

Labirinti 155



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento

Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento

Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 155
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2014 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-570-5

Finito di stampare nel mese di ottobre 2014
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

SPARSA COLLIGERE
ET INTEGRARE LACERATA.
CENTONI, *PASTICHES* E LA TRADIZIONE
GRECO-LATINA DEL REIMPIEGO
TESTUALE

a cura di
Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Volume pubblicato grazie al finanziamento della Provincia Autonoma di Trento del progetto CALCOS, bando “post-doc 2011”, determinazione del Dirigente n. 2 del 27 gennaio 2012.

In copertina:

“Monnus-Mosaik, Trier, Landesmuseum (III sec. d.C.)”, di QuartierLatin1968, distribuita su licenza Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported
(<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>)

all'indirizzo

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vergilio_mosaico_de_Monno_Landesmuseum_Trier3000.jpg

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	7
SCOTT MCGILL, From <i>Maro Iunior</i> to Marsyas: Ancient Perspectives on a Virgilian Cento	15
MARIA TERESA GALLI, Insidie palesi e nascoste del- l'arte centonaria: le astuzie del compositore e le scelte metodologiche dell'editore	35
PAOLA PAOLUCCI, Per la costituzione del testo del- l' <i>Alcesta</i> centonaria. L'epilogo	57
SERGIO AUDANO, Intrecci teologici e tecnica centona- ria: per l'esegesi della sequenza del <i>Descensus Christi ad Inferos</i> (vv. 51-67) nel centone <i>De ec- clesia</i> (AL 16 R ²)	79
CARMEN ARCIDIACONO, Il riuso di Virgilio nel cen- tone cristiano <i>Versus ad gratiam Domini</i>	113
ALICE BONANDINI, Tessere omeriche nella tradizione diatribica e menippea in Grecia e a Roma	133
ALBERTO CAMEROTTO, <i>Pastiches</i> sovversivi. Strate- gie della parodia e della satira in Luciano di Samo- sata	181
CATERINA MORDEGLIA, «Non simplo stamine texam»: reminiscenze e citazioni virgiliane nell' <i>Ecbasis captivi</i>	201
<i>Note bio-bibliografiche</i>	229

INTRODUZIONE

Il presente volume è nato con l'intento di raccogliere in una sede specifica le relazioni tenute in occasione del Seminario internazionale «*Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*».

Sia l'evento stesso, svoltosi presso l'Università degli Studi di Trento nei giorni 21-22 marzo 2013, sia la lezione inaugurale tenuta dal prof. Gian Biagio Conte sul tema: «La nuova edizione teubneriana delle *Georgiche* e dell'*Eneide*: le esperienze di un editore», così come la presente pubblicazione sono stati realizzati grazie al finanziamento da parte della PAT del progetto «CALCOS: edizione critica, traduzione e commento di otto centoni virgiliani del codice Salmasiano».¹

L'idea dell'organizzazione del Seminario è scaturita innanzitutto dal desiderio di creare un'occasione di dialogo tra studiosi che si fossero occupati in senso lato di *patchwork* linguistici, intendendo con questo termine sia i centoni *stricto sensu*, sia, più in generale, i *pastiches* linguistici e letterari.

Quanto all'ambito centonario, sono considerevoli, com'è noto, i progressi compiuti negli ultimi anni dalla critica, così che oggi possiamo dirci ormai ben distanti dai severi giudizi di condanna espressi a tal proposito nel passato da molte voci; tra queste, la più celebre è senza dubbio quella di Shackleton Bailey, che, dando ai *Vergiliocentones* l'appellativo di *opprobria litterarum*,² arrivò persino a escludere la silloge centonaria salmasiana dalla propria edizione teubneriana dell'*Anthologia Latina*.

¹ Bando 'Post-doc 2011', determinazione del Dirigente n. 2 del 27 gennaio 2012.

² *Anthologia Latina* I, 1, rec. D.R. Shackleton Bailey, Stutgardiae 1982, III: «centones Vergiliani (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam».

Non meno severi furono inoltre altri giudizi, tra i quali si annoverano per esempio quello di Domenico Comparetti, secondo cui «l'idea di questi *Centoni* poteva nascere soltanto fra gente, che avendo meccanicamente appreso Virgilio, non sapeva qual migliore utilità ricavare da tutti quei versi di cui si era ingombrata la mente»,³ e di Giorgio Pasquali, che nelle *Stravaganze quarte e supreme* disse: «dei centoni omerici e virgiliani della tarda antichità, esercizi scolastici inferiori, qui vogliamo tacere».⁴

Soprattutto a partire dagli anni '80,⁵ il modo di confrontarsi con i *patchwork poems* è andato incontro tuttavia ad un radicale mutamento, e nel corso degli ultimi decenni la critica ha fatto molto per liberarsi progressivamente dal pregiudizio estetico che portava a considerare questi componimenti come prodotti di un'arte minore, basata più su un'operazione meccanica di *collage* di preesistenti *cola* di un *auctor* del passato che su un vero afflato poetico. Via via si è cercato di ripulire con pazienza la polvere che si era così sedimentata nel corso del tempo su questi mosaici linguistici, e di mostrare questi ultimi per ciò che in realtà sono: dei prodotti del *lusus* letterario caratterizzati senza dubbio, per via della loro stessa natura, da qualche forzatura linguistica e da alcune durezza sintattiche e metriche derivanti da un accostamento non perfetto delle singole tessere, ma, nonostante ciò, estremamente affascinanti sia per i sottili giochi intertestuali che instaurano con l'ipotesto, sia per le molteplici questioni che suscitano nell'ambito della critica filologica così come in quello della teoria letteraria.

I tipi di approccio a questi curiosi testi che sono stati tentati dagli anni '80 ad oggi sono molteplici, e ancor più numerose sono le diverse voci che si sono espresse nel vasto e attraente campo dei *patchwork texts*; non è facile dunque in questo momento, per dirla ancora una volta con Ausonio, *sparsa colligere*,

³ D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, I, Firenze 1937, pp. 64s.

⁴ G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, p. 12.

⁵ Un anno decisivo fu il 1981, in cui furono date alle stampe due nuove edizioni della *Medea* di Osidio Geta, a cura rispettivamente di Rosa Lamacchia e di Giovanni Salanitro: *Hosidii Getae Medea, cento Vergilianus*, ed. R. Lamacchia, Lipsiae 1981; G. Salanitro, *Osidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo letterario della poesia centonaria greco-latina*, Roma 1981.

e ancor più arduo sarebbe perseguire l'intento di fornire al lettore un'immagine completa di tutte le vie interpretative che sono state percorse fino a questo momento: la loro numerosità e corallità, e la necessità di attenersi, soprattutto in occasione del Seminario, a inevitabili limiti spazio-temporali, sono fattori che sin dalla partenza avrebbero reso difficilmente raggiungibile un simile obiettivo, il quale a sua volta esulerebbe ad ogni modo dagli intenti e dalle possibilità di questo volume. Ciò che qui si propone è dunque una cernita di alcune delle voci del vasto coro che si è espresso (e che continua fruttuosamente a esprimersi) in questo campo di studi, con l'augurio di fornire al lettore un panorama variegato delle problematiche che un *patchwork poem* pone allo studioso, pur con la consapevolezza che, per i motivi citati, la galleria che qui si propone è senza dubbio ampliabile ulteriormente.

La gamma dei testi analizzati spazia, come si è già accennato, dal 'centone' inteso *stricto sensu* al *pastiche*. I componimenti appartenenti alla prima tipologia afferiscono, seppure con le dovute differenze tra un caso e l'altro, al comune ambito del *patchwork poem* intessuto secondo un *modus operandi* piuttosto preciso, simile, per intenderci, a quello che apprendiamo dalla lettera prefatoria di Ausonio al suo *Cento nuptialis*,⁶ che prevede che a essere agglutinati fra di loro e a comporre il nuovo testo siano esclusivamente segmenti virgiliani, senza l'aggiunta di materiale verbale esterno e senza che il testo-fonte venga modificato. È opportuno anticipare sin da ora che in realtà, come si mostrerà nel corso del volume, sostanzialmente ogni centonatore indulgeva in ogni caso ad alcune piccole modifiche al modello, che erano più o meno frequenti, presumibilmente, a seconda dell'abilità combinatoria del singolo compositore e dell'adattabilità dell'ipotesto al tema prescelto.

Alla seconda tipologia di testo appartengono invece quei componimenti che, pur attuando un reimpiego frequente e puntuale del testo-fonte, presentano in misura piuttosto ampia anche porzioni di testo interamente aggiunte dalla mano del (ri)compositore, nonché parti in cui l'ipotesto viene considerevolmente modificato; spesso (anche se non necessariamente), un altro

⁶ R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1991, 132-134.

elemento caratterizzante è inoltre il ricorso a più *auctores*, laddove invece il centone attinge più frequentemente ad un solo testo-modello (solitamente Virgilio in ambito latino e Omero in ambito greco).

È superfluo dire che, ad ogni modo, una distinzione netta tra le due tipologie di componimento è difficilmente operabile, e forse rappresenterebbe tra l'altro un approccio alla materia eccessivamente rigido, al quale sfuggono invece i testi in esame. Alcuni di essi si collocano infatti in una zona liminare tra le due grandi tipologie sopra indicate, e presentano dei tratti ora dell'una, ora dell'altra. D'altra parte, alcuni componimenti che, per certi versi, potrebbero essere definiti a buon diritto centoni veri e propri, presentano, come si è già accennato e come si illustrerà meglio nel corso del volume, dei casi di modifica del testo-fonte, o di aggiunta di elementi, seppure brevi, non appartenenti al modello.

Per i motivi qui concisamente illustrati, si tiene a precisare dunque che la distinzione cui si è accennato non è da intendersi in modo perentorio, e che essa è stata semplicemente introdotta, oltre che per tentare di definire almeno a livello macroscopico alcune delle principali differenze che caratterizzano i testi in esame, soprattutto al fine di dare una strutturazione di base al volume. Per conferire all'insieme dei contributi un'articolazione che potesse essere d'aiuto al lettore nella consultazione del libro, si è scelto infatti di dare ad esso avvio con una serie di *papers* incentrati su componimenti che, per così dire, si avvicinano maggiormente al concetto di centone *stricto sensu*, per poi spostarsi gradualmente nella direzione del *pastiche*.

I primi contributi prendono le mosse dalla discussione di alcuni *loci* testuali per poi dedicarsi a questioni di più ampio respiro. Scott McGill affronta la *vexata quaestio* dell'inserito in prosa che nel manoscritto Salmasiano si colloca in seno al *De ecclesia*, e analizza tanto questo (e in particolare l'appellativo di *Maro iunior*) quanto il breve centone di sei righe che ad esso segue quale metafora delle regole che disciplinano il rapporto tra il centonatore e l'*auctor* preso a modello.

Il contributo di Maria Teresa Galli, dopo aver esaminato alcune delle astuzie compositive più tipiche dell'arte centonaria, raccoglie una serie di luoghi filologicamente problematici della *Medea* di Osidio Geta e dei *Vergiliocentones minores* del codice

Salmasiano e cerca di mostrare come una loro analisi congiunta, che vada oltre il singolo componimento, possa essere d'aiuto allo studioso nel momento in cui egli è chiamato ad operare alcune insidiose scelte di carattere editoriale.

Paola Paolucci focalizza poi l'attenzione su due *loci vexati* dell'*Alcesta* salmasiana (rispettivamente, i vv. 140-147 e i vv. 155-161) e propone per essi due soluzioni innovative: nel primo caso, argomenta come il segmento problematico *oblitus nato-rum* si possa semplicemente spiegare come una glossa entrata erroneamente a testo, e si possa dunque sostituire con un'altra tessera virgiliana, la cui scelta e la cui presenza in quel determinato punto del centone vengono motivate attraverso il confronto con l'*Alceste* euripidea e *Barcinonensis*; nel secondo caso, la studiosa dimostra invece come un senso migliore possa essere conferito al testo grazie a una diversa distribuzione delle battute.

Nel contributo successivo, Sergio Audano inquadra il testo del *De ecclesia* nel più ampio contesto delle numerose teorie formulate nel corso del tempo in merito al *descensus Christi* e, attraverso l'analisi puntuale dei vv. 58, 62 e 64, dimostra come il centonatore, evidentemente conscio delle dispute esistenti sull'argomento, abbia aderito alla corrente teologicamente più aperta, secondo la quale il numero di coloro che vennero salvati dagli inferi non comprenderebbe il solo Adamo, bensì si estenderebbe ai santi dell'antica alleanza.

Successivamente, Carmen Arcidiacono, nel suo articolo sui *Versus ad gratiam Domini* attribuiti a Pomponio, esamina una serie di varianti presenti nel manoscritto centonario, e argomenta una sua tesi che prevede soprattutto che le lezioni dei *patch-work poems* che differiscono da quelle vulgate dai manoscritti virgiliani vengano prese in considerazione singolarmente, caso dopo caso, poiché potrebbero talvolta costituire degli esempi interessanti anche ai fini della *constitutio textus* virgiliana.

Con il contributo successivo si passa poi alla sezione dedicata più specificamente al *pastiche*, in seno alla quale Alice Bonandini illustra come in alcuni testi riconducibili alla tradizione diatribica, alla satira filosofica e al genere menippeo, il reimpiego di versi omerici sia non solo una costante fondamentale, ma anche un mezzo, adatto a veicolare messaggi di carattere filosofico-morale, esperito in forme e con funzioni ricorrenti.

Alberto Camerotto mostra in seguito come il *pastiche*, unitamente alla parodia, costituisca uno degli strumenti più frequenti delle strategie letterarie e satiriche di Luciano di Samosata; attraverso esempi puntuali tratti da svariate opere dell'autore, lo studioso evidenzia come il compositore si muove continuamente tra due estremi che costituiscono la marca più tipica dei *patchwork texts*: da un lato il riconoscimento del prestigio degli autori antichi, e dall'altro il sovvertimento della tradizione.

Il contributo di Caterina Mordeglia si concentra infine sull'*Ecbasis captivi*, un testo che si presta particolarmente a chiudere il nostro percorso non solo poiché è il più tardo tra gli esemplari analizzati, ma anche perché probabilmente è quello che più di altri testimonia quanto sia difficile stabilire dei confini precisi tra ciò che è definibile come centone e ciò che si può considerare invece un *pastiche*, e quanto sia varia la gamma di testi che viene generalmente assegnata all'una o all'altra tipologia. Nel contributo, il componimento viene analizzato soprattutto alla luce delle riprese virgiliane che, proprio come si anticipava sopra, sono tra quelle in numero più cospicuo, ma non sono le uniche, dal momento che anche altri sono gli *auctores* da cui l'autore mutua una parte dei propri versi.

Questo è dunque l'itinerario che qui si propone, che si può intendere come una delle tante possibili vie percorribili nell'affascinante selva della *patchwork art*.

È desiderio delle curatrici ringraziare tutti gli autori, che hanno gentilmente accettato di prendere parte all'evento e di fornire la versione scritta dei loro interventi per la presente raccolta.

Inoltre siamo molto riconoscenti al prof. Gian Biagio Conte, che ha accettato di aprire le due giornate di studi, in buona parte incentrate sulla scomposizione e ricomposizione di Virgilio, con una stimolante lezione inaugurale sul testo del Mantovano, e che ha generosamente messo a disposizione la sua lunga esperienza in ambito virgiliano anche nel corso del Seminario *Sparsa colligere*, da lui presieduto.

Si ringraziano inoltre quanti sono intervenuti a vario titolo al Seminario, e quanti vi hanno partecipato come interlocutori nel corso della discussione, stimolando il dibattito e fornendo interessanti spunti di riflessione. Ringraziamo in particolare il prof.

Glenn W. Most, che ha accettato di moderare una sessione del Seminario e che ha più volte animato la discussione con i suoi interventi.

Siamo riconoscenti inoltre a coloro che in vario modo hanno dato il loro contributo nelle varie fasi e nei molteplici aspetti dell'organizzazione del Seminario stesso e della redazione della presente raccolta; ringraziamo in particolare la dott.ssa Antonella Neri per il suo fondamentale supporto organizzativo nel corso del Seminario, e la dott.ssa Lia Coen per la sua puntuale gestione di tutti gli aspetti redazionali: il loro aiuto è stato per noi molto prezioso. A contribuire a una fluida gestione dei numerosi aspetti logistici sono intervenuti inoltre i Servizi Amministrativi alla Didattica e alla Ricerca Città e la Divisione Comunicazione ed Eventi, al cui personale va la nostra sincera gratitudine.

All'Università di Trento va il nostro ringraziamento per aver ospitato l'evento nella sua sede, e per aver accolto il presente volume nella Collana dipartimentale «Labirinti».

Si ringrazia infine la Provincia Autonoma di Trento per aver reso concretamente possibile la realizzazione del Seminario internazionale *Sparsa colligere* e la pubblicazione del presente volume.

MARIA TERESA GALLI

SCOTT MCGILL

FROM *MARO IUNIOR* TO MARSYAS:
ANCIENT PERSPECTIVES ON A VIRGILIAN CENTO

Abstract

The Codex Salmasianus – the basis of modern *Latin Anthologies* – records a response to the Christian cento the *De ecclesia*. After its author recited the poem, a crowd proclaims him “Maro Iunior,” or a new/second Virgil. The centonist answers their cries with a six-line extemporaneous cento. He first asks the crowd not to lead him into such a literary battle, then asserts that he reveres Virgil as a god. He eventually concludes by relating that, if he were to contend with Virgil, he would lose as Marsyas did to Apollo and end up hanging flayed from a tree.

This essay will examine how the cry of “Maro Iunior” and the centonist’s response represent the relationship between the cento and its source. I want to show that the exchange is a useful site for exploring how an ancient audience and a centonist could think about the act of rewriting Virgil in cento form.

The idea underlying the shout of “Maro Iunior” is that the centonist became another Virgil by rearranging his source material: he is Virgil remade, just as his cento is Virgil’s poetry remade. This reflects how a cento is and is not Virgil, how it is entirely Virgilian but at the same time a new, independent iteration of the original verses. In addition, the title “Maro Iunior” is an elevating one. The inferiority that tends to attach to secondariness gives way to a formulation that grants the derivative author his model’s literary value. The operative idea is that the centonist participates in the identity of his source and, therefore, occupies the same lofty position.

For his part, the centonist suggests that the title “Maro Iunior” is agonistic, in that it makes him someone who seeks to outdo and supplant Virgil. What we find is a competitive view of derivative writing, a sense that the centonist can actually aim to improve upon and, thus, replace his source. The *De ecclesia* poet proceeds to proclaim his inferiority in very strong terms. This looks like the affected modesty of a *captatio benevolentiae*. But it expresses the familiar view that derivative authors like centonists are less than their sources while also making respect a central component of such secondary authorship. When the centonist closes with references to Marsyas and Apollo, he then adds a bit of menace to his picture. I will argue that the imagery has particular meaning in the context of the cento, in which an author dismembers the “limbs” (*membra*) of source texts, as the fourth-century CE Ausonius indicates. The textual violence that a cento does to a source is

implicit in the kind of *lex talionis* that the *De ecclesia* centonist imagines might be visited upon him. At the same time, the concluding imagery emphasizes the authority that the Virgilian original can wield over a derivative text.

What is a centonist? Unlike an author in Foucault's essay from which I derive the question, a centonist is associated with the proliferation of textual meaning that comes with the free manipulation, decomposition, and recomposition of literature.¹ For his authorial task is to re-author his sources, by rearranging the language of those preexisting texts to create his own work.² In Roman antiquity, Virgil was the usual source for centos: working at least largely from memory, centonists took his lines or segments of his lines from their original contexts and reconstituted them to produce new narrative poems.³ Sixteen ancient Virgilian centos survive, twelve on mythological and secular themes and four with Christian content. The earliest was probably written at some point in the second century CE, and the rest very likely date to late antiquity.⁴

All translations are my own unless otherwise indicated.

¹ According to Foucault 2003, 390, an author is «a certain functional principle» by which in modern culture one «impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction».

² Over roughly the past fifteen years, interest in centos has increased dramatically among classicists. Italian scholars have taken the lead in this; Italians were also pioneers in the study of the form (see *e.g.*, Ermini 1909, Lamacchia 1958 and 1981, and Salanitro 1981). Other work on the cento includes Usher 1998, McGill 2005, Bažil 2009, Sandnes 2011, Schottenius Cullhed 2012, and Rondholz 2012.

³ Quintilian, however, relates that Ovid wrote a cento against bad poets from Macer's poetry (6, 3, 96). The Codex Salmasianus also preserves a mini-cento whose lines come from Ovid; it is a four-line piece on the passage of time comprised of two separate couplets taken from the *Ars Amatoria* (3, 65-66 and 3, 73-74) (AL 263 SB).

⁴ Tertullian (*praescr.* 39, 3-5) sets a *terminus ante quem* of 203 CE for the earliest cento, the *Medea* of Hosidius Geta. On the *Medea*, see now Rondholz 2012, who discusses the date of the cento on pp. 86-88. All four Christian centos must belong to late antiquity; and we know that three Virgilian centonists, Ausonius, Luxurius, and Faltonia Betitia Proba (who wrote one of the Christian poems), come from that period. Because we have very little evidence for Virgilian centos before Tertullian, and because the cento, with its pervasive indebtedness to and transformation of the literary past, looks like

Because radical textual reuse – or, in Foucault’s terms, radical manipulation, decomposition, and recomposition of source material – defines a centonist, any examination of who he is and what he does as an author must consider his relationship to his model: as a creature of intertextuality, his authorial identity is necessarily bound up with that of the predecessor whose work he absorbs and transforms.⁵ How to view a centonist against his source poet is the crucial issue in what forms the subject of this paper. The material appears in the Codex Salmasianus, a manuscript that includes a collection of poems put together ca. 534 in North Africa, which forms a basis of modern *Latin Anthologies*.⁶ Twelve Virgilian centos are preserved in that collection. In addition, the Salmasianus contains a notice in prose reporting that an audience responded to the recitation of a cento by labeling its author *Maro Iunior*, or «second Virgil». In response, the centonist delivers a six-line cento extemporaneously, in which he vehemently disavows the title. My interest lies in examining that exchange and in investigating how each side treats the relationship between Virgil and the centonist to present different perspectives on the authorship of a cento. To pursue this line of inquiry is to cast light upon a curious but striking episode in the history of intertextuality and of Virgil’s reception, and upon notions of authorial identity and poetic authority that inhere in it.

The notice and six-line cento appear in editions of the *Anthologia Latina* immediately after the 110-line *De ecclesia* (AL 16), the sole Christian cento found in the Codex

a late-antique cultural artifact par excellence (so Formisano and Sogno 2010, 379), it seems safe to place the other nine centos in late antiquity as well.

⁵ I echo Kristeva 1969, 85, cited by Nugent 1990, 39. It is theoretically possible not to recognize that a cento is in fact a cento and, thus, to miss how the author radically reuses a predecessor. Irenaeus (*adv. haer.* 1, 9, 4) describes just such readers of Homeric centos when he claims that the ignorant (ἀπειροτέρους) and simple-minded (ἀπανούργων) might suppose that Homer himself actually wrote the poems. But this, of course, would be to misread the cento and the authorial identity of the centonist.

⁶ On the *Anthologia Latina* and the Codex Salmasianus, see, succinctly, Kay 2006, 5-14 as well as Mondin, Cristante 2010, 303-345. The journal in which the article of Mondin-Cristante appears, *AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina*, is an invaluable source on the anthology and codex. See also Baumgartner 1982 on the Salmasianus.

Salmasianus. Doubts have been raised, however, over whether the material should be read in conjunction with the *De ecclesia* – that is, whether the notice records a response to the recitation of that poem and, thus, whether the author who recites the short cento is the author of that poem. A basis for suspicion is that the cento technique in the six-line piece is more refined than is that of the *De ecclesia*.⁷ It has been suggested that the notice and extemporaneous cento were moved from their proper position by the insertion of the Christian poem into the anthology. One argument is that the material concludes a cycle of mythological centos written by a single author (*AL* 10-15).⁸ The attribution of those works to one centonist is implausible, though, because the texts display such different approaches particularly in narrative technique.⁹ Better is the hypothesis that the material was meant to go with the cento that comes just before the *De ecclesia*, the *Alcesta* (*AL* 15).¹⁰ Still, the question of where to place the notice and brief cento, and particularly whether they are connected to *AL* 15 or *AL* 16, remains open. Because the passages may have no connection to the *De ecclesia*, I will not examine how their substance and tone relate to the Christian content of that text.¹¹

Another area of great uncertainty is the name of the centonist. Central to the issue is a textual problem found in the prose notice. For the obscure word *abortio*, editors have read *Mavortio* and printed *cumque Mavortio clamaretur* “*Maro*

⁷ See Formica 2000, 304, Fassina 2007, 373, Damico 2010, 27-28 and 157-158 and Audano 2012, 57 on this topic. Of course, a six-line cento is a small sample size. But the discrepancies between it and the *De ecclesia* are marked enough to raise questions about whether they come from the same author.

⁸ Mondin, Cristante 2010, 318-319 examine and endorse the argument.

⁹ McGill 2005, 71-91 investigates the distinct features of the poems.

¹⁰ So Fassina 2007, 372-376 and Mondin, Cristante 2010, 319 n. 32.

¹¹ It is not impossible that the two could have accompanied a Christian poem, even though the extemporaneous cento refers to the classical myth of Marsyas, as we will see. Christianity, after all, was of course in no way shut off from the currents of classical/pagan culture. Divisions were upheld in some cultural and rhetorical settings, but not in others; and the centonist could have supposed that his recitation was a place where switching from a Christian narrative to a classical myth would be tolerated. As we will also discover, the centonist refers to Virgil as a *deus*. But if he were a Christian poet, he surely could have supposed that his audience would be able to distinguish between the literary divinity Virgil and the Christian God.

Iunior!,” *ad praesens hoc recitavit* or *recitavi* («and when “Maro Iunior” was shouted to Mavortius, recited this extemporaneously»¹² This gives the centonist the name of the author of a mythological Virgilian cento, the *Iudicium Paridis* (*AL* 10); the Salmasianus identifies the latter poet as Mavortius when presenting the poem.¹³ It stands to reason that the recipient of the title «second Virgil», if his name were indeed Mavortius, would have been the same author as the one who wrote the *Iudicium Paridis*. But a stylistic comparison of that poem and the *De ecclesia* strongly indicates that they come from different centonists, which of course gives us grounds to reject the conjecture *Mavortio*.¹⁴ Given that the mythological centos *AL* 10-15 differ too much to support the argument for unified authorship, moreover, we cannot suppose that the notice concludes a cycle that would begin with the *Iudicium Paridis* and reads Mavortius to refer to its author. Considering the issues with the reading *Mavortio*, I reject it and consider the centonist to be anonymous.¹⁵

What is evident from the notice in the Salmasianus is that the centonist delivered his poem orally before an audience. The description only makes sense in the context of a live performance where the audience would have shouted *Maro Iunior*, leading the centonist to then present his extemporaneous lines.¹⁶ Whether he recited his piece publicly or at a private

¹² On the textual problems in the notice, see Damico 2010, 27.

¹³ His name is given as *Maborti* in the Salmasianus; the manuscript thus confuses *v* and *b*, as was common. See McGill 2005, 198 n. 13. It has been suggested that the centonist was Vettius Agorius Basilius Mavortius, consul in 527 who helped to produce an edition of Horace’s *Epodes* and Prudentius’ *Cathemerinon*. See, e.g., Polara 1990, 258 and Salanitro 2009, 33 (echoing Salanitro 1981, 39 n. 160 and 56 and 1997, 2339). I am skeptical.

¹⁴ Bažil 2009, 227-230 lays out the differences between the two centos in arguing convincingly that they are not by the same author. Damico 2010, 27-28 takes the same position.

¹⁵ The crux *abortio* continues to exercise scholars; see, most recently, Zurli 2012, 67-73 and Paolucci 2012, 79-92.

¹⁶ Bažil 2009, 225 proposes that the reference to performance might be a fiction. To me, this is to approach the evidence with too much skepticism. There seems to be no more reason to reject its historicity than there is to reject the historicity of the reports preserved in several manuscripts of how Arator recited his *Historia apostolica* in 544 to great fanfare. On this material, see Green 2006, 251-252. *Communis opinio* apart from Bažil accepts the

gathering, the notice indicates a rather large crowd. The suggestion is of loud shouting (*clamaretur*) produced by a number of listeners.

At a recitation of a Virgilian cento, calling the author *Maro Iunior*, and thus identifying him with the canonized poet whose work he recasts, would certainly appear to have been a way of expressing enthusiasm and support.¹⁷ The title is obviously hyperbolic. But in antiquity as today, hyperbole was very often a means of emphasizing a point rather than of expressing irony; and in their setting, the shouts look every bit like those of acclamation cast in bold, outsize terms.¹⁸ Much as in the inscription on the bronze statue dedicated around 400 CE to Claudian in the Forum of Trajan, where the poet is said to combine «the mind of Virgil and the muse of Homer», the crowd sets Virgil up as a standard of excellence and links the centonist to him for the purposes of praise.¹⁹

A similar connection between a centonist and Virgil is drawn much later, in the sixteenth century. Writing an epigram on the ca. 1555 collected edition of Lelio Capilupi's *Centones ex Vergilio*, Benedetto Egio of Spoleto stated that the poet was the very reincarnation of Virgil: *si vera est Laeli Samii sententia vatis, / quae tua nunc anima est ante Maronis erat* («if one gives a true opinion of the poet Lelio, what is now your soul was once Virgil's»). The point was to promote or 'blurb' Capilupi's centos, which Egio did with what he surely

historical reality of the performance of the cento that the notice implies. See, further, Paolucci 2012, 75-79.

¹⁷ The verb *clamare* need not in itself indicate acclamation, since it could just mean «to shout the name of» or «to call by name» (*OLD* s.v. 6).

¹⁸ A good example of ancient emphasizing (and laudatory) hyperbole that includes Virgil comes from the fourth-century CE Ausonius when, in a letter, he praises the literary accomplishments of his addressee Symmachus (*Symm. ep.* 1, 32, 2): *quis ita Aesopi venustatem, quis sophisticas Isocratis conclusiones? quis ita ad enthymemata Demosthenis aut opulentiam Tullianam aut proprietatem nostri Maronis accedat?* («Who can so approach the charm of Aesop, the rhetorical periods of Isocrates? Who can so approach the logical arguments of Demosthenes, the richness of Cicero, the fitness of Virgil?»).

¹⁹ Εἶν ἐνὶ Βιργιλίῳ νοῦν καὶ Μοῦσαν Ὀμηροῦ / Κλαυδιανὸν Ῥώμη καὶ βασιλῆς ἔθεσαν (*CIL* 6, 1710). This couplet appears at the end of the inscription, the rest of which is in Latin and in prose.

considered to be elegant flattery.²⁰ Egio's epigram fuses Capilupi with Virgil through the image of transmigration. The two are different bodily vessels of the same soul, which means that Capilupi is an extension of Virgil, is united in an essential way with him.²¹ While the anonymous centonist's audience does not frame matters in terms of metempsychosis, it likewise views the subject of its praise as another Virgil. Both responses compliment the centonists by blurring the lines between successor and source: Capilupi stands as the reincarnated author, while the anonymous centonist is a new version of him, just as his poem is a new version of Virgil's texts.

The title *Maro Iunior* and Egio's epigram use Virgil to invest the centonists with literary value and authority. The animating idea in both is that the cento is an achievement to be celebrated, and that, in recasting Virgil, the poets participate in the identity of the original author. To work with the original lines as the

²⁰ Later, Capilupi's posthumous editor Giovanni Matteo Toscano, in the second volume of his *Carmina illustrium poetarum Italarum* (Paris, 1576-1567), similarly praised the centonist as Mantua's second Virgil (*Virgilios te genuisse duos*). See Tucker 1997, 266. On Capilupi's centos themselves, see Gleis 2006, 287-320.

²¹ Hardie 2007, 171 observes that the couplet, with what he labels its *cliché* of the reincarnated poet, «asserts continuity and sameness». The best-known reference in Latin literature to the transmigration of a poet's soul appears at the beginning of Ennius' *Annales*, where Ennius claims that Homer had come to him in a dream to tell him that his own soul had been reborn in Ennius (after an interim sojourn in a peacock). I follow Hardie 1993, 103 in seeing this «Pythagoreanizing fiction» as an «extraordinarily confident version of epic succession» and as a «limiting case of poetic identity: Ennius is Homer». A more curious example of the rhetoric of transmigration comes from the probably seventh-century CE grammarian known as Virgil the Grammarian, who in his twelfth epitome claims that his teacher, named Aeneas, gave him the name Maro because the spirit (*spiritus*) of his ancient namesake lived again (*redivivit*) in him (*unde Aeneas, cum me vidisset ingeniosum, hoc me vocabulo iussit nominari, dicens, «hic filius meus Maro vocabitur, quia in eo antiqui Maronis spiritus redivivit»*). For the text, see Löfstedt 2003, 245. Also worth mentioning is a set of scopic epigrams by Ennodius (*carm.* 2, 118-122) on a poet with the name Virgil who, according to Ennodius, claimed to be *that* Virgil. It is not entirely sure from the epigrams, however, if the poet posited transmigration. See especially *carm.* 2, 122, 2, where Ennodius states that the author claims to be «our Virgil» (*cur te Vergilium mentiris, pessime, nostrum?*). This could mean «a Virgil for our time» or could refer to the original Virgil, often called *noster Maro* or *noster poeta* by later authors.

centonists do is to be as Virgilian as Virgil himself and, thus, to be a re-embodied *Maro*. These responses do not set the cento up as an emblem of decadence and cultural decline, as some modern critics have done.²² They instead elevate the centonists and, by extension, their poems to the level of Virgil.

The moniker «second Virgil», however, was not something that the anonymous centonist wanted. Or so he relates in the short extemporaneous cento with which he answered his audience.²³

ne quaeso, (*Aen.* 12, 72) ne me ad talis inpellite puggnas! (*Aen.* 11, 278)
 namque erit ille mihi semper deus, (*ecl.* 1, 7) ille magister. (*Aen.* 5, 391)
 nam memini, (*Aen.* 8, 157) – neque enim ignari sumus ante malorum: (*Aen.* 1, 198)
 formosum pastor (*ecl.* 2, 1) Phoebum superare canendo (*ecl.* 5, 9)
 dum cupit (*ecl.* 3, 4) et cantu vocat in certamina divos (*Aen.* 6, 172)
 membra deo victus (*Aen.* 9, 337) ramo frondente pependit (*Aen.* 7, 67).²⁴
 Do not, please, do not urge me into this kind of battle!
 Truly, he will always be a god to me, a master.
 For I remember – and I am hardly unaware of earlier misdeeds:
 a shepherd, in seeking to surpass fair Apollo on the pipes
 and challenging the gods to a contest in song,
 was defeated by the god, and his body hung from a leafy branch.²⁵

The name *Maro Iunior* does not imply strife: it only identifies the centonist as a new Virgil, without setting him up as someone with an adversarial relationship to the original poet.

²² E.g., Shackleton Bailey 1982, iii, who calls the centos an «affront to literature» (*opprobria litterarum*). See also Comparetti 1997, 53: «This great familiarity with his [Virgil's] writings, coupled with the general poverty of ideas of the period, led to the production of the 'Centos'». While Comparetti goes on to mention the «adroit» reconstitution of Virgil's lines in centos, the connection he draws between the poems and the late-antique «poverty of ideas» renders them emblems of decline.

²³ No other Virgilian centonist is said to have composed his poem extemporaneously. But according to Irenaeus (*apud Epiph. pan.* II, 29, 9), Homeric centonists produced and recited extemporaneous centos: τοῖς ὑποθέσεις τὰς τυχούσας αὐτοῖς προβαλλομένοις, ἔπειτα πειρωμένοις ἐκ τῶν Ὁμήρου ποιημάτων μελετᾶν αὐτὰς («they set themselves subjects at random and then try to declaim them extemporaneously in lines from Homer»). I use the translation of Usher 1998, 28, who on p. 29 goes on to note that Irenaeus' reference places the centonists in the rhetorical tradition of extempore declamation on specific themes.

²⁴ I use the text of Damico 2010.

²⁵ *Membra* is a so-called accusative of respect; but this seems the smoothest way of rendering the line in English.

Nor can we know if the crowd (or individual members of it) in fact considered their cry to be some kind of authorial call to arms. But this is how the centonist frames things in the first line of his extemporaneous cento. In his formulation, the title creates a scenario where he contends with Virgil to become another Virgil. The suggestion is that *Maro Iunior* incites the centonist to rivalry and to surpassing (note *superare* in line 4) his predecessor.

The centonist's reference to literary *pugnae* recalls *aemulatio*, the impulse identified in ancient discussions of imitation to struggle to outdo a model, by improving upon his material. This way of thinking about the cento treats it as anything but a slavishly derivative form of writing, despite the complete dependence upon Virgilian language in it. As someone who competes with his source, the centonist necessarily stands apart from him: he asserts his own authorial personality and aims to give it preeminence over Virgil's own. The implicit emphasis lies upon how he changes Virgil, how he creates his own poem out of that predecessor's poetry. Only through such rewriting would the competition between centonist and Virgil be able to show itself. Of course, the centonist rejects this view of what he does as an author. This he does vehemently, with the repetition of *ne*: while presumably a keyword, or a lexical item that appeared in two separate Virgilian verses and led the centonist to move from one to the other in his memory, *ne* also works rhetorically to strengthen his negative response.²⁶ But by introducing rivalry as something to oppose so forcefully, he shows that he was able to conceptualize in those terms the act of producing a cento.

In the rest of the six-line passage, the centonist continues to resist a literary battle with his source. After declaring that Virgil will always be a god and a master to him, again with emphatic repetition (*ille ... ille*), he goes on to recount the story of Marsyas, the satyr who challenged Apollo to a singing contest and, upon losing, was flayed alive for his arrogance. The

²⁶ On keywords in cento composition, see McGill 2005, 13-17, Paolucci 2006 lxxii-lxxviii (focusing on the *Hippodamia*, but with some general observations as well) and Arcidiacono 2011, 88-94 (focusing on the *Versus ad gratiam Domini*, but, like Paolucci, with general observations).

centonist implies that he will learn from the lesson of Marsyas and not engage in any *pugna* with Virgil. Several of the verse units that make up the Marsyas story also appear in the version of the myth found in a chorus of Hosidius Geta's cento tragedy *Medea*.²⁷ There is no good reason to suspect imitation of the earlier *Medea* on the part of the anonymous poet, however.²⁸ The lines that the centos share all fit the myth well, and one can easily imagine the centonists independently turning to the same Virgilian material because it was so apposite. Thus *Phoebum superare canendo* (*ecl.* 5, 9) and *vocat in certamina divos* (*Aen.* 6, 172) are obvious choices to describe Marsyas. The latter also establishes a close allusive parallel between the satyr and Misenus, who challenged the gods at music on his conch shell and was killed for it by Triton.²⁹ The unit *ramo frondente pependit* (*Aen.* 7, 67), meanwhile, would be attractive to any centonist who sought to describe Marsyas' punishment.³⁰

By developing his theme of non-aggression as he does, the centonist emphasizes Virgil's greatness and his own profound inferiority to him. Where rhetoric begins and true literary self-evaluation ends in all of this is impossible to determine; literary performance and real feeling, after all, are not mutually exclusive. But the picture is clear of his deep modesty before the predecessor whose overwhelming excellence he highlights.

²⁷ *Divino carmine pastor* (*ecl.* 6, 67) / *vocat in certamina divos*: (*Aen.* 6, 172) / *ramo frondente pependit*. (*Aen.* 7, 67) / *quae te dementia cepit*, (*ecl.* 2, 69/6, 47) / *saxi de vertice pastor*, (*Aen.* 2, 308) / *divina Palladis arte* (*Aen.* 2, 15) / *Phoebum superare canendo?* (*ecl.* 5, 9) (132-138).

²⁸ This differs from McGill 2005, 10-11. That the verb *quaeso* appears in line 130 of the *Medea* (*quaeso, miserescite regi* [*Aen.* 8, 573]) and in the first line of the extemporaneous cento is intriguing: could the later centonist have followed Geta in using the word before turning to the Marsyas story? I am inclined, however, to ascribe the parallel to coincidence.

²⁹ An allusion is detectable, too, in the use of *ecl.* 5, 9, where Mopsus arrogantly asserts that Amyntas might just as well compete in song with Apollo as with him – i.e., Amyntas will lose badly either way. The reader can bring the Virgilian context to bear on the cento so that he ascribes Mopsus' arrogance to the satyr. Because hubris was a conspicuous trait of Marsyas (cfr. e.g., Plato, *symp.* 215B, Philostratus, *imag.* 1, 2, 6, and Ovid, *fast.* 6, 706), we might speculate that the centonist wished to activate the original subject matter to so characterize him.

³⁰ This unit, along with the word *victus* earlier in the line, parallels line one of *AL* 162 SB (=173 R), on Marsyas (<a>erio *victus dependet Marsya ramo*.) Imitation is possible, although we cannot know in which direction.

In how he understands the title *Maro Iunior*, the poet shows himself to be aware of one model of centonic authorship, one defined by aggressive competition. He chooses, however, to take a different route, which establishes Virgil as the authority to whom he subordinates his authorial identity.³¹

When the centonist hails Virgil, he calls attention to his devotion to that predecessor on the verbal level and presents a reason why he so recast his verses. The animating assumption is that his total dependence on Virgil's lines demonstrates the regard that he felt for them. Respect lies behind reuse, whose understood aim is to produce a poem with an appealing verbal surface and high literary quality. This is to suggest that Virgil actually deserved the crowd's applause: the centonist indicates that the value in his poem to which his audience was responding in fact derives from its source. To put Virgil's poetry on a pedestal in this fashion is to think about him in a way that was widespread among late-antique readers of all stripes, Christian and non-Christian: on the level of language and style, Virgil remained an acknowledged master and authority.³²

But Virgil is even more than that in the extemporaneous cento: he is a *deus*, as well as the equivalent of Apollo in the story of Marsyas. When the centonist speaks of his predecessor, he does so as a mortal describing the divine. Virgil stands aloft as an object of reverence, as a literary divinity whose artistic achievements the centonist claims to worship from a position of complete and abject humility.

The centonist's veneration of Virgil resembles how Statius treats the same poet in the epilogue to the *Thebaid*. Statius instructs his poem not to try to master with force the «divine *Aeneid*» (*nec tu divinam Aeneida tempta*, *Theb.* 12, 816), but to follow from afar and to always worship its footsteps (*sed longe sequere et vestigia semper adora*, *Theb.* 12, 817). In both passages, the authors glorify Virgil in religious terms and use the language of violent aggression (*pugnans* and *tempta*) to reject

³¹ Hardie 2007, 170-171, on ways of thinking about authorship and authority in cento writing, is a strong influence.

³² The schools had much to do with this: through late antiquity, Virgil remained a central Latin author in the grammatical curriculum (and was likely studied closely as well at the more advanced stage of rhetorical education).

the idea of competing with him.³³ Likewise, Statius and the centonist place themselves at a distance from Virgil. Statius does this with the word *longe* in *Theb.* 12, 817, as well as by setting himself up as a mortal worshipper of the divine Virgil no less than the centonist does. Yet in practice, both poets bridge the distance they describe. In Statius' case, imitation brings his poem into contact with the *Aeneid*.³⁴ The centonist, meanwhile, engages of course in a far more extreme form of textual manipulation and reuse.

By his actions, the centonist shows that Virgil's canonicity was an invitation and a spur to creative reuse. Absolute dependence on Virgilian language coexists with bold alteration: by giving Virgil's lines new semantic functions through how he rearranges them, the centonist creates a work that unites parasitism and independence, repetition and defamiliarization.³⁵ Even as he continues to dramatically re-create Virgil in his extemporaneous cento, though, the poet suppresses the boldness of his actions through his imagery that places Virgil on a distant pedestal. The vision of cento authorship that he constructs is one in which «reverential deference is paid to the divinity of the model text»³⁶ and, more specifically, to its linguistic brilliance, while the transforming creativity that, along with repetition, marks his engagement with Virgil has no place.

Within the portrait of the revered, superior Virgil stands a threat: if the centonist challenged Virgil, he would not only be defeated but would also, like Marsyas, be flayed and hung from a tree. The violence of the imagery recalls the discussion of the cento form by the fourth-century CE Ausonius, author of the 131-line *Cento nuptialis*. Although much of the poem describes a wedding ceremony (presumably that of Gratian and

³³ For *temptare* meaning an aggressive, violent attempt to win mastery over someone or something, see *OLD* s.v. 9. Statius establishes a clear contrast between such aggression and passive, modest veneration of Virgil. On these concluding lines of Statius, see Hardie 1993, 110 and Hinds 1998, 91-98.

³⁴ See, e.g. Hardie 1993, 62-65, 78-80, and 110-113.

³⁵ Formisano and Sogno 2010, 389 describe well the ways in which centos combine the reuse and transformation, the evocation and rejection of their source texts. See also Nugent 1990, 38-40, Pollmann 2004, 80, and Sandnes 2011, 123-124.

³⁶ Hardie 2007, 171.

Constantia ca. 374), the cento is best known for its concluding section (101-131), a vividly pornographic account of the couple's first marital sex.³⁷ Attached to the poem is a dedicatory letter in prose to Ausonius' friend Axius Paulus, in which the author lays out a cento poetics and explains what a cento is and how to produce it, while also characterizing his work as a worthless trifle, a game, and a degrading parody of the majestic Virgil that displeases him (*piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia, pr. 7-8*).³⁸ How Ausonius presents his cento is partly conventional modesty. But it also advertises the very ludism he deplors: Ausonius directs his reader to view the cento as a literary game and a light poem.³⁹ By apologizing for the piece's content, moreover, he both gets ahead of any possible criticism and highlights the element of play and parody (including, as the reader will learn, sexual parody) in it.⁴⁰

In the letter to Paulus, Ausonius twice uses violent imagery to describe the game of writing a cento. In the first, he notes that centonists work from memory alone to gather up strewn tags and to fit the mutilated material back together: *solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata* (*pr. 4*). The language is that of sparagmos: the word *membra* is understood with *sparsa* and *lacerata*, as Ausonius describes the 'limbs' or sections of a source's poetry torn apart and reconstituted by centonists.⁴¹ In the second, Ausonius equates the cento to the reformed Dionysus and Hippolytus: *ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de*

³⁷ On the *Cento nuptialis*, see Green 1991, 518-526, McGill 2005, 92-98 and 103-114, and Ehrling 2011, esp. 148-179.

³⁸ I use the text (and, thus, the line numbers) of Green 1991.

³⁹ As Ausonius tells it – and we have no reason to disbelieve him – his cento arose as a literary game at court: the emperor Valentinian had written a cento and challenged Ausonius to a contest in the form (*pr. 8-17*). This is one way in which the cento is ludic. But it is also a game in that it demands that the author treat lines of poetry as puzzle pieces and follow ad hoc rules when composing.

⁴⁰ In two other prose passages connected to the cento, a parecbasis or 'digression' and a conclusion, Ausonius addresses the sexual content of the poem, thereby emphasizing it all the more and working to head off any criticism of it.

⁴¹ So Hardie 2007, 170-171.

Hippolyto reformatum («so that you not wonder at the accounts given by priests or poets of either the son of Thyone or Virbius – the former restored from Dionysus, the latter from Hippolytus», *pr.* 21-23).⁴² Once more, the poet figures the cento as a form of dismemberment. Like the mythological figures whose bodies were mangled and put back together so that two new identities emerged from them (note *illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum*), Virgil has his *membra* disassembled and reassembled to form a new textual body, which is a new version of the first body.⁴³ The reference is to the particular creativity in cento writing, which requires that an author fragments and rearranges the original structure of the source author's text.

It is tempting to believe that the anonymous centonist was, like Ausonius, thinking of Virgil's lines as a body that he had dismembered and remade. No familiarity with or imitation of Ausonius would have been necessary for this. The centonist could have instead been responding to the broad use of the body or parts of the body to describe textual material; such corporeal language «form[ed] an important part of the conceptual vocabulary with which the ancients analyze[d] texts and parts of texts».⁴⁴ He might have then imagined that Apollo's treatment of Marsyas represented a *lex talionis*, or the principle that a punishment should correspond to the offense. The poet would refer to the condign retribution that would be visited upon him should he have written his cento with an eye to challenging Virgil. While Marsyas was of course not dismembered, the physical harm done to him would answer how the centonist did harm to Virgil's textual body. If the author had torn apart and reconstituted Virgil's 'limbs' with hubris in his heart, his *membra* would end up hanging flayed from a tree; for doing such violence to Virgil, the centonist would have violence done to him.

The contrast between the poet and Ausonius in how they use their violent imagery casts the messages of each into relief.

⁴² I use the translation of Evelyn-White 1919-21, 1, 373.

⁴³ My comments echo those of Stephen Hinds in a chapter entitled *The Self-Conscious Cento*, which is forthcoming in the volume *Décadence: 'decline and fall' or 'other antiquity'?* edited by Marco Formisano.

⁴⁴ Most 1992, 407.

Whereas Ausonius had used dismemberment to describe what a centonist does to Virgil, the anonymous author uses Marsyas' hideous death to describe what Virgil would do to a centonist who competed with him. A form that could be represented in ways that gestured toward a writer's assertiveness in how he actively remade Virgil stands here as the work of an absolutely subordinate poet. The centonist speaks as a weaker author artistically than his model and extends that weakness to the physical realm as well. A drive toward emulative appropriation, he relates, would be suicidal folly given the identities of him and his model. Awed, even intimidated reverence is instead the order of the day. This creates an extreme vision of canonical authority: Virgil is emphatically the master and divinity who stands far above the mortal centonist, and who brooks no challenge to his supreme literary power.

One of the things that paratexts – i.e., accompanying material to a main text, such as titles, prefaces, preliminary incipits, closing remarks, and postscripts – do is operate as a guide to the reception of an author and his work.⁴⁵ Through the treatment of the main text and the writer in them, they promote modes of reading for audiences to take up. The anonymous centonist gives his extemporaneous paratext just such a function. However rhetorical and shaped by the wish to appeal to the audience with its ostentatiously performed modesty, the author's six-line response to the crowd offers a program for how to think about the centonist, Virgil, and how the former rewrote the latter. So, too, the extemporaneous poem and the acclamation that occasioned it offer opportunities for crossing textual wires and exploring the history of a major work through its reception in minor and marginal material.⁴⁶ The paratexts display in particular ways of responding in late antiquity to Virgil's canonicity and his cultural authority. His identity as Rome's leading poet was an open identity, or one that

⁴⁵ This list of paratexts comes from the advertisement to the conference "Paratextuality and the Reader in Latin Verse and Prose Collections" at the University of St. Andrews in 2011. A volume deriving from the conference is forthcoming with Cambridge University Press.

⁴⁶ I adapt the introduction by MIT Press to the series "Short Circuits", edited by Slavoj Žižek.

accommodated a wide range of responses and was adaptable to different uses and messages, just as his poetry itself was. Thus he was able to engender *Maro Iunior* and Marsyas, a centonist who shared in Virgil's authority and a centonist subordinated completely to that authority.

Bibliography

Arcidiacono 2011

C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano Versus ad gratiam Domini*, Alessandria 2011.

Audano 2012

S. Audano, *I signa del giudizio nel centone De ecclesia* (AL 16R2), «Sileno», 38 (2012), pp. 55-87.

Bažil 2009

M. Bažil, *Centones Christiani: Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris 2009.

Baumgartner, 1982

A.J. Baumgartner, *Untersuchungen zur Anthologie des Codex Salmasianus*, Neuenhof 1982.

Comparetti 1997

D. Comparetti, *Vergil in the Middle Ages*, trans. E.F.M. Benecke, Princeton 1997.

Damico 2010

A. Damico, *De ecclesia. Cento Vergilianus*, Roma 2010.

Ehrling 2011

S. Ehrling, *De Inconexis Continuum: A Study of the Late Antique Latin Wedding Centos*, diss. Gothenburg 2011.

Ermini 1909

F. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma 1909.

Evelyn-White 1919-21

H.G. Evelyn-White, *Ausonius*. 2 vols., London and New York 1919-21.

Fassina 2007

A. Fassina, *Ipotesi sul centone cristiano* De ecclesia: *problemi testuali, paternità, e datazione*, «Paideia», 62 (2007), pp. 370-376.

Formica 2011

F. Formica, *Il centone virgiliano cristiano* De ecclesia, «Vichiana», 13 (2011), pp. 284-303.

Formisano, Sogno 2010

M. Formisano, C. Sogno, *Petite Poésie Portable: The Latin Cento in Its Late Antique Context*, in M. Horster, C. Reitz (eds.), *Condensing Texts-Condensed Texts*, Stuttgart 2010, pp. 375-392.

Foucault 2003

M. Foucault, *What Is an Author?*, in P. Rabinow, N. Rose (eds.), *The Essential Foucault*, New York and London 2003, pp. 377-91.

Glei 2006

R. Glei, *Vergil am Zeug flicken. Centonische Schreibstrategien und die Centones ex Virgilio des Lelio Capilupi*, in R. Glei, R. Seidel (eds.), *“Parodia” and Parodie: Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2006, pp. 287-320.

Green 1991

R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford 1991.

Green 2006

R.P.H. Green, *Latin Epics of the New Testament: Juvenecus, Sedulius, Arator*, Oxford 2006.

Hardie 1993

P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.

Hardie 2007

P. Hardie, *Polyphony or Babel? Hosidius Geta's Medea and the Poetics of the Cento*, in S. Swain, S. Harrison, J. Elsner (eds.), *Severan Culture*, Cambridge 2007, pp. 168-176.

Hinds 1998

S. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.

- Kay 2006
N.M. Kay, *Epigrams from the Anthologia Latina*, London 2006.
- Kristeva 1969
J. Kristeva, *Séméiôtikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Lamacchia 1958
R. Lamacchia, *Dall'arte allusiva al centone*, «A&R», 3 (1958), pp. 193-216.
- Lamacchia 1981
R. Lamacchia, *Hosidii Getae Medea. Cento Vergilianus*, Leipzig 1981.
- Löfstedt 2003,
B. Löfstedt, *Virgilius Maro Grammaticus: Opera Omnia*, München 2003.
- McGill 2005
S. McGill, *Virgil Ricomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford-New York 2005.
- Mondin-Cristante 2010
L. Mondin, L. Cristante, *Per la storia antica dell'Anthologia Salmasiana*, «ALRiv», 1 (2010), pp. 303-345.
- Most 1992
G.W. Most, *Disiecti Membra Poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, in R. Hexter, D. Selden (eds.), *Innovations of Antiquity*, New York and London 1992, pp. 391-419.
- Nugent 1990
S.G. Nugent, *Ausonius' 'Late-Antique' Poetics and 'Post-Modern' Theory*, «Ramus», 19 (1990), pp. 26-50.
- Paolucci 2006
P. Paolucci, *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2006.
- Paolucci 2012
P. Paolucci, *Marziale Modello di AL 16a Riese2*, «ALRiv», 3 (2012), pp. 75-92.
- Polara 1990
G. Polara, *I centoni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (eds.), *Lo Spazio letterario di Roma antica III*, Roma 1990, pp. 245-275.

