corpo dell'efebo<sup>301</sup>. Peraltro, val la pena di notare come anche in questo brano metamorfico la trasformazione vera e propria sembri occorrere solo dopo l'avvenuto slittamento semantico del verbo che, dalla sua accezione traslata approda infine a quella propria, passando dal figurato *sciogliersi per amore* al disfaccimento reale del corpo del giovane innamorato di se stesso<sup>302</sup>. Tuttavia, come già preannunciato al v. 385 dal verbo *intabescere*, la metensomatosi di Narciso è più che una liquefazione, traducendosi piuttosto nella totale estinzione fisica del giovane, se, al posto del suo corpo, i passanti ritrovano un fiore, quasi nato dal nulla<sup>303</sup>.

Considerato da questo punto di vista, il panorama metamorfico, tanto variegato e

---

si trovano in Barchiesi-Rosati 2007, 204.

299 In merito al fuoco interiore che scioglie Narciso come la cera bionda, Barchiesi-Rosati 2007, 205, hanno pensato a un'influenza della pratica magica, attestata nelle *defixiones*, dei rituali fatti con fuoco e figurine di cera, che riproporrebbero «effetti simili a quelli (endogeni, invece) che si producono su Narciso, uno struggimento causato dal desiderio». Sull'eco virgiliana di *Aen.* 4, 2 (*et caeco carpitur igni*) si veda, invece, Bömer 1969, 566. Per altro verso, per la coloritura proverbiale dell'immagine della brina o della neve che si sciogliono al sole cfr. Otto 1971, 244 s.v. *pruina*.

300 Cfr. Pice 2003, 170-171.

301 Del resto, come nota Rosati 1983, 13, la natura 'acquatica' di Narciso è garantita dalla sua genitura: infatti, il giovane è figlio del dio fluviale Cefiso e di Liriope, ninfa di fonte. Inoltre, il fiore omonimo in cui si muterà l'efebo suole crescere in luoghi umidi. Tuttavia, come si è già detto, la fluidificazione del corpo di Narciso è solo apparente, dal momento che la metamorfosi del ragazzo si configurerà piuttosto come «una sorta di consunzione seguita dalla scomparsa totale del corpo e della stessa voce [...] costruita come contrappasso alla sorte toccata a Eco», come si legge nel commento di Barchiesi-Rosati 2007, 204. Circa il possibile modello alessandrino del *topos* della consunzione per amore, ravvisabile, per esempio, nella descrizione del lamento di Simeta per Dafni in Teocrito 2, 87 e sgg. e in Bione 1,11, si veda poi la trattazione di Castiglioni 1964 240, n. 1.

302 Del resto, Otto 1971, 80, sottolinea la natura proverbiale dell'espressione *cor uero sit liquescens tamquam cera*, desunta da Ambros. *de lapsu virg.* 1, 314, 35.

303 Galasso 2000, 897, mette in luce come sia «coerente con tutto lo sviluppo del motivo dell'illusione il fatto che il corpo morto non possa essere trovato, il corpo che ha ingannato il suo possessore, in vita, facendogli amare qualcosa di inesistente». Del resto, Rosati 1983, 22-23, aveva precedentemente posto l'accento sul tema del doppio e illusorio inganno di Narciso, ossia quello prodotto dalla sua immagine riflessa (*uisae conreptus imagine formae*, v. 416) e quello generato dall'eco (*alternae deceptus imagine uocis*, v. 385). Sul tema dell'*imago uocis* si veda ancora Galasso 2000, 890.

a tratti slegato al suo interno sul versante tematico, sembra presentarsi alquanto omogeneo, là dove categorie metamorfiche apparentemente differenti tra loro (ammorbidimento – liquefazione – aeromorfosi) paiono mostrare una continuità intrinseca, corrispondente alla gradualità dei passaggi di stato della materia che in natura si trova sottoposta a un lento processo di riduzione fisica.

Pertanto, riproponendo la tassonomia impressa dalla natura al fenomeno di progressivo diradamento dei corpi, riterrei opportuno rivolgere la mia attenzione, *in primis*, allo stadio iniziale della sequenza in oggetto, prendendo in esame quei brani metamorfici in cui la sostanza depone la propria durezza per divenire morbida .

Un'analisi siffatta impone di muovere dal primo libro del poema e, precisamente, dal ripopolamento della terra dopo il diluvio universale voluto da Giove onde punire l'empietà umana. Il riferimento, naturalmente, va a quei versi in cui Deucalione e Pirra lanciano dietro le proprie spalle sassi destinati assumere, rispettivamente, sembianze maschili e sembianze femminili, conformandosi ad una precisa profezia della dea Temi (1, 381-383). Ecco il testo (vv. 400-402):

*saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?)  
ponERE duritiem coepERE suumque rigorem  
mollirique mora mollitaque ducere formam.*

La deposizione della durezza del *saxum*, colta proprio nell'abbrivo del processo metamorfico (*coepere*), viene descritta nel suo lento decorso<sup>304</sup>. L'endiadi usata al v. 401 (*duritiem – rigorem*) ingenera nel lettore la sensazione che il poeta possa aver anche intenzionalmente rallentato il passaggio da una sostanza all'altra, guadagnando la sua attenzione su una scena marcata da mirate perseverazioni foniche.

Se battente risulta la presenza del fonema /m/, onde riprodurre simbolicamente l'ammorbidimento della materia<sup>305</sup>, non meno insistente risuona la *littera canina*, correlata simbolicamente all'originaria 'durezza' dei sassi, alla loro 'asprezza' e alla loro 'rigidità'. Molteplici, per altro verso, gli accorgimenti formali che, oltre a impreziosire il

304 Esposito 2003, 16.

305 Si noti, ancora, come l'effetto sonoro sia ricercato anche nella metamorfosi delle navi troiane in ninfe tiberine, in cui dopo l'ammorbidimento del legno (*robore mollito*, 14, v. 549) avviene la trasformazione (*lignoque in corpore uerso*, v. 549). La pervadente presenza della liquida /r/, unita all'itterazione in /m/ costruita sulla sequenza *medio-mergit-mollito* (vv. 548-549), contribuisce a rendere vivida l'idea della natura fluida dell'acqua per mezzo della quale il rovere perde la sua dura consistenza.

brano sul versante stilistico, cooperano a una resa vivida del processo metamorfico in divenire. Da un lato, spicca la riproposizione della desinenza *-ere* con variazione prosodica, ossia un caso di omeoteleuto verbale tra due trisillabi (*ponere // coepere*) i quali incorniciano il primo dei due lemmi nominali intrastichici (*duritiem*), il secondo dei quali (*rigorem*) è in omeoptoto con il primo, risultando però dissillabico rispetto a questo stesso (quadr. // tris.). Inoltre, la cesura pentemimere maschile chiude l'emistichio iniziale dell'esametro dopo la desinenza del lemma *duritiem*, doppiato in omeoptoto da *rigorem*, suo stretto correlato semantico alla fine del verso. Dall'altro, nel verso 402, l'allitterazione a vocale invariata ravvisabile nei tre lemmi *molliri – mora – mollita*, caratterizzati peraltro da un'omogeneità fonetica garantita dall'iterazione delle liquide /l/ e /r/, richiama l'attenzione sull'ammorbidimento in atto, riprodotto inoltre simbolicamente attraverso il poliptoto verbale che sembra mimare a livello superficiale del testo la metensomatosi in predicato.

D'altronde, la cura profusa dal poeta al fine di rendere quasi visibile sul testo il passaggio da una sostanza a un'altra emerge anche da un ulteriore accorgimento formale; si è già accennato alla gravidanza fonetica del suono /m/ in quei brani aventi per esito un ammorbidimento, eppure, nel brano in questione, esso sembra acquisire, assieme alla sua tipica valenza sonora, una funzione aggiuntiva. Infatti, la dislocazione polare del suddetto fonema nelle due terne di parole descrittive il processo metamorfico (*duritiem suumque rigorem // molliri mora mollita*) sembra manifestare, ancora una volta, a livello superficiale il transito delle forme. Pertanto, come la pietra abbandona la propria durezza e la propria rigidità per potere ammorbidirsi gradualmente, parimenti sulla superficie del testo parrebbe ravvisarsi un mutamento nella posizione del fonema /m/ che, se nei termini afferenti alla durezza occupava la parte finale della parola (*duritiem suumque rigorem*), nel verso in cui è in atto il processo dell'ammorbidimento occupa la parte iniziale dei vocaboli (*molliri mora mollita*), quasi raffigurando mimeticamente il punto di passaggio in cui il sasso *finisce* di essere sasso e *comincia* ad essere carne.

L'estrema cura formale esibita da Ovidio rivela quale fine ultimo della descrizione quello dimostrativo, e proprio mirando a questo obiettivo, con un approccio da 'scienziato' il poeta descrive il processo *in fieri*, nella sua gradualità.

Alcuni anni or sono Esposito, in un contributo dal titolo *I segnali della*

*metamorfosi*, ha condotto un'indagine sistematica intesa ad individuare, classificare e ordinare tutte le spie linguistiche e formali che sostengono e chiariscono la *ratio* narrativa del testo ovidiano, costituendo quella che si potrebbe definire come 'grammatica della metamorfosi'. Trattando della tecnica diegetica impiegata nel poema metamorfico, lo studioso afferma che «in Ovidio, la fase in cui inizia il mutamento di una forma è funzionale ad una rappresentazione della trasformazione temporalmente scandita e vista in progressione, nel suo farsi»<sup>306</sup>. Peraltro, riferendosi all'episodio qui analizzato, Esposito rileva come la scansione graduale del processo di formazione dei corpi umani sia marcata da alcune spie temporali capaci di dilatare l'arco cronologico e descrittivo dell'intero brano (1, 403-406; 414-415)<sup>307</sup>:

*Mox, ubi creuerunt naturaque mitior illis  
contigit, ut quaedam, sic non manifesta uideri  
forma potest hominis, sed uti de marmore coepta  
non exacta satis rudibusque simillima signis.  
[...]  
inde genus durum sumus experiensque laborum  
et documenta damus qua simus origine nati.*

Al v. 401 della sezione in oggetto, il verbo *coepere* annuncia l'avvio del processo trasformativo osservato passo dopo passo fino al completamento: immediatamente (*mox*, v. 403) in quei sassi lanciati da Deucalione e Pirra, appena (*ubi, ibid.*) furono cresciuti ed ebbero una *natura mitior* (v. 403), fu possibile vedere una *forma hominis* (v. 405), per quanto vaga, donde (*inde*, v. 414) derivò il genere umano vero e proprio. La sequenzialità della diegesi, marcata da alcuni connettori temporali, avvicina il passo a quei luoghi lucreziani nei quali la precisione scientifica della descrizione di un processo è affidata proprio all'elemento 'tempo'<sup>308</sup>. Inoltre, proprio in questo passo, Ovidio sembra richiamare il verso posto dal poeta epicureo in chiusura della sezione in cui era stata descritta, nella sua gradualità, l'evoluzione dell'essere umano dai primordi fino al sorgere della civiltà (*d.r.n.* 5, 1014)<sup>309</sup>:

306 Cfr. Esposito 2003, 13.

307 Così sostiene, per parte propria, Esposito 2003, 16: «I segnali formali delle tre fasi sono costituiti da tre parole: *coepere* (v. 401); *mox* (v. 403); *inde* (v. 414)». Sul tempo della narrazione metamorfica acute osservazioni già in Calvino 1979, 12-13.

308 Tra i passi degni di attenzione, si vedano, in particolare, *d.r.n.* 3, 529-530; 4, 275 e sgg.; 5, 1010-1457; 6, 827-828.

309 Si veda *d.r.n.* 5, 925-1014. Un'analisi esauriente sull'argomento è stata condotta da Sasso 1979, 91-162. Inoltre, per il tema del progresso della civiltà nel *De rerum natura* rimanderei a Schiesaro

*tum genus humanum primum mollescere coepit.*

Beninteso, i due passi si distinguono l'un l'altro per la specificità dei rispettivi contenuti, dal momento che nel caso di Lucrezio siamo dinanzi al percorso di civilizzazione dell'uomo che passa dalla ferinità e dalla durezza originarie alle prime forme di aggregazione sociale<sup>310</sup>, mentre nello stralcio ovidiano assistiamo alla nascita della stirpe umana a partire dai sassi lanciati da Deucalione e Pirra. Tuttavia, dialogando con il presumibile modello, Ovidio parrebbe realizzare un sottile gioco intertestuale con il verso del *De rerum natura* riportato sopra. Infatti, se Lucrezio aveva individuato nel benessere raggiunto mediante il progresso della civiltà la radice di un ammorbidimento metaforico dell'animo umano (*mollescere, d.r.n. 5, 1014*)<sup>311</sup>, i sassi del brano ovidiano cominciarono *letteralmente* ad ammorbidirsi (*coepere... molliri, met. 1, 401-402*) per dar vita alla stirpe degli uomini. In breve, se altrove è stato notato come il passaggio dal metaforico al letterale sia un fatto tutto interno al brano ovidiano<sup>312</sup>, in questo caso il transito dall'espressione figurata a quella di senso proprio sembra passare dal testo lucreziano a quello delle *Metamorfosi*<sup>313</sup>.

Eppure, gli episodi di antropogenesi non si limitano all'intervento risolutore di Deucalione e Pirra. Infatti, in altri luoghi dell'opera si assiste alla nascita di esseri antropomorfi a partire da sostanze che nulla condividono con il mondo animato.

Nel settimo libro del poema, ad es., aggiogato il toro dagli zoccoli bronzei, Giasone traccia i solchi all'interno dei quali getterà i *uiperei dentes* (*met. 7, 122*) che Eeta gli aveva dato. Una volta posti i denti del serpente nell'*humus* (v. 123), questa ammorbidisce (*mollit, ibid.*) quei *semina* (*ibid.*) prodigiosi. Prima di poter assumere

---

1990, 154-168; Gale 2009, 177.

310 Del resto, come nota Manuwald 1980, 24, il verso lucreziano in predicato presenta al lettore «die Humanisierung des Menschengeschlechtes gegenüber dem Zustand des more ferarum lebenden durum genus der Urzeit».

311 Gale 2009, 185, mette in guardia dal considerare come negativo il processo di 'ammorbidimento' del genere umano. Infatti, a detta della studiosa, esso deve essere visto solo in contrapposizione al *durius* del v. 926 con il quale il poeta faceva riferimento alla durezza della vita faticosa condotta dai primi uomini.

312 Si pensi all'*induruit* di Lica (9, v. 219), al *deriguit* di Niobe (6, v. 303) e così via.

313 Trattando del rapporto tra l'Ovidio delle *Metamorfosi* e Lucrezio, Flores 1999, 36, scrive che «Ovidio è sempre reattivo a questo materiale, che ha memorizzato e fatto proprio, direzionandolo a nuovi usi e significati[...]. La nuova espressione diventa perciò eminentemente 'ovidiana' ma conserva l'eco, il colore, talora l'intenzionale memoria o citazione dell'autore evocato, nel caso qui in esame Lucrezio». Peraltro, riguardo al gioco di parole esistente tra *origo* e *rigor*, in relazione al *genus durum* ovidiano, notazioni interessanti in Ahl 1985, 117.

forma e corpo umani, è necessario che la materia dura si ammorbidisca<sup>314</sup>. Optando per il termine *semina*, usato in senso figurato in riferimento ai denti del rettile che, per l'appunto, vengono metaforicamente seminati dall'eroe, il poeta realizza ancora una volta un'allitterazione a vocale variabile in /m/ (in parte coperta), che lega foneticamente i tre elementi dell'emistichio, fissando icasticamente al centro il verbo che descrive il processo di ammorbidimento e, ai lati, i due elementi coinvolti in esso (*semina mollit humus*). Peraltro, nel brano in questione, il riferimento ai semi, nonché l'immagine dell'ammorbidimento operato per mezzo della terra che li ha accolti, rimandano all'episodio di Deucalione e Pirra esaminato poc'anzi.

Si è visto come, dopo il diluvio universale, ai due coniugi spetti il compito di ripopolare il mondo, mentre a generare i restanti *animalia* si adoperava la *tellus* stessa (1, 416): questi ultimi nascono a partire da *fecunda semina* (v. 419) che, nutriti dal suolo, quasi fossero *matris in aluo* (v. 420), crescono e assumono vari aspetti (*faciem aliquam cepere*, v. 421)<sup>315</sup>. Ecco che l'immagine scientifica della gestazione, intesa quale fase in cui il seme maschile, accolto nell'*aluus* della donna, assume le fattezze proprie dell'essere umano, si troverà impiegata anche nell'episodio della nascita degli Sparti<sup>316</sup> e, di nuovo sotto forma di similitudine, nella descrizione del processo metabolico dei denti seminati da Giasone. Infatti, dopo aver ceduto la loro durezza, essi *crescunt* (7, 124) divenendo *noua corpora* (*ibid.*). Tuttavia, la sensazione che la metamorfosi non verrà rievocata dall'autore nei dettagli, indotta dal conclusivo *fiunt* (v. 124) che presenta al lettore i nuovi corpi già formati, viene inaspettatamente contraddetta dal prosieguo della narrazione, in cui il poeta descrive il processo di formazione dei *corpora* a partire da quei *semina*, tramite similitudine (7, 125-129):

*utque hominis speciem materna sumit in aluo  
perque suos intus numeros componitur infans  
nec nisi maurus communes exit in auras,  
sic, ubi uisceribus grauidae telluris imago  
effecta est hominis, feto consurgit in aruo.*

314 Peraltro, sul rapporto etimologico tra *humus* e *homo* nella letteratura latina e, nella fattispecie, in Ovidio, si veda Michalopoulos 2001, 91-93.

315 Sui rapporti filosofico-letterari tra questo passo ovidiano e il diretto modello lucreziano (5, 916-924) si leggano le note di commento di Galasso 2000, 777 e di Barchiesi 2005, 201.

316 La semina dei denti del drago ucciso è uno degli antichi motivi favolistici greci, in seguito utilizzato per spiegare l'origine guerresca di una popolazione che si riteneva autoctona. Nella fattispecie, andrà ricordato come gli Sparti fossero considerati figli di *Drakon*, in quanto nati dai suoi denti e dalla terra in cui erano stati seminati, cfr. Galasso 2000, 868. In merito al tema dell'autoctonia tebana presumibilmente celata dietro al mito della fondazione qui preso in esame rimando poi a quanto asserito da Ghidini 2005, 53.



Come c'era da aspettarsi, la scelta di descrivere la graduale trasformazione che dal seme porta all'uomo mediante l'immagine della gestazione è agevolata dalla tradizionale rappresentazione culturale della *tellus* nelle vesti di madre<sup>317</sup> (né si trascuri la compresenza del lemma *semen*, utilizzato figurativamente per designare i denti del serpente<sup>318</sup>).

Come nei casi precedenti, anche quest'ultima similitudine rivela un profilo di ascendenza lucreziana. L'accezione anfibologica del *semen*, che può riferirsi tanto al seme della pianta quanto a quello dell'uomo, introduce quasi meccanicamente la comparazione tra l'*aluus materna* e la *grauida tellus*, con la tipica struttura chiasmatica della similitudine 'scientifica' già notata nelle pagine precedenti, nella quale i nessi *materna... in aluo* e *feto... in aruo* costituiscono gli estremi del parallelo, mentre al centro si trovano l'epiteto *maturus*, riferito al feto, e il nesso *uisceribus grauidae telluris*, entrambi impiegati in accezione metaforica. Per altro verso, si direbbe che Ovidio desuma dal poema filosofico epicureo anche l'immagine del neonato che viene al mondo, una volta pronto per la nascita<sup>319</sup>.

In aggiunta a quanto detto, la similitudine di cui ci occupiamo sembra

317 Si pensi alla *magna parens* dell'episodio di Deucalione e Pirra, dalle cui *ossa* (le pietre) trarrà vita il genere umano, 1, 393-394. Sull'unica attestazione dei sassi, intesi metaforicamente come "ossa della terra" in un frammento del drammaturgo Cherilo (TGF 2), si veda Barchiesi 2005. Peraltro, sul motivo della *terra mater* lucreziana (1, 251) si leggano i rilievi di Giussani, 1897, 1, 42, n. 250; Battisti 1976, 86-87; Caranci 1988, 102-114; Schiesaro 1990, 102-108; Schrijvers 1999, 3; Kennedy 2007, 390-393.

L'idea della terra vista quale madre capace di generare spontaneamente le sue creature affonda radici più profonde, risalenti alla primissima riflessione filosofica greca, come ben dimostra Dieterich 1925<sup>3</sup> nella sua celebre monografia. In quest'ultima un'attenzione particolare è dedicata al pensiero sviluppato da Epicuro in merito alla suddetta idea, pensiero che lo studioso ricostruisce a partire da uno stralcio del *De die natali* di Censorino e da due brani lucreziani: «Und einen Bericht über Epikurs Lehre von der Anthropogonie, die ihr ganz besonderes Interesse hat, kann ich mir nicht versagen ebenfalls wörtlich einzufügen: Censorinus *de die natali* IV 9 gibt an: *is [Epicurus] enim credit limo calfacto uteros nescio quos radicibus terrae cohaerentes primum increvisse et infantibus ex se editis ingenitum lactis umorem natura ministrante praeuisse, quos ita educatos et adultos genus hominum propagasse*. Man lese dazu eine Stelle des Lucretius und beachte die Fassung des Gedankens V 790 ff.: *nam neque de caelo cecidisse animalia possunt, / nec terrestria de salsis exisse lacunis. / linquitur ut merito maternum nomen adeptas / terra sit, e terra quoniam sunt cuncta creata etc. etc.* Die Partie des Lucretius II 991 ff. erinnert uns erst recht an mannigfache allgemein griechische Formulierungen, die freilich, wie sich noch besonders zeigen wird, dem Römer ganz und gar nicht fremd waren: *Denique caelesti sumus omnes semine oriundi; / omnibus ille idem pater est, unde alma liquentis / umoris guttas mater cum terra recepit, / feta parit nitidas fruges arbustaque laeta / et genus humanum, [...]*», così Dieterich 1925<sup>3</sup>, 67.

318 Cfr. Pice 2003, 175-176 e Vial 2012, 112-113.

319 Vd. *D.r.n.* 5, 223-225: *nudus humi iacet infans indigus omni / uitali auxilio, cum primum in luminis oras / nixibus ex aluo matris natura profudit*. Per l'immagine lucreziana rimanderei a Gale 2009, 128. Inoltre, per il *topos* poetico della *terra feta*, segnalerei le note di commento di Galasso 2000, 1088.

configurarsi nel testo ovidiano come complemento di un altro episodio metamorfico, affine a questo stesso e narrato poco prima. Alludo all'aristia di Giasone intesa alla conquista del vello d'oro. Se però in questo caso sarà Eeta ad ordinare all'eroe straniero di seminare i denti del serpente con tutti i rischi che il gesto comporta, nell'episodio riservato a Cadmo è Minerva a impartire il medesimo ordine<sup>320</sup>, onde una nuova stirpe umana nasca a gloria del fondatore di Tebe. Cadmo obbedisce e, dopo aver scavato dei solchi per terra, sparge i denti del serpente ucciso. In questo episodio la descrizione della nascita dei soldati riprende la schematica gradualità tipica dei pannelli metamorfici più ampi, ossia quelli in cui la cura del dettaglio si traduce normativamente in un'attenzione particolare alle fasi che si susseguono all'interno del processo metamorfico. Da tale punto di vista lo stralcio ovidiano in predicato sembra avvicinarsi anch'esso al racconto relativo alla formazione degli uomini e delle donne a partire dai sassi scagliati da Deucalione e Pirra. Un legame, questo, denunciato palesemente dalle scelte lessicali operate dal poeta. All'interno del brano concernente Cadmo e i *draconis dentes*, una volta sotterrati questi ultimi, a detta di Ovidio le zolle cominciarono (*coepere*, 3, 105) a muoversi. Come nell'episodio dei *saxa* lanciati dopo il diluvio universale, anche in questo caso la scelta degli avverbi annuncia e scandisce l'inizio della metamorfosi: *prima* (v. 107) appare la punta della lancia, subito dopo (*mox*, v. 108) gli elmi dalle cime ondegianti e successivamente (*mox*, v. 109) vengono fuori *umeri*, *pectus* e *braccia onerata telis* (v. 109); in breve, cresce (*crescit*, v. 110) una *seges clipeata uirorum*<sup>321</sup>.

Tuttavia, la descrizione del processo di formazione dei corpi a partire dai denti seminati, inserita nell'episodio di Giasone, qui non trova spazio alcuno, anzi a prevalere è la rapidità, pur graduale, con cui la trasformazione si avvia verso il compimento<sup>322</sup>. Una repentinità, questa, messa in evidenza da indicatori temporali che, da un lato, focalizzano l'attenzione del lettore sul momento iniziale del processo, momento critico perché indica che qualcosa sta cambiando nella natura di quei semi (*coepere*, v. 105; *prima*, v. 107), mentre, dall'altro, mediante la anafora di *mox* (vv. 108-109), dicono della velocità con cui avviene la metamorfosi in atto, non dando però al destinatario la

320 In merito alla tradizionale presenza di Minerva all'interno della saga cadmea cfr. Galasso 2000, 867.

321 Sui modelli seguiti da Ovidio per l'episodio dei soldati nati dai denti seminati da Cadmo si vedano Galasso 2000, 867-869 e Barchiesi-Rosati 2007, 141-142.

322 Cfr. Glinski 2012, 34.

possibilità di 'gustare' fino in fondo il processo nelle varie fasi di realizzazione. Del resto, la similitudine con cui Ovidio descrive l'apparizione dei soldati armati (vv. 111-114), paragonabile a quella delle figure dipinte sul sipario che, alzato alla fine della rappresentazione, mostra al pubblico prima il volto, poi il corpo e, infine, i piedi dei personaggi rappresentati<sup>323</sup>, dà contezza solo del momento successivo al processo metabolico vero e proprio che, verosimilmente, si è realizzato nel ventre della terra, come è possibile evincere dalla narrazione dell'aristia di Giasone.

Pertanto, per immaginare cosa sia avvenuto nel momento di poco precedente allo spuntare dei soldati dalla terra parrebbe opportuno ricorrere all'immagine quasi esperibile della gestazione proposta dal poeta nell'episodio riservato all'eroe di Iolco. Un rinvio intratestuale, questo, non solo favorito dall'omogeneità tematica dei due brani ovidiani, ma anche suggerito dalla designazione metaforica con cui il poeta annuncia la nascita della *messe* (*seges*, per l'appunto) d'uomini a partire dai denti seminati da Cadmo, rimandando direttamente all'immagine della 'gestazione' della terra gravida disegnata nel brano incentrato sulle imprese eroiche di Giasone in Colchide<sup>324</sup>.

---

323 Cfr. Galasso 2000, 868. Peraltro, per parte propria, Hardie 1990, 226, n. 11 nota come la similitudine qui impiegata da Ovidio voglia ingannevolmente veicolare l'attenzione del lettore su una scena di carattere tragico che, tuttavia, si conclude positivamente per il fondatore di Tebe. Egli, infatti, diversamente da Giasone, non avrà la necessità di combattere contro gli uomini nati dalla terra, dai quali, anzi, trarrà grande vantaggio.

324 Boillat, 1985, 50, prendendo ad esempio i due episodi, introduce in questi termini il principio dell'analogia interna a pannelli metamorfici affini: «nous parlions tout à l'heure du principe d'analogie. Nous le comprenons de la façon suivante: lorsqu'une fable en répète une autre de contenu voisin (être humain transformé en animal ou en végétal, être inanimé prenant vie), Ovide ne s'est pas cru obligé chaque fois de recourir au vocabulaire-type de la métamorphose». A questo punto dell'indagine, lo studioso propone come esempio proprio quello dei guerrieri nati dai semi di Cadmo. Come egli non manca di rilevare, nel processo di trasformazione non si rintracciano parole-chiave afferenti alla metamorfosi. Tuttavia, il poeta, rimandando all'episodio affine incentrato sulle gesta di Giasone in Colchide, in cui la terminologia metamorfica marca invece le varie fasi della metensomatosi dei *draconis dentes*, sembrerebbe colmare il 'vuoto terminologico' lasciato nell'episodio relativo a Cadmo e ai suoi *semina*. Per un puntuale raffronto tra i suddetti episodi si veda, in particolar modo, quanto osservato da Galasso 2000, 1088.

2.3. *Nam brevis in gelidas membris exilibus undas / transitus est*<sup>325</sup>.

Più che morbido: liquido

Nell'instabile universo ovidiano la materia passa da uno stato a un altro, riluttante com'è alla staticità<sup>326</sup>. Si è già visto come membra morbide possano assumere la stessa consistenza della pietra e, viceversa, come sostanze rigide per natura perdano la propria durezza fino a diventare corpi umani. Ebbene, nell'epos metamorfico talvolta accade anche che la materia si consumi fino a sciogliersi: è il caso delle idromorfosi, in cui il passaggio dal corpo all'acqua procede attraverso un assottigliamento delle membra simile a quello già individuato nell'episodio di Narciso. Su questo versante, l'esempio più articolato viene offerto dalla trasformazione di Ciane<sup>327</sup>. Infatti, nell'episodio dedicato alla ninfa siracusana il poeta conduce una descrizione meticolosa degli effetti che la metensomatosi produce sul suo corpo, effetti che richiamano, nella prima sezione del racconto, il passaggio di stato della materia che da dura si muta in morbida (*met.* 5, 429-430).

[...] *molliri membra uideres,*  
*ossa pati flexus, ungues posuisse rigorem.*

L'ammorbidimento che interessa le membra di Ciane si configura come un transito necessario e preliminare alla liquefazione, secondo un principio riscontrabile nella vita reale e rievocato nella mente del lettore dall'immagine, già utilizzata, della cera che si scioglie a contatto con una fonte di calore<sup>328</sup>. Inoltre, con il tipico gusto ovidiano per le armonie imitative, la rappresentazione del fenomeno viene quasi agevolata dalla scelta mirata dei fonemi che, da una lato, rievocano il rammollirsi della materia (*molliri membra*), dall'altro, tramite l'alternanza di /s/-/x/ e di /u/, ingenerano nella fantasia di chi legge la percezione di una flessibilità (/u/) raggiunta mediante il sinuoso avanzare dell'acqua all'interno del corpo della ninfa (/s/-/x/).

D'altra parte, il poeta ricorre, ancora una volta, ad espedienti narrativi capaci di

325 *Met.* 5, 433-434.

326 Cfr. Pice 2003, 161.

327 Peraltro, come nota Rosati 2009, 208: «la metamorfosi di Ciane, che nel suo inconsolabile pianto si scioglie in acqua, è la prima di questo tipo nel poema».

328 A tal riguardo, si ricordi la figurazione della passione struggente che consuma il corpo di Narciso: *ut intabescere flauae / igne leui cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent* (3, 485-487).

mettere in moto l'immaginazione dei propri destinatari a contatto con i suoi versi. Infatti, nel passaggio dalla solidità corporea all'acqua, il cui inizio è marcato dal molosso *molliri*, le membra della ninfa non subiscono tutte quante contemporaneamente la conversione in liquido<sup>329</sup>, seguendo viceversa un ordine regolato da un principio analogico ben preciso, contrariamente a quanto afferma la Vial, che parla, a tal proposito, di un'anatomia completa, ma disordinata (5, 431-437)<sup>330</sup>.

*primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,  
caerulei crines digitique et crura pedesque  
(nam breuis in gelidas membris exilibus undas  
transitus est); post haec umeri terqusque latusque*

*pectoraque in tenues abeunt euanida riuos;  
denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas  
lympa subit, restatque nihil, quod prendere possis.*

Il fatto che «il processo dell'*extenuari* (fino all'esito dei *tenues... riuos*) si svolga a partire dalle estremità e da ciò che è già 'esile'(...) e dunque più prossimo allo stato liquido»<sup>331</sup> appare in linea con l'esigenza di far confluire nella fenomenicità reale il processo metamorfico descritto. Stando al vivido ritratto ovidiano, per prime si liquefanno (*de... liquescunt*, v. 431) tutte quelle parti definite come *tenuissima*, ossia i *caerulei crines digitique et crura pedesque* (v. 432), estremità e componenti più esili. Nel v. 432 del riquadro, la dislocazione incipitaria del nesso *caerulei crines* non sembra casuale: le chiome di Ciane detengono già il colore dell'elemento acqua in cui la protagonista del ritratto è destinata a trasformarsi e, a conti fatti, si sta già trasformando<sup>332</sup>. L'epiteto prelude all'esito dell'intera metamorfosi, tuttavia, dal gioco coloristico il poeta trapassa repentinamente ad un'osservazione che il lettore non esiterebbe a definire 'empirica': per la loro stessa sottigliezza, i *membra exilia* sono quelli passibili di un *breuis transitus*, quasi che, nella loro labilità, i confini fra solidità corporea e fluidità acquorea tendano a contrarsi anche sull'asse temporale, oltre che su

329 Come nota Kenney 2002, 88: «First come theme and variation to convey the notion of softening; then the graduated list of parts of the body in order of their susceptibility and disappearance».

330 Cfr. Vial 2012, 137.

331 Si veda in proposito Rosati 2009, 208.

332 Peraltro, come nota Michalopoulos 2001, 64 «Ovid's *caerulei crines*, emphatically placed at the beginning of the line, glosses this rare name [...] it is also the translation of the name *Cyane* into Latin».

quello fisico<sup>333</sup>. In materia Solodow osserva come il mutamento di Ciane poggia, in modo più evidente che in altri, sul principio della continuità. Del resto, il fatto che il *transitus* venga detto *breuis* è spia evidente della facilità con cui avverrà la trasformazione di alcune membra rispetto ad altre dotate di maggiore massa corporea e percettibilmente meno vicine all'inconsistenza della nuova sostanza in cui Ciane sta per mutarsi<sup>334</sup>.

Dunque, al mutamento delle membra sottili segue quello che interessa le parti del corpo più consistenti: *umeri terqusque latusque / pectoraque*, che il poeta connota a un certo punto come *euanida*, spostando l'attenzione del lettore dalla smaterializzazione fisica della ninfa a una nota di colore che, languido nella sua trasparenza, ormai accomuna irreversibilmente il corpo ai *tenui riuu* in cui si è mutata Ciane<sup>335</sup>: *restatque nihil, quod prendere posses* (v. 437), una conclusione che inserisce appieno il lettore all'interno dell'episodio non più soltanto come spettatore (*uideres*, v. 429), bensì anche e soprattutto come attore (*posses*)<sup>336</sup>. A tal riguardo, Rosati pone l'accento proprio sulla cura profusa dal poeta nella descrizione di tutti i particolari del processo metamorfico, caratterizzato da una spettacolarità che sfocia in un «invito tipicamente ecfrastrico [...] del narratore al lettore-spettatore [...] a visualizzare l'evento e a lasciarsene coinvolgere»<sup>337</sup>.

Un altro elemento di particolare rilievo nell'episodio di Ciane, peraltro riscontrato in alcuni brani metamorfici discussi in precedenza, consiste nel fatto che la descrizione della metamorfosi della ninfa viene sviluppata lungo un asse cronologico

---

333 Del resto, come si legge in Ernout-Meillet 1985<sup>4</sup>, sotto la voce *breuis* «bref, court (dans le temps comme dans l'espace)».

334 Cfr. Solodow 1988, 183-184. A proposito della parentesi inserita da Ovidio ai vv. 433-434, onde sottolineare la gradualità della metensomatosi, rimanderei a Wheeler 1999, 108-111, che, traendo spunto da von Albrecht 1964, 19-25, mette in luce la funzione poetica della parentesi ovidiana, nella quale spesso il poeta anticipa al lettore l'esito metamorfico della vicenda (109). Nella fattispecie, sulla parentesi presente nel brano in predicato, Kenney 2002, 88, nota come «the articulation of the description is clear, with a hint of pedantry that is made explicit in the sly parenthesis in which the order of the event is explained». E, ancora, per uno studio generico sulle parentesi nelle *Metamorfosi* di Ovidio si veda Galimberti Biffino, 1988, 247-260.

335 Vd. Rosati, 2009, 208.

336 Dal canto suo, Wheeler 1999, 101, dimostra come l'impiego della seconda persona singolare abbia nelle *Metamorfosi* ovidiane il fine di “autenticare l'inautentico”, chiamando a testimone della veridicità del racconto metamorfico il lettore stesso il quale, altrimenti, pur nella finzione letteraria, potrebbe rimanere scettico di fronte al fenomeno descritto. In linea con Wheeler, a proposito dell'idromorfosi di Ciane, Kenney 2002, 88 nota: «The reader is invited to witness the transformation (429. *uideres*) and to test it for himself when it is complete (437, *quod prendere possis*)».

337 Cfr. Rosati 2009, 209. Anche Wheeler 1999, 152 sostiene che l'invito avanzato da Calliope al lettore miri pure a suscitare una forte empatia atta a rendere partecipe il destinatario anche dal punto di vista emotivo.

nel quale i vari momenti della metensomatosi si susseguono secondo un ordine ben scandito e sempre marcato da alcuni indicatori temporali, quali *prima* al v. 431, *post* al v. 434 e, infine, *denique* al v. 436, nonché il nesso *brevis... transitus* (vv. 433-434), mediante il quale si fa riferimento alla velocità con cui le membra esili della fanciulla trapassano da una sostanza all'altra. Considerata l'accezione meramente temporale che in questo caso è assunta dall'aggettivo *brevis*, è utile concentrare l'attenzione sul sostantivo deverbativo con cui viene indicata la metamorfosi stessa, ossia *transitus*: propriamente "attraversamento, passaggio", in questo caso, da un corpo a un altro. Inoltre, poco più avanti, la trasformazione delle membra più corpose viene indicata dal poeta attraverso il verbo *abire* (*abeunt*, v. 435). Se è vero che entrambi i lemmi denunciano un movimento in atto, è degno di nota il fatto i due tipi di moto descritti siano diversi tra loro. Infatti, mentre *transeo* indica il passare da una parte all'altra, *abeo* denota un tipo di spostamento che equivale, piuttosto, all'allontanamento da una sostanza a un'altra (*in gelidas undas*, appunto)<sup>338</sup>. Da ultimo, *subeo* (v. 437) descrive il subentrare istantaneo dell'acqua all'interno delle vene della ninfa. Benché triplice sia la direzione del movimento designato dai preverbi utilizzati dal poeta, i tre composti sono etimologicamente riconducibili all'identico verbo di partenza, *eo*, che all'accezione cinetica vede associarsi nei composti la componente cronometrica: dunque, se *transeo* indica un passaggio repentino – *brevis*, per l'appunto –, *abeo* sembra far riferimento a un allontanamento graduale da una forma a un'altra ben diversa da quella di partenza, sempre computando un tempo di trasformazione maggiore per via dell'assottigliamento a cui devono essere sottoposte le parti più spesse del corpo della ninfa prima di potersi liquefare; infine, *subeo* connota il movimento rapido, non misurabile però né in termini di tempo relativo né in termini di tempo complessivo, dell'acqua che si spande per le vene della ninfa onde sostituirla il sangue<sup>339</sup>. In breve, la caratterizzazione spazio-temporale determinata dall'impiego dei derivati di *eo* conferisce al brano una dinamicità tale da riprodurre mimeticamente la natura dell'elemento-chiave dell'intero episodio, l'acqua, sostanza instabile e cinetica per eccellenza, la cui fluidità è peraltro fissata

338 Sul rapporto semantico tra *abeo* e *transeo* si veda il Forcellini 1965<sup>3</sup>, vol. 1, 8-9. Inoltre, in OLD s.v. *abeo* si legge come prima accezione proprio «to go away, depart», mentre sotto la voce *transeo*, al punto 9 si trova scritto «to go through (a series, process etc.)». Sull'accezione propria e traslata di *abeo* si veda infine Traina 1981, 27.

339 Alla voce *subeo*, in Ernout-Meillet 1985<sup>4</sup>, si legge: «venir sous; venir à la place de», ma ancor più interessante, alla luce del passo qui preso in esame, è quanto si legge del suo aggettivo participiale *subitus*: «proprement qui vient sans être vu (nuance marquée par sub)».

fonosimbolicamente dall'iterazione delle liquide e del suono (semi)vocalico /u/ da cui l'intero brano è caratterizzato.

Diverso il tenore della narrazione dell'idromorfosi toccata in sorte ad Aci (13, 887-890). Dal sasso che Polifemo ha scagliato contro di lui scorre un *puniceus cruor* (v. 887), dopo di che:

[...] *et intra  
temporis exiguum rubor euanescere coepit,  
fitque color primo turbati fluminis imbre  
purgaturque mora* [...].

Come nella metamorfosi di Ciane, anche in questa Ovidio contrae o dilata il tempo della narrazione a suo piacimento. Infatti, se il colore rosso del sangue svanisce *intra temporis exiguum*, bisognerà aspettare del tempo (*mora*) perché possa mutarsi in acqua<sup>340</sup>. Del resto, che qui il processo idromorfico sia colto nella sua gradualità si ricava dalla compresenza dell'incoativo *euanesco*,<sup>341</sup> retto a rincalzo da *coepit* (v. 888), e dalla presenza dell'avverbio *primo* (v. 889), nonché dalla terna sostantivale omeoptotica *cruor-rubor-color* (*scil. turbati fluminis*)<sup>342</sup> che riproduce, a livello cromatico, gli stadi della trasformazione fisica di Aci.

A dire il vero, le metamorfosi di Ciane e di Aci, descritte passo dopo passo, costituiscono casi isolati tra le idromorfosi presenti nel poema ovidiano. Paradigmatico il caso di Aretusa, al contempo ninfa mutata in acqua e narratore intradiegetico, oggetto e soggetto della vicenda mitica<sup>343</sup>, intenta a rievocare la repentinità della propria trasmutazione: *citius, quam nunc tibi facta renarro, / in latices mutor* (5, 635-636)<sup>344</sup>. Tuttavia, se in questo caso la velocità del mutamento è denunciata da un preciso indicatore avverbiale (*citius*), altrove, a sottolinearla sarà la concisione del racconto in cui il lettore apprende della metamorfosi avvenuta senza però esser messo al corrente

340 Sulla funzione di marcatore temporale del sostantivo *mora* in Ovidio indugia Lateiner 1990, 231.

341 «Ovidio usa l'incoativo quasi per soffermare il lettore sulla lenta, dolorosa trasformazione», così ritiene Simonetti 1975, 97. Sul valore "aspettuale" dei verbi latini in *-sco* si veda Berrettoni 1971, 89-169; Keller 1992, 431-435; Haverling 2000, 451, secondo il quale la funzione primaria dei suddetti verbi è quella che lo studioso definisce come «dinamicity and intransitivity».

342 Cfr. Vial 2000, 153.

343 In materia Frécaut, 1985, 381, pone in rilievo l'uso della narrazione condotta in prima persona (*in latices mutor*, 5, 636), considerata come tratto originale rispetto a tutti gli altri episodi vertenti sulle idromorfosi.

344 «La notazione metanarrativa di Aretusa instaura un rapporto fra tempo narrato e tempo della narrazione [...] e probabilmente vuole segnare un contrasto con la lenta descrizione della liquefazione di Ciane», così sostiene Rosati 2009, 235. Sempre sul tema, cfr. prima Rosati 2002, 284-285.



dei suoi stadi.