- Pollmann 2004
K. Pollmann, *Sex and Salvation in the Vergilian Cento of the Fourth Century*, in R. Rees (ed.), *Romane Memento: Vergil in the Fourth Century*, London 2004, pp. 79-96.
- Rondholz 2012
A. Rondholz, *The Versatile Needle: Hosidius Geta's Cento Medea and Its Tradition*, Berlin-Boston 2012.
- Salanitro 1981
G. Salanitro, *Osidio Geta: Medea*, Roma 1981.
- Salanitro 1997
G. Salanitro, *Osidio Geta e la poesia centonaria latina*, *ANRW* 2.34.3 (1997), pp. 2314-2360.
- Salanitro 2009
G. Salanitro, *Silloge dei Vergiliocentones minori*, Roma 2009.
- Sandnes 2011.
K.O. Sandnes, *The Gospel 'According to Homer and Virgil': Cento and Canon*, Leiden and Boston 2011.
- Schottenius Cullhed 2012
S. Schottenius Cullhed, *Proba the Prophet: Studies in the Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*, diss. Gothenburg 2012.
- Shackleton Bailey 1982
D.R. Shackleton Bailey, *Anthologia Latina I.1*, Stuttgart 1982.
- Tucker 1997
G.H. Tucker, *Mantua's 'Second Virgil': Du Bellay, Montaigne and the Curious Fortune of Lelio Capilupi's Centones ex Virgilio* (Romae 1555), in G. Tournoy, D. Sacré (eds.), *Ut Granum Sinapis: Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Jozef Ijsewijn*, Leuven 1997, pp. 264-291.
- Usher 1998
M.D. Usher, *Homeric Stitchings: The Homeric Centos of the Empress Eudocia*, Lanham, Boulder, New York, Oxford 1998.
- Zurli 2012
L. Zurli, *Che cosa sta dietro la lez. abortio (16a R) del Salmasiano?*, «ALRiv», 3 (2012), pp. 67-73.

MARIA TERESA GALLI

INSIDIE PALESI E NASCOSTE DELL'ARTE CENTONARIA:
LE ASTUZIE DEL COMPOSITORE E LE SCELTE METODOLOGICHE
DELL'EDITORE*

Abstract

Il centonatore è chiamato a muoversi tra il materiale della tradizione e la complessa prassi centonaria come una sorta di equilibrista; il *lusus* che si propone di creare si costruisce infatti, segmento dopo segmento, sulla base di meccanismi assai delicati, che al minimo errore possono cessare di essere efficaci.

Nel centone *stricto sensu*, la regola basilare che siamo in grado di dedurre dai componimenti stessi prevede che i versi dell'*auctor* eletto a modello vengano modificati meno possibile, e di ciò possiamo anche comprendere la ragione: meno il verso-fonte viene modificato, più rapidamente questo risulterà riconoscibile al fruitore del centone, che a sua volta potrà apprezzare appieno la complessa rete allusiva che si instaura tra modello e nuovo contesto.

Chiaramente l'utilizzo di emistichi immutati implica maggiori difficoltà per il compositore, che si trova a dover modellare materiale poco 'duttile'. Sta interamente nella sua abilità, dunque, trovare delle buone combinazioni, che garantiscano un corretto flusso sotto tutti gli aspetti implicati: quello metrico, quello sintattico-grammaticale e quello semantico, senza, tra l'altro, perdere di vista l'obiettivo centrale, consistente nel narrare un tema non trattato nel modello.

Analizzando i centoni emistichio dopo emistichio, è interessante scoprire che i centonatori, chi con maggiore e chi con minore abilità, mettono in atto tutta una serie di 'acrobazie' per scongiurare la necessità di modificare il modello. Essi scandagliano il testo-modello da un lato e la lingua latina dall'altro, 'prendendosi gioco' ora dell'uno, ora dell'altra; le loro 'astuzie' si sviluppano, così, su più livelli e coinvolgono più campi.

Il presente intervento propone un itinerario attraverso le mille astuzie dell'arte centonaria, prendendo come testo guida la *Medea* di Osidio Geta, che ne offre una ricca galleria, ed espandendo l'indagine ai *Vergiliocentones minores*.

Dopo una disamina di varie tipologie di 'acrobazie', tra le quali alcune più visibili e altre invece più nascoste, si vedrà come in alcuni casi l'abilità mnemonico-combinatoria del compositore non è sufficiente ad evitargli alcuni errori, talvolta metrici, talvolta sintattici, talvolta di tecnica centonaria.

Allora si vedrà come là dove si arrestano gli ‘equilibrismi’ del centonatore iniziano quelli dell’editore, che deve destreggiarsi tra una tradizione testuale centonaria a volte differente da quella del modello virgiliano, cercando di non cadere nelle insidie né di un eccessivo appiattimento del testo centonario (mediante una sistematica correzione secondo quello virgiliano), né, d’altra parte, dell’accettazione incondizionata delle bizzarrie centonarie.

A cento-writer is like an acrobat: he has to move very carefully between the tradition and the complicated cento practice; the *lusus* he intends to produce is built, piece after piece, through some very delicate devices and consequently, the slightest error can make them ineffective.

From the extant centos, we can deduce some rules that the patchwork-writer has to observe: first of all he isn’t allowed to modify the lines of the *auctor* he has chosen as a model, or, in case he needs to do it, he will modify them as little as possible. The reason is easily intelligible: the less he modifies the source, the quicker the reader of the cento will recognize it. And, as a consequence, the user will fully appreciate the complex allusive network established between the model and the new context.

Obviously, the use of an unmodified hemistich implies greater difficulties for the patchwork poet, as he has to deal with a scarcely ductile material. It’s up to him, and to his ability, then, to find good arrangements, flowing from every point of view: the metric, the syntactic, the grammatical and the semantic ones. At the same time he has to keep an eye on his chief object, that is to narrate a theme not dealt with in the model.

After analyzing centos, hemistich by hemistich, it’s interesting to discover how the cento-writers, some with a greater skill and others with a smaller ability, perform a wide range of ‘acrobatic’ acts in order to avoid the necessity of modifying their model. They sound out the model-text on the one hand and the Latin language on the other, so that their ‘cunnings’ develop on different levels, involving various fields.

This paper proposes a way through the thousand and one ‘cunnings’ of the centos art, assuming as a guide-text Hosidius Geta’s *Medea* that offers a really rich gallery of them, and extending the analysis to the *Vergiliocentones minores*.

After considering various standards of ‘acrobatics’, some of which more visible and some other more hidden instead, we shall be able to remark how in a number of cases the skills of the patchwork poet aren’t enough to avoid him some mistakes, sometimes metric, sometimes syntactic, and sometimes strictly about the cento technique.

We shall be able to see then how the editor’s ‘acrobatics’ start exactly from the point where the patchwork-poet ones have stopped. The editor has to balance between a textual cento tradition, sometimes different from the Virgilian model, trying not to fall into the snares either of an excessive flattening of the cento text (through a systematic emendation according to the Vergilian text), or, on the other hand, of the unconditioned acceptance of the cento extravagances.

Mi piace pensare al centonatore come a una sorta di equilibrista in bilico su una fune, e raffigurarmi l'arte centonaria in questo modo: da un lato, il materiale copioso dell'ipotesto e le regole rigorose della prassi centonaria; dall'altro, quelle ineludibili della grammatica; al centro il centonatore, che tenta di mantenersi in equilibrio con l'aiuto delle proprie abilità tecniche, mnemoniche e combinatorie.

Il terreno che egli percorre è molto scivoloso; il *lusus* che si propone di creare è qualcosa di estremamente delicato, che al minimo passo falso cessa di essere efficace. Il confine tra la *peritorum concinnatio* e la *imperatorum iunctura* di cui parla Ausonio nella sua celebre lettera prefatoria è assai labile, e così anche il passaggio dal *miraculum* al *ridiculum*.¹

I rischi del mestiere sono molteplici;² una delle difficoltà maggiori è insita in una sorta di 'legge non scritta', che ricaviamo dai versi stessi dei centoni (intesi *stricto sensu*) in cui essa pare tacitamente presupposta: gli emistichi del testo-fonte devono essere modificati il meno possibile. L'*auctor* eletto a modello deve risultare *sparsus e laceratus*, ma i singoli frammenti non devono essere 'contaminati' dalla mano del centonatore; il raggio d'azione entro cui questi deve mantenersi (almeno possibilmente, come vedremo) è quello della tecnica combinatoria.³

Le ragioni della prassi centonaria in generale e di una simile regola in particolare restano piuttosto misteriose. La questione chiaramente è troppo complessa per essere affrontata in uno spazio ristretto, e d'altra parte è troppo importante perché non vi

* Ricerca svolta nel contesto del progetto CALCOS finanziato dalla Provincia autonoma di Trento (Bando 'post-doc 2011', determinazione del Dirigente n. 2 del 27 gennaio 2012).

¹ Aus. *cento, praef.* 41-42 *sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum iunctura ridiculum*. Il testo di Ausonio viene citato qui e in seguito secondo l'edizione di Green 1991.

² Frammenti di testo estrapolati da luoghi diversi del modello devono amalgamarsi bene dal punto di vista semantico, sintattico e metrico e non devono far trapelare forzature. Lo sa bene ancora una volta Ausonio, quando dice *sensus diversi ut congruant, adoptiva quae sunt ut cognata videantur, aliena ne interluceant, arcessita ne vim redarguant, densa ne supra modum protuberent, hiulca ne pateant (cento, praef. 44-46)*.

³ L'arte centonaria si configura dunque come un continuo gioco tra due poli opposti, quelli che Hardie 2007, 170-171 ha descritto come una sorta di «reverential deference» nei confronti del modello e di «extreme violence» compiuta sullo stesso.

si faccia un seppur breve accenno, strettamente funzionale al discorso che seguirà. Il pensiero si posa sull'ipotetico fruitore del centone. Affinché questi possa apprezzare appieno la complessa operazione compiuta dal compositore e cogliere la fitta rete di richiami intertestuali che lega modello e centone, è necessario che egli innanzitutto sia posto nella condizione di riconoscere il più velocemente possibile i singoli segmenti del modello. Se questi non saranno modificati e manterranno la loro veste originaria, attiveranno in lui immediatamente la memoria dei relativi passi di appartenenza, garantendo così l'efficacia e la tempestività del *lusus*. D'altro canto, l'utilizzo di emistichi immutati e dunque di materiale poco 'duttile' e più difficile da gestire, se da un lato agevola il fruitore, dall'altro mette in risalto ancor di più l'abilità combinatoria del *patchwork poet* (laddove, s'intende, la sua operazione sia ben riuscita).⁴

Ma come farsi strada all'interno di un materiale così vasto come l'opera virgiliana o quella omerica, senza perdere di vista, tra l'altro, un altro obiettivo di fondo, consistente nello sviluppare un tema non trattato nel modello?

Come è stato più volte giustamente sottolineato, un simile *patchwork* linguistico non può che provenire da un compositore dotato di erudizione e di buone capacità mnemoniche. Eppure, dottrina e memoria sono presupposti necessari ma non sufficienti per giungere a un simile prodotto finale.

Infatti, andando ad analizzare segmento dopo segmento, si scopre che il testo centonario si fonda innanzitutto su una serie di 'astuzie' che il compositore escogita al fine di agevolare la difficile operazione di sutura.

Ripercorrendo a ritroso il cammino compiuto dal centonatore, ovvero partendo dal prodotto finale ed andando ad analizzare con pazienza contenuto e sintassi dei luoghi originari di appartenenza dei singoli emistichi, vengono alla luce vari stratagemmi ideati dal compositore per riuscire nel proprio intento. La sistematicità con cui questi si verificano e la loro presenza per così dire 'orizzontale' in più centoni, così come il livello notevole di *ars* che verso dopo verso il tessuto centonario rivela, garantiscono che si tratta di 'astuzie' cercate, e non casuali.

⁴ A un rischio più alto in termini di difficoltà tecnica potrebbe corrispondere, infatti, un apprezzamento maggiore dello sforzo compositivo.

Ciò che ora tenterò di attuare sarà un itinerario attraverso queste mille acrobazie dell'arte centonaria. Il testo che prenderò in considerazione sarà la *Medea* di Osidio Geta; esso infatti, grazie alla sua particolare estensione (superiore a quella di ogni altro centone della silloge salmasiana⁵), ne offre una nutrita galleria e potrà essere dunque utilizzato come una sorta di testoguida per estendere l'indagine anche ai *Vergiliocentones minores*, dai quali verranno estratti ulteriori esempi, volti a corroborare e a espandere la casistica proposta.⁶

Tra le strategie messe in atto dai centonatori si possono individuare vari gradi di sofisticatezza: alcune sono inevitabili in vista della composizione di un testo centonario, e si riconducono maggiormente a ciò che potremmo definire 'buon senso'. Altre, invece, sono più sottili. Si possono distinguere inoltre astuzie a più livelli, dal macroscopico al microscopico.

Possiamo iniziare individuando lo strato più esterno nella fase preliminare rispetto alla composizione vera e propria: quella della scelta delle fonti, un'operazione estremamente delicata da cui dipende in larga parte la buona riuscita del lavoro finale.⁷

Il criterio comprensibilmente più sfruttato è quello dell'analogia situazionale.⁸ Prendiamo l'esempio del v. 106 del secondo coro della *Medea* (*ore favete omnes et cingite tempora ramis* = *Aen.* 5, 71⁹); ecco l'intero contesto (Hos. Get. *Medea* 104-116):

⁵ A proposito del codice Salmasiano, della sua grafia e dei suoi apografi si rinvia a Spallone 1982, Zurli 2004 e 2010 e Paolucci 2010.

⁶ A includere sia il testo critico della *Medea* sia quello dei *minores* sono le edizioni (ormai datate) di Baehrens 1882 e di Riese (a-b). A proposito della sola *Medea* si vedano inoltre i più recenti lavori di Lamacchia 1981, di Salanitro 1981 e di Rondholz 2012, mentre per i *minores* si vedano Salanitro 2009 e Galli 2014. Com'è noto, gli ultimi decenni hanno visto un particolare incremento degli studi sui centoni; in questa sede ci si limiterà a indicare, accanto alle edizioni ora citate, i riferimenti bibliografici strettamente funzionali all'analisi proposta.

⁷ Reperire all'interno del vasto materiale virgiliano gli emistichi adatti a rappresentare il tema prescelto (il mito di Medea, nel caso di Osidio Geta, o altri miti nel caso della gran parte dei *minores*) è, infatti, la *conditio sine qua non* per poter procedere.

⁸ Scena dopo scena, il centonatore va alla ricerca nell'opera virgiliana di contesti simili a quello che egli desidera rappresentare, al fine di reperire il materiale verbale più adatto al suo scopo.

⁹ I passi dell'*Eneide* verranno citati secondo l'edizione di Conte 2009. Per quanto riguarda invece la *Medea* di Osidio Geta e i *Vergiliocentones minores*, il testo citato sarà quello proposto da chi scrive.

	VOX	O digno coniuncta viro, dotabere, virgo!
105		Ferte facis propere, thalamo deducere adorti, ore favete omnes et cingite tempora ramis. (<i>Aen.</i> 5, 71)
	<CHOR.>	Velamus fronde per urbem (<i>Aen.</i> 2, 249)
		votisque incendimus aras.
		Heu, corda oblita tuorum,
110		vatum praedicta priorum,
		fati sortisque futurae!
		Spe multum captus inani, (<i>Aen.</i> 11, 49)
		mactat de more bidentis (<i>Aen.</i> 4, 57)
		Phoeboque patrique Lyaeo, (<i>Aen.</i> 4, 58)
115		cui vincla iugalia curae, (<i>Aen.</i> 4, 59)
		cumulatque altaria donis. (<i>Aen.</i> 11, 50)

Al v. 106, a parlare è una *vox* che precede le parole del coro vero e proprio, che mostra empatia nei confronti di Giasone e di Creusa.¹⁰ Si tratta di una *vox* benaugurante, che incita ai preparativi rituali che precedono le nozze. Per assemblare questi versi, Osidio è andato alla ricerca di contesti virgiliani a loro volta rituali, che gli consentissero di introdurre la terminologia più adatta.¹¹ Osservando più da vicino, si nota tuttavia che i riti cui egli attinge sono quelli purificatori che precedono i giochi funebri allestiti da Enea per la commemorazione del defunto Anchise: considerando che i versi 106ss. sono una sorta di epitalamio, la scelta di Osidio è dunque molto meno scontata di quanto potrebbe sembrare di primo acchito.

Osserviamo infatti come prosegue il testo anche al v. 107, che costituisce l'*incipit* del coro vero e proprio: *velamus fronde per urbem* si riferisce ancora una volta ad un contesto rituale (*Aen.* 2, 249), e in particolare all'atto votivo di ornare di rami gli altari degli dei. Allargando lo sguardo all'intero contesto virgiliano notiamo, tuttavia, che dietro alla superficie si cela anche in questo caso un evento funesto: ad essere in festa sono infatti i Troiani che esultano e festeggiano dopo aver accolto entro le mura il cavallo di legno, inconsapevoli della loro imminente rovina.

Il lettore percepirà dunque che dietro a quella che potrebbe sembrare una semplice analogia situazionale si cela in realtà un

¹⁰ A differenza del primo coro, che era solidale con Medea.

¹¹ È così che, per esempio, ha potuto inserire nel testo centonario il caratteristico invito al silenzio e a cingersi il capo con i rami.

ulteriore messaggio lasciato tra le maglie del testo dal centonatore. In maniera indiretta, Osidio trova il modo di aggiungere anche dell'altro: un'ombra sinistra che si allunga sui versi apparentemente festanti e che fa presagire qualcosa di funesto; la terribile vendetta di Medea, infatti, nel testo centonario è ormai alle porte.

Il gioco allusivo continua anche al v. 112. Qui Giasone centonario che compie sacrifici propiziatori prima delle nozze prende vita attraverso l'immagine di Evandro che in *Aen.* 11, 49 rivolge voti agli dei nella speranza che questi vegliano su suo figlio, senza sapere che in realtà Pallante è già morto. Il fatto che sia proprio Evandro ad essere scelto come figura visibile in filigrana infittisce ulteriormente l'atmosfera sinistra di questi versi: è come se Osidio ci stesse avvertendo che Giasone sarà posto dal corso degli eventi proprio nella medesima condizione di Evandro. Tra non molto, infatti, sarà un padre privato crudelmente dei propri figli.

I presagi sinistri proseguono anche ai vv. 113-115, su cui non ci dilungheremo per giungere direttamente al v. 116, in cui *cumulatque altaria donis* è tratto ancora una volta dal passo del libro XI riguardante Evandro. Ciò permette di evidenziare altre due strategie tra le più diffuse, appartenenti allo strato che abbiamo definito 'macroscopico': la prima è l'assai nota 'dislocazione'.¹² La seconda è ciò che chiameremo 'personaggio-guida': Osidio, come anche altri centonatori, associa ognuno dei propri personaggi a un personaggio virgiliano che faccia da modello, da cui estrae il numero più considerevole di emistichi. Accanto ad un personaggio-guida principale, che nel caso di Giasone è Enea, Osidio individua inoltre vari personaggi-guida minori, che gli permettono di conferire al proprio più sfaccettature. Evandro è uno di questi, e consente di inquadrare Giasone non solo nell'ottica dell'amante crudele bensì, come richiede il mito, anche in quella del genitore disperato per la morte dei figli. Il medesimo 'gioco' ritorna, con una *variatio*, anche nella conclusione dell'opera, in cui Giasone si esprimerà attraverso i gesti e

¹² Grazie ad essa, il centonatore sfrutta più volte un passo da lui individuato come particolarmente adatto, distribuendolo in punti diversi del proprio testo: cfr. Paolucci 2006, LXVIII-LXIX.

le parole della madre di Eurialo, annichilita dalla morte del figlio (Hos. Get. 434-435).¹³

Soffermandosi ancora sul livello ‘macroscopico’, si può notare un’ulteriore tecnica di cui Osidio si serve in modo puntuale in tutto il corso della sua opera. Si tratta di un artificio che nella *Medea* spicca in modo particolare, il che probabilmente è legato al fatto che si tratta dell’unico centone virgiliano avente la struttura di una vera e propria tragedia.

Si avverte una differenza piuttosto marcata tra le fonti selezionate per comporre le scene e quelle dei cori: per le prime si tratta per lo più di segmenti tratti da contesti virgiliani contenenti dialoghi, mentre per i secondi di fonti appartenenti a contesti descrittivi. Si tratta di una tecnica estremamente semplice e tuttavia fondamentale, poiché garantisce la sintassi ed il registro più adatti, specialmente negli scambi serrati di battute tra i personaggi. Un esempio significativo proviene dalla quarta scena, in cui il nunzio riferisce al coro il rito magico cui egli ha assistito e che è stato compiuto da Medea all’interno della reggia (Hos. Get. *Medea* 317-327):

¹³ Oltre a servirsi di personaggi quali ‘guide’ attraverso l’intrico del materiale virgiliano, Osidio spesso per intessere la propria trama sfrutta anche interi contesti (che per questo chiameremo ‘contesti-guida’) che riconosce come particolarmente adeguati, facendo ricorso ad essi più volte e dislocandoli spesso in punti distanti, forse nella speranza di celare il proprio artificio. La stessa tecnica si trova attuata anche nei *Vergiliocentones minores*, e sembrerebbe rappresentare dunque una sorta di ‘metodo’ comune. A titolo d’esempio, ecco alcuni casi che ho notato esaminando i *minores*: in *Hercules et Antaeus*, uno dei contesti guida sfruttati per descrivere la lotta tra i due personaggi centonari è lo scontro di pugilato tra Darete ed Entello (cfr. v. 10 = *Aen.* 5, 437 e v. 6 = *Aen.* 5, 448; lo stesso contesto compare inoltre anche in *Europa* 11), e un altro consiste invece nello scontro tra Ercole e Caco (cfr. *Hercules et Antaeus* 8, 10). Un personaggio guida è inoltre Polifemo, cui si allude sia al v. 4 sia al v. 13 del componimento. Se prendiamo in esame *Progne et Philomela*, vediamo che un passo virgiliano più volte sfruttato è quello del quarto libro delle *Georgiche* in cui Orfeo viene paragonato a *Philomela* (*Progne et Philomela* 2, 3, 4); in *Iudicium Paridis*, molto sfruttati sono invece i dialoghi fra dei (cfr. per es. vv. 5, 6, 20, 21) e i contesti di carattere bucolico (cfr. per es. vv. 8, 10, 11, 28, 29 *et al.*). Nel <*De panificio*>, l’unico dei *minores* di argomento non mitologico, molto sfruttati sono invece i passi del quinto libro dell’*Eneide* incentrati sui giochi funebri tenuti in Sicilia in onore di Anchise (cfr. i vv. 1, 2, 6, 11 del centone) e quelli, di carattere assai diverso, contenenti metafore tratte dal mondo animale (cfr. *e.g.* i vv. 7, 8, 9).

C<HO>R.

- Quo res summa loco? (*Aen.* 2, 322) | Unde haec tam clara repente (*Aen.* 9, 19) |
 tempestas | sine more furit? (*Aen.* 5, 694) | Maria omnia caelo (*Aen.* 5, 790) |
 miscuit, | ingeminant a ruptis nubibus ignes. (*Aen.* 3, 199) |
 320 Fare (*Aen.* 3, 362 o 6, 389) | mihi atque haec edissere vera roganti. (*Aen.* 2, 149) |

N<UNT>.

- Aedibus in mediis (*Aen.* 2, 512) | quaeque ipse miserrima vidi (*Aen.* 2, 5) |
 (horresco referens): (*Aen.* 2, 204) | palla subcincta cruenta (*Aen.* 6, 555) |
 in medioque focus, (*Aen.* 12, 118) | nocturnas inchoat aras (*Aen.* 6, 252) |
 intenditque locum sertis et fronde coronat (*Aen.* 4, 506) |
 325 funerea, (*Aen.* 4, 507) | crinem vittis innexa cruentis, (*Aen.* 6, 281) |
 unum exuta pedem vinclis, in veste recincta, (*Aen.* 4, 518) |
 spargens umida mella soporiferumque papaver; (*Aen.* 4, 486) |

Nella battuta in cui il coro chiede al nunzio di narrargli i fatti (vv. 317-320), le fonti provengono da contesti dialogati (v. 317 = *Aen.* 2, 322: Enea rivolge una domanda a Panto. v. 320 = *Aen.* 3, 362 o 6, 389 + *Aen.* 2, 149: rispettivamente, Enea chiede al vate Eleno la rotta, o Caronte intima a Enea di fermarsi + Priamo chiede a Sinone di dargli una risposta sincera). Ma non appena ha inizio la descrizione, si passa immediatamente a contesti narrati.¹⁴

Abbandoniamo ora il livello macroscopico e scendiamo un po' più in profondità, avvicinandoci a quella che, ripensando all'etimologia del termine *cento*,¹⁵ potremmo giocosamente definire la 'sartoria' del centonatore. Una volta scelti i singoli 'scampoli', il compositore dovrà ingegnarsi a ritagliarli in modo adeguato e a effettuare delle cuciture efficaci. È a questo punto che entrano in gioco altri espedienti: l'*enjambement* compositivo,¹⁶ la *vox communis*, la *vox propinqua*¹⁷ e diversi tipi di parole

¹⁴ È significativo il fatto che molti di questi siano tratti proprio dal secondo libro dell'*Eneide*, e in particolare dal racconto che Enea fa della presa di Troia: sia nel modello che nel centone v'è la medesima struttura 'a cornice', di racconto nel racconto. Per fare un altro esempio, pensiamo anche ai dialoghi serrati tra Medea e Creonte o tra Medea e Giasone, le cui movenze dal punto di vista sia sintattico sia del registro acquisiscono una maggiore scioltezza di base proprio perché tratti da altrettanti dialoghi.

¹⁵ A questo proposito si rinvia a Crusius 1899, Belardi 1958, e Vidal 1978.

¹⁶ Lamacchia 1958a, 212; Carbone 2002, 14.

¹⁷ Lamacchia 1958a, 212; Paolucci 2006, LXXII; Vallozza 1986, 335ss.

chiave,¹⁸ fenomeni su cui in questa sede non mi dilungherò poiché si tratta di aspetti già ampiamente ed efficacemente approfonditi dalla critica centonaria.

Compriamo invece un altro passo, e scendiamo a uno strato più microscopico, che svela il lavoro del centonatore che potremmo definire ‘sommerso’. Vedremo ora come il poeta combinatorio, oltre a sfruttare a proprio vantaggio la ricchezza del materiale virgiliano, ‘approfitta’ anche della poliedricità della lingua latina.

Ai vv. 35ss., il gruppo di donne della Colchide che sembrerebbe¹⁹ comporre il primo coro rimprovera a Giasone l’abbandono di Medea: *quid, o pulcherrime coniunx, | potuisti linquere solam, | per tot discrimina rerum | nequiquam erepte periculis?* Il v. 36 appartiene al contesto in cui la madre di Eurialo, appresa la notizia della morte del figlio, lo rimprovera di averla abbandonata (*Aen.* 9, 481-484): *hunc ego te, Euryale, aspicio? tune ille senectae / sera meae requies, potuisti linquere solam, / crudelis? nec te sub tanta pericula missum / adfari extremum miserae data copia matri?* Nel modello, *solam* è predicativo di un sottinteso *me*, con cui la donna si riferisce a se stessa. Tuttavia, nel periodo che Osidio sta costruendo, il coro si rivolge a Giasone e si riferisce a Medea in terza persona. Scegliendo un emistichio in cui il pronome è sottinteso, il centonatore aggira un ostacolo: nel proprio testo potrà presupporre l’utilizzo di un termine diverso (*eam* in luogo di *me*), senza tuttavia modificare (almeno in apparenza) il verso, non contravvenendo dunque ad alcuna regola centonaria.²⁰

Osserviamo anche il v. 254 della terza scena (agone verbale tra Medea e Giasone):

250	<MED.>	Heu tot incassum fusos patiere labores, nec venit in mentem sudans sub vomere taurus, iam gravior Pelias et aena undantia flammis squamosusque draco et quaesitas sanguine dotes?
	<IAS.>	In regnis hoc ausa tuis

¹⁸ Cfr. McGill 2005, 13, 16-17, che distingue tra *covert keywords* e *aural keywords*.

¹⁹ Il condizionale è dovuto al fatto che, come è noto, la composizione dei cori della *Medea* è dibattuta: cfr. Lamacchia 1958b.

²⁰ Un esempio analogo è anche al v. 150: il passaggio da *eam taedet* a *me taedet* avviene ad un livello ‘nascosto’, sul piano del sottinteso.

Medea per impietosire l'amato ha appena rammentato le dure prove imposte da Eeta e superate dall'argonauta grazie a lei. Di tutta risposta, Giasone afferma che ella ha potuto osare simili azioni nel proprio regno, ma che nel luogo attuale (Corinto) non vi sono certo tori che spirano fuoco dalle narici o guerrieri che spuntano dal terreno. *In regnis hoc ausa tuis* deriva da *Aen.* 5, 792, in cui Venere parla a Giove di Giunone e in cui bisogna sottintendere *est* dopo *ausa*: [...] *maria omnia caelo / miscuit Aeoliis nequiquam freta procellis, / in regnis hoc ausa tuis*. Sfruttando il medesimo espediente, Osidio riutilizza a modo proprio l'espressione piegandola secondo le sue necessità, passando da *ausa est* ad *ausa es* senza tuttavia dover modificare la veste esteriore del testo.²¹

²¹ Per un altro esempio di sfruttamento del sottinteso del verbo essere cfr. v. 265. A proposito di *in regnis hoc ausa tuis*, aggiungo qui una precisazione, stimolata da un interessante quesito postomi dalla prof.ssa Gabriella Moretti in occasione del Convegno in seno al quale ho esposto la presente relazione. Il testo qui da me stampato prevede, come nelle edizioni di Canal 1851 e di Lamacchia 1981, che la frase *in regnis hoc ausa tuis* venga pronunciata da Giasone; c'è chi, tuttavia, preferisce assegnare la battuta a Medea (Baehrens 1882, Riese [a-b] e Salanitro 1981), intendendo dunque non *ausa (es)*, bensì *ausa (sum)*. In questo punto del manoscritto Salmasiano mancano infatti varie rubriche, che sono state reintegrate nelle edizioni moderne (è noto, tra l'altro, che anche le rubriche esistenti nel manoscritto sono spesso inaffidabili: cfr. a questo proposito i casi raccolti in Lamacchia 1958b). Sia in un caso sia nell'altro (ovvero, sia che la battuta venga assegnata a Giasone, sia che essa venga assegnata a Medea) resta, ad ogni modo, l'incongruenza che notava appunto la prof.ssa Moretti, ovvero la differente collocazione 'geografica' dell'episodio di Pelia (v. 252) rispetto a quello che vede coinvolti il *taurus* e il *draco* dei vv. 251 e 253 (il riferimento è infatti alle prove affrontate da Giasone in Colchide. L'uccisione di Pelia ad opera di Medea avvenne invece a Iolco). Si tratta dunque di una delle tipiche incongruenze di arte centonaria, dovute alla difficile operazione di agglutinazione dei versi; non sempre, infatti, come si vedrà più avanti nel corso della presente discussione, il *patchwork* creato dai compositori risulta impeccabile. A 'soffrire' della nuova collocazione assegnata ai singoli segmenti sono a volte la metrica, altre la sintassi e altre ancora, come nel presente caso, la congruenza logica. Tra le due possibilità profilate, preferisco quella che vede Giasone pronunciare la battuta, per due motivi: sia perché gli eventi citati relativi alla Colchide sono in numero maggiore, sia perché le successive parole di Giasone, se precedute da *in regnis hoc ausa tuis*, mi paiono più complete, e l'intera battuta nel suo complesso più organica (per completezza, riporto qui anche i vv. 255-257, pronunciati appunto da Giasone: *haec loca non tauri spirante(s) naribus ignem / † / nec galea densisque virum seges horruit hastis, / nec vim tela ferunt: mitte hanc de pectore curam*).

Un altro stratagemma di Osidio che va nella medesima direzione è ciò che chiameremo ‘risegmentazione’. Nei vv. 72ss. della prima scena, Creonte rifiuta il consiglio di Medea di non dare la propria figlia in sposa a Giasone e, sottolineando che la decisione è stata ormai presa e che nessuno potrà modificarla, dice: *non ipsi excindere ferro / caelicolae valeant, fati quod lege tenentur*. Il congiuntivo *valeant* era giustificato nel modello dalla presenza di un *ut* consecutivo, che però non è entrato a far parte del testo centonario:²² tuttavia Osidio trova una soluzione in una nuova ‘segmentazione’ del periodo, in cui *valeant* viene riletto come congiuntivo indipendente potenziale.

Lo stesso avviene al v. 55,²³ in cui due congiuntivi originariamente giustificati dalla presenza di un *ne*²⁴ vengono reinterpretati come indipendenti, o ancora al v. 125,²⁵ in cui l’infinito *ducere*, venuto meno il verbo reggente,²⁶ diventa un infinito storico. Ancora una volta dunque il centonatore agisce ad un livello sotterraneo, mutando la sostanza sintattica della fonte pur non alterandone la forma esterna.

Per attuare altri effetti di genere analogo, il poeta combinatorio gioca anche sulle possibilità che derivano dalla natura stessa della lingua latina: innumerevoli, per esempio, sono le occorrenze in cui egli sfrutta il fatto che casi diversi hanno le medesime terminazioni. Così, *praedicta* (v. 88 e 110) e *pastor* (v. 136) da nominativi divengono vocativi; *caput revulsum* (v. 144) passa da complemento oggetto a soggetto; *deserta* (v. 300) da aggettivo diviene neutro sostantivato. In questa sede per ragioni

²² *Aen.* 6, 552-554: *porta adversa ingens solidoque adamante columnae, / vis ut nulla virum, non ipsi excindere ferro / caelicolae valeant.*

²³ *Hos. Get. Medea* 52-55 CR.: *Femina, quae nostris erras in finibus hostis, / flecte viam velis; neque enim nescimus et urbem / et genus invisum et non innoxia verba; / hostilis facies occurrat et omina turbet.*

²⁴ *Virg. Aen.* 3, 406-407 *ne qua inter sanctos ignis in honore deorum / hostilis facies occurrat et omina turbet.*

²⁵ *Hos. Get. Medea* 122-125 *carpebant membra quietem, / animalia somnus habebat, / ferali carmine bubo / in fletum ducere voces.*

²⁶ *Virg. Aen.* 4, 460-463 *hinc exaudiri voces et verba vocantis / visa viri, nox cum terras obscura teneret, / solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere voces.*

di spazio non potremo che limitarci a pochi esempi, ma l'elenco potrebbe proseguire a lungo.²⁷

Sullo stesso piano si pone inoltre tutta una lunga serie di traslati semantici (all'ordine del giorno nei testi centonari) grazie a cui il testo-modello continua ad avere la medesima strutturazione sintattico-grammaticale pur assumendo un senso diverso. Molti casi si riconducono tra l'altro ad un medesimo processo di passaggio dal lessico tecnico a quello metaforico; si vedano per esempio le espressioni *flecte viam velis* (Hos. Get. 53 = *Aen.* 5, 28), *subducere classem* (Hos. Get. 79 = *Aen.* 1, 551) e *dare lintea retro* (Hos. Get. 280 = *Aen.* 3, 686), che dal linguaggio tecnico della navigazione passano a quello figurato, o anche i termini *foedus*, *leges* e *vulnera* dei vv. 158-159 (= *Aen.* 12, 314, *Aen.* 10, 29) e l'intero v. 179 (*aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum* = *Aen.* 9, 186), non più intesi letteralmente nella loro specifica accezione bellica bensì, appunto, in senso metaforico.²⁸

L'abilità di Osidio nello sfruttare nel miglior modo possibile la ricchezza del materiale virgiliano e della lingua latina a volte tuttavia non è sufficiente a evitargli alcuni errori, che in qualche caso sono metrici, in altri sintattico-grammaticali e in altri ancora di tecnica centonaria. Del resto, nonostante il poeta combinatorio sia una sorta di 'acrobata' della parola, quella centonaria resta in ogni caso un'operazione estremamente complessa.

Partendo dagli errori di tecnica centonaria, notiamo per esempio che in un unico caso il testo della *Medea* riproduce due versi virgiliani consecutivi completi: si tratta dei vv. 379-380 *Sacra Iovi Stygio, quae rite incepta paravi, / perficere est animus finemque imponere curis*, che ripropongono nella medesima successione *Aen.* 4, 638-639.²⁹ Tale fenomeno risulta raro nella produzione centonaria (intesa sempre *stricto sensu*) e vie-

²⁷ Nei *Vergiliocentones minores* si pensi per es. a *vita* di *Hercules et Antaeus* 16, che da nominativo passa ad ablativo.

²⁸ Moltissimi sono inoltre i casi di passaggio, più in generale, dal significato concreto a quello metaforico e viceversa; a titolo d'esempio, si vedano nei *minores* i seguenti casi: *ignis edax* di *Narcissus* 13, *coquebant* di *Progne et Philomela* 9, *vulneris* di *Europa* 1, *et al.*

²⁹ In Osidio a parlare è *Medea* che, facendo suo il discorso di *Didone* ad *Anna*, si rivolge alla nutrice esprimendo la propria volontà di attuare un rito, che nel centone sarà preparatorio all'infanticidio. Per un esempio di impiego di due versi virgiliani consecutivi nei *minores* cfr. *Iudicium Paridis* 27-28.

ne stigmatizzato, almeno in teoria, anche da Ausonio in riferimento al proprio centone (*Cento, praef. 27-28 duos iunctim locare ineptum est*).³⁰ L'ipotesi più naturale è che un simile *modus operandi* venisse preferibilmente evitato poiché facilita oltremodo l'operazione di sutura, togliendo originalità al testo centonario.

Nella *Medea* si nota inoltre che su 461 versi quelli composti da tre segmenti virgiliani sono meno di dieci,³¹ la maggior parte dei versi corrisponde, infatti, a due emistichi virgiliani oppure, in misura minore, ad un esametro virgiliano intero. Seppure con grande cautela, possiamo ipotizzare che i pochi casi isolati presenti nella *Medea* siano delle eccezioni cui Osidio ha dovuto indulgere non trovando soluzioni migliori.

Proseguendo sulla medesima linea, si possono notare nella *Medea* anche altri fenomeni di tecnica centonaria che risultano isolati. Per esempio, ho contato solo sette casi in cui viene omessa una parola collocata al centro della fonte virgiliana,³² e solo sei in cui ad essere stata 'saltata' è la parola incipitaria della fonte.³³ Inoltre, solo undici volte sono presenti segmenti composti da una sola parola.³⁴

Simili fenomeni in generale sono piuttosto rari anche in altri esemplari centonari. Viene da pensare dunque che si tratti di un'altra sorta di norma comunemente accettata, secondo cui gli

³⁰ È opportuno ricordare ad ogni modo che l'autore del *Cento nuptialis* si sta riferendo evidentemente alla propria opera, senza alcuna pretesa di dettare norme valide per tutta la produzione centonaria; dunque come sempre è d'obbligo una grande cautela nel riferirsi alla sua lettera prefatoria.

³¹ Vv. 54, 109, 191 (caso problematico), 243, 349 (congetturale), 365, 429 (forse contaminazione di due segmenti), 430. Lo stesso fenomeno si rileva anche nei *minores*, in cui i versi tripartiti sono esistenti ma minoritari rispetto a quelli bipartiti. Si vedano, *exempli gratia*, *Progne et Philomela* 1, 12, 16; *Hercules et Antaeus* 15 *et al.*

³² Vv. 113 (*lectas*), 217 (*navis*. Ma cfr. fgz), 221 (*magnum*), 259 (*venis*), 289 (*ubi in lucem coluber*: funzionale però al recupero di *qualis* di inizio verso), 303 (*populea maerens*), 436 (*potius*).

³³ Dei quali per altro alcuni problematici. I versi sono i seguenti: 164, 191, 353, 357, 365, 455. A titolo d'esempio, nei *Vergiliocentones minores* si veda *Iudicium Paridis* 15, in cui *orsa loqui* è tratto dal centro del segmento, omettendo le parole iniziali.

³⁴ Undici sono i casi di segmenti composti da una sola parola che non sia legata da *enjambement* al verso precedente: 82, 101, 171, 226, 320, 361, 365, 366, 377, 385, 422. Si vedano inoltre *Iudicium Paridis* 24; *Europa* 3; *Hercules et Antaeus* 6.

esametri virgiliani dovevano essere utilizzati nel centone nella misura di unità possibilmente non inferiori all'emistichio; questo a sua volta doveva essere riutilizzato nella sua integrità, senza omissioni di parole. Possiamo facilmente comprendere, del resto, come un segmento virgiliano privato dell'*incipit* o costituito da una sola o da poche parole risulti assai meno riconoscibile e dunque per il centonario meno appetibile, poiché ostacola il processo di identificazione delle fonti.

Simili casi si potrebbero spiegare dunque come 'forzature tecniche', ovvero come eccezioni alla tecnica centonaria cui il poeta, pur nella sua abilità mnemonico-combinatoria, si trova talvolta a dover indulgere.³⁵

Passiamo ora agli errori di carattere metrico. Tra questi, quelli più tipici sono rappresentati dai versi ipermetri e ipometri: nella *Medea* se ne contano poco meno di trenta. Un'altra tipologia caratteristica è, inoltre, lo iato, che in Osidio si registra circa quindici volte. Si tratta, in entrambi i casi, di fenomeni che si rilevano anche in altri esemplari centonari.³⁶

Un caso significativo è quello del v. 6: *alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicias aequis*, dato dall'unione di *Aen.* 1, 618 *alma Venus [Phrygii genuit Simoentis ad undam]* con *Aen.* 9, 209 [*Iuppiter*] *aut quicumque oculis haec aspicias aequis*. L'esametro presenta una sillaba in esubero, motivo per cui Baehrens e Riese, sulla scorta di Burman, espunsero *aut* che tuttavia non solo è parte integrante di una delle fonti, ma è anche un elemento fondamentale per il senso della frase. Per questi motivi Lamacchia, nel tentativo di mantenere *aut* a testo, scelse di stampare il testo tradito, ipotizzando una lettura ritmica per questo verso e per altri che risultano ametrici. Questa lettura, tuttavia, sembrerebbe a sua volta problematica, poiché da un lato non riesce a spiegare la totalità dei versi metricamente irregolari della *Medea*, e dall'altro non è conciliabile con i restanti 430 versi circa che rispondono senza difficoltà a una logica quantitativa.

³⁵ Presumibilmente questo accade in mancanza di soluzioni più soddisfacenti o per evitare modifiche ancora più sostanziali dell'ipotesto.

³⁶ Il fenomeno si rileva anche nei *minores*: a titolo d'esempio, si vedano *Iudicium Paridis* 23; *Progne et Philomela* 11.

Come gestire dunque nella *Medea* i circa 30 versi ipermetri o ipometri? Correggere il testo tradito implicherebbe modificare le fonti virgiliane, contravvenendo congetturalmente a una delle leggi fondamentali della tecnica centonaria. Espungere *aut* ipotizzando che sia stato aggiunto erroneamente da un copista creerebbe problemi di senso. Quale, quindi, la soluzione più ragionevole? Eccoci giunti a una delle 'insidie' più tipiche che l'editore di un centone si trova costantemente ad affrontare.

Mi sembra che in questa situazione 'rischiosa' possa essere utile affrontare i trenta versi in modo parallelo. Penso che non sia un caso, infatti, che sistematicamente la sillaba o il piede in esubero o in difetto si collochino proprio in prossimità della sutura delle due fonti; la posizione stessa in cui tali anomalie si registrano si può considerare un indizio piuttosto forte del loro generarsi in seguito all'operazione centonaria, a causa dell'unione di segmenti troppo lunghi o troppo corti per concorrere alla formazione di un esametro regolare. Per questo mi pare che una soluzione ragionevole possa essere quella di mantenere a testo i versi così come sono traditi, quali prodotti imperfetti ma genuini della tecnica centonaria, indicando l'anomalia in apparato e dandone ragione nel commento.

Un altro problema (o forse dovremmo dire enigma) metodologico assai tipico si pone laddove il testo virgiliano risulta modificato. Nella *Medea* vi sono circa sessanta casi di questo tipo. Tra questi, circa cinquanta sono spiegabili tuttavia con una certa facilità; per esempio, al v. 250 il virgiliano *Turne* chiaramente non poteva trovare collocazione entro il mito di Medea, dunque è stato sostituito con l'esclamazione *heu*; al v. 178, la nutrice si sta rivolgendo a Medea direttamente, dunque la terza persona della fonte virgiliana (*struit...moratur*) doveva essere necessariamente mutata in seconda persona (*struis...moraris*) perché il verso risultasse congruente all'interno del nuovo contesto; al v. 17, il segmento virgiliano *oblitos fama melioris amantis* si riferisce al soggetto della frase (Giasone), trascinando così la trasformazione dell'accusativo *oblitos* nel nominativo *oblitus*.

Nella maggioranza delle occorrenze, le modifiche che si riscontrano sono di questo genere: piccoli passaggi dal singolare al plurale, da un caso all'altro o da un genere all'altro che non mutano la sostanza della fonte. Analogamente ai casi di iper e di ipometria, mi sembra che anche questi si possano accettare a te-

sto quali imperfezioni di tecnica centonaria, registrando in apparato le differenze rispetto alle rispettive fonti.

Accanto a questi casi tuttavia ve ne sono altri quindici che non sono altrettanto semplici da affrontare.

La situazione infatti si complica nel momento in cui il testo tradito virgiliano, almeno come noi lo conosciamo, in teoria potrebbe adattarsi benissimo al contesto centonario, senza alcuna necessità di modifica, ma il Salmasiano riporta una versione diversa. Il frangente risulta molto delicato: correggere il testo tradito uniformandolo all'ipotesto potrebbe diventare una pedissequa normalizzazione; d'altra parte, stampare a testo la lezione del Salmasiano, differente rispetto a quella virgiliana, senza che vi sia per questo una motivazione logicamente ricostruibile, risulta altrettanto problematico.

Dalla disamina dei singoli versi in questione emerge che spesso più casi si possono ricondurre a una medesima categoria comune: ben cinque volte ad essere in gioco è uno scambio tra singolare e plurale (v. 256: *galeis/galea*; v. 298: *urbes/urbem*; v. 342 *umbram/umbras*; v. 354 *iras/iram*; v. 449 *animis/animi*);³⁷ due volte si tratta di scambio tra presente e futuro (v. 171 *sequentur/sequuntur*; v. 389 *cadent/cadunt*); in alcuni casi vengono scambiati dei termini che risultano pressoché sinonimi (v. 344 *trepidare/pavidare*);³⁸ nei casi restanti, si tratta per lo più di piccole differenze, che tutto sommato non mutano la sostanza del verso né dal punto di vista sintattico né da quello semantico (v. 260 *videres/viderem*; v. 151 *memet/meme*).³⁹ La natura delle modifiche all'ipotesto, non sostanziali, induce a pensare che si possa trattare di errori di carattere mnemonico (o meccanico), che potrebbero risalire al centonatore (o al copista).⁴⁰

³⁷ Inoltre, *exempli gratia*, si veda nei *Vergiliocentones minores* il caso di *undam/undas* (*Narcissus* 13).

³⁸ Cfr. inoltre il caso del v. 364 *miscabant/iungebant*.

³⁹ Cfr., accanto a questi, v. 166 *hac/haec*; v. 279 *quae/quid*; v. 320 *mihi-que/mihi atque* (caso problematico dal punto di vista della tecnica compositiva). Nei *minores*, si vedano per es. *in undas/ad undas* di Europa 2; *miro/vero* di Europa 31; *in proelia/in pristina* di *Hercules et Antaeus* 6.

⁴⁰ Un'altra ipotesi è che si tratti di varianti del testo virgiliano. Tuttavia, sia il fatto che queste non siano tradite da nessun altro ms. virgiliano, sia il fatto che esse, essendo parte di un testo centonario, possano essersi generate molto probabilmente in seguito ad un errore mnemonico, mi portano a considerare questa eventualità con estrema cautela.

Mi sono interrogata a lungo su quale sia veramente il modo più appropriato di segnalare questi versi nel contesto di un'edizione critica. Il riconoscimento dello *status* di errore mnemonico o meccanico indirizzerebbe normalmente verso la correzione; tuttavia, il fatto che il testo in questione sia di carattere centonario richiede che si presti un'attenzione del tutto particolare proprio ai fenomeni legati all'ambito mnemonico, che risulta una delle basi di questo tipo di composizione. Normalizzando questi casi secondo Virgilio, mi pare che si darebbe al lettore una visione distorta di ciò che è un testo centonario; le corrispondenze con il modello risulterebbero perfette, ma forse non si fornirebbe un'idea autentica della prassi centonaria, che è fatta di ingegno e di erudizione ma anche di errori (spesso proprio di tipo mnemonico), di 'equilibrismi' ma anche di cadute. Per questo motivo, tornando ai nostri quindici casi, propenderei per stampare il testo tradito, evidenziando in apparato le divergenze rispetto all'ipotesto e dandone ragione nel commento.

Nella presente disamina ho scelto volutamente di evidenziare alcuni singoli casi riconducibili a categorie più grandi (ipermetria, ipometria e divergenze necessarie o non necessarie ma lievi rispetto al testo virgiliano) accomunate dal fatto che il testo tradito, pur nei suoi difetti metrici o di tecnica centonaria, per le motivazioni sopra illustrate risulta comunque accettabile; chiaramente, tuttavia, sia nella *Medea* sia negli altri centoni salmasiani ve ne sono altri che non rientrano in questi gruppi e per i quali delle correzioni si rendono inevitabili. Per questi però sarebbe necessaria una trattazione a parte che, come è immaginabile, esulerebbe dai confini (e anche dagli intenti) di questo contributo.

Per concludere, le scelte cui l'editore di un centone viene posto di fronte, come è ben noto a quanti si cimentano con testi di questo tipo, sono tutt'altro che scontate. L'obiettivo che finora mi è parso giusto perseguire consiste nel fornire della prassi centonaria un'immagine che sia innanzitutto più realistica possibile. Per questo nei casi sopra vagliati ho lasciato che a trasparire fossero non solo i pregi, ma (non me ne vogliano Osidio Geta e gli altri anonimi centonatori salmasiani) anche i difetti, almeno laddove questi mi sono parsi parte integrante dell'operazione di sutura, senza che per questo la prassi centonaria ne risulti svilita.

Ad ogni modo, dai casi che i *patchwork poems* pongono è chiaro che laddove, per qualche motivo, cessano di essere efficaci gli 'equilibrismi' del centonatore, iniziano quelli dell'editore. Destreggiarsi non è semplice, e dietro all'angolo rimane costantemente il rischio di cadere o nelle insidie un'eccessiva uniformazione del testo centonario a quello virgiliano o, sul versante opposto, in quelle di un'accettazione incondizionata del testo tradito. Quanto io sia riuscita a mantenermi in equilibrio tra questi due poli non spetta a me dire: la speranza è quella di essere 'scivolata' il meno possibile.

Bibliografia

Baehrens 1882

Poetae Latini minores, ed. Aem. Baehrens, vol. IV, Lipsiae 1882.

Belardi 1958

W. Belardi, *Nome del centone nelle lingue indoeuropee*, «Ricerche ling.», 4 (1958), pp. 29–57.

Burman 1773

P. Burmannus Secundus, *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum*, I, Amstelodami 1759, 1773.

Canal 1851

Hosidii Getae Medea, ed. P. Canal, Venetiis 1851.

Carbone 2002

G. Carbone (ed.), *Il centone De alea*, introduzione, testo, note critiche, commento e appendice, Napoli 2002.

Conte 2009

P. Vergilius Maro, *Aeneis*, rec. G.B. Conte, Berolini et Novi Eboraci 2009.

Crusius 1899

O. Crusius, s.v. *Cento*, *RE* III, Stuttgart 1899, 1929-1932.

Galli 2014

M. T. Galli, *I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Firenze 2014 (in corso di stampa).

- Green 1991
R.P.H. Green, *The works of Ausonius*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
- Hardie 2007
P.R. Hardie, *Polyphony or Babel? Hosidius Geta's Medea and the poetics of the cento*, in S. Swain, S. Harrison and J. Elsner (eds.), *Severan Culture*, Cambridge 2007.
- Lamacchia 1958a
R. Lamacchia, *Dall'arte allusiva al centone*, «Atene e Roma», 3 (1958), pp. 193-216.
- Lamacchia 1958b
R. Lamacchia, *Osservazioni sulle sigle dei personaggi e le rubriche nella Medea di Osidio Geta*, «Parola del Passato», 62 (1958), pp. 312-321.
- Lamacchia 1981
Hosidii Getae Medea, cento virgilianus, ed. R. Lamacchia, Lipsiae 1981.
- McGill 2005
S. McGill, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford 2005.
- Paolucci 2006
P. Paolucci, *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento, Hildesheim-Zürich-New York 2006.
- Paolucci 2010
P. Paolucci, *Quale grafia a monte del codice Salmasiano?*, «ALRiv», 1 (2010), pp. 293-301.
- Riese (a-b)
Anthologia Latina, rec. A. Riese, I 1, Lipsiae 1869-70a, 1894-1906b.
- Rondholz 2012
A. Rondholz, *The Versatile Needle. Hosidius Geta's Cento "Medea" and Its Tradition*, Berlin-Boston 2012.
- Salanitro 1981
G. Salanitro, *Osidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo letterario della poesia centonaria greco-latina*, Roma 1981.
- Salanitro 2009
G. Salanitro, *Silloge dei Vergiliocentones minori*, Acireale-Roma 2009.

Spallone 1982

M. Spallone, *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tar-doantica*, «It. Med. Um.», 25 (1982), pp. 1-71.

Vallozza 1986

M. Vallozza, *Rilievi di tecnica compositiva nei centoni tramandati con la Medea dal codice Salmasiano*, in *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, Roma 1986, pp. 335-341.

Vidal 1978

J.L. Vidal, *Sobre el nombre del centón en griego y en latín*, «AFFB», 4 (1978), pp. 143-153.

Zurli 2004

L. Zurli, *Apographa Salmasiana. Sulla trasmissione di «Anthologia Salmasiana» tra sei e settecento*, Hildesheim-Zürich-New York 2004.

Zurli 2010

L. Zurli, *La tradizione ms. delle Anthologiae Salmasiana e Vossiana (e il loro stemma)*, «ALRiv», 1 (2010), pp. 205-291.

PAOLA PAOLUCCI
PER LA COSTITUZIONE DEL TESTO DELL'ALCESTA CENTONARIA.
L'EPILOGO

Abstract

In occasione di un mio intervento al Convegno conclusivo dei lavori del progetto PRIN *Musisque deoque*, tenutosi in Venezia nel giugno 2010, mostrai che nella tradizione a monte del codice Salmasiano (*Par. Lat. 10318*) esistono chiose di lettura, che sono state successivamente interpolate nel testo, ove hanno originato corrottele, giudicate dagli editori insanabili. Mi occupai allora dei vv. 134 e 145 dell'*Alcesta* centonaria. È ora mia intenzione riprendere qui la discussione intorno al v. 145, per corroborare con elementi esterni (di natura intertestuale) la bontà dell'emendamento congetturale da me allora proposto in quel verso, per poi estendere il discorso ai problemi di costituzione del testo suscitati dall'intero epilogo del centone, dedicato al sacrificio estremo della 'migliore delle donne', attenendomi al criterio ecdotico del collaudato binomio di 'imitazione e critica del testo'.

In my intervention at the conclusive Conference of the PRIN Project *Musisque deoque*, which took place in Venice in June 2010, I stressed that some glosses within the tradition upstream the Salmasian codex (*Par. Lat. 10318*) were interpolated in the text, thus creating corruptions deemed irreparable by editors. On that occasion, I dealt with vv. 134 and 145 of the centonarian *Alcestis*. It is now my intention to resume the exam of the v. 145 to corroborate the validity of the conjectural amendment I previously proposed for that verse, by means of external elements (of intertextual nature). Starting from these assumptions, I intend to consider the problems of text constitution raised by the entire epilogue of the cento, dedicated to the extreme sacrifice of 'the best of all women', sticking to the ecdotic criterion of the well-trying binomial of 'imitation and textual criticism'.

In occasione di un mio intervento al Convegno conclusivo dei lavori del progetto PRIN *Musisque deoque*, tenutosi in Venezia nel giugno 2010, mostrai che nella tradizione a monte del codice Salmasiano (*Par. Lat. 10318*) esistono chiose di lettura, che sono state successivamente interpolate nel testo, ove hanno

originato corrottele, giudicate dagli editori insanabili.¹ Mi occupai allora dei vv. 134 e 145 dell'*Alceste* centonaria. È ora mia intenzione riprendere qui, inizialmente, la discussione intorno al v. 145, per corroborare con elementi esterni (di natura intertestuale) la bontà dell'emendamento congetturale da me allora proposto in quel verso, per poi estendere il discorso ai problemi di costituzione del testo suscitati dall'intero epilogo del centone,² dedicato al sacrificio estremo della 'migliore delle donne'. Perché sia evidente ad ognuno, nel vasto panorama epistemologico della critica testuale, quale sia il criterio ecdotico, che seguirò questa volta, dirò subito che mi atterrò (a modo mio) al collaudato binomio di 'imitazione e critica del testo'.³

Riprendiamo, dunque, i *tibicines* del discorso. Alceste, in procinto di morire al posto di Admeto, è preoccupata di dover abbandonare i figli e di doverli esporre alle angherie di una matrigna; perciò raccomanda al marito di ricordarsi di mantenere casto il talamo e di risparmiare ai figli nuove nozze; solo questa speranza le consentirà di raggiungere gli inferi con maggior coraggio (vv. 125-131 *O dulcis coniunx, castum servare cubile / sis memor; extremum hoc munus morientis habeto, / si bene quid de te merui, lectumque iugalem / natis parce tuis. Sic, sic iuvat ire sub umbras. / hanc sine me spem ferre tui, audentior ibo. / [...] Haec sunt, quae nostra liceat te voce moneri*). Admeto, secondo il testo di Riese,⁴ le risponde in questi termini (vv. 140-147):

Tu lacrimis evicta meis, per sidera iuro,
Per superos, haerent infixi pectore vultus
Verbaque; per caeli iucundum lumen et auras,
Dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus

¹ Cfr. Paolucci 2011, 239-249. Rinvio a questo mio contributo per quanto (bibliografia compresa) qui non espressamente dichiarato e per quanto qui brevemente riassunto o citato *verbatim*.

² Non mi occupo della lezione *calor* nell'ultimo verso, già opportunamente difesa e discussa da Lamacchia, Salanitro e Gianotti ed accolta *in textu* da Salanitro nella sua recente edizione (cfr. Salanitro 2007, *ad loc.*). Nel frattempo, sul medesimo v. 145 si è espresso a favore della lezione trådita, con nota postuma, Giangrande 2013, 207-210.

³ Per il metodo la memoria va a Mariotti 1969, 385-392.

⁴ Cfr. Riese 1894, c. 15.

Oblitus fatorum, || manet alta mente repostum;
 Quisquis honos tumuli, quidquid solamen humandi est,
 Servati facimus.

140 adq; *A* scitissima *A* 143 iocudum lumin *A* 145 natorum *A*.
Versus nimius, ex Aen. V 703 et 126 conflatus Fatorum oblitus *Baehrens*
 146 honus *A* huandi *A*

Mi pareva assodato che al v. 145 la correzione di *oblitus natorum* del codice in *oblitus fatorum* su base virgiliana (da *Aen.* 5, 703) fosse da rigettare, in quanto dava luogo a significato sfuggente e non risolveva l'anomalia metrica; ritenevo altresì ovvio che non si potesse condividere la conservazione del testo tràdito (accolto invece da Salanitro),⁵ in quanto privo di riscontro virgiliano, metricamente difettoso e soprattutto incongruo sul piano semantico: è incongruo, infatti, che dopo le raccomandazioni di Alceste, madre attenta e premurosa, seriamente preoccupata per il destino dei figli, Admeto le prometta solennemente che rimarranno impressi nel suo cuore il volto e le parole della moglie e che finché egli vivrà li conserverà riposti nella sua mente, 'dimentico dei figli' *ex professo*; come potrà Alceste andare *audentior* nell'oltretomba – mi chiedevo – se Admeto recepisce praticamente alla rovescia le sue ultime volontà? Giudicavo, d'altra parte, inadeguati anche altri tentativi di emendamento, dibattentisi tutti fra il testo tràdito e la lezione virgiliana con vari aggiustamenti: *natorum oblitus* Giureto;⁶ omissione di (*testor utrumque caput*) *non ille oblitus amorum / oblitusve sui manet alta mente repostum* Burman⁷ e Schenkl⁸ – ma *oblitusve tui* Schenkl –; *fatorum oblitus* Baehrens;⁹ lacuna di due emistichi – *oblitus fatorum* <...> / <...> *manet alta mente repostum* – Gianotti.¹⁰ Perciò ho aggredito il problema da un altro angolo prospettico. Posto che – come mi insegnava il v. 134

⁵ Cfr. Salanitro 2007, *ad loc.* Ma giustamente Schenkl 1888, 541s. rileva: «Versum hypermetrum *oblitus fatorum*... (A. V 703) admisisse scriptorem vix probabile est, cum praeter hoc vitium alterum id genus in hoc carmine non inveniatur».

⁶ Su questo filologo seicentesco e sul suo apografo salmasiano cfr. Zurli 2004, 1-15.

⁷ Cfr. Burman 1759, 172.

⁸ Cfr. Schenkl 1888, *ad loc.*

⁹ Cfr. Baehrens 1882, 208ss.

¹⁰ Cfr. Gianotti 1995, 167-175.

– si poteva legittimamente pensare che l'antigrafo del Salmasiano (α)¹¹ presentasse incorporate nel testo antiche chiose marginali, ho ritenuto plausibile che l'espressione tanto discussa e palesemente estranea alla semantica complessiva del testo (intendo appunto *oblitus natorum*) potesse essere considerata anch'essa chiosa del lettore-postillatore antecedente ad α . Ho pensato che probabilmente costui, una volta letti ed impressi nella memoria i *novissima verba* di Alceste (vv. 125-131), non ravvisando nella risposta di Admeto alcun esplicito riferimento ai figli (vivamente raccomandati al padre dalla donna agonizzante), avesse annotato egli medesimo *oblitus natorum* (cioè: s'è dimenticato dei figli), imputando all'anonimo centonatore la dimenticanza di una chiara menzione dei figli fra le solenni promesse di Admeto alla moglie morente (si ricordi, peraltro, l'insistenza di Alceste sul 'tema del *memento*': v. 126 *sis memor*; v. 131 *moneri*).¹² Poi l'attacco virgiliano con *oblitus* incipitario, nonché la marginalità della chiosa rispetto al verso dove l'antico esegeta l'aveva apposta, ne avrebbero favorito la penetrazione nel tessuto centonario di α . Chiarita come or ora esposto la natura di *oblitus natorum*, mi sono chiesta: se nel discorso di Admeto non vi era esplicito riferimento ai figli, tanto da indurre la chiosa suddetta, che cosa poteva essere scritto nel primo emistichio del v. 145? Sapevo che se non mi fossi trovata dinanzi ad un centone virgiliano, mi sarei dovuta fermare, perché in altre tipologie testuali qualsiasi integrazione *exempli causa*, priva di altro conforto e giustificazione che non sia l'intelligibilità complessiva del discorso poetico non merita d'essere accolta nel testo; tuttavia sapevo anche che il mio caso era particolarmente fortunato: la poesia centonaria, infatti, è – come tutti sanno – vincolata al fonte virgiliano e

¹¹ Per lo *stemma codicum* faccio riferimento a Zurli 2010, 205-292.

¹² Cfr. anche *Alceste* v. 124 ... *et repetens iterumque iterumque monebo* (da Verg. *Aen.* 3, 436), pericope, già impiegata nella tradizione scolastica, al fine di imprimere bene nella memoria i precetti, da Quint. *inst.* 2, 13, 8 *Id maxime praecipiam ac 'repetens – monebo': res duas in omni actu spectet orator, quid deceat, quid expediat*, quindi divenuta 'proverbiale' (cfr. e.g. Faust. *Rei. sermo* 24 *Iterum atque iterum rogo et admoneo, fratres, ut oboedientiam et humilitatem et caritatem non solum senioribus et coequalibus, sed etiam iunioribus exhibere iugiter studeatis*; Hier. *adv. Ruffin.* 1, 31 *Hoc unum denuntio, et repetens – monebo* [v.l.]: *cornutam bestiam petis*; *epist.* 52, 5, 3 *Obsecro itaque te, et repetens – monebo* [v.l.], *ne officium clericatus genus antiquae militiae putes*).

per tanto l'integrazione, che mi apprestavo a cercare, nella misura in cui era necessitata dalla tecnica compositiva, poteva presentare sufficiente garanzia d'ammissibilità nel testo, una volta che avessi individuato l'emistichio virgiliano che meglio avesse soddisfatto l'esigenza di senso, lasciata fino a quel momento inspiegata. L'emistichio virgiliano meglio rispondente allo scopo mi sembrò doversi desumere da *Aen.* 4, 324 *hoc solum nomen [quoniam de coniuge restat]* e proposi dunque di emendare il v. 145 *hoc solum nomen manet alta mente repostum*. Mi limitai allora a giustificare la scelta di questo emistichio (provi chiunque a cercare in Virgilio: non troverà – vedrete – nulla di meglio) essenzialmente sulla base del rapporto intertestuale fra il centone ed il luogo corrispondente nel *Didobuch*, nonché sulla base della coerenza interna del discorso. Didone morente rimprovera ad Enea di averla abbandonata, dopo aver fatto estinguere il suo pudore e la fama, di modo che – ella dice – del coniuge Enea ora le resta solo il nome di *hospes* (v. 323).¹³ Notavo che spesso il centonatore dell'*Alcesta* riferisce all'eroina pericopi che Virgilio adopera per Didone¹⁴ e che la situazione di Didone morente, con il riferimento alla sua *fama prior*, ben si atteggiavano alla scena di Alcesti parimenti morente e destinata a guadagnare *post mortem* sicura fama emanante dal proprio tumulto (v. 146 *honos tumuli*).¹⁵ Rilevavo, inoltre, che da *hoc solum nomen* la memoria è indotta a recuperare il secondo emistichio virgiliano *quoniam de coniuge restat* con il predicato *restat* ripreso e variato, nel secondo emistichio superstite del v. 145, da *manet... repostum*; perciò nel discorso di Admeto si verrebbe ad affacciare il tema della *coniunx*, che chiarisce perfettamente

¹³ Cfr. Schol. *Stat. Theb.* 3, 276 *Iam nec coniugii memor est, quae vocat crimen. Amat dolor acerbare coniugium. Vt apud Virgilium hospitem appellavit Aeneam Dido furore percussa: cui – restat.*

¹⁴ Sulla versatilità di questa figura e sulla sua ricezione di elementi propri delle eroine della tragedia greca cfr. peraltro Schiesaro 2008a, 60-109 e Schiesaro 2008b, 194-245.

¹⁵ Il motivo della tomba di Alcesti è ricorrente anche nella tragedia euripidea, dove si parla di una sepoltura non solitaria (v. 96 πῶς ἄν ἔρημον τάφον), una tomba levigata (v. 836 τύμβον ξεστόν), non un semplice tumulo, bensì – a sancire l'apoteosi dell'eroina – un luogo onorato dagli dei e venerato dai viandanti (vv. 997-999) non meno che dallo sposo (v. 1092). Sulla presenza del modello euripideo nell'*Alcesta* centonaria cfr. ora Rossi Linguanti 2013, 227-256.

la semantica complessiva del testo: Admeto, dopo aver apostrofato Alcesti come *sanctissima coniunx*, giura solennemente che ‘questo nome soltanto’, cioè il nome di *coniunx* rimane saldamente riposto nel suo animo; a dire – rispondendo finalmente a tono alle raccomandazioni di lei¹⁶ – che nessun’altra donna dopo Alcesti potrà fregiarsi del titolo di *coniunx* e conseguentemente i suoi figli non dovranno temere una matrigna. Il poeta centonatore in realtà non era affatto *oblitus natorum*, ma il suo ammiccamento allo stato di *coniunx* spettante solo ad Alcesti ed avente come conseguenza implicita la salvaguardia della prole nata da lei e da Admeto rimaneva piuttosto oscuro ed era troppo raffinato, per impedire che il remoto lettore-postillatore gli muovesse il suo rimprovero.

Sin qui ero giunta a Venezia, ora, a Trento, intendo corroborare con ulteriori elementi quell’emendamento congetturale nel v. 145 *hoc solum nomen manet alta mente repostum*.

Ebbene ho motivo di ritenere che il concetto espresso in questo verso, interamente imperniato sul motivo del *nomen coniugis*,¹⁷ sia derivato all’Anonimo centonatore, in ultima analisi, dalla stessa *Alcesti* di Euripide, non senza l’ulteriore modello dell’*Alcestis Barcinonensis*, e che, d’altro canto, egli sia stato orientato, nella composizione del v. 145, ad impiegare quel determinato luogo del IV libro dell’*Eneide* dalla ‘formularità’ della coeva poesia epigrafica, dove il tema dell’amore coniugale trova numerose e poeticissime declinazioni, non meno che dall’esegesi virgiliana antica.

Non stupisca a questa data così tarda l’influsso della memoria euripidea (diretta o mediata che sia), giacché va ricordato che l’esegesi virgiliana antica (meglio, tardoantica)¹⁸ – segnatamente Macrobio¹⁹ e Servio²⁰ – conosce bene il dramma euri-

¹⁶ Cfr. v. 125s. *castum servare cubile / sis memor* e 127s. *lectumque iugalem / natis parce tuis*.

¹⁷ Cfr. Tib. Cl. Don. *interpr. Verg. ad Aen.* 4, 324, p. 400 Georgii ... *mariti... vocabulo*.

¹⁸ Ed è in simile ambito scolastico che va collocata anche l’*Alcesta* centonaria.

¹⁹ Cfr. Macr. *Sat.* 5, 19, 1ss. *In libro quarto in describenda Elissae morte ait quod ei crinis abscisus esset his versibus: nondum illi flavum Proserpina vertice crinem / abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco; deinde Iris a lunone missa abscidit ei crinem et ad Orcum refert. Hanc Vergilius non de*

pideo di Alceste e lo utilizza nel contesto dell'interpretazione del luogo del IV libro dell'Eneide (vv. 698-699), descrivente il momento estremo e funesto in cui viene reciso il capello di Didone. Contro Anneo Cornuto, che nel suo commento a Virgilio aveva reputato il particolare del capello reciso come un'invenzione poetica virgiliana non meno che quella del ramo d'oro,²¹ si specifica invece, nei *Saturnalia* e nel commento serviano, che esso deriva a Virgilio dai vv. 73-76 dell'*Alceste* di Euripide,²² espressamente riportati in greco, raffiguranti sulla scena la Morte con la spada sguainata a recidere il capello; episodio che a sua volta Euripide avrebbe desunto da Frinico. Servio Danielino ritorna sull'*exemplum* di Alceste, che sul punto di morire sente la mancanza dei suoi, allorché si trova a spiegare il senso di isolamento di Didone che si crede abbandonata sinanche dal suo popolo ed è prostrata nello sconforto in *Aen.* 4, 468.²³ E d'altra parte, sia Macrobio²⁴ che Servio²⁵ ricorrono in più d'una occa-

nihilo fabulam fingit, sicut vir alias doctissimus Cornutus existimat, qui adnotationem eius modi adposuit his versibus: "Unde haec historia ut crinis auferendus sit morientibus, ignoratur; sed adsuevit poetico more aliqua fingere ut de aureo ramo". Haec Cornutus; sed me pudet quod tantus vir, Graecarum etiam doctissimus litterarum, ignoravit Euripidis nobilissimam fabulam Alcestim. In hac enim fabula in scaenam Orcus inducitur gladium gestans, quo crinem abscidat Alcestidis, et sic loquitur... [Eur. Alc. 73-76]. Proditum est, ut opinor, quem secutus Vergilius fabulam abscidendi crinis induxerit.

²⁰ Cfr. Serv. ad *Aen.* 3, 46 ... vituperabile enim est, poetam aliquid fingere, quod penitus a veritate discedat. Denique obicitur Vergilio de mutatione navium in nymphas; et quod dicit per aureum ramum ad inferos esse descensus; tertium, cur Iris Didoni comam secuerit. Sed hoc purgatur Euripidis exemplo, qui de Alceste hoc dixit, cum subiret fatum mariti e ad *Aen.* 4, 694 IRIN DEMITTIT OLYMPO ut et supra diximus, trahit hoc de Alceste Euripidis, qui inducit Mercurium ei comam secantem, quia fato peribat mariti. alii dicunt Euripidem Orcum in scenam inducere, gladium ferentem quo crinem Alceste abscidat, et Euripidem hoc a Phrynicho, antiquo tragico, mutuatum. sane sciendum hoc ideo nunc fieri, quia certis consecrationibus solebant homines facere ut muniti essent adversus fortunae impetus, nec poterant mori nisi exauctorati illa consecratione: unde circa Didonem ista servantur.

²¹ Cfr. Annaeus Cornutus GRF 29, p. 200 Mazzarino.

²² Cfr. part. Schol. Eur. Alc. 74, p. 220 Schwartz.

²³ Cfr. Serv. Dan. ad *Aen.* 4, 468 TYRIOS DESERTA QVAERERE TERRA bonus adfectus: solent enim qui deficiunt suos desiderare, ut Alceste moriens.

²⁴ Cfr. Macr. Sat. 1, 17, 43 Νόμιον Ἀπόλλωνα cognominaverunt, non ex officio pastorali et fabula per quam fingitur Admeti regis pecora pavisce, sed quia sol pascit omnia quae terra progenerat.

sione al mitema del servizio pastorale di Apollo presso Admeto. E su questo interviene anche altra produzione scoliastica.²⁶

Sotto il probabile influsso della sofistica di V sec., Euripide nella sua singolare tragedia istituisce un'opposizione dialettica fra 'nome' e 'fatto': i genitori di Admeto sono tali solo di nome e gli vogliono bene solo a parole (v. 339 λόγῳ γὰρ ἦσαν οὐκ ἔργῳ φίλοι), perché rifiutano di morire per lui, mentre Alceste incarna in sé il nome e la sostanza dell'amore di sposa.²⁷ Ella è amore:²⁸ ama il marito (perciò non sorprende che reificazione dei valori fondanti il dramma sia il talamo nuziale)²⁹ ed ama i figli,³⁰ per i quali obbliga Admeto ad essere anche madre dopo il suo sacrificio (v. 377 σὺ νῦν γενοῦ τοῖσδ' ἄντ' ἐμοῦ μήτηρ τέκνοις)³¹ e a non sposare nessun'altra donna al fine di evitare loro le angherie d'una matrigna (vv. 304-310 e 371-373). Ed il marito ama lei forse più che i figli (che pure riceve dalla cara mano della sposa quale φίλον δῶρον [v. 376]),³² dal momento che, rispondendo alle richieste della moglie morente, anche lì Admeto lascia in secondo piano la preoccupazione per i bambini ed inserisce la sua promessa di fedeltà nel contesto della propria relazione con la moglie senza menzionare espres-

²⁵ Cf. Serv. ad Aen. 6, 398 AMPHRYSIA VATES Apollinea: et est longe petito epitheton. Nam Amphrysus fluvius est Thessaliae, circa quem Apollo spoliatus divinitate a Iove irato Admeti regis pavit armenta ideo, quia occiderat Cyclopas, fabricatores fulminum, quibus Aesculapius extinctus est, Apollinis filius, quia Hippolytum ab inferis herbarum potentia revocaverat, ad Aen. 7, 761 ... hunc (sc. Aesculapium) postea Iuppiter propter revocatum Hippolytum interemit: unde Apollo iratus Cyclopas fabricatores fulminum confixit sagittis: ob quam rem a Iove iussus est Admeti regis novem annis apud Amphrysum armenta pascere divinitate deposita; ad Buc. 5, 35 ... APOLLO hic Apollinem nomium dicit, id est pastorem: nam Admeto regi pavit armenta; ad Georg. 3, 2 PASTOR AB AMPHRYSO Amphrysus fluvius est Thessaliae, circa quem Apollo, spoliatus divinitate ob occisos Cyclopas, Admeto regi pavisse armenta dicitur: unde eum nunc invocat.

²⁶ Cf. Prob. ad Georg. 3, 1; Schol. Bern. ad Georg. 3, 2; Schol. Stat. Theb. 5, 434.

²⁷ Cfr. Paduano 1997, 8 «Alceste manifesta il suo affetto a fatti e non a parole».

²⁸ Cfr. Eur. Alc. 279 σὴν γὰρ φιλίαν σεβόμεσθα. Cfr. anche Schein 1988, 179-206.

²⁹ Già dotato di alto valore simbolico nel XXIII libro dell'Odissea.

³⁰ Cfr. Pace 2006, 365-387.

³¹ Cfr. anche Eur. Alc. 165-166.

³² Cfr. anche il lat. *pignus* ad indicare i figli.

mente i figli, ma ponendo piuttosto l'accento sul fatto che lei sola 'sarà chiamata' sua moglie ed egli 'non sarà chiamato' marito da nessun'altra donna di Tessaglia (si noti l'attenzione al nome che corrisponde al fatto),³³ non, come diremmo noi, 'non sarà' marito di nessun'altra (vv. 328-331):³⁴

ἔσται τὰδ' ἔσται, μὴ τρέσης· ἐπεὶ σ' ἐγὼ
καὶ ζῶσαν εἶχον καὶ θανούσ' ἐμὴ γυνή
μόνη κεκλήση, κούτις ἀντί σου ποτε
τόνδ' ἄνδρα νύμφη Θεσσαλὶς **προσφθέγγεται**.

Lo farò, non temere. Poiché t'ho avuta da viva, anche da morta sarai la mia sola donna. Nessun'altra Tessala al tuo posto mi chiamerà suo marito.³⁵

L'espressione ἐμὴ γυνή μόνη κεκλήση, ammessa anche la cogenza di dover utilizzare emistichi di Virgilio, può ben dirsi remota matrice di *hoc solum nomen manet alta mente repostum*, specie se si considera che aleggia sull'espressione latina la memoria del secondo emistichio virgiliano, ove si menziona espressamente *de coniuge*.

Pur consapevole del rischio d'intercettare spinose questioni di cronologia relativa ed assoluta,³⁶ presumo che un ulteriore modello³⁷ di questo (chiamiamolo così) motivo 'nominalistico' nella sequenza narrativa dell'addio fra i coniugi di Fere – motivo inaugurato da Euripide nei termini che si son detti – sia stato il poeta anonimo dell'*Alcestis Barcinonensis*. Anche lì Alcesti,

³³ Cfr. invece, riguardo ai genitori di Admeto, Plat. *symp.* 179 c ὥστε ἀποδείξει αὐτοὺς ἀλλοτρίους ὄντας τῷ υἱεὶ καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντα.

³⁴ Su questo aspetto insistono con opportune sottolineature anche gli scolii, cfr. *Schol. Eur. Alc.* 330 e 1042 Schwartz.

³⁵ Trad. di Paduano 1997, 81.

³⁶ Resta *sub iudice* sia la datazione dell'*Alcestis Barcinonensis* (per essenziali ragguagli cfr. Nosarti 1992, XIVss.; in ogni caso il suo *terminus ante quem* va ravvisato nella datazione del suo supporto materiale, dai più assegnato al IV secolo) sia quella del centone, per il quale affaccio una ipotesi di datazione alla fine del V secolo in Paolucci 2013a, 33-49.

³⁷ Della notorietà del poemetto presso i poeti dell'*Anthologia Salmasiana* e nell'ambiente cartaginese fanno fede *AL* 273, 1 *alite Somno* = *Alc. Barc.* 103 *ales... Somnus* (uniche attestazioni della *iunctura*); *Drac. Rom.* 8, 209 *deus pavens* = *Alc. Barc.* 9 *famulumque paventem*; *Mart. Cap. nupt.* 1, 24 *Lauripotens* = *Alc. Barc.* 1 (uniche due occorrenze dell'epiteto).

dopo aver messo in evidenza la fama che le deriverà dal proprio gesto,³⁸ richiede ad Admeto di non risposarsi³⁹ e, variando appunto questo motivo ‘nominalistico’, chiede al marito di non onorare *post mortem* la moglie *nomine tantum*; quindi gli raccomanda che i figli, *pia pignora*, non vengano affidati ad una matrigna (vv. 81-99):

[...] Me trade sepulcris,
 me portet melius nigro velamine Po<r>t<h>meus.
 Hoc tantum moritura rogo, ne post mea fata
 dulcior ulla tibi, vestigia ne mea coniunx
 carior ista tegat. Et tu me nomine tantum
 ne cole meque puta tecum sub nocte iacere.
 [...]
 Ante omnes commendo tibi pia pignora natos,
 pignora quae solo de te fecunda creavi,
 de te: sic nullas habe<a>t mors ista querellas.
 Non pereor nec enim morior: me, crede, reservo,
 quae tibi tam similes natos moritura relinquo;
 quos rogo ne parvos malis, indigne, novercae
 prodere [...]

Quel *nomine tantum* che gli studiosi dell’*Alceste* di Barcellona (indotti anche dalla questioncella testuale, inerente il trådito *me pro ne* al v. 86 e la non inintelligente proposta d’emendamento in *re* al v. 85)⁴⁰ hanno bollato come espressione pedestre in contesto di tono colloquiale⁴¹ è invece citazione di un motivo ricorrente nell’*Alceste* di Euripide, ovvero l’opposizione fra $\lambda\acute{o}\gamma\omega$ ed $\xi\rho\gamma\omega$. E infatti proprio questa espressione, solo apparentemente volgare, poi avrebbe meritato d’esser ripresa ed elevata al rango di ‘virgilianismo’ nel v. 145 dell’*Alceste* centonaria. Come dire che Admeto risponde nel centone anche alla preoccupazione dell’*Alceste* di Barcellona d’esser venerata soltanto di nome, promettendole, con studiato motteggio, che il suo solo nome gli rimarrà impresso nel cuore. E su quanto i poeti centonatori amino la figura dell’antanaclasi, che qui si verifiche-

³⁸ Cfr. v. 77s. [...] *sed factum totis narrabitur annis / et coniunx pia semper ero.*

³⁹ *Contra* Marcovich 1988, 10s., che allinea l’*Alceste* di Barcellona con la tradizione rappresentata da Prop. 4, 11, 85ss.

⁴⁰ Cfr. Nosarti 1992, 132, nonché Corsi 1996, 247-251.

⁴¹ Cfr. Nosarti 1992, 132, che dà séguito a un improvvido rilievo di Marcovich.

rebbe in un dialogo intertestuale ‘a distanza’, mi sono già espressa più volte, perciò non è caso che qui mi ripeta.⁴²

È noto che il mito di Alceste ha fornito, in generale, alla poesia epigrafica greca e latina di ogni epoca⁴³ numerosi spunti e *topoi*, ma a sua volta la poesia epigrafica parrebbe aver fornito materiali e motivi a questo poeta dell'*Alcesta* centonaria, non dico a livello meramente lessicale – perché ciò andrebbe imputato ovviamente e semplicemente al comune fonte virgiliano – mi riferisco, invece, al livello semantico. L’eternazione e la conservazione del nome della coniuge da parte del marito è appunto uno dei motivi condivisi dal centone con la poesia epigrafica.⁴⁴ benché espresso con clausola virgiliana (*memorable nomen*), desunta da altro luogo⁴⁵ che non quello impiegato per il primo emistichio del v. 145, esso ricorre, ad es., in epoca coeva al nostro centone, in un carme cristiano della Betica, datato al 485, dedicato dal marito alla sposa Eulalia:⁴⁶

hunc eco tibi, coniunx dulcis|sima, feci.
 Inmatura quidem | mors vicit invida vitam,
 o | dulcis con(iunx), tuumque memo|rabile nomen!
 blanda servis, pudica tuis familieque | mater

Ed in un’iscrizione della località di Haidra / Ammaedara nell’*Africa proconsularis* è dato leggere il nesso restituito nel centone *nomen manet* (*Carm. epigr. AE 1998, 1530, 2 nomen perpetuo manet sepulchro*), ricorrente spesso nella poesia epigrafica; tant’è che la *iunctura* viene assunta, a motivo della sua icaistica e topica specificità, anche nel centesimo indovinello di

⁴² Cfr. Paolucci 2005, 323-333; Ead. 2006, 66; Ead. 2013b.

⁴³ Cfr. Cugusi 2003, 63ss., 107 e 111; Id. 2002, 125-142. Cfr. inoltre e.g. *CLE 995AB* Bücheler, nonché l’epigramma adespoto di *Anth. Pal. 7, 691*:

Ἄλκηστις νέη εἰμί· θάνον δ’ ὑπὲρ ἀνέρος ἐσθλοῦ
 Ζήνωνος, τὸν μόνον ἐνὶ στέρονοισι ἐδέγμην,
 ὃν φωτὸς γλυκερῶν τε τέκνων προῦκριν’ ἐμόν ἦτορ,
 οὖνομα Καλλικράτεια, βροτοῖς πάντεσσιν ἀγαστή.

⁴⁴ Cfr. e.g. *CLE 603, 6s. feci Philotechnus coniugi sanctae / nomen enim fas est restare semper in aevo; 1786, 3s. dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt; ICVR 2, 4161, 4 nomen honorque manet; AE 1946, 62, 5 Aeternam moriens famam...* (= *Aen. 7, 2 = Alcesta v. 154*).

⁴⁵ Cfr. Verg. *Aen. 4, 94 e 2, 583*.

⁴⁶ Cfr. Cugusi 2012, 52s. (= *CLEHisp 18*) con relativa bibliografia.

Sinfosio, intitolato appunto *Monumentum (Nomen habens hominis post ultima fata relinquitur / Nomen inane manet, sed dulcis uita profugit / Vita tamen superest morti post tempora uitae)*.⁴⁷

Onde mi parrebbe massimamente pertinente leggere nel centone, nel verso immediatamente precedente quello inerente l'*honoris tumuli* e il *solamen humandi*, espliciti *topoi* epigrafici, il correlato motivo sepolcrale del *nomen coniugis*.

Infine, a definitivo suggello dell'emendamento congetturale che intendo collocare a testo, ritengo debba segnalarsi l'esplicita menzione della *memoria nominis* nell'esegesi di Tiberio Claudio Donato *ad Aen.* 4, 336 *dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus*, luogo assunto dal poeta centonatore a formare il v. 144 dell'*Alceste* (cioè il verso immediatamente precedente quello da emendare), esattamente secondo la stessa lezione (poziore) *regit* offerta dalla tradizione diretta virgiliana ed anche dal Salmasiano, pro *reget* di Servio stesso⁴⁸ e di altri testimoni di tradizione indiretta.⁴⁹ Non escluderei, infatti, che anche la seguente interpretazione di Tiberio Claudio Donato (*ad loc.*, p. 403 Georgii.) possa aver concorso ad evocare nella memoria del centonatore l'emistichio *hoc solum nomen*:

et quamdiu vixero, quamdiu memor mei fuero, hoc est sanus et consilio ac sensu integro, non pigebit nec erubescam, inquit, recolens **nominis tui** beneficiorumque **memoriam**.

Non appena il discorso di Admeto s'interrompe, s'affacciano nuovi problemi ecdotici, molto inopportunamente gestiti da Riese (e predecessori), ma non del tutto superati neanche nella recente edizione a cura di Salanitro. Se tuttavia si fossero avuti, da un canto, maggior rispetto per la lezione tràdita, dall'altro, mag-

⁴⁷ Cfr. Bergamin 2005. Si consideri, inoltre, che a sostegno della *iunctura* '*nomen manet*' si possono addurre ulteriori citazioni da Virgilio ed imitatori: Verg. *Buc.* 5, 78 *nomenque tuum laudesque manebunt* = *Aen.* 1, 609 = *AL* 948 Riese², v. 4 = *CLE* 2047, 3; *Aen.* 7, 412 *manet Ardea nomen*; Ov. *Met.* 4, 538 *manet mihi nomen*; 11, 795 *nomenque manet*.

⁴⁸ Serv. *Ad Aen.* 4, 336 *DVM MEMOR IPSE MEI DVM SPIRITVS HOS REGET ARTVS* hic versus superioribus iungendus, ut sit sensus, tamdiu beneficiis tuis obligatus ero, quamdiu vixero. Et bene hoc de futuro dixit, et congrue: nam 'piget' ad futurum spectat e.q.s.

⁴⁹ Cfr. *CIL* XIII 1568 e *PAC* IV, p. 194, 472.

gior attenzione al modello euripideo e ai suoi scolii, non si sarebbe incorsi – presumo – né in interventi inutili né in fraintendimenti.

Riporto qui di séguito la pericope testuale di nostro interesse (vv. 155-161) con relativo apparato secondo l'edizione di Riese, nonché testo, apparato e traduzione, desunti dall'edizione a cura di Salanitro:

ed. Riese 1894:

Contra ego vivendo vici mea fata superstes
Morte tua vivens'. media inter talia verba
'Non lacrimis hoc tempus eget' Cyllenia proles,
'Adceleremus' ait; 'nos flendo ducimus horas.'
Regina ut tectis venientem conspicit hostem,
Agnoscit lacrimans sua nunc promissa reposci;
'Tempus', ait, 'deus, ecce deus'! cui talia fanti
e.q.s.

155 uice *A* 156 uidens *A* 157 eget *Burm. ex Aen. II 522; sed cf. XII*
156 (*IV* 258)] ait *A* 160 Agnuscens *A*

ed. Salanitro 2007:

contra ego vivendo vici mea fata superstes
morte tua vivens». Media inter talia verba
«Non lacrimis hoc tempus» ait Cyllenia proles.
«Adceleremus!» – ait – «nos flendo ducimus horas».
Regina ut tectis venientem conspicit hostem,
agnoscit lacrimans sua nunc promissa reposci;
«Tempus!» – ait – «deus, ecce deus!», cui talia fanti
e.q.s.

157 ait **S**, *Gian.* (*cf. Aen. 12, 156*) eget *Edd., duce Burmanno*

io al contrario, restando in vita, vinsi i miei fati, superstite che vive della tua morte. Nel mezzo di questo discorso «Non è tempo, questo, per le lacrime» – dice il dio nato sul Cillene (= Ermete).
«Affrettiamoci!» – dice (Alceste) – «noi prolunghiamo le ore piangendo». La regina, non appena scorse dal palazzo il nemico avvicinarsi, riconosce tra le lacrime che ora le si richiede l'impegno promesso: «È tempo!» – esclama – «il dio, ecco il dio!».

Amnesso che Salanitro e Gianotti abbiano ragione a rigettare – e così crederei io stessa (con il conforto indiretto di Timpa-

naro)⁵⁰ – la correzione su base virgiliana (con *eget*) di *ait* al v. 157, motivata negli editori *antiquiores* dall'opinione che esso fosse frutto di dittografia, innescata da *ait* del v. 158, mi pare suscitati ancora qualche perplessità la distribuzione delle battute. In buona sostanza, se Riese attribuisce ad Hermes tutte le battute dei vv. 157-158, Salanitro assegna al dio la battuta *non lacrimis hoc tempus*, mentre attribuisce ad Alcesti l'esortazione *Adceleremus [...] nos flendo ducimus oras*.

A mio modo di vedere, invece, nell'epilogo centonario – come del resto accade anche nell'*Alcestis Barcinonensis*⁵¹ – parla solamente l'eroina: le sue parole sono quelle comprese fra le clausole a cornice *talia verba* (v. 156) e *talia fanti* (v. 161); sue sono tutte le battute contenute in questi versi, senza inopportune intromissioni nel dialogo dei due coniugi, con l'avvertenza che è Alcesti stessa, la quale ha visto arrivare il Cillenio, a riferire, mediante diegesi di secondo grado (o intradiegesi), l'esortazione di Hermes '*Adceleremus*'. Insomma è Alcesti a riferire al marito che la prole Cillenia dice 'affrettiamoci'; pertanto il testo e l'apparato dell'edizione che *deo favente* forse un dì riuscirò a dare alle stampe, dovrebbero esser a mio avviso congegnati come segue:

contra ego vivendo vici mea fata superstes
 morte tua vivens». Media inter talia verba
 «Non lacrimis hoc tempus» ait «– Cyllenia proles
 'adceleremus' ait – , nos flendo ducimus horas».
 Regina ut tectis venientem conspicit hostem,
 agnoscit lacrimans sua nunc promissa repositi.
 «Tempus» ait «deus ecce deus!». Cui talia fanti
e.q.s.

155 uice **A**, corr. iam *Iur.*, deinde *Burman ex Aen. 11, 160* uicem ea
Heins. **156** uidens **A**, corr. iam *Iur. supra lineam* **157** ait• **A**, de-
 fendit, tribuens *Alcestidi haec et inseq. verba; retinendum dubitanter put.*
Timpanaro; contra Salanitro, qui haec Cyllenio tribuit eget Meyer
Riese Baehrens, Burmannum secuti (ex Aen. 2, 522, ubi tamen in alio pe-
de) sic versum interpunxi **158** acceleremus *Iur.* ait• **A** sic

⁵⁰ Desumo questa 'intenzione testuale' dalla sottolineatura manoscritta autografa apposta dal Timpanaro nella sua personale edizione di Riese, ora conservata nella Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.

⁵¹ Cfr. vv. 120ss. <*Alcestis*> *Vt rediit sensus: «Coniunx, dulcissime coniunx» / exclamat, «rapior; venit, mors ultima venit, / infernusque deus claudet <iam> membra sopore».*

versum interpunxi, tribuens Cyllenio exhortationem ab Alcestide relatam (cf. Eur. Alc. 255 sq.); Alcestin subiect. verbi ait putat Salanitro (contra ethopoiiam) 159 uenientê A conspicit A (cf. Sil. It. Pun. 9, 97 et Coripp. Ioh. 2, 266) prospicit Verg. Aen. 12, 595 160 agnoscit corr. iam Iur. supra lineam, deinde Burman ex Aen. 1, 470 Agnuscens A, sc. ex exitu inseq. verbi ortum

Mi conferma nel mio convincimento che le battute debbano esser restituite con l'interpunzione or ora addotta ed interpretate come ho detto, l'evidente imitazione di Euripide da parte del centonario in questo epilogo.⁵² Infatti, nel dialogo euripideo fra Alcesti ed Admeto, in cui i due personaggi s'alternano in strofe ed antistrofe, Alcesti, non appena vede appressarsi Caronte, pronuncia (anche lì con diegesi di secondo grado) appunto l'identico monito ad affrettarsi (Τί μέλλεις; ἐπείγου. σύ κατείργεις), che ella ha udito dal traghettatore (v. 252ss.):

ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν λίμνῃ·
νεκύων δὲ πορθμεύς
ἔχων χεῖρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ. Τί μέλλεις;
ἐπείγου. σύ κατείργεις. Τάδε τοί με
σπερχόμενος ταχύνει

Vedo la barca a due remi, la vedo sulla palude e il traghettatore dei morti, Caronte, mi chiama con la mano sulla pertica: «Che aspetti? Affrettati, è tardi». Così m'incalza con rabbia.⁵³

Alcesti usa in Euripide quella drammatizzazione di secondo grado (cioè quella in cui un personaggio riferisce le parole di un altro personaggio),⁵⁴ che può considerarsi stilema retorico ivi ricorrente, giacché, ad es., è una serva a raccontare inizialmente gli ultimi momenti di vita di Alcesti e le sue estreme parole (v. 141ss.).

Imitando, dunque, Euripide, anche nel centone si afferma che ormai inutile è il rammarico, pur espresso da Admeto, di esser stato causa della morte della moglie; non è tempo di piangere –

⁵² Il poeta centonario avrebbe variato, in modo molto raffinato, la sintassi del discorso diretto presente in Verg. *Aen.* 12, 156s. *'non lacrimis hoc tempus' ait Saturnia Iuno: / 'accelera et fratrem, si quis modus, eripe morti.*

⁵³ Trad. di Paduano 1997, 75.

⁵⁴ Anche questa strategia di comunicazione è ereditata dal poeta centonario, che la rielabora in maniera del tutto personale.

soggiunge Alcesti – riferendo il monito di Hermes ad affrettarsi.⁵⁵

La diegesi mimetica di secondo grado, appresa da Euripide, diventa peraltro nel centone – come il lettore avrà modo di verificare nella mia *Alcesta*, quando potrò darla alle stampe – una vera e propria strategia comunicativa costante dei discorsi diretti: infatti, Ferete ripete *patet ianua Ditis* di Apollo, Admeto riferisce *obiectare animam* pronunciato dal medesimo dio, ed ora Alcesti riporta *adceleremus* di Hermes.

La strategia diegetica euripidea nel luogo in esame era stata peraltro rimarcata dall'esegesi antica, come dimostra lo scolio al v. 254 dell'*Alcesti* greca,⁵⁶ particolarmente preciso circa il fatto che Alcesti stia riferendo le parole di Caronte:

Χάρων μ'ἤδη καλεῖ. καλεῖ με, φησὶν, ὁ Χάρων ταῦτα λέγων, τί μέλλεις; ἐπείγῃ.

E non sarà forse superfluo ricordare, allora, che gli scoli euripidei – secondo che si ritiene per *communis opinio* – risalgono probabilmente all'archetipo di V sec. della tradizione manoscritta del tragediografo⁵⁷ e riportano un'esegesi coeva ad esso, giacché citano Elladio, docente all'università di Costantinopoli sotto Teodosio II, e Teodosio di Alessandria, operante nel 400

⁵⁵ Questa diegesi indiretta rappresenta una modalità di allocuzione ricercata e non meno artificiosa dell'*Anrede* che chiude il discorso dell'eroina nell'*Alcesti* di Barcellona (cfr. Lechi 1984, 24).

⁵⁶ Cfr. Dindorf 1863, vol. 4, 98.

⁵⁷ Cfr. almeno Tuilier 1968, part. p. 84ss. L'*Alcesti* viene citata di prima mano nei *Moralia* di Plutarco e in Macrobio. Nel basso impero compare con *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*, *Ippolito*, *Medea* e *Andromaca* nel canone delle sette tragedie di Euripide, parallelo alle sette di Eschilo e di Sofocle. La scelta di queste sette tragedie euripidee collegate a quelle in pari numero degli altri due tragediografi, che vengono poste su *codex* ed andranno a costituire l'archetipo della tradizione successiva, avviene a Costantinopoli intorno alla seconda metà del V sec. d.C. L'*Alcesti* vi corrisponde alle *Trachinie* di Sofocle, in quanto entrambe le tragedie riguardano le gesta di Eracle ed il tema della donna che sacrifica tutto all'amore coniugale. L'ambiente nel quale sarebbe stata operata questa scelta è il medesimo dove operò Eugenio di Augustopolis di Frigia, che, professore a Costantinopoli, secondo Suda, distinse la colometria delle parti liriche di cinque drammi dei tre tragediografi. Egli fu attivo intorno al 480, nell'epoca della ricostruzione della biblioteca di Costantinopoli, incendiata nel 476.

circa,⁵⁸ afferiscono, cioè, a quel contesto filologico bizantino di V secolo che probabilmente ha dialogato con i nostri poeti dell'Africa settentrionale, prevalentemente cartaginesi, molto più di quanto sia stato sinora messo in luce.⁵⁹

Risolto dunque – me ne illudo – il problema dell'attribuzione delle battute dell'epilogo,⁶⁰ prima di concludere, mi preme met-

⁵⁸ Cfr. Tuilier 1968, 111 e 214.

⁵⁹ Per quanto riguarda, ad es., i rapporti fra il poeta Regiano dell'*Anthologia Salmasiana* e Mariano Scolastico cfr. Tempone 2011, 57-68; sui rapporti fra l'Anonimo di *Vnius poetae sylloge* ed Agazia cfr., inoltre, Paolucci 2012, 123-131 ed Ead. 2013c. Non dovrà inoltre considerarsi casuale già l'accostamento *Constantinopolis et Carthago* (2-3) nell'*Ordo urbium nobilium* di Ausonio.

⁶⁰ Durante la discussione sono emerse ulteriori estemporanee quanto interessanti e stimolanti proposte di attribuzione delle battute: Glenn W. Most ha suggerito in un primo momento che *Cyllenia proles* possa interpretarsi come vocativo, pronunciato da Alcesti; il che a mio avviso è dissonante rispetto all'*ethos* di Alcesti, che, pur eroico, non può giungere ad apostrofare e addirittura a metter fretta allo psicopompo, e peraltro tale testo non si allineerebbe né con il modello euripideo né con l'ipotesto virgiliano. Quindi Gabriella Moretti ha proposto, se ho ben inteso, di considerare soggetto di entrambi gli *ait* dei vv. 157-158, ripetuti per enfasi retorica, il sostantivo *regina* del v. 159 (ancora – presumo – con *Cyllenia proles* vocativo), ma al prezzo – penserei – di un forte iperbato sintattico del soggetto stesso e di certa durezza dell'asindeto di *agnoscit* al v. 160. In un secondo momento Glenn W. Most, probabilmente sulla scia di quest'ultima osservazione, ha suggerito di attribuire la battuta *Non lacrimis hoc tempus* ad Hermes (*ait Cyllenia proles*) e le espressioni del verso successivo ad Alcesti, intendendo come sogg. del secondo *ait* il nom. *regina* del v. 159 ed intervenendo a ritoccare lievemente *agnoscit* in *ac noscit*, evidentemente al fine di evitare con la coordinazione la durezza sintattica. Tuttavia devo far notare che la lezione salmasiana è *agnuscens* (da sempre corretta in *agnoscit* per via del probabile errore per omoteleuto rispetto a *lacrimans*) e che, semmai, quest'ipotesi di attribuzione delle battute potrebbe essere percorsa, qualora si ammettesse almeno di conservare il participio trådito. Ma, sulla base del modello euripideo, dell'*ethopea* e del sano principio dell'economia degli interventi sul testo, mi chiedo se sia davvero necessario, al fine di dare un sogg. espresso agli *ait* dei vv. 157-158, isolare sintatticamente l'*ait* del v. 161, facendo gravitare *regina* sui versi precedenti, anziché sui successivi. Insomma, mi parrebbe più 'lineare' considerare che Alcesti sia sogg. sottinteso di *ait* al v. 157 e al v. 161 e che *regina* (sogg. di *conspicit* e di *agnoscit*), lì in mezzo, al v. 159, sia stato collocato a render perspicua (per chi la intende) l'identità dei soggetti inespressi prima e dopo. Né va trascurato, infine, che la mia restituzione presuppone attenzione a certi effetti di teatralità, idonei alla natura del pezzo centonario e alla sua pragmatica: Alcesti, cioè, prima sente Hermes (e ne riferisce il monito), quindi lo vede (*conspicit*) e ne annuncia l'avvento (*ecce deus*).

tere in rilievo, un altro luogo interessante della pericope centonaria discussa in queste pagine, e cioè la lezione tràdita da **A** *conspicit* nel v. 159, la quale coincide, a mio modo di vedere, con un'antica variante virgiliana, ignota agli editori virgiliani (che non si pongono il problema dinanzi alla compattezza della tradizione diretta su *prospicit* in *Aen.* 12, 595 [...] *venientem prospicit hostem*), ma nota a Silio Italico (*Pun.* 9, 97 *Aggere Sidonio venientem conspicit hostem*) e, a conferma della sua diffusione africana, anche a Corippo (*Ioh.* 2, 266 [...] *astantes conspicit hostes*). Anzi il medesimo Silio (e, a suo modo, anche Corippo) conforta ed induce, accanto alla testimonianza del centone virgiliano, ad ascrivere tale lezione al rango di 'variante virgiliana antica'. Essa, utilmente indicativa della notevole qualità del testo virgiliano, noto a tali poeti centonatori, è sfuggita alla disamina del contributo di Silio Italico alla costituzione del testo di Virgilio, per altri versi attenta, condotta un tempo da Ussani,⁶¹ ma spererei possa trovare un giorno menzione, come variante di tradizione indiretta, nell'apparato di una ennesima futura edizione critica di Virgilio⁶² (non foss'altro che per dare un senso al lavoro mio e di tutti i cultori e gli appassionati di centoni e di *pastiches*).

Bibliografia

Baehrens 1882

Ae. Baehrens, *Poetae Latini minores* IV, Lipsiae 1882.

Bergamin 2005

M. Bergamin, *Aenigmata Symposii: la fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Firenze 2005.

Burman 1759

P. Burman jr., *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum* I, Amstelodami 1759, p. 172.

Conte 2009

P. Vergilius Maro, Aeneis, edidit Gian Biagio Conte, Lipsiae 2009.

⁶¹ Cfr. Ussani 1950, 85-171.

⁶² La variante non compare, infatti, neppure nelle recenti edizioni di Geymonat 2008 e di Conte 2009.

- Corsi 1996
S. Corsi, *Nota ad Alcestis Barcinonensis* 83-85, «*Athenaeum*», 84 (1996), pp. 247-251.
- Cugusi 2002
P. Cugusi, *Carmina Latina Epigraphica e letteratura: l'heroon di Atilia Pomptilla tra l'Alceste di Euripide e l'Alcestis Barcinonensis*, in J. de Hoyo, J. Gómez Pallarès (eds.), *Asta ac pellege*, Madrid 2002, pp. 125-142.
- Cugusi 2003
P. Cugusi, *Carmina Latina Epigraphica Provinciae Sardiniae*, Bologna 2003.
- Cugusi 2012
P. Cugusi, *Carmina Latina epigraphica Hispanica post Buechelerianam collectionem editam reperta cognita*, Faenza 2012.
- Dindorf 1863
G. Dindorf, *Scholia Graeca in Euripidis tragoedias*, Oxonii 1863.
- Geymonat 2008
P. Vergili Maronis Opera, iterum rec. M. Geymonat, Roma 2008.
- Giangrande 2013
G. Giangrande, *Sobre un verso controvertido del centón Alceste*, «*Archivum*», 63 (2013), pp. 207-210.
- Gianotti 1995
G.F. Gianotti, *Note critico-testuali all'Alceste centonaria*, «*Sileno*», 21 (1995), pp. 167-175.
- Lechi 1984
F. Lechi, *Alceste dopo Properzio. Tragedia ed elegia nell'Alceste di Barcellona*, «*QuadFoggia*», 4 (1984), pp. 18-28.
- Marcovich 1988
M. Marcovich, *Alcestis Barcinonensis Text and Commentary*, Leiden 1988.
- Mariotti 1969
S. Mariotti, *Imitazione e critica del testo. Qualche esempio dall'Aegritudo Perdicae*, «*RFIC*», 97 (1969), pp. 385-392, rist. in *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 523-530.

Nosarti 1992

L. Nosarti, *L'Alceste di Barcellona*, Bologna 1992.

Pace 2006

G. Pace, *Alceste, la migliore delle madri: tra Hestia ed Admeto*, «Paideia», 61 (2006), pp. 365-387.

Paduano 1997

G. Paduano, *Euripide. Alceste*, Milano 1997.

Paolucci 2005

P. Paolucci, *Due note su Anthologia Latina 11 R²*, «GIF», 57 (2005), pp. 323-333.

Paolucci 2006

P. Paolucci, *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim-Zürich-New York 2006.

Paolucci 2011

P. Paolucci, *Dall'Alceste centonaria ad alcune chiose di lettura nella tradizione a monte del Salmasiano* (Par. Lat. 10318), in P. Mastandrea e L. Spinazzè (edd.), *Nuovi archivi e mezzi di analisi per i testi poetici. I lavori del progetto Musisque Deoque, Venezia 21-23 giugno 2010*, Amsterdam 2011, pp. 239-249.

Paolucci 2012

P. Paolucci, *Vnius poetae sylloge, c. 73 Zurli*, in P. Paolucci (ed.), *Micae Latinae, Studi e materiali didattici. Progetti di ricerca*, Perugia 2012, pp. 123-131.

Paolucci 2013a

P. Paolucci, *Una ipotesi di datazione dell'Alceste centonaria*, «ALRiv», 4 (2013), pp. 33-49.

Paolucci 2013b

P. Paolucci, *Rileggendo il centone virgiliano cristiano Versus ad gratiam Domini*, «Athenaeum», 101 (2013), (*sub prelo*).

Paolucci 2013c

P. Paolucci, *Roma e Troia nel distico di un anonimo poeta dell'Africa vandolica*, "Atti del XX Convegno internazionale dell'Accademia Romanistica Costantiniana" (*sub prelo*).

Riese 1894

A. Riese, *Anthologia Latina I² 1*, Lipsiae 1894 (I¹ 1 Lipsiae 1869), c. 15.

- Rossi Linguanti 2013
E. Rossi Linguanti, *L'Alcesta Cento Vergilianus e i suoi modelli*, «Maia», 65 (2013), pp. 227-256.
- Salanitro 2007
G. Salanitro, *Alcesta. Cento Vergilianus*, Acireale-Roma 2007.
- Schein 1988
S.L. Schein, *Φιλία in Euripides' Alcestis*, «Metis», 3 (1988), pp. 179-206
- Schenkl 1888
C. Schenkl, *Poetae Christiani minores*, Vindobonae 1888 (CSEL XVI).
- Schiesaro 2008a
A. Schiesaro, *Furthest Voices in Virgil's Dido I*, «SIFC», 101 (2008), pp. 60-109.
- Schiesaro 2008b
A. Schiesaro, *Furthest Voices in Virgil's Dido II*, «SIFC», 101 (2008), pp. 194-245.
- Tempone 2011
P. Tempone, *'Rivoli' del testo: Regiano, Mariano Scolastico e alcune costanti nella trattazione del tema termale in età tardoantica tra Occidente latino e Bisanzio*, «AL-Riv», 2 (2011), pp. 57-68.
- Tuilier 1968
A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris 1968
- Ussani 1950
V. Ussani jr., *Un contributo alla critica del testo virgiliano*, «MAL», 3 (1950), pp. 85-171.
- Zurli 2004
L. Zurli, *Apographa Salmasiana. Sulla trasmissione di 'Anthologia Salmasiana' tra Sei e Settecento*, Hildesheim-Zürich-New York 2004.
- Zurli 2010
L. Zurli, *La tradizione manoscritta delle Anthologiae Salmasiana e Vossiana (e il loro stemma)*, «ALRiv», 1 (2010), pp. 205-292.

SERGIO AUDANO

INTRECCI TEOLOGICI E TECNICA CENTONARIA:
PER L'ESEGESI DELLA SEQUENZA DEL *DESCENSUS CHRISTI*
AD INFEROS (VV. 51-67) NEL CENTONE *DE ECCLESIA* (AL 16 R²)

Abstract

È molto probabile che il *De ecclesia*, l'unico tra i centoni cristiani tramandato dal *Codex Salmasianus*, risalga alla prima metà del V sec. d.C., un periodo travagliato in ambito cristiano da discussioni teologiche particolarmente animate, vertenti su aspetti significativi della dottrina.