In linea con l'episodio della ninfa concupita da Alfeo, anche l'idromorfosi di Biblide risulta repentina. Eppure, quasi compensando la brevità del resoconto metamorfico, il disfacimento fisico della giovane è ripercorso attraverso tre similitudini corrispondenti ad altrettanti esempi di fenomeni naturali testimoniati dall'esperienza quotidiana, impiegati a scopi dimostrativi (9, 659-664)<sup>345</sup>:

*protinus, ut secto piceae de cortice guttae,  
utue tenax grauida manat tellure bitumen;  
utue sub aduentu spirantis lene fauoni  
sole remollescit quae frigore constitit unda;  
sic lacrimis consumpta suis Phoebeïa Byblis  
uertitur in fontem [...]*

L'impetuoso prorompere delle lacrime, cui fa seguito la consunzione fisica della protagonista, si riduce ad un verso e mezzo (*sic lacrimis consumpta suis Phoebeïa Byblis / uertitur in fontem*, vv. 663-664)<sup>346</sup>, dove la cesura tritemimera e quella efteimimera smorzano l'andamento del v. 663 prima dell'aulica designazione onomastica dell'eroina stessa, presentata con teonimo e idionimo a contatto, una clausola, questa, in *enjambement* con l'emistichio seguente in cui è racchiuso il ritratto della sua idromorfosi.

A ben guardare l'intero passo, la trasformazione apparentemente subitanea di Biblide è rallentata già dalle tre similitudini collegate ad altrettante fasi della metamorfosi, presentata al lettore come una sorta di «*continuum liquido*»<sup>347</sup>: in un primo momento dal suolo scaturiscono singole gocce, indi si formano piccole pozze, infine si produce un vero e proprio corso d'acqua<sup>348</sup>. Analogamente alla natura liquida della sostanza in cui Biblide si muta, le sostanze impiegate come termini di comparazione sono caratterizzate dall'intrinseca fluidità (*guttae, bitumen, unda*) rimandando comunque alla tetraedre empedoclea degli elementi primordiali: infatti, se, da una parte, il chiasmo *tenax grauida... tellure bitumen* cristallizza la coppia terra-fuoco (peraltro, ripreso dal lemma *sol* due versi dopo), dall'altra, in corrispondenza explicitaria,

345 Vd. Pice 2003, 178. Stando a Galasso 2000, 1259, la triade di similitudini inserite da Ovidio servono ad attenuare la carica patetica della scena, «quasi a spiegare naturalisticamente come una fanciulla possa mutarsi in una fontana».

346 A tal proposito Vial 2012, 152 parla di «laconisme».

347 Cfr. Tissol 1997, 50. A tal riguardo, si vedano anche le note di commento di Kenney 2011, 467.

348 Utili, in materia, i rilievi di Kenney 2011, 467.

*Fauonius* e *unda* completano il quadro delle sostanze cosmiche originarie.

Naturalmente, all'interno del riquadro una posizione privilegiata è occupata dall'acqua (*unda*), che costituisce il punto di approdo della mutazione corporea di Biblide. Di certo, il rinvio all'assetto originario del mondo mediante il coinvolgimento dei quattro elementi primordiali imprime un colorito 'scientifico' alla descrizione, cui coopera, per altri versi, la rappresentazione dello scioglimento dell'acqua raggelata dal freddo attraverso il calore solare, dichiaratamente allusiva a un celebre riquadro lucreziano, contenuto nel sesto libro del *De rerum natura* (vv. 962-964):

*(sol) glaciem dissoluit et altis montibus altas  
extractasque niues radiis tabescere cogit*<sup>349</sup>.

Eppure, nonostante il 'sigillo' di marca lucreziana, l'idromorfosi di Biblide resta confinata al mondo dell'inverosimile, a quei θαυμάσια peculiari della narrazione epica ovidiana cui il lettore 'stupefatto' non saprebbe né, forse, potrebbe più rinunciare.

---

349 Per una variazione sul tema, non si trascuri il passo di Lucr. 6, 876-878.

2.4. *Inque leues paulatim euanuit auras*<sup>350</sup>.

Al di là dell'acqua: due casi di aeromorfofi

Nei paragrafi precedenti ho rivolto l'attenzione a quei processi metamorfici che vedono i corpi mutarsi in sostanze dotate di consistenza via via più labile, passando attraverso la via dell'ammorbidente e dell'assottigliamento per sfociare, infine, nella liquefazione. In vista di un quadro completo della fenomenologia in oggetto, è necessario analizzare quelle trasformazioni che vedano il singolo personaggio smaterializzarsi tramutandosi in aria.

Paradigmatico il caso di Canente che, disperata per la scomparsa dello sposo, Pico, vaga per sei giorni e sei notti fino a quando sulle rive del Tevere si abbandona a una morte che, solo in un primo momento, assume i contorni di un'idromorfofi. In effetti, benché il repertorio di immagini, nonché le scelte lessicali adoperate dal poeta per rappresentare la sua fine riproducano una consunzione graduale destinata a sfociare nella liquefazione, l'esito della mutazione coincide a tutti gli effetti con una aeromorfofi<sup>351</sup>.

Giunta sulle sponde del Tevere e afflitta dal dolore, la donna effonde (*fundebat*, *met.* 14, 429) con un *sonus tenuis* (*ibid.*) parole miste a lacrime. Eppure, se la sofferenza patita da Canente e la topica presenza delle sue lacrime fanno sì che il lettore presuma di trovarsi davanti a un'ennesima idromorfofi, la nuova similitudine impiegata dal poeta in relazione al fenomeno metamorfico che si accinge a rievocare riguarda il mondo degli uccelli e, di conseguenza, lo spazio aereo da questi popolato. Distrutta dal dolore, Canente lamenta le proprie sofferenze (vv. 429-430):

[...] *ut olim*  
*carmina iam moriens canit exequialia cyncus*<sup>352</sup>.

I *carmina* del cigno che, in *iunctura* con *canit*, etimologizzano il nome della protagonista<sup>353</sup>, sono di natura luttuosa e l'iterazione delle vocali scure (/o/; /u/, ed in

---

350 *Met.* 14, 432.

351 In proposito così afferma Bömer 1986, 142: «Die *aurae* sind sowohl (a) die Atemluft, die sich im Gesang verströmt, als auch (b) die Luft, in die sich Canens auflöst».

352 Il lamento paragonato al canto che il cigno eleva poco prima di morire rappresenta un motivo tradizionale in letteratura, come sottolineato da Galasso 2000, 1527.

353 Rimando in proposito al bilancio di Michalopoulos 2001, 64.

parte anche /y/) ne riproducono onomatopeicamente il suono<sup>354</sup>, anticipando peraltro sul versante fonico il riquadro successivo, di contenuto metamorfico (vv. 431-432):

*Luctibus extremum tenues liquefacta medullas  
tabuit inque leues paulatim euanuit auras.*

L'immagine della liquefazione, evocata dall'allitterazione a vocale variabile dei nessi in liquida *lu / li* (*luctibus...liquefacta*) si associa qui a quella della putrefazione (*tabuit*) e, quindi, della decomposizione di un cadavere<sup>355</sup>, presentando la metamorfosi di Canente come la più realistica tra tutte quelle narrate all'interno del poema<sup>356</sup>. Del resto, in questo punto della narrazione più che altrove il lettore è alle prese con un fenomeno di cui ha esperienza diretta, ossia quello della trasformazione di un corpo che, una volta privo di vita, si avvia verso il completo disfacimento, descritto fase dopo fase, a cominciare dalla liquefazione (*liquefacta*), continuando con l'imputridimento (*tabuit*), per finire con la smaterializzazione (*euanuit*), il tutto colto nel lento scorrere del tempo (*paulatim*, v. 432)<sup>357</sup>.

Dunque, se la presenza di verbi quali *liquefacio* e *tabesco*, nonché l'occorrenza dell'attributo *tenuis*, indurrebbero a pensare a una trasformazione della protagonista del racconto in acqua, l'occorrenza di *euanesco* precisa come nella fattispecie non si tratti di un'idromorfosi, bensì dello stadio successivo a questa, l'aeromorfosi<sup>358</sup>. D'altronde, come suo solito, nel descrivere la graduale disintegrazione del corpo della protagonista, Ovidio sembra invitare il lettore alla constatazione di un fenomeno esperibile nella quotidianità, ovvero quello di sostanze fluide che, svanendo, si disperdono nell'aria (*liquefacta – euanuit*). Onde far ciò, il poeta di Sulmona parrebbe ricorrere ancora una volta a un brano del *De rerum natura* in cui potrebbe intravedersi il principio cui verisimilmente sottostà il fenomeno di progressiva dissoluzione corporea del corpo di Canente che, alla fine, diventa aria.

Intento ad esporre la teoria epicurea relativa all'anima che, seppur invisibile,

---

354 Sull'espressività sonora dei versi in questione si vedano Galasso 2000, 1527; Pice 2003, 184.

355 «Liquesco [...] de cadaverib. lue defunctorum», Forcellini 1965<sup>3</sup>, vol. 3, 96. Così anche in *ThLL* 1965, 3, 96 «Liquesco [...] Item est evanescere, consumi, perire».

356 Si veda a tal riguardo Vial 2012, 313-314.

357 «L'avverbio serve a rendere con efficacia la gradualità della trasformazione, colta nel suo farsi, ed è uno degli espedienti utilizzati per segnalare come una metamorfosi, spesso, non sia da intendere come qualcosa di fulmineo e di istantaneo», così sottolinea debitamente Esposito 2003, 20.

358 «Proprie est uanus fio, in nihilum redigor, e conspectu abeo, uanesco» Forcellini 1965<sup>3</sup>, vol. 4, 911, col. 2-3.

avrebbe natura corporea, costituita com'è da atomi più piccoli e levigati rispetto a quelli che compongono la materia percettibile (*d.r.n.* 3, 425-443), Lucrezio mostra come le particelle da cui essa è formata abbiano dimensioni inferiori a quelle già minuscole dell'acqua, della nebbia e persino del fumo (vv. 427-428). A questo punto, il poeta didascalico istituisce un raffronto utile a mostrare come, nel processo di consunzione corporea (*corpus... / conquassatum... / ac rarefactum*, vv. 440-402), l'anima fugga via da esso disperdendosi, invisibilmente, nell'aria. Infatti, come è possibile vedere un liquido riversarsi da ogni parte, una volta che il vaso in cui era contenuto si sia infranto<sup>359</sup>, o la nebbia e il fumo disperdersi nell'aria (*discedit in auras*, v. 436), così anche l'anima si disperde e si dissolve molto più rapidamente (*diffundi... / et citius dissolui*, vv. 437-438)<sup>360</sup> nei suoi corpuscoli primordiali. Pertanto, conclude il poeta epicureo, *ergo dissolui quoque conuenit omnem animai / naturam, ceu fumus, in altas aeris auras* (vv. 455-456)<sup>361</sup>, con un'immagine che sembra richiamare proprio quella presente nell'episodio ovidiano esaminato sopra.

In modo simile alla sofferenza che attanaglia l'animo di Canente, del progressivo assottigliamento di Eco il poeta scrive (*met.* 3, 396-398):

*extenuant uigiles corpus miserabile curae  
adducitque cutem macies, et in aera sucus  
corporis omnis abit.*

Il mal d'amore provocato dal rifiuto di Narciso si traduce nel deperimento fisico della ninfa che si muta persino in aria<sup>362</sup>. Come nell'episodio di Canente, anche in quello qui analizzato la metamorfosi è rappresentata come decomposizione avente per esito l'estinzione di un corpo che finisce per mutarsi in aria<sup>363</sup>. Tuttavia, nella vicenda di Eco, a disintegrarsi non è il corpo nella sua interezza, bensì soltanto la sua parte più morbida,

359 Sull'immagine metaforica del corpo visto come vaso dell'anima in Lucrezio e sui suoi antecedenti letterari cfr. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, II 73.

360 Dal canto proprio, Bailey 1963<sup>2</sup>, II 1071, nota come l'accumulazione sinonimica (*diffundi... perire... dissolui*) culmini proprio nel verbo tecnico significante la dissoluzione atomica.

361 La raffigurazione dell'anima come fumo risale a Omero *Il.* 23, 100, diventando topica nella letteratura filosofica successiva, come è possibile desumere da Emped. 21, B 2, v. 4; Plat. *Phaed.* 70 a; Verg. *Georg.* 4, 499; *Aen.* 5, 740 e, soprattutto, da Epicuro, come testimonia Sext. *Emp. Adv. Math.* 9, 72. Sul punto in questione vd. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, II 75-76; Bailey 1963<sup>2</sup>, II 1074.

362 Circa l'originalità di Ovidio nell'accostamento delle due figure di Eco e Narciso, prima non riscontrata in nessuna versione del mito, né tanto meno testimoniata dalle arti figurative, si veda Rosati 1983, 22-25.

363 Cfr. Vial 2012, 309.

come è possibile evincere dalla litomorfosi occorsa alle ossa della ninfa (3, 399). Inoltre, quasi paradossalmente, dopo la totale consunzione di Eco, proprio l'elemento più inconsistente di cui è dotato l'essere umano, ossia la voce, permane, alla stregua delle ossa (v. 398)<sup>364</sup>.

Del resto, però, la riduzione di Eco a sola voce non è altro che la punta estrema di un processo di graduale dissoluzione cominciato quando Giunone, per punire la *garrulitas* della ninfa, le aveva concesso solo un *breuissimus usus uocis* (v. 367), ossia la possibilità di ripetere, e solo in parte, le voci altrui, divenendo, secondo l'espressione di Fabre-Serris, «pure altérité»<sup>365</sup>.

Ancora una volta, attraverso un procedimento analogico Ovidio riporta la metamorfosi a quanto risulta esperibile nella vita di tutti i giorni; del resto, se è concepibile il passaggio da una sostanza morbida a una aerea, apparirà altrettanto logico il fatto che la parte più dura e resistente di un corpo abbia resistito alla trasformazione.

---

364 A tal riguardo si veda Hardie 2002 (a), 154. Peraltro, come nota bene Bonadeo 2003, 101, il processo di trasformazione di Eco «porta essenzialmente alla persistenza degli elementi fondamentali per la produzione e la propagazione del suono riflesso, *vox*, *aër* (il mezzo) e *lapis* (la superficie riflettente)».

365 Vd. Fabre-Serris, 1995, 187.; Pice 2003, 170. In precedenza, Rosati 1983, 25 aveva osservato come «La storia di Eco, in Ovidio, è la storia, oltre che delle sue frustrazioni, della sua smaterializzazione, fino all'ultimo limite possibile, fino ad esistere solo come suono: “figlia dell'aria e della voce” la dirà elegantemente Ausonio».

## 2.5. *Stella micat*<sup>366</sup>.

### Combustioni e catasterismi

All'interno dell'epos ovidiano non sempre il passaggio da una sostanza corporea a una incorporea approda all'aeromorfosi, basti considerare l'assunzione in cielo di svariati semidei destinati a catasterismi o ad apoteosi<sup>367</sup>. Nella molteplicità dei suoi impieghi specifici, un tratto costante di questo tipo di descrizioni è rappresentato dalla presenza dell'elemento 'fuoco', tradizionalmente associato all'idea della catarsi. Il fuoco si addice perfettamente a un tipo di trasformazione avente per esito un ente privo di impurità e costituito da materia ignea, quali a tutti gli effetti risultano *astra, signa, stellae*. Per suo tramite le spoglie mortali sono destinate a svanire, sotto l'effetto della combustione, rilasciando in tal modo la parte più pura e più adatta a materiare la creazione di un corpo celeste<sup>368</sup>.

Tuttavia, se in gran parte dei catasterismi il processo attraverso il quale il corpo passa onde mutarsi in astro viene sottaciuto a favore di una resa cursoria della metensomatosi stessa<sup>369</sup>, esso costituisce un'occasione preziosa nell'episodio di Romolo, in cui il poeta indulge a una descrizione assai dettagliata dell'evento in corso<sup>370</sup>. Una

---

366 *Met.* 15, 850.

367 Circa l'uniformità dei due tipi di metamorfosi, apparentemente differenti, Bernardini Marzolla 1994, 51, afferma che «all'epoca di Ovidio [...] l'idea dell'apoteosi per ascensione fra gli astri era ormai radicata e diffusa». A tal riguardo si veda quanto asserito in precedenza da Bardou 1961, 492.

368 Del resto, che nell'uomo risiedessero *semina caeli* viene espressamente detto da Ovidio in *met.* 1, 78-83, un concetto, questo, che si ritroverà peraltro anche in Manilio, come è possibile inferire soprattutto da *astr.* 4, 896-897 (*an cuiquam genitos, nisi caelo, credere fas est esse homines?*), per la cui esegesi rimanderei a Moreschini 1979, 648. Inoltre, più in generale, per il tema relativo alla natura divina dell'uomo nel poema maniliano cfr. Green 2014, 22-24.

369 Si pensi, ad esempio, alla trasformazione della corona di Arianna che, lanciata verso il cielo, si incendia onde formare la costellazione omonima (8, 179-180: *tenues uolat illa per auras / dumque uolat gemmae nitidos uertuntur in ignes*) o, ancora, alla chioma di Ersilia che prende fuoco, una volta toccata da una stella cadente (14, 845-851: *nec mora, Romuleos cum uirgine Thaumantea / ingreditur colles: ibi sidus ab aethere lapsum / decidit in terras; a cuius lumine flagrans / Hersilie crines cum sidere cessit in auras*). In modo simile, nella vicenda di Cesare si accenna solo rapidamente all'anima del dittatore che sprizza fuori infuocata dall'abbraccio di Venere fino al cielo, ove permarrà in eterno con il nome di *sidus Iulium* (15, 847-848: *dumque tulit, lumen capere atque ignescere sensit / emisitque sinu*). A tal riguardo, cfr. da ultimo Hardie 2015, 611.

370 Circa la caratterizzazione astrale dell'apoteosi di Romolo vd. Domenicucci 1991, 224-225, di contro a Lafaye 1971<sup>4</sup>, 248 e Norwood 1963, 173, che, in riferimento alla metamorfosi in predicato, nonché a quelle di Ercole e di Ersilia, parlano piuttosto di apoteosi e non di catasterismi, mentre più vago rimane in materia La Penna 1988, 287. Per altro verso, sulla novità del catasterismo romuleo rispetto alla tradizione, in cui l'apoteosi non è associata all'astromorfosi, indugiano Galasso 2000, 1554; Hardie 2015, 469-470.

volta di più, per conferire *evidentia* al fenomeno descritto<sup>371</sup>, Ovidio si serve di una similitudine tratta dal repertorio lucreziano, atta a spiegare quanto più realisticamente possibile la trasformazione di un corpo che sta per diventare stella.

Ricevuto da Giove l'assenso onde il proprio figlio possa assurgere in cielo<sup>372</sup>, Marte si reca sul Palatino e rapisce Romolo mentre questi è intento ad amministrare la giustizia (*met.* 14, 824-826):

[...] *corpus mortale per auras  
dilapsum tenues, ceu lata plumbea funda  
missa solet medio glans intabescere caelo.*

Riguardo a questi versi, Galasso sottolinea come il riferimento all'effetto del proiettile che, scagliato in aria ad altissima velocità, si incendia debba interpretarsi come una spiegazione del processo metamorfico d'impronta razionalistica<sup>373</sup>. Alle spalle della similitudine imbastita in questi esametri sta, neanche a dirlo, un ipotesto lucreziano: alludo a *d.r.n.* 6, 306-308 dove, nel tentativo di spiegare l'origine dei fulmini, il poeta didascalico aveva sostenuto che a produrre quegli "strali di fuoco" sarebbe proprio la velocità del vento che attraversa le nubi<sup>374</sup>, allo stesso modo in cui:

---

371 Sul concetto di "visività", inteso quale tratto caratteristico delle *Metamorfosi* ovidiane rinvio a Rosati 1983, 136.

372 Circa i rapporti intercorsi fra la stesura di questo brano e il frammento enniano *Ann.* 1, 54-55 (Skutsch 1986<sup>2</sup>) si vedano Feeney 1984, 185-186; Bertini 1991, 198; Gosling 2002, 54-55; Hardie 2015, 470; inoltre, sulla patina arcaizzante del passo ovidiano cfr. Leumann 1980, 153.

373 Cfr. Bömer 1986, 243; Galasso 2000, 1555; Hardie 2015, 473. Peraltro, tale similitudine era stata precedentemente impiegata dallo stesso Ovidio in *met.* 2, 727-729, onde rappresentare l'incendio della passione provocato in Mercurio dalla bellezza di Erse. A tal riguardo cfr. Galinsky 1975, 1966; von Albrecht 1999, 167; Pice 2003, 169; Barchiesi 2005, 298. Inoltre val la pena di notare, come fa Gosling 2002, 56, che nel 'doppione' dell'apoteosi di Romolo inserita nei *Fasti* (2, 481-512) è assente la descrizione del processo metamorfico che viene sottaciuto a favore dell'immagine del re che assurge in cielo sul carro di Marte (v. 496). Per un raffronto tra le due apoteosi romulee in Ovidio si segnalano i contributi di Robinson 2001, 311-312; Gosling 2002, 51-69; Labate 2010, 184.

374 Cfr. Notaro 2007 (a), 203-206, la quale mette in luce la presenza dei *Metarsiologica* di Teofrasto dietro la meteorologia lucreziana e, in particolare, dietro lo stralcio del *De rerum natura* in oggetto. Del resto Notaro 2005, 131, sottolineava già come anche la similitudine del proiettile che prende fuoco una volta lanciato ad alta velocità si trovi nella traduzione araba del testo teofrasteo, come si può constatare dalla traduzione del brano fatta da Daiber «(In this way) it becomes fire, as we can see in bullets when they are thrown by a catapult. They become hot by rubbing against the air, catch fire and melt away». Tuttavia, la predetta similitudine ricorreva già in ps.-Arist., *de caelo* 2, 289a 21-26 Bekker (Πέφυκε γὰρ ἡ κίνησις ἐκπυροῦν καὶ ξύλα καὶ λίθους καὶ σίδηρον εὐλογώτερον οὖν τὸ ἐγγύτερον τοῦ πυρός, ἐγγύτερον δὲ ὁ ἀήρ· οἶον καὶ ἐπὶ τῶν φερομένων βελῶν ταῦτα γὰρ αὐτὰ ἐκπυροῦται οὕτως ὥστε τήκεσθαι τὰς μολυβδίδας, καὶ ἐπεὶ περ αὐτὰ ἐκπυροῦται, ἀνάγκη καὶ τὸν κύκλῳ αὐτῶν ἀέρα τὸ αὐτὸ τοῦτο πάσχειν. Ταῦτα μὲν οὖν αὐτὰ ἐκθερμαίνεται διὰ τὸ ἐν ἀέρι φέρεσθαι, ὅς διὰ τὴν πληγὴν τῆ κινήσει γίγνεται πῦρ) e si ritroverà anche in Seneca, *Nat. Quaest.* 2 57, 2, là dove il filosofo spiega la causa che scatena il fulmine (*sic liquescit excussa glans funda et attritu aeris uelut igne destillat*).



[...] *plumbea saepe  
feruida fit glans in cursu, cum multa rigoris  
corpora dimittens ignem concepit in auris*<sup>375</sup>.

La vicinanza tra i due passi appare scoperta<sup>376</sup>. Con il richiamo puntuale al modello epicureo, Ovidio presenta al lettore colto dell'epoca un'immagine a lui familiare, fornendo al contempo la *ratio* scientifica verisimilmente sottesa al processo metamorfico (*cum multa rigoris / corpora dimittens ignem concepit in auris, d.r.n. 6, 307-308*)<sup>377</sup>.

Solo dopo l'intervento del fuoco l'eroe protagonista del brano metamorfico può finalmente assumere quel nuovo aspetto (*pulchra facies, met. 14, 827*) degno della divinità di cui adesso partecipa in modo esclusivo.

In merito a questo episodio, la Vial pone l'accento sul doppio movimento dell'apoteosi romulea, di morte e annichilimento, da una parte (come emergerebbe dall'utilizzo di *intabesco*) e di rinascita, dall'altra (come, invece, si evince da *subeo* usato al v. 827, che dà l'idea del sopraggiungere istantaneo di qualcosa di nuovo)<sup>378</sup>.

Anche Ercole comincia ad ardere consumandosi in una fiamma che gli divora le membra<sup>379</sup>, ma, come sottolinea Giove parlando agli altri dèi, il fuoco ha la meglio solo sulla *pars materna* (9, 251) dell'eroe e non sull'essenza divina che egli ha ereditato dal signore dell'Olimpo<sup>380</sup>. È a questo punto della narrazione che viene descritta la metamorfosi del semidio in un corpo celeste.

In merito, la Vial è del parere che essa rappresenti non solo la più completa delle

---

375 Variazione rispetto al passo, di poco precedente, di *d.r.n. 6, 177-179: ut omnia motu / percalefacta uides ardescere, plumbea uero / glans etiam longo cursu uoluenda liquescit.*

376 Vd. Owen 1931, 104.

377 «Nella fisica epicurea il calore risulta dalla combinazione di atomi di una certa forma: in un vento freddo, *missus sine igni*, prevalgono gli atomi costitutivi della temperatura fredda, che sono *grandia* e non possono per questo seguire il vento nella sua corsa attraverso l'atmosfera; in questa corsa la massa di vento prende dall'aria dei *paruula*, atti a combinarsi col fuoco». Così ritiene Notaro 2007 (a), 207.

378 Cfr. Vial 2012, 335.

379 Hardie 2015, 473 suggerisce il raffronto diretto tra l'episodio di Romolo e quello di Eracle in virtù di una somiglianza tematica intrinseca ai due testi in oggetto. Inoltre, su alcuni paralleli individuabili tra l'apoteosi di Romolo e quella di Ercole che potrebbero essere stati sviluppati da Ennio, fa il punto Fenney 1984, 187-190.

380 «C'est un programme extrêmement simple, puisqu'il consiste dans le processus de séparation entre deux parties de l'être, l'une mortelle, héritée d'Alcmène et réservée a Vulcain, c'est-à-dire vouée à disparaître dans les flammes du bûcher, l'autre immortelle, reçue de Jupiter, donc destinée à échapper au feu pour rejoindre, au terme d'un voyage de la terre au ciel, la sphère divine», così ritiene, per parte propria, Vial 2012, 340.

astromorfosi presenti nell'opera, ma persino quella che le contiene tutte quante in virtù dell'attenzione riservata dall'autore ai singoli dettagli. La studiosa si spinge pertanto a postulare l'esistenza di una «uariatio interne»<sup>381</sup> nell'architettura dell'intero episodio rispetto ai precedenti casi di metamorfosi astrale. In effetti, quel che già nel discorso di Giove appariva come un breve compendio del processo catasteristico cui Ercole va incontro (consistente, in prima battuta, nella separazione tra la parte immortale e quella mortale della sua identità, 9, 250-253) anticipa la sezione in cui viene descritto il mutamento in astro vero e proprio (vv. 262-272), configurato come «une expansion et un approfondissement du premier (*scil. récit*)»<sup>382</sup>. Tornando all'analisi diretta del testo ovidiano, il fenomeno viene porto al lettore attraverso una similitudine di probabile matrice lucreziana (*met.* 9, 266-270):

*utque nouus serpens posita cum pelle senecta  
luxuriare solet, squamaque nitere recenti,  
sic ubi mortales Tiryntius exuit artus,  
parte sui meliore uiget, maiorque uideri  
coepit et augusta fieri grauitate uerendus.*

L'associazione di Ercole con il serpente<sup>383</sup> che fa la muta appare particolarmente calzante rispetto al processo dell'astromorfosi che Ovidio intende descrivere con particolare cura stilistica<sup>384</sup>. Nei versi qui trascritti, spicca, ad es., il gioco allitterante prodotto dalle sibilanti, evocativo peraltro del verso stesso del rettile, alternato a quello della labiale sorda (*serpens posita...pelle senecta*, v. 265), con cui viene posto in rilievo il contrasto, ancora latente, tra la deposizione della pelle ormai vecchia dell'animale e la lucentezza di quella nuova. Ma è soprattutto l'enfatica posizione dell'epiteto *nouus* al v. 266 – relativo alla mutazione delle squame – prima della cesura ternaria ad annunciare lo sviluppo dell'intera icona che Ovidio costruisce facendo corrispondere semanticamente al *luxuriare* del v. 267 il *uiget* del v. 269, verbi entrambi collegati

381 Vial 2012, 340.

382 *Ibid.*

383 Sui richiami intertestuali esistenti tra la similitudine del serpente e l'episodio dell'Idra di Lerna si veda Astorino 2009, 120.

384 Peraltro, come nota Galasso 2000, 1235, la rappresentazione ovidiana sembrerebbe rimandare all'immagine empedoclea dell'anima avvolta da una veste estranea (χρῶνι) di carne (fr. 31 B 126 D.-K.), dalla quale essa si libererebbe proprio al momento della morte (riporto la traduzione di Wright: «[Necessity] clothing [the daimon (?)] in an unfamiliar garment (χρῶνι) of flesh»). Inoltre, in merito all'originalità della topica presumibilmente inaugurata da Empedocle, cfr. Vítek 2006 III, 550.

all'idea della forza prodotta dal mutamento della "scorza" sia nel serpente, sia nel semidio<sup>385</sup>.

Anche in questo caso, il paragone tra Ercole e il rettile parrebbe ispirato da un ipotesto lucreziano: mi riferisco a *d.r.n.* 4, 60-61, diade in cui, per spiegare la complessa teoria dei simulacri<sup>386</sup>, il discepolo del Giardino ricorre all'immagine del serpente che lascia la propria pelle fra gli spini (*lubrica serpens / exuit in spinis uestem*) sempre in forma di similitudine<sup>387</sup>. A ben vedere, il concetto epicureo di *simulacrum* richiama, seppur in accezione non tecnica ma più vulgata, quello stesso di *immagine divina*, sia essa *statua* oppure *costellazione*<sup>388</sup>.

Ancora una volta, Ovidio riesce ad intessere con il poeta del *De rerum natura* un dialogo che non si limita al puro riutilizzo di icone tratte dal poema epicureo *sic et simpliciter*, adattandole piuttosto a contesti tematicamente diversi rispetto a quelli in cui si trovano impiegati dal poeta del Giardino. Nella fattispecie, sia Ovidio sia Lucrezio si servono della similitudine del serpente per far chiarezza su due fenomeni inimmaginabili che solo apparentemente sembrano non avere nulla in comune, condividendo, in verità, il nome con cui ad essi ci si riferisce. Infatti, descrivendo la formazione di un *simulacrum*, il Sulmonese parrebbe riciclare la similitudine impiegata da Lucrezio onde spiegare al lettore la propria teoria filosofica sui *simulacra*.

---

385 Del resto, l'area semantica cui appartengono i verbi in predicato è la medesima (come è possibile evincere da *ThLL* 1926, ove, alla voce *luxurio*, si legge: «-ant quaecumque pleno **uigore** turgent aut ubertim uel nimis crescunt»).

386 Per un'attenta disamina del suddetto brano lucreziano cfr. Schiesaro 1990, 59-71, e, ancor prima, Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, II 184-185.

387 Sulla suddetta similitudine lucreziana si veda Setaioli 2005, 131. Inoltre, sul passo affine di 3, 612-614 si veda Battisti 1976, 88. Probabilmente Ovidio ha in mente anche il brano Verg. *Aen.*, 2, 473, in cui Pirro-Neottolema viene presentato come un *coluber* (v. 471), *positis nouis exuuiis nitidusque iuuenta*. Tuttavia, come sempre nei suoi imprestiti iconici e formali al contempo, Ovidio è incline a puntuali riscritture, basti considerare la sostituzione del virgiliano *exuuiis* con il verbo *exuit* e, similmente, di *nitidus* con *nitere*.

388 Infatti, così si legge in OLD 1992<sup>7</sup>, 1766, al punto 2.c. della voce *simulacrum*: «an image formed by the stars of a constellation» e, ancora, in 4.c. «In Epicurean philosophy, the *eidolon* or image which emanates from an object and, impinging on the eye, causes sight».

## 2.6. *Nam mixta duorum / corpora iunguntur*<sup>389</sup>.

### Con-fusione e perdita della singolarità

I corpi che si induriscono pietrificandosi o che, al contrario, perdono consistenza fino a mutarsi in aria non esauriscono tuttavia il quadro dei fenomeni metamorfici disegnato da Ovidio nel proprio epos. In tal senso, un caso particolarmente interessante è costituito dalla metamorfosi di Ermafrodito, narrata da una delle Minieidi onde ricostruire l'ἄρτιον del potere emasculante della fonte Salmacide<sup>390</sup>. Non sfugge all'attenzione del lettore l'aposiopesi del nome del giovane, il quale viene semplicemente evocato in riferimento ai genitori, rispettivamente Mercurio e Venere<sup>391</sup>.

Secondo Labate l'eziologia, che qui informa della nascita dell'ermafroditismo mediante il mito della fusione della ninfa Salmacide con l'efebo, è invenzione del poeta di Sulmona, il quale si mostrerebbe abile nel coniugare, da un lato, l'antica credenza della *uis notissima* (*met.* 4, 287) delle acque della fonte<sup>392</sup> e, dall'altro, la storia della doppia natura sessuale di Ermafrodito<sup>393</sup>. Pertanto, la reticenza sull'idionimo del protagonista (comunque adombrato dietro la coppia Mercurio-Venere), servirebbe all'autore per rimarcare, alla fine del racconto, la compresenza di caratteri sessuali opposti nell'identità del giovinetto, veicolata, sul piano onomastico, dalla fusione dei teonimi parentali (*Hermes/Aphrodite*)<sup>394</sup>.

La vicenda in oggetto viene descritta dalle figlie di Minia in modo assai dettagliato: all'età di quindici anni<sup>395</sup>, dopo un lungo peregrinare, il giovane giunge in Licia, nei pressi di uno specchio di acqua purissima, il cui nume tutelare è proprio la ninfa Salmacide. Abbagliata dalla bellezza dell'efebo, quest'ultima diventa preda di una passione smodata, manifestata apertamente all'oggetto del desiderio il quale, però, si

---

389 *Met.* 4, 373-374.

390 A proposito della fama relativa alla *uis* della fonte in predicato si veda La Penna 1983, 235.

391 Sulla tradizione relativa al personaggio di Ermafrodito cfr. Robinson 1999, 212-223.

392 Sui riferimenti alla fonte in altri autori greci e latini rinvio a Gagné 2006, 5.

393 Cfr. Labate 1993, 52-53; Barchiesi-Rosati 2007, 283-285.

394 Già in *A.P.* 9, 783, 2 questo tratto veniva posto in evidenza dal giovane stesso che, parlando in prima persona, affermava: ἀμφοτέρων δὲ φέρω σύμβολά μοι τοκέων.

395 Sull'importanza attribuita al dato anagrafico che, peraltro, è comune ad altri giovani personaggi ovidiani colti nella loro fase di transizione dall'età efebica a quella adulta (*Arcade* 2, 497; *Narciso* 3, 351-352) si vedano Barchiesi-Rosati 2007, 287. Per altro verso, Lateiner 2009, 135 definisce Ermafrodito in questi termini: «a male who is not yet fully masculine, still only an adolescent puer of fifteen years» a differenza della «Salmacis' extreme femininity».

mostra riluttante ad ogni invito, ad ogni lusinga della malcapitata. Nella sua caparbia ostinazione, Salmacide attende il momento opportuno e, non appena il giovinetto immerge il corpo nudo nella fonte, onde trovare ristoro dalla calura asfissiante, si getta in acqua e cerca di farlo suo. A questo punto, la narrazione subisce un rallentamento segnato da tre similitudini (4, 362-467) che riproducono, nella sua fisica irresolubilità, l'abbraccio tenace di Salmacide, con un *pathos* in crescendo, un *pathos* culminante nella metamorfosi conclusiva dei due corpi agglutinati in uno solo:

[...] *ut serpens, quam regia sustinet ales  
sublimemque rapit: pendens caput illa pedesque  
adligat et cauda spatiantes implicat alas;  
utue solent hederæ longos intexere truncos,  
utque sub aequoribus deprensus polypus hostem  
continet ex omni dimissis parte flagellis.*

La terna delle similitudini cui accennavo contiene esempi attinti al mondo naturale, presentato al lettore nella sua completezza: infatti, la compresenza di creature aeree, terrestri e marine riflette la ripartizione dei *tria regna* da cui è composta la compagine dell'universo intero<sup>396</sup>. Eppure, se la presa della ninfa e la simultanea reazione del giovane riottoso trovano una resa calzante nella prima e nella terza similitudine, in quella centrale l'accento sembra battere, piuttosto, sulla passività di Ermafrodito che, come il tronco di un albero, non può far altro che lasciare all'edera la possibilità di stringersi attorno al suo corpo<sup>397</sup>. È come se la lotta tra i due protagonisti dell'episodio fosse scandita nettamente in tre fasi: dapprima l'autore descrive la repulsione violenta dell'efebo (vv. 361-364), per passare poi all'abbozzo di una stasi brevissima, necessaria ad Ermafrodito per riprendere le forze (v. 365), puntando da ultimo allo schizzo del suo disperato, estremo tentativo di ribellione (vv. 366-367), vanificato dalla trasmutazione corporea concessa dagli dei invocati da Salmacide<sup>398</sup>,

396 Cfr. Pice 2003, 173.

397 Dal canto suo, trattando delle similitudini multiple, Owen 1931, 105, nota come «each image marks a distinct phase, and, by the parallel drawn, enables the mind to realise clearly each phase as it succeeds».

398 Come osserva Rosati in Barchiesi-Rosati, 2007, 291, «il duro conflitto erotico tra aggressore e vittima è descritto con lessico militare, concludendosi con tre similitudini che insistono sulla indissolubilità dell'intreccio dei due corpi». A proposito di queste ultime, già La Penna 1983, 239, sottolineava peraltro come queste «più che intensificare il ritmo lo rallentino in virtù di una precisione icastica che accentua il senso della forza ineluttabile racchiusa nelle bramose membra della ninfa».

pronta ad implorarli per non essere mai più separata dall'amato (*deducat*, 372).

La preghiera della ninfa viene non solo accolta dai celesti, ma tradotta immediatamente nella fusione dei corpi di chi rilutta all'amplesso e di chi non scioglie la stretta (4, 373-375):

[...] *nam mixta duorum  
corpora iunguntur, faciesque inducitur illis  
una [...]*

Come attraverso le tre similitudini il poeta era riuscito a tradurre iconicamente la forza passionale con cui Salmacide si era avvinghiata al corpo del giovinetto, ancora mediante un paragone viene descritto il processo di compenetrazione completa fra i due corpi, ormai per sempre inestricabili (vv. 375-379):

*uelut, si quis conducat cortice ramos,  
crescendo iungi pariterque adolescere cernit,  
sic ubi complexu coierunt membra tenaci,  
nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici  
nec puer ut possit, neutrumque et utrumque uidentur.*

Dunque, come la ninfa aveva pregato le divinità di non essere divisa (*deducat*, v. 372) dall'oggetto della passione, così, nella comparazione introdotta ora da Ovidio, il processo dell'innesto arboreo viene descritto tramite l'antonimo verbale *conducat* (v. 375). Il transito dal senso metaforico dell'espressione a quello proprio passa, come in altri casi esaminati nelle pagine precedenti, attraverso una similitudine che indirizza l'attenzione del lettore verso un fenomeno esperibile nel reale e di facile immaginabilità.

L'unione dei due corpi, stretti in un abbraccio forte, benché non corrisposto, si configura come la premessa alla reale fusione dei due corpi. In materia Landolfi osserva come «l'amalgama dei corpi e degli aspetti, espresso inizialmente da verbi quali *misceo* e *iungo* (vv. 373 e 374) si completa, a breve distanza, con il cumulo di *coeo* (v. 377) in nesso con la clausola a ponte *complexu... tenaci* (*ibid.*) e, soprattutto, con la comparsa della formula *facies... una* (vv. 374-375) che documenta il coagulo dei due personaggi in un nuovo essere»<sup>399</sup>. La fusione si configura come lo stadio finale della metensomatosi; esso è il risultato di una compenetrazione annunciata in filigrana

---

399 Si veda Landolfi, 2002, 420.

nell'emistichio *commissaque corpore toto* del v. 369, che, attraverso l'eco del lucreziano *penetrare et abire in corpus corpore toto* (d.r.n. 4, 1111), testimonia l'intenzionalità del reimpiego allusivo. Sembra che, in questo punto del poema, Ovidio si serva del linguaggio del poeta didascalico restituendo al verbo *abire*<sup>400</sup> il suo senso letterale rispetto all'impiego metaforico fattone nel *De rerum natura*. Così facendo, il poeta di Sulmona parrebbe gareggiare scherzosamente con Lucrezio, nel cui brano la descrizione dell'amplesso culminava in una fusione momentanea dei due corpi coinvolti nell'atto sessuale<sup>401</sup>, laddove nelle *Metamorfosi* i due giovani finiscono per trovarsi agglutinati, una volta per tutte, in un unico essere dalla sessualità indefinita<sup>402</sup>.

Anche in questo caso, l'*abire* del corpo di uno nel corpo di un altro passa dal linguaggio metaforico dell'unione sessuale a quello proprio della metamorfosi<sup>403</sup>, riuscendo, in questo modo, a sciogliere la tensione insolubile che, come afferma Labate, se non si risolvesse nel processo metabolico sfocerebbe nelle lacerazioni della tragedia<sup>404</sup>.

La commistione fra Salmacide ed Ermafrodito risulta completa, dando vita ad un essere indistinto e indistinguibile (*nec duo sunt, sed forma duplex, met. 4, 378*), al punto che non si può neppure dire se sia *femina* o *puer*. Stavolta, il risultato della metamorfosi coincide con un ibrido tra femmina e maschio, un amalgama che può sembrare sia l'una sia l'altro dei due sessi e della cui natura confusa il poeta riesce a rendere l'idea solo attraverso la giustapposizione antonimica di pronomi indefiniti *neutrumque et utrumque*

400 Tradotto, da Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, II 290, con «s'enfoncer dans».

401 A tal proposito cfr. quanto affermato da Traina 1981, 27.

402 «Non sfuggirà come gli sparsi echi lucreziani dell'abbrivo della vicenda entrino subito in frizione con le convinzioni del poeta epicureo [...] dinanzi al razionalismo di Lucrezio, polemico smantellatore di credenze correnti e superstizioni, la mitopoiesi ovidiana agisce in senso inverso, ricostruendo, riconfermando, puntellando ciò che nel *De rerum natura* era stato inficiato attraverso prove autoptiche o confutazioni irreversibili. Pertanto, allorché si tratti di prestiti formali, di moduli espressivi codificati, di tarsie auliche, il poema lucreziano si conferma per l'autore delle *Metamorfosi* come un serbatoio privilegiato; non appena, invece, dai debiti espressivi si trapassi a quelli contenutistici, quest'ultimo devia dalle impalcature teoriche cui Lucrezio si attiene rigidamente per continuare nell'enciclopedica sistematizzazione dei miti», così sostiene Landolfi 2002, 410-401. Sul linguaggio metamorfico di Ovidio considerato quale utile chiave di lettura del passo lucreziano in questione si veda, inoltre, Landolfi 2013, 68-70.

403 Del resto, il procedimento è in tutto simile a quello già riscontrato a p. 91 del presente capitolo, ove si era notato come il transitò dalla sfera metaforica a quella letterale della metamorfosi avvenga nel passaggio dall'ipotesto lucreziano al testo ovidiano (cfr. *tum genus humanum primum mollescere coepit, d.r.n. 5,1014 // saxa... coepere... molliri, met. 1, 400-402*), là dove generalmente esso occorre all'interno dello stesso brano metamorfico (cfr. quanto detto precedentemente in merito alle metensomatosi di Lica, Anassarete, Niobe etc.).

404 Cfr. Labate 1993, 50.

*uidentur* (v. 379)<sup>405</sup>.

Il processo di unione che porta alla fusione delle parti, benché riscontrabile in modo esemplare nella vicenda di Ermafrodito, trova spazio in almeno altri due luoghi dell'opera ovidiana. Occupiamoci per il momento del primo dei due.