Come noto, la maggioranza dei versi è costituita dal *sermo* di un *sacerdos* che, nel corso di una cerimonia liturgica, espone i momenti più significativi della vicenda umana e divina di Cristo, dall'incarnazione fino al giudizio universale, con lo scopo di esortare i fedeli a sacrificare anche la propria vita per la fede.

La sezione costituita dai vv. 51-67 ha come tema il *Descensus Christi ad inferos*, la catabasi di Cristo agli inferi, nel periodo intercorso tra la morte e la resurrezione, per ricondurre al cielo le anime dei giusti. Si tratta di un motivo che godrà di una certa fortuna sia letteraria (almeno fino a Dante, nel quarto canto dell'*Inferno*) sia iconografica, ma che non trova un sicuro riferimento nelle Scritture "ortodosse", dal momento che la testimonianza più significativa sul tema è offerta dal Vangelo apocrifo di Nicodemo. La catabasi di Cristo, alla luce della rielaborazione letteraria proposta dal centonario, riecheggia con ogni evidenza il modello della catabasi di Enea: non è, pertanto, casuale che l'ipotesi di riferimento di questa sezione sia da ricondursi al VI libro dell'*Eneide*.

A questa normalizzazione, in apparenza pacifica e scontata, sul piano della forma letteraria fa da contrasto, quasi confinato nel tessuto del testo, il riflesso di un'accesa disputa teologica, sicuramente ben conosciuta dal centonario che si sforza in ogni caso di preservare il dettato del suo poema dal rischio di possibili contaminazioni ereticali (e questo può motivare, in più di un caso, alcune ardite risemantizzazioni del modello virgiliano).

Come testimoniato dall'epistolario agostiniano (in particolare dall'*Epistula CLXIV ad Evodium*), uno degli argomenti di disputa in campo teologico riguardava il numero di coloro che Cristo, dopo il suo *Descensus*, avrebbe condotto a salvezza al momento del ritorno in cielo. Agostino sostiene che, per alcuni, Adamo sarebbe stato l'unico liberato dagli inferi, ma non mancavano coloro che ampliavano il numero dei salvati ai santi dell'antica alleanza.

L'esegesi puntuale dei vv. 58, 62 e 64 indica con chiarezza la posizione del centonario, sostenitore della tesi più "aperta", ma in ogni caso pienamente nel solco di quanto dichiarato da Agostino, a conferma di una linea ortodossa che ben si concilia con la funzione sostanzialmente didascalica del centone.

It is very likely that the *De ecclesia*, the only one among the hundred Christian centos handed down by the *Codex Salmasianus*, dates back to the first half of the fifth century CE, a period of turmoil in the Christian theological discussions, based on significant aspects of the doctrine.

It is well-known that the majority of the lines is constituted by a *sermo* of a *sacerdos*, that, during a liturgical ceremony, exposes the most significant of the human and divine aspects of Christ's life, from the Incarnation to the Last Judgment, with the aim of urging the believers to sacrifice their lives for their faith.

The section, consisting of ll. 51-67, has as its theme the *Descensus Christi ad inferos*, in the period between his death and resurrection, to bring back to heaven the souls of the just. This theme was to enjoy both a literary (at least until Dante, in the Fourth Canto of the *Inferno*) and iconographic success, but it does not find a reliable reference in the "orthodox" Scriptures, since the most significant testimony on the theme is offered by the apocryphal Gospel of Nicodemus. The *Descensus Christi*, in the light of the literary reworking proposed by the author of *De ecclesia*, echoes the pattern of Aeneas's *catabasis*. Hence it appears that this section derives from the Sixth Book of the *Aeneid*.

This text, apparently peaceful and predictable in terms of literary form, adumbrates the reflection on a long-lasting theological debate, certainly well known by the author of *De ecclesia*, who strives to defend the content of his poem from the risk of heretical contamination (and this can motivate, in more than one case, some daring reinterpretations of the Virgilian model).

As witnessed by Augustine's letters (especially the *Epistula CLXIV ad Euodium*), one of the issues entailed in the theological dispute concerned the number of those who Christ, after his *Descensus*, would lead to salvation once returned to heaven. Augustine argues that, for some, Adam would be the only one released from the underworld, while for others also the Saints of the Old Testament would have been saved.

The exegesis of ll. 58, 62 and 64 clearly indicates the position of the author of *De ecclesia*, a supporter of the more flexible thesis, faithful to Augustine's interpretation.

Il *De ecclesia* (AL 16 R²) costituisce, come noto, l'unico esemplare di centone virgiliano cristiano tramandato dal *Codex Salmasianus*. Fu pubblicato per la prima volta nel 1867 dallo studioso olandese Willem Suringar,¹ il quale nella *Praefatio* alla sua *editio princeps* riservava alla poesia centonaria lo sprezzante giudizio di *artificiosa versuum compositio*, la cui unica utilità era rappresentata dalla possibilità di recuperare materiali validi *ad constituendam veram Vergilianorum verborum lectionem*.² Si tratta di un pregiudizio critico che perdurò a lungo, fino a culminare nella sprezzante e liquidatoria definizione di *opprobria litterarum*, con cui Shackleton Bailey motivò la mancata inclusione della produzione centonaria nella sua edizione teubneriana dell'*Anthologia Latina*.³ Solo in anni recenti, il fenomeno dei centoni, sicuramente legato al mondo delle scuole tardoantiche e alla prassi didattica dello studio di Virgilio, ma non circoscritto esclusivamente a questa realtà,⁴ ha conosciuto una più approfondita rivisitazione storico-culturale, che ha avuto la giusta conseguenza di modificare in radice i preconcetti del passato:⁵ questa tipologia letteraria, ora non più considerata alla stregua di un mero *lusus* pretenzioso e neppure come un serbatoio utile solamente per la ricostruzione della 'vera' lezione vir-

¹ Suringar 1867. Sulla vicenda testuale del *De ecclesia* cfr. anche Damico 2010, 28-30.

² Suringar 1867, *Praefatio* V. La necessità di valutare l'apporto dei centoni alla *constitutio textus* virgiliana, ma senza tralasciarne la definizione della specificità artistica (come invece è stato fatto per troppo tempo), è stata giustamente richiamata da Salanitro 2009, 13s.

³ Shackleton Bailey 1982, *Praefatio* III: *Centones Vergiliani (Riese 7-18)*, *opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam*.

⁴ Per quanto riguarda i centoni cristiani, ad esempio, non si può escludere anche una fruizione di carattere para-liturgico o per lo meno aperto a un pubblico più ampio, come persuasivamente sostenuto, in riferimento soprattutto a Proba, da Badini, Rizzi 2011, 155. Buone riflessioni sui contesti di ambientazione dei centoni, e sulla loro possibile prassi esecutiva in spazi come sale di lettura e di recitazione, in Paolucci 2012, 75-79, anche se l'orizzonte prevalente di riferimento, a parere della studiosa, continua a essere il contesto scolastico.

⁵ È doveroso ricordare come questo processo di rivisitazione critica sia stato anticipato, in anni ancora di aperta condanna critica nei confronti della poesia centonaria, dai rilevanti contributi di Rosa Lamacchia e di Giovanni Salanitro, entrambi autori nel 1981 di rispettive edizioni della *Medea* di Ovidio Geta.

giliana, esprime icasticamente, nella sua sofisticata intelaiatura, la delicata, e insieme travagliata, metamorfosi delle forme letterarie tradizionali in età tardoantica, a sua volta espressione di un più imponente mutamento storico, che coinvolge società, politica e religione.⁶ Il riflesso di questo rinnovato interesse si è riverberato anche sul *De ecclesia*, con una serie di rilevanti contributi critici, culminata nel 2010 nella pregevole edizione commentata di Adriana Damico.⁷

Come noto, il centone, che consta di 116 esametri, si articola in due sezioni, inframmezzate da un breve e problematico inserto in prosa che, a detta di alcuni critici, potrebbe nascondere il nome dell'autore, Mavorzio:⁸ in realtà il guasto testuale è di tale

⁶ Il dibattito scientifico intorno alla poesia centonaria è oggi particolarmente vivace e ricco anche di interessanti prospettive (si attendono a breve la nuova edizione dell'*Alcesta*, a cura di Paola Paolucci, e della *Medea* di Osidio Geta, a cura di Maria Teresa Galli). È naturalmente impossibile condensare in questo spazio tutti i riferimenti possibili (alcuni dei quali saranno richiamati nel corso dell'articolo), ma è imprescindibile menzionare almeno le monografie di carattere generale più significative degli anni recenti, McGill 2005 e, per quanto riguarda i centoni virgiliani cristiani, Bažil 2009 e Sandnes 2011.

⁷ L'edizione Damico aggiorna di fatto la seconda edizione Riese del 1894, senza tralasciare naturalmente i precedenti di Baehrens 1882 e Schenkl 1888 (il primo che raccolse insieme tutti i centoni cristiani). La nuova edizione rientra in un più vasto progetto di ricerca, coordinato da Giovanni Salanitro, che prevede la pubblicazione di tutti i centoni latini (lo stesso Salanitro ha curato l'*Alcesta* nel 2007 e, due anni dopo, la *Silloge dei Vergiliocentones minori* sopra menzionata): per quelli cristiani, disponiamo ora dell'edizione di Proba a cura di Valentina Sineri (accanto a quella sopra ricordata di Badini - Rizzi), dei *Versus ad gratiam Domini* di Carmen Arcidiacono, del *De Verbi incarnatione* di Eleonora Giampiccolo. Sta attualmente lavorando a una nuova edizione del *De ecclesia* Francesca Formica, autrice di importanti contributi su questo centone, di grande utilità soprattutto per il rapporto con le fonti testamentarie. È rimasta invece inedita la bella dissertazione di Laura Della Torre, discussa nel 1993 a Padova sotto la guida di Giorgio Bernardi Perini, dedicata al commento, oltre che del *De ecclesia*, anche del *Iudicium Paridis*.

⁸ Sull'esistenza o meno di un presunto Mavorzio, autore del *De ecclesia* e/o del *Iudicium Paridis* (avevo già delineato lo *status quaestionis* in Audano 2012a, 57 n. 8), le posizioni critiche sono oggi particolarmente distanti, soprattutto alla luce di nuovi contributi pubblicati sull'argomento: alla tesi che vorrebbe Mavorzio autore di una silloge centonaria composta da *AL* 10-16a R² (un vero e proprio «*libellus* mitologico» con l'eccezione del *De ecclesia*, inserito per mero errore), sostenuta da Mondin 2010, 318-320, si contrappone la proposta di Zurli 2012b (supportata da ulteriori argomenti da Paolucci 2012, che individua un parallelo in Marziale 4, 80), che non solo nega la possibilità che nell'inserto in prosa sia rintracciabile qualsiasi riferimento a Ma-

portata che pare davvero improbabile la possibilità di desumere dalla paradosi un antroponimo. È, invece, lecito ipotizzare che la breve seconda parte (vv. 111-116), da alcuni studiosi a torto reputata un testo autonomo rispetto al *De ecclesia* (e come tale denominato da Riese *AL* 16a), rappresenti una vera e propria dichiarazione di poetica, in cui il centonario, al termine della sua *performance*, ottiene il plauso per l'abilità con cui ha condotto la costruzione del suo testo. Infatti, la concreta difficoltà della materia religiosa, oggetto del canto, implica, sul piano della scelta formale e dell'adeguamento dell'ipotesto virgiliano alla risemantizzazione cristiana, una vera e propria sfida rispetto alle tecniche centonarie, di cui il poeta si dimostra pienamente consapevole (non causalmente, al v. 111, ricorre all'immagine delle *pugnae*: la metafora, per quanto propriamente riferita all'impari confronto tra il centonario e Virgilio reclamato dalla folla, si estende facilmente all'intero processo compositivo). La lunga prima sezione (vv. 1-110) è, infatti, costituita dal *sermo* di un *sacerdos* che, nel corso di una cerimonia liturgica, espone i momenti più significativi della vicenda umana e divina di Cristo, dall'incarnazione fino al giudizio universale, con lo scopo di esortare i fedeli a sacrificare anche la propria vita per la fede.

L'altezza sublime dell'argomento presuppone, di conseguenza, la provetta capacità del centonario, non solo però, come potrebbe apparire *prima facie*, sul piano strettamente formale, e quindi con l'esaltazione della sua perizia a riutilizzare l'ipotesto adattandolo nel modo migliore al nuovo contesto d'arrivo. È, infatti, altrettanto rilevante l'abilità del poeta nel salvaguardare l'ortodossia dei contenuti dottrinali di cui il centone si fa portatore: come ho altrove argomentato,⁹ è molto probabile che il *De*

vorzio, ma avanza anche una nuova e interessante proposta testuale, scaturita dalla suddivisione della lezione *abortio* del Salmasiano in *ab orthio*. Secondo lo studioso si tratterebbe di un *terminus technicus* del lessico metrico (con attestazioni da Polluce a Marziano Capella, da Diomede a Mario Vittorino), riferito a una sequenza di cinque sillabe brevi che in questo contesto sarebbe rappresentata dall'esclamazione *Maro iunior*, formulata a gran voce all'indirizzo del centonario dal pubblico entusiasta dopo la sua *performance*. L'ultima editrice del centone sul punto segna, invece, prudentemente la *crux*.

⁹ Audano 2012a, 74: anche in quel caso, ovvero la discussione sui *signa* del giudizio universale, il centone pare riflettere l'animata polemica teologica della prima metà del V sec., e pure in quella circostanza non sono insignificanti i punti di contatto con le tesi che Agostino formula nel suo epistolario, a

ecclesia risalgono alla prima metà del V sec. d.C., un periodo assai travagliato in ambito cristiano da discussioni teologiche particolarmente animate, vertenti su aspetti salienti del *depositum fidei* (ad esempio, la vera natura di Cristo oppure la definizione di Maria come Θεοτόκος, argomenti affrontati in modo particolare dal Concilio di Efeso del 431, in contrasto con l'eresia nestoriana).¹⁰

Il nostro centonario è indubbiamente al corrente di queste dispute, accese e talora drammatiche, ma in ogni caso, forse anche per il suo ruolo di chierico (come è stato persuasivamente proposto),¹¹ matura il proposito di un rigoroso rispetto dell'ortodossia: la dialettica tra risemantizzazione dell'ipotesto virgiliano e garanzia della verità dottrinale attraversa, quindi, largamente la prima parte del centone, come si evince, ad esempio, dall'esegesi dei vv. 51-67, la sequenza del *sermo* dedicata al *Descensus Christi ad inferos*, la catabasi di Cristo agli inferi, nel periodo intercorso tra la morte e la resurrezione, per ricondurre al cielo le anime dei giusti morti prima dell'avvento del Messia.¹² L'analisi del *Descensus* risulta particolarmente interessante anche per il fatto che questo motivo compare attestato qui per la prima volta, nell'ambito della poesia cristiana latina,¹³ mentre risulta assente nel centone di Proba, considerato il modello di riferimento per i successivi *Vergiliocentones Christiani*: a mio parere, tuttavia, per quanto riguarda lo specifico del *De ecclesia*, non sembra lecito parlare di vera e propria dipendenza, proprio per il fatto che la narrazione dei *facta Christi* è sottratta alla voce del poeta e affidata a quella di un *sacerdos*, segno evidente «di una più stretta sorveglianza ecclesiale del fenomeno dei cen-

conferma che il rispetto dell'ortodossia rappresenta per il centonario un punto qualificante della sua poetica.

¹⁰ La rilevanza di Maria nel contesto del *De ecclesia* è ugualmente evidenziata, pur con posizioni diverse in merito alla *constitutio textus* del luogo mariano dei vv. 16-21, da Audano 2011, 146-154 (limitatamente ai vv. 19-20), e da Zurli 2012a (per tutta la sequenza).

¹¹ Ad es. da Ricci 1963, 184.

¹² Sulla sequenza del *Descensus* nel *De ecclesia* ottime considerazioni e ricca discussione dei materiali in Formica 2002, 248-255. Sul tema cfr. anche Sandnes 2011, 214-219.

¹³ Il *Descensus* è invece presente nel centone greco di Eudocia: cfr. Schembra 2006, 65s., 67, 70s. (testo), 527-529, 542-546, 578-584 (commento) e l'edizione critica di Schembra 2007, 126, 129s., 137-139.

toni cristiani»,¹⁴ soprattutto dopo la ben nota polemica di Girolamo contro la moda di questa forma poetica, i cui prodotti sono definiti con termini sprezzanti (*ep.* 53, 7: *Puerilia haec sunt et circulatorum ludo similia*).¹⁵

Si riporta qui di seguito il testo secondo l'edizione Damico:¹⁶

[...]. *Rebus iam rite peractis*
inde datum molitur iter. iamque arua tenebat
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris.
ut statim ad fauces uenit graue olentis Auerni,
tum demum horrisono stridenti cardine portae 55
panduntur uastae solidoque adamante columnae,
sponde sua umbrosae penitus patuere cauernae.
ingreditur linquens antrum; tum maxima turba,
ut uidere deum fulgentiaque ora per umbras,
ingenti trepidare metu. nec plura moratus 60
haec ait et dictis maerentia pectora mulcet:
'ne trepidate, meae animaeque umbraeque paternae:
uobis parta quies. genitor mihi talia namque
dicta dedit: uos prope haec limina tendere adegit'.
haec fatus animas, quae per iuga longa sedebant, 65
deturbat, antro miserans submittit aperto
et dicto parens supera ad conuexa reuexit.

Compiutisi ormai i fatti come dovevano,
 intraprende quindi il cammino assegnato. E percorreva già regioni
 rocciose, protette da un lago nero e da boschi oscuri.
 Non appena giunse alle fauci del maleodorante Averno,
 allora finalmente sul cardine stridente dall'orribile suono
 si aprono le enormi porte e le colonne di acciaio massiccio,
 spontaneamente si spalancarono le buie caverne nelle profondità.
 Avanza lasciando l'antro; allora l'immensa folla,
 quando vide Dio e il suo volto risplendere tra le orme,
 tremò con grande timore. Senza indugiare,
 dice queste cose e con le parole lenisce i cuori afflitti:
 «Non abbiate paura, anime care e ombre dei patriarchi:
 per voi è stata preparata la pace. Il Padre, infatti,
 mi ha affidato tale incarico: mi spinse a dirigermi verso queste soglie,
 presso di voi».
 Pronunciate queste parole, le anime che sedevano su lunghi banchi

¹⁴ Mi permetto di rinviare ad Audano 2012b, 241.

¹⁵ Sul tema rimando alle lucide riflessioni di Sandnes 2011, 134-137, con puntuale discussione del noto passo polemico di Girolamo sopra riportato. Poiché il bersaglio del Padre della Chiesa pare concentrato soprattutto su Proba, buone considerazioni in merito anche in Sineri 2011, 24s.

¹⁶ Scelgo volutamente di riprodurre il testo senza apparato: riferimenti più puntuali saranno riportati nel caso di discussione di singoli punti.

fa alzare e, misericordioso, manda verso l'apertura dell'antro
e, obbediente all'ordine, le ricondusse alle volte celesti.

(trad. di A. Damico)

Se analizziamo i *fontes* virgiliani, individuati prima da Suringar, poi precisati da Schenkl, Baehrens, Riese e, da ultimo, Damico,¹⁷ riscontriamo come la maggioranza delle occorrenze individui, quale macrotesto di riferimento, il sesto libro dell'*Eneide*.¹⁸ Anzi, si può anche aggiungere, dettaglio finora mai notato, che il centonario, con buona probabilità, ha tenuto presente, in maniera particolare, una sezione privilegiata del suo modello che, per utilizzare la terminologia recentemente suggerita da Martin Bažil, ha funto da *réminiscence conductrice*:¹⁹ quest'ultima stabilisce un parallelo tra una scena, o immagine, evangelica e una virgiliana e, nel caso del *Descensus*, sono, a mio parere, notevoli le analogie, in primo luogo testuali oltre che strutturali, con i vv. 477-491:²⁰

Inde datum molitur iter. Iamque arua tenebant
ultima, quae bello clari secreta frequentant.
Hic illi occurrit Tydeus, hic inclutus armis
Parthenopaeus et Adrasti pallentis imago, 480
hic multum fleti ad superos belloque caduci
*Dardanidae, quos ille omnis **longo ordine** cernens*
ingemuit, Glaucumque Medontaque Thersilochemque,
tris Antenoridas Cererique sacrum Polyboeten
Idaeumque etiam currus, etiam arma tenentem. 485
Circumstant animae dextra laeuaque frequentes,
*nec uidisse semel satis est; **iuuat usque morari***
et conferre gradum et ueniendi discere causas.
At Danaum proceres Agamemnoniaque phalanges

¹⁷ Rimando almeno al ricco *Index fontium* di Damico 2010, 161-174.

¹⁸ Oltre ai *fontes* menzionati specificamente a proposito della *réminiscence conductrice* sopra citata, esistono altri precisi paralleli tra questa sezione del *De ecclesia* e il sesto libro dell'*Eneide*, in forma sia di emistichio sia anche di interi versi; tra questi ultimi ricordiamo: *D.E.* 53 = *Aen.* 6, 238; *D.E.* 54 = *Aen.* 6, 201 (*ut statim ad fauces uenit* pro *inde ubi uenere ad fauces*); *D.E.* 55 = *Aen.* 6, 573 (*stridenti* [con. Damico] pro *stridentes*; *portae* pro *sacrae*); *D.E.* 59 = *Aen.* 6, 490.

¹⁹ Bažil 2009, 116 e 178: la terminologia utilizzata è stata recepita da Damico 2010, 31, che parla di «funzione richiamo» dei versi virgiliani, e da Sineri 2011, 27, che mantiene la definizione originaria con «reminiscenza guida».

²⁰ Per il testo di Virgilio si segue Geymonat 2008.

*ut uidere uirum fulgentiaque arma per umbras,
ingenti trepidare metu (...).*

490

Qui Enea, dopo aver incontrato l'ombra sdegnosa di Didone, giunge nel campo dove si trovano riuniti i guerrieri illustri, da una parte Tideo, Partenopeo, Adrasto e soprattutto i troiani Dardanidi, che gli si affollano incontro e che vorrebbero apprendere i motivi della sua venuta, dall'altra Agamennone e la schiera dei Danai che, al risplendere delle armi di Enea tra le ombre, reagiscono con sgomento.

Ho evidenziato i puntuali paralleli tra il centone e la *réminiscence conductrice* dell'ipotesto: *D.E.* 52 corrisponde a *Aen.* 6, 477 (con l'ovvio adattamento di *tenebant* al singolare); *D.E.* 59-60 equivalgono a *Aen.* 6, 490-491, con le modifiche non insignificanti in *deum* di *uirum* e in *ora* di *arma*, come se il centonario si fosse premurato non tanto di trasferire su Cristo il ruolo e la missione di Enea, quanto piuttosto di dimostrare la superiorità cristiana sul modello pagano (Cristo che, al contrario dell'eroe troiano, porta via con Sé dagli inferi i morti) eliminando la traccia testuale che rimandava inconfondibilmente, alla memoria anche del lettore virgiliano più distratto, proprio all'*incipit* del poema (*arma uirumque cano*). Accanto a queste precise riprese, non a caso collocate all'inizio e alla fine della sezione individuata, esistono, a mio avviso, ulteriori elementi di contatto, meno appariscenti, ma non per questo meno significativi: la clausola conclusiva di *D.E.* 60, *nec plura moratus*, viene giustamente ricondotta a *Aen.* 5, 381 (*Aeneae stetit ante pedes, nec plura moratus*), ma non escluderei che il richiamo sia stato mediato da *Aen.* 6, 487 (*iuuat usque morari*). Grazie a questo verso si produce, infatti, una suggestiva forma di *oppositio* tra il centone e l'ipotesto, che si perderebbe limitando il confronto unicamente alla scena del quinto libro, in cui il pugile Darete afferra con orgoglio il corno sinistro del toro messo in palio come premio per la lotta. Enea, nel contesto del sesto libro, è trattenuto nel suo percorso dalle domande insistenti dei Dardanidi, che rallentano il suo passo, mentre nel *De ecclesia*, al contrario, Cristo prende la parola senza indugio in mezzo alla folla, ugualmente trepidante ed emozionata, delle anime (che, come vedremo più avanti, erano quelle dei suoi antenati, a iniziare da Adamo e dai patriarchi, richiamando quindi un rapporto parentale antico e quasi

ancestrale, analogo a quello che legava Enea ai Dardanidi). Un'altra analogia può essere forse riscontrata tra *D.E.* 65 (*per iuga longa*) e *Aen.* 6, 482 (*longo ordine*): i commentatori individuano opportunamente il *locus* di questo emistichio in *Aen.* 6, 411 (*inde alias animas, quae per iuga longa sedebant*), ma anche in questo caso non escluderei la suggestione ricavata da un verso della *réminiscence conductrice*, dove Enea vede le anime dei Dardanidi disposte in una lunga e ordinata sequela, immagine che, a sua volta, ha potuto reperire il proprio completamento, grazie alla comunanza dell'aggettivo, nella disposizione *per iuga* di *Aen.* 6, 411.

Analizzeremo più avanti l'apporto specifico della *réminiscence conductrice* ai fini dell'esegesi di questa sezione del *De ecclesia*: in una prospettiva più generale, desumibile da tutti i dati finora osservati e alla luce della rielaborazione letteraria realizzata dal centonario, appare quindi evidente come quest'ultimo abbia, in larghissima misura, utilizzato consapevolmente la catabasi di Enea quale modello per il *Descensus*. Si tratta di una conclusione scontata, persino banale, ma in realtà dalle motivazioni meno prevedibili di quanto possa trasparire da un approccio al *De ecclesia* (e in generale ai centoni cristiani) fondato esclusivamente sull'analisi della ricezione del solo Virgilio. Analoga attenzione, invece, va riservata anche alla dialettica col vasto retroterra testamentario (canonico e apocrifo), al quale il centonario attribuisce, sul piano dei contenuti, una rilevanza simile a quella riservata, per quanto riguarda la *lexis*, al poeta pagano. Infatti, all'effetto di apparente normalizzazione, creato dalla scelta di un modello letterario imprescindibile e unanimemente condiviso come la catabasi di Enea, fa da contrasto il riflesso, quasi impercettibile nel tessuto del testo e desumibile solo dalle risemantizzazioni dell'ipotesto, di un'accesa disputa teologica sul *Descensus*, allora ancora in fase di piena definizione dottrinale. Il contrasto era sicuramente ben conosciuto dal centonario che si sforza, in ogni caso, di preservare il dettato del suo poema dal rischio di possibili contaminazioni ereticali.

La discesa di Cristo agli inferi costituisce uno dei capisaldi della dottrina cristiana, che tuttavia non trova nei testi canonici adeguati riscontri di supporto: un indizio, in realtà ben poco esplicito, è fornito da una pericope del *Vangelo di Matteo*, rela-

tiva al celebre episodio del ‘segno di Giona’ (Mt. 12, 40: *Sicut enim fuit Ionas in uentre ceti tribus diebus et tribus noctibus sic erit Filius hominis in corde terrae tribus diebus et tribus noctibus*).²¹ Questa versione rappresenta un *unicum*, poiché negli altri sinottici è lo stesso *Filius hominis* a rappresentare il segno richiesto, come lo fu Giona per gli abitanti di Ninive, senza però specifici riferimenti temporali (così, ad esempio, il *Vangelo di Luca* 11, 30: *Nam sicut fuit Ionas signum Niniuitis, ita erit et Filius hominis generationi isti*). È probabile che le due versioni risalgano a un detto autentico di Cristo il cui senso originario non risulta oggi del tutto perspicuo: l’interpretazione di Matteo, fatta poi propria dalla comunità cristiana delle origini, apriva la strada alla lettura del segno di Giona «in un senso piuttosto allegorizzante, come una figura della morte e della risurrezione di Cristo».²²

I Vangeli canonici non offrono, quindi, un appiglio sostanziale al motivo del *Descensus* (lo stesso Matteo non fa alcun esplicito riferimento a una catabasi di Cristo); lo stesso vale anche per un passo della *Lettera ai Romani* di Paolo (Rom. 10, 6-7: *Quae autem ex fide est iustitia sic dicit ne dixeris in corde tuo quis ascendit in caelum id est Christum deducere aut quis descendit in abyssum hoc est Christum ex mortuis reuocare*), dove la menzione dell’*abyssus* si giustifica con l’esegesi di un brano del *Deuteronomio* (9, 4), in cui discendere nell’abisso rappresenta in realtà «l’attraversare il mare del testo originario»,²³ con chiara allusione a Giona, che, come sopra visto, la catechesi cristiana primitiva individuava come ‘tipo’ del Cristo. Sempre all’interno del *corpus* paolino, particolarmente interessante è un luogo della *Lettera agli Efesini* (Ef. 4, 8-10: *Propter quod dicit: «Ascendens in altum captivam duxit captivitatem, dedit dona hominibus». Quod autem “ascendit”, quid est, nisi quia et descendit primum in inferiores partes terrae? Qui descendit, ipse est et qui ascendit super omnes caelos, ut impleret omnia*): la pericope rappresenta l’esegesi di una citazione dal Salmo 68, menzionata nel versetto precedente, e ha posto agli studiosi di

²¹ Per i riferimenti scritturali mi rifaccio all’edizione della *Vulgata* di Colunga, Turrado 1995.

²² Levoratti 2005, 459.

²³ Torti 1977, 208.

Paolo notevoli problemi, in modo particolare relativi alla corretta interpretazione di *inferiores partes terrae*. Qui non è il caso di entrare in eccessivi dettagli, anche perché la discussione del punto specifico si correla ad altri elementi notevolmente problematici,²⁴ come la concezione paolina della 'geografia' dell'universo o le modalità di citazione e commento dei testi veterotestamentari: basti ricordare che, accanto all'esegesi forse corretta, secondo cui il passo alluderebbe alla discesa sulla terra di Cristo al momento dell'incarnazione, non sono mancati quanti vi hanno scorto un riferimento alla pentecoste e, naturalmente, anche al tema del *Descensus*. Sono in particolare i Padri della Chiesa, sia greci sia latini (con le uniche eccezioni di Teodoro di Mopsuestia e di Ambrogio),²⁵ ad avallare questa lettura: ciò si spiega col fatto che la catabasi di Cristo, benché ancora non definita come vero e proprio *articulum fidei*, iniziava a circolare tra le comunità cristiane, prima orientali e poi occidentali, fin dalla metà del II sec., grazie al supporto dell'unico riferimento oggettivamente riscontrabile all'interno dei testi canonici, ovvero un passo della *Prima Lettera* di Pietro (*Pt1* 3, 18-19: *Quia et Christus semel pro peccatis nostris mortuus est, iustus pro iniustus, ut nos offerret Deo, mortificatus quidem carne, uiuificatus autem spiritu. In quo et his, qui in carcere erant, spiritibus ueniens praedicauit*). L'attribuzione di questa epistola al principe degli Apostoli era di per sé una garanzia di autenticità e questo naturalmente spiega la ragione per cui essa fu accolta fin da subito tra i testi canonici,²⁶ la lettera petrina mostra in generale un contatto abbastanza stretto con la cultura greco-romana,²⁷ ma ai nostri fini è interessante evidenziare come, all'interno del *corpus* neotestamentario, il suo autore, per la prima volta, si sia po-

²⁴ Le problematiche sono eccellentemente discusse nell'ottimo commento alla lettera di Best 2001, 437-446 (comprendente non solo la discussione del versetto 9, ma anche del precedente cui è strettamente connesso).

²⁵ Ricavo i dati da Best 2001, 443.

²⁶ Cfr. l'analisi delle testimonianze offerta da Mazzeo 2002, 44s. e 213-215, a iniziare dalla prima lettera di Clemente Romano, databile alla fine del I sec. Naturalmente risulta alquanto spinoso il problema dell'attribuzione a Pietro, trattandosi assai verosimilmente di testo pseudoepigrafo: per una sintesi della *quaestio* cfr. Mazzeo 2002, 38-45.

²⁷ Su questo argomento è assai utile Adinolfi 1988, fondato soprattutto su un'analisi linguistica del testo e delle correlazioni con la contemporanea civiltà 'pagana'.

sto il problema di identificare il luogo nel quale Cristo trascorse effettivamente i tre giorni intercorrenti tra la morte e la resurrezione.²⁸ Pietro (o chi per esso), tuttavia, non si richiama alla tradizione degli eroi classici (Eracle, Orfeo, Odisseo, Teseo e, appunto, Enea), che pure in qualche modo avrebbe potuto conoscere, ma colloca l'annuncio della discesa agli inferi «nell'ambito della *thanatologia* primotestamentaria».²⁹ E ciò si verifica soprattutto nella concezione del regno dei morti come 'casa' o, in alternativa, come 'prigione' e nella sua collocazione nella 'profondità della terra', mentre la vera novità consiste che, a differenza del Vecchio Testamento, Dio opera anche con i morti. In ogni caso, dalla *Prima Lettera* di Pietro si evince il fatto che Cristo si limitò ad 'annunciare' (*praedicavit*) la salvezza del Vangelo a precisi destinatari, che risultano chiaramente identificati nel versetto seguente, ovvero coloro che non credettero nei giorni in cui Noè costruiva la sua arca (*Pt1 3, 20: Qui increduli fuerant aliquando, quando exspectabant Dei patientiam in diebus Noe, cum fabricaretur arca*), senza quindi alludere in maniera esplicita alla liberazione dagli inferi di anime che vi erano reclusi.

Tuttavia il quadro fin qui delineato rischiava di non essere pienamente coerente con altre affermazioni autenticamente

²⁸ Devo questa riflessione a un suggerimento del prof. Glenn Most, che vivamente ringrazio. Che il motivo non fosse pienamente avvertito nelle comunità primitive, le quali privilegiavano invece la novità della resurrezione, è confermato anche da due passi degli *Atti degli Apostoli*, in base ai quali Dio risparmiò a Cristo sia le sofferenze dell'inferno (*at. 2, 24: Quem Deus suscitavit solutis doloribus inferni*) sia la corruzione del corpo (*at. 2, 31: Quia neque derelictus est in inferno, neque caro eius uidit corruptionem*). Di quest'ultimo brano (o almeno dell'idea che esso esprime) si ricordò molto probabilmente, come vedremo, l'autore del *De ecclesia*. I passi paolini, integrati da ulteriori riferimenti (*2Tim. 1, 10; Hebr. 13, 20; apoc. 1, 18*), sono riportati anche da Formica 2002, 248 e n. 68; secondo Damico 2010, 105 n. 88, invece, essi non sarebbero congruenti col tema del *Descensus*, poiché qui «l'attenzione viene posta sul miracolo del cristianesimo, cioè la risurrezione di Cristo [...], senza che si possa intravedere alcun riferimento o allusione a una tradizione riconducibile alla discesa di Cristo agli inferi». L'obiezione della studiosa è in sé formalmente corretta, ma si deve tener conto del fatto che la dottrina circa il *Descensus* è andata maturando nel corso del tempo, con l'effetto di conglobare al proprio interno ogni riferimento testamentario anche solo potenzialmente pertinente.

²⁹ Mazzeo 2002, 130.

evangeliche, come la celebre promessa di Cristo al Buon Ladrone testimoniata dal *Vangelo di Luca* (Lc. 23, 43: *Et dixit illi Iesus: amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso*). Lo sviluppo, pertanto, del motivo nella riflessione teologica, la necessità di collocare tutti i dati all'interno di una cornice narrativa, possibilmente unitaria, e di procedere alla «institutionnalisation d'une croyance»³⁰ sono, con molta probabilità, tra i motivi che hanno garantito l'ampia diffusione di un testo apocrifo, il cosiddetto *Vangelo di Nicodemo*, di cui esistono varie redazioni (in latino, greco, copto, siriano),³¹ a conferma di un grande successo che, nonostante le censure ecclesiastiche, perdurerà anche durante il Medioevo e lascerà tracce significative persino nell'iconografia.³² Se la prima parte, nota anche col nome di *Acta* (o *Gesta*) *Pilati*, ha come oggetto il processo e la morte di Cristo, la seconda sezione, come confermato dal titolo con cui è comunemente nota, si concentra proprio sul *Descensus Christi ad inferos*, di cui fornisce un'ampia narrazione, non priva di un certo fascino, grazie all'inserimento di numerosi dettagli che rimarranno costanti anche in molte delle successive rielaborazioni, letterarie e figurative, di questo motivo (ad esempio, l'immagine della massiccia porta degli inferi abbattuta da Cristo, il quale pianta, vittorioso, il segno della Croce, a conferma della definitiva sconfitta della morte).

Sono diversi i punti di contatto, veri o presunti, tra questo apocrifo e il *De ecclesia*, messi ben in luce da Francesca Formica e Adriana Damico, sebbene con diversa prospettiva critica:³³ la prima ritiene, infatti, che possa sussistere una relazione strut-

³⁰ Riprendo il titolo efficace del volume di Gounelle 2000, che delinea le tappe del lungo percorso che portò il *Descensus* a diventare un vero e proprio *articulum fidei*.

³¹ Un'ottima analisi delle varie problematiche relative a questo apocrifo è presente in Moraldi 1994, mentre una più recente edizione è quella a cura di Gounelle, Izydorezyk 1997. Circa l'influsso del *Vangelo di Nicodemo* sul *De ecclesia* cfr. Formica 2002, 249-253, e Damico 2010, 106 (ulteriori richiami sono poi attestati nel commento ai singoli versi della sequenza).

³² Per un inquadramento generale cfr. Iannucci 1993. Per l'influenza del *Vangelo di Nicodemo* (e di tutti gli apocrifi) sullo sviluppo della storia dell'arte cristiana si rimanda almeno al classico Van Laarhoven 1999.

³³ Molti dei punti di convergenza (individuati in larga misura da Formica e discussi da entrambe le studiose) saranno ripresi nel corso di questa trattazione.

turale del centone col vangelo apocrifo, mentre la seconda, pur non negando l'influenza specifica anche del *Vangelo di Nicodemo*, reputa più probabile l'esistenza di richiami di carattere più generale «senza che si debba necessariamente ipotizzare un rapporto di convergenza particolare tra i due testi».³⁴ Indubbiamente il centonario si confronta con una pluralità di tradizioni e ricorre a un patrimonio espressivo ormai diffuso e condiviso, ma, pur nella sinteticità della sequenza (che impone in ogni caso la necessità di provvedere a una scelta organica degli elementi caratterizzanti il motivo della catabasi di Cristo), il poeta seleziona i materiali secondo una prospettiva rigorosamente ortodossa, che, come vedremo dal prosieguo della discussione, acquisisce agli occhi del lettore ulteriore pienezza di senso proprio dal confronto dialettico con l'ipotesto virgiliano (in particolare con la *réminiscence conductrice* prima individuata).

A ciò si aggiunga il fatto che, al tempo in cui il *De ecclesia* è stato verosimilmente composto, ovvero la prima metà del V sec., il *Descensus* stava gradualmente maturando la piena dignità di *articulum fidei*, come testimoniato dall'*Expositio in Symbolum Apostolorum* di Rufino,³⁵ forse databile al 404, in cui l'autore, illustrando la professione di fede in uso presso la chiesa di Aquileia, menziona, seppure in modo generico, anche la discesa agli inferi (*exp. 14: Et sepultus, descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis*). Poco dopo, però, lo stesso Rufino precisa che tale espressione non compare né nel Simbolo di Roma (al quale, in ogni caso, quello di Aquileia si richiama) né in quelli orientali (*exp. 18: Sciendum sane sit, quod in Ecclesiae Romanae Symbolo non habetur additum descendit ad inferna neque in Orientis Ecclesiis habetur hic sermo*) e, di conseguenza, esorta il destinatario del suo trattato, il vescovo Lorenzo, a ricercare testimonianze più attendibili in materia, di fronte, come conclude poco dopo, ad argomenti che richiedono una fede particolarmente solida (*exp. 18: Quanto enim maiora sunt quae credenda sunt, tanto idoneis magis et indubitatis testibus indigent*).

³⁴ Damico 2010, 113: cfr. anche la n. 99 per un'analisi delle divergenze tra i due testi.

³⁵ Per un inquadramento completo dello scritto e della figura di Rufino cfr. Simonetti 1993.

Siamo, quindi, in presenza di un quadro ancora confuso, in cui tutti i dettagli del *Descensus* devono essere pienamente armonizzati anche nella globalità della prospettiva teologica; la difficoltà di questo percorso è testimoniata anche da un prezioso (e autorevole) documento di poco posteriore (databile al 414 o 415), la *Lettera 164* di Agostino a Evodio,³⁶ l'amico vescovo protagonista anche del dialogo in tre libri *De libero arbitrio* e del *De quantitate animae*. Dall'epistola siamo informati circa l'esistenza di una discussione tra quanti ritenevano che, al momento della catabasi, Cristo avesse portato via dagli inferi il solo Adamo (elemento comunemente accettato da tutte le tradizioni, in quanto simbolo dell'intera umanità redenta dal Messia, vincitore del peccato e della morte)³⁷ e coloro che estendevano la liberazione anche ai santi dell'Antica Alleanza, come ben si evince da questo brano (*ep. CLXIV*, 3, 6):

Et de illo quidem primo homine patre generis humani, quod eum inde soluerit, Ecclesia fere tota consentit; quod eam non inaniter credidisse credendum est, undecumque hoc traditum sit, etiamsi canonicarum Scripturarum hinc expressa non proferatur auctoritas: quamquam illud quod in libro Sapientiae scriptum est: Haec illum, qui primus factus est, patrem orbis terrarum, cum solus esset creatus, custodiuit, et eduxit illum a delicto suo, et dedit ei uirtutem continendi omnia (= Sap. 10, 1), magis pro hac sententia quam pro ullo alio intellectu facere uideatur. Addunt quidam hoc beneficium anti-quis etiam sanctis fuisse concessum, Abel, Seth, Noe, et domui eius, Abraham, Isaac, et Iacob, aliisque Patriarchis et Prophetis, ut cum Dominus in infernum uenisset, illis doloribus soluerentur.

Poco dopo Agostino dichiara di riflettere sulla possibilità di una doppia opzione, se la liberazione possa aver coinvolto tutti gli uomini che Cristo trovò agli inferi oppure interessò solo quanti ritenuti degni di una simile grazia (*ep. CLXIV*, 3, 8: *Sed utrum omnes quos in eis inuenit, an quosdam quos illo beneficio dignos iudicauit, adhuc requiro*). È utile ricordare che Agostino sta qui rispondendo a Evodio, che gli aveva chiesto alcune delu-

³⁶ Mi richiamo alla canonica edizione di Goldbacher 1904.

³⁷ È appena il caso di ricordare come la connessione tra Adamo e Cristo sia in ogni caso molto forte, visto che, secondo la tradizione, il Golgota, il colle della crocifissione, era considerato il luogo della sepoltura di Adamo, il cui cranio è posto ai piedi della croce in molte raffigurazioni pittoriche. Jacopo da Varagine, nella sua *Legenda aurea*, scrive che sul cranio avrebbe addirittura posto le radici l'albero da cui sarebbe stata ricavata la croce stessa.

cidazioni proprio in merito al passo della *Prima Lettera* di Pietro precedentemente menzionato come unico riferimento canonico al *Descensus*: l'argomentazione agostiniana, che propende per la liberazione dei santi dell'Antica Alleanza, antenati carnali di Cristo e profeti dell'avvento messianico, si può pertanto definire come l'espressione autentica del pensiero teologico 'ortodosso', garantito in futuro dall'*auctoritas* del vescovo di Ippona.

In questo ampio quadro di riferimento proviamo ora a fornire nuovi elementi utili per l'esegesi della sequenza del *De ecclesia*. Per quanto riguarda l'emistichio finale del v. 51, all'inizio del nostro brano (*rebus iam rite peractis*), giustamente Damico ha sottolineato l'adattamento del *fons* virgiliano (*Aen.* 4, 555: *Rebus iam rite paratis*) in una formula non presente nell'ipotesto classico, ma che ritorna di frequente in scrittori ecclesiastici per alludere «al compimento del progetto divino, secondo quanto stava scritto nelle Scritture».³⁸ Aggiungerei che l'avverbio *rite*, proprio perché qui indica la realizzazione di un evento già determinato *ab aeterno*, può utilmente richiamare il *datum* del verso seguente: l'*iter* di Cristo non esprime solo l'esecuzione di un compito assegnato da Dio, ma, nell'ottica del centonario, rappresenta una tappa imprescindibile (insieme con la morte e la resurrezione) del progetto salvifico di Cristo, il cui messaggio coinvolge anche i morti degli *inferna*. La liberazione di quanti tra loro hanno 'anticipato' il Messia (o per appartenenza di stirpe o perché annunciatori della Sua venuta, come i profeti) si pone, quindi, come la prefigurazione della salvezza eterna che attende i giusti: l'esemplarità della vicenda acquisisce di conseguenza, agli occhi dei lettori del centone, una valenza insieme didascalica ed esortativa, a garanzia della veracità di un *articulum fidei* ancora in fase di discussione.

La missione che compie Cristo, a differenza di Enea (e degli altri eroi pagani), non è dunque tanto la tradizionale catabasi 'eroica', quanto la rappresentazione della sconfitta definitiva del potere della morte: in comune rimane la circostanza che l'esperienza ultraterrena è compiuta da un uomo che si presenta ancora in vita (nel caso di Cristo, nonostante la morte), mentre l'elemento di fondamentale differenza consiste nel fatto che, per la

³⁸ Damico 2010, 104, che adduce come riferimenti brani di Cipriano Gallo (*exod.* 795) e di Eugenio di Toledo (*carm.* 37, 7).

prima volta, il *Descensus Christi* produce l'effetto di liberare dagli inferi un numero più o meno cospicuo, a seconda delle varie tradizioni, di defunti. La piena realizzazione di una tale impresa è possibile solamente a chi è insieme vero Dio e vero uomo: nei versi seguenti, infatti, il centonario è ben attento a rimarcare, mediante una serie di accorgimenti stilistici, la reale e vitale umanità di Cristo, elemento, come noto, in quel tempo contestato da eresie ampiamente diffuse, come il docetismo gnostico o il monofisismo di Eutiche, quest'ultimo condannato ufficialmente nel concilio di Calcedonia del 451.³⁹ Il poeta, ai vv. 53-56, esprime con efficacia il richiamo alla sfera sensoriale, come se la realtà spaventosa degli *inferna* fosse stata fisicamente avvertita da Cristo e trasmessa al lettore attraverso la mediazione dei *uerba*.⁴⁰ Al v. 53 è, infatti, richiamato il senso della vista per mezzo dell'accentuazione della fosca oscurità dei tristi luoghi (*lacu nigro e tenebris*), al v. 54 si sollecita, invece, la sensazione dell'odorato (*graue olentis Auerni*), al v. 55 si passa all'udito (*horrisono stridenti cardine*), per concludere, infine, col tatto al v. 56 (*solido adamante*). L'associazione tra le due nature di Cristo in rapporto alla catabasi è ampiamente testimoniata anche dal *Vangelo di Nicodemo* (4, 2: *Si ita potens est in humanitate, uere dico tibi, omnipotens est in diuinitate*; 4, 3: *Ita nunc scio quia ille homo, qui haec potuit facere, deus fortis est in imperio, potens in humanitate, et saluator est generis humani*), pronto a sottolineare come Cristo abbia compiuto da vivo il *Descensus*, senza aver mai conosciuto la corruzione corporea (6, 1: *Quis es tu qui sine exitio corruptionis, incorrupto argumento maiestatis, furore condemnas potestatem nostram? [...] Qui mortuus iacuisti in sepulcro, uiuus ad nos descendisti*). Queste attestazioni sono significative non tanto al fine di un loro eventuale (e forse alquanto dubbio) rapporto diretto col *De ecclesia*, ma poiché costituiscono la tappa dello sviluppo di un lungo travagliato processo teologico che porta a maturazione elementi

³⁹ Non è qui il caso di indicare specifici riferimenti: è sufficiente la menzione di Ehrman 2012, un dotto e lucido volume che sintetizza con efficacia (e col richiamo a un'ampia bibliografia) queste complesse tematiche.

⁴⁰ Secondo Damico 2010, 107, i territori attraversati da Cristo nel suo cammino «oltre che disagevoli e inospitali, sono l'immagine dell'assenza di vita» propria dei luoghi infernali.

della tradizione canonica tra loro ancora non connessi in una visione unitaria, a iniziare dai passi prima menzionati.⁴¹

Il v. 55 (*Tum demum horrisono stridenti cardine portae*) merita un'attenzione particolare, anche sotto l'aspetto testuale:⁴² il verso è mutuato da *Aen.* 6, 573 (*Tum demum horrisono stridentibus cardine sacrae*), dove si riferisce alle porte del Tartaro alle quali giunge Enea accompagnato dalla Sibilla, ma è tramandato dal Salmasiano in una forma chiaramente corrotta (*Tunc demum horriso nostri tridenti cardine portae*). Le proposte di correzione sono state molteplici: a parte l'emendazione di *tunc* in *tum*,⁴³ l'attenzione degli studiosi si è concentrata sul corretto scioglimento della sequenza *horriso nostri tridenti*. Schenkl propose di leggere *horrisono stridentis*, mentre Riese, adeguandosi alla lettera del modello virgiliano,⁴⁴ preferì la forma *stridentes*, soluzioni riferite entrambe alle *portae*: si verrebbe così a creare un doppio iperbato intrecciato, stilisticamente assai elegante, ma probabilmente non pienamente giustificato sul piano del testo. Infatti, la proposta di leggere *stridenti*, avanzata da Damico, appare pienamente plausibile: non solo è più vicina alla paradossi del Salmasiano, ma rappresenta forse un'antica variante virgiliana, come indipendentemente postulato da Geymonat.⁴⁵ A mio parere, inoltre, la scelta di questa lezione potrebbe aprire la strada anche alla possibilità di una nuova esegesi del verso: infatti, solitamente si ritiene che le porte degli inferi si siano spontaneamente spalancate all'arrivo di Cristo, una lettura giustificata dal significato del verbo *panduntur*, che con una certa forzatura semantica funge da predicato anche per il successivo *uastae columnae*, e forse anche dall'influsso dello *sponte sua* del v. 57, in

⁴¹ Cfr. *supra* n. 27. Si noti come l'espressione del *Vangelo di Nicodemo* (*sine exitio corruptionis*) rappresenti lo sviluppo del passo degli *Atti degli Apostoli* che sottolinea l'assenza di ogni forma di corruzione corporea di Cristo dopo la morte (*at.* 2, 31: *Quia neque derelictus est in inferno, neque caro eius uidit corruptionem*).

⁴² Rimando all'ampia discussione offerta da Damico 2010, 108-110 (cfr. in particolare 109s. per la proposta di correzione *stridenti*).

⁴³ Cfr. Salanitro 1990.

⁴⁴ È sempre utile ricordare l'opportuno monito metodologico di Salanitro 2009, 17, che giustamente esprime molte riserve al facile ricorso, da parte di numerosi editori, a soluzioni 'normalizzatrici', fondate sulla vulgata virgiliana.

⁴⁵ Geymonat 2008 in apparato ad *Aen.* 6, 573.

realtà da riferire solamente a *patuere*. Se accettiamo la congettura di Damico, la valenza sonora dell'apertura delle porte infernali si concentra efficacemente, in una sorta di spaventosa *amplificatio*, sul rumore stridente provocato dal cardine, proprio perché questo suono, acuto e terribile, appare, per così dire, prolungato nel tempo, come a voler indicare l'aprirsi lento e difficoltoso, e non spontaneo, delle porte, a seguito di un disperato tentativo di resistenza. Il solito *Vangelo di Nicodemo* ci fornisce diverse testimonianze sull'opposizione offerta dai diavoli all'ingresso di Cristo (5, 1: *Claudite portas crudeles, aereas et uectes ferreos supponite et fortiter resistite*): è vero, come giustamente sostiene Damico,⁴⁶ che nel *De ecclesia* non si fa cenno alla 'distruzione' delle porte, che invece si verifica nell'apocrifo, ma è molto probabile che il centonario abbia fatto suo un solo elemento di una narrazione oramai diffusa, stretto anche dalla necessità di dover adattare al meglio (o alla meno peggio) l'ipotesto virgiliano. Con quest'ultimo, se l'esegesi proposta ha fondamento, il centone verrebbe a creare un significativo effetto di contrasto. Nel modello, infatti, le porte si aprono inesorabilmente per coloro che sono stati giudicati colpevoli da Radamanto di Cnosso e poi percossi da Tisifone (*Aen.* 6, 566-572): il suono lugubre emesso dal loro spalancarsi preannuncia, infatti, la crudeltà dei castighi che attendono per l'eternità i nuovi dannati. Nel *De ecclesia*, invece, la situazione è radicalmente diversa: le entità infernali, non menzionate esplicitamente, ma facilmente desumibili dal contesto generale, cercano di opporsi all'ingresso di chi porrà fine al loro dominio, ma la resistenza fraposta, per quanto accanita, è destinata a infrangersi di fronte alla volontà divina.

Se questa prima sezione del *Descensus* esprime, come visto, la volontà del centonario di rimarcare l'indiscutibile verità della duplice natura di Cristo, dai versi seguenti sembra emergere in filigrana dal tessuto del testo, nonostante l'effetto normalizzatore provocato dal riuso prevalente del modello istituzionale del sesto dell'*Eneide*, la discussione, testimoniata da Agostino, circa il numero di coloro che furono liberati da Cristo.

Una prima spia in questa direzione si ha, a mio parere, dal sintagma *maxima turba* a conclusione del v. 58. Formica e Da-

⁴⁶ Damico 2010, 111.

mico sono concordi nel ritenere che si riferisca ai patriarchi che saranno liberati da Cristo,⁴⁷ mentre io, al contrario, sono del parere che l'espressione mal si presti a questa interpretazione, per due ordini di motivi. Il primo, di natura squisitamente grammaticale, è dovuto al fatto che un superlativo, per di più associato a un lessema come *turba* che indica una quantità assai affollata e confusa,⁴⁸ non possa, a mio giudizio, riferirsi a un'entità storicamente contenuta nei numeri come i patriarchi. Anche volendo estendere il riferimento, sulla scorta di Agostino, ai profeti e a tutta l'ascendenza di Cristo fino ad Adamo, la misura risulterebbe decisamente inferiore rispetto al numero incalcolabile di 'tutti' i morti presenti negli *inferna*, al quale dovrebbe, inoltre, sommarsi anche la quantità, altrettanto innumerevole, dei diavoli. In secondo luogo, qualora il riferimento fosse realmente limitato ai soli patriarchi, non si comprenderebbe al v. 60 la reazione di *metus* provocata dall'apparizione di Cristo, lessema dalla chiara e inconfondibile valenza negativa, da estendere invece a un numero molto più ampio.