Colto nell'attimo in cui sta per mutarsi in serpente, Cadmo vede i propri arti inferiori unirsi nella coda del rettile che andrà a sostituire le sue sembianze umane: a pochi versi di distanza dall'episodio di Salmacide ed Ermafrodito, il poeta descrive il processo servendosi di un'immagine già nota al lettore: *commissaque in unum... crura* (4, 579-580)<sup>406</sup>.

Tuttavia, per gli obiettivi perseguiti in questa sede, ancora più interessante risulta il caso della metamorfosi di Ociroe. Sul punto di trasformarsi in cavalla, la fanciulla assiste atterrita al mutamento delle estremità dei propri arti (2, 670-671):

*tum digiti coeunt et quinos adligat ungues  
perpetuo cornu leuis ungula.*

La fanciulla si accorge che le dita dei piedi vanno unendosi sino a formare lo zoccolo dell'animale in cui è destinata a mutarsi. Caratterizzato dall'*euidencia*, il processo viene scandito in due momenti salienti, la fase della fusione (*coeunt*) e quella dell'ormai avvenuta concrezione delle dita nell'unghione equino (*adligat*), proponendo

---

405 A giudizio di La Penna 1983, 242: «La perdita della dualità è sentita come un'assurdità terribile e ripugnante; la *forma duplex* (378), il *neutrumque et utrumque* (379), la cui assurdità è sottolineata dall'artificio espressivo, sembra realizzare il sogno distruggendone tutta la bellezza». Dello stesso parere è Nugent 1990, 174-175, il quale sottolinea come la mostruosa bisessualità occorsa a Ermafrodito appaia al personaggio stesso, al poeta e al lettore tanto ripugnante da tradursi, al livello testuale, nel 'pasticcio linguistico' suddetto. Per parte propria, Vial 2012, 133, nota poi come Ermafrodito, descritto-non descritto dalle tre formule imperniate, rispettivamente, su *duo-duplex*, *nec femina-nec puer*, *neutrumque-utrumque*, sia l'emblema ossimorico di tutti gli esseri trasformati che risulta escluso da tutti i regni, così come avverrà nella preghiera rivolta da Mirra agli dèi in 10, 485-487.

Inoltre, val la pena di notare come il termine *hermaphroditus*, il cui uso in latino è attestato già nel comico del III-II sec. a.C. Titinio (cfr. Quicherat 1967<sup>2</sup>, 490) ed utilizzato dallo stesso Ovidio alla fine della storia (v. 383), non venga impiegato in questo punto dell'epos dal poeta il quale, pur potendo sfruttare la natura dattilica della parola in oggetto, preferisce riferirsi alla nuova creatura con la perifrasi vista sopra. A tal riguardo si veda anche cfr. Barchiesi-Rosati 2007, 284

In precedenza, Crahay 1958, 108, aveva posto l'accento sulla sola presenza di Ermafrodito alla fine della descrizione metamorfica e, di conseguenza, alla subitanea uscita di scena di Salmacide. Lo studioso cercava d'altronde di fornire una spiegazione in chiave psicologica del racconto, affermando che la metamorfosi del protagonista dell'episodio, in effetti, si risolve semplicemente in una perdita di virilità (come dimostrano termini quali *semimas*, *semuir*), ossia in una «castration par défense».

406 Sul tema della perdita della posizione eretta tipica dell'essere umano che regredisce fino allo stato ferino si veda Barchiesi 2005, 165 e, sul passo in predicato, Barchiesi-Rosati 2007, 320.



un'icona rovesciata rispetto alla trasmutazione ultima di Io la quale, rispetto ad Ociroe, tornerà alle originarie sembianze umane per intervento di Giove. Di lei, in 1, 742 il poeta aveva scritto:

*ungulaque in quinos dilapsa absumitur ungues*

sottolineando la restituzione delle dita al posto dello zoccolo compatto, peculiare della sua temporanea identità bovina.

Il processo metamorfico percorso in due direzioni opposte, dalla sfera umana a quella animale (Ociroe) e viceversa (Io), sfrutta pertanto l'icona di base, il mutamento dell'estremità degli arti, per veicolare ai destinatari delle *Metamorfosi* esiti diametralmente opposti, trasmessi attraverso la ricorrenza di un identico lemma sostantivale reggente (*ungula*), un nesso a ponte lievemente ritoccato (*quinos... ungues // in quinos... ungues*) collegato ad una coppia verbale antonimica (*coeo / absumo*), le cui componenti in un caso sono parte integrante di un costrutto paratattico (*coeunt et... adligat*), nell'altro di uno ipotattico (*dilapsa absumitur*)<sup>407</sup>.

Banco di prova arduo per le capacità descrittive del poeta e, al contempo, punto critico per il lettore che viene chiamato ad immaginarsi un fenomeno irreali, la metamorfosi si pone all'attenzione del destinatario come luogo narrativo privilegiato in cui autore e lettore collaborano più che altrove, onde figurare e figurarsi un processo che si colloca ai limiti dell'immaginazione umana. Mai lasciato a se stesso, il pubblico delle *Metamorfosi* viene sempre assistito dal poeta nello sforzo richiesto dalla rappresentazione delle trasformazioni via via descritte.

Nelle pagine precedenti, si è avuto modo di constatare come, al fine di perseguire tale obiettivo, Ovidio faccia uso di icone tratte dal poema epicureo atte a

---

407 Significativa, nei due passi, la posizione occupata dai lemmi *ungula-ungues* che, nella metamorfosi in cui dalle dita si passa allo zoccolo, si trovano mimeticamente nella sequenza *ungues - ungula* (2, 670-671), mentre, quando il fenomeno descritto è inverso, *ungula* (1, 742), ad *incipit* di verso, precede *ungues*, dislocato in *explicit*, quasi a indicare il punto di inizio e quello di arrivo della trasformazione del protagonista dell'episodio (un tipo di costruzione, questo, che rientra nel modello sistematizzato da Lateiner 1990, 209). Ancora più raffinata appare poi la scelta dei verbi indicanti il processo metabolico: se in Ociroe le dita si uniscono (*coeunt*, 2, 670), in Io l'*ungula*, come accennavo, si scinde (*dilapsa*, 1, 742). Si tratta di movimenti contrapposti resi mediante i preverbi polari *cum-* e *dis-*. Un'antitesi verbale, questa, che si riflette anche nella seconda fase metamorfica, lungo la quale un'*ungula* lega assieme (*adligat*, 2, 670) i *quinos ungues* di Ociroe, laddove lo zoccolo scisso di Io si scompone (*absumitur*, 1, 742) dividendosi in *quinos...ungues*.

descrivere quanto più vividamente possibile la trasmutazione dei corpi. Eppure, lungi dal limitarsi al reimpiego di immagini trascelte dal *De rerum natura*, il Sulmonese parrebbe prendere in prestito da Lucrezio anche l'armamentario retorico proprio di una poesia di taglio eminentemente didascalico: la similitudine, che offre al lettore un approdo sicuro al reale proprio nel momento in cui la narrazione si allontana più che altrove dalla realtà; la scelta accurata di fonemi che riproducano simbolicamente i passaggi di stato della materia coinvolta nel processo metabolico; una sapiente *Wortstellung* che riesca a imprimere forza icastica al fenomeno via via presentato contribuiscono a rendere immaginabile ciò che non è mai stato visto in natura, dando al destinatario dell'opera l'impressione che il surreale possa divenire per lui assolutamente familiare.

### Capitolo 3

#### Ovidio sulla natura delle cose.

#### Un Pitagora lucreziano nelle *Metamorfosi*.

Posto a sigillo di un'opera che, nella sua forma pur fluida, presenta una salda coesione tematica, il discorso di Pitagora risponde a una precisa architettura contrappuntistica: aprire e chiudere il poema delle trasformazioni nel segno della filosofia<sup>408</sup>. La maschera dell'uomo di scienza, che Ovidio aveva indossato onde narrare le vicende primordiali del mondo per poi deporla nell'intento di cantare *mutatae formae*, viene nuovamente assunta lungo la stesura di una delle sezioni più lunghe presenti all'interno delle *Metamorfosi*<sup>409</sup>. Estendendosi per circa quattrocento versi (*met.* 15, 75-478), il discorso di Pitagora corre rapido, toccando argomenti di natura filosofico-scientifica che sembrano costituire il basamento dottrinale su cui far poggiare, in retrospettiva, l'intero poema<sup>410</sup>. Eppure, se il rapporto tra i miti metamorfici e le argomentazioni pitagoriche circa la mutabilità della materia appare lineare sul versante tematico, una forte frizione è prodotta dal rapporto fra lo sfondo 'disimpegnato' delle *Metamorfosi* e il dettato dottrinario del filosofo di Samo<sup>411</sup>.

Proprio sul tono impegnato o, viceversa, ironico del brano in questione gli studiosi si sono più volte interrogati, schierandosi nettamente e con argomenti persuasivi a favore dell'una o dell'altra ipotesi<sup>412</sup>. Ma lontano dall'una e dall'altra tendenza esegetica, per parte mia, tenterò di offrire un quadro esauriente delle modalità compositive adottate da Ovidio per la stesura di questo ampio brano.

---

408 «Ce poème, qui contient tant de choses légères, est encadré entre deux morceaux, où Ovide a résumé les résultats des plus hautes spéculations», così Lafaye 1971<sup>4</sup>, 192.

409 Secondo una distinzione operata da Todini 1991, 131 tra il *dicere* del poeta-Ovidio e il *docere* del filosofo-Pitagora.

410 «All'inizio e alla fine è appunto la filosofia che conferisce unità all'immensa congerie del materiale poetico, ed è sempre la stessa che lo giustifica. Ovidio ha sentito il bisogno di interpretare, in base ai grandi principi speculativi, la realtà che a lui si configurava in trasformazione: non bastava il mito accettato in sé, gli è occorso il principio metafisico», così Alfonsi 1958, 265-266. A proposito di questa sezione delle *Metamorfosi* Todini 1991, 128 parla addirittura di «*summa* filosofica».

411 Galinsky 1975, 106, mette in evidenza lo scarto di stile tra l'esuberante narrazione del poema metamorfico e la ricercata 'monotonia' del dettato pitagorico, il quale talvolta si presenta persino poco curato sul versante artistico. Sulla questione si veda anche Hardie 2015, 488.

412 Vd. e.g. DeLacy 1947, 157-160; Alfonsi 1958, 269; Viarre 1964, 223-288; Otis 1966, 295; Segal 1969 (b), 258 e sgg.; Della Corte 1985, 3-6; Bernardini Marzolla 1994, 42-45; Calvino 1994, 14-15; Myers 1994, 133 e sgg.; Setaioli 1999, 489-492; Wheeler 2000, 118-123.

3.1. *Uir fuit hic ortu Samius*<sup>413</sup>.

Pitagora ed Epicuro. Un altro caso di aristia filosofica

Concluso il racconto sulla fondazione di Crotona, Ovidio presenta Pitagora che, come altri personaggi delle *Metamorfosi*, ricopre un ruolo di contatto fondamentale tra la cultura orientale e i lidi italici<sup>414</sup>. Maestro di Numa Pompilio<sup>415</sup>, il filosofo trasmette al re la *sapientia* greca dotando così Roma di un patrimonio culturale che le deriva dall'Ellade e di cui essa si dichiara apertamente debitrice<sup>416</sup>.

L'importanza di questa figura è tale che, prima di concederle la parola, l'autore avverte la necessità di introdurla al lettore attraverso una descrizione di sapore eulogistico (vv. 60-74). Non dichiarando il nome di Pitagora, Ovidio fornisce solo il luogo di provenienza del maestro attivo a Crotona nel VI sec. a.C. e parla semplicemente di un *uir... Samius* (v. 60). La genericità del riferimento alle origini di Pitagora contribuisce a collocare il personaggio suddetto all'interno della schiera di quegli uomini straordinari la cui fama non necessita nemmeno di una puntuale identificazione onomastica. Eppure, nella sezione successiva il poeta non esiterà a fornire dati biografici che chiariscano inequivocabilmente la sua identità: Pitagora si trova a Crotona dopo aver abbandonato (*fugerat*, v. 61) Samo e i suoi padroni, divenendo così esule volontario *odio... tyrannidis* (*ibid.*)<sup>417</sup>.

Nonostante il carattere rivoluzionario del protagonista del passo sembri trapelare esclusivamente dalle sue scelte di vita civica, ci si accorgerà presto di come l'ostilità di Pitagora nei confronti della tirannide sia la manifestazione politica di un più recondito desiderio di libertà, desiderio che gli pervade l'animo e la mente. Infatti, il merito di quest'uomo straordinario non consisté nell'aver reagito agli autocrati con la scelta dell'esilio, quanto piuttosto nell'aver fornito un contributo di inestimabile valore

---

413 *Met.* 15, 60.

414 Basti pensare ad Esculapio e ad Enea, a proposito dei quali si rimanda a Segal 1969 (b), 258.

415 Riguardo l'anacronismo della tradizione che faceva Numa allievo di Pitagora si vedano Crahay-Hubaux 1958, 290-292; Lafaye 1971<sup>4</sup>, 192-195; Bömer 1986, 252-153; Todini 1992, 136-137; Myers 1994, 136-137; Pellaux 2008, 10; Hardie 2015, 486. Inoltre, per quanto concerne l'importante ruolo svolto da Pitagora in quanto maestro di Numa, si rimanda a Todini 1991, 131-133.

416 Cfr. in merito Alfonsi 1958, 271-272; Todini 1991, 133.

417 Sulla comparazione tra l'*exsul* Enea e Pitagora e sul ruolo di 'cerniera' tra Oriente e Occidente giocato da entrambi si veda Segal 1969 (b), 289.

all'umanità tutta: la conoscenza. Godendo di uno statuto indubbiamente eccezionale, Pitagora è riuscito con la mente ad avvicinarsi agli dèi (*mente deos adiit*, v. 63), per quanto remoti nelle profondità del cielo, e vide con gli occhi del cuore (*oculis... pectoris*, v. 64) quel che la natura sottraeva *uisibus humanis* (*ibid.*).

La ricerca condotta da Pitagora presenta tutti i connotati di un'indagine che oltrepassa i limiti dell'intelligenza umana, reclamando la necessità di uno strumento conoscitivo straordinario: lontano dallo studio autoptico *stricto sensu* di ogni singola manifestazione del reale, il filosofo di Samo ha penetrato ogni fenomeno fin dentro le più intime fibre (*perspexerat*, v. 65) non con lo sguardo dell'uomo comune, bensì *animo et uigili... cura* (*ibid.*). Pitagora ha tratto la propria fama più che dalle scelte politiche rivoluzionarie compiute, dal privilegiato statuto di *sapiens* grazie al quale si trova nella condizione intermedia tra uomini e dèi. Del resto, mediante questa egli diviene intermediario fra le due sfere, la mortale e la celeste, per l'appunto, sondando i segreti del mondo e della divinità a beneficio dell'intera umanità.

D'altro canto, la ricerca intrapresa dal filosofo non ha quale fine ultimo il soddisfacimento egoistico della sua sola sete di conoscenza bensì, al contrario, egli viene immortalato da Ovidio proprio nel 'momento didattico', ossia mentre comunica (*in medium*, v. 66) a una schiera di discepoli assorti in un silenzioso stupore quel che ha appreso con l'intelletto (*magni primordia mundi / et rerum causas, et quid natura*, vv. 67-68), cui fa seguito un vero e proprio indice degli argomenti che egli stesso affronterà davanti alla folla dei discepoli (*quid deus, unde niues, quae fulminis esset origo, / Iuppiter an uenti discussa nube tonarent, / quid quateret terras, qua sidera lege mearent, / et quodcumque latet*, vv. 69-72). Come appare evidente, il raggio di interesse dell'indagine di Pitagora tocca tutti gli àmbiti del sapere relativo al dominio della natura, contemplando anche la presenza del divino, che nel messaggio pitagorico si presenta quale parte assolutamente inscindibile dall'universo.

Da tempo, la letteratura secondaria ha messo in rilievo lo strettissimo rapporto esistente tra questo brano ovidiano e il celebre elogio di Epicuro tessuto da Lucrezio nel primo libro del *De rerum natura* (1, 62-77)<sup>418</sup>. I richiami lessicali, nonché l'aura divina da cui sono ammantati entrambi i filosofi nelle rispettive descrizioni, non lasciano dubbi

---

418 Cfr., ad es., DeLacy 1947, 153-158; Alfonsi 1958, 272; Crahay-Hubaux 1958, 284-285; Lafaye 1971<sup>4</sup>, 197; Salemmé 1980, 9; Della Corte 1985, 4-5; Bömer 1986, 276; Hardie 2015, 491 e sgg.

circa la dipendenza diretta di Ovidio dal poeta epicureo<sup>419</sup>. Attraverso un processo che potremmo definire di taglio razionalistico (*cumque animo... et uigili... cura, met. 15, 65; mente animoque, d.r.n. 1, 74*)<sup>420</sup>, sia Pitagora sia Epicuro iniziano e portano a compimento un'indagine che li conduce alla conoscenza approfondita del mondo nella sua interezza (*perspexerat omnia, met. 15, 65; omne immensum peragrauit, d.r.n. 1, 74*)<sup>421</sup>. Il carattere rivoluzionario delle loro scoperte, inoltre, permette a entrambi di distinguersi dalla pletera dei filosofi naturalisti e di ottenere l'ambita palma di *protoi euretai*, come si evince reiteratamente dai rispettivi brani d'appartenenza (*primus... primus, met. 1, 72-73; primum... primusque, d.r.n. 1, 66-67*)<sup>422</sup>.

Per quanto innegabile sia la parentela tra i due passi<sup>423</sup>, val la pena di notare il modo originale con il quale l'autore delle *Metamorfosi* tratta il modello da lui privilegiato, dando vita ad un personaggio del tutto nuovo che dell'Epicuro lucreziano mantiene soltanto taluni tratti di superficie<sup>424</sup>.

Che la perifrasi con cui Ovidio introduce il proprio personaggio (*uir Samius, met. 15, 60*) rievochi il *Graius homo* del *De rerum natura* (*d.r.n. 1, 66*) appare osservazione scontata<sup>425</sup>. Eppure, l'immagine omerica del filosofo del Giardino che, come un impavido eroe saldo sulle piante dei piedi è pronto ad affrontare (*obsistere contra, v. 67*) e a sconfiggere il tremendo mostro della *religio*, si allontana non poco

419 Crahay-Hubaux 1958, 288, attribuisce al Pitagora ovidiano una carica religiosa persino superiore rispetto a quella apposta da Lucrezio al 'suo' Epicuro, affermando che «on trouverait difficilement dans la poésie romaine, même chez Lucrèce, un texte où une émotion de nature religieuse soutient aussi longuement des images aussi fortes».

420 «Non una mera tautologia», come sostiene Bailey 1963<sup>2</sup>, II 612, il quale conferisce pari dignità alle due facoltà cognitive di cui si serve Epicuro per la sua indagine dell'universo. Inoltre, sulla parentela tra questo passo e Plat. *Rep.* 486a (ἡ οὖν ὑπάρχει διανοία μεγαλοπρέπεια καὶ θεωρία παντὸς μὲν χρόνου, πάσης δὲ οὐσίας, οἷόν τε οἶε τούτῳ μέγα τι δοκεῖν εἶναι τὸν ἀνθρώπινον βίον) si veda Jones 1926, 99.

421 Sull'impiego di *perspicio* in Lucrezio e nel discorso di Pitagora, connotato filosoficamente come "verbo della ricerca" rimando a Guiraud 1964, 73-74.

422 Cfr. Myers 1994, 137-138. Su Epicuro *primus inuentor* si vedano Bailey 1963<sup>2</sup>, II 610, Minadeo 1969, 38-44 e Duban 1979, 51.

423 Cfr. Lecocq 1999, 138-140.

424 Circa la reattività mostrata da Ovidio sul materiale lucreziano di volta in volta reimpiegato si veda Flores 1999, 36.

425 Cfr. Myers 1994, 141. Sulla questione relativa all'individuazione del *Graius homo* si rimanda almeno a Bailey 1963<sup>2</sup>, II 610 e a Boyancé 1970, 59-60. A tal proposito, sia Gale 1994, 119-120, sia Piazza 2011, 13, fanno notare come l'indeterminatezza costituisca spesso uno dei tratti caratterizzanti anche dell'eroe epico, come accade all'*anèr polytropos* odissiano e al *uir* dell'*Eneide*. Peraltro, la Piazza sottolinea come la scelta lucreziana miri all'intento preciso di rendere «Epicuro una figura rappresentativa dell'umanità intera». D'altronde, già Pascal 1905, 140-141 istituiva un confronto suggestivo tra questo passo e il frammento empedocleo (129 D.-K.) in cui il filosofo presocratico introduce con toni eulogistici, ma con contorni alquanto sfocati, un saggio: ἦν δέ τις... ἀνὴρ.

dalla figurazione del Pitagora ovidiano. Al contrario, quest'ultimo viene presentato al lettore come un fuggiasco (*fugerat, met. 15, 60*), incapace di opporsi a viso aperto al potere tirannico che in quel momento teneva la patria in pugno. Se la lotta contro le tenebre della superstizione e dell'ignoranza acquisisce in Lucrezio i contorni di un vero e proprio conflitto epico – come sembra suggerirci la nutrita serie di lemmi afferenti all'area semantica della guerra (*obsistere, acrem... uirtutem, effringere, peruicit, uictor, vv. 67-75*)<sup>426</sup> –, l'impresa pitagorica si svolge in un contesto meditativo che necessita invece di una tranquillità pagata a costo dell'esilio<sup>427</sup>.

Su questo versante, di grande interesse appare il ruolo svolto dagli *occhi* nei rispettivi brani. Libero da ogni timore, il *Graius homo* osò per primo *mortalis tollere contra /... oculos* (*d.r.n. 1, 66-67*): come in Omero<sup>428</sup>, anche in questo brano lucreziano gli occhi che puntano minacciosamente l'avversario svolgono un ruolo di particolare rilievo nel duello tra Epicuro e la prosopopea della *religio*<sup>429</sup>, ponendo in primo piano la fierezza del filosofo-guerriero<sup>430</sup>. Ma se lo sguardo del personaggio lucreziano denuncia tensione verso il nemico da sconfiggere, quello di Pitagora segue un *iter* del tutto inverso, proiettandosi verso l'"interno": il filosofo ovidiano si serve di *oculi... pectoris* (*met. 15, 64*) per portare a compimento pacificamente la propria indagine e conoscere quel che la natura negava *uisibus humanis* (*ibid.*).

Anche Platone, come ben ricorda Cicerone<sup>431</sup>, aveva impiegato la medesima immagine per far spiegare al Socrate del *Simposio* quanto limitata fosse la ricerca condotta attraverso l'osservazione sensibile (*τῶν ὀμμάτων, symp. 219a*), rispetto a quella realizzata mediante l'occhio della mente (*ἡ τῆς διανοίας ὄψις, ibid.*)<sup>432</sup>. Mutuando dal

426 Peraltro, come nota Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 27 «la périphrase [*Graius homo*] appartient au style épique».

427 A proposito del 'pacifismo' di Pitagora si veda Todini 1991, 139-145.

428 Ἀλλὰ σύ γ' Αἴαντος μεγαλήτορος οὐκ ἐτάλασσας / στήμεναι ἄντα κατ' ὄσσε ἰδὼν δηῖων ἐν αὐτῇ, / οὐδ' ἰθὺς μαχέσασθαι, ἐπεὶ σέο φέρτερός ἐστι, *Il. 17, 166-168*.

429 «All'atteggiamento di Epicuro si deve necessariamente contrapporre non un'entità astratta, ma una personificazione, che rappresenti, nella sua materializzazione, l'altro contendente del duello», così ritiene, dal canto suo, Degl'Innocenti Pierini 1980, 252. Sul tema si veda anche Ackermann 1979, 142.

430 Sulla rappresentazione lucreziana di Epicuro come eroe omerico si rimanda a Salemme 1980, 9 e, soprattutto, a Conte 1991, 9-10; Mazzoli 2006, 51-54. Peraltro, Boyancé 1970, 55, utilizzando efficacemente un'espressione nietzschiana, aveva precedentemente definito «Epicuro un eroe della conoscenza». Sulla stessa linea, Buchheit 2007, 128, mostra come la celebrazione del Maestro abbia i caratteri tipici della lode ai generali vittoriosi (in particolare, lo studioso assimila il filosofo ad Alessandro Magno).

431 *Quibus enim oculis animi intueri potuit uester Plato fabricam illam tanti operis?*, *Cic. nat. deor.* 1,19.

432 Cfr. Setaioli 1999, 493.

passo platonico l'immagine dell'introspezione gnoseologica, Ovidio parrebbe rielaborarla al fine di conferirle un'impronta di segno opposto rispetto a quella impressa da Lucrezio al suo filosofo-eroe.

Ancora in un altro punto i due testi sembrano richiamarsi e, al contempo, differenziarsi. Infatti, nel porsi contro la *religio*, alcuni elementi avrebbero potuto costituire un deterrente per l'animo dell'eroico Epicuro, inducendolo a desistere dall'impresa di proporzioni sovrumane, eppure *neque fama deum nec fulmina nec minitanti / murmure...caelum* (*d.r.n.* 1, 68-69) riuscirono a trattenerlo, acuendo viceversa l'aspra virtù del suo animo<sup>433</sup>. Pertanto, quelli che nel testo di Lucrezio sembrano configurarsi come alleati, schierati a difesa delle tenebre della ragione e, di conseguenza, come nemici dell'eroe-filosofo, nel testo di Ovidio rappresentano la materia medesima dell'indagine di Pitagora, non un ostacolo alle sue scoperte; quasi riproponendo l'ordine in cui si susseguono i tre elementi considerati nel passo lucreziano, Ovidio enuncia gli argomenti della rivelazione del filosofo samio: *quid deus... quae fulminis esset origo, / Iuppiter an uenti discussa nube tonarent* (*met.* 15, 69-70).

Nel programma di Pitagora gli dèi costituiscono materia prioritaria per l'indagine conoscitiva, non un impedimento allo scandaglio della realtà del cosmo e della sua composita fisionomia. Inoltre, che la posizione del personaggio delle *Metamorfosi* si collochi al polo diametralmente opposto rispetto a quella dell'Epicuro lucreziano si palesa in modo ancora più evidente in un punto preciso del testo ovidiano: si è già visto come l'indagine speculativa abbia concesso a Pitagora di avvicinarsi con la mente agli dèi (*mente deos adiit*, v. 63), e già questo basterebbe ad etichettare come 'teistico' l'approccio gnoseologico del filosofo; ma ancora di più, la subordinata di natura concessiva contenuta nell'emistichio in questione (*licet caeli regione remotos*, v. 62) pone tale approccio in aperto contrasto con il passo lucreziano, con il quale Ovidio comunica per antitesi mediante ricercate riprese lessicali.

Attraverso il proprio intelletto Pitagora raggiunge gli dèi, per quanto sperduti nelle profondità del cielo: la formula presuppone inequivocabilmente l'immagine della mostruosa raffigurazione lucreziana della *religio* che con orribile aspetto mostra il suo capo *a caeli regionibus* (*d.r.n.* 1, 64)<sup>434</sup>.

433 Cfr. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 28; Bailey 1963<sup>2</sup>, II 611; Piazzini 2011, 138.

434 Sulla presunta esclusiva dipendenza di questo brano ovidiano dall'*incipit* dello pseudo-aristotelico



Il filosofo ovidiano avanza adesso con lo stesso maestoso incedere dell'Epicuro lucreziano, cinto tuttavia da un'aura ben più sacra. Se è vero che dal poema di Lucrezio il filosofo del Giardino esce quasi divinizzato, Pitagora si pone a sua volta quale *medium* illuminato tra gli dèi e l'umanità. Ma un tale ruolo, al quale il poeta accenna soltanto nel passo qui considerato, si ripropone in un'altra sezione delle *Metamorfosi*.

Dopo il celebre, appassionato discorso sul vegetarianesimo pronunciato davanti ai discepoli (*met.* 15, 75-142), il filosofo samio celebra la propria straordinaria condizione: egli si presenta come un uomo illuminato da un dio che parla per mezzo della sua stessa persona (*deus ora mouet*, v. 144). Ispirato da quello, Pitagora dichiara di voler seguire le sue parole (*sequar ora mouentem / rite deum*, vv. 143-144) e di schiudere (*recludam*, v. 144) la Delfi che è in lui e lo stesso cielo, rivelando (*reserabo*, v. 145) *augustae... oracula mentis (ibid.)*<sup>435</sup>. Da buon sacerdote delfico, la modalità attraverso la quale egli si accinge a comunicare le proprie inaudite scoperte sarà il canto (*canam*, v. 147).

Si potrebbe facilmente ritenere che nel delineare la fisionomia del personaggio Ovidio dilati i tratti sacrali caratteristici della figura di Pitagora<sup>436</sup>, nondimeno uno sguardo attento al *Timeo* platonico forse getterà nuova luce sulla comprensione del passo. In effetti, nel dialogo platonico, il pitagorico Timeo reputa necessario che

---

*De mundo*, di cui peraltro sono incerti non solo l'autore ma anche la datazione, si veda Setaioli, 1999, 494-498. Inoltre, sulla controversa questione relativa all'autore e al periodo di composizione dell'opera filosofica greca in predicato si veda Moraux 2000, 16-18. Invece, sul gioco allusivo lucreziano costruito su *caELI REGIONibus* si rimanda almeno a Friedländer 2007, 355 e a Piazzì 2011, 138.

Per latro verso, degno di nota è quel che afferma Bernardini Marzolla 1994, 45, a proposito dei rapporti esistenti tra questo brano metamorfico e il proemio del *De rerum natura*: «L'influenza lucreziana, qui, non rientra nei consueti e normali procedimenti allusivi o emulativi: è un paludamento integrale e un gran gioco d'illusionismo ottico-sonoro. Il discorso è calato o colato nel linguaggio poetico-filosofico creato da Lucrezio [...] perché per il suo gusto della mimesi un filosofo deve parlare col gergo di un filosofo-tipo».

435 *Resero* in Lucrezio ricorre solo in 1, 2, ove è impiegato metaforicamente per raffigurare lo schiudersi del Favonio, verosimilmente serrato nelle carceri dell'Inverno, foriero della stagione primaverile (cfr. Wacht 1991, s.v. *reserare*).

436 Una sacralità già consolidata all'interno della 'setta' di discepoli che ascoltavano in religioso silenzio il Maestro esporre la propria dottrina nascosto da una tenda (cfr. Sini 2005, 5). Infatti, Zanatta 2010, 299, mostra come «agli occhi degli adepti la divinità del maestro fosse attestata [...] da una serie di episodi di natura magica e miracolistica», mettendo anche in luce come «tale modalità di manifestarsi della natura divina di Pitagora facesse parte del patrimonio culturale dei Pitagorici e si annoverasse tra i contenuti delle loro credenze». Sul tema si vedano anche Farina 1962, 10-18; Guarracino 2005, 79-82. Del resto, l'aura sacrale di Pitagora sopravvive in alcune testimonianze letterarie e filosofiche, come è possibile evincere da Apul. *De deo Socr.*, 20, 166-167 e, soprattutto, da Giamblico, nel passo raccolto come fr. 2, nel quale viene detto espressamente che «assieme agli dèi [i Pitagorici] annoverano poi Pitagora, convinti che si tratti di un demone buono e filantropo».

chiunque abbia senno, nell'intraprendere qualsiasi tipo di indagine, invochi gli dèi (θεὸν ἀεὶ που καλοῦσιν, *Tim.* 27c); a maggior ragione essi, che stanno per disquisire sull'origine e sulla composizione del tutto (περὶ τοῦ παντός, *ibid.*), devono θεοῦς τε καὶ θεὰς ἐπικαλουμένους εὔχεσθαι (*ibid.*), affinché i celesti dicano tutto secondo il proprio pensiero, in linea con il loro (ἐπομένως δὲ ἡμῖν εἰπεῖν, 27d).

Quasi occultando la fase preliminare dell'invocazione alla divinità enunciata da Timeo, il personaggio ovidiano viene colto *in medias res*, nel momento immediatamente seguente all'epiclesi: Pitagora è già ἔνθεος, sicché non gli resta che seguire le parole del dio, riutilizzando in modo stilisticamente originale la clausola platonica. Se nel brano greco è il dio a parlare (εἰπεῖν) in modo consentaneo al parlante (ἐπομένως), nel pezzo metamorfico è Pitagora a seguire (*sequar*) le parole (*ora*) della divinità che lo ha posseduto<sup>437</sup>. Inoltre, condivisa dai due personaggi risulta parimenti la modalità espressiva mediante la quale essi comunicano il loro sapere: infatti, come il filosofo samio esporrà con il canto (*canam*) le proprie rivoluzionarie scoperte, anche Socrate esorta Timeo a portare a termine il canto (τὸν δὲ δὴ νόμον... πέραινε, 29d), dopo aver introdotto l'oggetto con un così meraviglioso προοίμιον (*ibid.*).

Fin qui, si è visto come l'immagine di Pitagora sembrerebbe plasmata sulla falsa riga della figura dell'Epicuro lucreziano, ma ad un esame più vigile essa apparirà come il frutto di un'operazione sincretica prodotta dalla combinazione della rappresentazione del Maestro del Giardino presente nel *De rerum natura* e l'auto-rappresentazione che il poeta epicureo stesso delinea in diversi stralci della sua opera, peraltro arricchita di suggestioni provenienti anche, come si è già in parte visto, dalla letteratura filosofica greca.

Conclusa la sezione 'etica' del suo messaggio, con il quale gli ascoltatori vengono esortati a nutrirsi dei soli doni offerti dalla terra, il filosofo promette di addentrarsi in argomenti mai prima indagati da mente umana (*magna nec ingeniis inuestigata priorum, / quaeque diu latuere*, vv. 146-147), sottolineando, questa volta in prima persona, il proprio ruolo di πρῶτος εὑρετής. È a questo punto che si inserisce l'auto-elogio di Pitagora che si considera massima, superba incarnazione della filosofia stessa.

Scandito dalla reiterazione di *iuuat* (vv. 147-148), il filosofo esprime il piacere

---

437 Chantraine 1984<sup>9</sup> s.v. ἔπομαι sottolinea la parentela dei corradicali ἔπομαι e *sequor*. Inoltre, in *ThlG*, s.v. ἔπομαι, si legge proprio «consequenter, consentanee».

vertiginoso provato nel levarsi fino agli astri (*ire per alta / astra, ibid.*) e, trasportato su una nube<sup>438</sup>, nel raggiungere in volo le spalle di Atlante, dalla cui sommità egli osserva una turba scomposta di uomini erranti poiché incapaci di servirsi in modo saggio della propria *ratio* (148-151)<sup>439</sup>.

Sin dalle prime battute il filosofo samio si presenta come portavoce di un dio, ovvero come corpo o, meglio ancora, come sede templare (*Delphosque meos, v. 144*)<sup>440</sup>, tramite la quale il divino riesce a comunicare – come si evince chiaramente dalla ripetizione di *ora* al verso 143 –. Visto da questa prospettiva, il personaggio ovidiano sembra condividere il ruolo di divulgatore della verità rivestito da Lucrezio, il quale pure dichiara di riportare scoperte compiute dal maestro del Giardino.

Come un *deus* (*met. 15, 143; v. 144*) svela i misteri dell'universo per bocca di un uomo eccezionale, così anche il *Graiae gentis decus* (*d.r.n. 3, 3*) lucreziano ha iniziato a proclamare (*uociferari, v. 14*)<sup>441</sup> la natura delle cose, una volta che questa fu concepita all'interno della sua *diuina mens* (*v. 15*). Persino i verbi impiegati dal filosofo ovidiano per descrivere l'atto eroico della scoperta (*recludam... reserabo, met. 15, 144-145*) sono in qualche misura collegati all'immagine lucreziana dell'apertura forzata (*effringere, d.r.n. 1, 70*) dei *naturae... portarum claustra* (*v. 71*)<sup>442</sup> operata dal suo divino maestro; in entrambi i brani, il sapere appare al lettore come un segreto gelosamente custodito (*quaeque diu latuere, met. 15, 147*) all'interno del forziere della natura, che il divino filosofo ha il compito e la capacità di schiudere (*natura tua ui / tam manifesta patens ex omni parte resecta est, d.r.n. 3, 29-30*). La conoscenza segregata dentro il carcere buio dell'ignoranza viene portata alla luce dai due filosofi e inonda con la sua luminosa forza vivificante le vite dell'intera umanità (*O tenebris tantis tam clarum extollere lumen / qui primus potuisti inlustrans commoda uitae, d.r.n. 3, 1-2*)<sup>443</sup>.

---

438 Dal canto suo, Setaioli 1999, 501, rinvia a un papiro orfico bolognese, nel quale le anime dei benemeriti sono rappresentate come trasportate su nubi volanti. Peraltro, lo studioso mostra come il *topos* in questione si fosse sedimentato nell'immaginario comune al punto che Aristofane può parodiare nelle sue *Nuvole* (vv. 225-318).

439 Su un parallelo con il volo conoscitivo in Man. *Astr.* 1, 13-14 rimanderei a Landolfi 2003, 25-28.

440 Circa il legame tra il nome di Pitagora e l'oracolo delfico cfr. Myers 1994, 142.

441 Stando a Bailey 1963<sup>2</sup>, II 989, *uociferari* (che ritorna anche a 1, 732) significherebbe “proclaim”, caricandosi talvolta, come in questo caso, di valenza profetica. Peraltro, Piazzini 2005, 162-163 mette in evidenza che tale verbo «contiene sia l'idea del canto in un contesto sacro (*vox* è anche la formula magica e oracolare [...]) sia l'idea della concitazione ansiosa». Si vedano in materia Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 150, secondo i quali «*uociferari* est la traduction d'une formule presque rituelle des fidèles de l'Épicurisme»; cfr. Walde-Hofman II 1982<sup>5</sup>; OLD VIII, 2096.

442 Vd. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 29.

443 Sulla questione si vedano Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 1-2; Bailey 1963<sup>2</sup>, II 986.

Già è stata posta in rilievo l'importanza rivestita dallo statuto di *primus inuentor* ai fini della costruzione dell'immagine di Pitagora, da una parte, e di Epicuro, dall'altra<sup>444</sup>. Tuttavia, la rivendicazione dell'originalità di ciascuno dei due Maestri è tanto pregnante da essere ripetuta più volte all'interno delle rispettive descrizioni: Ovidio aveva già conferito l'attributo di *primus* al suo Pitagora, e adesso è lo stesso filosofo ad investirsi di tale onore, affermando di portare alla luce grandi rivelazioni *nec ingeniis inuestigata priorum* (*met.* 15, 146); del resto, anche Lucrezio aveva ribadito più volte la singolarità dell'operazione condotta dal suo 'divino modello', il quale viene persino definito dal poeta *pater... rerum inuentor* (*d.r.n.* 3, 9)<sup>445</sup>.

Sia l'apostolo del Giardino sia il filosofo samio possono, dunque, rivendicare a se stessi la novità delle rispettive scoperte, accostandosi alle quali chi verrà dopo di loro sarà solo secondo, un semplice imitatore; lo stesso Lucrezio, rivolgendosi in modo devoto al proprio Maestro, dichiara di volerne seguire le orme, però senza alcuna pretesa emulativa (*te sequor, o Graiae gentis decus, inque tuis nunc / ficta pedum pono pressis uestigia signis*, *d.r.n.* 3, 3-4). Vale allora la pena di notare che anche nel passo ovidiano in questione il verbo *sequor* viene impiegato in un contesto affine a quello lucreziano: presentandosi in prima persona al lettore, Pitagora afferma di voler seguire il dio che parla per mezzo di lui (*sequar, met.* 15, 143), innescando, in tal maniera, un gioco puntuale di riflessi allusivi al *De rerum natura*: Lucrezio segue le orme del divino Epicuro<sup>446</sup>, così come Pitagora segue la voce del dio che parla attraverso di lui, tuttavia a dare voce a quest'ultimo è proprio Ovidio che, sul piano metaletterario, svolge il ruolo già appartenuto a Lucrezio, in quanto autore di un epos che ora si fa *Lehrgedicht*<sup>447</sup>.

Ancora una volta, però, il personaggio ovidiano si accosta al *Lehrdichter* latino. Il brivido provato da Pitagora nella vertiginosa ascesa verso la conoscenza dei misteri del cosmo rievoca, infatti, quella sorta di estasi sperimentata da Lucrezio all'interno della creazione poetica: la geminazione di *iuuat* (*met.* 15, 147-148) che amplia la carica del piacere provato dal filosofo delle *Metamorfosi* nell'elevarsi fino a raggiungere gli astri<sup>448</sup>, sembra alludere ai primi versi del quarto libro del *De rerum natura*, nei quali

444 Beninteso, Pitagora riesce a conquistare la palma di *primus inuentor* solo in virtù del dio che parla attraverso di lui, mentre il 'dio-Epicuro' lucreziano scopre da sé gli arcani misteri del mondo.

445 Circa il valore di encomiastica venerazione dell'epiteto "*pater*" cfr. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, II 3-4.

446 Sul processo di deificazione a cui è sottoposto l'Epicuro lucreziano si vedano Boyancé 1970, 52 e Duban 1979 47-54.

447 Si veda quanto scrive Conte 1991, 17, a proposito di Lucrezio come portavoce sacrale di Epicuro.

448 Dal canto loro, Galasso 2000, 1569-1571 e Hardie 2015, 503-504, sottolineano la vicinanza tra il volo filosofico di Pitagora e quello del Socrate aristofaneo (*ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον*,

l'autore esaltava l'originale e sublime fattura poetica del proprio poema didascalico, affermando che *iuuat integros accedere fontis / atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores* (d.r.n. 4, 2-3). La vicinanza dei due passi, denunciata dall'evidente richiamo lessicale, viene ulteriormente ribadita dall'analogo trasporto celebrativo con cui sono evocati i percorsi euristici battuti da Pitagora e da Lucrezio: da un lato spicca l'originalità dell'indagine pitagorica (*magna ingeniis nec inuestigata priorum / ... canam*, met. 15, 146), dall'altro l'originalità di quella lucreziana (*auia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo*, d.r.n. 4, 1-2)<sup>449</sup>.

Eppure, benché vicini sul versante lessicale e per via della cornice in cui vengono incastonati, i due passi si discostano su un punto nodale: infatti, mentre del *De rerum natura* Lucrezio loda la *nouitas* della propria operazione poetica, in quello delle *Metamorfosi* il filosofo elogia l'originalità del proprio messaggio filosofico. Ma proprio nell'istante in cui i due brani sembrano giungere a un punto di frattura tale da separare il personaggio di Pitagora-filosofo da quello di Lucrezio-poeta, in immediata successione le due figure si riavvicinano nuovamente fino a 'toccarsi'. Dalle vette sublimi di Atlante, tipico simbolo dell'indagine filosofica, Pitagora gioisce nell'osservare la massa disordinata di uomini che, incapaci di servirsi in modo debito della ragione, errano senza meta (*palantesque homines passim et rationis egentes / despectare procul*, met. 15, 150-151). La condizione privilegiata del saggio che getta uno sguardo distaccato e superbo sulla moltitudine, da cui prende con orgoglio le distanze, faceva già parte dell'immaginario relativo al Maestro del Giardino costruito da Lucrezio. Del resto, il secondo libro del *De rerum natura* si apre con l'esaltazione della vita beata propria dell'uomo che abbraccia la filosofia epicurea, grazie alla quale egli riesce a *despicere unde queas alios passimque uidere / errare atque uiam palantis quaerere uitae* (d.r.n. 2, 9-10)<sup>450</sup>. Dai luoghi alti della *sapientia* il saggio può, da una parte, trarre godimento nel sentirsi esente dai rischi dell'ignoranza e, dall'altra, guardare con compiaciuto distacco gli effetti nefasti generati dall'oscuramento della ragione<sup>451</sup>.

Infine, Lucrezio esplode in una violenta apostrofe indirizzata all'intero genere

---

*Nuv.* 225), mettendo in evidenza il possibile intento caricaturale di Ovidio nel descrivere il suo personaggio.

449 «The verses immediately establish a correlation [...] with the *primus* motif in the Epicurus-proems. With such modesty and charm does he inform us that he too is a creator», così si esprime Minadeo 1969, 42. Si veda, inoltre, quanto osservato in precedenza da Pascal 1905, 146-147.

450 Vd. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 205, che istituisce già il raffronto con il *locus similis* ovidiano.

451 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, II 797-798; Grilli 1992, 64-71; Flores 1999, 36.

umano che, totalmente immerso nelle futili beghe quotidiane, distoglie l'attenzione da ciò che è veramente importante, la vita contemplativa: *o miseram hominum mentis, o pectora caeca!* (*d.r.n.* 2, 14)<sup>452</sup>. Non diversamente, Pitagora mostra il proprio sdegno nei riguardi della massa, raggelata dal timore della morte: *o genus attonitum gelidae formidine mortis!* (*met.* 15, 153)<sup>453</sup>.

Benché l'afflato che muove i due rimproveri sia lo stesso, è evidente che a variare sia l'argomento. Eppure, anche questa volta il personaggio ovidiano non si allontana totalmente dal modello, riprendendo anzi l'invettiva scagliata da Lucrezio contro quanti temono la morte all'inizio del primo libro del poema epicureo<sup>454</sup>. Del resto, che il punto focale delle argomentazioni condotte si stesse spostando su questo versante si poteva già dedurre dai due attributi con i quali Pitagora etichetta la folla di quegli uomini erranti: *trepidusque obitumque timentes* (v. 151).

Le figure dei due filosofi, a questo punto, sembrano corrispondersi e la sezione successiva del testo metamorfico ne mette in risalto i tratti comuni attraverso l'utilizzo sapiente di una terminologia attinta quasi interamente da un celeberrimo passo lucreziano. Rivolgendosi tramite *Du-Stil* alla stirpe sciagurata degli uomini, Pitagora chiede donde derivi la paura della morte e, quindi, dell'Aldilà (*quid Styga, quid tenebras et nomina uana timetis, / meteriem uatum, falsique pericula mundi?* vv. 154-155). Il filosofo delle *Metamorfosi* sembra dimenticare, o fingere di dimenticare, di aver preso la parola all'interno di un'opera in cui lo Stige, le tenebre e i luoghi inferi, ossia la materia privilegiata dai vati, costituiscono una costante. Peraltro, il piglio razionalistico con cui egli presenta le proprie argomentazione e il monito a non prestare ascolto alle storie dei poeti richiama i *uatum / terriloquis... dictis* (*d.r.n.* 1, 102-103) di memoria lucreziana<sup>455</sup>.

452 Per un raffronto con Parmenide (B 6 D.-K.) rimanderei a Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 206.

453 Sull'eco epicurea del verso in questione si veda Alfonsi 1958, 269.

454 Peraltro, la superiorità spirituale del saggio, espressa mediante un'apostrofe estesa a tutto quanto il genere umano, era un tratto caratterizzante anche di un altro filosofo 'sacro'; infatti, con il medesimo afflato Empedocle si rivolge all'intera umanità: ὃ πόποι, ὃ δειλὸν θνητῶν γένος, ὃ δυσάνομβον (fr. 124, Diels-Kranz 1989). A tal proposito, si veda Setaioli 1999, 506, secondo il quale il passo ovidiano in oggetto sarebbe caratterizzato da una «movenza empedoclea con la quale viene ribadito questo tema lucreziano».

455 Eppure, Setaioli 1999, 509-510 fa notare come l'ambiguità del termine *uates* è «più apparente che reale. In conformità con la tradizione profetico-sapientiale cui si richiama il Pitagora ovidiano, il significato del lemma suddetto è nettamente positivo quando nella parola e nel verbo derivato rimane presente la primitiva valenza religiosa; quando invece prevale il senso 'laicizzato' il riferimento è ad una poesia priva dell'investitura divina che permette di rivelare la verità. Essa è allora desacralizzata, ridotta a semplice letteratura, e può farsi veicolo di narrazioni fantastiche d'incerto fondamento, e anche, lucrezianamente, diffondere falsi terrori dai quali gli uomini hanno

Pitagora, come Lucrezio, invita con convinzione a non aver alcun timore della morte e, come il poeta epicureo, rivolge tale invito al lettore con pari veemenza, attingendo persino al lessico. Nondimeno, proprio nel momento in cui le due figure si avvicinano fino a diventare quasi una sola, omologa *persona*, il prosieguo del discorso permetterà ai due personaggi di riottenere una propria, marcata identità. Infatti, se l'esortazione a non avere paura della morte è la stessa, di ispirazione dottrinale del tutto opposta è l'argomento offerto come suo supporto, nonostante il *focus* dell'indagine sia, ancora una volta, lo stesso; ossia, per dirla con Lucrezio, la *natura animai* (v. 112).

La ragione per cui l'uomo è ossessionato dalla paura della morte risiede, secondo il poeta epicureo, nell'ignoranza circa la natura costitutiva dell'anima e il destino che la attende dopo il trapasso corporeo. In linea con la fisica del Giardino, per la quale tutto ciò che esiste in questo mondo trae origine dall'aggregazione di atomi, Lucrezio reputa insensato il terrore della morte e dell'Aldilà; l'anima si disgregherà a un tempo con il corpo al momento del decesso – come si ricava dalla prima delle ipotesi avanzate dal poeta circa il destino dell'anima: *intereat nobiscum morte dirempta*, v. 114 –.

Semberebbe in apparenza concorde con tale ipotesi Pitagora nell'attacco della propria argomentazione. Infatti, proprio all'inizio dell'arringa, il filosofo pare riutilizzare un'altra volta un tema attinto dal *De rerum natura*: non bisogna temere la morte, perché i corpi, sia che vengano divorati dalle fiamme sia che si decompongano per il passare del tempo, non possono percepire più il dolore (*corpora... / mala posse pati non ulla putetis*, met. 15, 156-157). Anche Pitagora sembra soffermarsi sull'argomento lucreziano dell'assenza di dolore dopo la morte e, tramite il riferimento al deperimento del corpo, anche richiamare alla mente del lettore l'immagine della disgregazione atomica di memoria epicurea. Proprio in questo punto, però, la torsione argomentativa si risolve in frattura: *morte carent animae*, posto in *incipit* del v. 158, lancia uno strale diretto a Lucrezio (tanto quanto a Epicuro) e a tutto il *De rerum natura*<sup>456</sup>. Non bisogna temere la morte perché questa non intacca l'anima che è invece destinata all'immortalità.

Dunque, il Pitagora ovidiano riprende una delle tre ipotesi lucreziane circa la

---

bisogno di essere liberati».

456. Circa il riutilizzo del termine *uates* si rimanda anche a Bailey 1963<sup>2</sup>, II 617; Conte 1991, 12-15; Myers 1994, 143-144, Hardie 1995, 209-210.

456 «Pythagoras inveighs in a rather Lucretian spirit against the fear of death, though his argument rests on the very un-Lucretian point of the immortality of the soul», ritiene Segal 1969 (b), 282. Inoltre, sul riutilizzo di moduli espressivi lucreziani per veicolare concetti anti-lucreziani si veda quanto scrive Todini 1992, 155.

natura e il destino dell'anima (*d.r.n.* 1, 112-116)<sup>457</sup>, piegandola ai propri obiettivi e modificando gli elementi votati al deperimento – non l'anima, come in Lucrezio, bensì solo il corpo –.

L'uso strumentale del passo del *De rerum natura*, però, non si arresta qui. Infatti, il personaggio ovidiano, riprendendo anche le altre due teorie sull'anima, conferisce loro ampio e originale sviluppo in posizione di dissenso rispetto al poeta epicureo che le aveva rigettate come false. Si ignora, scrive Lucrezio, se l'anima dopo la morte visiti l'Ade oppure passi da un animale all'altro per volontà divina (*an tenebras Orci uisat uastasque lacunas / an pecudes alias diuinitus insinuet se*, 1, 115-116)<sup>458</sup>.

In linea con la dottrina filosofica di cui egli si professa seguace, le due teorie in questione non avrebbero meritato l'attenzione che, invece, ricevono nella sezione successiva, se non fosse per il fatto che ad averle fatte proprie era stato il *pater Ennius*. Con atteggiamento riverente Lucrezio smentisce quasi con imbarazzo l'episodio, narrato presumibilmente dallo stesso Ennio negli *Annales*, relativo al suo incontro con il simulacro di Omero proveniente dagli *Acherusia templa* (v. 120)<sup>459</sup>. Benché non si faccia esplicito riferimento, il passo allude anche alla dottrina della trasmigrazione delle anime, così come emergerebbe dal ricordo che Ennio dichiara di avere riguardo ad una sua esistenza vissuta da pavone (*memini me fieri pauom*, *ann.* 1, 11)<sup>460</sup>. Incrociato con il passo enniano, le due ipotesi sopra viste farebbero riferimento a un'unica teoria, secondo la quale le anime stazionino solo temporaneamente nell'Aldilà – come, del resto, suggerisce il verbo *uiso* (v. 115)<sup>461</sup> –, per poi trovare dimora in un nuovo corpo, umano o animale che sia.

Concentrando la propria attenzione sull'ultimo dei punti della disamina lucreziana, Pitagora enuncia la teoria della metempsicosi<sup>462</sup>, seguendo ancora una volta

457 Vd. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 42-43.

458 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, II 619 e Piazzzi 2011, 143.

459 Per il tema rimanderei a Bailey 1963<sup>2</sup>, II 619-620.

460 Cfr. Myers 1994, 160. Inoltre, sulla genealogia del pavone si vedano Bailey 1963<sup>2</sup>, II 619; Mariotti 1991<sup>2</sup>, 58-59; Piazzzi 2011, 143. Skutsch 1986<sup>2</sup>, 164-165, aveva prima sottolineato come il pavone fosse simbolo di immortalità collocandolo, inoltre, al secondo posto della sequenza.

461 Cfr. Forcellini 1965<sup>3</sup> e *ThIL s.v. uiso*. Peraltro, per un approfondito studio semantico sul verbo in questione si segnala l'indagine di Guiraud 1964, 57-60.

462 Sulla scorta di quanto Ferrero 1955, 386-387, afferma circa la cattiva fama di cui i pitagorici godevano a Roma, soprattutto per via delle teorie del vegetarianismo e della metempsicosi, Segal 1969 (b), 281, sottolinea che l'attenzione riposta dal Pitagora ovidiano sull'argomento della trasmigrazione delle anime possa fungere da spia della grottesca ironia che, a detta dello studioso, pervade l'intero discorso del filosofo samio. Di avviso del tutto opposto pare, invece, Wilkinson 1955, 215, secondo il quale qui Ovidio farebbe riferimento a uno dei più noti capisaldi della scuola pitagorica senza alcun intento ironico.



le tracce del dettato lucreziano: *semperque priore relictis / sede nouis domibus uiuunt habitantque receptae* (*met.* 15, 158-159). Infatti, non di conio ovidiano, l'idea in base a cui il corpo viene visto come dimora dell'anima era già stata espressa dal *Lehrdichter*, quando, tacciando come assurdo il principio della trasmigrazione, Lucrezio chiede al proprio lettore come sia possibile credere che l'anima abbia paura di restare imprigionata in un corpo senescente, temendo che questa *domus aetatis spatio... fessa uetusto* (*d.r.n.* 3, 774) crolli su di essa. Pertanto, benché polare sia la percezione che il poeta epicureo e il filosofo ovidiano hanno dell'anima, tuttavia essi risultano concordi nel ritenere il corpo una dimora, dalla quale l'anima, a detta di Pitagora, si allontana al momento della morte corporale per insinuarsi successivamente all'interno di un nuovo involucro<sup>463</sup>.

A questo punto della sua appassionata arringa Pitagora inserisce la testimonianza diretta ad avallo della teoria della metempsicosi. Il pezzo, di chiara impronta lucreziana, palesa quanto nel poema epicureo era rimasto taciuto: come Ennio, anche Pitagora ricorda (*nam memini, met.* 15, 160) di essere stato qualcun altro, affermando che *Troiani tempore belli / Panthoides Euphorbus eram* (vv. 160-161)<sup>464</sup>. Attraverso un nuovo gioco di specchi, Pitagora depone la maschera lucreziana per indossare quella di Ennio, il quale, del resto, attraverso Omero avrebbe esposto gli arcani misteri della natura (*rerum naturam expandere dictis, d.r.n.* 1, 126)<sup>465</sup> utilizzando, peraltro, la stessa, programmatica modalità comunicativa del personaggio ovidiano: il canto (*Ennius... cecinit, d.r.n.* 1, 117; *canam, met.* 15, 147)<sup>466</sup>.

Finalmente, con la densità brachilogica tipica del dettato filosofico-scientifico, il personaggio metamorfico espone la legge universale del mutamento perenne di ogni cosa e della sua pur eterna permanenza ontologica: *omnia mutantur, nihil interit* (*met.* 15, 165).

463 Secondo Setaioli 1999, 507-508 «il Pitagora lucreziano valorizza l'idea della perpetua reincarnazione per liberare dal terrore della morte, in accordo anche qui, se non con la dottrina, certo con l'ottimismo "illuministico" di Lucrezio. Lo conferma il fatto che unisce e giustappone, appunto allo scopo di incoraggiare gli uomini a non temere la morte, l'argomento materialista, lucreziano, e quello spiritualista dell'immortalità dell'anima e della sua perpetua reincarnazione».

464 Cfr. Todini 1992, 37-42.

465 Per l'accezione di *expandere* come equivalente di *explicare* si veda Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 45.

466 Forse esagerando, soprattutto alla luce degli esigui frammenti di Ennio pervenutici, Ferrero 1955, 379, arriva ad affermare persino che il discorso di Pitagora ovidiano è «il compendio più unitario e più organico del pitagorismo enniano». Per i rapporti tra Ovidio ed Ennio si vedano, inoltre, Pascal 1905, 145; Todini 1991, 105 e Hardie 1995, 210-212. Peraltro, sul tema specifico del canto sarà il caso di consultare Crahay-Hubaux 1958, 295. Su Ovidio lettore di Ennio e, nella fattispecie, sulla valenza simbolica del pavone cfr. poi quanto detto da Todini 1992, 13-53.

Benché risuoni manifesta l'eco lucreziana del principio di costante mutabilità del reale espresso in *d.r.n.* 5, 830-831 (*omnia migrant, / omnia commutat natura et uertere cogit*)<sup>467</sup>, un'altra folgore si abbatte sull'edificio dottrinale eretto da Lucrezio il quale, al contrario, aveva enunciato la legge di mortalità cui sottostanno tutti i corpi: *quodcumque suis mutatum finibus exit, / continuo hoc mors est illius quod fuit ante* (*d.r.n.* 1, 792-793)<sup>468</sup>.

Se per Pitagora il mutamento è vita che si protrae in eterno, per Lucrezio il cambiamento rappresenta la morte; pertanto, se per il poeta epicureo la disgregazione atomica si risolve nell'estinzione della materia, a detta di Pitagora, muta solo la forma e non l'essenza della materia o, per dirla con Ovidio, il corpo e non l'anima: *errat et illinc / huc uenit, hinc illuc et quoslibet occupat artus / spiritus eque feris humana in corpora transit / inque feras noster, nec tempore deperit ullo* (*met.* 15, 165-168).

L'attenzione posta dal poeta delle *Metamorfosi* su questo principio teorico trapela dalla cura stilistica profusa nella sua resa poetica: il continuo mutar sede dell'anima è espresso chiaramente dal verbo *erro*, trovando però un ampliamento e quasi una sua rappresentazione mimetica attraverso la figura poliptotica costruita in chiasmo dalla coppia di avverbi locativi *illinc-illuc* e *huc-hinc*, espediente stilistico aderente all'idea per cui una sostanza, pur cambiando forma (caso), mantiene intatta la sua essenza (avverbio)<sup>469</sup>. A ribadire il concetto, conferendogli anche maggiore forza icastica, mira il binomio *eque feris humana in corpora - inque feras noster*, in cui un mirato poliptoto sottolinea l'indistinta omogeneità delle specie nei cui corpi va ad insediarsi lo *spiritus*, lungo il corso delle sue innumerevoli peregrinazioni.

Deposte, però, le armi poetiche del poliptoto utilizzato a fini esemplificativi, Pitagora brandisce adesso quelle dello scienziato, servendosi di una similitudine utile a chiarire ulteriormente la sua teoria. Egli paragona l'anima alla cera forgiabile; infatti, come questa (*utque... facilis... cera, met.* 15, 169), pur assumendo nuove forme, *nec manet, ut fuerat, nec formas seruat easdem / sed tamen ipsa eadem est* (vv. 170-171), allo stesso modo l'anima è sempre uguale a se stessa, migrando comunque in corpi diversi (*animam sic semper eandem / esse sed in uarias doceo migrare figuras*, vv. 171-172).

---

467 Cfr. Gale 2009, 170-171.

468 Cfr. Wheeler 2000, 120.

469 Notazioni di carattere stilistico su questi versi formula Segal 1969 (b), 285.

Anche l'immagine della cera, impiegata come elemento metaforico per rappresentare la cangiante malleabilità della materia che in ogni caso mantiene intatta la propria sostanza, è patentemente mutuata da Lucrezio che vi aveva fatto ricorso in due passi del sesto libro del *De rerum natura* (vv. 515-516; v. 965). D'altronde, anche sul piano formale la similitudine segue uno schema improntato sullo stile tipico dell'esposizione filosofico-scientifica, come dimostrano, da una parte, la correlazione tra i due termini di paragone introdotti da *ut... sic* e, dall'altra, l'opposizione evidente nel definire la forma instabile e la natura immutabile della cera, marcata dalla collocazione verticale in *incipit* dei versi 170-171 (*met.* 15) di *nec / sed*.

Peraltro, anche il nesso *nec manet* costituisce eco lucreziana di un passo anch'esso incentrato sulla mutabilità della materia, ossia di *d.r.n.* 5, 830 (*nec manet ulla sui similis res*)<sup>470</sup>. Parimenti, anche l'*ut fuerat* (*met.* 15, 170) sembra riprendere il *quod fuit ante* di *d.r.n.* 1, 793, con cui Lucrezio descrive il continuo mutamento di stato dei corpi che, consunti dalla morte, non sono più quel che erano prima. Verso dopo verso il discorso pitagorico sembra farsi sempre più 'didattico' e il verbo con cui termina questa prima sezione della predicazione di Pitagora ne dichiara manifestamente gli intenti: *doceo*<sup>471</sup>.

Il Pitagora ovidiano parrebbe dunque costruito all'incrocio fra il paradigma della figura di Lucrezio-*didaskalos* e quello di Epicuro-*didaskalos*<sup>472</sup>, con suggestioni provenienti dalle figure sacrali di Empedocle<sup>473</sup> e di Ennio<sup>474</sup>. Benché poliedrica nella

470 Si vedano, su questo punto, Costa 1985<sup>2</sup>, 101; Gale 2009, 170-171.

471 «The repetition of the verb *docere* (*docebat* 68, *doceo* 172, *docebo* 238, *discenda dabat* 66) underlines the didactic nature of Pythagoras' speech», parole di Myers 1994, 139. Su *doceo* in contesti didascalici si veda anche Romano 1978, 99.

472 Sui rapporti tra Lucrezio ed Epicuro e la modalità di costruzione della figura del filosofo del Giardino operata dall'autore del *De rerum natura* si rimanda agli studi di Boyancé 1970, 48 e sgg.; Duban 1979, 47-54; Clay 1983, 40 e sgg.; Craca 1989, 24-26; Mazzoli 2006, 47; Buchheit 2007, 109 e sgg.; Piazzini 2011, 38-41; Conte 2012<sup>2</sup>, 14 e sgg.

473 Della Corte 1985, 3 e sgg., ipotizza un rapporto mediato dalla traduzione latina degli *Empedoclea* di Sallustio, mentre Pascal 1905, 139 sgg. e Hardie 1995, 26 e sgg. propendono per una dipendenza diretta dagli scritti di Empedocle.

475. Inoltre, degna di nota è la riflessione di Conte 1991, 19-22, il quale mette in evidenza come Lucrezio si ponga consapevolmente quale continuatore di Empedocle, unico e vero poeta-vate filosofico-didascalico, con cui condivide l'ardore della conoscenza, misto all'energetica forza poetico-vaticinatoria. Visto da questa prospettiva, il Pitagora ovidiano si porrebbe, a mio avviso, al culmine di questa trafila, costituendo l'apice e l'erede di una tradizione filosofico-poetica che, peraltro, passava a Roma anche attraverso l'*Epicharmus* enniano (cfr. Rosati 2009, 345). Dunque, il personaggio ovidiano si collocherebbe alla fine di un percorso di didassi filosofica in versi che, verosimilmente, il vero Pitagora aveva inaugurato.

474 Sulla compresenza di più modelli letterari nel brano metamorfico in oggetto cfr. Setaioli 1999, 504. Inoltre, per quanto riguarda la poliedricità del Pitagora ovidiano rimanderei a Todini 1991, 138-139. E, ancora, sulla ripresa incrociata tra l'Epicuro e l'Ennio lucreziani si veda Todini 1992,

sua costituzione, però, l'immagine del filosofo protagonista del XV libro delle *Metamorfosi* mantiene ostinatamente i caratteri che lo avvicinano ai modelli ispiratori appena ricordati: l'afflato poetico e la vocazione filosofico-scientifica. In modo mirato, Ovidio cuce addosso al suo personaggio la veste del saggio, preparando la scena per l'esposizione di una lunga disamina sulle questioni naturali che si configura, all'interno delle *Metamorfosi*, come un piccolo *de rerum natura* concepito e scritto *sub specie mutationis*<sup>475</sup>.

Il fulcro del discorso pronunciato da Pitagora (*met.* 15, 176-417) è occupato da un'analisi relativa ai fenomeni naturali visti sotto il profilo della metamorfosi; dopo l'esposizione della norma universale secondo la quale ogni cosa è in eterno fluire (*met.* 15, 176-185), il Maestro passa in rassegna alcuni esempi che dimostrano il continuo passaggio da uno stato a un altro. Prima tra tutti, la variazione di colore che interessa la volta del cielo lungo l'arco dell'intera giornata, così come quella che concerne alcuni corpi celesti quali il sole e la luna (vv. 186-198); in seguito, la successione delle quattro stagioni (vv. 199-213) e l'analogo susseguirsi dei vari stadi della vita umana (vv. 214-236) e, infine, la trasformazione di ognuno dei quattro elementi primordiali nell'altro secondo un ordine ben preciso (vv. 237-258).

Già il *modus operandi* di Pitagora riproduce attentamente la *ratio* tipica di un'esposizione filosofico-scientifica: dopo aver enunciato la legge generale, viene offerta ai destinatari una nutrita casistica di *exempla*, onde corroborare la teoria sopra enunciata<sup>476</sup>. Se coerente con la forma filosofica è l'impianto su cui è costruito l'intero discorso del personaggio ovidiano, più esplicitamente didascalica risulta l'impronta stilistico-lessicale conferita da Ovidio al discorso del filosofo samio.

---

143.

475 L'etichetta di “*de rerum natura*” attribuita al discorso di Pitagora si trova già in Todini 1991, 112 per ricomparire in Wheeler 2000, 117 e Stucchi 2005, 171.

476 Trattando dell'utilizzo dell'*exemplum* nella poesia didascalica di Empedocle e Lucrezio, Conte 1991, 23-25, afferma che «alla sistole del concetto segue la diastole dell'esempio, la contrazione del discorso filosofico si distende nel paragone illuminante che – con straordinaria forza eidetica – persuade e illustra per via di confronto». A proposito dell'utilizzo dell'analogia in Empedocle e Lucrezio si veda Garani 2007, 18-25.

3.2. *Omnia mutantur, nihil interit*<sup>477</sup>.

Un *De rerum natura* metamorfico

Conclusa la disamina relativa alla natura dell'anima e al suo continuo migrare, Pitagora intende estendere la propria indagine all'intero universo. Il passaggio dal particolare all'universale si fa strada attraverso una vertiginosa prospettiva dell'argomento e l'immagine poetica della nave, quale metafora del viaggio filosofico condotto attraverso il mare del sapere, rende compiutamente l'idea del brivido provato da Pitagora nel suo itinerario gnoseologico.

Con un nesso di frequente utilizzato da Lucrezio per segnalare il passaggio da un argomento a un altro (*et quoniam, met. 15, 176*)<sup>478</sup> e riproponendo l'immagine virgiliana della navicella che offre le vele al vento della conoscenza (*pelagoque uolans da uela patenti, georg. 2, 41*), il personaggio ovidiano lancia la propria nave *magno... aequore* (*met. v. 176*), dando *plenaque uentis / uela* (vv. 176-177). Come un nuovo e più ambizioso Ulisse, Pitagora parte alla volta di lidi intatti, spinto da una sete di sapere che lo porta a superare i limiti spazio-temporali entro cui si trova costretta la conoscenza di ciascun individuo, per poi tornare ed annunciare al mondo una significativa scoperta (v. 177)<sup>479</sup>:

*nihil est toto, quod perstet, in orbe*

tramite un impasto linguistico d'impronta, ancora una volta, lucreziana<sup>480</sup>. Tessendo la trama di un'icona, attinta dalla poesia didascalica virgiliana ma formulata attraverso un involucro lucreziano, Pitagora dà un assaggio della propria dottrina, contraddistinta da uno slancio eminentemente filosofico-didattico, benché talvolta in contrasto con il carattere pseudo-scientifico degli argomenti via via trattati.

Con l'obiettivo di conferire alla propria rivelazione una segnata impronta

---

477 *Met. 15, 165.*

478 Cfr. *d.r.n.* 1, 951; 4, 26; 45. Sul punto si veda Bernardini Marzolla 1994, 45; 49.

479 Dal canto suo, Piazzini 2011, 14, facendo notare come la figura lucreziana di Epicuro sia il risultato di una 'crasi' tra l'eroe iliadico (cfr. quanto scritto nel primo paragrafo del terzo capitolo a tal riguardo) e quello odissiano, definisce il *De rerum natura* una «Odissea intellettuale». Del resto, nota ancora la studiosa (*ibid.*), ricorrente è nel poema la metafora della filosofia «come "viaggio" verso la verità, laddove le dottrine rivali sono presentate come *errores*, deviazioni dalla retta via epicurea».

480 La *iunctura nihil... quod* è presente in *d.r.n.* 1, 430; 652; 1001; 2, 1118; 4, 96; 6, 972.

scientifico, il filosofo esordisce con la più celebre delle massime eraclitee, di cui viene fornito un vero e proprio calco nell'attacco del v. 178: *cuncta fluunt*<sup>481</sup>. Tutto scorre e impedisce ad ogni manifestazione del reale di mantenere una forma statica e immutabile (*omnisque uagans formatur imago, ibid.*).

Inoltre, all'enunciazione della legge universale segue un esempio utile, da un lato, a dimostrare la veridicità dell'affermazione e, dall'altro, a fornire una rappresentazione concreta del concetto del flusso eterno delle cose, attingendo a un bagaglio di esempi esperibile nella realtà quotidiana. Pitagora afferma che *ipsa quoque... tempora* (v. 179) scivolano via con moto incessante (*adsiduo... motu, ibid.*); mimando un dettato verosimilmente scientifico, il filosofo samio richiama direttamente quel passo del *De rerum natura*, in cui pure il continuo mutare delle cose è oggetto di studio da parte di Lucrezio, secondo il quale le *res* (*d.r.n.* 1, 995) si producono da ogni parte sempre, *in adsiduo motu (ibid.)*<sup>482</sup>. Peraltro, anche la formula *ipsa quoque tempora* aderisce perfettamente al repertorio espressivo lucreziano, come è possibile evincere già da *d.r.n.* 1, 912. Come nel brano ovidiano, anche qui l'espressione occorre in un contesto didattico ed esemplificativo. Dopo aver enunciato la teoria secondo la quale la varietà della materia dipende dalla posizione in cui gli atomi si trovano disposti in essa, Lucrezio dimostra come lo stesso principio si riscontri nella lingua: infatti, *uerba quoque ipsa* (*d.r.n.* 1, 912) mutano significato designando qualcosa di totalmente differente l'una dall'altra, laddove si verifichi un pur minimo mutamento nell'ordine delle lettere che li compongono<sup>483</sup>.

Peraltro, non limitandosi al versante lessicale, l'influsso lucreziano investe anche il procedimento dimostrativo del discorso di Pitagora. Dopo la legge generale e l'esempio trascritto per corroborarla, il filosofo ovidiano si serve di un altro 'stratagemma' caro sì a Lucrezio, però di marca specificamente filosofico-scientifica: l'analogia<sup>484</sup>.

Il saggio paragona i *tempora* al *flumen* (*met.* 15, 180), giocando, sul versante

---

481 Come ci testimonia Simplicio in *Phys.* 1313, 11: πάντα ῥεῖ.

482 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, II 770.

483 A tal riguardo, si veda Dionigi 2005<sup>3</sup>, in particolare 11-38 e 117.

484 Conte 2012<sup>2</sup>, 22, afferma che in Lucrezio «l'analogia è forma strutturata del pensiero che conosce [...] è uno strumento di indagine che si fonda soprattutto sulla quantità e sulla proporzionalità (un termine conviene a più cose, in ragione di una similitudine di rapporti: il macrocosmo ripete il microcosmo)». Già Schiesaro 1990, 27 sgg. aveva posto l'accento sulla consapevolezza teorica mostrata da Lucrezio nell'utilizzo di questo espediente e, proprio su questo punto, si leggano le considerazioni di Garani 2007, 18-25; Schrijvers 2007, 255-257.

etimologico, con il verbo utilizzato per rendere l'idea del continuo scorrere di ogni cosa (*fluunt*) e, su quello prettamente iconografico, con la celebre immagine del fiume impiegata da Eraclito onde dimostrare come ogni cosa sia in continuo cambiamento<sup>485</sup>.

Anche in questo caso si registrano stilemi caratteristici della poesia didattica: a detta del personaggio ovidiano, il tempo scorre via *non secus ac flumen, neque enim consistere flumen / nec leuis hora potest* (vv. 180-181). L'instabilità del fiume, alla quale sembra scherzosamente contrapporsi la posizione statica di *flumen*, collocato in anafora nella medesima sede metrica, viene evidenziata da una martellante terna di avverbi negativi (*non... neque... nec*), quasi a mimare la fluidità delle forme, a dispetto della permanenza della stessa sostanza: come il fiume non cambia natura, ma solo forma, anche la particella negativa si trova mutata nella forma, non nella sostanza<sup>486</sup>. Né il fiume, né l'ora fugace hanno la capacità di arrestarsi, così come inarrestabile appare lo slancio didattico di Pitagora.

Non pago dell'analogia impiegata per chiarire il concetto dell'immutabilità della sostanza non solo sul versante contenutistico, bensì anche su quello stilistico<sup>487</sup>, attraverso una vera e propria lezione condotta per mezzo del sapiente utilizzo del dettato poetico, il maestro decide di amplificare l'immagine del fiume con un'ulteriore similitudine, in sintonia con le modalità dimostrative tipiche della didassi. In *incipit* del secondo emistichio, l'avversativa marcata da *sed* (v. 181) genera una frattura liminare tra ciò che l'*hora* non è e ciò a cui, invece, somiglia: *ut unda inpellitur unda / urgeturque eadem ueniens urgetque priorem / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et noua sunt semper* (vv. 181-184).

Introdotta dal nesso correlativo *ut... sic*, frequentissimo in Lucrezio<sup>488</sup>, la similitudine ovidiana supera per forza esemplificativa il proprio archetipo. Nelle *Metamorfosi* Pitagora rende quasi tangibile il costante mutare di ogni cosa attraverso

---

485 Ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ, fr. 12, Diels-Kranz 1989. Sul tema basti rinviare a Lafaye 1971<sup>4</sup>, 198-199.

486 Per parte propria, Pellaux 2008, 10, fa notare come l'acqua, ultimo dei quattro elementi coinvolti nel processo cosmogonico descritto nel primo libro (*met.* 1, 30-31), apra qui la sezione 'fisica' del discorso di Pitagora, dimostrando così che l'assetto ordinato del cosmo resta solo un'illusione, immerso com'è all'interno del flusso del cambiamento.

487 Stimolanti, a tal riguardo, le considerazioni avanzate da Marouzeau 1936, 60 e sgg., sulla tecnica lucreziana della *leçon par l'exemple*, cui già si è fatto riferimento nel secondo capitolo della presente dissertazione.

488 Tra i numerosi passi, basti segnalare *d.r.n.* 1, 404-407; 936-940; 2, 55-56; 3, 102-104; 339-341; 447-449; 549-551-54; 4, 1097-1101; 5, 788-790; 6, 415-416.

una diade di poliptoti nominali (*unda... unda*) e verbali (*urgeturque... urgetque*)<sup>489</sup>, incrociata a iterazioni avverbiali a contatto (*pariter pariterque*). Infine, conclude il filosofo, *quod fuit ante relictum est, / fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta nouantur* (vv. 184-185), con un'opposizione di tempi verbali costruita su un impianto chiasmico che, unito al poliptoto e all'iterazione precedente, rende palpabile l'idea della trasformazione che pervade l'intero passo.

Come la correlazione *ut... sic* rievoca numerosi passi lucreziani, allo stesso modo l'opposizione tra quel che fu e quel che è trova una precisa corrispondenza in *d.r.n.* 5, 836<sup>490</sup>. In un contesto del tutto simile, infatti, Lucrezio discute del potere che il tempo esercita sull'intera natura e, nella fattispecie, sulla terra; passando da uno stato all'altro, essa ormai non è più capace di produrre quel che poteva prima, ma può ora creare quel che prima non poteva (*quod tulit... nequeat, possit quod non tulit ante*, v. 836)<sup>491</sup>. L'anadiplosi del pronome relativo neutro, unita all'antitesi dei tempi verbali, marcata dall'avverbio temporale *ante*, fa sì che la parentela tra il brano ovidiano e quello di Lucrezio appaia, ancora una volta, innegabile.

Tutto scorre, persino i *tempora*. Non soddisfatto dell'*escamotage* analogico impiegato per rendere chiaro questo precetto, Pitagora riporta una nutrita casistica di fenomeni naturali tratti da un bagaglio di conoscenze facilmente esperibili, al fine di corroborare la validità universale della propria massima. Profittando dell'ampio spettro semantico del lemma *tempus*, inteso fin qui soltanto quale sinonimo di *hora*, il filosofo samio apre la mantissa delle sue accezioni e concentra la propria attenzione sulle fasi del giorno (vv. 186-198), sulle quattro stagioni (vv. 199-213) e, paragonate a queste, sui momenti della vita umana (vv. 214-236).

Onde richiamare l'attenzione del proprio destinatario, Pitagora gli si rivolge direttamente: il verbo *cernis* (v. 186), collocato strategicamente all'inizio del verso, fa leva sulle capacità autoptiche e, al contempo, critiche del lettore, richiamando alla sua memoria il procedimento tipicamente didascalico del *DuStil*<sup>492</sup>, utilizzato come potente mezzo di dimostrazione e, al contempo, di persuasione<sup>493</sup>. Confidando nell'universale

489 Sulla funzione mimetica del poliptoto ovidiano rimanderei ancora a quanto osservato nel corso del secondo capitolo.

490 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1460-1462; Ernout-Robin 1962<sup>2</sup> III, 115.

491 Sul passo in questione si vedano Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1460-1462; Costa 1985<sup>2</sup>, 102.

492 Sulla funzione didascalica del pronome "tu" si veda il lucido contributo di Schiesaro 1993, 129-138. Inoltre, sull'impiego virgiliano di *cerno* in contesti didattici cfr. Lamacchia 1984, 748-749.

493 Dieci le occorrenze di *cernis* sin *d.r.n.*: cfr. 1, 915; 2, 209; 213; 456; 533; 732; 3, 169; 435; 5, 306; 5, 940.



evidenza dell'esperienza comune, il filosofo invita l'ascoltatore a osservare come anche le notti, concluso il loro corso, sconfinino nella luce e come il sole splendido succeda alla notte nera, passaggio di stato che emerge fino a pervadere la superficie del testo attraverso una sapiente *Wortstellung*: in corrispondenza chiastica, all'interno dei due versi 186-187, è possibile notare, da una parte, l'opposizione tra l'*explicit* del v. 186 (*noctes*) e l'*incipit* di quello successivo (*et iubar*) e, dall'altra, il transito dal primo al secondo stato reso mediante il complemento di moto a luogo *in lucem* (v. 186) e la *iunctura nigrae... nocti* (v. 187), collocata, inoltre, in posizione explicitaria e in anafora poliptotica verticale con *noctes*, quasi a rafforzare l'immagine metamorfica resa già dal chiasmo (vv. 186-187).

*Nec color est idem caelo* (v. 188), afferma ancora Pitagora con una 'curiosa' eco lucreziana. Infatti, in un passo del suo *De rerum natura* il poeta epicureo bolla come insensata la teoria per la quale le cose nascerebbero dal nulla, perché se così fosse da tutte le cose potrebbe prodursi ogni specie e più nulla avrebbe bisogno di un seme: dal mare potrebbero nascere gli uomini, dalla terra i pesci e dall'aria ogni tipo di animale, *nec fructus idem arboribus constare solerent, / sed mutarentur* (d.r.n. 1, 165-166)<sup>494</sup>. Benché in contesti differenti, le immagini realizzate dai due poeti corrono sullo stesso binario, quello del mutamento, che rifugge da qualsivoglia condizione di staticità (*nec... idem*). Il cambiamento interessa ogni parte del mondo, dunque, dal più piccolo granello di sabbia alla vasta immensità del cielo, dal momento che anch'esso è condannato al continuo fluire del tempo.

All'affermazione generale segue la dimostrazione empirica: scegliendo come punto di partenza la notte (*cum lassa quiete / cuncta iacent media*, vv. 188-189), Pitagora mostra come il cielo notturno abbia un colore diverso rispetto a quello di cui si tinge nel momento in cui sorge la stella del mattino (*cumque albo Lucifer exit / clarus equo*, vv. 189-190) per apparire nuovamente diverso quando l'aurora, nunzia del giorno, inonda di colore roseo le sfere celesti prima di affidarle al Sole (*cum praeuia lucis / tradendum Phoebus Pallantias inficit orbem*, vv. 190-191). Nemmeno lungo l'intero arco della giornata permane immutato il colore del cielo, anzi, sottolinea il filosofo, esso varia a seconda della posizione raggiunta dal disco solare nel suo tragitto quotidiano, infatti, *terra cum tollitur ima, mane rubet, terraque rubet cum conditur ima* (vv. 192-

494 Come nota Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 55 «l'accumulation met en valeur l'idée d'identité. Constare a le sens fort de "se maintenir"».

193).

Optando per una formulazione espressiva tale da contenere il rischio della monotonia derivante dalla descrizione delle varie fasi del giorno viste nel loro regolare succedersi, il poeta dà inizio al brano seguendo un ordine cronologico e, infine, lo chiude con un'immagine a dittico costituita dai due momenti opposti del giorno (mattino e crepuscolo), i quali si trovano però accomunati dal rosso che, in anafora al primo e secondo emistichio del v. 193, dona una forte nota di colore all'intero passo. Con un netto effetto contrastivo, Pitagora riesce ad invertire la direzione finora seguita dalle sue argomentazioni e, anziché procedere 'cronologicamente', arresta l'immagine concentrando l'attenzione sulle due fasi del giorno che si presentano identiche sul versante cromatico, pur essendo agli antipodi su quello temporale; un'immobilità eidetica, questa, resa perfettamente dalla duplicazione dello stesso quadro, in cui diversi sono solo i movimenti del sole descritti dai predicati verbali variati in anafora verticale nella stessa sede metrica (*tollitur – conditur*). Invece, di un bianco accecante è il sole quando si trova nella parte più alta del cielo (*candidus in summo est*, v. 194), poiché lì la natura dell'etere è migliore e lontana dai *terrae... contagia* (v. 195).

Infine, chiude la predetta sequenza, in *Ringkomposition* con l'immagine notturna iniziale, la preziosa descrizione delle fasi lunari: *nec par aut eadem nocturnae forma Dianae / esse potest umquam semperque hodierna sequente, / si crescit, minor est, maior si contrahit orbem* (vv. 196-198). Peraltro, la raffigurazione del cangiante disco lunare, piegata anch'essa alla dimostrazione della teoria del mutamento universale, trae ispirazione da un passo lucreziano con il quale intreccia un interessante dialogo intertestuale.

Impegnato a trattare nella prima metà del quinto libro del *De rerum natura* i fenomeni astronomici, Lucrezio rivolge la propria attenzione alla dimensione dei corpi celesti e, in sintonia con la gnoseologia epicurea basata sulla percezione<sup>495</sup>, il poeta sostiene che *nec nimio solis maior rota nec minor ardor / esse potest* (*d.r.n.* 5, 564)<sup>496</sup>.

---

495 «I principi gnoseologici ferrei e irrinunciabili della sensazione (αἴσθησις) e dell'evidenza (ἐνάργεια) sottolineati da Epicuro nell'Epistola a Pitocle [...], conducono all'affermazione che sole, luna e stelle hanno dimensioni pressoché tali quali ci appaiono. Una conclusione a dir poco semplicistica che, conseguita con i procedimenti pseudoscientifici dell'inferenza e dell'analogia [...], appare superata: non solo, ovviamente rispetto all'astronomia eliocentrica [...], ma anche a quella pitagorica, confortata dalla matematica», così Dionigi 2009, 466 nota a *d.r.n.* 5, 564-591. Per il tema in predicato cfr. anche Gale 2009, 149.

496 Sulla questione relativa alla dimensione dei corpi celesti secondo Lucrezio si vedano Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1406-1410; Costa 1985<sup>2</sup>, 86; Gale 2009, 149.

Appare chiaro come la dimensione cui fa riferimento Pitagora sia solo quella della luna in raffronto al mutare delle sue fasi, mentre Lucrezio ne parla in termini di grandezza assoluta; eppure, la somiglianza dei due *loci* e l'analogo contesto in cui essi ricorrono sembrano suggerire di più che una semplice, inconscia reminiscenza da parte di Ovidio.

Del resto, nelle *Metamorfosi* la questione concernente la misura del sole, della luna e delle stelle era stata introdotta, poco prima, da un verso che evocava, almeno sul versante lessicale, l'*incipit* del discorso pitagorico circa le fasi della notte e del giorno (*cum lassa quiete / cuncta iacent media, met. 15, 188-189; terraque ut in media mundi regione quiescat, d.r.n. 5, 534*) per chiudersi poi con un quadro poetico ispirato – stavolta solo per l'argomento e non per le soluzioni stilistico-lessicali adottate dall'autore – al passo relativo alle varie fasi del giorno ricordato poc'anzi (*met. 15, 186-198; d.r.n. 5, 650-659*<sup>497</sup>). Dunque, che Ovidio abbia voluto rimandare il lettore a questa sezione del poema lucreziano pare plausibile, così come non improbabile potrebbe risultare la ripresa ironica del postulato epicureo circa la grandezza assoluta dei corpi celesti.