Sono pertanto dell'idea che *maxima turba* si riferisca indistintamente a tutti coloro che popolavano gli inferi al momento del *Descensus*, tanto i giusti, destinati a essere liberati, quanto i diavoli e, più in generale, coloro che sarebbero invece rimasti nell'eterna sofferenza. È bene precisare che, in questo punto del testo, Cristo ha già oltrepassato le porte infernali e si sta manifestando nel pieno del fulgore divino a tutta la popolazione infernale (v. 59: *Ut uidere deum fulgentiaque ora per umbras*): ne consegue che il *metus* non può essere limitato alle sole potenze demoniache, poiché una tale reazione era già stata da loro provata al momento in cui Cristo si era presentato davanti alle porte, mentre ora pare più logico aspettarsi una risposta 'corale' da parte di tutta la popolazione degli inferi. Una interessante testimonianza in tal senso, a conferma della diffusione di questo motivo nella tradizione, è offerta da un luogo della *Homilia II in Sabbato Magno* attribuita a Epifanio di Salamina (PG 43, 460 D: ἐν τῷ Ἄϊδη γινομένων τε καὶ βοωμένων, θουλ-

⁴⁷ Formica 2002, 247 e 249; Damico 2010, 112.

⁴⁸ Si noti la ricorrenza del sintagma *maxima turba* anche in Properzio (4, 1, 34), riferito alla città di Gabi, un tempo assai abitata, mentre al tempo del poeta sono luoghi *qui nunc nulli*.

λουμένων ἀπάντων καὶ σειομένων, ὡς ἡ παρουσία τοῦ Δεσπότου αὐτὰ τὰ κατώτατα τῶν κατωτάτων καταλαμβάνειν ἔμελλεν). Ma forse ancora più pregnante può risultare il confronto strutturale, comprensivo dei seguenti vv. 59 e 60, con l'ipotesto virgiliano, in particolare con la *réminiscence conductrice* prima individuata. Il sintagma del v. 58 è, come noto, mutuato da *Aen.* 6, 611: qui la Sibilla mostra a Enea le diverse categorie di colpevoli, ma la qualifica di *maxima turba* è riservata a coloro che non condivisero mai con altri le ricchezze. Il riferimento, pertanto, rimanda a un gruppo determinato, in ogni caso connotato in maniera estremamente negativa, ma il centonario intende correggere questa prospettiva, evidentemente poco congruente o troppo limitata rispetto al contesto d'arrivo, e procede a intrecciare la *iunctura* all'interno di una cornice più articolata, appunto quella delineata dalla *réminiscence conductrice*.

Come visto, Enea, procedendo anch'egli lungo il suo *datum iter* (*Aen.* 6, 477, ripreso dal v. 52 del centone, non a caso a inizio della sequenza del *Descensus*), si trova a incontrare negli *arua ultima*, la zona di quanti non sono collocati né nel Tartaro né negli Elisi, una serie di guerrieri morti atrocemente o nella spedizione contro Tebe (Tideo, Partenoepo, Adrasto, ai vv. 478-479) o nella guerra troiana, con un riferimento che copre la parte restante della *réminiscence conductrice*. In questo secondo caso, i caduti si articolano in due gruppi chiaramente contrapposti: i Dardanidi, disposti *longo ordine* (immagine, come detto, che può aver stimolato il centonario a recuperare *Aen.* 6, 611 per la costruzione del secondo emistichio del v. 65: *Per iuga longa sedebant*), e quanti hanno combattuto dalla parte dei troiani (Glauco, Medonte, Tersiloco, i tre figli di Antenore, Polibete e Ideo), ai quali si oppone, ai vv. 489-491, la schiera dei *Danaum proceres*, con a capo Agamennone. Con i primi, antenati e alleati della stirpe troiana e dello stesso Enea, l'eroe continua a trattenerli (v. 487: *Iuuat usque morari*, con lo stesso meccanismo osservato in precedenza, suggerisce l'utilizzo di *Aen.* 5, 381 per la clausola del v. 60 del centone: *Nec plura moratus*) e avvia un dialogo che lo induce a motivare ai suoi defunti interlocutori le ragioni del suo viaggio ultraterreno (v. 488: *Veniendi discere causas*), mentre gli avversari, alla vista sfolgorante del troiano che squarcia l'ombra squallida degli *arua*, sono in preda a gran-

de terrore (vv. 490-491, ripresi, con gli adattamenti già evidenziati, dai vv. 59-60 del *De ecclesia*).

Di fronte a questa fitta rete di rapporti, è lecito ipotizzare che il centonario, stretto anche dalla necessità di una sintesi efficace e, nel tempo stesso, coerente con le principali descrizioni del *Descensus* (a iniziare dal *Vangelo di Nicodemo*, ma senza necessariamente tralasciare altre fonti, nel suo obiettivo di preservare il testo da contaminazioni ereticali), abbia utilizzato gli elementi della *réminiscence conductrice* per proiettare sul sintagma *maxima turba* il riflesso di un gruppo ampio e composito, fatto da 'giusti' (i troiani con cui Enea si ferma a dialogare, proprio come farà subito dopo Cristo con le *umbrae paternae*) e da 'colpevoli' (la schiera dei greci). In omaggio a un filone della tradizione, il centonario estende il sentimento della paura per l'arrivo di Cristo all'insieme dei defunti, buoni e cattivi, ma la memoria della *réminiscence conductrice* agisce già nell'immediato col breve discorso che Cristo, proprio come aveva fatto Enea con i troiani (proiezione dei 'giusti'), rivolge alle anime dei patriarchi che intende salvare dagli inferi (in questo, come detto, distaccandosi nettamente dall'eroe antico che, al contrario, lasciava i morti nello squallore degli *ultima arua* e riprendeva il proprio cammino).

Al v. 62 Cristo esordisce con il rassicurante *ne trepidate*: come giustamente notato,⁴⁹ questa esortazione costituisce la trasposizione dell'evangelico *nolite timere*, non a caso la formula rivolta agli apostoli, stando al *Vangelo di Matteo* (28, 10), per placare il loro timoroso stupore al primo incontro col Maestro dopo la risurrezione. Ma l'espressione rappresenta forse, sul piano strutturale, il segnale del ritorno della scena nel solco narrativo della *réminiscence conductrice* virgiliana: al sentimento di paura diffuso in tutti gli *inferna*, Cristo reagisce rivolgendosi solo a una parte della folla, quella che intende salvare, lasciando l'altra in preda allo sconforto della paura (proprio come Enea nei confronti di Agamennone e delle schiere nemiche). Se associamo questa modalità narrativa alle parole della *Lettera 164* di Agostino prima menzionate, arriviamo già a un primo punto fermo in merito alla posizione del centonario nel dibattito, in corso al tempo della composizione del *De ecclesia*, sul numero

⁴⁹ Damico 2010, 114 n. 101.

reale dei salvati da Cristo: il nostro poeta esclude in ogni caso la possibilità di una salvazione generale, ipotesi, come visto, presa in considerazione, almeno in linea di ragionamento, persino dal vescovo di Ippona (*ep. CLXIV*, 3, 8), così come non prende in considerazione la tesi di un numero quasi illimitato di anime salvate, come peraltro testimoniato da altre fonti.⁵⁰

La seconda parte del verso (*meae animaeque umbraeque paternae*) spostata, invece, il *focus* su un ulteriore punto spinoso, sempre testimoniato nella sua problematicità dall'epistola agostiniana: Cristo ha salvato il solo Adamo oppure tutti i santi dell'Antica Alleanza? A un simile interrogativo, il centonario risponde, a mio giudizio, con un uso abile e sofisticato dell'ipotesi, che trova nella tensione semantica provocata da *pater* (da *pater*, in forma di plurale poetico, da riferire al solo Adamo, oppure da *patres*, i patriarchi?) un'opportuna, e rigorosamente ortodossa, mediazione. È necessario, in questo caso, analizzare puntualmente la genesi di questo spezzone: il centonario lo ricava da *Aen.* 5, 81 (*nequiquam cineres animaeque umbraeque paternae*),⁵¹ ovvero dal cuore del breve discorso (vv. 80-83) pronunciato da Enea sul tumulo di Anchise (apostrofato poco prima, al v. 80, come *sancte parens*), nel corso del rituale funebre in onore di quest'ultimo. Tanto Formica quanto Damico sottolineano assai bene l'atteggiamento di «tenerezza»⁵² e di «comunione fraterna»⁵³ con cui Cristo si rivolge alle anime destinate alla salvezza, evidenziando in modo particolare l'enfasi prodotta dal possessivo *meae* associato in iato ad *animae*. Ma il processo di adattamento del *fons* virgiliano è particolarmente sofisticato⁵⁴ e presuppone, da parte del centonario, anche la conoscenza dell'esegesi sviluppata attorno alla sequenza dei vv. 80-81. Ne offre chiara testimonianza il commento *ad locum* di Servio, il

⁵⁰ Formica 2002, 252s., riporta un passo del *Vangelo di Nicodemo* (1, 6), dove si parla di *plurima multitudo*, e un verso di Venanzio Fortunato (*carm.* 3, 9, 81), nel quale a essere liberato *de carcere mortis* sarebbe stato un *innumerus populus*.

⁵¹ Oltre al commento *ad locum* di Williams 1960, spicca per sintesi e chiarezza la nota di Filomena Giannotti in Fo 2012, 670.

⁵² Formica 2002, 253.

⁵³ Damico 2010, 115.

⁵⁴ Si potrebbe, ad esempio, aggiungere che il centonario, nel suo processo di costruzione del verso, provvede a rimuovere il riferimento ai *cineres*, la parte destinata a rimanere alla terra, segno visibile della mortalità.

quale giustifica l'interpretazione di *animaeque umbraeque paternae* come vocativo plurale, anziché come genitivo singolare retto da *cineres*,⁵⁵ col ricorso alla dottrina filosofica, di matrice platonica e aristotelica, della presenza nell'uomo di quattro tipologie di anime.⁵⁶ L'interpretazione della stringa testuale come plurale poetico,⁵⁷ ma in ogni caso legato strettamente alla figura del *sancte parens* Anchise, offre, a mio giudizio, lo spunto al centonario per proiettare, nel contesto del *De ecclesia*, il simultaneo riferimento ad Adamo (evidente traslazione del padre di Enea) e ai santi dell'Antica Alleanza, questi ultimi, nello stesso tempo, *patres*, in quanto antenati di Cristo, ma discesi tutti dal *pater* Adamo. Aggiungerei prudentemente anche un ulteriore dettaglio, sebbene forse più ipotetico nella sua effettiva dimostrazione: le parole di Enea durante il rito sono anticipate da un lungo e più articolato discorso ai vv. 45-71, durante il quale l'eroe progetta i *ludi* che devono accompagnare le esequie paterne; pare lecito supporre che il centonario tenesse ben a mente l'intera sequenza, il cui *incipit* (*Aen.* 5, 45: *Dardanidae magni, genus alto a sanguine diuom*) richiama proprio i *Dardanidae* della *réminiscence conductrice*, proiezione, come visto, dei giusti salvati da Cristo.

Il nostro autore, quindi, si colloca nella linea di cui anche Agostino è testimone: nel suo *Descensus* Cristo ha salvato dalla morte non solo Adamo, ma tutti i santi dell'Antico Testamento, antenati o profeti del Messia, un numero certamente alto e consistente, ma non tale da giustificare (neppure come risemantizzazione dell'ipotesto, troppo ardita e a rischio di aprire il varco a possibili eresie) la resa in *maxima turba*. Ma questo complesso intreccio tra teologia e tecnica centonaria, grazie ancora all'ausilio dell'epistola agostiniana, può forse fornire la possibilità di chiarire ulteriormente anche il riferimento ai *dicta* del v. 64, a

⁵⁵ Tesi smentita da Servio secondo cui (*ad Aen.* 5, 81): *Quod non ualde probandum est: nec enim umbra aut anima cineres habent.*

⁵⁶ Servio *ad Aen.* 5, 81: *Nam Plato et Aristoteles et omnes periti dicunt in homine quattuor esse anima.* Per la vicenda dell'anima nel commentario di Servio (e più in generale per la valutazione del suo retroterra filosofico) è imprescindibile il volume di Setaioli 1995.

⁵⁷ Riferendosi a questo verso a commento del v. 287 del sesto libro di Valerio Flacco, Fucecchi 2006, 276, nota con molta finezza che «l'uso del plurale potrebbe essere indotto da parallelismo o assimilazione ai *Manes*».

loro volta richiamati dal *dicto* del seguente v. 67. La *Lettera 164* menziona, infatti, subito dopo (*ep. CLXIV*, 3, 8), un noto passo del *Salmo 16* (*ps.* 16, 10: *Non derelinques animam meam in inferno*); il seguito del versetto (non citato però da Agostino), *nec dabis Sanctuum tuum uidere corruptionem*, è oggetto di un'ampia esegesi da parte di Paolo negli *Atti degli Apostoli* (*at.* 13, 35-37), dove si precisa che Davide, dopo aver ottemperato alla volontà divina, fu sepolto *ad patres suos* e il suo corpo conobbe la corruzione, a differenza invece del *Sanctus* (prefigurazione ovvia di Cristo), che Dio *suscitauit a mortuis*. Non escluderei, pertanto, che i *dicta* del nostro centone si riferiscano proprio a questo contesto: Cristo, vivo, nonostante la morte, per la duplice natura umana e divina, non abbandona agli inferi l'*anima* di Davide (autore dei Salmi, secondo la tradizione, ma della stessa stirpe di Cristo e simbolo dei santi dell'Antica Alleanza), attuando quindi la parola divina del Salmo (appunto i *dicta* del Padre, il *genitor* del v. 63).⁵⁸ La corruzione riguarda, quindi, esclusivamente il corpo (in ogni caso, Davide, come tutti i *patres* a iniziare da Adamo, non ha ovviamente natura divina), dal momento che, come visto sopra, i *cineres* non hanno anima.

La discussione sul *Descensus* e sulle problematiche ad esso connesse ebbe lunga vita, anche dopo il suo riconoscimento come *articulum fidei*, che ebbe piena attuazione solo in avanzato Medioevo, nei Concili del 1215 e del 1275.⁵⁹ Ne offre un'interessante testimonianza una nota sequenza del quarto canto dell'*Inferno* dantesco,⁶⁰ quando Dante, che si trova nel limbo,

⁵⁸ Damico 2010, 116 e n. 104, sulla scorta dell'esegesi proposta da Formica nella sua ancora inedita tesi di dottorato, assegna al lessema *dicta* il significato di 'ordine': è una interpretazione corretta e pienamente coerente col contesto del *De ecclesia*, che trova ulteriore pienezza di senso dalla dialettica semantica con l'originario valore di 'parole', non solo dell'ipotesto classico (*dicta dedit* è una *iunctura* molto frequente in Virgilio, anche se mai attestata nella stessa sede metrica del centone), ma ricavabile anche dal richiamo all'attuazione della 'parola' divina del Salmo.

⁵⁹ L'aporia, dal punto di vista teologico, era ancora aperta se Tommaso d'Aquino dedicava al *Descensus* un'intera *Quaestio* (*summa theol.* 3 q. 52) e riservava gli articoli 5-8 a individuare le varie categorie di coloro che erano stati liberati da Cristo.

⁶⁰ Rinvio all'ampia discussione offerta di recente dal vasto e dotto commento di Bellomo 2013, 53-56, con ampia bibliografia.

chiede a Virgilio se mai uscirono anime da quel luogo, ai vv. 46-63:

«Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»,
 comincia' io per volere esser certo
 di quella fede che vince ogni errore:
 «uscicci mai alcuno, o per suo merto
 o per altrui, che poi fosse beato?». 50
 E quei che 'ntese il mio parlar coverto,
 rispuose: «Io era nuovo in questo stato,
 quando ci vidi venire un possente,
 con segno di vittoria coronato.
 Trasseci l'ombra del primo parente, 55
 d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
 di Moisè legista e ubidente;
 Abraàm patriarca e David re,
 Israèl con lo padre e co' suoi nati
 e con Rachele, per cui tanto fé, 60
 e altri molti, e feceli beati.
 E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
 spiriti umani non eran salvati».

È stato giustamente notato che l'interrogativo di Dante si motiva con la sua esigenza di sapere se, tra le anime liberate, «vi fossero anche dei pagani» e di avere la conferma «di trovarsi nello stesso luogo in cui erano custoditi i patriarchi». ⁶¹ E a quest'ultimo argomento Dante dedica in modo particolare i vv. 55-61, con l'elenco dei patriarchi salvati da Cristo, anche in questo caso iniziante dal *primo parente*, Adamo. La serie dei nomi successivi non esprime un rigoroso ordine cronologico, ovviamente per esigenze di metrica e di rispetto della rima (così si può motivare l'inserzione al v. 58 di *David re* all'interno della successione della stirpe di Abramo), ma anche per il desiderio di ampliare la prospettiva, grazie al riferimento al v. 59, *co' suoi figli*, ai dodici figli di Giacobbe, capostipiti delle tribù di Israele e, in senso figurato, di tutto il popolo cristiano.

Un certo imbarazzo tra i commentatori antichi (stranamente taciuto da molti dei moderni, che a questo verso spesso non dedicano specifica attenzione) era, invece, suscitato dall'interpretazione puntuale del v. 61 (*e altri molti, e feceli beati*): anche in questo caso la genericità del dettato lasciava adito a varie

⁶¹ Bellomo 2013, 54.

esegesi, che confermano la fluidità del numero dei salvati (e della loro tipologia di appartenenza) durante il *Descensus*. Se ad esempio Jacopo della Lana scrive nel suo *Commento* del 1324: «Qui conclude in universalì: *E altri molti*; cioè profeti, ed altri giusti, li quali aveano debitamente adorato e observato la legge di Dio», aggiungendo la categoria dei profeti che non compare nell'elenco, si mantiene, invece, più sulle generali, qualche anno dopo (1333), l'autore dell'*Ottimo Commento*, il quale, preso atto della indeterminatezza del testo, si limita a dire: «*E altri molti* ec. Non dice quanti, nè quali; ma è da sapere che [ne] trasse tutti coloro, che credettono col fedele Abram in Cristo avvenire, e osservarono il volere di Dio». Concludiamo questa breve rassegna esemplificativa con Boccaccio, il quale, nelle sue celebri *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* del 1374, stila anch'egli un vero e proprio catalogo, aperto, più ancora di Dante, anche al femminile, che ha il suo inizio in Eva, preciso *pendant* della figura canonica di Adamo, e che instaura un parallelo coniugale con le figure maschili della casa di Abramo (alla citata Rachele, moglie di Giacobbe, si aggiungono Sara, sposa di Abramo, e Rebecca, moglie di Isacco), scrivendo: «E altri molti, sì come Eva, Set, Sarra, Rebecca, Isaia, Ieremia, Ezechièl, Danièl e gli altri profeti e Giovanni Batista e simili a questi; e fecegli beati, menandonegli in vita eterna, nella quale è vera e perpetua beatitudine».

Ho il sospetto che Dante abbia tenuto come fonte principale per il suo elenco non tanto il *Vangelo di Nicodemo*, menzionato da Bellomo, ma la già citata *Lettera 164* di Agostino, di cui abbiamo prima evidenziato il ruolo di testimone privilegiato dell'ortodossia dottrinale sul *Descensus* nel periodo di composizione del *De ecclesia*. L'epistola conserva anche nel pieno Medioevo la propria centralità esegetica e non è un caso che sia stata ampiamente studiata e annotata anche da Tommaso nella sua *Quaestio*.⁶² La spia di questa lettura privilegiata (che ovviamente non esclude *a priori* il ricorso ad altre fonti da parte di Dante)⁶³ si riscontra, a mio avviso, da un preciso particolare comune

⁶² Cfr. *supra* n. 59.

⁶³ La conoscenza di questa lettera da parte di Dante, seppure in merito ad altre questioni, è riconosciuta dal commento di Chiavacci Leonardi 1991, 104.

tra i due testi: tanto Agostino quanto Dante, al termine dei rispettivi cataloghi, hanno necessità di una formula riassuntiva che conglobi, in modo sintetico, ma esente dal rischio di equivoci, tutti gli altri personaggi salvati da Cristo. Il vescovo di Ippona aggiunge al suo elenco l'inciso *aliisque Patriarchis et Prophetis* (ep. CLXIV, 3, 6), che in ogni caso ben definisce, pur nella sua brevità, la loro qualifica; Dante, al v. 61, ricorre anch'egli, a catalogo concluso, a una postilla introdotta, come in Agostino, da *altri* (per la precisione *e altri* in stretta analogia con *aliisque*). Il suo dettato è molto più generico, e provoca, come visto, qualche oscillazione tra i commentatori (riscontrabile, ad esempio, dall'evidente imbarazzo dell'*Ottimo Commento*), anche se il riferimento è, anche in questo caso, ai patriarchi e ai profeti, ovvero ai santi dell'Antica Alleanza, esattamente come visto nel *De ecclesia*.

L'*excursus* dantesco rappresenta la trasposizione letteraria più alta e significativa del tema del *Descensus*, ma, *si parua licet*, non è affatto da disprezzare l'abilità tecnica dimostrata dall'autore del *De ecclesia*, il quale, all'impegno gravoso di piegare il dettato virgiliano a un nuovo senso pienamente cristiano, associava la necessità di evitare ogni pericolo ereticale, allo scopo di garantire anche una funzione sostanzialmente didattica del centone. La *facies* esteriore apparentemente scontata, col suo largo ricorso al sesto libro dell'*Eneide*, nasconde, come visto, nelle pieghe del testo un'opera attenta e paziente di limatura dottrinale: l'abilità nella tecnica centonaria e, insieme, la consapevolezza, da parte del suo autore, delle grandi inquietudini, religiose e culturali, del periodo rendono il *De ecclesia* un documento di grande interesse.

Bibliografia

Adinolfi 1988

M. Adinolfi, *La prima lettera di Pietro nel mondo greco-romano*, Roma 1988 (Bibliotheca Pontificii Athenaei Antoniani, 26).

Audano 2011

S. Audano, *Due note al centone De ecclesia (v. 4 e vv. 19-20)*, «Sileno», 37 (2011), pp. 139-154.

Audano 2012a

S. Audano, *I signa del giudizio nel centone De ecclesia (AL 16 R²): testo ed esegesi dei vv. 89-91*, «Sileno», 38 (2012), pp. 55-87.

Audano 2012b

S. Audano, *Le molte strade del centone virgiliano cristiano: in margine a tre recenti edizioni*, «Sileno», 38 (2012), pp. 225-255.

Badini, Rizzi 2011

Proba, *Il centone*, a cura di A. Badini e A. Rizzi, Bologna 2011.

Baehrens 1882

E. Baehrens, *Poetae Latini minores*, IV, Leipzig 1882.

Bažil 2009

M. Bažil, *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris 2009.

Bellomo 2013

S. Bellomo (ed.), Dante, *Inferno*, Torino 2013 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 22).

Best 2001

E. Best, *Efesini*, Brescia 2001 (Commentario Paideia, Nuovo Testamento, 10).

Chiavacci Leonardi 1991

A. Chiavacci Leonardi (ed.), Dante, *Inferno*, Milano 1991.

Colunga, Turrado 1995

Biblia Sacra Vulgatae Editionis, A. Colunga, L. Turrado (eds.), Cinisello Balsamo 1995.

Damico 2010

A. Damico, *De ecclesia. Cento Vergilianus*, Acireale-Roma 2010 (Multa Paucis, 6).

Ehrman 2012

B.D. Ehrman, *I Cristianesimi perduti. Apocrifi, sette ed eretici nella battaglia per le Sacre Scritture*, Roma 2012.

Fo 2012,

A. Fo (ed.), Virgilio, *Eneide*, Torino 2012 (Nuova Universale Einaudi, n.s., 8).

Formica 2002

F. Formica, *Il riuso di Virgilio nel centone cristiano De ecclesia*, «VetChr», 39 (2002), pp. 235-255.

- Fucecchi 2006
M. Fucecchi (ed.), *Una guerra in Colchide. Valerio Flacco, Argonautiche 6, 1-426*, Pisa 2006 (Testi e studi di cultura classica, 38).
- Geymonat 2008
M. Geymonat, *P. Vergilii Maronis Opera iterum rec. M.G.*, Roma 2008.
- Goldbacher 1904
A. Goldbacher (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Epistulae CXXIV-CLXXXIV A*, Vindobonae 1904 (CSEL, 44).
- Gounelle 2000
R. Gounelle, *La descente du Christ aux enfers. Institutionnalisation d'une croyance*, Paris 2000.
- Gounelle, Izydorzcyk 1997
L'Évangile de Nicodème, Introduction, traduction et notes par R. Gounelle et Z. Izydorzcyk, Turnhout 1997 (Apocryphes, 9).
- Iannucci 1993
A.A. Iannucci, *The Gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature*, «Quaderni d'Italianistica», 14 (1993), pp. 191-220.
- Levoratti 2005
A.J. Levoratti, *Nuovo commentario biblico. I Vangeli*, Roma 2005.
- Mazzeo 2002
M. Mazzeo (ed.), *Lettere di Pietro. Lettera di Giuda*, Milano 2002 (I libri biblici, Nuovo Testamento, 18).
- McGill 2005
S. McGill, *Virgil recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford-New York 2005.
- Mondin 2010
L. Mondin, L. Cristante, *Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana*, «ALRiv», 1 (2010), pp. 303-345.
- Moraldi 1994
L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento, I*, Torino 1994.
- Paolucci 2012
P. Paolucci, *Marziale modello di AL 16^a Riese²*, «ALRiv», 3 (2012), pp. 75-92.

Ricci 1963

M.L. Ricci, *Motivi ed espressioni bibliche nel centone "De ecclesia"*, «SIFC», 35 (1963), pp. 161-185.

Salanitro 1990

G. Salanitro, *Tunc nel codice Salmasiano*, «Sileno», 16 (1990), pp. 313-315.

Salanitro 2009

G. Salanitro, *Silloghe dei Vergiliocentones minori*, Acireale-Roma 2009 (Multa Paucis, 5).

Sandnes 2011

K.O. Sandnes, *The Gospel "according to Homer and Virgil": Cento and Canon*, Leiden-Boston 2011 (Supplements to Novum Testamentum, 138).

Schembra 2006

R. Schembra, *La prima redazione dei centoni omerici. Traduzione e commento*, Alessandria 2006.

Schembra 2007

R. Schembra, *Homero-centones*, Turnhout 2007 (Corpus Christianorum. Series Graeca, 62).

Schenkl 1888

K. Schenkl, *Poetae Christiani Minores*, Vindobonae 1888 (CSEL 16, 1).

Setaioli 1995

A. Setaioli, *La vicenda dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt 1995.

Shackleton Bailey 1982

D.R. Shackleton Bailey, *'Antologia Latina'. I. Carmina in codicibus scripta*, Stuttgart 1982.

Simonetti 1993

M. Simonetti (ed.), Rufino, *Spiegazione del Credo*, Roma 1993³.

Sineri 2011

V. Sineri, *Il centone di Proba*, Acireale-Roma 2011 (Multa Paucis, 10).

Suringar 1867

W.H.D. Suringar, *Anonymi cento Vergilianus De ecclesia*, Trajecti ad Rhenum 1867.

Van Laarhoven 1999

J. Van Laarhoven, *Storia dell'arte cristiana*, Milano 1999.

Torti 1977

G. Torti, *La Lettera ai Romani*, Brescia 1977 (Studi Biblici, 41).

Williams 1960

R.D. Williams, P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Quintus*, Oxford 1960.

Zurli 2012a

L. Zurli, *Come va restaurato il luogo mariano di De ecclesia (16 R., 16-21)*, «ALRiv», 3 (2012), pp. 59-65.

Zurli 2012b

L. Zurli, *Che cosa sta dietro la lez. abortio (16^a R.) del Salmasiano?*, «ALRiv», 3 (2012), pp. 67-73.

CARMEN ARCIDIACONO

IL RIUSO DI VIRGILIO NEL CENTONE CRISTIANO
VERSUS AD GRATIAM DOMINI

Abstract

Dopo l'aspro verdetto di condanna, emesso sulla poesia centonaria latina per gran parte del secolo scorso, a partire dagli anni Ottanta quest'ultima ha goduto di un ravvivato interesse da parte della critica, che sta puntando al suo progressivo riscatto nel panorama culturale della tarda latinità. Fra i motivi che hanno concorso alla rivalutazione di tale genere letterario, va in primo luogo annoverato il contributo apportato dai *Vergiliocentones*, in qualità di *testimonia* indiretti, alla *constitutio textus* della fonte pagana; contributo che, naturalmente, deve essere vagliato dagli specialisti con le dovute cautele, sulla base di un metodo sistematico e rigoroso. In linea con questo orientamento scientifico, intendiamo passare in rassegna alcuni luoghi dei *Versus ad gratiam Domini* potenzialmente utili alla ricostruzione del modello, o perché si distaccano dal testo virgiliano vulgato o perché supportano un filone della tradizione manoscritta rispetto ad un altro o perché esibiscono una lezione riconducibile a variante virgiliana antica. Lo scopo di tale esemplificazione è quello di dimostrare che, previa un'accurata selezione, le testimonianze centonarie meritano di essere accolte negli apparati critici delle future edizioni di Virgilio.

The Christian cento *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* by Pomponius, as well as the remaining *Vergiliocentones*, make a significant contribution to the Vergilian *constitutio textus*. Actually, in Pomponius's poem several *loci* can be found, which differ from the common Vergilian text or support one textual variant rather than another, equally conceivable. For this reason, once an accurate selection has been made by the reviewers, *variae lectiones* transmitted in *Versus ad gratiam Domini* should be included in the modern Vergilian editions, as indirect *testimonia*.

La presente comunicazione è la sintesi di un nostro contributo apparso sulla rivista «Sileno» nel 2012,¹ teso a evidenziare il possibile apporto del centone *Versus ad gratiam Domini* alla ricostruzione dell'ipotesto virgiliano e, di conseguenza, a ribadire l'opportunità di segnalare le varianti centonarie, previa un'accurata selezione, nelle moderne edizioni critiche di Virgilio.²

Prima di addentrarci nell'argomento, riteniamo opportuno introdurre brevemente il testo succitato. I *Versus ad gratiam Domini*, noti anche sotto il nome di *Tityrus* (da cui ricaviamo l'abbreviazione *Tit.*), sono un centone cristiano di matrice bucolica ispirato alla prima ecloga di Virgilio, composto di centotrentuno esametri seguiti da un verso mutilo. Il carme rientra nel genere della bucolica cristiana, comprendente una serie di poemi datati a partire dal IV secolo, che utilizzano i procedimenti formali della poesia pastorale, e in particolare della bucolica virgiliana, per esprimere i contenuti del nuovo credo. Il componimento è attribuito a un tal Pomponio sulla base di una testimonianza di S. Isidoro (*etym.* 1, 39, 26),³ la quale permette di fissare il VII secolo come *terminus ante quem* per la sua composizione; un secondo elemento, fondamentale per la cronologia del *Tityrus*, è il rapporto di dipendenza di quest'ultimo dal più noto fra i centoni virgiliani cristiani, quello di Proba,⁴ che si colloca poco dopo la metà del IV secolo, inducendo a datare verisimilmente i *Versus* tra la fine del IV e gli inizi del V.

Un solo manoscritto ci ha trasmesso il testo di Pomponio, il *Vaticanus Palatinus* 1753,⁵ risalente alla fine del IX o agli inizi del X secolo e anticamente conservato nel monastero di S. Na-

¹ Arcidiacono 2012.

² Cfr. Salanitro 2009, 14: «Negli apparati critici delle future edizioni di Virgilio andrebbero segnalate, con intelligente criterio selettivo, le divergenze testimoniate da tutti i centoni (pagani e cristiani), rispetto al testo virgiliano vulgato». Attualmente, le uniche edizioni virgiliane che accolgono in apparato le varianti centonarie, limitatamente agli autori 'maggiori' (Osidio Geta e Proba), sono quelle di Geymonat 2008 (cui facciamo riferimento per le citazioni contenute nel presente contributo) e di Conte 2009.

³ Isid. *etym.* 1, 39, 26 *Sic quoque et quidam Pomponius ex eodem poeta [Virgilio] inter cetera stili sui otia Tityrum in Christi honorem composuit.*

⁴ Sul centone di Proba, si rinvia alla recentissima edizione di Sineri 2011.

⁵ Il *Vaticanus Palatinus* 1753 è stato descritto accuratamente da Reiferscheid 1865, 307ss. e da Keil 1874, VIIss., ma anche, in tempi più recenti, da Matthews 1992, 277-304 e da Fassina 2007, 57ss.

zario Laurisense. Si tratta di un codice membranaceo in minuscole oblunghe, compilato da diverse mani e contenente una serie di scritti a carattere prevalentemente grammaticale; esso è costituito da centodiciassette fogli, dei quali il *Tityrus* occupa i numeri 69r-70v, seguendo immediatamente il poema di Proba. Quanto alle edizioni critiche, il centone è stato pubblicato per la prima volta da Bursian nel 1878;⁶ dieci anni più tardi è stato ridato alle stampe da Schenkl,⁷ unitamente agli altri centoni virgiliani cristiani; successivamente, nel 1906, Riese lo ha accolto nel primo volume della sua *Anthologia Latina*;⁸ alle succitate edizioni, che risultano talora difettose ed arretrate, si aggiunge quella curata dalla sottoscritta nel 2011,⁹ che ha cercato di avvalersi degli apporti filologici più recenti in materia centonaria.¹⁰

Risulta necessaria alla comprensione degli esempi che ci accingiamo a esaminare un'ultima digressione, relativa alla struttura e al contenuto del componimento in esame. I *Versus ad gratiam Domini* si distinguono dagli altri *Vergiliocentones* per il loro andamento dialogico, modellato sulla prima bucolica. Da essa Pomponio trae i protagonisti del poema, virgiliani tanto nel nome quanto nello *status* sociale, Tityro e Melibeo. Il primo è un anziano pastore ben addentrato nei misteri della fede cristiana, acquisiti in virtù della grazia divina; il secondo è un giovane credente, assai desideroso di apprendere. Il componimento ha un intento catechetico, volto all'informazione dogmatica e biblica: sollecitato dalle domande di Melibeo, Tityro espone i capisaldi del nuovo credo e ripercorre i momenti salienti della storia biblica, ricorrendo a uno stile sintetico e conciso, improntato sui salmi storico-didattici.¹¹

Per valutare in modo appropriato il possibile contributo dei *Versus ad gratiam Domini* alla ricostruzione del modello, occor-

⁶ Bursian 1878, 29-37.

⁷ Schenkl 1888, 609-615.

⁸ Riese 1906², n° 719.

⁹ Arcidiacono 2011; a tale edizione ci permettiamo di rinviare sia per le citazioni testuali sia per i ragguagli essenziali sull'opera.

¹⁰ In particolare, sui *Versus ad gratiam Domini*, è degno di menzione il prezioso contributo di McGill 2001.

¹¹ A tal proposito, Ricci 1974-1976 (1977), 120 suggerisce di rintracciare nello stile di Pomponio, e in particolare nel racconto di Tityro dei vv. 102ss., l'affacciarsi di una nuova 'poetica cristiana'.

re innanzi tutto tentare di definire il rapporto esistente fra Pomponio e la tradizione manoscritta dell'ipotesto. Se da un lato è verisimile che il centonario, all'epoca di composizione del *Tityrus*, fosse erede di una tradizione virgiliana già parzialmente corrotta, dall'altro non è facile intuire né il grado di genuinità di tale tradizione né, soprattutto, il livello di consapevolezza che ne aveva l'imitatore. Altrettanto arduo è risalire al filone di appartenenza dell'esemplare virgiliano a disposizione di Pomponio, poiché quest'ultimo interagisce con l'originale in modo sostanzialmente eclettico. La teoria più probabile è che egli si attenesse al testo in suo possesso ritenendolo tendenzialmente autentico e variandolo solo in caso di necessità; tuttavia, non è da escludere un'ipotesi più suggestiva, cioè che il centonario leggesse un'edizione di Virgilio con varianti, scegliendo di volta in volta quella più congrua a soddisfare le proprie esigenze compositive. Tale congettura sembrerebbe suffragata dai molteplici casi in cui, nell'ambito di una tradizione virgiliana bipartita, il centone esibisce puntualmente la lezione più consona al nuovo contesto poetico, sul piano morfologico e lessicale.

Alla luce di queste considerazioni, l'importanza dei *Versus ad gratiam Domini* come fonte di tradizione indiretta deve essere ponderata, volta per volta, con estrema oculatezza. Nella gran parte dei casi (circa una ventina) l'apporto del *Tityrus* alla *constitutio textus* virgiliana può considerarsi, effettivamente, piuttosto modesto. Ciò accade, ad esempio, laddove il centone si limita ad appoggiare il testo virgiliano vulgato rispetto a *lectiones* meno documentate o scarsamente attendibili. Basti citare il v. 16 *SONANT ARBUSTA. Deum namque ire per omnes*, in cui Pomponio avvalora l'*ordo verborum sonant arbusta* di *ecl.* 5, 64, attestato nei codici *veteriores*, rispetto alla tradizione *ipsa arbusta sonant* dei *recentiores*; o il v. 108 *deterior donec paulatim ac DECOLOR aetas*, ove il poeta cristiano conforta la variante vulgata *decolor* di *Aen.* 8, 326 rispetto alla *lectio singularis discolor*.¹² Analogamente, sono poco significativi i luoghi centonari (circa una decina) volti a confermare l'esistenza di varianti grafico-fonetiche, riconducibili al processo di trasmissione del modello.

¹² Per una rassegna completa dei versi in cui l'imitatore appoggia il testo virgiliano vulgato rispetto a lezioni meno plausibili, si rinvia a Arcidiacono 2012, 27, n. 25.

Ad esempio, al v. 110 *Regnorum INMEMORES turpique cupidine capti* Pomponio preferisce la grafia *inmemores* rispetto a *immemores*, entrambe attestate nella tradizione di *Aen.* 4, 194; al v. 73 *URGENTUR poenis. Quam vellent aethere in alto* il *Tityrus* accoglie la grafia *urgentur* piuttosto che *urguentur*, ambedue coesistenti nella tradizione di *Aen.* 6, 561.¹³ Infine, di scarsa rilevanza sono i pochi casi (appena cinque) in cui i *Versus ad gratiam Domini* testimoniano la concorrenza delle desinenze *-es / -is* nell'accusativo plurale di terza declinazione; per esempio, al v. 107 *Tunc victu revocant VIRES, caelestia dona* l'imitatore privilegia l'arcaismo *viris* rispetto alla forma *vires*, anch'essa riportata nella tradizione di *Aen.* 1, 214.¹⁴

Rispetto ai casi sopra citati, destano maggiore interesse, come *testimonia* indiretti, i numerosi luoghi centonari in cui Pomponio o introduce lezioni innovative, che potrebbero ricondursi a varianti virgiliane antiche, oppure, di fronte a una tradizione bipartita del modello, aderisce a un filone di attestazioni piuttosto che a un altro, privilegiando puntualmente la lezione a lui più conveniente. Riportiamo, di seguito, una serie di esempi.

Cominciamo la nostra rassegna menzionando alcuni luoghi centonari in cui Pomponio dispone di una tradizione virgiliana bipolare, ugualmente plausibile tanto nel contesto di partenza quanto in quello di arrivo. In simili casi, la testimonianza dell'imitatore, in favore dell'uno o dell'altro ramo di attestazioni, può considerarsi utile ai fini della ricostruzione della fonte e meriterebbe, pertanto, di essere accolta nei moderni apparati virgiliani.¹⁵

Fra gli esempi più significativi, basti citare il secondo emistichio di *Tit.* 11 *Omnipotens Genitor, rerum cui SUMMA potestas*, nel quale il sacro cantore attribuisce all'Onnipotente il potere

¹³ Per una rassegna completa dei versi attestanti l'esistenza di varianti grafico-fonetiche nella tradizione della fonte, si rinvia a Arcidiacono 2012, 28, n. 26.

¹⁴ Per una rassegna completa dei versi attestanti l'esistenza delle desinenze parallele *-es / -is* nella tradizione del modello, si rinvia a Arcidiacono 2012, 28, n. 27.

¹⁵ Per una rassegna dei casi in cui il centone appoggia un filone di testimonianze virgiliane piuttosto che un altro ugualmente credibile, acquistando una certa dignità come *testimonium* indiretto, si rinvia a Arcidiacono 2012, 29ss.

supremo su tutte le cose. Il verso-fonte è *Aen.* 10, 100 *Tum pater omnipotens, rerum cui PRIMA potestas*, la cui tradizione manoscritta non è omogenea: i codici **MRaeuvy**¹⁶ riportano la lezione *prima*, suffragata da Claudio Donato (*ad loc.*) e non estranea alla tradizione poetica latina;¹⁶ i codici **M²Pωγ** presentano invece la variante *summa*, attestata in Macrobio (*Sat.* 6, 2, 26), Agostino (*cons. evang.* 1, 12, 18; *ench.* 3, 11) e nei poeti centonari.¹⁷ I due aggettivi, metricamente equivalenti, sono affini anche al livello semantico (‘il potere supremo’), in quanto denotano entrambi l’onnipotenza di Giove; di qui la difficoltà di risalire alla lezione virgiliana autentica e, di conseguenza, l’opportunità di annoverare il verso centonario fra i *testimonia* indiretti.¹⁸

Ancor più interessanti sono i luoghi centonari in cui Pomponio, disponendo di una tradizione virgiliana polarizzata, sceglie ‘opportunisticamente’ la variante più consona alle proprie esigenze compositive, indipendentemente dal suo grado di attendibilità nel contesto primitivo. In tali circostanze, la scelta dell’imitatore è dettata o da ragioni semantiche, ovvero dall’intento di conciliare il contenuto della fonte con il senso del nuovo verso, oppure da ragioni formali, ossia dalla necessità di ‘amalgamare’ i materiali originari con il nuovo contesto grammaticale. In entrambi i casi, l’atteggiamento del poeta impone una certa cautela nel vagliare l’autorevolezza del testo d’arrivo come *testimonium* indiretto, giacché non sempre è possibile in-

¹⁶ Il sintagma *prima potestas* riecheggia Lucrezio (5, 1048 *utilitatis et unde data est huic prima potestas*), poeta assai caro a Virgilio, e sarà ripreso da Claudiano (*carm.* 20, 345 *seque suo prodat titulo. Sed prima potestas*), che fu un suo fervido ammiratore.

¹⁷ Cfr. Hos. Geta 25 *rerum cui summa potestas*; Proba cento 64 *Tum pater omnipotens, rerum cui summa potestas* e 546 *emissamque hiemem sensit, cui summa potestas*. Audano 2012, 246 nota acutamente come l’attestazione di *summa* nella *Medea* di Osidio Geta «forse ridimensiona l’idea, ribadita recentemente da Moretti 2008, 76, di una più marcata diffusione di questa variante in un ambito preferibilmente cristiano».

¹⁸ I moderni editori virgiliani tendono a preferire la variante *prima*; Audano 2012, 247, ribadendo la plausibilità di entrambe le lezioni nell’ipotesi, propone brillantemente di attribuire la scelta di Pomponio alla «maggiore incisività che il superlativo *summa* conferisce alla *potestas* in rapporto all’onnipotenza divina» o forse al fatto che «il nesso *prima potestas* rischiava di richiamare un principio di natura immanente, come il *primum movens* aristotelico, troppo distante dalla trascendenza del Dio cristiano».

tuire se la scelta di Pomponio, di fronte a una tradizione discordante, scaturisca dal *iudicium* del ‘filologo’ o dal calcolo dell’imitatore.

Assai di frequente, il criterio che induce il poeta ad appoggiare una variante piuttosto che un’altra è di natura contenutistica. Un esempio significativo, a riguardo, è fornito da *Tit. 7 Non incerta cano vatium praedicta PRIORUM*, in cui l’anziano pastore si presenta a Melibeo come cantore delle antiche profezie sacre. Il secondo emistichio del verso in esame deriva da *Aen. 4, 464 multaue praeterea vatium praedicta PRIORUM*, ove si allude ai funesti presagi di morte che si rivelano alla regina Didone prima del suicidio. La tradizione virgiliana relativa a tale segmento risulta bipartita: i manoscritti **FPp̄ωγ**, corroborati dalle testimonianze indirette di Prisciano (*gramm.* III, 353, 2) e dei poeti centonari,¹⁹ tramandano ad *explicit* la variante *priorum* (‘degli antichi vati’); il codice **M**, supportato da una citazione di Lattanzio (*inst.* 2, 17, 2), attesta invece la lezione *piorum* (‘dei pii vati’), suffragata dal confronto con *Aen. 6, 662 quique pii vates et Phoebos digna locuti*. Nel contesto primitivo, come evidenzia il commento di Servio,²⁰ i due aggettivi sono ugualmente plausibili, motivo per cui è assai arduo risalire a quello autentico;²¹ nel carme centonario, di contro, la variante *priorum* è indubbiamente più appropriata alla dichiarazione di Titiro, che assimila orgogliosamente se stesso ai profeti veterotestamentari (*vatium... priorum*). Il che potrebbe indicare semplicemente che Pomponio disponeva di un esemplare dell’*Eneide* afferente al filone di **FPp̄ωγ**, ma potrebbe anche implicare che egli conoscesse en-

¹⁹ Cfr. Hos. Geta 88 *Quidquid id est, timeo vatium praedicta priorum* e 110 *vatium praedicta priorum*; Proba cento 334 *Maius opus moveo: vatium praedicta priorum*; de *incarn.* 44 *haec tibi semper erunt vatium praedicta priorum*; de *eccl.* 27 *hoc ipsum ut strueret, vatium praedicta priorum*.

²⁰ Serv. *ad loc.* ‘*Priorum* legitur et ‘*piorum*’; sed [[‘*priorum*’]] illuc spectat <65> heu vatium ignarae mentes! Quid vota furentem, [[quod superius expositum]; si ‘*piorum*’, religiosorum, castorum]]; cfr. anche il comm. *ad Aen.* 4, 65, ove l’esegeta, citando *Aen.* 4, 464, avvalorava la variante *priorum*.

²¹ I moderni critici virgiliani preferiscono generalmente la variante *piorum*; non mancano, tuttavia, autorevoli sostenitori della lezione *priorum*. Cfr., in proposito, Lamacchia 1958, 272: «Quanto al testo di Virgilio, non sappiamo che Didone conoscesse profezie precedentemente rivelate sul suo infelice amore e sulla sua fine: si tratterà perciò piuttosto di presentimenti ed ammonimenti di ‘pii vati’ nei suoi riguardi».

trambe le varianti tradite, tra le quali avrebbe selezionato quella a lui più conveniente sul piano concettuale.

Un ulteriore esempio di tale *modus operandi* è costituito da *Tit.* 123-124 *Respicit humanos pietas antiqua labores / EXITIIS positura modum [...]*. Si tratta del passo in cui Titiro rievoca la misericordia celeste, in virtù della quale il Padre ha inviato il proprio Figlio sulla terra, per sottrarre l'uomo alle miserie mortali. Nel primo emistichio di *Tit.* 124 Pomponio utilizza per intero *Aen.* 7, 129 *EXITIIS positura modum*, ove Anchise profetizza agli esuli troiani che una fame incontenibile indicherà loro la sospirata fine del lungo vagabondaggio. La tradizione relativa al *tibicen* virgiliano risulta, ancora una volta, disomogenea: la variante *exitiis* è tramandata sia dai codici *veteriores* (ad eccezione di **R**, in cui è omessa) sia dalle testimonianze indirette di Servio (*ad Aen.* 3, 395), di Claudio Donato (*ad loc.*) e di Osidio Geta (v. 456); i codici *recentiores* riportano invece la lezione *exiliis*, accolta da Burman,²² da Ribbeck²³ e da Williams,²⁴ ma supportata anche dal raffronto con *Aen.* 2, 780 *Longa tibi exilia et vastum maris aequor arandum*. Nell'ambito della profezia di Anchise, che invita il figlio a interpretare la consumazione delle mense come un segno positivo del fato, entrambi i sostantivi sono semanticamente accettabili: il termine *exitiis* ('strazio, rovina'), infatti, farebbe riferimento alle innumerevoli difficoltà riservate ad Enea durante il suo viaggio per terra e per mare; la parola *exiliis* ('esilio, bando'), invece, alluderebbe alla lunga peregrinazione dell'eroe prima dell'approdo ai lidi italici.²⁵ Diversamente dal modello, nel carme centonario soltanto la variante *exitiis* si addice al contenuto dei vv. 123s.; variante che, non a caso, è serenamente accolta da Pomponio, a prescindere dal fatto che egli la ritenga, o meno, autentica.

Altrettanto frequentemente, di fronte a una tradizione virgiliana bipartita, la preferenza dell'imitatore è suggerita da ragioni di carattere formale. Basti citare, in proposito, il caso di *Tit.* 28 *Unus qui nobis cunctando RESTITUIT rem*, in cui Titiro presenta l'Onnipotente come il solo che, rinviando nel tempo il suo in-

²² Burman 1746.

²³ Ribbeck 1859-1868 (1894-1895²).

²⁴ Williams 1961.

²⁵ Nella medesima accezione, il termine *exilium* è impiegato in *Aen.* 3, 4 *diversa exilia et desertas quaerere terras*.

tervento salvifico (*cunctando*), ha redento gli uomini dal peccato originale, restituendo loro il primitivo stato di grazia (*rem*).²⁶ La fonte pagana (previa variazione di *restituīs* in *restituīt*) è *Aen.* 6, 846 *unus qui nobis cunctando restituīs rem*,²⁷ verso intriso di straordinarie suggestioni poetiche,²⁸ estrapolato dall'episodio della discesa di Enea agli inferi: passando in rassegna i più illustri personaggi romani, Anchise si sofferma su Quinto Fabio Massimo, colui che, 'temporeggiando', salvò la Repubblica dalla minaccia cartaginese. La tradizione virgiliana relativa a tale esametro non è concorde: i codici **Rbcnr** attestano il futuro *restituēs* (che ben si addice al tono profetico di Anchise), accolto da Bentley²⁹ e da Ribbeck;³⁰ i codici **MP** riportano invece il presente (*pro futuro*) *restituīs*, avvalorato da Claudio Donato (*ad loc.*) e da Macrobio (*sat.* 6, 1, 23). A quest'ultimo filone si affianca la testimonianza centonaria, che in questo caso è scarsamente attendibile: l'uso del futuro, infatti, sarebbe stato poco adatto al senso del nuovo verso, in cui si fa riferimento all'avvenuta incarnazione del Cristo; assai più conveniente, di contro, è l'impiego del presente (con valore di presente storico), che alla terza persona coincide peraltro con l'indicativo perfetto (*restituīt*).

Altro caso significativo è quello di *Tit.* 53 *QUAM minime re<ris> fato Prudentia maior*, ove Pomponio avvalorava una presunta *lectio singularis* tramandata dal commento all'*Eneide* di Servio. Nel verso in esame, che è uno dei più oscuri sotto il profilo filologico ed esegetico,³¹ Titiro sembra invitare Melibee a confidare totalmente in Dio e nel destino ultraterreno dell'uomo,

²⁶ Sul concetto della giustificazione per mezzo di Cristo nell'ambito delle Scritture, si rinvia in generale alla *Lettera ai Romani*, incentrata sulla salvezza dell'umanità ad opera della misericordia divina.

²⁷ Per la fortuna del verso e le varianti della tradizione manoscritta, cfr. Norden 1957, *ad loc.*; lo studioso ritiene valido il riferimento di Servio (*ad loc.*), secondo cui la ripresa enniiana da parte di Virgilio sarebbe stata oggetto di polemiche contro e in difesa del *furtum*.

²⁸ *Aen.* 6, 846 è una celeberrima ripresa di Ennio *ann.* 363 *unus homo nobis cunctando restituīt rem*.

²⁹ Bentley 1646.

³⁰ Ribbeck 1859-1868 (1894-1895²).

³¹ Per maggiori dettagli sul verso in esame, si rinvia a Arcidiacono 2011, 219ss.

senza ostinarsi a indagare il mistero della vita eterna, poiché la Provvidenza sfugge del tutto alla comprensione dell'intelletto umano.

Il *Palatinus* tramanda, in posizione incipitaria, la variante *quam*, che Bursian propone in apparato di emendare in *quod*, sulla base di *Aen.* 6, 97 *quod minime reris, Graia pandetur ab urbe*, in cui la Sibilla preannuncia ad Enea che la salvezza giungerà inaspettatamente da una città di origine greca.³² La correzione di Bursian è serenamente accolta da Riese, che inserisce *quod* nel corpo del testo.³³ Una soluzione del tutto differente è offerta da Schenkl, il quale rifiuta la virgilianizzazione di *quam* in *quod* e mantiene nel testo il tradito *quam*, per quanto *lectio difficilior*.³⁴ Nell'apparato riguardante i *loci* virgiliani, l'editore giustifica la propria scelta spiegando che *quam* è una *lectio singularis* tramandata in un codice *Guelpherbytanus* di Servio (*ad Aen.* 8, 131),³⁵ da cui si dedurrebbe l'esistenza di un filone alternativo a quello vulgato nella tradizione manoscritta di *Aen.* 6, 97.³⁶ Noi siamo concordi con Schenkl nel mantenere *quam* nel corpo del testo centonario, riferendolo con funzione prolettica al soggetto della reggente *Prudentia*.³⁷ Le ragioni che ci inducono al mantenimento di *quam* non derivano da un asettico conservatorismo verso la tradizione manoscritta, ma da una certa propen-

³² In base alla congettura di Bursian, la traduzione di *Tit.* 53 sarebbe la seguente: «Cosa che non <immagini> affatto, la Provvidenza è più potente del fato».

³³ Riese, diversamente da Bursian, lega sintatticamente il primo emistichio di *Tit.* 53 al secondo segmento del verso precedente (*Tit.* 52 *...sine posse Parentem*), donde la seguente traduzione: «...lascia che il Padre possa (agire), / cosa che non <immagini> affatto! La Provvidenza è più potente del fato».

³⁴ Secondo l'interpretazione di Schenkl, la resa del v. 53 sarebbe la seguente: «La Provvidenza, che nemmeno <immagini>, è più potente del fato».

³⁵ La citazione di Schenkl non è desunta dall'edizione serviana di Thilo, Hagen 1881-1887, in quanto essa omette, in apparato, la variante del *Guelpherbytanus*; forse lo studioso consultava l'edizione di Lion 1826.

³⁶ La variante *quam* andrebbe intesa come l'accusativo femminile singolare del pronome relativo, che risulterebbe collegato con funzione epanalettica al sostantivo *via* di *Aen.* 6, 96 (...*Via prima salutis, / quam minime reris, Graia pandetur ab urbe*). Lo stesso Schenkl, peraltro, avanza dubbiosamente in apparato l'ipotesi che il *quam* del codice serviano sia dovuto all'influenza del vicino *minime* e vada emendato, pertanto, nell'avverbio *qua*.

³⁷ Anche Ricci 1974-1976, 119 respinge l'emendamento di *quam* in *quod*, proposto da Bursian e accolto da Riese, e propende con Schenkl per la lezione *quam*, malgrado la tortuosità dell'enunciato dovuta alla prolessi del relativo.

sione alla cautela metodologica: in primo luogo, infatti, siamo del parere che il criterio della correzione su base virgiliana non vada applicato indiscriminatamente, soprattutto laddove il testo tradito risulti difendibile nel contenuto e nella forma; secondariamente, non crediamo lecito normalizzare con interventi correttivi gli scarti sintattici e i costrutti forzati rintracciabili nella poesia centonaria, che derivano dalla tecnica compositiva propria del genere letterario. Infine, non può assolutamente ignorarsi, in questo caso, che la lezione del *Palatinus* risulta attestata nella tradizione indiretta di *Aen.* 6, 97, accreditando a sua volta la variante serviana; il che proverebbe l'opportunità di annoverare la testimonianza centonaria nelle moderne edizioni virgiliane, accanto alla lezione serviana.