Intenzionale o inconscia, l'eco letteraria mostra comunque, una volta di più, la tendenza del Pitagora ovidiano ad utilizzare argomenti e stilemi tratti da un modello 'sublime', con lo scopo di impostare un discorso che sia il più verosimilmente scientifico possibile<sup>498</sup>. Inoltre, alla realizzazione di tale effetto contribuisce la serrata iterazione del *cum* temporale, impiegato dal personaggio metamorfico per scandire in modo netto le cinque fasi del giorno, che si succedono nei versi incalzandosi una dopo l'altra, in modo parallelo a quello per cui spesso nel *De rerum natura* la geminazione o la triplicazione del *cum* scandisce stadi successivi all'interno dell'identico fenomeno naturale<sup>499</sup>.

Apparentemente antilucreziano sembra anche l'impiego metonimico della

497 *At nox obruit ingenti caligine terras, / aut ubi de longo cursu sol ultima caeli / impulit atque suos efflavit languidus ignis / concussos itere et labefactos aere multo, / aut quia sub terras cursum conuertere cogit / uis eadem, supra quae terras pertulit orbem. / Tempore item certo roseam Matuta per oras / aetheris auroram differt et lumina pandit, / aut quia sol idem, sub terras ille reuertens, / anticipat caelum radiis accendere temptans.*

498 «Aristotele potrebbe essere d'accordo sull'uso conoscitivo-poetico che le *Metamorfosi* sembrano fare di quella sua ambigua distinzione tra mito e scienza. Ovidio, infatti, nelle sue *Metamorfosi* sembrerebbe aver mescolato un principio della *Poetica* con uno della *Metafisica*: una scienza in forma di verisimile», così afferma, dal canto suo, Todini 1991, 109-110. Sul tema vd. anche Todini 1992, 105-107.

499 Tra i numerosi casi presenti nel *d.r.n.* (2, 32 sgg.; 114 sgg.; 435 sgg.; 1139 sgg.; 3, 107 sgg.; 221 sgg.; 439 sgg.; 4, 58 sgg.; 5, 1059 sgg.; 1063 sgg.; 6, 214 sgg.), basti ricordare il brano relativo al potere gnoseologico del *tactus* (*d.r.n.* 2, 434), considerato dal filosofo romano come il principale senso del corpo, *uel cum res externa sese / insinuat, uel cum laedit quae in corpore natast, / aut iuuat egrediens genitalis per Ueneris res / aut ex offensu cum turbant corpore in ipso / semina confundunt<que> inter se concita sensum* (vv. 435-439).

nomenclatura divina, finalizzata a designare i fenomeni celesti e i corpi astrali: i nomi di *Lucifer*, *Phoebus*, *Pallantias* e *Diana* concorrono a realizzare la visione rarefatta di una realtà colta sul punto di dileguarsi ed estinguersi nell'inafferrabile sfera religiosa. In verità, per quanto 'ateo' possa dirsi l'afflato razionalistico che pervade il poema lucreziano, non di rado l'autore del *De rerum natura* indulge alla metonimia, riferendosi ad alcuni fenomeni naturali con i nomi delle divinità ad essi tradizionalmente legate.

Su questo versante, è degno di nota il fatto che la più lunga sequenza metonimica presente all'interno del poema di Lucrezio si trovi proprio nella sezione seguente al discorso sulla luna e sulle sue fasi (*d.r.n.* 5, 731-736): un corteo divino presenta al lettore il succedersi delle quattro stagioni: annunziate da Zefiro, la Primavera e Venere avanzano maestosamente seguendo la scia segnata dai fiori che Flora sparge davanti a sé; segue, allora, l'arido calore dell'Estate, accompagnato dalla polverosa Cerere e dai soffi degli etesii Aquiloni, poi Volturno con l'ingiallire delle foglie e, infine, giunge l'Inverno che batte i denti per il freddo (*d.r.n.* 5, 737-747)<sup>500</sup>. Ancor meno casuale apparirà la parentela intertestuale tra i due brani presi in esame alla luce della perfetta corrispondenza individuabile tra il quadro lucreziano delle quattro stagioni, introdotto subito dopo la trattazione delle fasi lunari, e la rappresentazione dei *quattuor tempora anni* del discorso pitagorico, anch'esso collocato immediatamente dopo il riferimento a Diana e al suo disco cangiante.

D'altro canto, un altro nesso lucreziano segna il passaggio argomentativo dalle fasi del giorno a quelle dell'anno: *quid? Non in species succedere quattuor annum / aspicias?* (*met.* 15, 199-200). Infatti, il pronome interrogativo neutro, collocato in *incipit* di verso, prelude all'amplificazione del precetto universale del mutamento attraverso un altro *exemplum*, con una soluzione stilistica affine al procedere dimostrativo di Lucrezio: in uno dei punti nodali del *De rerum natura*, il discepolo di Epicuro aveva indicato a Memmio la possibilità di corroborare con ulteriori esempi la teoria relativa alla porosità della materia, nonostante finisca poi per optare per la *praeteritio*. Infatti, si giustifica il poeta, poco prima una nutrita serie di *exempla* era stata impiegata a scopi chiarificatori, come si ricava da *d.r.n.* 6, 1080-1082 (*cetera iam quam multa licet reperire? Quid ergo? / Nec tibi tam longis opus est ambagibus usquam, / nec me tam multam hic operam consumere par est*). Con un ribaltamento della posizione del *quid*

---

500 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1443-1445; Gale 2009, 162.

*ergo*? lucreziano, che dalla sede explicitaria passa all'*incipit* del verso ovidiano, viene rovesciata anche la modalità espressiva adottata da Pitagora, il quale continua una sequela di *exempla* che si protrarrà per altri duecentocinquanta versi circa, quasi rispondendo ironicamente alla preterizione perseguita dall'autore del poema epicureo<sup>501</sup>.

L'apostrofe all'ascoltatore, chiamato nuovamente a partecipare in prima persona al discorso euristico pronunciato da Pitagora, ripropone una tecnica frequentemente utilizzata da Lucrezio: benché all'interno del *De rerum natura* non esista attestazione della formula *non adspicis*<sup>502</sup>, ben quindici sono le occorrenze di *nonne uides* e tutte impiegate per richiamare l'attenzione del lettore, al fine di renderlo componente attiva e partecipe dell'indagine via via condotta<sup>503</sup>. La negazione, presente davanti a entrambe le forme verbali, introduce peraltro un'interrogativa retorica che presuppone una risposta positiva da parte dell'uditorio, il quale può soltanto limitarsi ad assentire e a constatare l'evidente veridicità della predicazione del Maestro<sup>504</sup>.

Il continuo fluire del tempo produce il suo effetto anche nel succedersi delle stagioni, proprio al modo in cui si susseguono le fasi della vita umana (*aetatis peragentem imitamina nostrae, met. 15, 200*)<sup>505</sup>. Attraverso una sofisticata *mise en âbyrne*, la descrizione della quadripartizione dell'anno funge da esempio per spiegare la teoria dei *tempora* e, al contempo, all'interno dello stesso *exemplum* viene instaurato un parallelo tra questo e la vita umana di cui l'anno risulta imitazione: *nam tener et lactens puerique simillimus aevo / uere nouo est* (vv. 201-202).

Divenendo più serrato, il parallelo tra la singola stagione e la corrispondente parte della vita dell'uomo diventa vera e propria similitudine: in nulla la primavera è

---

501 Sull'impiego didascalico di *ergo* in Lucrezio e in Virgilio cfr. Romano 1978, 93-94.

502 Per parte propria, Romano 1978, 97, nota come la formula, assente in Lucrezio, ricorra invece ben quattro volte nel discorso 'didascalico' che Anchise rivolge al figlio nel VI libro dell'*Eneide* (v. 771; v. 788; v. 825; v. 855). Inoltre, ad avallo della funzione eminentemente didattica della formula in predicato, la studiosa sottolinea come essa sia un calco perfetto della forma σκέπτεο, di cui si trovano almeno 7 attestazioni nei *Phaenomena* di Arato (v. 75; v. 778; v. 799; v. 832; v. 880; v. 892; v. 994) «ove contrassegna probabilmente il momento della indicazione concreta».

503 *D.r.n.* 2, 196; 207; 263; 4, 122; 807; 1201; 1286; 5, 382; 556; 602; 646; 6, 806; 813; 900; 1103. Sulla funzione didattica del *nonne uides* in Lucrezio rimanderei all'articolo di Schiesaro, 1984, 143-157, il quale si occupa parimenti dell'impiego della formula suddetta nel brano pitagorico delle *Metamorfosi* (149-150). Peraltro, Axelson 1945, 95, notava già come l'uso di *nonne* nella poesia augustea sia di norma evitato ad eccezione della 'formula stereotipata' *nonne uides*. E, ancora, Romano 1978, 97-98, a proposito del nesso lucreziano impiegato da Anchise nel VI libro dell'*Eneide*, sottolinea come si tratti di un'espressione che ha di solito nella trattazione didascalica «il compito di sottolineare una realtà evidente [...] una realtà ricavabile per inferenza logica».

504 Cfr. Myers 1994, 139.

505 Dal canto suo, Hill 2000, 207, citando Diogene Laerzio 8.10, mostra come il *topos* in questione sia autenticamente pitagorico.

dissimile dalla tenera età di un bambino.

Allora l'erba è giovane e, priva di forza, si gonfia pian piano sul gambo flessibile, istillando speranze e attese nell'animo del contadino. Tutta la terra si copre via via di un manto floreale e il campo gioisce nel vedersi adorno di fiori variopinti, mentre le fronde non detengono ancora forza alcuna. Dopo la primavera, l'anno trapassa in estate, apparendo come un giovane pieno di forza. Ma poi, deposto il fervore della giovinezza, giunge l'autunno, stagione matura e mite, con le sembianze di un uomo dal capo brizzolato. Infine, l'inverno, simboleggiato dall'immagine di un vegliardo, avanza con passo tremante, intirizzito per il freddo, o calvo o canuto.

Così procedendo, Ovidio riesce a darci una rappresentazione vivida delle quattro stagioni ciascuna delle quali veicolata da una prosopopea. Infatti, sfruttando sapientemente il cangiante spettro semantico di alcuni termini, Pitagora riesce a realizzare un'immagine anfibologica che rimanda ora al succedersi delle fasi dell'anno, ora all'avvicinarsi degli stadi della vita umana<sup>506</sup>. Epiteti quali *tener* e *lactens* (v. 201), riferiti alla stagione primaverile, e ancora altri epiteti o nessi quali *recens*, *roboris expers*, *insolida* (vv. 202-203), nonché l'esplosione di vitalità (*florent*, v. 204) e il cenno all'assenza di *uirtus* (v. 205) mediante i quali viene descritta la tenerezza dell'erba appena spuntata dal terreno, con la loro fluidità semantica hanno la capacità di produrre nella mente del lettore sia l'immagine di campi verdeggianti coperti da distese di fiori, sia quella del tenero e ancor gracile corpo del neonato appena affacciato alla vita<sup>507</sup>. Del resto, l'uditorio di Pitagora è indotto a istituire un parallelo tra questa parte dell'anno e la stagione iniziale della vita proprio grazie al verso introduttivo della sezione poetica dove si dice apertamente che la primavera è molto simile a un fanciullo (*puerique simillimus*, v. 201).

Il discorso di Pitagora poggia su di un impasto espressivo ricco e sapientemente calibrato. Passando dalla primavera all'estate l'anno diventa *robustior*, divenendo un *ualens iuuenis* (vv. 206-207): infatti, continua il filosofo, non esiste *robustior aetas / ulla nec uberior nec, quae magis ardeat, ulla est* (vv. 207-208). La notazione relativa alla robustezza, intesa quale caratteristica sia della stagione dell'anno sia di una fase

---

506 Sull'utilizzo di una terminologia fluida, 'metaforico-analogica', nell'indagine poetico-filosofica di Empedocle, piegata alla realizzazione di un'immagine panica del cosmo, in cui ogni elemento si rapporta ad altri apparentemente distanti tra loro, si rimanda a Conte 2012<sup>2</sup>, 22.

507 «Ovid is exploiting the ambiguity to confirm the analogy between the seasons of the year and the ages of man», così ritiene Hill 2000, 207.

precisa della vita umana, viene posta in rilievo dall'anafora verticale dell'attributo corrispondente (*robustior annus... robustior aetas*, vv. 206-207), cui si associa il gioco semantico costruito sul termine *aetas*, con il quale è possibile far riferimento a un lasso temporale non determinato – nel brano in questione, ora a quello quadrimestrale della stagione, ora a quello di gran lunga più ampio di una delle fasi della vita umana –. In aggiunta a tali accorgimenti stilistici e semantici, l'attributo e il verbo impiegati in riferimento alla feconda abbondanza (*uberior*) e all'ardore (*ardeat*), elementi atti a descrivere i connotati tipici di entrambe le *aetates*, inducono facilmente il lettore a figurarsi le due diverse età come perfettamente interscambiabili. A sua volta, l'autunno viene definito *maturus mitisque* (v. 210), *iunctura* che può essere impiegata sia in riferimento alla dolcezza matura dei frutti autunnali, sia al carattere docile e ormai privo dell'ardore giovanile (*posito feruore*, v. 209) tipico dell'età matura, ossia quella posta *inter iuuenemque senemque / temperie* (vv. 210-211). Infine, l'inverno incide *horrida* (v. 212) *tremulo... passu / aut spoliata suos, aut, quos habet, alba capillos* (vv. 212-213).

Ancora una volta, e *pour cause*, l'esempio si configura come parte integrante della modalità didattica adottata da Pitagora. In questo passo, lo si trova persino ampliato da una similitudine che quindi sdoppia lo spettro di esempi piegati a scopi dimostrativi. Inoltre, si è già notato come la sezione ovidiana relativa ai *tempora anni* venga inserita subito dopo il riferimento al crescere e al decrescere del disco lunare, proprio come accade nel brano lucreziano. In proposito, val la pena di notare che il testo di Ovidio comunica con il modello forse in maniera provocatoria.

Il *nam* (*met.* 15, 201), collocato ad *incipit* del verso seguente all'interrogativa retorica che ha per oggetto il succedersi delle stagioni lungo il corso dell'anno, è di evidente ispirazione lucreziana: in vari punti del *de rerum natura*, infatti, il poeta epicureo introduce con *nam* – e nella maggior parte dei casi pure in posizione incipitaria – un esempio volto a dimostrare la veridicità di quanto formulato nella domanda<sup>508</sup>. Come nella rappresentazione lucreziana, così in quella ovidiana la successione cronologica delle quattro stagioni viene scandita da avverbi temporali che si riferiscono a un susseguirsi rapido, benché ordinato, delle quattro porzioni dell'anno: *tunc... post... inde* (*met.* 15, 202; 206; 212) segnano il passaggio dalla primavera all'estate e dall'autunno all'inverno, laddove in Lucrezio (*d.r.n.* 5, 741; 743; 744) l'avvicinarsi

---

508 *D.r.n.* 2, 196 sgg.; 261 sgg.; 4, 1195 sgg.; 1284 sgg.; V 554 sgg.; 597 sgg.; 5, 602; 6, 1103 sgg.

delle stagioni è semplicemente mostrato dalla triplice anafora verticale in *incipit* di *inde*<sup>509</sup>.

Attestandoci ai dati lessicali, siamo nelle condizioni di asserire che i due brani non sono estranei l'uno rispetto all'altro, tuttavia può rivelarsi fruttuosa un'osservazione ancor più ravvicinata del criterio compositivo adottato nel quadro specifico dal poeta epico. Come Lucrezio, anche Ovidio segue l'ordine primavera-estate-autunno-inverno e, sulla falsariga del predecessore, segnala anche il passaggio da una stagione all'altra attraverso un connettore temporale. Eppure, la monotona successione delle fasi stagionali appiattita dall'*inde* lucreziano, prende volume attraverso l'esatta e ordinata collocazione di ogni momento dell'anno lungo un asse temporale ben marcato.

Considerata da questa prospettiva, la sequela dei *tempora anni* dispiegata da Pitagora sembra non solo riproporre, bensì addirittura superare in precisione il modello. Peraltro, la volontà manifestata dal filosofo samio di doppiare in esattezza scientifica il poeta epicureo sembra trasparire maggiormente dalle scelte operate sul versante argomentativo: alla rappresentazione metonimica distintiva del ritratto lucreziano, in cui a sfilare come a una processione sono le manifestazioni divine simbolo ora di questo ora di quel periodo dell'anno, si contrappone infatti una descrizione che sostituisce alla metonimia la similitudine, nobilitando talvolta alcuni tecnicismi che conferiscono al pannello stesso un sapore quasi scientifico: ad esempio, gli epiteti *tener*, *lactens* e *recens* riferiti all'*herba* primaverile si ritrovano in altri testi didascalico-tecnici<sup>510</sup>, assieme all'idea in base alla quale il virgulto rappresenta la *spes* dei contadini<sup>511</sup>. Così anche il verbo *floreo*, il sostantivo *ager*, il comparativo *uberior*, la coppia aggettivale *maturus mitisque* rimandano a un lessico più specialistico, lontano dal rarefatto quadro lucreziano.

Considerando le due sezioni relative, da un lato, alla successione delle fasi del giorno e ai corpi celesti, dall'altro, alla sequela delle fasi dell'anno, si può notare come, laddove Lucrezio si serve di uno stile consono alla levatura scientifica del poema, Ovidio impieghi la metonimia come espediente retorico atto a conferire un alone mitico al primo brano e, al contrario, quando il filosofo romano opta per una scelta

---

509 Sull'utilizzo degli avverbi temporali in Lucrezio si veda Minadeo 1969, 52.

510 La *iunctura herba recens* occorre sì, ad esempio, in *d.r.n* 2, 319, ma si troverà anche in *nat. hist.* 27, 80, 8.

511 Cfr. Varro., *res rus.* 1, 47, 1.6, Verg., *georg.* 1, 223; Colum., *de re rus.* 3, 9, 5, 5.



stilisticamente più poetica nel secondo stralcio<sup>512</sup>, il poeta delle metamorfosi ne discute utilizzando un registro retorico-argomentativo di impronta marcatamente più tecnica.

Pertanto, intento a corroborare le proprie convinzioni, Pitagora fornisce una nutrita casistica di *exempla* atta a conferire all'assunto sopraesposto una validità universale: nel suo discorso si profila il vasto spettacolo del mutamento in cui si trova coinvolta la volta celeste, poi quello più circoscritto del succedersi delle stagioni e, intrecciato con questo, l'ancor più ristretto quadro dell'alternarsi delle fasi della vita umana. Da ultimo, come prevedibile, il punto di fuga prospettico: *nostra quoque ipsorum semper requieque sine ulla / corpora uertuntur* (*met.* 15, 214-215). Quasi applicando il principio aristotelico della dimostrazione deduttiva, Pitagora parte dall'universale per giungere al particolare e, nella fattispecie, dal mondo al corpo umano.

L'inarrestabile flusso del cambiamento investe ogni cosa, dalla più grande alla più piccola, cosicché *nec, quod fuimusue sumusue, / cras erimus* (vv. 215-216), eco interna, questa, di *met.* 15, 184-185, dove si faceva parimenti riferimento al mutare del tutto. Pertanto, oltre all'affinità di contenuti, il poliptoto verbale di cui si serve Pitagora per rendere la successione ordinata dei tempi lungo un preciso asse temporale sembra richiamare un altro verso di Lucrezio, posto gnomicamente alla fine di un discorso inteso a dimostrare come la volontà del mutamento sia congenita all'animo umano: *nec magis id nunc est neque erit mox quam fuit ante* (*d.r.n.* 5, 1135)<sup>513</sup>.

Scindendo la similitudine intrecciata tra le stagioni e le fasi della esistenza umana, Pitagora rivolge adesso la propria attenzione sul secondo dei due temi, collocandolo al centro dell'indagine successiva. Inizia ora la descrizione dell'*iter* della vita dell'uomo, a partire dal momento precedente alla vita stessa, ossia quando ancora gli esseri umani, abitando nel ventre materno, erano *semina tantum / spesque hominum primae* (*met.* 15, 216-217). Volendo rendere graduale il passaggio dal brano precedente al successivo, Pitagora opta per un'immagine che alluda al mondo agricolo e faccia eco alla tenera erba primaverile descritta al v. 202, foriera di *spes* per i contadini che ne attendono i frutti (v. 203).

La fecondazione e la gestazione si trovano icasticamente rappresentate,

---

512 Costa 1985<sup>2</sup>, 95, definisce questo quadro lucreziano un «poetic display piece of great power and pictorial beauty».

513 Per parte loro, Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1503 e Costa 1985<sup>2</sup>, 128, mettono in luce la natura proverbiale del verso in questione.

rispettivamente, dal *semen* e dalla *spes*: già Virgilio nelle *Georgiche* aveva consigliato al destinatario del suo poema di attendere l'inizio del mese di Novembre prima di affidare ai solchi i *debita semina* delle spighe (*georg.* 1, 223) e riporre audacemente l'intera speranza di un anno (*anni spem*, 224) in una terra svogliata<sup>514</sup>. Attraverso un richiamo intertestuale, Ovidio sviluppa in forma metaforica quel che in Virgilio rappresentava un suggerimento di natura tecnica. Tuttavia, il riferimento alla *matris... aluo* (*met.* 15, 217) fa confluire nuovamente il discorso di Pitagora nell'alveo del poema lucreziano. Esistette un tempo, sostiene il filosofo samio, in cui gli uomini abitarono nel ventre materno ma, al momento debito, la *natura* (v. 218) mosse le sue abili mani, non volendo che il corpo soffocasse nascosto nelle viscere della madre, *eque domo uacuas emisit in auras. / Editus in lucem iacuit sine uiribus infans* (vv. 220-221).

Anche il poeta epicureo aveva offerto una rappresentazione del parto di impatto icastico non inferiore. Intento a dimostrare l'assurdità dell'idea per la quale il mondo sarebbe stato creato teleologicamente per l'uomo, Lucrezio utilizza il tema della nascita a dimostrazione del disinteresse mostrato dalla natura nei confronti dell'essere umano. Il neonato, paragonato a un marinaio trascinato dall'infuriare delle onde, *nudus humi iacet, infans* (*d.r.n.* 5, 223), bisognoso di tutto, non appena la *natura* (v. 225) lo abbia gettato *in luminis oras / nixibus ex aluo matris* (vv. 224-225). I rimandi lessicali (*iacuit-iacet, infans, aluo matris*), nonché l'argomento stesso, denunciano il richiamo all'ipotesto lucreziano, con il quale Pitagora gioca per antitesi. Di contro alla visione tragica del parto stimolato da una natura che ha tutti i connotati della matrigna – come balza evidente dall'ambiguo nesso *matris natura* al v. 225<sup>515</sup> –, l'immagine presentata da Pitagora appare carica di colorita vitalità. Il ventre della madre viene visto come una casa accogliente (*habitauiamus; eque domo*) dalla quale, al momento opportuno, si esce a respirare aria vivificante (*uacuas in auras*) e a godere della luce (*in lucem*). Il parto viene percepito come un atto salvifico da parte della natura che, proprio per evitare che la creatura soffochi all'interno dell'alvo materno, lo porta all'aria, con un'immagine che

514 Columella si servirà dell'immagine piegandola, nello stesso brano, sia alla rappresentazione metaforica della gestazione animale, sia a quella propria del mondo agricolo: *unde sacrorum certaminum studiosi perniciosissimarum quadrigarum semina diligenti obseruatione custodiunt et spem futurarum uictoriarum concipiunt propagata subole generosi armenti. Nos quoque pari ratione, uelut Olympionicarum equarum, ita feracissimarum Aminnearum seminibus electis largae uindemiae spem capiamus* (*de re rus.*, 3, 9).

515 In proposito Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1354, nota, inoltre, come *nixibus* esaspera il pessimismo di cui il passo è già abbastanza carico. Sul tema si vedano anche Costa 1985<sup>2</sup>, 67; Gale 2009, 127-128.

si avvicina molto a quella descritta in un frammento empedocleo in nostro possesso<sup>516</sup>.

Infatti, secondo l'Acragantino, i quattro semi primordiali, una volta mischiati tra loro, εἰς αἰθέρ' ἴκωνται>, sotto forma d'uomo (κατὰ φῶτα)<sup>517</sup>. Sembrerebbe pertanto che Ovidio non si sia limitato a mutuare l'idea del parto maturata da Lucrezio, elaborandola piuttosto attraverso la congiunzione delle immagini dei due filosofi e giocando peraltro con il bisticcio linguistico ottenuto tramite l'accostamento di φῶτα (qui *uomo* e non *luce*<sup>518</sup>) e *in lucem*<sup>519</sup>.

Nella visione lucreziana il parto è opera malefica di una natura incurante, la quale toglie alla sicurezza del ventre della madre il proprio figlio, colto nell'atto di giacere per terra come un naufrago<sup>520</sup>. La condizione del neonato, immortalato nella sua fragilità, palesa l'assenza di qualsiasi privilegio legato alla condizione di essere umano. Quest'ultimo si trova anzi sprovvisto di quel che alle bestie (*pecudes, armenta feraeque, d.r.n.* 5, 228) è stato concesso dalla natura, al fine di sopravvivere ai pericoli costanti della vita. Inoltre, il riferimento al mondo animale getta un ulteriore riflesso sul passo ovidiano, nel quale il neonato striscia carponi trascinando le proprie membra come le bestie selvatiche (*quadripes rituque... ferarum, met.* 15, 222). A poco a poco, vacillante sulle proprie gambe non ancora ben salde, riesce ad alzarsi grazie ad un appoggio di fortuna. Diventa allora gagliardo e supera velocemente gli anni della giovinezza (*inde ualens ueloxque fuit spatiumque iuuentae / transit, vv.* 225-226).

Non del tutto originale nel tema, l'immagine in predicato trae ispirazione, ancora una volta, da un passo lucreziano, in cui pure la vita è vista come una corsa nella quale le generazioni si trasmettono l'un l'altra la fiaccola dell'esistenza<sup>521</sup>. Tuttavia, se nei due autori la topica è la stessa, più articolata essa appare nella rappresentazione ovidiana, dove l'amplificazione prodotta dall'allitterazione a vocale variabile e interna riesce

---

516 Fr. 9, Diels-Kranz 1989.

517 Wright 1981, 176, pur evidenziando la coloritura poetica dell'espressione in predicato («“coming to the air” may be a poetic paraphrase for “being born” (cf. Lucretius I.170)»), nota come in Empedocle essa assuma una connotazione più tecnica. Infatti, stando al filosofo agrigentino, il feto, che è ἄπνοος nel ventre della madre, «takes its first breath at birth».

518 Sul gioco linguistico empedocleo si veda Gallavotti 1985, 178-179.

519 Benché Chantraine 1984<sup>9</sup>, s.v. φῶς, tenda ad escludere qualsiasi rapporto etimologico tra ὁ φῶς e τὸ φῶς, in *ThlG*, s.v. φῶς, col. 1, si legge «Afferuntur autem variae hujus appellationis rationes, prout variae ejus derivationes statuuntur. Sed a φῶς lubentius quam aliunde deduxerim: sive quod ὁ μόνος τὰ τῆς διανοίας φωτίζων τῷ λόγῳ, sive aliam ob causam. A φῶς certe derivari censuit et Greg. Naz. scribens φῶς appellari τὸν ἄνθρωπον, διὰ τὴν τοῦ ἐν ἡμῖν λόγου δύναμιν».

520 Sulla caratura pessimistica e amaramente ironica del passo si veda ancora Costa 1985<sup>2</sup>, 67-68.

521 *Augescunt aliae gentes, aliae minuuntur; / inque breui spatio mutantur saecla animantum / et quasi cursores uitai lampada tradunt (d.r.n.* 2, 77-79).

persino a mimare l'impeto della corsa frettolosa con cui si consuma la giovane età. Infine, trascorsi gli anni dell'età di mezzo, l'uomo scivola giù per la china della vecchiaia: *subruit haec aevi demoliturque prioris / robora* (vv. 228-229). Esempio visibile dell'inevitabile deperimento dovuto alla vecchiaia è il contemporaneo Milone di Crotone, atleta di eccezionale prestanza fisica che, ormai vecchio, contempla triste i suoi muscoli ora fiacchi e cascanti, ma un tempo potenti come quelli di Ercole<sup>522</sup>.

Uguualmente, Elena, in lacrime davanti al riflesso del suo volto solcato dalle rughe della vecchiaia, si chiede infelice come mai sia stata rapita. Così Pitagora leva un'apostrofe lamentosa contro il tempo, definendolo *edax rerum* (v. 234)<sup>523</sup>, e contro l'*invidiosa uetustas* (*ibid.*):

*omnia destruitis uitiatque dentibus aevi  
paulatim lenta consumitis omnia morte*

(vv. 235-236).

La scoperta allusione ai primi versi dell'ode oraziana posta a clausola del terzo libro dei *Carmina*<sup>524</sup>, nella quale l'*annorum series* e la *fuga temporum* (*carm.* 3, 30, 5) sono accomunate dall'essere *edax* (v. 3), viene arricchita da un prestito lucreziano, in cui già il tempo che tutto divora veniva tradotto nell'icastica raffigurazione dei “denti” della morte che consuma ogni cosa (*leti sub dentibus ipsis, d.r.n.* 1, 852)<sup>525</sup>.

Si è ampiamente notato come Ovidio voglia conferire alle parole del suo Pitagora l'entusiastico afflato rivelatore di Lucrezio, mutuando dal predecessore non soltanto temi, bensì anche alcune soluzioni stilistiche. Anche adesso il personaggio ovidiano mostra nettezza e rigore nel marcare il succedersi dei vari stadi della vita umana: la sequenza di determinazioni temporali che contraddistingue i vv. 216-225 (*fuit illa dies... mox... paulatim... inde*) segna il passaggio da una fase all'altra su di un asse

522 L'aneddoto ricorreva già in Cic. *Sen.* 9.27.

523 Cfr. Bömer 1986, 318. Galasso 2000, 1574, sottolinea come l'espressione “denti del tempo” sia proverbiale nella letteratura greca già a partire da Simonide (ὁ τοῖ χρόνος ὄξυς ὀδόντας, / καὶ πάντα ψήγει καὶ τὰ βιαιότατα, fr. 13 West). Per parte propria, Hardie 2015, 515, accosta il brano ovidiano a *d.r.n.* 1, 852 (*leti sub dentibus ipsis*) e a *Hor. Carm.* 3, 30, 3-5 (*quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum*).

524 *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo inpotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum* (*carm.* 3, 30, 1-5).

525 Cfr. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, I 165.

temporale ordinato, ai cui estremi si trovano collocati i limiti della gestazione e della morte. Del resto, la precisione nel definire gli istanti che concorrono ordinatamente allo sviluppo di un preciso fenomeno naturale rappresenta uno dei punti-cardine dei procedimenti dimostrativi lucreziani, divenendo addirittura pervasiva in brani come quello di impronta evoluzionistica, collocato quasi alla fine del quinto libro del *De rerum natura*<sup>526</sup>. Ivi Lucrezio traccia un *excursus* del processo evolutivo dell'essere umano che, dopo aver abbandonato gradualmente lo stato ferino, giunge al grado massimo di *humanitas*, favorito da un parallelo sviluppo tecnologico che ne ha via via agevolato la civilizzazione<sup>527</sup>.

Forse suggestionato da questo passo del *Lehrgedicht* epicureo, anche il personaggio di Pitagora, benché metaforicamente, parla di un'evoluzione che porta il neonato, che si regge su quattro arti, a usare una postura eretta da adulto. Per altro verso, Pitagora appare puntuale nel segnalare i nodi demarcatori del passaggio da uno stadio a un altro, così come Lucrezio evidenziava nell'*incipit* della propria trattazione specifica il punto di partenza da cui prese avvio il progresso dell'umanità (*primitus, d.r.n.* 5, 1093)<sup>528</sup>, ossia la scoperta del fuoco e, di conseguenza (*inde*, v. 1102), l'uso della cottura dei cibi che distingue gli uomini dalle bestie<sup>529</sup>.

Giorno dopo giorno (*inque dies magis*, v. 1105) chi eccelleva per ingegno insegnava a mutare il tenore di vita del passato e i re cominciarono a fondare città. Più tardi (*posterius*, v. 1113), secondo il discepolo del Giardino, fu scoperto l'amore per l'oro e al valore d'animo e di ingegno si sostituì, come discriminare d'eccellenza, la quantità di ricchezze possedute. I re divennero tiranni e caddero sotto i colpi del popolo ribelle. Allora (*inde*, v. 1143), vennero nominati magistrati che istituissero un codice di leggi; allora (*inde*, v. 1151), il timore delle pene contaminò le gioie della vita. La religione nacque per via dell'immaginazione umana capace, sin dai tempi più remoti

---

526 *D.r.n.* 5, 1091-1457. In materia, Manuwald 1980, 39-40, offre un quadro schematico ed esaustivo delle fasi di tale processo evolutivo.

529. D'altra parte, sottolineando l'importanza dell'impostazione cronologica dello stralcio lucreziano in predicato, Schiesaro 1990, 155, nota come «solo a questo punto può entrare in gioco una scansione temporale che era rimasta assente nel quadro piuttosto statico (quasi sospeso nel tempo) della vita primitiva, poiché importa stabilire un ordine almeno relativo di apparizione dei fenomeni culturali».

527 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1497 sgg.; Gale 2007, 177 sgg.

528 Sulla proiezione verso un passato astratto e remoto dell'epoca primitiva ravvisabile nel brano lucreziano in predicato rimanderei a Perelli 1968, 191.

529 Sul tema della scoperta del fuoco basti consultare Schiesaro 1990, 155; Campbell 2003, 322-323; Gale 2007, 190-192.

(*iam tum*, v. 1170), di vedere in condizione di veglia o meno le straordinarie immagini degli dèi: ad esse venne dunque conferito (*igitur*, v. 1172) uno statuto divino, tal che gli uomini (*ergo*, v. 1186) si affidarono alla loro vana potenza. Anticamente i mortali avevano per armi (*arma antiqua*, v. 1283) unghie, denti e pietre, in seguito (*posterius*, v. 1286) fu scoperta la forza del ferro, ma prima ancora (*prior*, v. 1287) era nota quella del bronzo, certamente più duttile. Allora, a poco a poco, (*inde minutatim*, v. 1293) apparve la spada di ferro che superò la falce di bronzo. Più antico (*prius*, v. 1297) risultò l'uso di montare armati a cavallo anziché farsi avanti in battaglia sulle bighe, e la biga precedette (*prius*, v. 1300) la comparsa della quadriga.

Nella vita quotidiana, le vesti furono intrecciate prima che (*ante... quam*, v. 1350) tessute; i tessuti seguirono (*post*, v. 1351) alla comparsa del ferro e gli uomini si dedicarono a quest'arte prima ancora delle donne (*ante... quam*, vv. 1354-1355). Dapprima (*primum*, v. 1362) la natura mostrò agli uomini la tecnica della semina e dell'innesto, donde poi (*unde*, v. 1365) essi furono in grado, applicandola, di trarre buoni frutti. Ogni giorno di più (*inque dies magis*, v. 1370) gli spazi destinati alla coltivazione costringevano i boschi ad arretrare, come anche ora (*nunc*, v. 1376) è possibile constatare. Molto prima che (*ante... multo quam*, v. 1380) l'uomo potesse levare versi armoniosi, imitò le voci degli uccelli. Dapprima (*primum*, v. 1382), i sibili dello zefiro insegnarono ai contadini a soffiare dentro le canne, poi gradualmente (*indi minutatim*, v. 1385) appresero il soave lamento del flauti<sup>530</sup>. Fu l'uso e l'esperienza a insegnarli, avanzando a poco a poco, passo dopo passo (*paulatim... pedetemptim*, v. 1453): così, a poco a poco (*paulatim*, v. 1454), il tempo avanza portando con sé il progresso, allo stesso modo in cui, nel brano metamorfico, a poco a poco (*paulatim*, *met.* 15, 236), il tempo consuma lentamente ogni cosa<sup>531</sup>.

Ancora una volta, la riproposizione della struttura stilistica lucreziana, unita alla vicinanza tematica con il brano del poema epicureo, viene piegata onde trasmettere un messaggio quasi rovesciato di segno, pur incastonato all'interno di involucri formali lucreziani: infatti, l'avanzare graduale del tempo è sinonimo di progresso nel testo di Lucrezio, laddove risulta devastante in questa parte del discorso del Pitagora ovidiano.

Se fino ad ora i rapporti esistenti tra il discorso del filosofo samio e la

530 Cfr. Perelli 1968, 234; Manuwald 1980, 32.

531 Sulla 'periodizzazione' della storia primitiva operata da Lucrezio esiste, com'è noto, una consistente dossografia cui non metto conto di inoltrarmi in questa sede. Per un primo approccio al problema rinvio all'ormai canonico contributo di Sasso 1979, 91-162.

*Kulturentstehung* epicurea talvolta si sono tradotti in semplici suggestioni, la sezione seguente del discorso pitagorico è di dichiarata provenienza lucreziana, non solo sul versante lessicale e stilistico, bensì anche su quello contenutistico. Dopo aver mostrato con abbondanza di esempi l'influenza pervasiva che il mutamento ha sui *tempora*, il personaggio del poema metamorfico restringe la propria analisi, passando dal mondo e dall'uomo, immersi all'interno della categoria del tempo, ai principi elementari della materia e privando questi ultimi del loro presunto statuto di irriducibile immutabilità.

Già *l'incipit* con il quale Pitagora introduce l'argomento – ripetendo, peraltro, uno stilema già utilizzato nei vv. 179 e 214 (*ipsa quoque... tempora; nostra quoque... corpora*) – è di scoperta matrice lucreziana (*haec quoque non perstant, quae nos elementa uocamus, met. 15, 237*). Come nei due versi sopra menzionati, anche in questa sezione il nesso *haec quoque* si trova all'inizio del brano segnando il passaggio da un *exemplum* a un altro, al fine di rafforzare con il maggior numero possibile di prove la veridicità dell'affermazione di partenza, secondo uno schema caro a Lucrezio<sup>532</sup>. Del resto, non è un caso che la *iunctura* in oggetto compaia in ben quattro punti del *De rerum natura* e sempre inserita all'interno di un contesto dimostrativo<sup>533</sup>, come accade per esempio nel passo in cui il discepolo del Giardino cerca di dimostrare la natura sottile degli atomi che costituiscono l'anima. Essi devono necessariamente essere minuti, levigati e rotondi così da poter muoversi agevolmente. Tra le prove addotte per dimostrare quanto vero sia tale principio, il poeta ne fornisce una ulteriore: *haec quoque res etiam naturam dedicat eius (d.r.n. 3, 208)*, ossia che, dopo la morte, l'anima fuoriesce dal corpo lasciandolo comunque intatto grazie alla natura sottile dei suoi atomi. Alla stregua di Lucrezio, Pitagora mirerà all'accumulo di esempi, piegandolo a fini dichiaratamente didattici, visto che, come ricorda ai propri destinatari, *quasque uices peragant, animos adhibete, docebo (met. 15, 238)*.

Proprio l'esortazione, volta a procurarsi docile attenzione da parte dei destinatari, segna la convergenza con lo *specimen* offerto dal modello lucreziano. L'appello al lettore/ascoltatore presenta una paradigmatica strutturazione in due passi del poema di Lucrezio e, in entrambi i casi, in un contesto simile a quello retrostante al brano

---

532 A Minadeo 1969 si deve una panoramica generale del metodo espositivo seguito nel poema scientifico di Lucrezio. Per un'analisi sistematica sul procedimento lucreziano dell'analogia multipla rimanderei, ancora una volta, all'utilissimo lavoro di Schiesaro, 1990, *passim*.

533 *D.r.n.* 3, 208; 4, 612; 6, 577; 6, 1023.

metamorfico qui esaminato<sup>534</sup>.

Il poeta epicureo esorta il proprio dedicatario a prestare (*adhibe, d.r.n. 2, 51*) orecchie scevre da pregiudizi e un *animus sagacem* (v. 50) alla vera dottrina che è in procinto di rivelare nei propri aurei versi. L'immagine viene quasi duplicata verso la fine del secondo libro del poema, là dove Lucrezio, ormai lanciatisi nella disamina condotta attraverso la lente della teoria atomistica, mette in guardia il dedicatario sull'assoluta novità della dottrina alla quale sta per accostarsi (2, 1024-1025) e lo invita di nuovo a predisporre un animo benevolo nei confronti di un insegnamento che, per quanto strano possa apparire, risulta comunque veritiero (*nunc animus nobis adhibe ueram ad rationem, v. 1023*)<sup>535</sup>. Pienamente consapevole del timore suscitato a Roma dalla dottrina epicurea, derivante dalla 'eccentricità' dei principi fisici ed etici propagati dal Giardino, Lucrezio prega Memmio di liberare il proprio *animus* dal pregiudizio e di adattarlo docilmente ai nuovi precetti.

Sulle orme di Lucrezio sembra procedere a sua volta Pitagora. Dopo aver trattato dell'inarrestabile ed eterna metamorfosi del tutto, adducendo ad esempio il fluire del tempo, il filosofo giunge a un punto della sua dimostrazione tanto critico da richiedere l'espedito adottato dal poeta epicureo nei passi poc'anzi citati. Infatti, se quasi scontato è il mutamento che si coglie nell'avvicinarsi dei momenti del giorno, delle stagioni e della vita umana, meno immediata e, forse, meno credibile è l'intuizione secondo cui il cambiamento investe anche gli elementi primordiali di cui consta il cosmo.

Come Lucrezio, Pitagora chiede ai suoi ascoltatori di predisporre gli animi e di aprirli a una dottrina del tutto nuova, quasi sconvolgente. Giunto a un punto nevralgico del discorso di Pitagora, il lettore colto delle *Metamorfosi* avverte la portata speculativa di un tale invito grazie ad un preciso rimando ai due passaggi lucreziani in predicato. Infatti, la speculazione approda dall'esperibile all'astrazione teorica immergendosi nel dibattito sugli elementi primordiali del cosmo che si riannoda all'*incipit* del poema stesso. Il brano posto in bocca a Pitagora (*met. 15, 239-251*) si presenta come una variazione sul tema della cosmogonia affrontata nelle prime battute dell'epos ovidiano (1, 21-31) dialogando, al contempo, con il celebre passo lucreziano incentrato sulla

---

534 Su alcuni elementi didascalici persistenti nel tessuto dell'*Ars Amatoria* e dei *Tristia* si veda Barchiesi 1993, 142-182.

535 Cfr. Bailey 1963<sup>2</sup>, II 961-962.



teoria empedoclea dei quattro elementi primordiali (*d.r.n.* 1, 712-797)<sup>536</sup>.

L'attenzione della critica<sup>537</sup> si è spesso soffermata sull'utilizzo del termine *elementum*. Sottolineando la distanza tra gli *elementa* di Pitagora e quelli lucreziani, si è sempre messo in evidenza come il sostantivo, che nel *De rerum natura* sta solo ad indicare le particelle elementari dei corpi<sup>538</sup>, qui si riferisca agli elementi primordiali del mondo, analogamente a quanto fa Cicerone negli *Academica*, discutendo dei quattro elementi-base empedoclei, sicché, a suo dire, *initia et (ut e Graeco uertam) elementa dicuntur*<sup>539</sup>. Tuttavia, agli studiosi intenti ad individuare il discrimine tra i due diversi utilizzi del medesimo lemma sembra esser sfuggita la pregnanza del passo lucreziano qui ricordato.

Il filosofo samio si trova ad esporre per la prima volta la propria teoria fisica a un uditorio che resta attonito nel recepire i nuovi ed 'eccentrici' insegnamenti del Maestro. La *nouitas* della materia induce Pitagora a ricercare il lessico più adatto a descrivere i vari principi dottrinali da porgere ai propri destinatari e, nella fattispecie, *quae nos elementa uocamus* (*met.* 15, 237)<sup>540</sup>. Privo di originalità contenutistica, il brano è dichiaratamente ispirato a Lucrezio, come si evince dai numerosi luoghi del *De rerum natura* in cui il discepolo di Epicuro tenta di coniare, o meglio, di risemantizzare lemmi utili alla definizione dei concetti-cardine di scuola.

Tanti sono i passi in cui la formula *quod / quae uocamus* viene utilizzata a questo scopo<sup>541</sup>, tuttavia in un brano specifico esso viene addirittura collocato in un contesto omologo a quello delle *Metamorfosi*: dopo aver invitato Memmio, destinatario del poema, a porgere attento l'animo al suo messaggio rivelatore, Lucrezio gli promette di gettare luce sui *rerum primordia* (*d.r.n.* 1, 55), *quae nos materiem et genitalia corpora rebus / reddunda in ratione uocare et semina rerum / appellare suemus* (vv. 58-

---

536 Sugli anacronismi degli argomenti empedoclei ed epicurei del discorso di Pitagora si veda Hill 2000, 208.

537 Basti qui rinviare ai commenti sistematici di Bömer 1986, 319-320 e Hardie 2015, 515-516.

538 Cfr. *Lucr.* 1, 827; 2, 689; 981; 4, 941; 5, 456; 6, 1009.

539 *Acad.* 1, 26.

540 Dal canto suo, Bömer 1986, 321, definisce la sezione seguente un vero e proprio «“philosophischer” Bereich», esposto con una “terminologia quasi scientifica”. Proprio di recente, Hardie 2015, 515-516, ha sottolineato come «Lucrezio usi *elementa* [...] per indicare le particelle primarie degli atomisti; Cicerone per primo applica la parola a quelli che in Empedocle sono i quattro elementi, *Acad.* I 26 *illa initia et (ut Graeco uertam) elementa dicuntur* [...]. Un'autoconsapevolezza specificamente romana riguardo all'uso di questo termine (cfr. Diels 1899, pp. 68-81) sembra essere lo sfondo per le parole del greco Pitagora qui».

541 *D.r.n.* 1, 369; 426; 439; 507; 1074; 3, 94; 139; 4, 30; 50.

60)<sup>542</sup>. Entro un involucro formale desunto da Lucrezio, Pitagora introduce la propria teoria relativa alla natura quadripartita del cosmo, di inconfutabile ispirazione empedoclea: *quattuor aeternus genitalia corpora mundus / continet* (*met.* 15, 239-240)<sup>543</sup>. L'apporto offerto dal poeta epicureo alla stesura del pezzo in questione affiora sia sul versante lessicale sia, in modo inatteso, su quello contenutistico; infatti, se un nesso quale *genitalia corpora* denuncia l'impronta lucreziana<sup>544</sup> tanto quanto la significativa *iunctura aeternus mundus*<sup>545</sup>, dal versante tematico l'intero brano rivela la provenienza dal celebre passo del *De rerum natura* in cui Lucrezio denuncia l'assurdità delle teorie fisiche esposte dai presocratici, fra cui spicca quella empedoclea (*d.r.n.* 1, 712-797)<sup>546</sup>. Dopo aver preso di mira i monisti e i dualisti, Lucrezio scaglia i suoi pur 'devoti' strali contro la teoria di Empedocle, secondo la quale *quattuor ex rebus posse omnia... / ex igni terra atque anima procrescere et imbri* (*d.r.n.* 1, 714-715)<sup>547</sup>.

Riproponendo quanto Ovidio aveva già scritto nell'iniziale sezione cosmogonica delle *Metamorfosi*, Pitagora introduce a sua volta le quattro *archai*: *duo sunt onerosa suoque / pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur; / et totidem gravitate carent nulloque premente / alta petunt, aer atque aere purior ignis* (*met.* 15, 240-243).

A prima vista, il pezzo sembrerebbe proporsi come una sorta di duplicazione di quella fase cosmogonica in cui le sostanze primordiali si separano l'un l'altra andando a collocarsi nel posto che è loro connaturato<sup>548</sup>. Ma lungi dal cadere nella trappola della ripetizione, Ovidio dirotta l'analisi su un aspetto ideologico più coerente con il contesto cui questo brano appartiene: il principio del mutamento che governa gli *elementa prima*<sup>549</sup>. Pitagora precisa infatti le qualità costitutive di ciascuno di loro, rifacendosi

542 Sulla questione della nomenclatura scientifica relativa all'atomo è sufficiente rifarsi ai documentati registi di Bailey 1963<sup>2</sup>, II 606-607; Piazzini 2011, 137.

543 Τέσσαρα γὰρ πάντων ῥιζώματα πρῶτον ἄκουε (fr. 6, Diels-Kranz 1989). Sull'argomento si rimanda a Pascal 1905, 147-148. Inoltre, sull'idea pitagorica circa l'eternità del mondo si veda già Lafaye 1971<sup>4</sup>, 217, il quale d'altro canto mette in evidenza come l'assunto pitagorico (riferito da Varr. *de agr.* 2, 1, 3) secondo cui anche gli uomini avrebbero da sempre abitato la terra cozzi inevitabilmente con il resoconto antropogonico posto a conclusione della cosmogonia del primo libro del poema. Per parte propria, anche Ennio in un frammento dell'*Epicharmus* (fr. 3, Vahlen 1967<sup>2</sup>) parlava di *aqua terra anima [et] sol*.

544 Il nesso *genitalia corpora / genitalis corporis* si trova in sei luoghi dell'opera (*d.r.n.* 1, 58; 167; 2, 62; 548; 4, 1044; 6, 1207). A tal riguardo si veda Bernardini Marzolla 1994, 46.

545 Cfr. *d.r.n.* 5, 514: *aeterni sidera mundi*.

546 Sull'argomento si vedano Bailey 1963<sup>2</sup>, II 725 sgg.; Furley 1989, 172-182; Sedley 2007, 48-87; Piazzini 2011, 187 sgg.

547 Sui rapporti tra Lucrezio ed Empedocle a proposito della teoria dei quattro elementi primordiali rimanderei quantomeno alle condivisibili osservazioni di Furley 1989, 174-178.

548 *Met.* 1, 22-31.

549 Inoltre, Pelloux 2008, 14, nota come l'ordine dei quattro elementi risulti quasi l'esatto inverso di

presumibilmente a un passo ciceroniano affine a quello delle *Metamorfosi* non solo sul versante tematico, quanto piuttosto anche su quello lessicale. Deciso a presentare al lettore l'idea platonica relativa all'immortalità dell'anima, Cicerone afferma che tale principio fu appreso dal filosofo acragantino allorché in Italia venne a contatto diretto con i pitagorici<sup>550</sup>.

Si inserisce, a questo punto, una digressione incentrata su una parte delle teorie fisiche dei *mathematici* (*tusc.* 1, 40, 4): a detta dell'Arpinate, questi ultimi credevano che le quattro sostanze originarie dell'universo (*quattuor omnia gignentium corporum*, 40, 7) possedessero una natura tale che, quasi avendo movimenti separati e divisi fra loro (*partita inter se ac diuisa momenta*, 40, 8), gli elementi *terrena et umida* (40, 8-9) siano stati trascinati (*ferantur* 40, 10) in basso verso la terra e il mare *suapte nutu et suo pondere* (40, 9); mentre le restanti due parti costitutive, *una ignea altera animalis* (40, 11), come quelle erano trascinate verso il basso *grauitate... et pondere* (40, 12), in verso contrario, esse si librano in alto verso le regioni celesti, perché la loro stessa natura li spinge nelle zone superne del cosmo (*ipsa natura superiora adpetente*, 40.14). L'affinità di argomento, nonché l'afflato pitagorico del brano, interagiscono con i vari imprestiti lessicali adattati di volta in volta da Ovidio a un esametro dal dettato marcatamente lucreziano. Cicerone ha qui fornito al Pitagora ovidiano materia filosofica che viene porta dal poeta delle *Metamorfosi* valendosi del repertorio lessicale e iconografico di Lucrezio.

Descritte nelle loro qualità essenziali, le quattro materie primordiali rivelano la predisposizione a trasformarsi in altro: *omnia fiunt / ex ipsis et in ipsa cadunt* (*met.* 15, 244-245). Ancora una volta, il riferimento è mirato e va a colpire il poema lucreziano proprio là dove il poeta epicureo stigmatizzava come assurda l'idea empedoclea secondo la quale *quattuor ex rebus posse omnia... / ex igni terra atque anima procreescere et imbri* (*d.r.n.* 1, 714-715)<sup>551</sup>.

Secondo la visione non atomistica di Empedocle, che il Pitagora ovidiano abbraccia *in toto*, la variegata materia del mondo non sarebbe altro che il risultato della fusione di questi quattro semi generatori. La differenza tra una sostanza e l'altra risulta poi solo di superficie, dal momento che le componenti sono le medesime all'interno di

---

quello che si trova nel brano cosmogonico posto all'inizio del poema (1, 26-31).

550 Cic. *Tusc.* 1, 39.

551 Poco più avanti lo stesso concetto si trova reduplicato: *denique quattuor ex rebus si cuncta creantur* etc. (*d.r.n.* 1, 763).

ogni manifestazione differenziata del reale. Allora, l'attenzione del Pitagora ovidiano, come già quella dell'autore del *De rerum natura*, viene rivolta alla presunta capacità che ognuno dei quattro elementi ha di trasformarsi nell'altro: *resolutaque tellus / in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras / aeraque umor abit, dempto quoque pondere rursus / in superos aer tenuissimus emicat ignes* (*met.* 15, 245-248). Con un incalzare di coordinate spezzate da un asindeto che rende mimeticamente il repentino mutamento di sostanza, la sequenza riproduce icasticamente il passaggio da un elemento all'altro, attraverso l'utilizzo sapiente dei singoli lemmi intrecciati in modo così fluido da riprodurre visivamente l'inarrestabile trapasso che porta dalla disgregazione della terra alla fuga dei fuochi verso le plaghe celesti. Dopo il diradamento della terra, l'iterazione dei fonemi liquidi riproduce foneticamente la sua liquefazione in forma d'acqua (*met.* 15, 245-246). Similmente, l'immagine della rarefazione dell'aria tenue risulta enfatizzata dall'allitterazione a vocale variabile e trasposta nella sequenza *tenuatus in auras / aeraque* che, facendo eco alla precedente *iunctura resolutaque... liquidas... aquas*, è ripresa musicalmente dai successivi *quoque* e *tenuissimus*: per mezzo di un accumulo fonico Pitagora riesce a dare l'impressione che, per quanto differente sia la natura di queste quattro sostanze, un'uniformità di fondo ne rende plausibile il costante passaggio reciproco.

Il fenomeno per cui il transito da un elemento a un altro è continuo viene poi sottolineato da Pitagora al v. 249 del brano: *inde retro redeunt, idemque retexitur ordo*. Dunque, dalla terra si passa all'acqua e da questa all'aria, per poi giungere al fuoco; eppure l'*iter* può essere percorso al contrario, come ben rimarca la soluzione anaforica della particella *re-*, la cui forza viene corroborata dalla martellante ripetizione della *littera canina* che pervade l'intero verso, attirando l'attenzione del lettore sull'idea del *redire*, mentre *idemque*, a inizio di emistichio, rinvia all'idea della permanenza che caratterizza l'universo intero, nonostante l'incessante mutamento del tutto.

Riavvolgendo il nastro sul quale Pitagora aveva disposto i vari momenti metamorfici dei quattro elementi primordiali, essi vengono presentati ora nell'ordine inverso, descrivendone *e contrario* anche il processo metabolico: *ignis enim densum spissatus in aera transit, / hic in aquas, tellus glomerata cogitur unda* (vv. 250-251).

Infatti, se nella prima sezione del discorso dottrinario la scelta lessicale era orientata a riprodurre l'idea dell'assottigliamento della materia (*resoluta, rarescit,*

*tenuatus, abit, dempto, tenuissimus*), in questa nuova sezione didascalica il graduale ispessimento delle sostanze (*densum, spissatus, glomerata e cogitur*) si connette con la critica mossa da Lucrezio alla relativa teoria empedoclea. D'altronde, discutendo del filosofo di Agrigento e dei suoi seguaci, il poeta didascalico descrive in questi termini la teoria da loro propugnata (*d.r.n.* 1, 783-788):

*primum faciunt ignem se uertere in auras  
aeris, hinc imbrem gigni terramque creari  
ex imbri retroque a terra cuncta reuertit,  
umorem primum, post aera, deinde calorem,  
nec cessare haec inter se mutare, meare  
a caelo ad terram, de terra ad sidera mundi*

Più denso rispetto al corrispettivo pezzo ovidiano, il brano presenta una struttura perfettamente simmetrica, in cui ogni distico costituisce un nucleo completo e a sé stante: nel primo (vv. 783-784) si descrive il processo metamorfico che dal fuoco porta alla terra, nel secondo (vv. 785-786) quello inverso che dalla terra sfocia nel fuoco; da ultima, ecco la norma generale, suggellata dall'immagine riassuntiva che, in un solo verso (v. 788), esprime la reversibilità del processo metabolico e le opposte direzioni in cui esso può orientarsi<sup>552</sup>.

Alla simmetria del brano lucreziano, Pitagora sembra opporre un'intenzionale asimmetria, anzi una riduzione della materia trattata, volta a privilegiare solo uno dei due momenti speculari, relegando la descrizione del secondo all'interno di due soli versi (*met.* 15, 250-251), di contro ai quasi quattro versi in cui è contenuta la rappresentazione del processo di rarefazione dei quattro elementi primordiali.

Nel testo metamorfico, ampliando la descrizione di una delle due versioni dello stesso processo, il filosofo samio ha la possibilità di presentare la propria teoria affascinando l'ascoltatore mediante un'esposizione più coinvolgente e movimentata che, se da un lato è carica di echi lucreziani<sup>553</sup>, dall'altro si pone nella direzione dottrinale

---

552 Dal canto suo, Wheeler 2000, 121, sottolinea la contraddizione tra l'idea pitagorica per la quale i quattro elementi passano incessantemente l'uno nell'altro e la definitiva e stabile collocazione degli stessi nel contesto cosmogonico del primo libro delle *Metamorfosi*, in cui il passaggio dal caos al cosmo è determinato proprio dalla separazione netta degli elementi che prima si trovavano indistintamente fusi all'interno della congerie primordiale.

553 Ricorrono infatti in Lucrezio espressioni quali *inde retro rursum redit* (4, 310), *retroque repulsa reuertit* (2, 130). Esprimendosi contro il principio di condensazione di aria e di fuoco, l'autore del *De rerum natura* si serve delle voci verbali *condenseat* (1, 392) e *denserier* (395; 647) che si trovano echeggiati da Ovidio nell'attributo *densus*. E ancora, l'acqua si dirada (*rarescit*, 6, 875) a

diametralmente opposta, così come polari sono i punti di partenza e di arrivo del medesimo processo descritto, rispettivamente, da Lucrezio e da Ovidio. Se infatti l'autore del *De rerum natura* iniziava la propria disamina con il fuoco sino ad arrivare alla terra, l'autore delle *Metamorfosi* per bocca di Pitagora procede in senso inverso, dalla terra al fuoco<sup>554</sup>.

Dopo aver dimostrato che il mutamento si insinua all'interno di ogni aspetto della realtà, dalla macroscopica manifestazione delle fasi del giorno, dell'anno e della vita, a quella più imperscrutabile degli elementi primordiali dell'universo, Pitagora enuncia la legge universale secondo la quale *nec species sua cuique manet, rerumque nouatrix / ex aliis alias reparat natura figuras* (*met.* 15, 252-253) che, ricongiungendosi circolarmente alla presentazione del principio dottrinale posto ad apertura di discorso (*omnia mutantur*, v. 165), mira a concludere il passo con un sigillo, ancora una volta, di marca lucreziana. Infatti, quasi a chiusura del quinto libro del suo *Lehrgedicht*, Lucrezio pone in rilievo l'incidenza del tempo sulla natura, affermando che *nec manet ulla sui similis res* (*d.r.n.* 5, 830): una legge di natura impone infatti che una nuova condizione si avvicini sempre alla precedente (*ex alioque alius status excipere omnia debet*, v. 829)<sup>555</sup>.

Che il dettato ovidiano ricalchi quello di Lucrezio è patente: entrambi i discorsi ruotano intorno all'identico fulcro tematico, il mutare di ogni cosa, ossia il passaggio da una sostanza a un'altra; nondimeno, se per l'autore del *De rerum natura* l'obiettivo è rivolto sullo stato della materia, ossia sul mutamento intrinseco della sostanza delle cose<sup>556</sup>, per il Pitagora delle *Metamorfosi* assiale è il ruolo della *figura*, in linea con il filo rosso del poema, la *forma*. Eppure, quasi ampliandosi per cerchi concentrici, il riferimento al *De rerum natura* investe altri passi non ancora considerati, traendo altra

---

causa del calore, allo stesso modo in cui *tellus / in liquidas rarescit aquas* (*met.* 15, 245-6). Il participio *resoluta*, ispirato dall'uso lucreziano di *resoluo* in contesti simili (157; 628; 1055; 2, 63; 5, 278), suggerisce l'idea della disgregazione atomica che permette alla terra di rarefarsi in acqua. Ancora, l'aggettivo *tenuis* riferito ad *aer/aura* trova almeno quattro significative corrispondenze all'interno del *d.r.n.* 1, 1087; 2, 232; 3, 232; 5, 561.

554 Del resto, Galasso 2000, 1563, etichettando come "iperdidascalico" l'intero passo pitagorico, afferma che «Lucrezio finisce per costituire un modello imprescindibile, anche se rovesciato nei contenuti».

555 Sul parallelo tra il passo in oggetto e *d.r.n.* 5, 1273-1280 vd. soprattutto Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1524-1526; Costa 1985<sup>2</sup>, 101-103; Campbell 2003, 97, secondo il quale, poi, «the repetition frames the passage, and in the context the variation illustrates neatly the flux of all things, and the stability that underlies it, in an inversion of the analogy of the letters and the atoms forming new words and new compounds by simple rearrangement of their order: the rearrangement of the words here produces the same meaning».

556 Cfr. Costa 1985<sup>2</sup>, 101.

linfa ispiratrice per la stesura del brano ovidiano che ci interessa. Si consideri, ad es., l'epiteto conferito da Pitagora alla natura, intesa quale *rerum nouatrix*: sembra il frutto di una sincretisi tra diversi luoghi del poema epicureo<sup>557</sup>.

Nel momento in cui il discepolo del Giardino ipotizza l'esistenza di un termine ultimo imposto alla separazione della materia, parla di una *rerum natura creatrix* (*d.r.n.* 1, 629): essa opera attivamente nel processo di disgregazione delle *res*, arrestandosi però davanti alle particelle minime delle sostanze, ossia agli atomi. Infatti, continua Lucrezio, se questa si spingesse oltre tale limite, non sarebbe più in grado di ricomporre nulla a partire dagli elementi basici della materia (*nil ex illis eadem reparare ualeret*, v. 630)<sup>558</sup>.

Nonostante una certa vicinanza tra lo stralcio ovidiano e quello lucreziano, è evidente che il diverso appellativo che di caso in caso contrassegna la natura dipende dal diverso punto di vista da cui i due autori osservano il processo della trasformazione. Se il poeta epicureo punta al cuore della materia, Ovidio si attesta sulla superficie della stessa. D'altronde, se la natura lucreziana è *creatrix*, quella presentata dal Pitagora metamorfico è semplicemente *nouatrix*, epiteto forse suggeritogli ancora una volta dal *De rerum natura*<sup>559</sup>. Infatti, in un celebre brano del poema, Lucrezio enuncia il principio universale in base al quale ogni cosa è condannata al mutamento, così che l'antico cede sempre il suo posto al nuovo (*rerum nouitate*, *d.r.n.* 3, 964) e ogni sostanza si produce continuamente da altra sostanza (*ex aliis aliud reparare*, v. 965). Ancora una volta, l'operazione sincretica compiuta da Ovidio sul testo-modello non si risolverebbe allora in un puro gioco formale: l'utilizzo di due luoghi differenti del poema epicureo, piegati alla creazione di un'immagine simile ma non perfettamente aderente a quella archetipale, pone le basi per l'enunciazione di un concetto dichiaratamente lucreziano, passando comunque attraverso un brano segnato da risonanze empedoclee: *nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo / sed uariat faciemque nouat, nascique uocatur / incipere esse aliud, quam quod fuit ante morique / desinere illud idem* (*met.* 15, 254-257).

Che in questo caso gli echi dottrinali del proclama del Pitagora ovidiano

---

557 «Questo procedimento è assai frequente in Ovidio, il quale in uno stesso luogo mette insieme le reminiscenze lucreziane da diversi passi, dislocati anche a grande distanza fra loro», così si esprime in proposito Flores 1999, 36.

558 Sulla potenza creatrice della natura in Lucrezio si rimanda particolarmente a Minadeo 1969, 62-64.

559 Cfr. Flores 1999, 37.

provengano dai Φυσικά empedoclei viene dimostrato da un frammento riportato da Plutarco, nel quale si denuncia la convenzionalità delle etichette di nascita e morte attribuite a quel processo che, in realtà, consiste nella mescolanza e nello scambio di particelle, il quale porta al mutamento di una sostanza in un'altra totalmente diversa<sup>560</sup>. Infatti, sostiene il filosofo, φύσις οὐδενὸς ἔστιν ἀπάντων θνητῶν, οὐδέ τις οὐλομένου θανάτοιο τελευτή...φύσις δ' ἐπὶ τοῖς ὀνομάζεται ἀνθρώποισιν<sup>561</sup>.

Eppure, inserendo all'interno del proprio discorso scientifico un'idea empedoclea, citandola quasi testualmente<sup>562</sup>, il Pitagora ovidiano non distoglie l'attenzione dal proprio modello privilegiato, rivisitando i due celebri passi in cui Lucrezio definisce il concetto di morte<sup>563</sup>.

Nel primo egli sostiene che quando un corpo muta fuoriuscendo dai suoi confini, si verifica la morte di ciò che il corpo stesso era prima (*hoc mors est illius quod fuit ante*, *d.r.n.* 1, 793). Osservata da tale prospettiva, la visuale pitagorica sembra contraddire il precetto di Lucrezio, in virtù di una riconfigurazione delle idee di nascita e morte, consistenti in un mutamento, in un passaggio da una forma a un'altra.

Tuttavia un altro passo lucreziano chiarisce definitivamente il tema in predicato<sup>564</sup>. Quasi alla fine del secondo libro del *De rerum natura* l'autore spiega come la morsa fatale della morte non intacchi i *materiai / corpora* (2, 1002-1003), disgregandone solo le coesioni; infatti, gli stessi atomi andranno a formare nuovi aggregati che, però, genereranno sostanze totalmente dissimili da quelle di cui prima erano parti essenziali (*conuertant formas mutantque colores*, *d.r.n.* 2, 1005).

In virtù di questa integrazione argomentativa, mediata da insegnamenti empedoclei, è possibile asserire che la dottrina di Pitagora sulla nascita e la morte di ogni cosa cozzò solo in prima battuta con quella pronunciata *en passant* da Lucrezio nel libro primo del *De rerum natura*, per risultare poi interscambiabile con questa stessa. Infatti il poeta epicureo finisce per spostare il proprio *focus* dalla *res* alla *forma*. Se nascita e morte equivalgono al passaggio da una sostanza a un'altra, ne deriva che, pur mutando le forme, *summa tamen omnia constant* (*met.* 15, 257-258), in linea con il

---

560 Μίξις τε διάλλαξις τε μίγντων, fr. 8, Diels-Kranz 1989. Cfr. Wright 1981, 176.

561 Fr. 8, Diels-Kranz 1989. A tal riguardo, si veda Della Corte 1985, 11. Inoltre, sulla 'risemantizzazione' dei termini di "nascita" e "morte" elaborata da Empedocle si rimanda a Wright 1981, 175-176; Gallavotti 1985, 179 e sg.

562 Cfr. Hardie 1995, 206.

563 Per parte propria Hardie 1995, 208 parla di «double allusion».

564 Si veda in materia Bernardini Marzolla 1994, 47.



principio per cui le particelle elementari presentano natura solida ed eterna, dalle quali *omnis rerum nunc constet summa creata* (d.r.n. 1, 502).

Al fine di avvalorare la veridicità delle proprie teorie, nelle *Metamorfosi* Pitagora ribadisce la validità universale della propria dottrina basata sul mutamento di ogni cosa, affermando che niente (*nil, met. 15, 259*) può durare *sub imagine eadem* (*ibid.*). In *pendant* antitetico con *omnia* del verso precedente, *nil* presenta il rovescio della medaglia: se, per un verso, la somma del tutto resta costante, per un altro, nulla permane in eterno sotto il medesimo aspetto. In ogni caso, un elemento singolare si insinua all'interno di un discorso d'impronta saldamente scientifica, il congiuntivo *crediderim* (v. 260). Esso irrompe ad *incipit* di verso assestando un primo colpo al monolitico edificio dottrinale di Pitagora. Spostando il piano da quello dell'oggettiva constatazione dei fenomeni a quello dell'opinione personale, il filosofo parrebbe mettere in discussione l'oggettività dei suoi stessi precetti. Così come Pitagora aveva conferito credibilità alle proprie teorie cucendo loro addosso una veste formale dichiaratamente lucreziana<sup>565</sup>, allo stesso modo sembra ora denunciarne l'opinabilità tramite *crediderim*, espressione limitativa già di comune impiego nel *De rerum natura*<sup>566</sup>.

Il solido edificio dialettico costruito da Pitagora sembrerebbe vacillare, quasi fosse sul punto di precipitare su se stesso in un turbine di paradossi che, rincorrendosi rapidamente l'uno dopo l'altro, forniscono un'impensabile chiosa al lunghissimo discorso filosofico delle *Metamorfosi*. Dopo aver mostrato attraverso esempi tratti dall'esperienza quotidiana come il principio del mutamento investa tutta la realtà, il discorso del filosofo scivola inesorabilmente sul piano della non dimostrabilità degli eventi. Infatti, se finora Pitagora ha presentato ai propri ascoltatori un'interpretazione dell'eterno fluire delle cose ben chiara ed evidente, poiché da essi stessi esperita ed esperibile giorno dopo giorno, a questo punto della trattazione egli allontana la messe di *exempla* dai cardini spazio-temporali sin qui seguiti e li disloca su un asse diacronico e diatopico lontano dalla comune empiria, come risulta dagli estremi delle forbici presenti al verso 261 (*saecula... locorum*).

Lo sguardo di Pitagora (*uidi... uidi*, vv. 262-263) penetra adesso attraverso gli

---

565 «La langue et le style des *Métamorphoses* rappellent la poésie didactique de Lucrèce», ammonisce, dal canto suo, Pellaux 2008, 17.

566 In almeno 17 luoghi del *De rerum natura* il verbo *credo* viene utilizzato per destituire del loro presunto fondamento scientifico alcune teorie che Lucrezio rigetta categoricamente come false e fuorvianti (1, 624; 665; 696-697; 1052; 2, 225; 496; 735; 3, 351; 443; 508; 4, 856; 5, 146; 305; 891; 6, 411).

eonì del tempo e plana sulle terre del mondo a perdita d'occhio (*ubi*, v. 273). Spostando l'obiettivo dai discepoli su se stesso, il filosofo samio curva l'asse della testimonianza polarizzandolo sulla personale esperienza compiuta in proposito, unico, affidabile testimone ed avallo alle teorie appena enunciate. D'altronde, il particolare statuto di cui egli gode fa sì che solo a lui venga consentito di vedere così in lungo e in largo: Pitagora gode infatti di un punto di osservazione privilegiato in virtù del suo volo gnoseologico che lo ha portato attraverso gli astri fino ad Atlante, altissimo monte della conoscenza (vv. 147-149) e, inoltre, può vantare anche una visione autoptica degli eventi trascorsi grazie al viaggio che la sua anima ha compiuto lungo i secoli, dei quali ancora conserva distinto ricordo (vv. 160-164)<sup>567</sup>.

---

567 Del resto, se è vero che il frammento di Empedocle (*test.* 129 D.-K.) si riferisce a Pitagora, il filosofo avrebbe potuto far luce su ogni cosa grazie alla propria analisi autoptica (ῥεῖ' ὁ γε τῶν ὄντων πάντων λεύσσεσκεν ἕκαστον), dal momento che sarebbe vissuto dieci e venti età umane (δέκ' ἀνθρώπων καὶ τ' εἴκοσιν αἰώνεσσιν).

3.3. *Siqua fides rebus tamen est addenda probatis*<sup>568</sup>.

Un discorso *de admirandis rebus*

Servendosi di una lunga serie di esempi di mutamenti tratti dal repertorio paradossografico, Pitagora ribadisce ancora una volta come il flusso del tempo incida sulla natura determinandone la trasformazione<sup>569</sup>. Benché apparentemente slegato dal passo incentrato sui quattro elementi primordiali, il lungo catalogo di paradossi ripropone la quadripartizione empedoclea del mondo: i *mirabilia aquarum et terrarum*, elencati in 15, 262-295 e ai vv. 307-340, vengono inframmezzati dal racconto relativo alla formazione della collina di Trezene a causa della pressione operata dai flussi impetuosi d'aria sotterranea (vv. 296-306), per venire infine chiusi dall'analisi condotta sui fuochi dell'Etna (vv. 340-355). Un'ultima sezione paradossografica *de generatione animalium* si pone a suggello del discorso 'scientifico' di Pitagora (vv. 361-417).

Che per la realizzazione di questa estesa sezione Ovidio si sia servito di una delle numerose raccolte paradossografiche circolanti alla sua epoca è opinione comune nella letteratura secondaria<sup>570</sup>. In effetti, l'impronta catalogica conferita al passo, nonché la netta suddivisione operata per aree tematiche sono solo alcuni dei tratti peculiari condivisi con le sillogi di *mirabilia* che, nate già in seno alla scuola del Peripato,

---

568 *Met.* 15, 361.

569 Per un inquadramento della letteratura paradossografica antica si rinvia ai contributi di Giannini 1964, 99-138; Lafaye 1971<sup>4</sup>, 197 sgg.; Callebat 1987, 155-167; Sassi 1993, 449-468; Myers 1994, 148, Schepens – Delcroix 1996, 373-460. Nello specifico, pregevoli studi sulla paradossografia di età augustea sono quelli raccolti nel volume miscelaneo curato da Hardie 2009, con particolare attenzione al saggio di Beagon 2009, 288-309, sul brano dei *mirabilia* inserito nel discorso di Pitagora. In materia, Myers 1994, 147 lamenta la difficoltà, anzi l'impossibilità di rintracciare con sicurezza la fonte paradossografica alla quale Ovidio avrebbe attinto. Dal canto suo, Hardie 2009, 15, definisce questa sezione del discorso pitagorico come «the greatest collection of paradoxa in Augustan literature».

570 Secondo Graf (in Lafaye 1971<sup>4</sup>, 200-204), per la prima tipologia di *paradoxa* Ovidio si sarebbe servito della stessa fonte della quale Plinio il Vecchio si è valso per la stesura del secondo libro della *Naturalis Historia*, ovvero lo stoico Papirio Fabiano, autore di un trattato di storia naturale; per i *mirabilia animalium*, invece, il poeta parrebbe aver tenuto conto del trattato zoologico del pitagorico Nigidio Figulo. Tuttavia, Lafaye 1971<sup>4</sup>, 203 e sgg. mette in evidenza come l'interesse mostrato qui da Ovidio non sia di taglio naturalistico né zoologico, quanto piuttosto paradossografico; per tale motivo, lo studioso invita a cercare il modello nei paradossografi, le cui raccolte, dall'età alessandrina in poi, ebbero grande fortuna anche nella Roma repubblicana, grazie anche alla mediazione operata da Varrone (*Gallus de admirandis*), che riprende Posidonio, e da Cicerone (*Admiranda*). Viceversa, secondo Sassi 1993, 459, la sezione ovidiana dedicata ai *mirabilia* sembrerebbe interamente tratta dai *Thaumasias* di Callimaco, però mediati da Antigono di Caristo. Per un quadro generale sulle possibili fonti del brano si veda la presa di posizione di Galasso 2000, 1575 e, ancora, Hardie 2015, 529 sgg.

entrarono in auge in età alessandrina<sup>571</sup> per trovare poi terreno fertile anche nella Roma augustea<sup>572</sup>.

Conscio della possibilità che l'uditorio stenti a dar credito alle sue parole, Pitagora affronta il nuovo argomento con l'avallo di prove tanto evidenti quanto incontrovertibili. Benché il filosofo, mantenendo salda l'impostazione didattica della sua predicazione, assicuri di aver visto in prima persona (*uidi*, v. 262)<sup>573</sup> *quod fuerat quondam solidissima tellus / esse fretum, uidi factas ex aequore terras* (vv. 262-263), l'esperienza autoptica necessita di venir corroborata da testimonianze ancora più convincenti: *conchae* marine (v. 264) trovate lontano dalle zone costiere e una *uetus ancora* (v. 265) rinvenuta sui monti costituiscono la prova dirimente che là dove vi fu acqua, adesso c'è la terra asciutta. E, ancora, di quella che era una pianura, il corso delle acque ha fatto una valle e con le alluvioni il monte è disceso al mare (vv. 266-267), fenomeni naturali più plausibili del precedente, se visti in analogia con eventi meteorologici di cui si ha generalmente esperienza, come diluvi e allagamenti. L'immagine conclusiva di paludi inaridite e di terre aride ora traboccanti d'acqua (vv. 268-269) veicola l'attenzione del lettore su alcuni fenomeni idrici: in taluni luoghi, la natura ha fatto scaturire nuove fonti, in altri ne ha occluso lo sbocco; antichi terremoti hanno generato nuovi fiumi, mentre ne hanno estinti altri (vv. 270-272).

Procedendo dall'universale al particolare, Pitagora offre una panoramica generale del fenomeno (vv. 262-263), due prove concrete (vv. 264-265) e una casistica esemplificativa volte a comprovarne la veridicità (vv. 266-272), per far scorrere poi un inarrestabile elenco di idronimi (vv. 273-286) la cui forza travolge persino la nutrita sequenza di nomi legati a terre e a luoghi un tempo interessati da fenomeni metamorfici (vv. 287-295)<sup>574</sup>.

571 Cfr. Sassi 1993, 458.

572 Crahay-Hubaux 1958, 286 rintraccia nei *Paradoxa* di Sozione la fonte cui attingerebbe Ovidio per i *mirabilia locorum et aquarum*. Con una soluzione estrema e in alcuni punti vacillante, Lafaye 1971<sup>4</sup>, 200 sgg. (così anche Schepens-Delcroix 1996, 432-3; 442) sostiene che il materiale pitagorico sul quale Ovidio avrebbe costruito l'intero discorso sia stato filtrato attraverso la mediazione varroniana di Posidonio, il quale costituirebbe l'unico modello tenuto in conto dal poeta della *Metamorfosi* per la redazione di questo passo, contro la tesi sostenuta da Rostagni 1924, secondo il quale è persino possibile vedere nel discorso del Pitagora ovidiano un esoterico *Hieros Logos* del Maestro che Ovidio ha potenzialmente tratto dalla lettura diretta di Empedocle, il quale, a parere dello studioso, lo avrebbe indiscretamente divulgato.

573 Anche in tre luoghi delle *Georgiche* l'esperienza autoptica è garanzia di veridicità (*uidi*, 1, 193; 197; 318).

574 A riguardo Callebat 1988, 164, nota come tratto tipico dei manuali scientifici e paradossografici di *mirabilia aquarum* sia l'utilizzo di coppie antitetiche, nelle quali tra le due componenti vige un rapporto di scambio (umido-secco, dolce-amaro, sano-malsano, benefico-nocivo). Visto alla luce

Il Lico, risucchiato da una voragine, riemerge lontano trovando sbocco da un'altra sorgente; l'Erasino ora viene assorbito scorrendo in un gorgo sotterraneo, ora invece torna fuori sui campi di Argo; in Misia il Caico cambiò il suo letto; in Sicilia l'Amenano ora scorre fluido, ora si arresta arido; le pestilenziali acque dell'Anigro erano un tempo potabili e lo scitico Ipani aveva acque dolci, mentre ora è corrotto da sali amari. L'indole capricciosa delle acque ha talvolta mutato anche l'assetto topografico di alcuni luoghi: in Fenicia, Antissa, Faro e Tiro erano prima circondate dal mare, laddove ora non sono più isole; al contrario, Leucade era un tempo legata alla terraferma, ora però è circondata dal mare, alla stregua di Zancle. Con altre città la natura si è rivelata più crudele: infatti, adesso in Acaia, le città di Elice e Buri sono interamente sommerse.

Dopo una parentesi costituita dall'*excursus* incentrato sulla formazione della collina di Trezene, inserita forse allo scopo di variare la monotonia della rubrica, l'elenco di *mirabilia aquarum* prosegue per altri trenta versi (vv. 309-339), con un ultimo caso dislocato subito dopo la sezione dedicata all'Etna e ai suoi fuochi (vv. 356-358).

Di séguito, Pitagora affronta la singolare natura della corrente di Ammone: essa è fredda a mezzogiorno, riscaldandosi all'alba e al tramonto; e ancora, a suo dire, gli Atamani accendono la legna versando sopra questa dell'acqua quando la falce della luna calante è minima; inoltre, i Ciconi hanno un fiume la cui acqua pietrifica le viscere di chi la beve; per altro verso, il Crati e il Sibari trasformano i capelli in ambra e oro<sup>575</sup>, le acque della fonte di Salmaci corrompono la virilità e quelle dei laghi d'Etiopia inducono alla pazzia o al sonno. Chiunque beva dalla fonte di Clitorea diviene astemio, mentre il Lincestio genera l'effetto contrario. L'acqua del Feneo, in Arcadia, bevuta di notte nuoce, mentre di giorno è innocua. Tra le terre, Ortigia vagava sulle onde, mentre ora è ferma e, similmente, le Simplegadi hanno arrestato la loro morsa fatale. Infine, nell'iperborea Pallene, si trova un lago di nome Tritone: gli uomini che si immergono per nove volte in quelle acque vedono spuntare un fitto piumaggio sulle proprie membra.

Adottando una tecnica distante da quella dimostrativa, di cui finora si era

---

del brano ovidiano, potremmo dire, con le parole dello studioso (Callebat 1988, 165) che la «représentation des *mirabilia* se révèle intimément liée au concept même de métamorphose, impliquant lui-même l'existence d'un réseau complexe de correspondances, d'une sympathie universelle».

575 Sui *mirabilia* del Sibari e del Crati si veda ancora Callebat 1988, 164.

avvalso onde esporre la propria dottrina, il Pitagora ovidiano sembra adesso deporre la maschera dello scienziato per indossare quella del paradossografo. Non sussiste dubbio sul fatto che il brano faccia tesoro di una raccolta di *mirabilia* e che proprio alcuni dei caratteri più evidenti del pezzo metamorfico ne denuncino la parentela: l'assunto generale secondo il quale l'acqua può mutarsi in terra arida e viceversa (vv. 262-272), seguito dall'abbondante messe di *exempla* inserita al fine di avvalorare l'asserto del filosofo, riproduce esattamente la modalità operativa dei manuali di paradossi, nei quali la genericità con cui viene trattato un fenomeno mira a garantirne l'autenticità, laddove l'effetto cumulativo prodotto dal lungo catalogo di fonti, fiumi, mari e laghi serve ad enfatizzare la straordinaria natura del fenomeno preso in esame<sup>576</sup>.

Un ulteriore tratto condiviso dal brano metamorfico con le sillogi di θαύματα è quello della *diaeresis*, ossia della presenza di due o più ipotesi offerte generalmente dal paradossografo nel tentativo di spiegare un dato fenomeno. Benché in misura drasticamente inferiore rispetto all'abnorme quantità di riferimenti topografici presenti all'interno del catalogo (vv. 273-360), su alcuni *mirabilia* il filosofo indugia più che su altri, cercando di offrire una spiegazione, talvolta in chiave mitica, utile a chiarire la causa del fenomeno specifico. Questo è il caso della fonte di Clitorea, del cui potere Pitagora offre una duplice spiegazione, una di sapore vagamente scientifico, l'altra di sapore inequivocabilmente mitologico<sup>577</sup>: o (*seu*, v. 324) quest'acqua contiene una sostanza contraria all'ardore del vino, oppure (*siue*, v. 325) può essere vera la leggenda secondo cui Melampo abbia contaminato la fonte gettandovi dentro le erbe utilizzate per far guarire le Pretidi dal furore bacchico (vv. 325-328).

Tuttavia, un caso ancora più interessante è rappresentato dalla disamina dei fuochi dell'Etna. Sostenendo la tesi per la quale il vulcano siciliano un giorno diverrà inattivo, Pitagora presenta al lettore tre delle possibili cause per le quali un tale fenomeno è destinato a verificarsi<sup>578</sup>: o (*siue*, v. 342) la terra è un essere animato dotato di fessure dalle quali respira esalando fiamme e, per questa ragione, un giorno cambierà la collocazione dei propri sfiatatoi chiudendo alcune caverne e aprendone altre; o (*siue*,

576 Cfr. Beagon 2009, 293.

577 Cfr. Myers 1994, 153; Hardie 2008, 82-83.

578 La molteplicità delle cause è un tratto tipico della tecnica argomentativa lucreziana (cfr. Boyancé 1970, 280-281; Schiesaro 1990, 27 e sgg.; Hardie 2008, 69-73), condivisa anche dal Virgilio didascalico e dall'autore dell'*Aetna*, come opportunamente messo in luce da Myers 1994, 140. Sulla pluralità di cause tipica della dimostrazione didattica lucreziana si veda peraltro Bollack 1978, 351-352, mentre sull'influsso rintracciabile nelle *Metamorfosi* ovidiane si consulti Hardie 2008, 81-83.

v. 346) è possibile che il fuoco sia generato dall'attrito prodotto da venti sotterranei tra i sassi e i materiali contenenti i semi del fuoco e, quindi, al cessare dei venti anche le fiamme si estingueranno; oppure (*siue*, v. 350), se sono i bitumi (*bitumineae uires*, *ibid.*) o lo zolfo (*luteae... sulphura*, v. 351) a generare gli incendi etnei, capiterà prima o poi che la terra non potrà più fornire al vulcano tale nutrimento (*cibos alimentaue pinguia flammae*, v. 352), condannandolo pertanto all'inattività<sup>579</sup>.

Se la prima delle tre ipotesi sembra far riferimento a una visione animistica dell'universo, in sintonia con uno dei principi dottrinari della fisica pitagorica<sup>580</sup>, la seconda è mutuata direttamente dal passo lucreziano incentrato sullo stesso oggetto di indagine dello stralcio metamorfico qui analizzato<sup>581</sup>. Pitagora spiega nei termini seguenti la verosimile ragione per la quale si producono i fuochi del vulcano siciliano (vv. 346-349):

*siue leues imis uenti cohibentur in antris  
saxaque cum saxis et habentem semina flammae  
materiam iactant, ea concipit ictibus ignem,  
antra relinquentur sedatis frigida uentis*

In modo affine, Lucrezio aveva chiarito al proprio lettore che la *flamma* (*d.r.n.* 6, 681) dell'Etna trovava origine dalla conformazione stessa del monte<sup>582</sup>: la struttura di quest'ultimo, infatti, è *subcaua* (v. 682), quasi eretta su *cauernae* (v. 683) di silice. All'interno di un tale dedalo di antri infuria un *uentus* (v. 684) che *percaluit calefacitque omnia circum / saxa furens, qua contigit, terramque, et ab ollis / excussit calidum flammis uelocibus ignem* (vv. 686-688)<sup>583</sup>.