Restano da citare i luoghi centonari in cui occorrono lezioni innovative rispetto alla fonte, imputabili a molteplici meccanismi compositivi. In alcuni casi, le divergenze sono dovute ad errori di memoria, facilmente riconoscibili per l'affinità con la lezione virgiliana autentica. Si rinvia, in proposito, al già citato v. 7 *NON incerta cano vatium praedicta priorum*, ove Pomponio sostituisce involontariamente l'incipitario *haut* di *Aen.* 8, 49 con il sinonimo isoprosodico *non*. Più spesso, le suddette variazioni sono apportate consapevolmente dall'imitatore, al fine di riadattare i versi primitivi al nuovo contesto poetico, dal punto di vista contenutistico o formale. In qualche circostanza, infine, è lecito pensare che le differenze tra il testo di partenza e quello di arrivo possano ricondursi a varianti virgiliane antiche non altrimenti attestate, potenzialmente utili alla ricostruzione del modello.

L'esempio più interessante, ai fini della nostra trattazione, è rappresentato dai vv. 102-103 *HIC genus indocile ac dispersum montibus altis / composuit LEGEMque dedit [...]*, incentrati sull'alleanza stipulata tra Dio e Israele per mezzo di Mosè, il quale ricevette sul monte Sinai le tavole dei dieci comandamenti. Il passo in questione contiene un'unità integralmente attinta ad *Aen.* 8, 321-322 *Is genus indocile ac dispersum montibus altis / composuit LEGESque dedit*,³⁸ ove il re Evandro rievoca la mitica

³⁸ Come mette in luce Ragni 2010, 183s., il passo virgiliano di riferimento (*Aen.* 8, 319-327) ha riscosso un notevole successo in ambiente cristiano: cfr.

età dell'oro instaurata da Saturno: costui riunì in un'unica stirpe gli originari abitanti del Lazio e li civilizzò mediante l'istituzione delle leggi. Dal confronto fra il testo di partenza e quello di arrivo emergono due differenze degne di rilievo: la prima, di natura lessicale, consiste nell'inserimento di *hic* in luogo dell'originario *is*, ad *incipit* di *Tit.* 102; la seconda, di natura morfologica, è costituita dalla variazione del plurale *leges* nel singolare *Legem*, nel primo emistichio di *Tit.* 103.

Quanto alla lezione centonaria *hic*, essa è correzione dal tradito *nec*, non altrimenti attestato nella tradizione virgiliana diretta e indiretta. Bursian, pur conservando il testo tradito, propone dubbiosamente in apparato di correggere *nec* in *hinc*, da intendere presumibilmente in senso temporale ('da questo momento'). Schenkl e Riese, di contro, ritengono più opportuno emendare *nec* in *hic* e inseriscono tale variante nel corpo del testo. La congettura dei due studiosi presuppone un *lapsus memoriae* dell'imitatore: il pronome *is*, che in *Aen.* 8, 321 allude a Saturno, sarebbe stato perfettamente reimpiegabile nel nuovo contesto tematico, con ovvio riferimento al sommo Dio cristiano; Pomponio, tuttavia, forse ingannato dall'assonanza e dall'equivalenza metrica, nonché dalla perdita dell'aspirazione nella pronuncia tarda, avrebbe inserito involontariamente il dimostrativo *hic* ('questi, costui') in luogo del determinativo *is* ('egli'), affine nel significato e identico per genere, numero e caso grammaticali. All'errore del poeta si sarebbe poi aggiunto un fallo del copista, che avrebbe decifrato in modo inesatto la grafia originaria, trascrivendo *nec* al posto di *hic*; ma non può nemmeno escludersi la possibilità che lo scriba sia stato influenzato dall'*incipit* di *Tit.* 99 *Nec torpere...*, malgrado la distanza frapposta tra tale esametro e il v. 102.

In alternativa all'emendamento di Schenkl e Riese, Ragni³⁹ ha sostenuto la possibilità di ripristinare in *Tit.* 102 la lezione originaria *nec*, che troverebbe un esatto riscontro nell'attacco di *Aen.* 12, 25 *nec genus indecores. Sine me haec haut mollia fa-*

Lact. *inst.* 1, 13, 9-10 e 5, 5, 9; Arnob. *nat.* 4, 24; Ps. Tert. *execr.* 3; Cypr. *idol.* 2; Min. Fel. 21, 4-6.

³⁹ Ragni 2010, 182ss..

tu.⁴⁰ Secondo lo studioso, *nec* costituirebbe una litote con il successivo *indocile* (*nec genus indocile = genus docile*), in virtù della quale si spiegherebbe una contraddizione insita nel modello virgiliano: *Aen.* 8, 321 *Is genus indocile...*, in cui l'antica stirpe del Lazio è detta 'incapace di apprendere',⁴¹ appare infatti in contrasto con *Aen.* 7, 203s. *Saturni gentem, haud vinclo nec legibus aequam, / sponte sua [...]*, ove si afferma che la progenie saturnia è «giusta non per obbligo o per leggi / ma spontaneamente [...]», ovvero senza alcun bisogno di essere istruita; se però si accogliesse in *Aen.* 8, 321 il *nec* tradito dai *Versus ad gratiam Domini*, il problema esegetico sarebbe agilmente risolto, poiché l'espressione *nec genus indocile* equivarrebbe alla formula *gens aequa sua sponte* di *Aen.* 7, 203s. A giudizio di Ragni, l'incongruenza semantica, che non sfuggì ai commentatori antichi⁴² né tanto meno ai moderni,⁴³ potrebbe aver interfe-

⁴⁰ Una corrispondenza meno puntuale si rintraccerebbe con la formula *nec generum* di *ecl.* 8, 45 *nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt* e di *Aen.* 12, 63 *lumina nec generum Aenean captiva videbo*.

⁴¹ Servio, nel commento *ad loc.*, precisa la differenza di senso fra gli aggettivi *indocilis* e *indoctus*, spiegando che il primo assume un'accezione negativa rispetto al secondo, in quanto non implica semplicemente la momentanea assenza di dottrina, bensì l'incapacità stessa di imparare: *'Is genus indocile' pro 'indoctum': nam 'indocile' est quod penitus non potest discere, 'indoctum' quod nondum didicit*.

⁴² Cfr. Serv. *ad Aen.* 8, 322 *'Legesque dedit' atqui dixit <VII 203> 'haud vinclo nec legibus aequam'; sed intellegimus Saturnum dedisse leges, quibus adeo obtemperaverunt, ut iam ita per naturam sine legibus viverent*. Come evidenzia Ragni 2010, 183, «l'esegeta tenta di sanare la presunta contraddizione affermando che la condizione in cui vivevano gli uomini secondo le leggi di natura corrisponde a quella in cui vivono secondo le leggi positive, quando osservate con scrupolo». A tal proposito, lo studioso ritiene significativo anche il commento di Servio *ad Aen.* 7, 204, ove Virgilio, narrando un breve episodio relativo al filosofo Senocrate, «indica la preminenza dell'azione scaturita dalla volontà personale rispetto a quella indotta dall'obbligo delle leggi». In altri termini, secondo Ragni l'incongruenza insita nel testo virgiliano derivava dal fatto che *Aen.* 7, 203s. *aequam, / sponte sua* ed *Aen.* 8, 322 *legesque dedit* «vennero interpretati da esegeti imbibiti di dottrina filosofica, nella mente dei quali operavano le categorie contrapposte dell'apprendimento *physi* o *thesei*».

⁴³ Cfr. Geymonat 2008, *ad Aen.* 8, 321-322, in cui l'editore rileva che già Norden coglieva la contraddizione fra il passo in questione ed *Aen.* 7, 203-204. Come fa notare Ragni, 2010, 184, risulta soddisfacente il modo in cui risolvono la *querelle* Conington, Nettleship 1883-1898, *ad Aen.* 7, 204: secondo i due studiosi, in *Aen.* 7, 203s. non si dice che i Latini non avevano leggi, ma che essi erano onesti spontaneamente, e non perché temessero le

rito con la tradizione manoscritta dell'*Eneide*, generando una seconda variante (*nec... indocile*) non ignota a Pomponio; se così fosse, «allora il *nec* non sarebbe frutto di sua invenzione, ma della redazione del Virgilio (o della glossa virgiliana) cui egli attingeva»;⁴⁴ donde l'opportunità di reintegrare *nec* nel testo centonario.

A nostro avviso, la proposta dello studioso in difesa della lezione tradita è assolutamente degna di considerazione, tanto da meritare l'inserimento nell'apparato delle moderne edizioni virgiliane, in qualità di *testimonium* indiretto. Tuttavia, per una serie di fattori, noi preferiamo mantenere nel testo centonario l'emendamento in *hic* operato dai precedenti editori, presupponendo che tale variante sia derivata dal virgiliano *is* per un errore di memoria. Infatti, pur ammettendo l'esistenza di una *lectio difficilior nec*, alternativa al più comune *is* di *Aen.* 8, 321, riteniamo poco probabile che il centonario ignorasse il testo virgiliano vulgato; dovremmo immaginare, piuttosto, che Pomponio avesse a disposizione due varianti, tra cui poter scegliere quella più appropriata al nuovo contesto poetico. Ma se così fosse, non ci spiegheremmo perché Pomponio avrebbe preferito *nec* ad *is*, visto che l'aggettivo *indocilis*, con prefisso negativo, si presta bene a descrivere il popolo ebraico in fuga dalla terra dei Faraoni, sia che lo si voglia intendere nell'accezione traslata di 'ribelle, irrequieto' sia che lo si ricollegli all'etimologia del verbo *doceo*. In quest'ultimo caso, infatti, basterebbe interpretare il termine non già letteralmente, nel senso di 'incapace di apprendere',⁴⁵ ma come sinonimo di *indoctus*, *rudis*, *incultus*, cioè 'momentaneamente privo di dottrina'.⁴⁶ Non è un caso che al verso successivo Pomponio allude alla trasmissione della Legge (*Legemque dedit [...]*), una volta ricevuta la quale il popolo di Israele sarebbe stato 'indottrinato' e assoggettato al dominio assoluto di Dio (*[...] dizione tenebat*). Nulla ci impedisce, in que-

norme stabilite; il che troverebbe riscontro nella descrizione del regno di Numa di Liv. 1, 21 [...] *ut fides ac ius iurandum proximo [pro anxio vel pro obnoxio Madv.] legum ac poenarum metu civitatem regerent*, ove lo storico afferma che il suddetto regno poggiava sulla buona fede e sul giuramento, piuttosto che sul timore delle leggi e delle pene.

⁴⁴ Ragni 2010, 185.

⁴⁵ Cfr. *ThLL*, vol. VII, 1; fasc. VIII, 1216, 51ss.

⁴⁶ Cfr. *ThLL*, vol. VII, 1; fasc. VIII, 1217, 18ss.

sta prospettiva, di estendere la stessa accezione dell'aggettivo *indocilis* anche all'ipotesto virgiliano, ridimensionando il problema esegetico di cui sopra: gli antichi abitanti del Lazio sarebbero detti 'indotti' giacché non ancora civilizzati dalle leggi di Saturno.

Diverso il caso della lezione *Legem* di *Tit.* 103, imputabile a una modifica intenzionale dell'originario *leges* di *Aen.* 8, 322,⁴⁷ piuttosto che a un *lapsus memoriae* o a una variante virgiliana antica. Nel passo centonario, infatti, l'impiego del singolare in luogo del plurale è funzionale alla cristianizzazione della fonte: l'imitatore ha voluto rendere esplicita l'allusione di Titiro al Decalogo,⁴⁸ consegnato da Dio a Mosè sul monte Sinai (*montibus altis*).⁴⁹ Tale interpretazione sarebbe suffragata dalle molteplici occorrenze bibliche in cui il termine *lex* designa appunto la Legge mosaica,⁵⁰ oltre che dal confronto con la poesia religiosa

⁴⁷ Il primo emistichio di *Aen.* 8, 322 (*composuit legesque dedit [...]*) è impiegato senza alcuna variazione morfologica anche in *Proba* 158 *composuit, legesque dedit camposque nitentis*; cfr., in proposito, Audano 2012, 247.

⁴⁸ Nell'identificare la parola *Legem* di *Tit.* 103 con la Legge mosaica, siamo pienamente d'accordo con Ragni 2010, 185ss., di cui accogliamo la proposta di impiegare nel centone l'iniziale maiuscola. Nel suo contributo, lo studioso rintraccia un potenziale collegamento fra il testo di Pomponio e la tipologia iconografica della *Traditio legis*, collocata a cavallo tra il IV e il V sec. d.C.; in essa Cristo è rappresentato in posizione centrale, nell'atto di consegnare agli apostoli Pietro e Paolo dei rotoli riportanti l'espressione *Dominus legem dat*, affine alla formula *Legemque dedit* di *Tit.* 103. Sebbene il suddetto fenomeno iconografico sia ispirato a un episodio evangelico, mentre la pericope centonaria allude a un fatto del *Vecchio Testamento*, Ragni non esclude che il campo delle arti figurative possa aver influenzato significativamente il 'poeta / *sutor*', inducendolo a variare la lezione virgiliana in coincidenza del termine *lex*.

⁴⁹ Cfr. *ex.* 31, 18 *Dedit quoque Mosi, completis huiusmodi sermonibus in monte Sinai, duas tabulas testimonii, lapideas scriptas digito Dei*. Nella formula *montibus altis* di *Tit.* 102 è chiaramente riconoscibile un riferimento al monte Sinai, anche se il centonario, per ovvie ragioni metriche, non ha potuto convertire il plurale nel singolare.

⁵⁰ Cfr. *ex.* 13, 9 [...] *et ut lex Domini semper in ore tuo [...]*; 16, 28 [...] *Usquequo custodire mandata mea et legem meam?*; 24, 12 [...] *daboque tibi tabulas lapideas et legem ac mandata quae scripsi ut doceas eos*; *nm.* 31, 21 *Hoc est praeceptum legis quod mandavit Dominus Mosi*; *dt.* 1, 5 [...] *coepitque Moses explanare legem [...]*; 4, 44 *Ista est lex quam proposuit Moses coram filiis Israhel*.

coeva.⁵¹ Si evince in maniera evidente, da questo genere di alterazioni, come la testimonianza di Pomponio possa essere fuorviante per la *constitutio textus* virgiliana, qualora non si esamini attentamente l'origine delle divergenze dal modello.

Riteniamo utile riportare ancora un esempio, questa volta di natura lessicale, dal quale emerge l'esigenza di vagliare con cura la natura delle innovazioni centonarie, prima di accoglierle indiscriminatamente nelle moderne edizioni virgiliane. Si tratta del v. 13 *Haut ignota loquor, TOTUM quae sparsa per orbem*, in cui Titiro, indossate le vesti di sacro cantore, dichiara di narrare eventi 'non ignoti', diffusi in tutti il mondo. Entro tale esametro confluisce il secondo emistichio di *Aen.* 1, 602 *gentis Dardaniae MAGNUM quae sparsa per orbem*, nel quale Enea ringrazia sentitamente Didone per la sua ospitalità, affermando che il seme troiano, sparso per la vasta terra, non sarà mai in grado di ricambiare la generosità della regina. Il dato significativo è che, reimpiegando la fonte virgiliana, Pomponio sostituisce l'originario *magnum* con l'isoprosodico *totum*, che risulta assente nella tradizione di *Aen.* 1, 602. In questo caso, proprio per la mancanza di ulteriori attestazioni, non è prudente ricondurre *totum* a una variante virgiliana antica; è invece più opportuno ascrivere tale aggettivo a un mero errore di memoria⁵² o a un intervento consapevole del centonario, che avrebbe variato il modello allo scopo di far risaltare il concetto della totalità (*totum*) rispetto a quello della vastità (*magnum*). Questa seconda ipotesi, forse un po' più ardita ma sicuramente più suggestiva, troverebbe piena giustificazione alla luce del nuovo credo: l'annuncio di Titiro, che si appresta a cantare eventi *totum... sparsa per orbem*, sembra riecheggiare il tema biblico dell'invito al regno dei cieli, rivolto a tutti i popoli della terra;⁵³ di conseguenza, il pro-

⁵¹ Cfr. Ven. Fort. *car. spur.* 7, 21s. *Legem dedit qui saeculo / cuius decem praecepta sunt.*

⁵² L'aggettivo *totum*, in identica sede metrica, è ben attestato in Virgilio unitamente all'accusativo *orbem*; di conseguenza, l'imitatore potrebbe aver sovrapposto involontariamente all'espressione *magnum...orbem*, che ricorre solo altre due volte nel *corpus* del Mantovano (*Aen.* 11, 694; *georg.* 4, 79), la più consueta formula *totum...orbem*, che nella totalità della sua opera presenta invece sei occorrenze (*Aen.* 1, 457; 4, 231; 7, 258; 10, 546; *ecl.* 3, 41; 8, 9).

⁵³ Non a caso, nel lessico ecclesiastico l'«orbe cattolico» indica l'insieme dei fedeli visti come una comunità, vasta ma nel contempo unitaria; una co-

getto poetico dall'anziano pastore sarebbe coerente con la missione universale della chiesa apostolica, che consiste nel divulgare il messaggio di Dio in tutto il mondo.⁵⁴

In conclusione, di fronte a una divergenza fra testo di partenza e testo di arrivo, lo studioso di centoni dovrà operare con estrema accuratezza, valutando l'opportunità di ricondurre tale variazione a un filone alternativo della tradizione manoscritta virgiliana; a sua volta, il moderno editore del *corpus* del Mantovano, che vorrà prendere in esame le varianti centonarie, dovrà vagliarle con la dovuta acribia, evitando di segnalare in apparato *lectiones singulares* scarsamente attendibili.

Bibliografia

Arcidiacono 2011

C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano 'Versus ad gratiam Domini' sive 'Tityrus'. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Alessandria 2011.

Arcidiacono 2012

C. Arcidiacono, *Il contributo dei 'Versus ad gratiam Domini' alla ricostruzione dell'ipotesto virgiliano*, «Sileno», 38 (2012), pp. 21-53.

Audano 2012

S. Audano, *Le molte strade del centone virgiliano cristiano: in margine a tre recenti edizioni*, «Sileno», 38 (2012), pp. 225-255.

Bentley 1646

Lectiones et coniecturae a R. Bentley in exemplari ed. Commelinianae an. 1646 (quod hodie in Mus. Brit. Siglo '688 g 6' signatur) adnotatae.

munità che si estende sino ad abbracciare tutto il mondo, come suggerisce peraltro la benedizione papale *Urbi et orbi*.

⁵⁴ Si confrontino, a riguardo, le ultime istruzioni del Redentore in *Mc.* 16, 15: *Et dixit eis: «Euntes in mundum universum, predicate evangelium omni creaturae».*

Burman 1746

P. Virgilii Maronis Opera cum integris et emendatioribus commentariis Servii, Philargyrii, Pierii. Accedunt F. Ursini, G. Fabricii, F. Nansii, Joh. Musonii, T. Fabri et aliorum, ac praecipue Nicolai Heinsii notae nunc primum editae: quibus et suas in omne opus animadversiones, et variantes in Servium lectiones addidit P. Burmannus. Post cujus obitum interruptam editionis curam suscepit et adornavit P. Burmannus junior, I-IV, Amstelaedami 1746.

Bursian 1878

K. Bursian, *Ein ungedruckter «Cento Vergilianus»*, «Sitzungsbericht der Münchner Akad. Philosoph. Philolog. Hist. Kl.», 2 (1878), pp. 29-37.

Conington, Nettleship 1883-1898

J. Conington, H. Nettleship, *The works of Vergil, with a Commentary, I-III*, rev. by F. Haverfield, London 1883-1898 (rist. anast. Hildesheim 1979).

Conte 2009

P. Vergilius Maro, *Aeneis*, rec. G.B. Conte, Berlin – New York 2009.

Fassina 2007

A. Fassina, *A proposito di un passo delle 'Etymologiae' di Isidoro di Siviglia (orig. I, 39, 25-26)*, «CentoPagine. Interpretazioni virgiliane antiche e moderne», 1 (2007), pp. 56-63.

Geymonat 2008

P. Vergili Maronis Opera, edita anno 1973 iterum rec. M. Geymonat, Romae 2008.

Keil 1874

H. Keil, *Grammatici latini VI: Scriptores artis metricae*, Lipsiae 1874.

Lamacchia 1958

R. Lamacchia, *Tecnica centonaria e critica del testo (A proposito della 'Medea' di Ovidio Geta)*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Classe di Scienze mor., stor., filol.)», 13 (1958), pp. 258-280.

Lion 1826

Commentarii in Virgilium Serviani, sive Commentarii in Virgilium, qui Mauro Servio Honorato tribuuntur. Ad fidem codicum Guelpherbytanorum aliorumque recensuit, et potioribus variis lectionibus indicibusque copiosissimis instruxit H.A. Lion, Gottingae 1826.

McGill 2001

S.C. McGill, 'Poeta arte christianus': Pomponius's cento 'Versus ad gratiam domini' as an early example of Christian bucolic, «Traditio», 56 (2001), pp. 15-26.

Matthews 1992

J. Matthews, *The poetess Proba and fourth-century Rome: Questions of Interpretation*, in *Institutions, Société et Vie Politique dans l'Empire Romain au IVe siècle ap. J.C.*, Paris 1992.

Moretti 2008

P.F. Moretti, *Proba e il 'Cento nuptialis' di Ausonio*, in *Debita dona. Studi in onore di Isabella Gualandri*, Napoli 2008, pp. 317-347.

Norden 1957

E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957.

Ragni 2010

F. Ragni, *Due lievi 'ritocchi' alla lezione virgiliana nel centone 'Versus ad gratiam Domini' (719a Riese)*, «AL-Riv», 1 (2010), pp. 181-188.

Reifferscheid 1865

A. Reifferscheid, *Bibliotheca Patrum Latinorum Italica I*, Wien 1865.

Ribbeck 1859-1868 (1894-1895²)

P. Virgilii Maronis Opera, recensuit O. Ribbeck, 4 voll., Lipsiae 1859-1868 (1894-1895²).

Ricci 1974-1976 (1977)

M.L. Ricci, *Note al centone 'Versus ad gratiam Domini' attribuito a Pomponio (719a Riese)*, «Annali della Facoltà di Magistero, Università di Bari», 14 [1974-1976 (1977)], pp. 105-121.

Riese 1906²

A. Riese, in F. Buecheler, A. Riese, *Anthologia Latina* I, 2, Lipsiae 1906, pp. 189-193.

Salanitro 2009

G. Salanitro, *Silloge dei 'Vergiliocentones' minori*, Acireale-Roma 2009.

Schenkl 1888

C. Schenkl, *Poetae Christiani minores*, Vindobonae 1888 (*CSEL*, 16), pp. 609-615.

Sineri 2011

V. Sineri, *Il centone di Proba*, Acireale-Roma 2011.

Thilo, Hagen 1881-1887

Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, recc. G. Thilo, H. Hagen, Lipsiae 1881-1887 (rist. anast. Hildesheim 1961).

Williams 1961

R.D. Williams, *The Function and Structure of Virgil's Catalogue in 'Aeneid' 7*, «CQ», 11 (1961), pp. 146-153.

ALICE BONANDINI

TESSERE OMERICHE NELLA TRADIZIONE DIATRIBICA
E MENIPPEA IN GRECIA E A ROMA¹

Abstract

Il contributo si propone di illustrare come il reimpiego di versi omerici sia una costante fondamentale delle opere letterarie a vario titolo riconducibili alla tradizione diatribica e a quella della satira filosofica, fino a giungere al genere menippeo. La presenza di versi omerici, in vario modo modificati e combinati, è stata indagata nei frammenti e nelle testimonianze aneddotiche relativi a Diogene di Sinope, Cratete di Tebe, Bione di Boristene e Timone di Fliunte, per giungere poi alla tradizione menippea, ben rappresentata da dialoghi lucianei come lo *Zeus tragedo* o il *Caronte* e, a Roma, dall'*Apocolocyntosis* di Seneca. Pur con modalità variabili, in tutti questi autori il ricorso ad *excerpta* omerici è ben lontano dall'avere una funzione meramente esornativa, ma, attraverso la collocazione in contesti stranianti, diviene uno strumento fondamentale per veicolare, secondo una prospettiva seriocomica, un messaggio di tipo filosofico-morale.

The paper aims to show that Homeric quotations, variously modified and combined, are a significant feature connecting Menippean satire with diatribe and philosophical satire. Various texts have been therefore examined: fragments and anecdotes concerning Diogenes of Sinope, Crates of Thebes, Bion of Borysthenes, and Timon of Phlius, but also Menippean works (Lucian's *Zeus Rants* and *Charon*, Seneca's *Apocolocyntosis*). In all these texts, the function of Homeric quotations is not merely decorative; on the contrary, they always undergo a parodistic treatment in order to mark a contrast and to convey a philosophical and ethical message, according to the spirit of *spoudaiogeloion*.

¹ Questo lavoro rappresenta una versione riveduta e ampliata dell'intervento che ho presentato in occasione del seminario trentino. Ringrazio tutti coloro che, in quell'occasione, hanno voluto fornirmi consigli e suggerimenti, e in particolare Gabriella Moretti e Alberto Camerotto per le loro attente letture.

Il riuso di Omero fu, come si sa, estremamente precoce e risali, probabilmente, già all'età in cui la pratica rapsodica era ancora vitale, se è vera la notizia secondo la quale Solone avrebbe emanato precise regole per limitare la pratica dei rapsodi di riassemble liberamente il testo di Omero.² Tale pratica di ricombinazione, del resto, è connaturata alla stessa natura formulare del testo – è Omero, in fondo, a reimpiegare e a ricontestualizzare se stesso³ – e alla sua genesi stratificata ed orale.

Ben presto, del resto, tale tendenza al riuso poetico finì per procedere di pari passo con un'altra modalità di reimpiego del testo omerico: quella che ne fece un'*auctoritas* diffusa e vulgata, tanto che numerosi versi o segmenti assunsero una circolazione autonoma e finirono per divenire massime di sapore proverbiale, trasformando il materiale omerico in una vera e propria *langue*.⁴

Un simile uso sapienziale – quando non addirittura magico⁵ – di Omero presenta numerosissime tracce all'interno della let-

² Cfr. Delepieyre 1866-67, 22.

³ Si pensi all'osservazione di Eustazio (*ad Od.* 1 p. 167, 37-39), in base alla quale tessitura formulare e pratica centonaria finiscono quasi per essere sovrapposte: *καὶ ὅρα ὅτι κέντρωνος τρόπου ἐρῶαψώδησε τὰ ἐνταῦθα ἔπη Ὀμηρικὸς Τελέμαχος, ἐκ διαφόρων τόπων συλλεγέντων ἐνταῦθα τῶν στίχων τῷ ποιητῇ. ὡς εἶναι αὐτὸν ἐφευρετὴν καὶ τῶν ὑστερον λεγομένων ὀμηροκέντρων ἐφ' οἷς οὐκ ὀλίγος τισὶ μόχθος ἐγένετο.*

⁴ Basti il rimando a Pasquali 1935, 338: «Già da questo 'omerismo' quasi totale della lingua poetica e in genere elevata dovremmo concludere che ogni greco conosceva Omero e ne sapeva a memoria lunghi tratti. Ma alla medesima conclusione si arriva per infinite altre vie: Pindaro e i tragici presuppongono conoscenza precisa dei miti trattati nei poemi 'omerici' (non soltanto nei due conservati). Citazioni e, che più vale, allusioni a determinati passi omerici si trovano nella letteratura greca a ogni piè sospinto, da Esiodo e Archiloco sino all'ultimo dei Bizantini».

⁵ Il valore magico attribuito ai versi omerici è ben testimoniato dalla letteratura antica, e versi con valore magico dovettero assumere una circolazione indipendente dalla tradizione dei poemi: Luciano, ad esempio, in *Alex.* 36 riporta l'esametro *Φοῖβος ἀκερσεκόμης λοιμοῦ νεφέλην ἀπερῶκει*, il cui primo emistichio è testimoniato da *Il.* 20, 39, presentandolo come un oracolo del falso profeta Alessandro di Abonutico, che in occasione della peste del 165 d.C. lo avrebbe fatto affiggere sulle porte delle case, attribuendogli valore apotropaico; e nella medesima forma l'intero verso ritorna, con la stessa finalità di allontanare la pestilenza, in Marziano Capella (1, 19), che lo attribuisce *in toto* ad Omero (*caeci poetae Graium versum*). La funzione magica attribuita ai versi omerici è attestata anche in *Luc. cont.* 7, per cui vd. *infra*.

teratura filosofica greca, e soprattutto in quella che assume una dimensione più propriamente didascalica e divulgativa. E peraltro la connessione tra riflessione filosofica, citazioni ed enciclopedia omerica è presente, oltre che nella prassi predicatoria autenticamente orale, anche nella letteratura di argomento filosofico: il ruolo delle citazioni poetiche nei dialoghi platonici è ben noto; e la frequenza delle citazioni all'interno delle opere di Crisippo fu così ampio che un suo detrattore ebbe ad affermare che εἰ γὰρ τις ἀφέλοι τῶν Χρυσίππου βιβλίων ὅσα ἀλλότρια παρατέθειται, κενὸς αὐτῷ ὁ χάρτης καταλελείψεται, «se si sottraessero alle opere di Crisippo tutte le citazioni altrui, le sue pagine resterebbero bianche».⁶

La tendenza ad impiegare opere poetiche – e *in primis* i poemi omerici – come *auctoritates* nell'ambito di ragionamenti a carattere filosofico è ben testimoniata da numerosi esempi contenuti nelle biografie di Diogene Laerzio, che attestano una trentina di citazioni omeriche, perlopiù monostichiche.

1. Gli apoftegmi omerici del cinico Diogene

Una scorsa alle citazioni contenute nelle *Vite* di Diogene Laerzio⁷ – dove i poemi omerici rappresentano la fonte poetica attestata con più frequenza, con un numero di occorrenze paragonabile solo a quello di Euripide⁸ – dimostra come l'uso di citare Omero non sia attestato in modo uniforme all'interno delle

⁶ Diog. Laert. 7, 181. Tutte le traduzioni sono mie, ad esclusione di quelle di Omero, per le quali mi sono basata, pur con qualche necessario aggiustamento, su quelle di G. Paduano per l'*Iliade* e di G.A. Privitera per l'*Odissea*, in modo da mantenere lo scarto tra prosa e lingua poetica.

⁷ Per la rassegna delle citazioni mi sono basata in modo primario sull'indice posto in appendice a Gigante 1987, che ho confrontato con quello presente in Goulet-Cazé 1999 e con quello compilato da H. Gärtner per l'edizione di Marcovich; i tre indici, pur presentando alcune differenze (quello di Gärtner, in particolare, appare più inclusivo, dal momento che comprende non solo le citazioni vere e proprie, ma anche le allusioni parodiche), si presentano come sostanzialmente omogenei e statisticamente paragonabili.

⁸ Tale binomio Omero - Euripide è del tutto convenzionale, e ribadisce la natura tradizionale delle *auctoritates* riprese, come conferma anche il fatto che le citazioni da altri autori sono di gran lunga meno frequenti (Callimaco, il terzo autore più citato, è infatti presente, stando agli indici segnalati *supra*, non più di otto volte).

varie epoche e scuole filosofiche; al contrario, sembra possibile affermare che un numero particolarmente cospicuo di citazioni si inserisce nelle *Vite* di filosofi a vario modo legati alla tradizione della predicazione filosofica ellenistica di impianto cinico e alla satira filosofica.⁹

Se infatti le citazioni omeriche sono di norma occasionali, colpisce notare come nella vita di Diogene di Sinope – di lunghezza certo considerevole, ma assolutamente non eccezionale – siano presenti ben nove attestazioni¹⁰ omeriche, corrispondenti quindi a quasi un terzo del totale di quelle individuabili nell'intera opera laerziana:¹¹ una proporzione che colpisce, anche tenendo conto della necessaria cautela dovuta alla genesi complessa ed eterogenea delle biografie laerziane, e alla difficoltà di definirne il rapporto con le fonti, che, nella loro varietà, determinano un approccio molto diversificato alle diverse figure trattate;¹² se dunque è necessario tenere in considerazione l'e-

⁹ Oltre a quelle che saranno passate in rassegna, singole citazioni sono presenti nelle vite di Socrate, Platone, Aristotele, Senocrate (scolarca dell'Accademia alla fine del IV sec. a.C.), Zenone e Cleante. Nel caso di Socrate, è interessante notare come la stessa citazione attestata nella sua vita (Diog. Laert. 2, 21) sia invece attribuita in 6, 103 a Diogene, a riprova sia della diffusa circolazione filosofica di determinati *excerpta* omerici, sia della natura fluida dell'aneddotica riportata da Diogene Laerzio.

¹⁰ Sulle citazioni omeriche nella *Vita* di Diogene vd. Usher 2009, che le analizza allo scopo di dimostrare la natura tipicamente orale del contesto comunicativo in cui esse vennero originariamente proferite, e che opportunamente sottolinea (p. 209) la scarsa attenzione che ad esse è stata finora riservata da parte della critica; vd. anche *test.* 492-500 Giannantoni.

¹¹ A rigore, come si vedrà meglio in seguito, di queste nove citazioni una si trova al di fuori della *Vita* di Diogene, pur essendo a lui riferita, ed un'altra, pur presentando una chiara coloritura omerica, non è in realtà attestata nel *corpus* dei poemi così come ci è stato tramandato. In ogni caso, il numero delle citazioni e le circostanze in cui sono inserite le rendono un elemento estremamente significativo, tanto che Usher 2009, 217 ipotizza che «the Homeric quotations passed down by D.L. are only the tip of the iceberg»: una supposizione che risulta avvalorata anche dal fatto che, come si vedrà in seguito, varie citazioni omeriche sono associate alla figura del Cinico anche da altre fonti.

¹² Negli studi su Diogene Laerzio, la definizione del genere letterario e la *Quellenforschung* hanno inevitabilmente occupato grandissimo spazio, di cui dà rapidamente conto Ilaria Ramelli nel suo saggio introduttivo a Reale - Girgenti - Ramelli 2005, XLVI-LVI, cui si rimanda anche per la bibliografia citata, in particolare nelle note alle pp. LIVs.; cfr. anche Mejer 1978 e 2007,

ventualità che la frequenza di citazioni omeriche all'interno della sezione dedicata a Diogene di Sinope derivi dalla fonte usata in modo preponderante, ciò non mi sembra, tuttavia, diminuire la portata di questo dato, ma eventualmente potrebbe modificarne il significato.¹³

La lunga, caotica e spesso ripetitiva biografia è un denso compendio degli apoftegmi e delle salaci *boutades* per cui il filosofo cinico fu celebre,¹⁴ e con i quali aggrediva i suoi interlocutori; proprio in questa chiave vanno lette anche le citazioni – oltre a quelle omeriche, tutte monostichiche e provenienti in prevalenza dall'*Iliade*, sono presenti anche un verso euripideo¹⁵ ed un frustulo tragico adespota¹⁶ – a cui il filosofo ricorre per sottolineare l'inadeguatezza del comportamento altrui.

In Diogene, dunque, i versi omerici non sono utilizzati come un'*auctoritas* per suffragare le proprie tesi – come succede, ad esempio, in Crisippo – ma, dopo essere stati completamente decontestualizzati rispetto al loro ambito originale di provenienza, divengono una micidiale arma al servizio della *dicacitas* del filosofo cinico.¹⁷ Così, una formula omerica di morte è impiegata per attaccare un ladro colto in flagrante,¹⁸ e le parole con cui Paride si giustifica di fronte ad Ettore (Hom. *Il.* 3, 65) servono a ribattere all'obiezione di aver accettato il dono di un mantello.¹⁹

Goulet-Cazé 1999, 18-24 e, per il contesto specifico delle biografie dei cinici, ancora Ramelli alle pp. XCIX-CII e Goulet-Cazé 1999, 665-668.

¹³ Ringrazio, a questo proposito, Glenn W. Most, che mi suggerisce che, nella fonte utilizzata da Diogene Laerzio, le citazioni omeriche potessero servire a rivalutare la dottrina dei cinici a fronte del loro polemico rifiuto della cultura tradizionale.

¹⁴ Per una disamina delle tecniche umoristiche di Diogene in relazione all'efficacia performativa della sua predicazione vd. Bosman 2006.

¹⁵ Diog. Laert. 6, 55.

¹⁶ Diog. Laert. 6, 38.

¹⁷ Si noti, in proposito, come Diog. Laert. 6, 31 testimoni il fatto che i figli di Seniade, dei quali Diogene era precettore, dovevano imparare a memoria molti passi di poeti e di prosatori, oltre che di opere dello stesso Diogene.

¹⁸ Diog. Laert. 6, 57: θεασάμενός ποτε πορφυροκλέπτην πεφωραμένον ἔφη: «ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταυή». La battuta nasce dal fatto che il ladro stesse rubando della porpora (πορφυροκλέπτην), mentre nel verso omerico πορφύρεος è epiteto formulare della morte.

¹⁹ Diog. Laert. 6, 66: ὄνειδιζόμενος ὅτι παρ' Ἀντιπάτρου τριβώνιον ἔλαβεν, ἔφη: «οὔτοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρκυδέα δῶρα».

Particolarmente interessanti sono poi i casi in cui Diogene interviene sul testo omerico per modificarne il significato, sottolineando quindi in modo ancora più forte lo scarto tra i due contesti, e dimostrando una certa disinvoltura nella manipolazione dell'ipotesto: la reprimenda di Diomede a Odisseo in fuga, φεύγοντι (*Il.* 8, 95), viene allora rivolta da Diogene a un bel giovane addormentato, εϋδοντι (Diog. Laert. 6, 53),²⁰ mentre l'abile cambiamento di poche lettere all'interno della medesima radice etimologica permette di tramutare il lamento di Teti di fronte alla decisione di Achille di tornare a combattere (*Il.* 18, 95, ὠκύμορος δὴ μοι, τέκος, ἔσσεαι, οἷ ἄγορεύεις – «avrà rapida morte, figlio, se è vero quello che dici») nella previsione sulla breve durata della fortuna di uno scialacquatore (Diog. Laert. 6, 53, ὠκύμορος δὴ μοι, τέκος, ἔσσεαι, οἷ ἄγοράζεις – «avrà rapida morte, figlio, dato tutto quello che compri»). Perché il *calembour* sia davvero godibile, è necessario supporre che l'ipotesto fosse noto al pubblico, in modo che questo potesse apprezzare l'ingegnoso scarto operato da Diogene; e che il verso fosse – come spesso accade nell'ambito della predicazione diatribica²¹ – desunto dal repertorio delle citazioni più note e vulgate, è testimoniato dal fatto che esso sia stato citato, sempre stando alla testimonianza di Diogene Laerzio (Diog. Laert. 5, 5), anche da Aristotele, che però non modifica la versione omerica.

Una tecnica diversa, ma egualmente efficace per la sua capacità di adattare parodicamente l'*excerptum* omerico, è messa in atto in Diog. Laert. 6, 55: qui Diogene riprende un emistichio formulare che ricorre sette volte nei poemi, ma vi opera un netto slittamento di significato – nonché di registro – basato sull'anfibologia della parola ἐλάαν: voce del verbo ἐλάω / ἐλαύνω in Omero (dove la formula vale «frustò i cavalli perché partissero»), forma attica di ἐλαία, l'oliva, per Diogene, che si stava cibando del povero cibo a lui così consueto:

ἀριστῶν ἐλάας, πλακοῦντος εἰσενεχθέντος, ῥίψας φησίν,

²⁰ Secondo Usher 2009, 211 la sostituzione permetterebbe anche di sviluppare un doppio senso di tipo sessuale.

²¹ Cfr. Usher 2009, 214: «it is just possible, then, that Diogenes is not only reworking Homer but parodying a *bon mot* used by others before him».

ὦ ξένε, τυράννοις ἐκποδῶν μεθίστασο·²²
καὶ ἄλλοτε·
μάστιξεν δ' ἐλάαν

Mentre pranzava con delle olive gli fu offerta una focaccia, e lui, con un gesto di rifiuto, disse:

«straniero, cedi il passo ai re!»
E un'altra volta
«fustigò l'oliva».

Il reimpiego della formula omerica attraverso lo slittamento semantico potrebbe coinvolgere, oltre al vocabolo ἐλάαν, anche μάστιξεν, data l'affinità fonetica tra la radice di μαστίζω e quella del più raro μαστιχάω: un verbo che, appartenendo alla stesa famiglia etimologica di μασάομαι e μάσταξ, significa 'digrignare i denti, masticare con difficoltà'.²³

Ancora una volta, la citazione si inserisce nell'ambito di una circolazione popolare e vulgata, come testimoniato non solo dallo statuto formulare dell'emistichio, ma anche dal fatto che il medesimo doppio senso è alla base di un aneddoto riportato da Ateneo (6, 246a): un parassita, significativamente soprannominato Πτερονοκοπίς, 'Affetta-prosciutti', usa infatti la medesima formula per respingere un piatto d'olive, preferendovi una più succulenta portata di pesce.

La disinvoltura di Diogene nei confronti del testo omerico, e la sua capacità di manipolarlo, è testimoniata anche dal fatto che in alcuni casi (cfr. Diog. Laert. 6, 53 e 67) la citazione rappresenta solo una parte della battuta pronunciata dal filosofo, venendo così a realizzare all'interno dello stesso enunciato uno scarto intrasentenziale tra conversazione e citazione, oltre che tra prosa e versi. Nel già citato caso di Diog. Laert. 6, 53 = Hom. *Il.* 8, 95, tale scarto si basa anche sul mutamento della funzione sintattica della proposizione citata,²⁴ e ancora più interessante è il caso di Diog. Laert. 6, 52, dove un verso effettivamente attestato nell'*Iliade* (*Il.* 10, 343 = 10, 387) è preceduto da

²² La prima citazione è tratta da Euripide, *Phoen.* 40; cfr. Stob. *ant.* 3, 17, 15.

²³ Ringrazio Gabriella Moretti per avermi suggerito questo elemento.

²⁴ Se infatti in Hom. *Il.* 8, 95 μή τίς τοι φεύγοντι μεταφρένω ἐν δόου πήξειη rappresenta una proposizione indipendente con valore iussivo, nelle parole di Diogene il verso è retto dal precedente verbo ἐπέγειραι.

un emistichio che non ci è pervenuto altrove, ma che appare evidentemente plasmato sulla *lexis* dell'epica.²⁵

τίπτε σὺ ᾧδε, φέριστε;
ἢ τινα συλήσων νεκύων κατατεθνηώτων;

Che fai, uomo potentissimo?
(Venisti) forse per spogliare uno dei corpi dei caduti?

A conferma della fluidità del reimpiego di materiale omerico da parte di Diogene, nella sua *Vita* (Diog. Laert. 6, 63) è possibile individuare anche un verso la cui coloritura (a partire dall'esplicita menzione di Ettore e dall'andamento esametrico) è evidentemente epica, ma che non ci è pervenuto nei poemi omerici:

τοὺς ἄλλους ἐράνιζ', ἀπὸ δ' Ἑκτορος ἴσχεο χεῖρας

depreda gli altri, ma tieni le mani lontano da Ettore!

Risulta impossibile stabilire se Diogene abbia forgiato questo verso autonomamente, servendosi di materiali linguistici di derivazione epica,²⁶ oppure se abbia ripreso un verso già circolante: magari, come suggerisce Usher 2009, 219, sostituendo per metatesi ἐράνιζ(ε), forma verbale mai attestata in Omero, a ἐνάριζ(ε), 'spoglia delle armi, uccidi', termine senz'altro più consono al linguaggio dell'epica.

A prescindere da ciò, il dato più significativo mi sembra quello della particolare tendenza dimostrata da Diogene a riprendere, manipolare, modificare *excerpta* omerici come stru-

²⁵ Cfr. e.g. Hom. *Il.* 15, 247, dove il vocativo φέριστε è analogamente inserito in una formula interrogativa. Più in generale, sia l'*incipit* τίπτε σὺ sia, appunto, φέριστε sono ben attestati nei poemi, anche se mai in combinazione; Usher 2009, 214s. ipotizza che la citazione del verso del decimo libro dell'*Iliade* sia attratta proprio dal fatto che, altrove nel poema, il vocativo φέριστε sia associato alla medesima forma participiale καταθνηώτων ivi presente.

²⁶ Il verso fu, in effetti, inserito nell'*Iliade* da un editore settecentesco, Joshua Barnes; esso tuttavia, pur essendo composto da termini appartenenti al linguaggio dell'epica, appare forse un pochino stonato: la forma ἴσχεο non è molto frequente, come anche χεῖρας a fine verso, tanto più dopo un imperativo; τοὺς ἄλλους a inizio verso, infine, quando è attestato, prevede sempre l'inserimento dell'enclitica δέ.

mento della propria proverbiale *mordacitas*, facendo risaltare al massimo lo scarto tra il contesto di derivazione della citazione e quello di arrivo, e in questo modo servendosi di Omero per sottolineare la pusillanimità dei comportamenti di volta in volta censurati, che proprio dal contrasto con i grandi modelli eroici emerge con più forza.

Tale attitudine doveva essere avvertita già dai contemporanei come una peculiare caratteristica del filosofo cinico, dal momento che il medesimo costume di ricorrere a citazioni omeriche è attestato anche da diverse altre fonti: nello *Gnomologium Vaticanum* (193 Sternbach) a Diogene è attribuita la citazione, ancora una volta finalizzata a stigmatizzare un comportamento errato, di *Il.* 5, 889, mentre in Eliano (*var. hist.* 4, 27) le celebri parole di Odisseo a Nausicaa (*Od.* 6, 180s.) sono impiegate dal filosofo per canzonare un uomo effeminato;²⁷ Stobeo (*ecl.* 2, 8, 21), invece, attribuisce a Diogene la vanteria per cui la Τύχη, dopo aver cercato invano di colpirlo, avrebbe pronunciato il verso con cui Teucro, al culmine delle sue imprese belliche, lamenta di non riuscire a colpire Ettore (*Il.* 8, 299):

τοῦτον δ' οὐ δύναμαι βαλέειν κύνα λυσσητήρα

non riesco a colpire quel cane rabbioso.

Una citazione che si presenta come particolarmente felice, dal momento che il nemico invincibile vi viene indicato con l'epiteto di 'cane', e che, a riprova dello statuto fluido di questo tipo di aneddotta, viene attribuita da altra fonte²⁸ ad Antistene, ritenuto da Diogene Laerzio il fondatore del cinismo.

Particolarmente interessante, poi, è un aneddoto riportato da Epitteto (*diss.* 3, 22, 92). Qui è Alessandro a rivolgersi a Diogene con una citazione omerica; e Diogene, prontamente, risponde impiegando il verso immediatamente successivo (*Il.* 2, 24s.), mettendo così a nudo l'arroganza dell'interlocutore e la sua inclinazione alla πολυπραγμοσύνη:

πάλιν Ἀλεξάνδρῳ ἐπιστάντι αὐτῷ κοιμωμένῳ καὶ εἰπόντι
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδαιεῖν βουλευφόρον ἄνδρα

²⁷ Cfr. Usher 2009, 214 n. 43.

²⁸ Elias in *Aristot. cat.* p. 111.

ἔνυπνος ἔτι ὦν ἀπήνησεν
ὥ λαοί τ' ἐπιτετράφεται καὶ τόσσα μέμηλεν

Ad Alessandro, che, mentre Diogene dormiva, gli stava sopra e gli diceva
«non deve dormire tutta la notte un uomo che siede in consiglio»,
Quello, ancora addormentato, ribatté:
«a lui è affidato l'esercito e ha tante preoccupazioni».

L'episodio s'inserisce all'interno della ricca aneddotica sull'incontro tra il filosofo e il sovrano, ed appare strutturato intorno all'impiego di citazioni a botta e risposta: un *pattern* che, come vedremo, sarà destinato ad avere grande fortuna all'interno del filone della satira filosofica e della stessa tradizione menippea. La situazione che viene delineata, inoltre, appare paragonabile a quella di *Icar*. 28: anche in Luciano, infatti, il *topos* epico della notte insonne viene rievocato – attraverso la ripresa allusiva dell'*incipit* di *Il. 10* – per marcare la differenza di comportamento, e quasi l'inversione di ruoli, tra il filosofo e chi dovrebbe essergli moralmente superiore (in questo caso perché di natura divina): al termine del banchetto olimpico, infatti, è Menippo a vegliare, mentre Zeus e gli altri dèi dormono παννύχιοι.²⁹

2. La parodia al servizio del cinismo: Cratete di Tebe

Se in Diogene il ricorso al materiale omerico rimane confinato a una dimensione tutta orale ed estemporanea, e rappresenta una sottocategoria particolare delle sue celebri *χρειαί*, è nel suo allievo Cratete che la parodia omerica – intesa non solo come generica ripresa di temi e motivi, ma soprattutto come reimpiego straniante di singoli versi – assume un vero e proprio statuto letterario, che fa dei versi dell'epica il vocabolario di base di nuove creazioni poetiche. Già teorie retoriche antiche come quella di Ermogene, del resto, avevano usato il termine *παροδία* per definire quelle citazioni che decontestualizzano l'ipotesto modificandone il significato, e le avevano così distinte

²⁹ Ringrazio Alberto Camerotto per avermi segnalato l'analogia con il passo di Luciano.

dalla κόλλησις, la citazione non alterata propria piuttosto dell'apparato esornativo tipico di generi come il romanzo.³⁰

Nell'opera di Cratete, la dimensione parodica è centrale, e diviene lo strumento principe della predicazione filosofica.³¹ Παρωδίαι ο Παίγνια è infatti il titolo attribuito a una parte della sua produzione letteraria, nella quale il riferimento al modello omerico appare sviluppato dal punto di vista sia della forma (con l'adozione dell'esametro dattilico e di una *lexis* che imita quella dei poemi), sia del contenuto, con la ripresa del motivo della *nekylia*, che richiama evidentemente una delle più comuni scene tipiche dell'epica: una situazione talmente riconoscibile da divenire *topos* immancabile nella letteratura di tipo allusivo e parodico, e la cui ripresa, peraltro, aveva goduto di una specifica tradizione filosofica fin dal *Protagora* di Platone (315a-e), dove, come è ben noto, Socrate elenca le figure che si raccolgono intorno a Protagora nel cortile della casa di Callia facendo sistematicamente ed esplicitamente³² ricorso a versi tratti proprio dalla *nekylia* odissiaca.

A una situazione di contatto con il mondo dei morti³³ alludono chiaramente alcuni frammenti,³⁴ nei quali l'avvicinamento stilistico rispetto al modello viene realizzato sia dando vita ad un originale *pastiche* di espressioni omeriche,³⁵ sia attraverso la ripresa di formule e versi interi. Così accade, in particolare, nell'*incipit* del frammento 347 Lloyd-Jones, Parsons = 67 Giannantoni:

καὶ μὴν Στίλπων' εἰσεῖδον χαλέπ' ἄλγε' ἔχοντα
ἐν Μεγάροις, ὅθι φασὶ Τυφώος ἐμμεναι εὐνάς.
ἐνθ' ὃ γ' ἐρίζεσκεν, πολλοὶ δ' ἀμφ' αὐτὸν ἑταῖροι,

³⁰ Sulla teorizzazione di Ermogene, ed in particolare sulla distinzione tra κόλλησις e παρωδία vd. Spina 1992.

³¹ Sul ruolo di parodia ed ἐπανόρθωσις nell'opera di Cratete di Tebe vd. Criscuolo 1970; Guido 1992, 122-125.

³² Cfr. Plat. *Prot.* 315c, τὸν δὲ μετ' εἰσενόησα, ἔφη Ὀμηρος.

³³ Tale situazione può configurarsi secondo diverse modalità, ovvero come una *nekylia*, come avviene in questo caso e nell'ipotesto omerico di *Od.* 11, come una catabasi, o infine come un viaggio su un'isola: cfr. Ax 1991, 178.

³⁴ Cfr. in particolare frr. 347 e 349 Lloyd-Jones, Parsons = frr. 67 e 69 Giannantoni.

³⁵ Per l'analisi dettagliata e l'interpretazione si rimanda a Noussia 2006a, 281ss.

τὴν δ' ἀρετὴν παρὰ γράμμα διώκοντες κατέτριβον

E vidi Stilpone, che pene gravose soffriva
a Megara, dove dicono che Tifeo abbia la sua dimora.
Qui discuteva, intorno a lui molti compagni:
inseguendo, letteralmente, la virtù, la consumavano.

Il primo verso riprende letteralmente il v. 582 della *nekya* odissiaca (καὶ μὴν Τάνταλον εἰσεῖδον χαλέπ' ἄλγε' ἔχοντα), che inserisce Tantalo all'interno del catalogo delle apparizioni inferi, e che viene ripreso a breve distanza (*Od.* 11, 593), con la sola sostituzione dell'aggettivo κρατέρ(α) a χαλέπ(α), per indicare Sisifo; il secondo verso, invece, è quello (*Il.* 2, 783)³⁶ con cui Omero, nell'ambito di una similitudine, aveva descritto il fragore che era seguito all'attacco di Tifeo da parte di Zeus. Più labile, invece, è il rapporto con l'ipotesto omerico nei due versi successivi: secondo un *pattern* che vedremo essere ricorrente, infatti, la composizione poetica parodica si sviluppa a partire da una ripresa dell'ipotesto molto evidente e riconoscibile, per poi discostarsene progressivamente.³⁷

Le sostituzioni operate nei primi due versi sono limitate ai nomi propri: nel primo caso, il nome di Tantalo viene sostituito con quello di Stilpone, il filosofo, massimo esponente della scuola megarica, che, al pari di Cratete, era stato discepolo di Diogene; nel secondo, il toponimo omerico Ἀρίμοις lascia il posto al nome della patria di Stilpone, Megara. Tali sostituzioni, oltre a rappresentare un inevitabile adattamento al nuovo contesto, assumono una evidente funzione allusiva: come è tipico della parodia, infatti, il termine sostituito non scompare del tutto, ma lascia nella memoria del pubblico una traccia che rende inevitabile il confronto con il termine sostituito, ovvero, in questo caso, tra la menzione di Stilpone e quella dei grandi peccatori condannati agli inferi (Tantalo, ma, come si è visto, anche Sisi-

³⁶ Il verso, ad ogni modo, ha una tessitura formulare, dal momento che viene ripreso in *Il.* 24, 615, con la medesima struttura lessicale e sintattica ma con la sostituzione dei due nomi propri.

³⁷ Il medesimo meccanismo si ravvisa, ad esempio, nella celebre ἐπαινόρθωσις composta da Cratete dell'elegia soloniana *Alle Muse* (fr. 359 Lloyd-Jones, Parsons = 84 Giannantoni), dove, allo stesso modo, a due versi che riprendono puntualmente l'ipotesto segue una rielaborazione che se ne distanzia maggiormente.

fo³⁸), e tra la sua patria, Megara, e la terra che offriva rifugio a Tifeo, altro tradizionale esempio di ὕβρις.

Ancora una volta, dunque, la parodia omerica diviene arma al servizio della polemica filosofica contro scuole rivali, che nell'opera di Cratete ebbe sicuramente un ruolo centrale, tanto più che alcuni frammenti sembrano richiamare la situazione, tipica nella satira filosofica successiva, della *logomachia*;³⁹ e proprio la polemica filosofica rappresenta il *trait d'union* che connette due tecniche parodiche differenti: lo stravolgimento di singoli versi e la ripresa della scena tipica della catabasi, che nel filone della satira filosofica viene di norma sfruttata per dare voce ad una condanna *post mortem* dei filosofi delle scuole rivali; non sarà un caso, allora, che il medesimo verso (*Od.* 11, 582) fosse già stato impiegato proprio in quella scena del *Protagora* di Platone che, come si è già detto, di questo filone appare come una sorta di antesignana. Prodicò di Ceo, infatti, vi veniva assimilato a Tantalo proprio attraverso la citazione, non modificata, del primo emistichio di questo verso.⁴⁰

Nell'ambito di uno scontro verbale con Stilpone il frammento è citato da Diogene Laerzio (*Diog. Laert.* 2, 118), che, nel riportare alcuni sagaci scambi di battute tra i due filosofi, inserisce questi versi – e il verbo usato è proprio παρωδησαι – come la risposta di Cratete all'irrisione del rivale, che lo aveva aggredito con un *calembour* giocato sull'omofonia tra καινοῦ (genitivo dell'aggettivo καινός, 'nuovo') e καὶ νοῦ, da νοῦς.⁴¹ L'impiego, da parte di Cratete, di versi omerici – parodizzati, adattati, combinati tra loro – si inserisce dunque in un contesto di comunicazione orale ed estemporanea affine a quello già ravvisato per Diogene di Sinope; Cratete si serve di quello specifico tipo di abilità retorica rappresentato dalla capacità di pescare

³⁸ Noussia 2006a, 282 sottolinea opportunamente come la struttura ricorrente del verso avrà inevitabilmente richiamato alla memoria del pubblico il ricordo dei grandi dannati; e ciò mi pare tanto più probabile dal momento che l'ipotesto di questo verso, l'undicesimo libro dell'*Odisea*, rappresenta anche il modello tematico del frammento.

³⁹ Cfr. Pratesi 1985, 45.

⁴⁰ Plat. *Prot.* 315d, καὶ μὲν δὴ καὶ Τάνταλόν γε εἰσεῖδον – ἐπεδήμει γὰρ ἄρα καὶ Πρόδικος ὁ Κεῖος. Cfr. Noussia 2006a, 287.

⁴¹ La battuta δοκεῖς μοι χρεῖαν ἔχειν ἱματίου καινοῦ si può dunque intendere sia come «mi sembra che tu abbia bisogno di un mantello nuovo», sia come «mi sembra che tu abbia bisogno di un mantello e di saggezza».

nella memoria e rielaborare versi omerici particolarmente adatti alla situazione, e lo fa per contrapporsi – in una sorta di agone di abilità, e ancora una volta nell’ambito di un botta e risposta – a un’altra tipica forma di arguzia diatribica, quella basata sul gioco di parole, che era stata invece impiegata da Stilpone.

Un analogo ricorso ad Omero⁴² è attestato anche per un’altra testimonianza, che si ricollega in modo più evidente alla produzione poetica di divulgazione filosofica di Cratete.

All’inizio della sua *Vita*, Diogene Laerzio (6, 85 = fr. 351 Lloyd-Jones, Parsons = 70 Giannantoni) riporta sette esametri, che definisce come παίγνια:⁴³

Πήρη τις πόλις ἐστὶ μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι τύφῳ,
καλὴ καὶ πείρα, περίρουτος,⁴⁴ οὐδὲν ἔχουσα,
εἰς ἣν οὔτε τις εἰσπλεῖ ἀνὴρ μωρὸς παράσιτος,
οὔτε λίχνος πόρνης ἐπαγαλλόμενος πυγῆσιν·
ἀλλὰ θύμον καὶ σκόρδα φέρει καὶ σῦκα καὶ ἄρτους,
ἐξ ὧν οὐ πολεμοῦσι πρὸς ἀλλήλους περὶ τούτων,
οὐχ ὄπλα κέκτηνται περὶ κέρματος, οὐ περὶ δόξης.

C’è una città nel mezzo della boria⁴⁵ scura come il vino, Pera,
bella e ferace, circondata dall’acqua: che nulla possiede,
dove non approda alcun folle parassita,
né ghiottone che si avvinghia alle natiche di una prostituta,
ma produce timo, e aglio, e fichi, e pani.
Perciò non si fan guerra l’un l’altro per questi beni,
e non imbracciano le armi per il denaro, né per la gloria.

⁴² Si noti che nella *Vita* di Cratete è presente anche una citazione omerica (*Il.* 1, 591) inserita in un contesto parodico (Diog. Laert. 6, 90), con la forma verbale modificata per meglio adattarla al contesto (ἔλκε ποδὸς τεταγῶν διὰ βηλοῦ θεσπεσίοιο al posto di ῥίψε ποδὸς τεταγῶν διὰ βηλοῦ θεσπεσίοιο). Si tratta, peraltro, di una citazione diffusa, che particolare fortuna ebbe nella tradizione menippea: cfr. Bonandini 2010, 85s.

⁴³ Noussia 2006b, 237 cita questo frammento come «a piece of epic parody», aggiungendo che «all Cynic fragments are instances of παρωδία or, better, the *epanorthosis* of preceding literature in order to give form to the Cynic philosophical message».

⁴⁴ Al v. 2, tutti i manoscritti riportano περίρουτος, ovvero il termine omerico, che significa ‘circondata dall’acqua’, e questa è la versione stampata anche da Marcovich 1999; in via congetturale, tuttavia, è stata proposta la suggestiva lezione (accolta, ad esempio, nelle traduzioni di Gigante e Reale) περίρουπος, ‘molto sporca’, che, con un intervento minimo, darebbe vita ad un gioco di parole ben in linea con il resto del passo.

⁴⁵ Il termine τύφος è giocato su un doppio registro di significato, potendo significare sia, concretamente, ‘fumo’, sia, in astratto, ‘boria, vanagloria’: vd. *infra*.

Il primo verso della sequenza è testimoniato da Demetrio (*elocut.* 259), che lo cita come emblema del Κυνικός τρόπος,⁴⁶ e che riporta la forma, più affine all'originale omerico di *Od.* 19, 172, πῆρη τις γαῖ' ἔστι μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ,⁴⁷ e da Apuleio in un capitolo del *De magia*⁴⁸ che, essendo finalizzato alla difesa dall'accusa di povertà ed essendo tutto costruito sulla base delle trattazioni di scuola relative alla *laus paupertatis*, risente fortemente di argomentazioni diatribiche.⁴⁹ Apuleio presenta il verso come l'*incipit* di un *carmen* che giudica *mirificum*, e che informa essere stato composto *flexis ad hoc Homericis vorsibus* per lodare la *pera*, ovvero la bisaccia, con la quale Cratete aveva scambiato tutte le sue ricchezze, e che, insieme con il bastone, compone i *Cynicae familiae insignia*.

L'*incipit* riportato da Demetrio e da Apuleio, oltre a contenere una formula comune (μέσῳ) ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ, costituisce la ripresa dell'esordio della descrizione di Creta nel diciannovesimo libro dell'*Odissea*, celebre esempio di *topothesia* (*Od.* 19, 172s.):

Κρήτη τις γαῖ' ἔστι μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ,
καλή καὶ πείρα, περίρρυτος

C'è una terra, Creta, nel mare scuro come il vino,
bella e ferace, circondata dall'acqua

Tale citazione rappresenta un importante elemento per la ricostruzione della tecnica allusiva di Cratete: se infatti l'avvio della *Pera* è costituito dalla ripresa letterale ed evidentissima di un famoso *locus* omerico, già a partire dalla parte finale del secondo verso si assiste ad una netta virata verso un registro più

⁴⁶ Per il giudizio espresso in questo passo da Demetrio sullo stile cinico vd. *infra*.

⁴⁷ Una versione rimaneggiata del terzo e del quarto verso è invece citata da Clem. Alex. *Paed.* 2, 10, 93, 4.

⁴⁸ Apul. *apol.* 22. Apuleio riporta la versione del verso presente in Cratete; ma, a riprova della facilità con cui la tradizione tende a riportare le citazioni modificate alla loro originale versione omerica, nell'*incipit* la menzione di Πῆρη è sostituita, nella tradizione manoscritta (peraltro piuttosto corrotta), da quella di Κρήτη.

⁴⁹ Cfr. Hunink 1997, 68 con bibliografia. A Cratete Apuleio dedica anche *flor.* 14 e 22, mentre in *flor.* 20 lo cita (se il testo è effettivamente da leggere come *Crates*) come autore di satire: cfr. Hunink 1997, 76 *ad loc.*

basso, connotato da termini quotidiani quando non volgari, nei quali le reminiscenze della *lexis* epica risultano pressoché nulle.⁵⁰ Di tutte le espressioni contenute tra la fine del v. 2 e il v. 7, infatti, non ce n'è nessuna che connoti la dizione in senso alto: gli unici termini attestati nella medesima forma anche in Omero, *ἐπαγαλλόμενος*,⁵¹ ἄρτους (*Od.* 18, 120) e la locuzione *πρὸς ἀλλήλους*,⁵² sono infatti evidentemente troppo generici per avere un qualche significato, e se mai suggestiva potrebbe essere l'idea che Cratete inizi l'elenco di cibi poveri del v. 5 con *θύμος* in virtù della sua affinità fonetica con il termine, caro all'epica, *θυμός*; a prescindere da questa possibile suggestione, tuttavia, l'elemento più significativo è sicuramente il fatto che la citazione letterale (e adattata) di Omero non si inserisca in un contesto omogeneo dal punto di vista stilistico, e quindi tutto parodico, ma sia giustapposta, in modo fortemente contrastante, a versi di registro nettamente diverso;⁵³ tale giustapposizione, in forte contrasto, di tessere poetiche ed elementi di un registro stilistico più basso rappresenterà infatti un tratto tipico della tradizione prosimetrica menippea.

Come nel frammento 347, anche in questo caso il riferimento omerico si concentra dunque nella parte incipitaria, venendo a costituire una sorta di motto, e, pur rimanendo chiaramente riconoscibile, è variato da alcuni adattamenti. Se la sostituzione di *πόλις* a *γαῖα* non sembrerebbe particolarmente significativa, molto più notevoli sono quella del nome della città ideale dei cinici, Pera, a quello di Creta e, soprattutto, la sostituzione di *τύφω* a *πόντω*: *τύφος*, infatti, è un termine chiave della riflessione cinica,⁵⁴ che viene ad indicare la vana boria che contraddistingue gli esponenti delle altre scuole filosofiche, e dalla

⁵⁰ Noussia 2004, 128 n. 5 suggerisce una possibile analogia tra i vv. 3s. di Cratete e *Od.* 12, 61-64; il parallelismo, tuttavia, è estremamente labile, e comunque non coinvolge il lessico.

⁵¹ *Hom. Il.* 16, 91, dove però, evidentemente, il verbo non ha il significato sessuale che acquisisce invece in Cratete.

⁵² La locuzione ricorre in Omero sempre all'interno della formula (*ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα*) *πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον*.

⁵³ Per una possibile lettura del significato filosofico di questi versi in relazione al tema platonico della città ideale vd. Noussia 2004.

⁵⁴ «Verba δόξα et τύφος Cynicorum quasi tesserae sunt», scrisse infatti E. Weber in un suo articolo su Dione Crisostomo citato da Decleva Caizzi 1980, 53.

quale la sola città di Pera appare essere immune;⁵⁵ come nel caso dell'introduzione del termine Πήγη, dunque, lo scarto rispetto all'ipotesto omerico permette di sottolineare un concetto filosoficamente significativo.⁵⁶ Analogamente, nel frammento 347 il richiamo – operato ancora una volta attraverso la citazione omerica – a Tifeo appare molto più chiaro se si tiene in considerazione l'affinità fonetica – che dà luogo quasi ad una paretimologia – tra il nome del mostro Τυφωεύς o Τυφώς e il termine τυφός, che, anche in questo caso, viene ad instaurare un confronto allusivo tra il significato autenticamente topografico dell'ipotesto e quello simbolico e filosofico della sua ripresa: come Pera è la città che si eleva come un'isola in un mondo altrimenti dominato dal τυφός, così nel frammento 347, al contrario, la città di Megara, patria dell'avversario Stilpone, dà ospitalità a Τυφώς.

3. La grammatica allusiva della diatriba: Bione di Boristene, Omero e il re Antigono

Nella tradizione cinica, dunque, le citazioni omeriche non rivestono una finalità esornativa o illustrativa, ma sottolineano la prontezza di spirito e il pungente sarcasmo tipico di questa scuola filosofica, diventando parte di un discorso filosofico che spesso si serve delle armi della parodia.

La *mordacitas* cinica è infatti sintetizzata da Demetrio (*eloc.* 261), nel riportare un apoftegma di Diogene, con queste parole:

γελοῖον γὰρ τὸ πρόχειρον τοῦ λόγου, δεινὴ δ' ἡ κευθομένη ἐμφασίς. καὶ ὅλως, συνελόντι φράσαι, πᾶν τὸ εἶδος τοῦ Κυνικοῦ λόγου σαίνονται ἅμα ἔοικέ τω καὶ δάκνοντι

⁵⁵ Sul concetto di τυφός vd. l'accurata ricostruzione di Decleva Caizzi 1980; cfr. *ultra* Long 1978, 74s. e 88 n. 57.

⁵⁶ Il termine τυφός ricorre anche nel fr. 355 Lloyd-Jones, Parsons = 74 Giannantoni di Cratete, dove si dice che τὰ δὲ πολλὰ καὶ ὄλβια τυφός ἔμαρψε, «eccessive ricchezze sono preda di τυφός», mentre Timone (fr. 783 Lloyd-Jones, Parsons = 9 Di Marco) definisce ἄτυφος Pirrone; il vocabolo, nel suo significato filosofico, viene ripreso in modo costante dagli autori di età imperiale a vario titolo impegnati nella polemica contro i falsi filosofi, ovvero Plutarco, Luciano e Giuliano l'Apostata: vd. Decleva Caizzi 1980, 63-66.

il significato immediato della risposta è comico, ma l'allusione sottesa è mordace.⁵⁷ In sintesi, tutto lo stile del discorso cinico, in generale, somiglia al cane che allo stesso tempo scodinzola e morde.

La citazione, inserita in un vivace scambio a botta e risposta o fatta reagire per contrasto con il contesto, diventa quindi una componente essenziale della comunicazione, e serve a rimarcare la divergenza tra punti di vista diversi.

Ne è riprova un'altra *χορεία* riportata da Diogene Laerzio (4, 47), questa volta a proposito di Bione di Boristene, filosofo la cui biografia è inserita tra quelle degli Accademici, ma a cui lo stesso Diogene Laerzio (4, 52) riconosce un talento innato per la parodia, e che fu il tradizionale iniziatore del genere diatribico, tanto da essere rivendicato come modello dalla satira latina.⁵⁸

Interrogato dal re Antigono sulle proprie generalità mediante un verso omerico (*Od.* 10, 325; il medesimo verso, peraltro, che, come si vedrà in seguito, viene citato anche nell'*Apocolocyntosis*), Bione risponde richiamando con vivo realismo l'umiltà dei suoi natali: padre liberto, che «si soffiava il naso con il braccio» e fu venduto per essersi indebitato, e madre prostituta; infine, il filosofo conclude il suo intervento citando a sua volta un verso omerico (*Il.* 6, 211 = 20, 241):

Βίων τὸ μὲν γένος ἦν Βορυσθενίτης, ὄντινων δὲ γονέων καὶ ἀφ' οἴων πραγμάτων ἤξεν ἐπὶ φιλοσοφίαν, αὐτὸς Ἀντιγόνῳ διασαφεῖ. ἐρομένου γὰρ αὐτὸν

τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς;
αἰσθόμενος ὅτι προδιαβέβληται, φησὶ πρὸς αὐτόν· «ἐμοὶ ὁ πατήρ μὲν ἦν ἀπελεύθερος, τῷ ἀγκῶνι ἀπομυσσομένος (διεδήλου δὲ τὸν ταριχέμπορον) γένος Βορυσθενίτης, ἔχων οὐ πρόσωπον, ἀλλὰ συγγραφὴν ἐπὶ τοῦ προσώπου, τῆς τοῦ δεσπότητος πικρίας σύμβολον· μήτηρ δὲ οἶαν ὁ τοιοῦτος ἂν γῆμαι, ἀπ' οἰκήματος. [...]

ταύτης τοι γενεῆς τε καὶ αἵματος εὐχομαι εἶναι.

⁵⁷ Nel *De elocutione*, δεινός rappresenta il termine tecnico per definire un ben determinato tipo di λόγος, caratterizzato da un tono aggressivo e mordace e contrapposto al γλαφυρός: cfr. Marini 2007, 33-35.

⁵⁸ Come è noto, infatti, Orazio fa riferimento alle proprie satire attraverso l'espressione *Bionis sermonibus et sale nigro* (*epist.* 2, 2, 60). Per la funzione programmatica che i *Bionei sermones* rivestono all'interno del genere satirico come esempio tradizionale di σπουδαιογέλοιοι, vd. Pennacini 1982.

Bione era di origine boristenita; chi fossero i suoi genitori e in che modo giunse alla filosofia, lo spiegò lui stesso ad Antigono. Quando quello gli chiese

Chi sei, di che stirpe? Dove hai città e genitori?

Dal momento che si accorse di essere già stato screditato, rispose così: «mio padre era un liberto, che si soffiava il naso col braccio – intendendo dire che era un pescivendolo – di origine boristenita, e non aveva un volto, ma solo un marchio, ricordo della crudeltà del padrone. Mia madre era una del tipo che può sposare un uomo così, presa da un bordello. [...]

Di questa stirpe e sangue mi vanto di essere.

Con pungente sarcasmo, Bione viene dunque a stigmatizzare il vano sfoggio di cultura del sovrano e l'assurdità del richiamo al mondo dell'*epos* in esso contenuto, sottolineando al tempo stesso la propria totale estraneità e lontananza rispetto a quel modello di vita e l'indifferenza rispetto a valori estrinseci come il ceto o la stirpe.⁵⁹ Lo scambio di citazioni viene dunque ad assolvere, da parte del filosofo, ad una funzione censoria nei confronti del sovrano: una funzione che abbiamo già ravvisato nell'aneddoto su Diogene e Alessandro riportato da Epitteto, che peraltro presenta una struttura estremamente simile a questo, a conferma della loro natura convenzionale.

E che l'impiego di versi omerici fosse entrato in modo stabile a far parte della grammatica espressiva dei cinici e della diatriba è testimoniato anche dal caso di un allievo di Cratete, Metrocle di Maronea, nella cui scuola si inserì Menippo.⁶⁰ Nella sua breve *Vita* (Diog. Laert. 6, 94s.), Diogene Laerzio gli attribuisce, sulla base di tradizioni differenti, sia una citazione tragica (TGF *adesp.* 285 Nauck² = Kannicht-Snell), sia un verso omerico (*Il.* 18, 392).

Se si tiene conto del fatto che, come si è detto, le citazioni omeriche nell'intera opera di Diogene Laerzio sono all'incirca una trentina, la frequenza con la quale esse compaiono all'interno delle vite a vario titolo connesse con la tradizione della diatriba e della predicazione cinica appare dunque di notevole rilievo, e viene a disegnare una ben precisa retorica del reimpiego testuale dell'*auctoritas* letteraria. Come sottolineò Joannes Teufer nell'esordio della sua *dissertatio* del 1890 *De Homero in*

⁵⁹ Per la creazione di un *pastiche* omerico da parte di Bione vd. invece il fr. 227 Lloyd-Jones, Parsons.

⁶⁰ Cfr. Diog. Laert. 6, 95.

apophthegmatis usurpato, «Homeri versus facetiis usurpare atque detorquere maxime Cynicorum proprium fuisse primum apparet ex ipsa dictorum collectione. [...] At etiam veteres ipsi – e qui Teufer pensa in modo particolare alla testimonianza offerta da Luciano – ludendi in Homero consuetudinem disciplinae Cynicae peculiarem agnovisse videntur».⁶¹

4. *Timone di Fliunte e la produzione sillografica*

Non solo, dunque, una generale inclinazione alla *detorsio Homeri*, ma, in modo più specifico, la tendenza a riprendere ben precisi segmenti testuali per farli reagire con il contesto sia attraverso il contrasto, sia attraverso sostituzioni spesso ricche di spunti polemici: questa appare una costante della predicazione cinica – che avrà una sua continuazione nella tradizione della diatriba – e di quel filone della poesia ellenistica che si può raccogliere sotto la definizione di satira filosofica, della quale sia la poesia parodica di Cratete, sia la tradizione menippea, sia infine la produzione sillografica di Timone appaiono concrete realizzazioni,⁶² non prive di affinità con la tradizione comica da un lato, con il dialogo filosofico dall'altro.⁶³

L'affinità tematica tra i *Silli* e la produzione di Cratete, in particolare, è ben nota,⁶⁴ e si esprime in un fascio di motivi raggruppabili intorno ai due perni fondamentali della polemica contro le scuole filosofiche rivali e, appunto, della parodia omerica.

Non è possibile, in questa sede, soffermarsi sui complessi rapporti tra i diversi autori, tanto più che la cronologia risulta piuttosto incerta,⁶⁵ ciò che preme sottolineare è come al comune

⁶¹ Teufer 1890, 1.

⁶² Nel genere letterario sillografico si inserisce anche l'opera di Senofane, per cui vd. *infra*.

⁶³ Sulla difficoltà di distinguere in modo netto tra dialogo filosofico e diatriba vd., recentemente, Vassallo 2012.

⁶⁴ Discute la questione Di Marco 1989, 20s.; cfr. anche Wachsmuth 1885, 72.

⁶⁵ Sulla questione vd. Pratesi 1985, che effettua un'accurata disamina dei possibili *loci paralleli* che accomunano Timone alla tradizione menippea, e in particolare a Luciano e a Varrone, e, su Luciano, Helm 1906, 304s.; la vicinanza tra produzione sillografica e produzione menippea è sottolineata già da

elemento tematico della parodia epica faccia da *pendant*, sul piano espressivo, quella tecnica specifica che consiste nel riutilizzare determinati tasselli dei poemi omerici, di norma sfruttando l'effetto straniante conferito dal loro ricollocamento in un contesto radicalmente mutato. Una tecnica che, come e più ancora di altre pratiche parodiche, pare mirata a sottolineare lo scarto esistente tra (con)testo di derivazione e (con)testo di arrivo, enfatizzando così la degradazione dei personaggi – in questo caso i filosofi – fatti oggetto dell'attacco satirico.

I *Silli* di Timone si presentano come un'opera marcatamente parodica⁶⁶ fin dalla loro macrostruttura narrativa, che appare ancora una volta imperniata sulla scena tipica della *nekylia* o della catabasi; ma la ripresa parodica di situazioni di origine epica appare diffusa in modo capillare in tutta l'opera, e si riverbera in molteplici temi e motivi, fino ad investire – come già evidenziato per il caso di Cratete – la ripresa puntuale di versi: come sottolinea Di Marco 1989, 44s., «nei *Silli* Timone si avvale di entrambe le principali tecniche parodiche: sia di quella – suscettibile di una inesauribile varietà di realizzazioni – che consiste nel sostituire, con termini assonanti e non, una o più parole del testo parodiato, sia di quella – meno frequente, ma certamente più sottile – per cui dal modello si trae una citazione letterale che viene poi immessa in un contesto che la carica di un significato del tutto nuovo ed inatteso».

Precisi riferimenti omerici vengono indicati, nell'apparato di Di Marco, per poco più della metà dei complessivi 66 frammenti; Ax 1991, che analizza nel dettaglio le tipologie di riutilizzo dell'ipotesto omerico realizzate da Timone, parla invece di un numero di versi pari al 43% rispetto al totale di quelli conservati.⁶⁷ In molti casi, tuttavia, Timone non sembra voler richiamare un determinato *locus* omerico con una precisa volontà allusiva, ma piuttosto servirsi di brevi sintagmi o di schegge di lessico per costruire un *pastiche* parodico.

Wachsmuth 1885, 78-84, che però ridimensiona la possibilità di un legame diretto. Per il rapporto con Cratete, vd. Pratesi 1985, 45 e Di Marco 1989, 21.

⁶⁶ La natura parodica dell'opera è sottolineata già da Diogene Laerzio (9, 111), che parla dei *Silli* usando l'espressione ἐν παρωδίας εἶδει. Per altre fonti antiche che presentano i *Silli* come opera parodica vd. Di Marco 1989, 42 n. 80.

⁶⁷ Ax 1991, 184.

Tuttavia, un esempio di come Timone, in modo affine a quello analizzato per l'*incipit* della *Pera* di Cratete, concepisca la parodia anche come giustapposizione stridente di segmenti testuali stilisticamente contrastanti è rappresentato dal fr. 815 Lloyd-Jones, Parsons = 41 Di Marco, riportato da Diogene Laerzio nella *Vita* di Cleante (7, 170):⁶⁸

τίς δ' οὔτος κτίλος ὡς ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν;
μωλύτης ἐπέων λίθος Ἄσσιος, ὄλμος ἄτολμος

chi, come un ariete, ispeziona le file degli uomini?
Maceratore di parole, lapide di Asso, pestello senza midollo.

L'ipotesto omerico del primo verso, *Il.* 3, 196, viene riportato in modo quasi esatto, senza sostituzioni di rilievo, ma con il semplice adattamento del pronome incipitario alla forma interrogativa; la misura allusiva, dunque, sta tutta nella giustapposizione con il registro lessicale decisamente più concreto del verso successivo, e nella diversa interpretazione da dare alla similitudine con l'ariete: se in Omero, infatti, esso è tradizionale simbolo di regalità, riferito a Cleante viene invece ad irridere il suo essere – come sottolinea Diogene Laerzio nell'introdurre la citazione – ἀφύσικος δὲ καὶ βραδὺς ὑπερβαλλόντως.

Come nei casi visti in precedenza, quindi, Omero non è il bersaglio della parodia, ma assume piuttosto funzione strumentale⁶⁹ nella polemica tra scuole filosofiche: e particolarmente efficace, allora, risulta lo stravolgimento della citazione in riferimento ad un filosofo, come Cleante, che proprio di Omero fu instancabile esegeta.

Per una simile appropriazione del testo omerico, il modello più immediato per i *Silli* sarà stato Senofane, che Timone presenta esplicitamente come proprio predecessore, e che, come è stato più volte notato, nella catabasi di Timone viene ad assumere un ruolo di guida, paragonabile a quello di Virgilio nell'*Inferno* dantesco. A prescindere dal fatto che il titolo *Silli*, attribuito alla produzione letteraria di Senofane, sia da considerarsi

⁶⁸ Come sottolinea Delattre 2008, 58, i *Silli* rappresentano una fonte importante per Diogene Laerzio, che, da solo, testimonia più della metà dei frammenti traditi.

⁶⁹ Riprendo qui la terminologia impiegata da Ax 1991, 185 e 191, che a sua volta si serve di una definizione di Freund.

autentico o sia invece frutto del riconoscimento *a posteriori* del suo legame con Timone,⁷⁰ è significativo che proprio quest'ultimo lo definisca Ὀμηραπάτης ἐπικόπτης, «guardiano degli inganni di Omero» (fr. 60 Di Marco = 834 Lloyd-Jones, Parsons; Diog. Laert. 9, 18), mentre Diogene Laerzio (9, 18) afferma che lo stesso Senofane recitava le sue poesie, che sono in parte in esametri, «come un rapsodo» (αὐτὸς ἐρραψώδει τὰ ἑαυτοῦ).

Per quanto riguarda le modalità della ripresa di Omero da parte di Timone, non sembra invece possibile stabilire un precedente nel suo maestro, il fondatore dello scetticismo Pirrone; se infatti anche nel suo caso la *Vita laerziana* presenta delle citazioni omeriche (Diog. Laert. 9, 67), esse vengono a rivestire la tradizionale funzione di *auctoritas* filosofica,⁷¹ e appaiono del tutto prive sia di *detorsio* parodica, sia di spunti polemici.

Più interessante, se mai, è il fatto che il maestro di Pirrone, Anassarco di Abdera, avesse fatto ricorso ad una citazione omerica per censurare un sovrano, proprio come Bione e Diogene (e sui cinici Anassarco sembra aver avuto una certa influenza). In un aneddoto che si inserisce nel filone tradizionale dell'incontro tra il filosofo e il potente (Diog. Laert. 9, 60), Anassarco si sarebbe infatti rivolto ad Alessandro, per demolire le sue pretese di essere considerato un dio, utilizzando un'espressione omerica e rovesciandone il significato. Se infatti in *Il.* 5, 339s. viene detto che

[...] ῥέει δ'ἄμβροτον αἶμα θεοῖο
ἰχώρ, οἴος πέρ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν

Scorre il sangue immortale divino,
l'icore che scorre nelle vene agli dèi beati

Dopo che Alessandro si era ferito, Anassagora avrebbe commentato:

τουτὶ μὲν αἶμα καὶ οὐκ
ἰχώρ οἴος πέρ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν

⁷⁰ Ateneo (2, 44 Kaibel) li indica con il vocabolo Παρωδίαι. Cfr. Untersteiner 1956, CCXXXIX-CCXLII, Long 1978, 77s., Di Marco 1989, 17s.

⁷¹ Lo stesso Omero, del resto, era visto da alcuni come l'iniziatore della scuola scettica: cfr. Diog. Laert. 9, 71.

Questo è sangue, non
l'icore che scorre nelle vene agli dèi beati

Plutarco (*Alex.* 28) racconta il medesimo episodio in modo differente; tuttavia, a ribadire la diffusione dell'aneddoto, Diogene Laerzio ne riporta anche un'altra versione, in cui Anassarco avrebbe citato invece un verso di Euripide.

5. *Il centone di Carneade*

Per concludere la nostra rassegna sulle modalità con cui le tessere testuali omeriche vengono impiegate nella predicazione filosofica testimoniata dalle biografie di Diogene Laerzio, sarà opportuno fare riferimento al caso di Carneade. Il filosofo, infatti, non è direttamente inseribile in quella tradizione diatribica e di satira filosofica che si è finora delineata, ma nella sua *Vita* (Diog. Laert. 4, 64) si trova l'unico caso in cui versi di derivazione differente sono assemblati tra loro *more centonario* – e di «spiritoso centone» parla infatti Salanitro 1994, 763 – a scopo parodico⁷²:

πωλεῖται τις δεῦρο γέρον ἄλιος νημερτής,
Μέντορι εἰδόμενος ἡμὲν δέμας ἠδὲ καὶ αὐδὴν·
τοῦτον σχολῆς τῆσδ' ἐκκεκηρῦχθαι λέγω

si aggira qui intorno un veridico vecchio di mare,
simile a Mentore, sia per l'aspetto e sia per la voce;
quello, dico che è bandito da questa scuola.

I due versi iniziali derivano dall'*Odissea*: il primo si trova in *Od.* 4, 384, il secondo è una formula che ricorre cinque volte (*Od.* 2, 268; 2, 401; 22, 206; 24, 503; 24, 548). Essi sono ripresi in modo esatto, con la sola eccezione del necessario adattamento del genere del participio εἰδομένην, che nell'ipotesto è riferito ad Atena. Il terzo verso presenta invece una certa somiglianza con *Soph. Ant.* 203 (τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται τάφω), ma mi pare più probabile che abbia una derivazione diver-

⁷² Cfr. Diog. Laert. 4, 64, παρώδησεν.

sa, o che sia addirittura da considerare come un'aggiunta originale.

Come negli altri casi analizzati in precedenza, anche qui la ripresa parodica di Omero non ha uno scopo critico verso il modello, ma serve invece per marcare, per via allusiva, il contrasto tra lo *status* dei personaggi, entrambi di natura divina, richiamati dal riferimento epico (il vate Proteo nel primo verso, Atena nel secondo) e quello di un allievo di Carneade, colpevole, secondo il filosofo, di voler sedurre una sua concubina, e per questo passibile di essere allontanato dalla scuola. La citazione del secondo verso risulta particolarmente ingegnosa, dal momento che l'allievo si sarebbe chiamato proprio Mentore; e gli ascoltatori di Carneade non potranno non aver colto il riferimento, dal momento che non solo si tratta di una formula piuttosto comune, ma rappresenta anche il verso con cui si chiude l'intera *Odissea*.

Ancora una volta, l'aneddoto riproduce un *pattern* che si è già individuato diverse volte, quello dello scambio di citazioni a botta e risposta: stando al racconto di Diogene Laerzio, infatti, Mentore avrebbe reagito al motteggio del maestro rispondendo a sua volta con un verso omerico; ma, a rimarcare la sua inferiore abilità dialettica, il verso citato non solo è isolato e ha una natura formulare, ma, venendo a descrivere l'adunarsi di un'assemblea a seguito di un bando (*Il.* 2, 52; 2, 444; *Od.* 2, 8), risulta in realtà una risposta assai poco efficace alla provocazione di Carneade:

οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοὶ δ' ἠγείροντο μάλ' ὤκα.

Gli araldi gridarono il bando e subito gli uomini si radunarono.

Trattandosi di un aneddoto riferito ad un filosofo che non lasciò nulla di scritto, l'episodio testimonia la tendenza spontanea, all'interno della dialettica filosofica, a sfruttare le potenzialità retoriche ed allusive insite nella comune memoria omerica, enfatizzando in particolare l'elemento della combinazione fortemente contrastata sia tra versi differenti, sia tra il contesto poetico di origine e il nuovo contesto di inserimento; né si potrà non sottolineare come Diogene Laerzio rimarchi esplicitamente l'ef-

fetto prosimetrico garantito da una simile tecnica, quando afferma che Carneade μεταξὺ λέγων παρῳδήσεν.

6. *Le citazioni omeriche come peculiarità menippea*

Il percorso tracciato consente, credo, di delineare meglio il *background* culturale, letterario e retorico entro il quale venne ad inserirsi il genere menippeo. La produzione del cinico Menippo sembra infatti innestarsi su quel filone della satira filosofica in cui si inserirono anche Senofane, Cratete e Timone, e che sembra approfondire e dare statuto letterario ad una vocazione alla *detorsio Homeri* che, parallelamente, si era diffusa nelle pratiche orali della predicazione cinica.

Non sorprende, dunque, scoprire come già nel fondatore del genere il riferimento ad Omero appaia molto evidente.⁷³ Dell'opera di Menippo non ci è pervenuto nessun frammento, ma fra i titoli testimoniati da Diogene Laerzio (6, 101) è attestata una Νέκυια, e gli elementi accomunanti della tradizione di genere successiva sottolineano una presenza fortissima di scene tipiche dell'epica – *in primis*, oltre alla catabasi, il *concilium deorum* – che divengono una costante talmente fissa da assumere valore euristico per la sua stessa identificazione.

Nel genere menippeo, dunque, emergono una serie di peculiarità che condizionano e determinano il rapporto con gli ipotesti poetici, ovvero:

- la forte vocazione all'eterogeneità, che si esprime in primo luogo nell'andamento prosimetrico, ma anche in una giustapposizione fortemente contrastata di segmenti testuali contigui;⁷⁴
- il costante ricorso ad *auctoritates* letterarie, che, come appare caratteristico di una vasta tradizione filosofica e diatribica, lungi dal limitarsi ad assolvere ad una funzione mera-

⁷³ Significativo è allora il fatto che persino nelle scarse testimonianze sulle *Grazie*, la giovanile opera menippea di Meleagro di Gadara, sia attestato (Athen. 4, 157b) un elemento di umoristica critica omerica: cfr. Wachsmuth 1885, 84.

⁷⁴ Sul contrasto come peculiarità fondamentale del genere menippeo vd. Bonandini 2010, 43-47.

mente esornativa o retorica, diventano esse stesse risorsa di senso;

- la ricca presenza di elementi parodici e, più in generale, di una fitta trama allusiva, che fa del testo menippeo la risultante dell'intersezione di modelli diversi.

Nel genere viene quindi ad emergere una continua tensione, nel rapporto con i modelli, tra la loro ripresa in qualità di fonti autoritative e il loro stravolgimento in senso parodico: una tensione che rispecchia bene la duplice natura seriocomica del genere, ma anche le sue diverse matrici, come ricorda Luciano nel celebre passo programmatico del *Bis accusatus* (par. 33) in cui il Dialogo filosofico personificato utilizza l'immagine dell'ippocentauro per accusarlo di aver contaminato la sua olimpica dignità trasformandolo in un miscuglio inaudito, di cui viene sottolineato lo statuto *παράδοξος*.⁷⁵

τὰ πτερὰ συντρίψας ἰσοδαίτων τοῖς πολλοῖς ἐποίησεν, καὶ τὸ μὲν τραγικὸν ἐκείνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον ἀφείλε μου, κωμικὸν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεινῆ γελοῖον. εἶτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθειρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἰαμβὸν καὶ κυνισμόν καὶ τὸν Εὐπολὶν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομηῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα. τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππὸν τινὰ τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγεν μοι φοβερόν τινὰ ὡς ἀληθῶς κύνα καὶ τὸ δῆγμα λαθραῖον, ὅσω καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν.

[...] τὸ γὰρ πάντων ἀτοπώτατον, κρᾶσίν τινὰ παράδοξον κέκραμαι καὶ οὔτε πεζὸς εἰμι οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα, ἀλλὰ ἱπποκενταύρου δίκην σύνθετόν τι καὶ ξένον φάσμα τοῖς ἀκούουσι δοκῶ.

Spezzandomi le ali, mi ha reso uguale, nella condotta di vita, alla folla, e mi ha strappato la maschera tragica e saggia per mettermene un'altra, comica e satiresca, per non dire ridicola. Poi mi ha rinchiuso insieme con il motteggio, il giambo, il cinismo, Eupoli e Aristofane: gente capace di irridere le cose sacre e di canzonare le cose rette. Infine, dopo aver resuscitato anche un certo Menippo, uno degli antichi cani, a quanto pare molto ringhioso e dai denti aguzzi, mi ha spinto addosso anche lui, un cane davvero tremendo e dai morsi subdoli: infatti morde ridendo. [...] E, cosa più irrituale di tutte, sono composto da un assurdo agglomerato e non vado a piedi né sui metri, ma sembro a chi mi ascolta un miscuglio, alla maniera di un ippocentauro, e una strana creatura.

⁷⁵ Vd. Camerotto 1998a, 75-140.

Se il ricorso alle citazioni letterarie – e specialmente omeriche – con funzione autoritativa è un tratto ben noto del dialogo di tradizione platonica, la loro *detorsio* con finalità parodiche è propria non solo, come si è visto, della più popolare tradizione diatribica di matrice cinica, ma anche della commedia, all'interno della quale la parodia di scene epiche riveste un ruolo fondamentale e ben noto, ma dove non mancano anche riprese letterali di singoli *loci*: alcuni celebri passaggi della *Pace* di Aristofane,⁷⁶ infatti, rappresentano uno dei più antichi casi di *pastiche* o di centone, in cui la combinazione, in un contesto diverso e straniato, di versi omerici assolve ad una funzione eminentemente comica.

7. Omero in Luciano, tra parodia e riflessione metaletteraria

Per quanto riguarda l'uso parodico di Omero, ed in modo particolare il reimpiego di citazioni, la tradizione menippea sembra dunque porsi al crocevia tra due diverse tradizioni: quella della satira filosofica e della predicazione diatribica di stampo cinico da un lato, e quella della commedia – programmaticamente rivendicata da Luciano come componente contaminante fondamentale – dall'altro.

E che le modalità di appropriazione dei materiali omerici si configurino come un elemento strettamente connesso alla definizione del genere letterario sembra confermato dal fatto che la tipologia dei rimandi omerici non appare omogenea in tutta la produzione di Luciano, ma assume, nei diversi dialoghi, caratteri peculiari: se infatti nelle opere più specificamente menippee i riferimenti omerici vengono di norma, come si vedrà, stravolti e manipolati a fini umoristici, attraverso tutte le tecniche (parodia, snaturamento del contesto, sostituzione di termini, *pastiche*) che abbiamo finora individuato come caratteristiche della tradizione

⁷⁶ Aristoph. *Pax* 1089-93; 1270-74; 1282-87. Meno significativi mi sembrano i versi delle *Rane* (1285-95 e 1309-22) composti, rispettivamente, di materiale eschileo ed euripideo: in questo caso, infatti, il ricorso al *pastiche* non sembra avere valore di per sé, ma appare in qualche modo indotto dalla trama stessa della commedia, con la sfida tra i due poeti tragici nell'Ade.

della diatriba e della satira filosofica,⁷⁷ nelle opere più legate alla *performance* oratoria Omero è invece prevalentemente richiamato come *auctoritas* dal valore epidittico o meramente esornativo.⁷⁸

Tale differenza risponde anche ad un effetto intrinsecamente connaturato al ricorso a citazioni poetiche, che è quello di realizzare, concretamente, lo scarto prosimetrico: uno scarto che il genere menippeo ricerca sistematicamente, ma che, al contrario, risulta perlopiù da evitare nelle opere in prosa, tanto che i retori antichi sconsigliano un ricorso eccessivo agli *excerpta* metrici.⁷⁹

Per ragioni di spazio non è possibile, in questa sede, effettuare una rassegna sistematica di tutte le riprese poetiche, o anche solo omeriche, contenute nella produzione menippea di Luciano; sarà dunque sufficiente rimandare alla ricca bibliografia esistente, ed in particolare al dettagliato, e ormai classico, studio di Odette Bouquiaux-Simon del 1968, limitandosi a citare i casi più illuminanti.

Un dialogo particolarmente significativo in questo senso è lo *Zeus tragedo*, dove il ricorso a citazioni poetiche viene elevato a tema vero e proprio, tanto che Fusillo 1992, 35 parla di «poetica della citazione». Nel dialogo, il ricorso a citazioni è estremamente significativo sin dall'*incipit*, che peraltro, nei dialoghi di Luciano, si presenta spesso come una sede di particolare concentrazione per gli scarti prosimetrici.⁸⁰ Caso unico nella produzione di Luciano,⁸¹ l'inizio dello *Zeus tragedo* è composto da una ininterrotta sequenza di 17 versi, in cui si alternano trimetri giambici ed esametri dattilici, versi originali e citazioni euripidee ed omeriche.

L'alternanza di metri diversi ha la funzione di caratterizzare i vari personaggi: se Zeus, come anticipa il titolo (che assume una ben precisa valenza metaletteraria, venendo a sottolineare l'an-

⁷⁷ Vd. in proposito l'analisi di Fusillo 1992, e, per un'efficace esemplificazione della varietà delle pratiche allusive di Luciano, il contributo di Alberto Camerotto all'interno di questo stesso volume.

⁷⁸ Cfr. la classificazione di Householder 1941, con le riserve di Bompaire 1958, 385 n. 5 e di Fusillo 1992, 26.

⁷⁹ Cfr. Demetr. Phal. 2, 112 s. e 3, 150; Hermog. *id.* 4, 313-322 Spengel (cfr. Fusillo 1992, 30s.).

⁸⁰ Cfr. Fusillo 1992, 27.

⁸¹ Cfr. Coenen 1977, 39.

goscia del dio, la cui stessa esistenza viene messa in discussione nelle dispute tra Stoici ed Epicurei), si esprime in versi tragici, il primo intervento di Atena è una sorta di centone omerico; e il gioco continua nel prosieguo del dialogo, dove, per esempio, Eracle inserisce in un suo intervento un verso comico.

Secondo una tecnica consueta, dunque, il collegamento intertestuale finisce per instaurare un confronto a distanza con i protagonisti dell'ipotesto, sottolineandone la differente statura morale; ma se negli aneddoti filosofici riportati in precedenza la differenza era quella che intercorreva tra gli dèi del mito e i mediocri filosofi dell'attualità, qui, con una trovata brillante, sono gli stessi dèi a citare se stessi, finendo così per sottolineare, con la loro inadeguatezza, la loro totale perdita di autorevolezza.⁸²

Che in questo dialogo Luciano tematizzi una vera e propria «poetica della citazione» sembra confermato dalla costante presenza di espressioni di significato metaletterario.⁸³ Nel paragrafo 14, ad esempio, Zeus, trovandosi di fronte all'assemblea divina, insolitamente affollata e confusa per la presenza delle nuove divinità straniere,⁸⁴ ed essendo sconvolto per la gravità della situazione, non trova le parole, dimentica l'esordio del discorso che ha preparato e vorrebbe quindi riciclare il verso con cui si era aperta l'assemblea divina dell'ottavo libro dell'*Iliade* (v. 5):⁸⁵

κέκλυτέ μεν πάντες τε θεοὶ πᾶσαί τε θεάιναι

Ascoltatemi, dèi e dee tutte...

Ma subito Hermes lo interrompe bruscamente:

⁸² Cfr. Camerotto 1998b, 110 n. 4.

⁸³ Cfr. Fusillo 1992, 38s.; Camerotto 1998b, 110 n. 5; 112; *ultra* Bouquiaux-Simon 1968, 37-52.

⁸⁴ Proprio il *concilium deorum* è, come noto, una delle scene tipiche dell'epica più frequentemente parodiate dal genere menippeo; per un'assemblea altrettanto caotica e di difficile gestione, si confrontino ad esempio i capitoli centrali dell'*Apocolocyntosis*.

⁸⁵ La medesima formula ritorna anche in *Il.* 19, 101, e appare strutturalmente affine a diffuse formule d'esordio di discorsi umani: cfr. κέκλυτέ μεν Τρῶες καὶ ἔϋκνήμιδες Ἀχαιοὶ, *Il.* 3, 86 = 3, 304 = 7, 67; κέκλυτέ μεν Τρῶες καὶ Δάρδανοι ἠδ' ἐπίκουροι, *Il.* 3, 456 = 7, 348 = 7, 368 = 8, 497; κέκλυτε δὴ νῦν μεν, Ἰθακήσιοι, ὅττι κεν εἶπω, *Od.* 2, 25; 161; 229.

Ἄπαγε, ἱκανῶς καὶ πρὸς ἡμᾶς πεπαρώδηται σοὶ τὰ πρῶτα

Ma smettila! Ci hai già fatto abbastanza parodie all'inizio.

In questo caso, è interessante non solo il fatto che venga esplicitamente sottolineata la frequenza di citazioni che aveva caratterizzato l'*incipit* del dialogo, ma anche la circostanza per cui il verbo παρωδέω viene paradossalmente utilizzato per descrivere la scelta di un personaggio epico di natura divina – Zeus in persona – di utilizzare, per rivolgersi agli dèi riuniti in assemblea, un verso che nell'*Iliade* serviva proprio a quello scopo, sottolineando quindi uno scarto tra testo e contesto, tra forma e contenuto che, di fatto, non c'è, o che, per meglio dire, si realizza tutto nella prospettiva ironica e dissacrante realizzata da Luciano.

Un altro passaggio in cui la ripresa di modelli letterari appare fortemente sottolineata dal punto di vista metaletterario è il paragrafo 6, che è stato fatto oggetto di un'efficace analisi da parte di Alberto Camerotto in un bell'articolo del 1998, e in cui si inserisce un vero e proprio centone.

Dopo aver deciso di convocare gli dèi, Zeus chiede a Hermes di emanare il bando, ma poi si dimostra insoddisfatto per la semplicità delle parole dell'araldo, a suo modo di vedere inadatte alla gravità della situazione:

ZEYΣ	Οὐκοῦν ἤδη κήρυττε καὶ παρέστωσαν ἅπαντες· ὀρθῶς γὰρ λέγεις.
ΕΡΜΗΣ	Ἴδου δὴ εἰς ἐκκλησίαν συνέλθετε οἱ θεοί· μὴ μέλλετε, συνέλθετε πάντες, ἦκετε, περὶ μεγάλων ἐκκλησιάσομεν.
ZEYΣ	Οὕτω ψιλὰ, ὦ Ἑρμῆ, καὶ ἀπλοῖκὰ καὶ πεζὰ κηρύττεις, καὶ ταῦτα ἐπὶ τοῖς μεγίστοις συγκαλῶν;
Zeus	Hai parlato correttamente. Pronuncia dunque il bando, e che tutti si presentino.
Hermes	Ecco: dèi, riunitevi in assemblea; non indugiate, riunitevi tutti, venite, discuteremo di cose importanti.
Zeus	Hermes, usi per il bando parole così prosastiche, semplici e pedestri, proprio quando convochi gli dèi per questioni della massima importanza?

Degli aggettivi con cui Zeus rigetta il bando di Hermes, ψιλός e πεζός assumono un particolare significato sul piano

metaletterario, venendo a marcare il contrasto tra prosa e poesia;⁸⁶ l'aggettivo πεζός, in particolare, non può non richiamare alla mente la già citata immagine dell'ippocentauro del *Bis accusatus*.

Zeus prosegue esortando Hermes a rendere più solenne il bando attraverso il ricorso alla poesia e alla sua μεγαλοφωνία, ma l'araldo esprime il timore di non essere abbastanza abile nella creazione poetica: si assiste, quindi, al paradosso di una divinità olimpica, tradizionale protagonista dei poemi, che non è capace di esprimersi nella lingua dell'epica, e lo rivela con una riflessione metaletteraria eccezionalmente lunga e articolata, che viene ad anticipare lo scarto prosimetrico che si sta via via profilando:⁸⁷

ZEYΣ	ἀποσέμνυνε, φημί, τὸ κήρυγμα μέτροις τισὶ καὶ μεγαλοφωνίᾳ ποιητικῇ, ὡς μᾶλλον συνέλθοιεν.
ΕΡΜΗΣ	Ναί. ἀλλ' ἐποποιῶν, ὦ Ζεῦ, καὶ ῥαψωδῶν τὰ τοιαῦτα, ἐγὼ δὲ ἥκιστα ποιητικός εἰμι· ὥστε διαφθερῶ τὸ κήρυγμα ἢ ὑπέμετρα ἢ ἐνδεᾶ συνείρων, καὶ γέλωσ ἔσται παρ' αὐτοῖς ἐπὶ τῇ ἀμουσίᾳ τῶν ἐπῶν
Zeus	Io dico: rendi solenne il bando con qualche verso e con la magniloquenza della poesia, perché accorran più velocemente.
Hermes	Va bene. Ma questa è cosa da poeti e da rapsodi, mentre io, invece, sono assai poco portato per la poesia: cosicché rovinerò il bando componendo versi troppo lunghi o troppo corti, e ci sarà per loro motivo di ridere per la rozzezza dei miei versi.

Di fronte alla *recusatio* di Hermes sulla possibilità di creare versi originali, Zeus consiglia allora di comporre il bando mescolando tra loro versi omerici, e quindi rimediando all'*impasse* comunicativa con un riciclo, ovvero nello stesso modo in cui, come si è visto, nel par. 14 lo stesso Zeus cercherà di riparare alla sua momentanea afasia:

ZEYΣ	Οὐκοῦν, ὦ Ἑρμῆ, τῶν Ὀμήρου ἐπῶν ἐγκαταμίγνυε τὰ πολλὰ τῷ κηρύγματι, οἷς ἐκεῖνος ἡμᾶς συνεκάλει μεμνησθαι δέ σε εἰκός.
------	---

⁸⁶ Cfr. Camerotto 1998b, 110 n. 6, che cita altri passi di Luciano in cui i due aggettivi ricorrono con questo significato.

⁸⁷ Anche nell'*Apocolocyntosis*, la forte concentrazione di elementi di riflessione metaletteraria caratterizza in modo sistematico gli snodi prosimetrici: vd. Bonandini 2010, 261-267.

Zeus Allora, Hermes, mescola al tuo bando molti versi di Omero, di quelli con cui è solito convocarci: probabilmente te li ricordi.

Hermes, allora, pur dimostrandosi poco fiducioso nella propria capacità di richiamare alla memoria con prontezza e precisione le parole di Omero, dà vita ad un poemetto di sei versi, in cui le citazioni si alternano alla libera manipolazione del linguaggio formulare:

ΕΡΜΗΣ Οὐ πάνυ μὲν οὕτω σαφῶς καὶ προχείρως· πειράσομαι δὲ ὅμως.

Μῆτε τις οὖν θήλεια θεὸς μῆτε τις ἄρσην,
μηδ' αὖ τῶν ποταμῶν μενέτω νόσφ' Ὀκεανοῖο
μηδέ τε νυμφάων, ἀλλ' ἐς Διὸς ἔλθετε πάντες
εἰς ἀγορῆν, ὅσοι τε κλυτὰς δαίνυσθ' ἐκατόμβας,
ὅσοι τ' αὖ μέσατοι ἢ ὕστατοι ἢ μάλα πάγχυ
νώνυμοι βωμοῖσι παρ' ἀκνίσιοιςι κάθησθε.

Hermes Non (li ricordo) certo in modo così chiaro e pronto; tuttavia, proverò.

Nessun dio e nessuna dea
né nessuno dei fiumi, tranne l'Oceano, rimanga a casa,
né nessuna delle ninfe, ma venite tutti da Zeus
all'assemblea, quanti consumate illustri ecatombi,
quanti o nel mezzo, o in fondo, o in modo del tutto
anonimo sedete presso gli altari, privi del fumo dei sacrifici.

L'ipotesto del primo verso è facilmente riconoscibile, dal momento che esso è praticamente identico a *Il.* 8, 7, e si inserisce quindi in quello stesso discorso all'assemblea che anche Zeus, come si è visto, citerà nel paragrafo 14; l'unica differenza consiste nella caduta delle sillabe τό γε, che può essere dovuta ad una semplice lacuna, ma che più probabilmente⁸⁸ serve a rendere la citazione di Hermes – che ha appena ammesso di ricordare i poemi οὐ σαφῶς καὶ προχείρως – imprecisa e, come lui stesso aveva detto precedentemente, ἐνδεής, ipometra.

Come in altre testimonianze che abbiamo citato in precedenza, anche in questo caso, dopo il motto iniziale, il legame con

⁸⁸ Questa è anche l'interpretazione di Bouquiaux-Simon 1968, che analizza questi versi alle pp. 345-348, e di Camerotto 1998b, 116.

l'ipotesto si fa progressivamente più labile: se il verso 2 e la prima parte del verso 3 sono ancora molto vicini a *Il.* 20, 7s. (pur con la necessaria sostituzione del verbo), versi inseriti anch'essi in un contesto di assemblea divina, il v. 4 è piuttosto composto di un *incipit* formulare (εἰς ἀγορήν) e della parte terminale di *Il.* 9, 535 (che non appartiene più ad un contesto di *concilium deorum*), mentre per gli ultimi due versi diviene difficile persino individuare singoli parallelismi con il lessico omerico: fino ad arrivare all'aggettivo ἀκνίσοισι, che, descrivendo gli altari ormai privi del fumo dei sacrifici, non solo non è mai attestato in Omero, ma evoca uno scenario completamente sovvertito rispetto alla forte sinergia tra piano umano e piano divino che caratterizza il mondo dell'epica.

In questo passaggio, ἐγκαταμίγνυμι diventa una sorta di verbo tecnico che viene a definire la pratica del *pastiche* o del centone; come ha dimostrato Camerotto 1998b, 117-121, l'uso di questo verbo da parte di Luciano è infatti sempre finalizzato a sottolineare la *mixis* tra elementi eterogenei. Se dunque da un lato esso associa l'operazione svolta da Hermes alla tecnica centonaria,⁸⁹ dall'altro inserisce questo tipo di tecnica all'interno delle strategie espressive più peculiari della tradizione menippea.