Ovidio desume comunque da un'altra fonte quella che nel discorso pitagorico si configura come la terza possibile causa delle fiamme etnee. Infatti, in successione di tempo, nell'*Aetna* pseudovirgiliano, a riscontro, si legge una sezione dedicata alle

579 Sul colorito didascalico dell'iterazione *siue... siue* in Ovidio si rimanda a Solodow 1988, 66-67 e a Hardie 2008, 83.

580 Il pitagorico Timeo, parlando dell'universo, definisce il cosmo ζῆλον ἔμψυχον ἔννοον (*Tim.* 30b).

581 «The style is Lucretian, and conspicuously "scientific", although Lucretius himself gave only one cause for Aetna's eruptions», sostiene, per parte propria, Myers 1994, 155.

582 Cfr. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, III, 299.

583 Sull'analisi lucreziana incentrata sull'Etna si vedano Bailey 1963<sup>2</sup>, III 1654-1660 e Bollack 1978, 335-347. Inoltre, per quel che concerne le potenziali fonti utilizzate da Lucrezio per la realizzazione di questo celebre passo si consulti Boyancé 1970, 291 n. 33.

sostanze che alimentano i fuochi del vulcano e ne provocano gli incendi (*nunc superant quaecumque creant incendia silvae. / Quae flammis alimenta uocent, quid nutriat Aetnam, Aet. 385-386*)<sup>584</sup>. Tra gli elementi che, secondo l'autore del poemetto, sono parte costituente della lava vulcanica individuiamo anche il *calidus... sulphuris umor* (v. 389) e il *pingue bitumen* (v. 390)<sup>585</sup>, proprio come Pitagora ha modo di sostenere lungo il proprio discorso nel quindicesimo libro delle *Metamorfosi*.

Dunque, nonostante i punti di contatto tra il brano pitagorico e la tradizione paradossografica, non sembra che Ovidio abbia trasposto *sic et simpliciter* sezioni di *mirabilia* tratti da raccolte specifiche, bensì che le abbia adattate alle modalità espositive del suo personaggio. Del resto, il taglio scientifico con cui viene trattato un altro *mirum*, conferma la volontà manifesta di riproporre una modalità dimostrativa adatta alla caratura 'tecnica' che Ovidio ha inteso imprimere al discorso di Pitagora.

A detta di quest'ultimo, la collina del Metone, a Trezene, sarebbe frutto di un mutamento recente del suolo; infatti, dove ora sorge un *tumulus* (*met. 15, 298*), un tempo era tutta pianura. Assumendo daccapo i panni dell'uomo di scienza, Pitagora descrive il fenomeno che ha originato quel colle e, come suo solito, ricorre a Lucrezio.

Pur non parlando di formazione di tumuli in alcun luogo del *De rerum natura*, il poeta epicureo offre nuovamente al personaggio ovidiano un ricco repertorio di immagini e un lessico pieno di opportunità di rielaborazione<sup>586</sup>. Infatti, nella sezione immediatamente precedente al brano paradossografico, Lucrezio conduce una disamina relativa alle cause dei terremoti. Egli ritiene che a provarli sia la *fera uis uenti* (*d.r.n. 6, 592*) che, infiltrandosi all'interno delle grandi cavità (*speluncas inter magnas*, v. 581) del sottosuolo, erompe all'esterno generando un *magnus... hiatus* (v. 584). Benché con diverso risultato, il fenomeno che ha provocato la nascita del tumulo sembra seguire per filo e per segno la descrizione lucreziana relativa ai terremoti. Infatti, anche nel brano ovidiano una *uis fera uentorum* (*met. 15, 299*) rinchiusa all'interno di *caecae... cauernae* (*ibid.*), volendo ardentemente erompere senza riuscirvi, causa l'assenza di una fenditura (*rima*, v. 301) che ne permettesse la fuoriuscita, ebbe a gonfiare la terra, tendendone la superficie (*extentam tumefecit humum*, v. 303). Coerentemente con il colorito tecnico conferito al dettato, al fenomeno viene allegata una similitudine,

---

584 Vd. Ellis 2008<sup>2</sup>, 167-168.

585 Per una disamina relativa allo zolfo siciliano rimanderei a Ellis 2008<sup>2</sup>, 169-170.

586 Cfr. Myers 1994, 151.



proprio come avviene nel passaggio del *De rerum natura* in cui il poeta paragona il dispiegarsi del vento al di sotto della superficie terrestre, *frigus uti nostros penitus cum uenit in artus* (*d.r.n.* 6, 594). Il suolo ebbe a gonfiarsi allo stesso modo in cui col fiato si gonfiano le vesciche (*uesicam*, v. 304) o gli otri (*derepta bicorni / terga capro*, vv. 304-305), immagine, questa, che richiama alla memoria un *locus similis* varroniano, dove ricorre l'impoetico lemma *uesica*<sup>587</sup>.

Tornando al problema delle fonti di cui Ovidio si sarebbe servito per la composizione di questo brano, un ulteriore elemento di distacco rispetto ai paradossografi è costituito dal diverso approccio che Pitagora mostra nei riguardi dei *testimonia*. Se i collettori di *mirabilia* sono molto precisi nel riportare i testimoni letterari di ogni *thauma* descritto, fornendo anche lo spettro di opinioni circa le possibili cause del fenomeno inserito nel catalogo, viceversa nelle *Metamorfosi* Pitagora non cita alcuna fonte autorevole; piuttosto, l'attenzione si sposta dalla testimonianza diretta (*uidi... uidi*, vv. 262-263) e indiretta (*plurima... audita et cognita*, v. 307) del filosofo a quella garantita dal racconto di terzi (*nisi uatibus omnis / eripienda fides*, vv. 282-283; *ueteres habuere coloni*, v. 289; *ostendere nautae... solent*, vv. 294-295; *indigenae memorant*, v. 325; *res obseruata colonis*, v. 373), per sfociare, infine, nella ancor più vaga, indistinta memoria popolare (*ferunt*, v. 278; *dicitur*, v. 291; *narratur*, v. 312; *fama est*, v. 356; *sunt qui... credant*, vv. 389-390; *ut memorant*, v. 414)<sup>588</sup>.

Del resto, salvo che in pochissimi casi, il personaggio ovidiano non tenta nemmeno di fornire un'analisi scientifica degli strani fenomeni via via presentati e, al contrario, veicola questa esuberante messe di *mirabilia* facendola confluire all'interno di una rassicurante *communis opinio*<sup>589</sup>. Infatti, sembra che al personaggio ovidiano non importi tanto di avvalorare con tesi di stampo razionalistico quel che le credenze comuni accolgono come plausibile, quanto piuttosto di indurre l'uditorio ad abbracciare come vero l'universale principio del mutamento già al solo venire a contatto con l'abbondante quantità di *exempla* inseriti nel brano. Eppure, quando si insinua il rischio che il destinatario possa non prestar fede alla veridicità di alcuni improbabili fenomeni

---

587 *Anima ut conclusa in uesica, quando est ante ligata, si pertuderis, aera reddet*, Varr. *men. sat.* 29.

588 Cfr. Beagon 2009, 293-294. Inoltre, sulla questione relativa ai *verba dicendi* usati in maniera impersonale in Ovidio e nelle raccolte paradossografiche circolanti all'interno del Peripato si rilegga quanto osservato da Sassi 1993, 462-463.

589 «These sorts of expressions [...] which "invoke the authority of tradition", serve to enhance the properly objective tone of Pythagoras' "scientific" discourse», di tale tenore il punto di vista di Myers 1994, 140. Sulla questione cfr. peraltro Wheeler 1999, 114.

naturali, il filosofo stimola nella mente dell'ascoltatore quel procedimento analogico che già gli aveva permesso di spiegare con *exempla* desunti dal quotidiano i nodi astratti della sua dottrina.

Non è un caso che l'*escamotage* dell'allocuzione diretta al lettore (*si quaeras... inuenies*, vv. 293-294; *nonne uides*, v. 362 e v. 382; *si demas... supponas*, vv. 369-370) venga impiegato nei punti più critici del passo, ossia quelli in cui la credibilità delle affermazioni risulti a rischio a causa dell'assurdità del fenomeno descritto.

Lungo il discorso di Pitagora, il passaggio dalla visione autoptica alle credenze diffuse produce per altri versi uno straniamento che condannerebbe l'ascoltatore all'incredulità, se il filosofo non interloquisse costantemente con lui, orientandone il percorso cognitivo con opportuni richiami e opportune correzioni.

Considerato da quest'angolo visuale, il discrimine tra tale sezione della predicazione e la letteratura paradossografica è stato pensato dal Pitagora ovidiano per riaccostare, ancora una volta, l'arringa che va svolgendo al *modus operandi* del proprio modello privilegiato, Lucrezio. Dell'espedito utilizzato dal filosofo delle *Metamorfosi* al fine di coinvolgere l'uditorio, esortandolo a constatare per via diretta la veridicità delle sue rivelazioni, si è già discusso in precedenza. È stato posto in risalto, altresì, come tale *escamotage* riveli una matrice lucreziana, attestata dai numerosi passi del *De rerum natura* in cui il poeta epicureo riesce a guadagnare l'assenso del destinatario tramite il ricorso ad un costrutto interrogativo, di taglio retorico, aperto dalla formula *nonne uides*<sup>590</sup>. Nel ventaglio di luoghi lucreziani suscettibili di riscrittura, però, uno in particolare è legato al brano ovidiano non solo sul versante lessicale e per l'effetto persuasivo che intende produrre nel destinatario intradiegetico, ma anche per il contesto in cui si trova inserito.

Parlando di una fonte capace di generare fuoco con le proprie acque (*d.r.n.* 6, 879), Lucrezio invita Memmio a non stupirsi come davanti a un fenomeno di cui sia ignota la causa (*nimirum*, v. 883)<sup>591</sup>: infatti, spiega il poeta, *sunt in aqua permulta uaporis / semina* (vv. 883-884). Consapevole del rischio che un principio così astratto possa istillare nell'animo del lettore un dubbio circa la sua validità, l'autore guida l'attenzione del dedicatario del poema spostando la questione dal piano teorico a quello empirico, appellandosi alle nozioni pratiche di cui Memmio stesso dispone (*nonne*

---

590 Cfr. n. 503 a p. 145 della presente indagine.

591 Vd. Ernout-Robin 1962<sup>2</sup>, III, 325-326.

*uides*, v. 900). Che nei liquidi siano presenti particelle di fuoco può dar testimonianza quest'ultimo (v. 901) o chiunque abbia provato ad accostare ad un lume notturno un lucignolo appena spento: esso si accende prima ancora che la fiamma lo tocchi, proprio come accade alla torcia (vv. 900-903).

In modo del tutto simile procede la disamina del Pitagora ovidiano. Egli manifesta il proprio scetticismo in merito a due *mirabilia*<sup>592</sup>: infatti, è difficile credere (*haud equidem credo*, v. 359) che gli uomini di Pallene e le donne scitiche si trovino coperti di piume dopo essere venuti a contatto, rispettivamente, con le acque del lago Tritone e con unguenti magici. Eppure, se è possibile prestar fede almeno alle *res... probatae* (v. 361), non è sotto gli occhi di tutti (*nonne uidet*, v. 362) il fatto che i corpi si trasformano in piccoli animali, dopo essere stati decomposti dal tempo e dal calore che li sfalda?<sup>593</sup>

A tale domanda l'ascoltatore non può che rispondere in maniera affermativa e la casistica dispiegata ad avallo della teoria esposta da Pitagora non fa altro che avallarne il credito. In linea con lo stilema lucreziano ricordato, Pitagora si rivolge al proprio dedicatario, invitandolo a sperimentare direttamente la veridicità delle sue parole nei termini seguenti: va' e seppellisci (*i quoque... obrue*, v. 364) dei bei tori; dalle loro viscere putrefatte verranno fuori delle api, lo si sa per esperienza (*cognita res usu*, v. 365)<sup>594</sup>; dalla carcassa di un cavallo sepolto nasce invece un calabrone<sup>595</sup>; ancora, se si strappano (*si demas*, v. 369) a un granchio le chele e poi si mette (*supponas*, v. 370) sotto terra quel che resta di esso, da lì sbucherà fuori uno scorpione<sup>596</sup>; il bruco si

592 Secondo Stinton 1976, 61, la posizione scettica assunta qui da Pitagora ha per scopo quello di «encourage the reader's belief in what has gone before».

593 Oltre all'idea empedoclea per la quale una delle scaturigini della nascita sia la putrefazione della terra (fr. 98, Diels-Kranz 1989), poi ripresa anche da Aristotele (*De gen. et corr.* 1, 3), il passo riprende il concetto lucreziano espresso in *d.r.n.* 2, 898-901: *et tamen haec (scil. ligna e glaebae, v. 897), cum sunt quasi putrefacta per imbris, / uermiculos pariunt, quia corpora materiai / antiquis ex ordinibus permota noua re / conciliantur ita ut debent animalia gigni*. A proposito delle teorie lucreziane relative alla generazione spontanea si veda Schrijvers 1999, in particolare, 5-15. Sul rapporto tra Lucrezio ed Empedocle a proposito della suddetta teoria si veda, inoltre, Garani 2013, 242-243.

594 Si tratta ovviamente della bugonia, narrata in modo più esteso da Virgilio nella sezione conclusiva del suo poema didascalico (*Georg.* 4, 281-314; 538-558), per la quale rimanderei a Gale 2000, 229. In proposito Hardie 2015, 530, nota, però, che «Pitagora presenta la "storia naturale" senza l'*aition* mitologico di Virgilio». A tal riguardo, osservazioni interessanti in Myers 1994, 155; Hardie 2009, 8; Deremetz 2009, 122-123.

595 Riguardo al fatto dal cavallo nascesse il calabrone, così come dal bue le api, si veda Nic., *Th.* 740-3: ὄς δὴ θαρσαλέην γενεὴν ἐκμάσσειται ἵππου· / ἵπποι γὰρ σφηκῶν γένεσις ταῦροι δὲ μελισσῶν / (σκήνεσι πυθομένοισι λυκοσπάδες ἐξεγένοντο).

596 Cfr. Nicandro, *Th.* 793-6: τοὺς ἀλὸς ἐξερύουσι δελαστρέες ἰχθυβολῆες, / αὐτίκα δ' ἀγρευθέντες ἐνὶ γρόνῃσιν ἔδυσαν / μυοδόκοις, ἴνα τέκνα κακοφθόρα τῶνδε θανόντων / σκορπίοι ἐξεγένοντο καθ'

trasforma in farfalla e le rane sorgono da semi contenuti nel fango. Nemmeno il cucciolo nato dall'orsa è del tutto formato, ma è carne viva a mala pena e prende forma solo grazie alla madre che, lambendolo, gli plasma le membra.

Risultando la teoria in oggetto a forte rischio di credibilità, Pitagora reimpiega il modulo sclerotico del *nonne uides* (v. 382) e riconduce l'attenzione del lettore a fenomeni meno estranei alla sua esperienza: del resto, non è noto che i feti delle api, nascosti in esagoni di cera, nascano infirmi e solo in un secondo momento assumano zampe e ali? (vv. 382-383)<sup>597</sup>.

Che l'invito a cercare nel quotidiano prove di processi analoghi, a livello microscopico, ai processi genetici e/o formativi di un ente fisico o di un essere animato costituisca una delle tecniche didattiche privilegiate da Lucrezio è dato acquisito dagli specialisti<sup>598</sup>; tuttavia, nel brano metamorfico qui discusso questo stesso *escamotage* servirà a certificare la plausibilità di un fenomeno caratterizzato da tutti i tratti del meraviglioso.

Per quanto concerne l'autore del *De rerum natura*, converrà peraltro rivolgere un'attenzione particolare ad uno dei passi più celebri del poema, 6, 879-90)<sup>599</sup>. Quasi al termine del *Lehrgedicht* Lucrezio inserisce un'estesa sezione paradossografica<sup>600</sup> destinata a 'incrociarsi' con l'*explicit* del discorso di Pitagora in più punti e su piani diversi, da quello più visibilmente contenutistico e lessicale a quello più velatamente programmatico e strutturale<sup>601</sup>.

Il dibattito condotto dal discepolo di Epicuro circa lo stupefacente potere igneo del *frigidus fons* (*d.r.n.* 6, 879) introduce questo ampio pannello (vv. 608-1089) il cui tema dominante è rappresentato dal *mirum*. A garantire un equilibrio interno all'intero passo gioca la polarità tra l'opinione corrente, tesa a mistificare tutto quello di cui non si

---

ἔρκεα λωβητῆρες.

597 Vd. Beagon 2009, 297.

598 Basti pensare all'analogia istituita da Lucrezio tra il movimento incessante che gli atomi compiono nel vuoto e il vorticare del pulviscolo visibile quando esso viene colpito da un fascio di luce all'interno di una stanza buia (*d.r.n.* 2, 114-124). A tal riguardo lucide osservazioni in Schiesaro 1990, 26-28.

599 «Nello stadio iniziale dell'osservazione scientifica (e non solo scientifica) tutti i fenomeni eccedono in prima istanza l'orizzonte del noto, anzi proprio perciò si segnalano all'attenzione e stimolano un'operazione conoscitiva che al noto, per via di somiglianza, li riconduca», così sostiene, per parte propria, Sassi 1993, 451.

600 Interessante l'articolo di Runia 1997, 93-103, teso a chiarire l'approccio di Lucrezio nei riguardi della letteratura paradossografica coeva.

601 Sull'utilizzo da parte di Ovidio di materiale paradossografico, considerato quale bagaglio di argomenti da trattare *sub specie philosophiae* si veda Myers 1994, 148.

riesce ad individuare le cause (*mirantur*, v. 608)<sup>602</sup> e il piglio razionalistico con il quale l'autore è in grado di dar ragione anche del fenomeno apparentemente più inspiegabile. Servendosi della *ratio*, il poeta epicureo squarcia il velo di mistero che ammanta alcuni eventi naturali presentandoli al lettore in tutta la loro logica perspicuità.

Ad esempio, sembra paradossale che il mare non accresca la propria massa nonostante in esso sfocino innumerevoli fiumi, eppure, a ben riflettere, tanta acqua si riversa in mare quanta ne estingue il sole con la forza del proprio calore, il vento con la violenza e la terra che ne assorbe gran parte sulle coste (vv. 608-638)<sup>603</sup>. Parimenti, anche l'attività ignea dell'Etna trova una spiegazione razionale, al solo ipotizzare l'esistenza di cavità sotterranee entro le quali il vento infuria stimolando gli atomi ignei presenti nelle rocce, suscitando così il fuoco (vv. 639-702). In altro versante, con l'addurre varie ragioni Lucrezio cerca di spiegare il motivo per cui il Nilo cresca paradossalmente d'estate e non nel periodo invernale (vv. 712-737)<sup>604</sup>, mentre si mostra più sicuro nell'espone la ragione per cui i laghi Averni uccidano con le loro esalazioni gli uccelli in transito (vv. 738-839)<sup>605</sup>; l'acqua dei pozzi è più fredda d'estate perché la terra rilascia nell'aria i suoi semi ignei dopo essersi rarefatta per via del calore solare (vv. 840-849)<sup>606</sup>.

Pertanto, non deve stupire l'apparente straordinaria natura della fonte di Ammone, calda di notte e fredda di giorno: infatti, il gelo notturno serra la terra spremendone fuori gli atomi ignei che si liberano nella fonte riscaldandola, mentre di giorno essa diventa più rada e riassorbe le particelle calde liberate di notte (vv. 848-878)<sup>607</sup>. Infine, la presenza di parti ignee presenti anche nell'acqua chiarisce la sua altrimenti inspiegabile capacità di generare fuoco (879-905)<sup>608</sup>. Altrettanto strano potrebbe apparire quel che accade ad Arado, se non si ponesse mente alla variegata natura degli atomi che costituiscono la materia: infatti, in questo luogo, in mezzo al

---

602 Cfr. Bollack 1978, 347; Gale 2000, 199-200.

603 Vd. Bollack 1978, 347-351.

604 Sull'interesse paradossografico e scientifico degli antichi per il Nilo e i suoi *mirabilia* si vedano in generale Boyancé 1970, 292; Bollack 1978, 352-355; Callebat 1988, 156-157; Romano 1994, 19-34.

605 Cfr. Boyancé 1970, 292-293; Bollack 1978, 355-360.

606 Vd. Boyancé 1970, 294; Bollack 1978, 360-365.

607 Cfr. Bollack 1978, 365-376. Dal canto suo, Notaro 2007 (b), 32, dopo aver rintracciato i passi di autori greci e romani anteriori a Lucrezio nei quali ricorra menzione della fonte suddetta, sottolinea l'originalità della versione specifica trasmessa al lettore del *De rerum natura*. Difatti, il poeta del Giardino «non si interessa alla descrizione del luogo, bensì alla ricerca della *ratio* da cui è governato tale fenomeno».

608 Vd. Bollack 1978, 376-379.

mare una scaturigine d'acqua dolce schiude intorno a sé onde salmastre (vv. 890-894)<sup>609</sup>. Una lunga disamina sulle cause dello strabiliante potere d'attrazione esercitato dalla calamita sul ferro (vv. 905-1089) chiude infine quest'ampia sezione di matrice paradossografica, con la quale il brano delle *Metamorfosi* oggetto del nostro interesse dialoga apertamente.

Si è già accennato al fatto che la parte finale del discorso di Pitagora sembra connessa a più livelli con la sezione paradossografica inserita da Lucrezio verso la fine del sesto libro del *De rerum natura*. Poco resterà da sottolineare ad avallo della parentela tra alcuni stralci lucreziani e talune brevi sequenze della lunga arringa pitagorica: la disamina relativa ai fuochi dell'Etna, la descrizione della fonte sita presso il tempio di Ammone, il riferimento all'acqua che ha il potere di generare fuoco e, forse, anche la duplice natura dell'acqua marina di Arado sono argomenti sui quali concentrano la propria attenzione sia Lucrezio sia Pitagora. Nel XV libro delle *Metamorfosi* ovidiane, gli evidenti richiami lessicali testimoniano in modo incontrovertibile la dipendenza di Ovidio dal *De rerum natura* (*d.r.n.* 6, vv. 848-878)<sup>610</sup>. Lungi dall'essere simili solo sul versante contenutistico e lessicale, i due passi presentano una qualche evidente affinità strutturale e una ancor meno scontata omogeneità programmatica.

Sul primo dei due piani, Ovidio sembra aver costruito il discorso di Pitagora seguendo la traccia segnata dal poema lucreziano. A questo proposito, val la pena di ricordare che la sezione paradossografica inserita dal filosofo di Samo nel perimetro del proprio discorso prendeva le mosse dall'idea secondo cui i quattro elementi-base trapassavano, trasformandosi, l'uno nell'altro, così che acqua si produsse dove un tempo vi fu terra e viceversa (*uidi ego, quod fuerat quondam solidissima tellus, / esse fretum, uidi factas ex aequore terras, met.* 15, 262-263). Ebbene, anche Lucrezio iniziava la propria sezione sui *mirabilia* mediante l'immagine della distesa marina che intrattiene

---

609 Cfr. ancora Bollack 1978, 379-382.

610 Circa i rapporti intertestuali tra la sezione pitagorica incentrata sul vulcano siciliano e quella inserita all'interno del *De rerum natura* si è già detto a p. 171.

Per quanto concerne gli altri fenomeni, invece, val la pena notare la vicinanza lessicale, oltre che tematica, che sussiste tra le due sezioni paradossografiche. Come Pitagora si riferisce alla *unda* (*met.* 15, 310) del cornigero Ammone, affermando che *medio... die gelida est, ortuque obituque calescit* (vv. 309-310), così Lucrezio parla di un *fons luce diurna / frigidus et calidus nocturno tempore* (*d.r.n.* 6, 348-349).

Per altro verso, la contraddittoria natura dell'Ipani *qui fuerat dulcis, salibus uitatur amaris* (*met.* 15, 286) potrebbe riecheggiare lo strano fenomeno constatabile presso Arado, dove il mare presenta *dulcis inter salsas intermouit undas* (*d.r.n.* 6, 894).

con la terra un rapporto di reciproco scambio (*debet, ut in mare de terris uenit umor aquai, / in terras itidem manare ex aequore salso, d.r.n. 6, 633-634*). Inoltre, la forte influenza della teoria empedoclea non pervade soltanto il brano ovidiano in esame, informando di sé anche il discorso di Lucrezio.

Pertanto, nell'intento di stendere un *excursus* sistematico sui paradossi, Pitagora fornisce un'ampia casistica di fenomeni che ripropone l'impronta conferita all'ultimo argomento esposto dal filosofo samio in merito alla composizione quadripartita dell'universo<sup>611</sup>, con estesi riferimenti ad acque dai caratteri straordinari, a terre emerse o sommerse, all'aria che ha generato la collina di Trezene e ai fuochi dell'Etna; in modo simile, in questo piccolo quadro iniziale, il poeta epicureo offre al lettore l'immagine di un'armonica costituzione del cosmo, il quale altro non è che il risultato di un equilibrio perfetto tra i quattro elementi primordiali di cui consta.

Il mare non cresce nonostante l'afflusso di acqua proveniente dai fiumi immissari solo perché le manifestazioni naturali dei restanti tre elementi originari (*sol, v. 620; uenti, v. 623; tellus, v. 631*) agiscono in modo tale da ricostituire il loro equilibrato rapporto. La ricca casistica di paradossi presentata dall'autore rimanda ancora una volta alla quadruplicata natura del mondo. Inoltre, la collocazione del brano nel libro conclusivo del *De rerum natura* sancisce la definitiva parentela con i due passi in oggetto: infatti, in entrambi i casi, i due discorsi sui *mirabilia* vengono dislocati nell'ultimo libro dei corrispettivi poemi.

All'inizio del presente capitolo si è discusso dell'apporto sostanziale dato dall'autore del *De rerum natura* alla costruzione del personaggio di Pitagora. Si è anche avuto modo di vedere come la predicazione pitagorica presenti una cifra eminentemente lucreziana sui piani contenutistico e formale, pur lasciando emergere una certa originalità argomentativa che in svariati punti entra in aperto contrasto con l'impianto dottrinale a monte del *Lehrgedicht* epicureo. Giunto quasi alla fine del suo discorso, nelle *Metamorfosi* il filosofo samio ribadisce ancora una volta il proprio contraddittorio rapporto con il modello misurandosi con uno dei nodi portanti del *De rerum natura*: il

---

611 *Quattuor aeternus genitalia corpora mundus / continet; ex illis duo sunt onerosa suoque / pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur; / et totidem grauitate carent nulloque premente / alta petunt, aer atque aere purior ignis. / Quae quamquam spatium distent, tamen omnia fiunt / in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras / aeraque umor abit, dempto quoque pondere rursus / in superos aer tenuissimus emicat ignes; / inde retro redeunt, idemque retexitur ordo. / ignis enim densum spissatus in aera transit, / hic in aquas, tellus glomerata cogitur unda. / Ex ipsis et in ipsa cadunt: resolutaque tellus (met. 15, 239-251).*

*mirum*<sup>612</sup>.

Che il meraviglioso sia stato e continui ad essere stimolo per l'indagine scientifica è un assunto già espressamente dichiarato da Aristotele<sup>613</sup> e, a sua volta, Lucrezio ne conferma l'importanza mostrando, però, quale debba essere il giusto atteggiamento di fronte a quanto, solo a prima vista, appare come straordinario.

Nella programmatica sezione incipitaria del quinto libro del poema, il discepolo di Epicuro enuncia gli argomenti destinati a venir affrontati nell'ultima diade di libri e, al contempo, dichiara apertamente il principio gnoseologico su cui l'intero *Lehrgedicht* si fonda: in sostanza l'autore si accinge a gettar luce sui meccanismi cosmici che regolano il movimento dei corpi celesti, perché non si pensi ottusamente che essi si volgano in cielo per qualche disegno divino (*d.r.n.* 5, 76-81). Infatti, il mancato tentativo di vincere con la ragione lo stupore destato dall'ignoranza delle cause del moto astrale (*si tamen interea mirantur qua ratione / quaeque geri possint*, vv. 83-84) si traduce inevitabilmente nell'approdo alla superstizione (*rursus in antiquas referuntur religiones*, v. 86). Del resto, gli uomini si meravigliano anche (*mirantur*, 6, v. 608) nel constatare che il mare non accresce la propria massa nonostante l'apporto di acqua che in esso si riversa da ogni dove e, similmente, un attonito stupore raggela il cuore di quanti assistono all'incendio che brucia la volta celeste per via delle lingue infuocate dell'Etna (vv. 641-646).

Nel tentativo di spiegare la causa sottesa a tali fenomeni, Lucrezio invita il proprio lettore a penetrare con lo sguardo in modo ampio e approfondito (*tibi... latest alteque uidendum*, v. 647)<sup>614</sup>: infatti, solo mantenendo ben saldo tale atteggiamento critico sarà possibile districarsi dalle maglie della superstizione e, di conseguenza, liberarsi dallo stupore destato da ciò che solo in superficie risulta inspiegabile e strano

---

612 «Instead of setting up a dichotomy between the mythical metamorphoses of the poem and natural philosophy, his speech emphasizes their similarity. Pythagoras does this by combining in his discourse scientific and mythological explanations and by highlighting the marvelous in nature, thus drawing our attention to the similarity of natural phenomena and mythical metamorphoses: they are both *mirabilia*»: così si esprime in materia Myers 1994, 135.

613 Vd. Arist. *metaph.* 1.2.982b 12-13. A tal riguardo, Todini 1991, 101-102, mette in evidenza il fatto che, vista da questa prospettiva, l'intera opera aderisce al presupposto aristotelico, suggerendo l'idea inverosimile che tutto il poema presenti un taglio filosofico impegnato, al di là di questo o di quell'aneddoto mitico. Piuttosto, sembra aver ragione Myers 1994, 158, nell'affermare che Ovidio reimpieghi le sue conoscenze filosofiche alla stregua di quelle concernenti il mito, di cui fa ampio uso per la realizzazione del suo poema.

614 D'altronde non è mancato chi, come Romano 1994, 577-582, abbia sostenuto fermamente l'ipotesi secondo cui la descrizione di tale fenomeno condotta da Lucrezio sia frutto di uno studio autoptico dello stesso.



(*mirari multa relinquas*, v. 654)<sup>615</sup>.

Il *mirum* viene passato al vaglio della *ratio* ed è accolto nell'alveo della scienza, perché nulla sfugge alla legge di natura e, per dirla con lo stesso Lucrezio, proprio la *naturae species ratioque* (1, 148) offre la chiave per conoscere i suoi arcani misteri.

Anche dei fenomeni più incredibili si può indagare l'origine, come dimostra l'ampia casistica riportata dal poeta epicureo: l'inusuale piena estiva del Nilo, la fonte di Ammone e le acque incendiarie si presentano come *mirabilia* solo a quanti non spingono la propria indagine oltre l'apparenza inusuale dell'evento. Al contrario, tutti questi inattesi eventi naturali *ratione geruntur, / et quibus e fiant causis apparet origo* (6, 760-761)<sup>616</sup>.

Posta alla fine dell'opera, questa lunga sequenza di *paradoxa* spiegati *sub specie rationis* persegue l'intento di dimostrare come qualsiasi evento naturale possa essere privato dello statuto di *mirum*, utilizzando lo stesso strumento con il quale Lucrezio, sulle orme del fondatore del Giardino, ha gettato una luce salvifica per l'umanità sull'intera compagine del mondo, dalla terra al cielo, dalla natura alla religione, dalla materia all'anima. Considerato da questa prospettiva, il poema di Lucrezio appare concepito e redatto nell'intento di razionalizzare tutto quel che da sempre ha destato lo stupore degli uomini: la terra, il mare, il cielo e i suoi corpi, l'uomo e la sua anima non suscitano minor meraviglia rispetto alle piene del Nilo, presentandosi come veri e propri *mirabilia* a quanti non sono ancora venuti a contatto con il verbo epicureo.

Del resto, fino a che punto l'autore del *De rerum natura* abbia fatto tesoro delle sillogi paradossografiche è stato più volte messo in evidenza dagli studiosi<sup>617</sup>: all'interno del *Lehrgedicht* dedicato a Memmio la suddivisione dei contenuti per aree tematiche, la presenza di *dieresi* e, anche se con minor peso, la citazione diretta delle fonti, sono alcuni degli elementi mutuati dalle raccolte predette<sup>618</sup>.

Ma una sostanziale differenza intercorre fra i *collectanea mirabilium rerum* e il *De rerum natura* nel trattamento riservato ai *thaumasia*<sup>619</sup>: gli uni non si pongono come

---

615 Gale 2001, 27, pone l'accento sulla tendenza spesso manifestata da Lucrezio nel mostrare al lettore quanto il terrore prodotto da alcuni eventi naturali possa essere scacciato solo attraverso un'analisi razionale dei principi loro sottesi.

616 Cfr. Bollack 1978, 358, n. 56.

617 Si veda, in particolare, Beagon 2009, 293 sgg.

618 Cfr. Runia 1997, 94.

619 «La Natura, sottratta alle manipolazioni di una retorica del *mirum*, diventa organismo meccanicamente ordinato e campo di ricerca razionale: spettacolo terribile molto più che ammirevole, percorso da lotte e turbamenti incessanti, dietro cui però va compreso un oggettivo

obiettivo un'interpretazione in chiave razionale di fenomeni naturali straordinari; l'altro mira invece a fugare qualunque stupore al verificarsi di simili eventi<sup>620</sup> applicando alla loro analisi il metodo interpretativo della *naturae species ratioque* cui è abituato.

Tornando alle *Metamorfosi* ovidiane, se osservato da questa prospettiva, il lungo catalogo di *mirabilia* affrontato da Pitagora nella chiusa del proprio discorso si presenta come un sistematico indice di argomenti che solo in potenza potrebbero costituire materia per un discorso scientifico, rimanendo viceversa relegati nell'ambito della straordinarietà a séguito della cursoria rassegna fattane dal filosofo samio. Infatti, lungi dal voler persuadere il proprio uditorio attraverso un'analisi dei fenomeni condotta alla maniera di Lucrezio, sembra piuttosto che Pitagora intenda avallare la propria teoria circa la 'mutabilità del tutto' per mezzo di un accumulo atto a garantire l'universalità del principio sopraesposto. Così, mentre l'autore del *De rerum natura* non lascia indimostrato alcun evento naturale, operando piuttosto un'attenta cernita dei paradossi da trattare scientificamente, al contrario, il personaggio ovidiano sacrifica la qualità alla quantità, fermandosi ad analizzare le cause di un numero davvero limitato di *mirabilia* che, comunque, dato il taglio non scientifico conferito all'intera sezione, finiscono per restare relegati anch'essi nel mondo del meraviglioso.

Irrompendo con la veemenza di un discorso filosofico-scientifico all'interno di un poema costruito sul fantastico, alla fine della predicazione Pitagora attenua il proprio tono didascalico, facendo confluire la sezione finale del proprio sermone nel solco del *mirum*<sup>621</sup>. Gli ultimi *exempla animalium* sanciscono il definitivo e irreversibile transito dal mondo della scienza al paradosso, reindirizzando così nel mondo fantastico delle *Metamorfosi* la lunga disamina filosofica condotta fin qui dal personaggio ovidiano: dopo l'innumerabile casistica presentata dal filosofo a un pubblico che, non di rado,

---

sistema di regole fondamentali. E così [...] *non est mirandum e nec mirum* sono le formule che sovente in Lucrezio articolano l'argomentazione», tale, in proposito, il punto di vista di Conte 2012<sup>2</sup>, 31.

620 «It will be agreed, therefore, that the general way in which Lucretius presents the *ratio speciesque* of nature from an Epicurean perspective is rather different from the doxographical method [...] To phrase the matter succinctly, Lucretius' method is dogmatic and refutatory, not dialectical and doxographical», così ritiene, dal canto suo, Runia 1997, 95.

621 «Un effetto dell'eclettismo del discorso di Pitagora, secondo Ovidio, è di produrre accesi contrasti tra le sue varie parti: all'inizio e alla fine Pitagora riproduce il tono serio e arcaico di un Empedocle o di un Lucrezio, mentre le sezioni centrali fanno pensare a un approccio da museo delle curiosità», così Hardie 2015, 488.

Beagon 2009, 289, inoltre, nota come, se per Aristotele la "meraviglia" costituiva lo stimolo all'indagine scientifica, per il Pitagora ovidiano sembri quasi che, al contrario, l'indagine filosofica condotta sulla natura delle cose sfoci nella meraviglia.

avrebbe potuto sperimentare nel quotidiano gran parte dei fenomeni via via descritti, l'eccezionale natura autogenerativa della fenice (*met.* 15, 391-407)<sup>622</sup>, l'ermafroditismo della iena (vv. 408-410), il cangiante cromatismo del camaleonte (vv. 411-412) l'urina pietrificante della lince (vv. 413-415) catapultano l'uditorio di Pitagora in un mondo inverosimile, oltre che esotico, tale da avvolgere la materia in un'aura quasi mitica<sup>623</sup>.

Quasi fornendo due ulteriori esempi di metamorfosi, lo stesso Pitagora trasforma, da un lato, la fisionomia del proprio discorso che dalla scienza approda alla para-scienza e, dall'altro, muta se stesso deponendo nuovamente la maschera scientifica sussunta da Lucrezio onde riprendere le 'metamorfiche sembianze' di Ovidio.

---

622 Sulla valenza simbolica della fenice, vista quale trasfigurazione animale dello stesso Pitagora si veda Crahay-Hubaux 1958, 289-290.

623 Perché, in fondo, come chiarisce Myers 1994, 146, «while Lucretius' goal was to explain the miraculous in the world (*non est mirandum* 4.595) in order to prove that the world is governed by its own constant and fixed natural laws, the whole purport of Pythagoras' discourse seems to be to inspire a feeling of wonder at the miracles of nature. This goal is closer to that of Ovid in the *Metamorphoses* as a whole than to that of philosophers like Lucretius». Si veda, inoltre, Beagon 2009, 296.

## Conclusioni

Nel brevissimo proemio delle *Metamorfosi* Ovidio promette al lettore un poema avente per oggetto storie di *formae* mutate in *noua corpora* (*met.* 1, 1-2), occorse dall'origine del mondo fino ai propri tempi. Liberando il proprio testo dai confini temporali entro cui restava circoscritta l'epica annalistica romana e, al contempo, andando in deroga alla regola aristotelica relativa all'unitarietà dell'argomento<sup>624</sup>, pur mantenendo il metro di Ennio e di Virgilio, Ovidio prepara il destinatario a un prodotto letterario del tutto nuovo, capace di amalgamare al suo interno il portato di generi letterari diversissimi tra di loro, compresi soprattutto fra tragedia, commedia, epos didascalico ed elegia.

Alla luce di tali premesse appare giustificabile l'imbarazzo provato dal lettore che, tentando di identificare la fisionomia biotica delle *Metamorfosi*, si sforza di applicare loro un'etichetta che non sempre si adatta bene al reale profilo di quello che, in fin dei conti, dovrebbe coincidere con un 'poema epico'<sup>625</sup>.

Non si può di certo negare che il *carmen perpetuum* si apra con un'epiclesi scandita in esametri, seguita dalla normativa enunciazione dell'argomento; tuttavia, in manifesta rotta con la tradizione, la Musa sembra combaciare con lo stesso poeta, anzi con il suo *animus* (v. 1), e l'unitaria monoliticità del protagonista si trova frantumata nella pluralità di personaggi che sfilano agli occhi dei destinatari, senza mantenere l'identità di partenza<sup>626</sup>. Un'operazione, insomma, capace di suscitare un vero e proprio straniamento al momento della fruizione.

D'altro canto, l'illusione volutamente prodotta dall'autore in sede proemiale non risulta oziosa, introducendo viceversa il destinatario in un universo letterario, quello delle *Metamorfosi*, in cui i confini appaiono talmente labili da divenire "indistinti", per utilizzare una felice espressione calviniana<sup>627</sup>. Del resto, tutto si trasforma, nel mondo ovidiano, creando in chi legge la percezione che niente possa essere "definito" o,

---

624 Arist. *Poet.* 8.

625 Fusi 2009, 70, nel contributo intitolato provocatoriamente *Le Metamorfosi di Ovidio: l'epica in trasformazione* parla di "epica mitologica".

626 In aperta controtendenza con la caratterizzazione univoca con cui viene designato generalmente il protagonista di ogni poema epico. All'"ira di Achille", al "multiforme Odisseo" e al "troiano Enea" fanno qui, da contraltare, delle vaghe e anonime *formae*.

627 Calvino 1994, 7.

quantomeno, definito in modo permanente.

Come il proprio poema e i personaggi che lo abitano, anche Ovidio ha la capacità di cambiare *persona* e di trasformarsi ora in poeta epico che canta le gesta di Enea, ora in cantore elegiaco che lamenta gli infelici amori di Eco e di Biblide, ora in una sorta di poeta tragico che evoca la terribile sorte di Procne e Filomela o in poeta comico quando descrive le vicende di pescatori o di contadini colti nella vita quotidiana; del resto, come nota lucidamente Barchiesi: «il poema è metamorfosi non solo nel soggetto ma anche nello stile [...] va fatta però una differenza: Ovidio ha comunque creato uno stile unitario [...] quello che è metamorfico è il potere di riadattare modelli e generi differenti, lasciandone solo accennata la diversa matrice stilistica»<sup>628</sup>.

Una specie di *pastiche* letterario, quello delle *Metamorfosi*, che risulta ulteriormente arricchito dall'apporto di materiale lessicale, stilistico e tematico proveniente da una produzione letteraria di taglio precipuamente tecnico. D'altro canto, il poema, presentandosi al lettore come «storia universale guardata sotto specie delle metamorfosi»<sup>629</sup>, si apriva naturalmente anche al mondo della speculazione filosofico-scientifica che, come si è visto, informa di sé numerose sezioni del testo ovidiano, conferendo loro un'impronta dai contorni marcatamente didascalici.

D'altronde, consapevole della difficoltà insita nel dover descrivere al lettore fenomeni dalla difficile rappresentabilità, il poeta di Sulmona non poteva far altro che attingere a un tipo di letteratura avente per oggetto di indagine privilegiato il reale, osservato e descritto proprio nella sua fenomenicità.

Pertanto, di fronte alla sfida costituita dal tentativo di dar contezza del passaggio di stato dall'ammasso caotico primordiale alla compagine armonica del mondo, Ovidio chiama a raccolta nella propria memoria quel variegato immaginario cosmogonico di cui aveva probabilmente fatto tesoro nel periodo della formazione giovanile, traducendolo in un ordito espressivo di marca lucreziana. Ostico non solo nel tema, il resoconto cosmogonico realizzato dal poeta delle *Metamorfosi* si configura come un primo banco di prova atto a testare l'abilità di Ovidio nel misurarsi con il *Lehrdichter* romano, per emulare il quale il Sulmonese non esita a rivolgersi anche ad altri personaggi di assoluto riferimento del pensiero filosofico-scientifico, quali Empedocle, Anassagora, Platone e, forse, Aristotele.

---

628 Cfr. Barchiesi 2005, 144.

629 Cfr. Mariotti 2000, 123.

Tuttavia, il ricorso privilegiato al *Lehrgedicht* redatto dall'apostolo del Giardino non sembra limitarsi alla sezione iniziale del nuovo poema che, come si è cercato di dimostrare, si accosta maggiormente all'ipotesto epicureo proprio nei punti nevralgici della fantasmagorica narrazione delle *Metamorfosi*, ossia nella descrizione relativa alla trasformazione dei corpi. Infatti, mediante un gioco finissimo, Ovidio raffigura l'evento che più si allontana dal reale – la metamorfosi – servendosi di icone, termini e moduli stilistici impiegati dal modello per la descrizione scientifica della realtà fenomenica.

Pertanto, osservato da questo angolo visuale, il '*de rerum natura*' pronunciato da un Pitagora dai tratti dichiaratamente lucreziani potrebbe considerarsi come un vero e proprio omaggio porto da Ovidio a Lucrezio, indiscusso 'archegeta' dell'epos didascalico, almeno allo stato delle nostre conoscenze.

Operando in un contesto culturale ormai maturo, in cui ogni ambito letterario si trovava ad essere dominato e rappresentato da autori della statura di Ennio e Virgilio per quanto riguarda il poema epico, di Plauto e Terenzio per la commedia, di Ennio, Pacuvio e Accio per la tragedia, dei contemporanei Properzio e Tibullo per l'elegia, di Lucrezio stesso e Virgilio georgico per quel che concerne l'epos didascalico, Ovidio decide di compendiarne l'esperienza modellizzante in un testo che, a raggiera, riecheggia delle voci di ciascuno di loro, riscrivendole in modo allusivo e originale al contempo<sup>630</sup>.

Di sicuro lo sperimentalismo ovidiano ha prodotto un poema *sui generis* capace, allo stesso tempo, di raccordarsi ai grandi paradigmi letterari del passato nelle forme più varie e di aprire una strada innovativa nella strutturazione e nella polifonia del poema epico a venire.

---

630 «Anche dal punto di vista dei generi, le *Metamorfosi* sono un punto di arrivo: la grandiosa *summa* del materiale leggendario non può non presentarsi quasi come un catalogo delle diverse forme letterarie che corrispondono alla varietà delle situazioni narrative», così nota lucidamente Labate 1990, 964.

## Bibliografia

### Edizioni e Commenti

- Ardizzoni 1967 = A. Ardizzoni, *Apollonio Rodio. Le Argonautiche. Libro I*, Roma 1967.
- Bailey 1963<sup>2</sup> = C. Bailey, *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*, I-III, Oxford 1963<sup>2</sup>.
- Barchiesi 2005 = A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi, Vol. 1*, Milano 2005.
- Barchiesi – Rosati 2007 = A. Barchiesi – G. Rosati, *Ovidio, Metamorfosi, Vol. 2*, Milano 2007.
- Blänsdorf – Büchner – Morel 1995 = J. Blänsdorf – K. Büchner – W. Morel, *Fragmenta poetarum latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucillum*, Stutgardiae – Lipsiae, 1995.
- Bömer 1969 = F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen, Buch I-III*, Heidelberg 1969.
- Bömer 1986 = F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen, Buch XIV-XV*, Heidelberg 1986.
- Burnet 1903 = J. Burnet, *Plato. Platonis Opera*, Oxford 1903.
- Campbell 2003 = G. Campbell, *Lucretius on Creation and Evolution: A Commentary on De rerum natura, Book 5, Lines 772-1104*, Oxford 2003.
- Cèbe 1972-1999 = J. Cèbe, *Varron, Satires Ménippées*, Roma 1972-1999.
- Cerri 2010 = G. Cerri, *Iliade: Libro XVIII. Lo scudo di Achille*, Roma 2010.
- Coleman 1977 = R. Coleman, *Vergil. Eclogues*, Cambridge 1977.
- Conington 1979<sup>2</sup> = R. Conington – H. Nittleship, *The works of Virgil, Vol. 2*, r.a. Hildesheim 1979<sup>2</sup>.
- Costa 1984 = C.D.N. Costa, *De rerum natura V*, Oxford 1984.
- Cucchiarelli 2012 = A. Cucchiarelli, *Le Bucoliche*, Roma 2012.
- Della Corte 1986 = F. Della Corte, *Le Georgiche di Virgilio, Libri III-IV*, Genova 1986.

- Diels – Kranz 1989 = H. Diels – W. Kranz (hrsg. von), *Die Fragmente Der Vorsokratiker, Voll. 1-2-3*, r.a. Hildesheim 1989.
- Ellis – Volk 2008<sup>2</sup> = R. Ellis – K. Volk (ed. by), *Aetna*, Bristol, 2008<sup>2</sup>.
- Ernout – Robin 1962<sup>2</sup> = A. Ernout – L. Robin (éd. par), *Lucrèce. De la nature. Commentaire exégétique et critique*, I-II, Paris 1962<sup>2</sup>.
- Feraboli – Scarcia 1996 = S. Feraboli – R. Scarcia, (a cura di), *Manilio. Il poema degli astri (Astronomica), Vol. 1*, Milano 1996.
- Fronterotta 2003 = F. Fronterotta, *Platone. Timeo*, Milano 2003.
- Galasso 2000 = L. Galasso – G. Paduano – G. Perutelli (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, Torino 2000.
- Gale 2009 = M.R. Gale (ed. by), *De rerum natura V. Lucretius*, Oxford 2009.
- Gallavotti 1985 = C. Gallavotti (a cura di), *Empedocle. Poema Fisico e Lustrale*, Milano 1985.
- Giannini 1966 = A. Giannini (a cura di), *Paradoxographorum Graecorum Reliquiae*, Milano 1966.
- Giussani 1897 = V.C. Giussani, *Commento al De rerum natura, Vol. 1*, Torino 1897.
- Goodyear 1966 = F.R.D. Goodyear – E.J. Kenney – J.A. Richmond (ed. by), *Appendix Vergiliana. Aetna*, Oxford 1966.
- Guarracino 2005 = V. Guarracino, *Pitagora. Versi aurei*, Milano 2005.
- Hardie 2015 = Ph. Hardie (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi, Vol. 6*, Milano 2015.
- Hill 2000 = D.E. Hill (ed. by), *Ovid: Metamorphoses XIII-XV*, Warminster 2000.
- Hill 2010<sup>2</sup> = D.E. Hill (ed.by), *Ovid: Metamorphoses I-IV*, Chippenham – Eastbourne 2010<sup>2</sup>.
- Horsfall 2013 = N. Horsfall, *Virgil. Aeneid, 6, Vol.2*, Amsterdam 2013.
- Kenney 2011 = E.J. Kenney (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi, Vol. 4*, Milano 2011.
- Klingner 1959 = F. Klingner (hrsg. von), *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig 1959.
- Lami 1991 = A. Lami (a cura di), *I Presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete ad Empedocle*, Milano 1991.



- Lanza 1966 = D. Lanza (a cura di), *Testimonianze e Frammenti*, Firenze 1966.
- Lee 1951 = H.D.P. Lee (ed. by), *Aristotle. Meteorologica*, London 1951.
- Liuzzi 1983 = D. Liuzzi (a cura di), *Astronomica Libri I e II*, Lecce 1983.
- Lundström 1917 = V. Lundström, *De re rustica. L. Iuni Moderati Columellae Opera Quae Exstant. Vol. 2*, Hedberg 1917.
- Mueller 1890 = C.F.W. Mueller (hrsg. von), *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*, Stuttgart – Leipzig 1890.
- Mynors 1990 = R.A.B. Mynors (ed. by), *Virgil. Georgics*, Oxford 1990.
- Pepe 2003 = L. Pepe (a cura di), *Meteorologia*, Milano 2003.
- Perelli 1968 = L. Perelli, *Lucrezio. De rerum natura*, Torino 1968.
- Piazzzi 2011 = L. Piazzzi (a cura di), *Lucrezio. Le leggi dell'universo (La natura, Libro I)*, Venezia 2011.
- Plasberg 1917 = O. Plasberg (hrsg. von), *De natura deorum. M. Tullius Cicero*, Leipzig 1917.
- Pohlenz 1918 = M. Pohlenz (hrsg. von), *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 44, Tusculanae disputationes*, Leipzig 1918.
- Powell 1925 = J.U. Powell (ed. by), *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925.
- Reed 2013 = J.D. Reed (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi, Vol. 5*, Milano 2013.
- Robinson 2011 = M. Robinson (ed. by), *A Commentary on Ovid's Fasti. Book 2*, New York 2011.
- Ronconi 1967 = A. Ronconi (a cura di), *Cicerone. Somnium Scipionis. Introduzione e commento*, 1967.
- Rosati 2009 = G. Rosati (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi, Vol. 3*, Milano 2009.
- Schneider 1856 = O. Schneider (hrsg. von), *Nicandrea. Theriaca et Alexipharmaka*, Leipzig 1856.
- Sider 1981 = D. Sider (ed. by), *The Fragments of Anaxagoras*, Meisenheim 1981.
- Sini 2005 = C. Sini, *Prefazione*, in V. Guarracino (a cura di), *Pitagora. Versi aurei*, Milano 2005.
- Skutsch 1986<sup>2</sup> = O. Skutsch (ed. by), *The Annals of Q. Ennius*, Oxford 1986<sup>2</sup>.

- Tarrant 2004 = R.J. Tarrant (ed. by), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.
- Taylor 1928 = A.E. Taylor (ed. by), *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford 1928.
- Timpanaro Cardini 1969<sup>2</sup> = M. Timpanaro Cardini (a cura di), *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1969<sup>2</sup>.
- Towle 1889 = J.A. Towle (ed. by), *Commentary on Plato: Protagoras*, Boston – London 1889.
- Vahlen 1967<sup>2</sup> = J. Vahlen (hrsg. von), *Ennianae Poesis Reliquiae*, r.a. Amsterdam 1967<sup>2</sup>.
- Vítek 2006 = T. Vítek (ed. by), *Empedoklés: III. Komentář*, Prague 2006.
- West 1966 = M.L. West (ed. by), *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.
- Wright 1981 = M.R. Wright (ed. by), *Empedocles: The Extant Fragments*, New Haven – London, 1981.
- Zanatta 2010 = M. Zanatta, *Aristotele. Frammenti. Opere logiche e filosofiche*, Milano 2010.
- Zetzel 1995 = E.G. Zetzel (ed. by), *Cicero. De Re Publica*, Cambridge 1995.

### Lessici e Concordanze

- Boisacq 1923<sup>2</sup> = E. Boisacq, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Heidelberg – Paris 1923<sup>2</sup>.
- Chantraine 1984<sup>9</sup> = P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque I-II*, Paris 1984<sup>9</sup>.
- Deferrari – Barry – McGuire 1939 = R.J. Deferrari – M.I. Barry – M.R.P. McGuire, *A Concordance of Ovid*, Washington 1939.
- Ernout – Meillet 1985<sup>4</sup> = A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris 1985<sup>4</sup>.
- Forcellini 1965<sup>3</sup> = E. Forcellini – De Vit, *Lexicon totius latinitatis*, Padova 1965<sup>3</sup>.
- Maltby 1991 = R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Etymologies*, Leeds 1991.
- Michalopoulos 2001 = A.N. Michalopoulos, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses. A Commented Lexicon*, Leeds 2001.

Quicherat 1967<sup>2</sup> = L. Quicherat, *Thesaurus Poeticus Linguae Latinae*, r.a. Hildesheim 1967<sup>2</sup>.

Wacht 1991 = M. Wacht, *Concordantia in Lucretium*, Hildesheim – Zürich – New York 1991.

Walde – Hofmann 1982<sup>5</sup> = A. Walde – Hofmann J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch I-II*, Heidelberg 1982<sup>5</sup>.

## Studi

Abel 1974 = K. Abel, *Zone*, in PWRE, *Supplementband 14*, 1974, 989-1188.

Ackermann 1979 = E. Ackermann, *Lukrez und der Mythos*, Wiesbaden 1979.

Ahl 1985 = F.M. Ahl, *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca 1985.

Alfonsi 1958 = L. Alfonsi, *L'inquadramento filosofico delle Metamorfosi*, in AA.VV., *Ovidiana*, Paris 1958, 265-272.

Anderson 1963 = W.S. Anderson, *Multiple Change in the Metamorphoses*, «TAPhA» 94, 1963, 1-27.

Arnaldi 1958 = F. Arnaldi, *La «retorica» nella poesia di Ovidio*, in AA.VV., *Ovidiana*, Paris 1958, 23-31.

Astorino 2009 = M.P. Astorino, *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio: función estructural y valor semántico*, «Memoria Académica», La Plata 2009.

Axelson 1945 = B. Axelson, *Unpoetische Wörter: ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund 1945.

Barchiesi 1993 = A. Barchiesi, *Insegnare ad Augusto: Orazio Epistole 2, 1 e Tristia II*, in A. Schiesaro – P. Mitsis – J. Strauss Clay (a cura di), *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*, «MD» 31, 1993, 149-182.

Bardon 1961 = H. Bardon, *Ovide et la métamorphose*, «Latomus» 20, 1961, 485-500.

Bardon 1964 = H. Bardon, *L'obstacle : métaphore et comparaison en latin*, «Latomus» 23, 1964, 3-20.

Bargrave-Weaver 1959 = D. Bargrave-Weaver, *The Cosmogony of Anaxagoras*, «Phronesis» 4, 1959, 77-91.

- Barkan 1986 = L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven 1986.
- Battisti 1976 = M. Battisti, *Metafore e similitudini in Lucrezio: funzione e rapporti reciproci*, «QIFLPadova» 4, 1976, 75-91.
- Beagon 2009 = M. Beagon, *Ordering Wonderland: Ovid's Pythagoras and the Augustan Vision*, in Ph. Hardie (ed. by), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, 288-309.
- Bernardini Marzolla 1994 = P. Bernardini Marzolla (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, Torino 1994.
- Berrettoni 1971 = P. Berrettoni, *Considerazioni sui verbi latino in -sco*, «Studi e saggi linguistici» 11, 1971, 89-169.
- Bertini 1991 = F. Bertini, *Ennio in Ovidio*, in G. Papponetti (a cura di), *Ovidio poeta della memoria*, Herder 1991, 191-200.
- Bettini 1992 = M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- Bilinski 1958 = B. Bilinski, *Elementi esiodei nelle Metamorfosi di Ovidio*, in AA.VV. *Atti del Convegno internazionale ovidiano*, Sulmona 1958, 101-123.
- Boillat 1985 = M. Boillat, *Mutatas dicere formas: intentions et réalité*, «Latomus» 189, 1985, 43-56.
- Bollack 1978 = M. Bollack, *La raison de Lucreèce*, Paris 1978.
- Bonadeo 2003 = A. Bonadeo, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa 2003.
- Borca 2000 = F. Borca, *Vel sit locus ipsa licebit: nesogonie nelle Metamorfosi di Ovidio*, «QUCC» 66, 2000, 156-161.
- Boyancé 1970 = P. Boyancé, *Lucrezio e l'epicureismo*, tr. it. Brescia 1970.
- Brown 1990 = D.R. Brown, *The Structural Function of the Song of Iopa*, «HSCPh» 93, 1990, 315-334.
- Brunner 1966 = T.F. Brunner, *The Function of the Simile in Ovid's Metamorphoses*, «CJ» 61, 8, 1966, 354-363.
- Buchheit 2007 = V. Buchheit, *Epicurus' Triumph of the Mind*, in M. Gale (ed. by), *Oxford Readings in Lucretius*, Oxford 2007, 104-131.
- Calboli 2003 = G. Calboli, *Lucrezio e la retorica*, «Paideia» 58, 2003, 187-206.

- Callebat 1988 = L. Callebat, *Science et Irrationnel. Les mirabilia aquarum*, «Euphrosyne» 16, 1988, 155-167.
- Calvino 1994 = I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in P. Bernardini Marzolla (a cura di), *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, Torino 1994, 7-17.
- Caranci 1988 = L.A. Caranci, *Il mondo animato di Lucrezio*, Napoli 1988.
- Castiglioni 1964 = L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, r.a. Roma 1964.
- Chinnici 2002 = V. Chinnici, *Volti di Invidia: Aglauro e il paradigma dell'invidioso*, «PAN» 20, 2002, 105-116.
- Classen 1968 = C.J. Classen, *Poetry and Rhetoric in Lucretius*, «TAPhA» 99, 1968, 77-118.
- Cohen 1974 = J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, tr. it. Bologna 1974.
- Conte 1966 = G.B. Conte, «Υποχ and diatriba nello stile di Lucrezio (D. r. n. Il 1-61)», «Maia» 18, 1966, 338-368.
- Conte 2012 = G.B. Conte, *Insegnamenti per un lettore sublime. Forma del testo e forma del destinatario nel De rerum natura di Lucrezio*, in G.B. Conte (a cura di), *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Pisa 2012, 11-44.
- Crahay 1958 = R. Crahay, *La vision poétique d'Ovide, et l'esthétique baroque*, in AA.VV, *Atti del Convegno internazionale ovidiano*, Sulmona, 1958, 91-110.
- Cupaiuolo 1993 = F. Cupaiuolo, *Bibliografia della lingua latina (1959-1991)*, Napoli 1993.
- Daiber 1992 = H. Daiber, *The meteorology of Theophrastus in Syriac and Arabic Translation in Theophrastus His Psychological, Doxographical and Scientific Writings*, New Brunswick –London 1992.
- Degl'Innocenti Pierini 1980 = R. Degl'Innocenti Pierini, *La personificazione della religio nel primo proemio lucreziano*, «SIFC» 52, 1980, 251-257.
- Dehon 2002 = P.J. Dehon, *Hiems nascens. Premières représentations de l'hiver chez les poètes latins de la République*, Roma 2002.
- DeLacy 1947 = P. DeLacy, *Philosophical Doctrine and Poetic Technique in Ovid*, «CJ» 43, 1947, 153-161.
- Della Corte 1985 = F. Della Corte, *Gli Empedoclea e Ovidio*, «Maia» 37, 1985, 3-12.

- Dell'Era 1979 = A. Dell'Era, *L'allitterazione a vocale interposta variabile in Lucrezio*, «GIF» 10, 1979, 53-65.
- Deremetz 2009 = A. Deremetz, *The Question of the Marvellous in the Georgics of Virgil*, in Ph. Hardie (ed. by), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, 113-25.
- Dieterich 1925<sup>3</sup> = A. Dieterich, *Mutter Erde*, Leipzig – Berlin 1925<sup>3</sup>.
- Dionigi 2005<sup>3</sup> = I. Dionigi, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Bologna 2005<sup>3</sup>.
- Dionigi 2009<sup>2</sup> = I. Dionigi, in G. B. Conte – L. Canali – I. Dionigi (a cura di), *La natura delle cose*, Milano 2009<sup>2</sup>.
- Domenicucci 1991 = P. Domenicucci, *La caratterizzazione astrale delle apoteosi di Romolo ed Ersilia nelle Metamorfosi di Ovidio*, in I. Gallo – L. Nicastrì (a cura di), *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, Salerno 1991, 221-228.
- Duban 1979 = J.M. Duban, *Ratio divina mente coorta and the Mythological Undercurrent in the Deification of Epicurus*, «Prudentia» 11, 1979, 47-54.
- Due 1974 = O.S. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.
- Esposito 2003 = P. Esposito, *I segnali della metamorfosi*, in L. Landolfi – P. Monella (a cura di), *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, Palermo 2003, 11-28.
- Fabre-Serris 1995 = J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide: fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris 1995.
- Fantham 2009 = E. Fantham, *Rhetoric and Ovid's Poetry*, in P.E. Knox (ed. by), *A Companion to Ovid. Blackwell Companions to the Ancient World*, Wiley – Blackwell 2009, 26-44.
- Farina 1962 = A. Farina, *I versi aurei di Pitagora*, Napoli 1962.
- Feeney 1984 = D.C. Feeney, *The Reconciliations of Juno*, «CQ» 34, 1984, 179-194.
- Feldherr 2002 = A. Feldherr, *Metamorphosis in Metamorphoses*, in Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 163-179.
- Feldherr 2010 = A. Feldherr, *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and The Politics of Fiction*, Oxford 2010.
- Ferrero 1955 = L. Ferrero, *Storia del pitagorismo nel mondo romano (Dalle origini alla fine della Repubblica)*, Torino 1955.

- Flores 1995 = E. Flores, *Il poeta Manilio, ultimo degli augustei, e Ovidio*, in I. Gallo – L. Nicastrì (a cura di), *Aetates Ovidianae*, Napoli 1995, 27-38.
- Flores 1999 = E. Flores, *Lucrezio in Ovidio*, in W. Schubert (hrsg. von), *Ovid Werk und Wirkung, Festgabe für M. von Albrecht*, Frankfurt am Main I, 1999, 35-40.
- Fränkel 1945 = H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley – Los Angeles 1945.
- Frécaut 1985 = J.M. Frécaut, *Les fluidifications (métamorphoses en eau, source, rivière, étang) dans les Métamorphoses d'Ovide*, «AFLNice» 50, 1985, 373-385.
- Friedländer 1941 = P. Friedländer, *Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius*, «AJP» 62, 1941, 16-34.
- Furley 1989 = D.J. Furley, *Variations on Themes from Empedocles in Lucretius' Proem*, in D.J. Furley (ed. by), *Cosmic Problems: Essays on Greek and Roman Philosophy of Nature*, Cambridge 1989, 172-182.
- Fusi 2009 = A. Fusi, *Le Metamorfosi di Ovidio: l'epica in trasformazione*, in A. Fusi – A. Luceri – P. Parroni – G. Piras (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, 6, Roma 2009, 70-97.
- Gagné 2006 = M.R. Gagné, *What Is The Pride Of Halicarnassus?*, «CA» 25, 1, 2006, 1-33.
- Gale 1994 = M.R. Gale, *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge 1994.
- Gale 2000 = M.R. Gale, *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge 2000.
- Gale 2001 = M.R. Gale, *Lucretius and The Didactic Epic*, Bristol 2001.
- Galimberti Biffino 1988 = G. Galimberti Biffino, *Le parentesi nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Aevuum Antiquum» 1, 1988, 247-260.
- Galinsky 1975 = G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley – Los Angeles 1975.
- Galinsky 1998 = G.K. Galinsky, *The Speech of Pythagoras at Ovid Metamorphoses 15.75-478*, «LLS» 10, 1998, 313-336.
- Garani 2007 = M. Garani, *Empedocles Redivivus: Poetry and Analogy in Lucretius*, New York 2007.
- Garani 2013 = M. Garani, *Lucretius and Ovid on Empedoclean Cows and Sheep*, in D.

- Lehoux – A.D. Morrison – A. Sharrock (ed. by), *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science*, Oxford 2013, 233-260.
- Giannini 1964 = A. Giannini, *Studi sulla paradossografia greca. Da Callimaco all'età imperiale. La letteratura paradossografica*, «Acme» 17, 1964, 99-138.
- Glinski 2012 = M.L. Glinski, *Simile and Identity in Ovid's Metamorphoses*, New York – Cambridge 2012.
- Gosling 2002 = A. Gosling, *Sending up the Founder: Ovid and the Apotheosis of Romulus*, «Acta Classica» 45, 2002, 51-69.
- Green 2014 = S.J. Green, *Disclosure and Discretion in Roman Astrology. Manilius and his Augustan Contemporaries*, Oxford 2014.
- Grilli 1992 = A. Grilli, *Stoicismo, epicureismo e letteratura*, Brescia 1992.
- Guglielmino 1896 = F. Guglielmino, *Le similitudini nel poema di Lucrezio*, Acireale 1896.
- Guiraud 1964 = C. Guiraud, *Les verbes signifiant "voir" en latin. Étude d'aspect*, Paris 1964.
- Grammont 1933 = M. Grammont, *Traité de Phonétique*, Paris 1933.
- Gregory 2007 = A. Gregory, *Ancient Greek Cosmogony*, London 2007.
- Hackforth 1959 = R. Hackforth, *Plato's Cosmogony (Timaeus 27 d ff.)*, «CQ» 9, 1959, 17-22.
- Hardie 1990 = P. Hardie, *Ovid's Theban History, the First «Anti-Aeneid»?* , «CQ» 40, 1990, 224- 235.
- Hardie 1995 = Ph. Hardie, *The Speech of Pythagoras in Ovid. Metamorphoses 15: Empedoclean Epos*, «CQ» 45, 1995, 204-214.
- Hardie 1999 = Ph. Hardie, *Metamorphosis, Metaphor, and Allegory in Latin Epic*, in J. Tylus – M. Beissinger – S. Wofford (ed. by), *Epic Traditions in the Contemporary World*, 1999, 89-107.
- Hardie 2002 (a) = Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.
- Hardie 2002 (b) = Ph. Hardie, *Ovid and Early imperial literature*, in Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 34-45.
- Hardie 2003 = Ph. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 2003.



- Hardie 2008 = Ph. Hardie, *Lucretian Multiple Explanations and their Reception in Latin Didactic and Epic*, in Beretta M. – Citti F. (a cura di), *Lucrezio: la natura e la scienza*, Firenze 2008, 69-96.
- Hardie 2009 = Ph. Hardie, in Ph. Hardie (ed. by), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford – New York 2009, 1-18.
- Haverling 2000 = G. Haverling, *On sco-Verbs, Prefixes, and Semantic Functions: a Study in the Development of Prefixed and Unprefixed Verbs from Early to Late Latin*, Göteborg 2000.
- Helzle 1993 = M. Helzle, *Ovid's Cosmogony: Metamorphoses 1.5-88 and the Traditions of Ancient Poetry*, «PLLS» 7, 1993, 123-134.
- Henry 1975 = O. Henry, *Metonimia e metafora*, Torino 1975.
- Higham 1958 = T.F. Higham, *Ovid and Rhetoric*, in AA.VV., *Ovidiana*, Paris 1958, 32-48.
- Jones 1926 = R.M. Jones, *Posidonius and the Flight of the Mind*, «CPh» 21, 1926, 97-113.
- Keller 1992 = M. Keller, *Les verbes latins à infectum en -sc-. Étude morphologique à partir des formations attestées dès l'époque préclassique*, Bruxelles 1992.
- Kennedy 2007 = D. Kennedy, *Making a Text of the Universe: Perspectives on Discursive Order in De rerum natura of Lucretius*, in M.R. Gale (ed. by), *Oxford Readings in Classical Studies. Lucretius*, Oxford 2007, 376-396.
- Kenney 2002 = E.J. Kenney *Ovid's Language and Style*, in B. Weiden Boyd (ed. by), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002, 27-89.
- Kirk – Raven – Schofield 1957 = G.S. Kirk – J.E. Raven – M. Schofield, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge 1957.
- Knox 1986 = P.E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and The Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986.
- Labate 1990 = M. Labate, *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*, in G. Clemente – F. Coarelli – E. Gabba (a cura di), *Storia di Roma, Vol. 2, 1*, Torino 1990, 923-965.
- Labate 1993 = M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» 30, 1993, 49-62
- Labate 2010 = M. Labate, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa 2010.

- Lafaye 1971<sup>4</sup> = G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, r.a. Paris 1971<sup>4</sup>.
- Lamacchia 1984 = R. Lamacchia, *Cerno*, in *Enciclopedia virgiliana*, Vol. 1, Roma 1984.
- Landolfi 2002 = L. Landolfi, *Forma duplex (Ov. Met. 4, 378). Salmacide, Ermafrodito e l'ibrida metamorfosi*, «BSC», 33, 2, 2002, 406-423.
- Landolfi 2003 = L. Landolfi, *Integra prata. Manilio, i proemi*, Bologna 2003.
- Landolfi 2013 = L. Landolfi, *Simulacra et pabula amoris, Lucrezio il linguaggio dell'eros*, Bologna 2013.
- La Penna 1983 = A. La Penna, *La parola traslucida di Ovidio (sull'episodio di Ermafrodito, Metamorfosi, IV, 285-388)*, «Vichiana» 12, 1983, 235-243.
- La Penna 1988 = A. La Penna, *Brevi considerazioni sulla divinizzazione degli eroi e sul canone degli eroi divinizzati*, in AA.VV., «Hommages à Henri Le Bonniec» Bruxelles 1988, 275-287.
- Lateiner 1990 = D. Lateiner, *Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid*, «AJP» 111, 1990, 204-237.
- Lateiner 2009 = D. Lateiner, *Transsexuals and Transvestites in Ovid's Metamorphoses*, in T. Fögen – M.M. Lee (ed. by), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin – New York 2009, 125-154.
- Lecocq 1999 = F. Lecocq, *De la création du monde: les "De rerum natura" d'Ovide ou Lucrèce métamorphosé*, in R. Poignault (éd. par), *Présence de Lucrèce*, Tours 1999, 129-147.
- Leumann 1980<sup>2</sup> = M. Leumann, *La lingua poetica latina*, in A. Lunelli (a cura di), *La lingua poetica latina*, Bologna 1980<sup>2</sup>, 131-178.
- Lieberg 1999 = G. Lieberg, *Sulla creazione dell'uomo in Ovidio. L'immagine degli dei (Met. I 82-88)*, «BSL» 29, 1999, 89-95.
- Liveley 2010 = G. Liveley, *Ovid's Metamorphoses: A Reader's Guide*, London 2010.
- Luck 1984 = G. Luck, *A Stoic Cosmogony in Manilius (I, 149-172)*, in E. Lucchesi – H.D. Saffrey (a cura di), *Mémorial André-Jean Festugière: antiquité païenne et chrétienne*, Genève 1984, 27-32.
- Lunelli 1969 = A. Lunelli, *Aerius, storia di una parola poetica (Varia neoterica)*, Roma 1969.

- Lunelli 1971 = A. Lunelli, *Varro at 16, 4 Morel = 14, 4 Traglia*, «RFIC 99» 1971, 159-163.
- Maguinness 1965 = W.S. Maguinness, *The language of Lucretius*, in D.R. Dudley (ed. by), *Lucretius*, London 1965, 69-93.
- Manuwald 1980 = B. Manuwald, *Der Aufbau der lukrezischen Kulturentstehungslehre (De rerum natura 5, 925-1457)*, Mainz 1980.
- Marconi 1962 = M. Marconi, *Can the Cosmogony of the Greeks be reconstructed?*, «HR» 1,2, 1962, 274-280.
- Mariotti 2000 = S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, in S. Mariotti (a cura di) *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, 123-153.
- Mariotti 1991<sup>2</sup> = S. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, Urbino 1991<sup>2</sup>.
- Marouzeau 1936 = J. Marouzeau, *Le leçon par l'exemple*, «REL» 14, 1936, 58-64.
- Maso 2003 = S. Maso, *Dal disordine all'ordine*, in C. Natali – S. Maso (ed. by), *Plato Physicus: cosmologia e antropologia nel Timeo*, Amsterdam 2003, 243-259.
- Mazzoli 2006 = G. Mazzoli, *Lucrezio: un'epica per Epicuro*, in Gasti F. (a cura di), *Il latino dei filosofi a Roma antica*, Pavia 2006, 41-54.
- McKim 1984 = R. McKim, *Myth against Philosophy in Ovid's Account of Creation*, «CJ» 80, 1984, 97-108.
- Minadeo 1969 = R. Minadeo, *The Lyre of Science. Form and Meaning in Lucretius' De rerum natura*, Detroit 1969.
- Mondi 1989 = R. Mondì, *XAOΣ and the Hesiodic Cosmogony*, «HSPH» 92, 1989, 1-41.
- Monella 2003 = P. Monella, *Deriguitque malis (Ov. Met. 6, 303). Litomorfosi e antropomorfosi nell'epos ovidiano*, in L. Landolfi – P. Monella (a cura di), *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, Palermo 2003, 59-79.
- Moraux 2000 = P. Moraux, *L'Aristotelismo presso i Greci*, tr. it. Milano 2000.
- Moreschini 1979 = C. Moreschini, *Note di lettura da Manilio e Prudenzio* in AA.VV., *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia II*, Roma 1979, 645-655.
- Myers 1994 = K.S. Myers, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Michigan 1994.
- Nabielek 2007 = M. Nabielek, *Silenus' Song (Virgil Ecl. 6.27-86): A Source for Ovid's Pythagoreanism in the Metamorphoses?*, «Topicos» 33, 2007, 97-118.

- Nelis 2014 = D.P. Nelis, *Empedoclean Epic: how far can you go?*, «Dictynna» 11, 2014, 1-11.
- Norwood 1963 = F. Norwood, *Unity in the Diversity of Ovid's Metamorphoses*, «CJ» 59, 1963, 170-174.
- Notaro 2005 = E. Notaro, *La Meteorologia lucreziana: de rerum natura VI 96-534*, Napoli 2005.
- Notaro 2007 (a) = E. Notaro, *La presenza di Teofrasto ed Epicuro in alcuni passi della meteorologia lucreziana*, «Vichiana» 9, 2, 2007, 197-212.
- Notaro 2007 (b) = E. Notaro, *Il fons Hammonis: de rerum natura 6, 848-878*, «Vichiana» 9, 1, 2007, 27-40.
- Nugent 1990 = G. Nugent, *This Sex Which is Not One: De-constructing Ovid's Hermaphrodite*, «Differences» 2, 1990, 160-185.
- Otis 1966 = B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966.
- Otto 1971 = A. Otto, *Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, r.a. Hildesheim – New York, 1971.
- Owen 1931 = S.G. Owen, *Ovid's Use of the Simile*, «CR» 45, 3, 1931, 97-106.
- Pascal 1905 = C. Pascal, *L'imitazione di Empedocle nelle Metamorfosi di Ovidio*, in C. Pascal *Graecia Capta*, Firenze 1905, 129-151.
- Pellaux 2008 = S. Pellaux, *La Cosmogonie et le Discours de Pythagore dans les Métamorphoses d'Ovide*, «Systasis» 13, 2008, 1-20.
- Perutelli 1985 = A. Perutelli, *I 'bracchia' degli alberi*, «MD» 15, 1985, 9-48.
- Perutelli 1991 = A. Perutelli, *Il ricordo delle forme perdute*, in G. Papponetti (a cura di), *Ovidio poeta della memoria*, Sulmona 1991, 75-86.
- Pianezzola 1999 = E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.
- Pianezzola 2010 = E. Pianezzola, *Ovidio: dalla cosmogonia alla metamorfosi: per la ricomposizione di un ordine universale*, «MD» 65, 2010, 59-68.
- Pice 2003 = N. Pice, *La similitudine nel poema epico*, Bari 2003.
- Potts 1984 = R. Potts, *Anaxagoras' Cosmogony*, «Apeiron» 18, 1984, 90-96.

- Puhvel 1976 = J. Puhvel, *The Origins of Greek Kosmos and Latin Mundus*, «AJPh» 87, 1976, 154-167.
- Raschle 2007 = R.C. Raschle, *Lucano e la forma sferica della terra*, 49-81, in L. Landolfi – P. Monella (a cura di), *Doctus Lucanus. Aspetti dell'erudizione nella Pharsalia di Lucano. Seminari sulla poesia di età imperiale, Vol. 1*, Bologna 2007.
- Riedweg 2007 = C. Riedweg, *Pitagora. Vita, dottrina e influenza*, tr. it. Milano 2007.
- Robbins 1913 = F.E. Robbins, *The Creation Story in Ovid. Met. I*, «CPh» 8, 1913, 401-414.
- Robinson 1968 = M.T. Robinson, *Ovid and Timaeus*, «Athenaeum» 46, 1968, 254-260.
- Robinson 1999 = M.T. Robinson, *Salmacis and Hermaphroditus: When Two Became One*, «CQ» 49, 1999, 212-223.
- Romano D. 1994 = D. Romano, *Lucrezio e la Sicilia*, in C. Curti – C. Crimi (a cura di), *Scritti classici e cristiani offerti a F. Corsaro*, Catania 1994, 577-582.
- Romano 1978 = E. Romano, *Struttura didascalica del discorso di Anchise nel libro VI dell'Eneide*, «PAN» 5, 1978, 91-99.
- Romano E. 1994 = E. Romano, *Le sorgenti del Nilo. Un'indagine sullo pseudo-Democrito*, «QCTCl», 12, 1994, 19-34.
- Roncali 2005 = R. Roncali, *La voce della Metamorfosi*, «Phaos» 5, 2005, 75-82.
- Rosati 1983 = G. Rosati, *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- Rosati 1997 = G. Rosati, *Metafora e poetica nelle « Metamorfosi » di Ovidio*, in I. Tar (a cura di), *Epik durch die Jahrhunderte*, 1997, 142-151.
- Rosati 2002 = G. Rosati, *Narrative Techniques and Structures in Metamorphoses*, in B. Weiden Boyd (ed. by), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002, 271-304.
- Rosati 2009 = G. Rosati, *The Latin Reception of Hesiod*, in F. Montanari – A. Rengakos – C. Tsagalis (ed. by), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden – Boston 2009, 343-374.
- Rostagni 1924 = A. Rostagni, *Il verbo di Pitagora*, Torino 1924.
- Rostagni 1933 = A. Rostagni, *Virgilio Minore. Saggi sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Torino 1933.

- Runia 1997 = D.T. Runia, *Lucretius and Doxography*, in K.A. Algra – M.H. Koenen – P.H. Schrijvers (ed. by, *Lucretius and his Intellectual Background*, Amsterdam 1997, 93-103.
- Salemme 1980 = C. Salemme, *Strutture semiologiche nel De rerum natura di Lucrezio*, Napoli 1980.
- Sassi 1993 = M. Sassi, *Mirabilia*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma I/2, 1993, 449-468.
- Sasso 1979 = G. Sasso, *Il progresso e la morte. Saggi su Lucrezio*, Bologna 1979.
- Sčeglov 1969 = J.K. Sčeglov, *Alcuni lineamenti di struttura nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, tr. it., «L&S» 4, 1969, 53-68.
- Schepens – Delcroix 1994 = G. Schepens – K. Delcroix, *Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception*, in O. Pecere – A. Stramaglia (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino 1994, 373-460.
- Schiesaro 1984 = A. Schiesaro, *Nonne vides in Lucrezio*, «MD» 13, 1984, 143-57.
- Schiesaro 1990 = A. Schiesaro, *Simulacrum et imago. Gli argomenti analogici nel De rerum natura*, 1990.
- Schiesaro 1993 = A. Schiesaro, *Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle Georgiche*, «MD» 31, 1993, 129-147.
- Schiesaro 2002 = A. Schiesaro, *Ovid and the Professional Discourses of Scholarship, Religion, Rhetoric*, in Hardie Ph. (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.
- Schrijvers 1970 = P.H. Schrijvers, *Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam 1970.
- Schrijvers 1978 = P.H. Schrijvers, *Le regard sur l'invisible. Etude sur l'emploi de l'analogie dans l'oeuvre de Lucrèce*, in O. Gigon (a cura di), *Lucrèce*, Genève 1978, 77-114.
- Schrijvers 1999 = P.H. Schrijvers, *Lucrèce et les sciences de la vie*, Leiden – Boston – Köln 1999.
- Schrijvers 2007 = P.H. Schrijvers, *Seeing the Invisible: A Study of Lucretius' Use of Analogy in De rerum natura*, in M.R. Gale (ed. by), *Oxford Readings in Classical Studies. Lucretius*, Oxford 2007, 255-288.
- Sedley 2007 = D. Sedley, *The Empedoclean Opening*, in M. Gale (ed. by), *Oxford Readings in Lucretius*, Oxford 2007, 48-87.

- Segal 1969 (a) = C.P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses*, Wiesbaden 1969.
- Segal 1969 (b) = C.P. Segal, *Myth and Philosophy in the Metamorphoses. Ovid's Augustanism and the Augustan Conclusion to Book XV*, «AJPh» 90, 1969, 257-292.
- Segal 1991 = C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991.
- Setaioli 1999 = A. Setaioli, *L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle Metamorfosi*, in W. Schubert (hrsg. von), *Ovid Werk und Wirkung, Festgabe für M. von Albrecht*, Frankfurt am Main I, 1999, 487-514.
- Setaioli 2005 = A. Setaioli, *L'analogie et la similitude comme instruments de démonstration chez Lucrèce*, «Pallas» 69, 2005, 117-141.
- Simonetti 1975 = G. Simonetti, *Tecnica descrittiva delle Metamorfosi ovidiane: l'episodio di Dafne e quello di Driope*, «RCCM» 17, 1975, 95-105.
- Snyder 1980 = J.M. Snyder, *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum Natura*, Amsterdam 1980.
- Solmsen 1958 = F. Solmsen, *Aristotle and Presocratic Cosmogony*, «HSPH» 63, 1958, 265-282.
- Solodow 1988 = J. B. Solodow, *The World of Ovid. Metamorphoses*, Chapel Hill – London 1988.
- Stinton 1976 = T.C.W. Stinton, *'Si credere dignum est': Some Expressions of Disbelief in Euripides and Others*, in «PCPS» 202, 1976, 60-89.
- Stokes 1965 = M.C. Stokes, *The Order of Cosmogony*, «AGPh» 47, 1965, 217-250.
- Stucchi 2005 = S. Stucchi, *Pitagora e l'ultima metamorfosi di Ovidio*, «Silenio» 31, 2005, 159-184.
- Szantyr 2002 = A. Szantyr, *Stilistica latina*, tr. it. Bologna 2002.
- Tamás 2014 = A. Tamás, *The Morphological Metamorphosis of Thetis in Catullus' Poem 64*, «CW» 107, 2014, 405-408.
- Tarrant 2002 = R. Tarrant, *Chaos in Ovid's Metamorphoses and its Neronian Influence*, «Arethusa» 35, 2002, 349-360.
- Tissol 1997 = G. Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.

- Todini 1991 = U. Todini, *L'altro Pitagora. Considerazioni sulle Metamorfosi di Ovidio*, in I. Gallo – L. Nicastro (a cura di), *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, 99-146.
- Todini 1992 = U. Todini, *L'altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Roma 1992.
- Tortorelli Ghidini 2015 = M. Tortorelli Ghidini, *Identità e miti dell'autoctonia nella Grecia antica. La terra, i figli della terra*, «RM» 16, 1, 2015, 47-58.
- Traglia 1950 = A. Traglia, *La lingua di Cicerone poeta*, Bari 1950.
- Traina 1981 = A. Traina, *Dira libido. Sul linguaggio lucreziano dell'eros*, in A. Traina (a cura di), *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filosofici, Vol. 2*, Bologna 1981, 11-34.
- Traina 1999 = A. Traina, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna 1999.
- Untersteiner 1972 = M. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, Milano 1972.
- Vial 2012 = H. Vial, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 2012.
- Viarre 1964 = S. Viarre, *L'image et la pensée dans les 'Métamorphoses' d'Ovide*, Paris 1964.
- Vlastos 1982 = G. Vlastos, *I Greci scoprono il cosmo*, in W. Leszl (a cura di), *I presocratici*, Bologna 1982, 189-208.
- von Albrecht 1964 = M. von Albrecht, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Hildesheim 1964.
- von Albrecht 1999 = M. von Albrecht, *Roman Epic: An Interpretative Introduction*, Leiden – Boston – Köln 1999.
- Wheeler 1995 = S.M. Wheeler, *Imago Mundi: Another View of the Creation in Ovid's Metamorphoses*, «AGPh» 116, 1995, 95-121.
- Wheeler 1999 = S.M. Wheeler, *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999.
- Wheeler 2000 = S.M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000.
- Wilkins 1932 = F.G. Wilkins, *A Classification of the Similes of Ovid*, «CW» 25, 1932, 73-78.
- Wilkinson 1955 = L.P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955.



Winniczuk 1967/1968 = L. Winniczuk, *Le metamorfosi nelle Metamorfosi*, «Eos» 57, 1967-68, 117-129.

Wright 1999 = N. Wright, *Creation and Recreation: Medieval Responses to Metamorphoses 1.5-88*, in Hardie P. – Barchiesi A. – Hinds S. (ed. by), *Ovidian Transformations*, Cambridge 1999, 68-84.

Zingerle 1967 = A. Zingerle, *Ovidius und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern*, Hildesheim 1967.

Ziogas 2013 = I. Ziogas, *Ovid and Hesiod*, Cambridge 2013.