Proprio la ricombinazione di versi all'interno di contesti nuovi – sia essa realizzata attraverso la semplice citazione decontestualizzata, oppure attraverso veri e propri *pastiches* o centoni – rappresenta dunque la modalità attraverso la quale, nell'opera di Luciano, si realizza in forma più creativa l'impasto prosimetrico. Il consiglio dato da Zeus a Hermes, allora, potrebbe essere riferibile, in modo autoironico, allo stesso Luciano, che, pur presentando, nel *Bis accusatus*, la commistione di prosa e versi come la peculiarità distintiva della sua originale operazione letteraria, appare in realtà poco propenso alla creazione di versi originali – che sono invece ben presenti nella tradizione

⁸⁹ Tuttavia, è interessante notare come il rapporto tematico con l'ipotesto del κήρυγμα di Hermes sia invertito rispetto a quanto normalmente avviene nei centoni veri e propri, ma anche nella maggior parte delle citazioni omeriche di Luciano: i versi da rielaborare, infatti, dovranno essere scelti tra quelli tematicamente più affini al bando stesso (οἷς ἐκεῖνος ἡμᾶς συνεκάλει), mentre proprio la radicale differenza di significato rappresenta un elemento centrale del genere del centone (cfr. Polara 1990, 265).

latina del genere – e si serve invece in modo massiccio della rielaborazione di testi poetici precedenti; ed il verbo ἐγκαταμίγνυμι, del resto, richiama la medesima idea di commistione contenuta nei termini κρᾶσίν e κέκραμαι del passo programmatico del *Bis accusatus*.

Proprio la libera facoltà combinatoria delle citazioni, che, anche quando non giunge a forgiare poemetti originali *more centonario*, sfrutta l'accostamento con le parti in prosa limitrofe per la creazione di una rinnovata sintassi prosimetrica, appare dunque come il più originale apporto di Luciano alla tradizione dell'eterogeneità menippea. La citazione, allora, come ha scritto Fusillo 1992, 42, «diventa un procedimento poetico dinamico, un tratto espressivo essenziale della provocazione menippea».

La medesima tendenza a sottolineare attraverso una terminologia metaletteraria il reimpiego di tessere omeriche è evidente anche nel *Caronte*: in quello che Charrière 2011, 36s. definisce «petit centon homérique» (*cont.* 14), Luciano assembla infatti un emistichio ed una clausola, entrambi formulari,⁹⁰ frapponendovi il termine βασιλεύς (δέ τις).

νήσῳ ἐν ἀμφιούτῃ βασιλεύς δέ τις εὕχεται εἶναι

in un'isola circondata dall'acqua; e si vanta d'essere re.

Se parlare di centone mi sembra qui eccessivo, ciò che è interessante è il fatto che, ancora una volta, Luciano tematizzi il reimpiego creativo del testo omerico, dal momento che Hermes commenta il verso recitato da Caronte ricorrendo ad una nuova occorrenza del verbo παρωδέω:

Εὖ γε παρωδεῖς, ὦ Χάρων

Sei bravo a fare parodie, Caronte

⁹⁰ Il primo ricorre tre volte nell'*Odissea* (1, 50; 1, 198; 12, 283), il secondo complessivamente dieci volte nei due poemi (cfr. Bouquiaux-Simon 1968, 348s.). L'associazione di formule viene a rappresentare il grado zero della pratica centonaria, dal momento che, anche se nei poemi l'associazione tra le due formule non è mai attestata, essa è, per così dire, implicitamente prevista dal potenziale combinatorio della pratica rapsodica.

E l'attenzione del lettore è attirata sulla citazione omerica anche in *cont.* 22, definito da Charrière 2011, 39 «grand centon homérique»; anche in questo caso, i cinque versi, piuttosto che come un vero e proprio centone, si presentano come l'impasto di materiali omerici ripresi più o meno fedelmente,⁹¹ e sono aperti da un motto in cui l'ipotesto d'origine appare più facilmente individuabile; anche in questo caso, inoltre, la recita dei versi da parte di Caronte viene salutata da Hermes con un'esclamazione ammirata:

Ἡράκλεις, ὥς πολὺν τὸν Ὅμηρον ἐπαντλείς

Per Ercole, quanto Omero attingi!

8. *Domandare con Omero, rispondere con Omero*

La lettura del *Caronte* conferma la persistenza, all'interno dei dialoghi di Luciano, del *pattern*, che abbiamo già individuato in precedenza, per cui le citazioni vengono frequentemente ad inserirsi in serrati scambi a botta e risposta tra i personaggi, che danno vita a veri e propri *certamina* di citazioni e richiamano la vivacità dialettica che caratterizza tanti aneddoti laerziani sulla predicazione cinica, riportando al tempo stesso alla mente le consuetudini agonali proprie della pratica simposiale.

Il modulo ricorre con grande frequenza: non solo, come abbiamo già avuto modo di notare, il dialogo incipitario dello *Zeus tragedo* è tutto composto di versi; ma, ad esempio, in *pisc.* 3 l'accusa mossa da Socrate a Parresiade (personificazione dell'autore) avviene a colpi di citazioni omeriche ed euripidee, mentre in *fug.* 30 Hermes interagisce con una donna in versi omerici, mentre uno dei padroni degli schiavi fuggitivi commenta *a parte* in prosa. In questo caso, l'impiego degli esametri, lievemente adattati per farli meglio aderire al nuovo contesto, è permesso e reso più godibile dall'instaurarsi di un'analogia tra referenti omerici e referenti del testo (per cui, ad esempio, lo schiavo in fuga diviene Tersite) e da un'appropriazione metaforica e iperbolica dei contenuti dell'ipotesto (la descrizione della

⁹¹ Per una ricerca dettagliata delle possibili fonti omeriche di questo passo vd. Bouquiaux-Simon 1968, 343-345.

Chimera di *Il.* 6, 181s., ad esempio, viene applicata ai tre filosofi cinici).

Per quanto riguarda il *Caronte*, esso testimonia un aspetto diverso della medesima tendenza, tipicamente satirica e menippea, ad appropriarsi delle *auctoritates* integrandole nel tessuto dialogico,⁹² dal momento che vi viene stigmatizzato il costume di porre domande utilizzando, appunto, citazioni di Omero. Avendo alcuni quesiti da porre a Hermes, che ha appena utilizzato due versi dell'*Iliade* (5, 127s.) come una formula magica finalizzata a vedere meglio la terra dal luogo elevato dove si trovano,⁹³ Caronte si informa se sia necessario farlo usando a sua volta dei versi (*cont.* 7):

ἀλλὰ βούλει κατὰ τὸν Ὅμηρον κἀγὼ ἔρωμαί σε, ὡς μάθης
οὐδ' αὐτὸν ἀμελέτητον ὄντα με τῶν Ὀμήρου;

Ma vuoi che anch'io ti interroghi citando Omero, in modo da farti vedere che nemmeno io sono impreparato sui suoi versi?

Ancora una volta, l'impiego della citazione è tematizzato ed esplicitato: non solo, infatti, Caronte chiede apertamente se deve porre le sue domande servendosi di versi omerici (cosa che peraltro farà puntualmente, al par. 8 e al par. 9), ma, nel prosieguo della conversazione, Hermes si dimostra stupito del fatto che il nocchiero delle anime, pur passando tutta la sua vita su una barca, possa conoscere i poemi epici; Caronte risponde allora rievocando il momento in cui, mentre trasportava Omero appena defunto, questi, in preda al mal di mare, aveva vomitato molti versi:

ὅτε περ καὶ ναυτιάσας ἐκεῖνος ἀπήμεσε τῶν ῥαψωδιῶν τὰς
πολλὰς αὐτῇ Σκύλλῃ καὶ Χαρύβδει καὶ Κύκλωπι. οὐ χαλεπὸν οὖν
ἦν ἐκ τοσούτου ἐμέτου ὀλίγα γοῦν διαφυλάττειν.

Quello, in preda al mal di mare, vomitò molti dei suoi canti, tra cui Scilla, Cariddi e il Ciclope. Non era dunque difficile trattenere almeno un po' di versi da tutto quel vomito.

⁹² Per questo tratto come elemento caratteristico della menippea cfr. Helm 1906, 306.

⁹³ Si tratta di un tipico motivo menippeo, quello della catascopia.

Si tratta evidentemente di una ironica rielaborazione del *topos* del sapere rigettato, la cui tradizione letteraria e iconografica è stata di recente ricostruita in modo accurato da Gabriella Moretti; ma, evidentemente, il vomito di Omero, e la sua raccolta da parte di Caronte, divengono anche un'espressiva immagine per descrivere il processo mediante il quale le *auctoritates*, dopo essere state assimilate, vengono riproposte da parte degli autori, riapparendo inevitabilmente trasformate dopo un simile processo di 'digestione', e si presentano dunque come una rappresentazione molto efficace della pratica letteraria del centone o del *pastiche*.

9. Le citazioni di Omero nella *menippea latina*

Che l'impiego e la rielaborazione di materiali omerici siano fortemente condizionati dalla tradizione della predicazione diatribica, della satira filosofica e della *menippea* sembra confermato, a Roma, dall'*Apocolocyntosis*.

Nell'intero *corpus* delle opere di Seneca⁹⁴, infatti, Omero è citato in lingua originale una sola volta, per di più nell'ambito di un aneddoto relativo alla tracotanza di Caligola, che appare quindi come il vero artefice della citazione (*ir.* 1, 20, 8; si tratta, peraltro, dell'unica citazione di autore greco riportata da Seneca in lingua originale). Nell'*Apocolocyntosis*, invece, le citazioni in greco sono piuttosto numerose, e quelle di Omero sono le più frequenti, ammontando ad un totale di 8.⁹⁵

Nel paragrafo 5, 4, in particolare, si trovano condensati molti degli elementi che abbiamo finora individuato come caratteristici della tradizione diatribica e *menippea*: la *detorsio* dell'ipotesto attraverso la sua decontestualizzazione; l'integrazione dei versi all'interno del tessuto narrativo e retorico; la struttura a botta e risposta; la tematizzazione dell'impiego della citazione attraverso il ricorso ad espressioni metaletterarie; il contrasto prosimetrico.

⁹⁴ Vd. Mazzoli 1970, 164s. e Setaioli 1988, 51.

⁹⁵ Per l'elenco e l'analisi dettagliata di queste citazioni vd. Bonandini 2010, 58-98.

Lo scambio di battute avviene quando il defunto imperatore Claudio arriva in cielo e viene accolto da Eracle, il quale però, non avendolo riconosciuto, ed essendo anzi turbato di fronte a *novi generis faciem, insolitum incessum, vocem nullius terrestris animalis*, gli rivolge una domanda utilizzando un verso omerico:

Accessit itaque et quod facillimum fuit Graeculo, ait

τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; ποίη⁹⁶ πόλις ἤδὲ τοκῆς;

Claudius gaudet esse illic philologos homines, sperat futurum aliquem historis suis locum. Itaque et ipse Homericu versu Caesarem se esse significans ait

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

Erat autem sequens versus verior, aequae Homericus

ἐνθα δ' ἐγὼ πόλιν ἔπραθον, ὤλεσα δ' αὐτούς

Dunque gli si avvicina e, cosa che è facilissima per un grecuzzo qualunque, dice:

chi sei, di che stirpe? Dove hai città e genitori?

Claudio si rallegra di trovarsi tra gente di cultura, e spera che ci sia posto per le sue opere storiche. Perciò a sua volta risponde con un verso omerico, volendo intendere di essere l'imperatore:

da Ilio il vento mi spinse e portò dai Ciconi

Ma sarebbe stato più giusto il verso successivo, anch'esso di Omero:

li saccheggiai la città, annientai gli abitanti.

Nella concatenazione delle tre citazioni, che, per realizzare al meglio la natura prosimetrica dell'opera, si presentano alternate a brevi inserti in prosa, si instaura una sorta di gerarchia culturale, una *gradatio*.⁹⁷ La prima citazione – quella pronunciata da Eracle – è infatti estremamente banale: si tratta di un verso ripe-

⁹⁶ Il testo senecano presenta una lieve alterazione rispetto all'originale omerico (ποίη al posto di πόθι τοι), probabilmente ascrivibile ad un banale errore mnemonico.

⁹⁷ Cfr. Schmitzer 2000.

tuto sei volte nell'*Odissea*,⁹⁸ dove rappresenta sempre la formula d'esordio in occasione dell'arrivo di un personaggio sconosciuto, tanto comune e riconoscibile da essere divenuta «gefügeltes Wort».⁹⁹

In particolare, per quanto riguarda la tradizione parodica è interessante notare come la medesima formula, probabilmente attestata anche nella *Batracomiomachia* (vv. 13s.),¹⁰⁰ ricorra nei *Silli* di Senofane (*fr.* 13, 4 Gentili-Prato = 21 B 22, 4 Diels-Kranz), dove il primo emistichio si trova in combinazione con un altro verso dell'*Odissea* (20, 196) e con altre allusioni omeriche, e ricompaia poi nel già citato aneddoto su Bione e Antigono, ma anche in Luciano, che, in *Icar.* 23¹⁰¹ lo inserisce all'interno del medesimo modulo narrativo dell'approccio tra una divinità (in quel caso Zeus) ed il protagonista dell'opera, appena giunto sull'Olimpo.

L'Eracle di Seneca, dunque, si comporta come lo *Zeus tragico* di Luciano, e reagisce al turbamento provocatogli dall'improvvisa visione del *monstrum* Claudio citando il primo verso che gli viene in mente: *quod facillimum fuit Graeculo*. Ma la banalità della citazione di Eracle non è colta da Claudio, che si compiace invece di trovarsi tra *philologos homines*, e cerca di rispondere a tono, finendo soltanto per ribadire la superficialità della propria cultura: lo stesso verso declamato da Claudio (*Od.* 9, 39), infatti, è citato da Epitteto (*diss.* 2, 19, 12) e ripreso da Gellio (1, 2, 8) per fare il verso a coloro che – proprio come l'imperatore – amano far mostra di una futile erudizione e si compiacciono di esibirsi in citazioni fuori luogo. Anche dal punto di vista del senso, del resto, la citazione di Claudio, con il suo riferirsi alla *gens Iulia* attraverso il richiamo alla sua origine troiana, risulta piuttosto oscura, e non risponde in modo soddisfacente alla domanda posta da Eracle.

La sequenza omerica si completa con l'inserirsi della voce dell'autore, che commenta la vanteria di Claudio con un prag-

⁹⁸ Hom. *Od.* 1, 170; 10, 325; 14, 187; 15, 264; 19, 105; 24, 298; in Hom. *Il.* 21, 150 e *Od.* 7, 238 ricorre invece solamente il primo emistichio.

⁹⁹ Così Weinreich 1923, 68, cui si fa riferimento anche per un'estesa trattazione della questione relativa alla fortuna di questo verso, per cui vd. anche Bonandini 2010, 72s.

¹⁰⁰ Cfr. Fusillo 1988 *ad loc.*

¹⁰¹ Cfr. anche Luc. *philopatr.* 23.

matico *erat autem sequens versus verior*, inserendosi direttamente nel gioco di botta e risposta, e completando la citazione di Claudio con il verso immediatamente successivo, che viene a ricollocare il *princeps* al giusto posto: quello di un tiranno sanguinario che ha distrutto la propria città, annientandone i cittadini. Come nell'aneddoto, riportato da Epitteto, in cui Diogene aveva rimesso al suo posto Alessandro rispondendo alla sua citazione con il verso immediatamente successivo, dunque, anche qui la voce del filosofo si presenta come fustigatrice dei costumi del sovrano, e viene a svelarne la cultura superficiale e posticcia.

Venendo pronunciate da tre personaggi differenti, le tre citazioni dell'*Apocolocyntosis* servono dunque a caratterizzarli, e contengono in sé una critica contro l'indiscriminato ricorso all'*auctoritas* poetica, dal momento che la fonte attendibile per eccellenza, quella omerica, lungi dall'essere una garanzia di veridicità si rivela essere – se disgiunta da un'autentica sapienza – un mero espediente retorico, in grado di avvalorare qualunque punto di vista, anche deliberatamente contraffatto come quello di Claudio.

10. Conclusioni

La rassegna dei passi presi in esame mostra come la presenza di citazioni e riprese omeriche sia una costante delle opere a vario titolo riconducibili alla radice della diatriba e della predicazione filosofica: una costante che si configura come un elemento significativo, non giustificabile solamente alla luce della pervasiva e trasversale presenza dell'*auctoritas* omerica nella cultura greca, ma reso peculiare dal comune spirito con cui Omero è citato. Nei casi analizzati, infatti, le citazioni omeriche non hanno, di norma, una funzione esornativa o dimostrativa, e l'atteggiamento dell'autore non è caratterizzato da riverenza né da rigore filologico, ma i versi sono ampiamente rimaneggiati, liberamente combinati tra loro, reimpiegati con effetti stranianti, allo scopo di far risaltare al massimo il contrasto con il nuovo contesto – letterario o comunicativo – di inserimento.

Ne emerge una prospettiva di fondo uniformemente parodica, chiaramente individuabile non solo nella satira filosofica di

Cratete e di Timone, ma anche, *lato sensu*, nel sarcastico stravolgimento proprio degli apoftegmi attribuiti a Diogene o a Bione. In essi, appare evidente come lo scopo di tale manipolazione parodica non sia quello di criticare Omero, bensì di servirne a scopo polemico, facendolo reagire con il contesto di arrivo attraverso contrasti stridenti, e rivelando al tempo stesso l'arguzia del predicatore, che seleziona la citazione più adatta alla situazione, e in questo modo dimostra la propria superiorità – dialettica prima ancora che morale – rispetto all'interlocutore.

La tendenza ad appropriarsi di tessere omeriche risemantizzando ed inserendole dialetticamente in un discorso filosofico e satirico più ampio affonda dunque le sue radici in una tradizione ben consolidata, che un genere letterario per sua natura composito e allusivo qual è quello menippeo non può che sviluppare in tutte le sue sfaccettature, conferendole al tempo stesso una valenza metaletteraria: è il caso di alcuni tra i dialoghi di Luciano a vocazione più marcatamente menippea, ma anche dell'*Apocolocyntosis*, nella quale una presenza di citazioni omeriche decisamente eccezionale (per numero e modalità di impiego) rispetto alla restante produzione senecana appare espressione della volontà dell'autore di riconnettersi ad un ben preciso filone letterario, e viene quindi ancora una volta a confermare la natura convenzionale, di marca di genere, di tale elemento.

Bibliografia

Ax 1991

W. Ax, *Timons Gang in die Unterwelt: ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturparodie*, «Hermes», 119 (1991), pp. 177-193.

Bompaire 1958

J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.

Bonandini 2010

A. Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca. Con un commento alle parti poetiche*, Trento 2010 (Labi-rinti, 130).

- Bosman 2006
P.R. Bosman, *Selling cynicism: the pragmatics of Diogenes' comic performances*, «CQ», 56 (2006), pp. 93-104.
- Bouquiaux-Simon 1968
O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles 1968.
- Camerotto 1998a
A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.
- Camerotto 1998b
A. Camerotto, *Hermes ὀαψωδός (Luciano, I. trag. 6)*, «QUCC», 59 (1998), pp. 109-125.
- Charrière 2011
J.-L. Charrière, *Les références homériques dans Charon de Lucien de Samosate*, in B. Acosta-Hughes, C. Cusset, Y. Durbec, D. Pralon (éds.), *Homère revisité: parodie et humour dans les réécritures homériques. Actes du colloque international, Aix-en-Provence 30-31 octobre 2008*, Besançon 2011, pp. 27-49.
- Coenen 1977
Lukian, *Zeus tragodos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar von J. Coenen*, Meisenheim am Glan 1977 (Beiträge zur klassischen Philologie, 88).
- Conte 1992
G.B. Conte, *Empirical and Theoretical Approaches to Literary Genre*, in K. Galinsky (ed.), *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt a.M. - Bern - New York-Paris 1992 (Studien zur klassischen Philologie, 67), pp. 104-123.
- Criscuolo 1970
U. Criscuolo, *Cratete di Tebe e la tradizione cinica*, «Maia», 22 (1970), pp. 360-367.
- Decleva Caizzi 1980
F. Decleva Caizzi, *Τῦφος: contributo alla storia di un concetto*, «Sandalion», 3 (1980), pp. 53-66.
- Delepierre 1866-67
O. Delepierre, *Centoniana ou Encyclopedie du Centon*, «Miscellantes of the Philobyblion Society», 10 (1866-67), pp. 1-190.

Delattre 2008

C. Delattre, *Une poétique de la rosserie: des anthologies antiques aux Silloi de Timon*, «RPh», 82 (2008), pp. 47-62.

Di Marco 1989

Timone di Fliunte, *Silli*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di M. Di Marco, Roma 1989 (Testi e commenti, 10).

Fusillo 1988

[Omero], *La battaglia delle rane e dei topi. Batrachomyomachia*, a cura di M. Fusillo, prefazione di F. Montanari, Milano 1988.

Fusillo 1992

M. Fusillo, *La citazione menippea (sondaggi su Luciano)*, in A. De Vivo, L. Spina (eds.), 'Come dice il poeta...'. *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli 1992, pp. 21-42.

Gärtner 2002

Diogenes Laertius. *Vitae philosophorum*, vol. 3, *Indices*, confecit H. Gärtner, München-Leipzig 2002.

Giannantoni 1990

Socratis et Socraticorum reliquiae, collegit, disposuit, apparatus notisque instruxit G. Giannantoni, 4 voll., Napoli 1990 (Elenchos, 18).

Gigante 1987

Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Bari 1962 (1987⁴).

Goulet-Cazé 1999

Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduction française sous la direction de M.-O. Goulet-Cazé, introductions, traductions et notes de J.F. Balaudé, L. Brisson, J. Brunschwig, R. Goulet, T. Dorandi, M.-O. Goulet-Cazé, M. Narcy, avec la collaboration de M. Patillon, Paris 1999².

Gugliermi 2005

I. Gugliermi, *Les écrits de Cratès de Thèbes selon Diogène Laërce (Vies et doctrines des philosophes illustres, II, 118, 26; VI, 85-98)*, «PhilosAnt», 5 (2005), pp. 173-196.

Guido 1992

R. Guido, *La figura e gli insegnamenti di Cratete di Tebe in Giuliano Imperatore*, «Rudiae», 4 (1992), pp. 117-134.

Helm 1906

R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig - Berlin 1906 (rist. Hildesheim 1967).

Householder 1941

F.W. Householder, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, New York 1941.

Hunink 1997

Apuleius of Madauros, *Pro se de magia*, edited with a commentary by V. Hunink, vol. 2, *Commentary*, Amsterdam 1997.

Lloyd-Jones, Parsons 1983

Supplementum Hellenisticum, ediderunt H. Lloyd-Jones, P. Parsons, Berlin 1983 (Texte und Kommentare. Eine altertumswissenschaftliche Reihe, 11).

Long 1978

A.A. Long, *Timon of Phlius. Pyrrhonist and satirist*, «PCPhS», 24 (1978), pp. 68-91.

Marcovich 1999

Diogenes Laertius. *Vitae philosophorum*, vol. 1, *Libri I-X*; vol. 2, *Excerpta Byzantina*, edidit M. Marcovich, Stuttgart-Leipzig 1999.

Marini 2007

Demetrio. *Lo stile*, introduzione, traduzione e commento di N. Marini, Roma 2007 (Pleiadi, 4).

Mazzoli 1970

G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.

Mejer 1978

J. Mejer, *Diogenes Laertius and his Hellenistic Background*, Wiesbaden 1978 (Hermes Einzelschriften, 40).

Mejer 2007

J. Mejer, *Biography and doxography: four crucial questions raised by Diogenes Laertius*, in M. Erler, S. Schorn (eds.), *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26.-29. Juli 2006 in Würzburg*, Berlin - New York 2007, pp. 431-442.

Miller 1943

H.W. Miller, *Parody of the Poets by the Philosophers*, «CJ», 38 (1943), pp. 292-293.

Moretti c.d.s.

G. Moretti, *Il sapere sullo stomaco e la dottrina rigettata: avventure letterarie di un motivo satirico*, «Maia», c.d.s.

Noussia 2004

M. Noussia, *παρωδία e filosofia in Cratete Tebano*, in R. Pretagostini, E. Dettori (eds.), *La cultura ellenistica: l'opera letteraria e l'esegesi antica. Atti del Convegno COFIN 2001, Università di Roma «Tor Vergata», 22-24 settembre 2003*, Roma 2004 (Quaderni dei Seminari romani di cultura greca, 8), pp.127-135.

Noussia 2006a

M. Noussia, *La «Nekyia» di Platone e di Cratete Tebano*, in M. Vetta, C. Catenacci (eds.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica. Atti del convegno Università «G. d'Annunzio» di Chieti - Pescara, 20-22 aprile 2004*, Alessandria 2006, pp. 279-293.

Noussia 2006b

M. Noussia, *Fragments of Cynic «tragedy»*, in M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker (eds.), *Beyond the canon*, Dudley (Mass.) 2006 (Hellenistica Groningana, 11), pp. 229-247.

Pasquali 1949

G. Pasquali, s.v. «Omero», in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti Treccani* (1949), pp. 329-345.

Pennacini 1982

A. Pennacini, 'Bioneis sermonibus et sale nigro', in *Prosimetrum et Spoudogeloion*, Genova 1982 (Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia classica e medievale, 78), pp. 55-61.

Polara 1990

G. Polara, *I centoni*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 3, *La ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 245-275.

Pratesi 1985

R. Pratesi, *Timone, Luciano, Menippo. Rapporti nell'ambito di un genere letterario*, «Prometheus», 11 (1985), pp. 40-68.

Reale - Girgenti - Ramelli 2005

Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale, con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Milano 2005.

Salanitro 1994

G. Salanitro, *I centoni*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1.3, *La produzione e la circolazione del testo: i Greci e Roma*, Roma 1994, pp. 757-774.

Schmitzer 2000

U. Schmitzer, *Falsche und richtige Philologie. Die Homer-Zitate in Seneca, apocol. 5*, «RhM», 143 (2000), pp. 191-196.

Setaioli 1988

A. Setaioli, *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino 26) 1988.

Spina 1992

L. Spina, *Ermogene e la citazione poetica*, in A. De Vivo, L. Spina (eds.), *'Come dice il poeta...'. Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli 1992.

Teufer 1890

J. Teufer, *De Homero in apophthegmatis usurpato*, Leipzig 1890.

Untersteiner 1956

Senofane, *Testimonianze e frammenti*, introduzione, traduzione, note e apparati di M. Untersteiner, Firenze 1956 (rist. Milano 2008).

Usher 2009

M.D. Usher, *Diogenes' doggerel: chreia and quotation in Cynic performance*, «CJ», 104 (2009), pp. 207-223.

Vassallo 2012

C. Vassallo, *Diatriba e dialogo socratico dal punto di vista della classificazione dei generi letterari*, «MH», 69 (2012), pp. 45-61.

Wachsmuth 1885

C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae*, Leipzig 1885.

Weinreich 1923

Senecas *Apocolocyntosis: die Satire auf Tod, Himmel- und Höllenfahrt des Kaisers Claudius*, Einführung, Analyse und Untersuchungen, Übersetzung von Otto Weinreich, Berlin 1923.

ALBERTO CAMEROTTO

PASTICHES SOVVERSIVI. STRATEGIE DELLA PARODIA
E DELLA SATIRA IN LUCIANO DI SAMOSATA

Abstract

La parodia e il *pastiche* sono tra le principali strategie letterarie e satiriche di Luciano di Samosata. Obiettivo di questo articolo è indagare, attraverso una serie di esempi (*cat.*, *hist. conscr.*, *vh*, *Peregr.*, *Alex.*), la relazione tra il riuso della tradizione della *paideia* greca e le nuove prospettive della letteratura. Da un lato v'è il riconoscimento del prestigio degli autori antichi e sicuramente v'è anche il compiacimento del gioco col sistema letterario proprio del *pepaideumenos*, con la valutazione attenta della sua potenza e dei suoi effetti nella relazione col destinatario. Al tempo stesso, però, a differenza di quanto avviene per la *mimesis* così in voga al tempo della Seconda Sofistica, la parodia agisce in altre direzioni, perché implica sempre per sua natura, attraverso lo 'scarto necessario', un principio di sovvertimento della tradizione: è la regola del «*me pisteuein*», del «non credere a nulla» della satira, che opera anche sul piano più ampio della letteratura.

Parody and *pastiche* are among the main literary and satirical strategies used by Lucian of Samosata. The aim of this article is to explore the relationship between the reuse of the tradition of Greek *paideia* and the new perspectives of literature through the analysis of a serie of examples (*cat.*, *hist. conscr.*, *vh*, *Peregr.*, *Alex.*). On the one hand, there is the recognition of the greatness of the ancient authors and certainly there is also the literary pleasure of *pepaideumenos*. At the same time, in contrast to what happens for *mimesis* in the Second Sophistic, Lucian's parody and satirical pastiches look in other directions, because parody, by its nature and through the 'necessary gap', always implies a principle of subversion of the tradition: in Lucian's Works the satiric rule of «*believing in nothing*» produces its effects in the development of Literature.

1. *'Alla maniera di', ma per fare altro*

Nel *Cataplus* ci troviamo in un altro mondo, o meglio nell'altro mondo, un luogo speciale dal quale si possono vedere più chiaramente come stanno le cose sulla terra. La scena è quella del traghetto di Caronte, l'imbarcazione che trasporta i morti alle loro destinazioni. E tra questi v'è un tiranno, che è disposto a qualsiasi cosa pur di ritornare alla vita e non lasciare il potere e le ricchezze che erano tutto per lui. Vi sono anche due eroi satirici in azione, un miserabile ciabattino, Micillo, e un non meno miserabile Cinisco, filosofo cinico di nome e di fatto, che aiutano Hermes, Cloto, Caronte e Radamanto a tenere a bada i tentativi del tiranno di sfuggire al destino che spetta a tutti e alle pene che si è meritato con le sue malefatte sulla terra.¹ Una volta a bordo Cinisco rivela che nella sua povertà cinica non ha nemmeno l'obolo necessario per la traversata oltre la palude dell'aldilà, ma si offre di mettersi ai remi e perfino di intonare una canzone per dare il ritmo alla voga (*cat.* 19 κέλευσμά τι τῶν ναυτικῶν). Ma di fatto questo canto ritmico è reso impossibile da qualche altra manifestazione sonora che ci interessa per parlare di *pastiche*.

I morti nella navigazione degli Inferi fanno quello che devono fare secondo le regole, con i pianti e i lamenti levano – diciamo secondo tradizione – il loro *threnos* funebre che si contrapporrebbe (ἀντεπηχοῦσιν) al canto ritmico di Cinisco, sovrastandolo e sconvolgendolo (τὸ ᾄσμα ἐπιταραχθήσεται). Ma, come vedremo subito, c'è qualche altra possibilità di confrontarsi con questo lamento tradizionale e obbligatorio che tutti comprendiamo bene:

cat. 20 Οἴμοι τῶν κτημάτων. – Οἴμοι τῶν ἀγρῶν. – Ὅττοτοῖ, τὴν οἰκίαν οἶαν ἀπέλιπον. – Ὅσα τάλαντα ὁ κληρονόμος σπαθήσει παραλαβών. – Αἰ-αἰ τῶν νεογνῶν μοι παιδίων. – Τίς ἄρα τὰς ἀμπέλους τρυγήσει, ἄς πέρυσιν ἐφυτευσάμην;

Povero me! le mie ricchezze! – Povero me! i miei terreni! – Ahi, ah, ah! che bella casa ho lasciato! – Quanti talenti il mio erede si prenderà e sperpere-

¹ Sulla scena, molto teatrale, del *Cataplus* vd. ora Tosello 2013. Sulla parodia omerica nell'aldilà luciano vd. Gómez 2012. Per una definizione e per le virtù dell'eroe satirico rinvio a Camerotto 2014.

rà! – Ahi, ahi! i miei figlioletti appena nati! – Chi mi vendemmierà le viti che ho appena piantato?

Sulla barca di Caronte il lamento è la consuetudine, la convenzione, il rito: non si può insomma non far risuonare i propri lamenti in questa speciale traversata (καὶ μὴν οὐ θέμις ἀδακρυτὶ διαπλευσαί τινα). E anche Micillo, che pur secondo le sue prospettive satiriche non ha nulla di cui lamentarsi, è invitato da Hermes a rispettare la consuetudine (ἔς τὸ ἔθος) e a far sentire i suoi lamenti. Da un lato quindi Micillo rispetta la regola e pronuncia un *threnos* che sarà necessariamente ‘alla maniera di’ quello di tutti gli altri (τεθρήνηται), ma, proprio mantenendone gli schemi, al tempo stesso – come si può vedere – ne sovverte le prospettive e i significati:

cat. 20 οἴμοι τῶν καττυμάτων· οἴμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν· ὀττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων. οὐκέτι ὁ κακοδαίμων ἔωθεν εἰς ἐσπέραν ἄσιτος διαμενῶ, οὐδὲ τοῦ χειμῶνος ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμνος περινοστήσω τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρύους συγκροτῶν. τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ κεντητήριον;

Povero me! le mie suole! Povero me! tutte le mie scarpe vecchie! Ahi, ahi, ahi! i miei sandali marci! Non resterò più, me misero, a digiuno da mattina a sera, e non più d’inverno scalzo e mezzo nudo me ne andrò in giro battendo i denti dal freddo. Chi prenderà in eredità il mio trincetto e la mia lesina?

I lamenti di Micillo sono ovviamente paradossali: il misero ciabattino si lamenta della povertà, delle pene e delle sofferenze che finalmente ha lasciato una volta per tutte e che nel mondo alla rovescia dell’Ade non dovrà più sopportare. Nell’azione parodica, ricalcando la sequenza dei lamenti con la sintassi e i suoni, riproducendone i tratti identificativi che li contrassegnano, Micillo crea un *pastiche* diciamo trenodico che rovescia uno per uno i significati e rivela la vanità di quei lamenti come dei valori condivisi da tutti su cui essi si fondano.

Il *pastiche* luciano combina *mimesis* e rovesciamento, è ‘alla maniera di’ ma anche *contro*, com’è nello statuto della parodia.² È entrare in un confronto ma su un piano diverso, pro-

² Per una valutazione sul termine e sulle relazioni tra la parodia e il modello vd. Camerotto 1998, 16s. (con la bibliografia). Per la tensione tra testo originario e riproposizione parodica vd. le osservazioni di Fusillo 1992, 24s.

grammaticamente sfasato per produrre testi e significati altri, che mettono in crisi – o sotto giudizio – gli assetti convenzionali della cultura e della società.

2. *Il problema della mimesis: come non si deve scrivere la storia*

Proviamo a comprendere la disposizione particolare di Luciano che sempre va interpretata alla luce delle strategie della satira, in un'opera, il trattato *Come si deve scrivere la storia*, apparentemente lontana da queste prospettive: si presenta, nelle forme e nell'argomentazione, nient'altro che come un manuale per gli storici. Ma, evidentemente, è tutt'altra cosa.

È il tempo delle guerre partiche. Se *Polemos è padre di tutte le cose* – citazione celebre dagli effetti sarcastici –, tutti diventano allora dei Tucididi, degli Erodoti, dei Senofonti. Secondo Luciano nell'ipertrofia storiografica del momento v'è soltanto una via alternativa al silenzio – ma sappiamo bene che l'indole della satira non permette di tacere. Fare qualcos'altro, scrivere sì, ma qualcosa di diverso. Luciano si trova il modello adatto per illustrare la sua particolare azione letteraria all'interno della Seconda Sofistica e delle sue mode: il paradigma è la figura del cinico Diogene che nella città di Corinto al tempo di Filippo agisce secondo il noto principio del παραχαράττειν τὸ νόμιμα, parodia e paradosso dell'azione.³ Tutti, proprio tutti, davanti alla incombente minaccia macedone sono indaffarati per preparare le difese della città. Diogene non vuole essere da meno nel gran fervore collettivo, ma per la natura *altra* del filosofo cinico la sua deve essere un'azione paradossale, un'azione controcorrente, come quando entra a teatro nel momento in cui tutti ne escono.⁴ Naturalmente con l'*understatement* dell'autoironia,⁵

³ Luc. *hist. conscr.* 3s. Per il principio di Diogene cfr. Diog. Laert. 6, 20s., 56, 71. Vd. Desmond 2008, 20.

⁴ Nel testo è sottolineata l'opposizione tra ciò che fanno tutti, indaffarati nel panico della minaccia, e Diogene, che da *episkopos* cinico si ritrova a osservare questo fervore e ne verifica l'inutilità: *hist. conscr.* 3 οἱ Κορίνθιοι πάντες ἐταράττοντο καὶ ἐν ἔργῳ ἦσαν ... ὁ δὲ Διογένης ὄρων ταῦτα, ἐπεὶ μηδὲν εἶχεν ὅ τι καὶ πράττοι. Quella di Diogene è una posizione di marginalità, che lo esclude (οὐδεὶς γὰρ αὐτῷ ἐς οὐδὲν ἐχρήτο) e lo pone all'esterno della situazione che diviene oggetto della sua osservazione e della critica. Per

ma anche con una prospettiva sempre critica sulla realtà, sulle convenzioni e sui comportamenti collettivi. Diogene, allora, si lega sui fianchi il mantello e serissimamente, σπουδῆ dice il testo dell'aneddoto, comincia a rotolare su e giù per il Craneo il suo celebre *pithos* che gli faceva da casa. Fa quello che fanno tutti, ma fa anche qualcosa di diverso, di *altro*, di provocatoriamente assurdo e inutile, sicuramente γελοῖον.⁶ e lo fa con il massimo impegno e la più grande serietà che serviranno a trasformare il bel cumulo delle cinque azioni dei Corinzi e quella ripetitiva di Diogene dell'aneddoto luciano nell'eccezionale e incredibile catalogo della ripresa di Rabelais.

Così pure Luciano, mentre tutti si mettono a scrivere le storie delle guerre in corso secondo la voga del momento, sulle tracce di Diogene rotola la sua botte: interviene su un piano spostato e naturalmente quello di Luciano è consapevolmente un πιθάκιον fragilissimo.⁷ Non rinuncia a fare la sua parte, ma non

l'azione controcorrente cfr. Diog. Laert. 6, 64 εἰς θέατρον εἰσῆει ἐναντίος τοῖς ἐξιοῦσιν· ἐρωτηθεὶς δὲ διὰ τί, «τοῦτο», ἔφη, «ἐν παντὶ τῷ βίῳ ἐπιτηδεύω ποιεῖν».

⁵ Per l'autoironia dell'autore sulla propria opera cfr. anche quello che avviene nelle *prolaliai* *Il sogno ovvero la vita di Luciano, L'ambra o i cigni, Sei il Prometeo della parola, Zeusi o Antioco*, e in particolare nel *Dioniso*, dove sono state illustrate da Luciano le categorie dello *spoudogeloion* per la ricezione delle sue opere (*Bacch.* 8 ταῦτά μοι κατὰ τὸν Μῶμον εἰς ἑμαυτὸν ἀπεσκόφθω). Vd. in proposito Villani 2000 (e inoltre Branham 1989, 26-28).

⁶ Questo è ciò che dichiara la risposta di Diogene a coloro che stupiti gli chiedono cosa stia facendo: *hist. conscr.* 3 Κυλίω, ἔφη, κάγω τὸν πίθον, ὡς μὴ μόνος ἀργεῖν δοκοῖην ἐν τοσοῦτοις ἐργαζομένοις. La ripresa rabelaisiana dell'aneddoto luciano con la sua funzione è nel *Prologue de l'Authour* al terzo libro del *Pantagruel*.

⁷ È evidente l'*understatement* – ma anche la contrapposizione rispetto ai più – dell'autore satirico proprio attraverso la dichiarazione della fragilità della propria azione letteraria: *hist. conscr.* 4 οἶδα γάρ, ἡλικὸς ὁ κίνδυνος, εἰ κατὰ τῶν πετρῶν κυλίω τις, καὶ μάλιστα οἶον τοῦμὸν τοῦτο πιθάκιον οὐδὲ πάνυ καρτερῶς κεκεραμευμένον. Cfr. la definizione che Luciano nel *Sei il Prometeo della parola* dà della propria creazione artistica come nient'altro che *terpsis* e *paidia* (*Prom. es* 2 ἀλλὰ τέρψις ἄλλως καὶ παιδία τὸ πρῶγμα), paragonandola all'opera dei vasai e sottolineandone la fragilità: *Prom. es* 2 εὐθρυπτα ἡμῖν τὰ ἔργα ὥσπερ ἐκείνοις τὰ χυτρίδια, καὶ μικρὸν τις λίθον ἐμβαλὼν συντρίψειεν ἂν πάντα (vd. Romm 1990). È la stessa immagine di fragilità con il medesimo rischio che troviamo in *hist. conscr.* 4 δεῆσει γὰρ αὐτίκα μάλα πρὸς μικρὸν τι λιθίδιον προσπαίσαντα συλλέγειν τὰ ὄστρακα. Per l'*understatement* ironico cfr. anche *electr.* 6 τὸ δὲ ἐμὸν ὁρᾶτε ἤδη ὅποιον ἀπλοϊκὸν καὶ ἄμυθον, οὐδέ τις ᾄδῃ πρόσεστιν. Vd. Nesselrath 1990, 128.

farà propriamente quello che fanno tutti gli altri: sfugge all'arroganza da μεγαλότολμος di fare la parte dello storiografo⁸ e, secondo le prospettive della satira, si pone al di fuori della mischia (*hist. conscr.* 4 αὐτὸς ἔξω βέλους ἐστῶς): si terrà lontano dal fumo e dall'onda di Scilla e Cariddi (τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος),⁹ ossia dal pericolo di lasciarsi coinvolgere nell'agone storiografico alla moda, per adottare invece una posizione critica dalla prospettiva della più severa tradizione storiografica. In questo caso non crea una parodia o un *pastiche* delle storie delle guerre di Lucio Vero, ma propone una specie di trattato di storiografia, che però ha una natura particolare secondo le categorie della satira: è prima di tutto un *come non si deve scrivere la storia* e propone quali esempi negativi una serie di brevi *pastiches*¹⁰ delle aberrazioni storiografiche che in folla e magari anche con successo si diffondono in quel tempo: nell'intento di smascherare una storiografia che insegue la fama e il favore del pubblico e dei potenti più che l'*aletheia*, Luciano riprende o riproduce in questo manualetto dei testi che non sono così diversi dalle gallerie di *exempla* dei vizi e dei dannati nelle celebri rappresentazioni lucianee dell'aldilà. L'intera opera non sarà da considerare un trattato vero e proprio, ma un *pamphlet* satirico alla maniera di un trattato.

Basterà uno degli esempi messi alla berlina per comprendere l'operazione luciana e il problema del rapporto con la tradizione, con le regole del genere e con le mode del momento – ma anche con le tendenze e i limiti del grande *revival* culturale della Seconda Sofistica. Il primo degli esempi è il frutto del bell'ingegno di un novello Tucidide che ovviamente dà così inizio alla sua opera:

hist. conscr. 15 Κρεπέρης Καλπουρνιανὸς Πομπηίουπολίτης συνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Παρθυσίων καὶ Ῥωμαίων, ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους, ἀρξάμενος εὐθύς συνισταμένου.

⁸ *hist. conscr.* 4 οὐχ οὕτως μεγαλότολμος ἐγώ, μηδὲ τοῦτο δείσης περὶ ἐμοῦ.

⁹ *hist. conscr.* 4 «τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος» καὶ φροντίδων, ὅσαι τῷ συγγραφεῖ ἔννευσιν, ἀνέξω ἐμαυτὸν εἶ ποιῶν. Cfr. Hom. *Od.* 12, 219 τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος ἐκτὸς ἔεργε.

¹⁰ Vd. Anderson 1976, 56-62, 77-80, Fusillo 1999, 378.

Crepereio Calpurniano di Pompeiopoli scrisse della guerra tra i Parti e i Romani, come combatterono gli uni contro gli altri, cominciando subito dall'inizio del conflitto.¹¹

Non serve qui ripetere gli sviluppi dell'opera che possiamo ben immaginare, a cominciare dalla narrazione della peste tucididea che ritorna nel II secolo d.C. Se la *mimesis* rappresenta un principio fondamentale della letteratura e della *paideia*, per Luciano v'è anche qualche incongruenza da mettere in luce. Lo zelante imitatore di Tucidide per appropriarsi del prestigio del modello non fa altro che ripetere le frasi e le articolazioni narrative coprendo di ridicolo se stesso, la sua opera e, quel che è ancor più grave, anche il modello.¹² La *mimesis* anziché una risorsa diviene un problema. Il *pastiche* se non è 'altro da' non è ammissibile.

3. *L'iperbole della mimesis: le Storie vere*

Così per la disposizione di Luciano a proposito di *mimesis* e di *pastiche* è importante considerare ciò che l'autore, prima di entrare nella narrazione, dice all'inizio delle *Storie Vere* (1, 1-5), che sono un *pastiche* complesso fatto di molte cose. In un paragone con le attività atletiche l'opera che Luciano presenta è una *ἄνεσις* (*vh* 1, 1): si contrappone perciò programmaticamente alla *ἐπιμέλεια*, agli allenamenti sportivi più duri e parallelamente agli studi più impegnativi e seri, che si collocano nella dimensione dello *spoudaion*.¹³ Ma ciò che potrebbe sembrare

¹¹ Cfr. Thuc. 1, 1 Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων, ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους, ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου. Per gli imitatori di Tucidide cfr. inoltre *hist. conscr.* 19, 26. Vd. la rassegna degli storici e delle loro imitazioni messi alla berlina da Luciano in Lins Brandão 2009, 229-251.

¹² *hist. conscr.* 15 καὶ γὰρ αὐτὸ καὶ τοῦτο ἐπεικῶς πολὺ νῦν ἐστὶ, τὸ οἶεσθαι τοῦτ' εἶναι τοῖς Θουκυδίδου εὐοικότα λέγειν, εἰ ὀλίγον ἐντρέψας τὰ αὐτοῦ ἐκείνου λέγοι τις. Cfr. *hist. conscr.* 16 (l'imitazione della cronaca del soldato), 17 (lo storico filosofo), 18 (lo storico erodoteo).

¹³ I segni dello *spoudaion* sono ben definiti e preparano l'intreccio col *geloion* che è proprio della satira e di tutta l'opera luciana: *vh* 1, 1 τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν... μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν. Sullo *spoudogeloion* in Luciano vd. Branham 1989, 26-28, Camerotto 1998, 120-129.

meno importante ha alcune virtù: è una *anesis* κατὰ καιρόν, una ἀνόπανσις ἐμμελής, ed è parte essenziale e necessaria di una buona ἄσκησις intellettuale. Questo *ludus* agisce attraverso l'intelligenza e ha i suoi effetti sull'agilità della mente.¹⁴ Le qualità specifiche sono il diletto più puro (ψιλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν), che deriva dall'arguzia e dalla grazia (ἐκ τοῦ ἁστείου τε καὶ χαρίεντος), e le potenzialità di osservazione e di riflessione intellettuale che l'opera sollecita (θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται).

Se il piacere sta nello ξένον del tema, nel χαρίεν del piano compositivo e nelle strategie della narrazione,¹⁵ i caratteri specifici che ci interessano stanno nel modo in cui l'autore si pone in relazione con i modelli e con gli autori della tradizione. E anche questo diviene parte del piacere del testo (ἐπαγωγόν). Il riferimento agli autori che l'hanno preceduto passa attraverso l'allusione dell'*ainigma* da decrittare e si concretizza all'insegna del κωμωδεῖν: i segni, i codici e gli ipotesti devono essere avvertiti, riconosciuti e interpretati all'interno delle logiche proprie del testo che si richiamano alla dimensione del *geloion*, della parodia e della satira.¹⁶

Nel *pastiche* non v'è bisogno di dichiarare gli ipotesti, non v'è bisogno di un ὄνομαστὶ κωμωδεῖν letterario, perché ipotesti e bersagli sono manifesti al pubblico di Luciano e divengono evidenti nella lettura. Per gli effetti che si vogliono ottenere è meglio qualche volta non dire. Ma qualche bersaglio è comunque dichiarato, Ctesia, Iambulo, e tutti quelli che scrivono *pseudea* proclamando ostentatamente la verità di ciò che raccontano: a capo di tutti, quale διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας, v'è l'Odisseo di Omero con i racconti fantastici e incredibili grazie ai quali ha incantato quei creduloni dei Feaci, una vera e propria *terateia*.

¹⁴ *vh* 1, 1 ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιότερην παρασκευάζειν.

¹⁵ *vh* 1, 2 οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγόν ἔσται αὐτοῖς οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξενηγόχαμεν.

¹⁶ *vh* 1, 2 οὐκ ἀκωμωδήτως ἤνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων. Vd. Camerotto 1998, 295-302, Gassino 2011, 62-78.

Come con la storiografia, anche qui Luciano si pone ai margini e comunque non rinuncia, con un bel grado di autoironia, alla vanagloria di partecipare – a suo modo naturalmente – all’agone delle falsità. Semmai, per le proprie vie, si tratta di far meglio di tutti. E a quanto pare ci riesce bene. Il principio ‘sovversivo’ sta nella consapevolezza socratica di ciò che fa Luciano: sa e dichiara apertamente di non aver nulla da raccontare secondo le regole dell’*aletheia* e della storiografia (1, 4 ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν εἶχον). In una cosa almeno dirà la verità, ossia nel dichiarare programmaticamente che tutto ciò che racconta è *pseudos*. Una volta fatta questa dichiarazione inizia il racconto, e nel *pastiche* tra storiografia, epica e *thaumata* si susseguono da un lato le avventure e gli incontri più incredibili, tanto che ai nostri occhi moderni questo è anche il primo racconto di fantascienza e di guerre stellari, dall’altro si moltiplicano tutti i segnali di veridificazione e le affermazioni autoptiche:¹⁷ sotto il segno del paradosso entrano in azione contemporaneamente l’iperbole dello *pseudos* e l’iperbole dell’*aletheia*.

4. Pastiche e contro-pastiche: Sulla morte di Peregrino

Nel durissimo *pamphlet Sulla morte di Peregrino* troviamo qualche altra indicazione utile su come si costruisce un *pastiche* e con quali intenti ‘sovversivi’. Luciano racconta di avere assistito a Elide alla celebrazione pubblica della figura ambigua di Peregrino, filosofo cinico e santone cristiano che si prepara a suicidarsi sul fuoco.¹⁸ È il discepolo Teagene che pronuncia un encomio della figura e delle azioni del filosofo fatto ovviamente di iperboli (*Peregr.* 5 θαυμαστάς τινας ὑπερβολὰς διεξιόντος κατὰ τοῦ Πρωτέως): sono esagerazioni che arrivano all’eccesso di legittimare ed esaltare il proposito di Peregrino – dettato solo

¹⁷ Si affollano nel racconto incredibile le prove paradossalmente precise e definite della verità, dai segni concreti come le impronte o le steli, quasi una testimonianza archeologica, ai numeri e ai richiami alle regole dell’*autopsia* della storiografia. Vd. in proposito, in particolare sull’uso dei numeri, Scarcella 1985.

¹⁸ Sulla figura di Peregrino di Pario e sulla satira luciana del santone vd. Jones 1986, 117-132, Goulet-Cazé 1990, 2764-67, 2790s., Clay 1992, 3409, 3415s., 3430-38, Desmond 2008, 69-73.

dalla vanagloria – con il paragone della morte di Empedocle e addirittura di Eracle, di Asclepio e di Dioniso. Ma non basta: il fedelissimo Teagene dichiara che Peregrino è superiore a Diogene, Antistene e allo stesso Socrate, per giungere infine a paragonarlo a Zeus. Entra in azione allora quale voce satirica un anonimo doppio di Luciano, il quale, sulla stessa tribuna di Teagene, fa un ben diverso ritratto di Peregrino e propone una bella biografia della perversione che si conclude con un duplice oracolo: a quello della Sibilla riportato (e ipoteticamente inventato) da Teagene si contrappone l'oracolo di Bacide che è messo in gioco dalla voce satirica e rappresenta il *pastiche* luciano che sovverte il primo:¹⁹

Ἴλλ' ὀπόταν Πρωτεὺς Κυνικῶν ὄχ' ἄριστος ἀπάντων
Ζηνὸς ἐριγδοῦπου τέμενος κάτα πῦρ ἀνακαύσας
ἐς φλόγα πηδήσας ἔλθῃ ἐς μακρὸν Ὀλυμπον,
δὴ τότε πάντας ὁμῶς, οἱ ἀρούρης καρπὸν ἔδουσιν,
νυκτιπόλον τιμᾶν κέλομαι ἦρωα μέγιστον
σύνθρονον Ἡφαίστω καὶ Ἡρακλῆϊ ἄνακτι.

Ma quando Proteo dei cinici di gran lunga il migliore di tutti
acceso il fuoco nel santuario di Zeus altitonante
gettandosi nelle fiamme salirà all'alto Olimpo
allora a tutti insieme gli uomini che mangiano il frutto della terra
ordino di onorare il grandissimo eroe nottambulo
che divide il trono con Efesto e con Eracle.

Ἴλλ' ὀπόταν Κυνικός πολυώνυμος ἐς φλόγα πολλῆν
πηδήσῃ δόξης ὑπ' ἐρινύι θυμὸν ὀρινθείς,
δὴ τότε τοὺς ἄλλους κυναλώπεκας, οἳ οἱ ἔπονται,
μιμῆσθαι χρὴ πότμον ἀποικομένοιο λύκοιο.
ὃς δέ κε δειλὸς ἐὼν φεύγῃ μένος Ἡφαίστοιο,
λάεσσιν βαλέειν τοῦτον τάχα πάντας Ἀχαιοὺς,
ὡς μὴ ψυχρὸς ἐὼν θερμηγορέειν ἐπιχειρῆ
χρυσῶ σαζάμενος πῆρην μάλα πολλὰ δανείζων,
ἐν καλαῖς Πάτραισιν ἔχων τρεῖς πέντε τάλαντα.

Ma quando il cinico dai molti nomi nell'alta fiamma
si getterà spinto dalla furia della fama,
allora bisogna che tutti gli altri cani bastardi dei suoi seguaci
imitino la sorte del lupo scomparso.
E chiunque da vigliacco fugga la forza di Efesto
costui bisogna che tutti gli Achei lo colpiscano con le pietre

¹⁹ *Peregr.* 29s. Bacide è celebre indovino beota del VII secolo a.C. Cfr. Hdt. 8, 20, 2, 77; 9, 43, 2 e i richiami di Ar. *Eq.* 123, 1003, *Pax* 1070-1072, 1119, *Av.* 962, 970. Sulla credibilità dell'oracolo di Bacide vd. Asheri 1993.

perché freddo com'è non tenti discorsi infiammati
riempiendo la bisaccia troppo prestando a usura
con i quindici talenti che possiede nella bella Patre.

Gli schemi ('Αλλ' ὁπόταν... δὴ τότε...) e la dizione epica sono quelli tradizionali degli oracoli, che già sono oggetto della parodia e dell'azione comica in Aristofane, come nell'oracolo del Paflagone e del Salsicciaio dei *Cavalieri*.²⁰

'Αλλ' ὁπόταν μάρψῃ βυρσαίετος ἀγκυλοχήλης
γαμφληῆσι δράκοντα κοάλεμον αἱματοπώτην,
δὴ τότε Παφλαγόνων μὲν ἀπόλλυται ἡ σκοροδάμη,
κοιλοπώλησιν δὲ θεὸς μέγα κῦδος ὀπάζει,
αἶ κα μὴ πωλεῖν ἀλλᾶντας μᾶλλον ἔλονται.

Ma quando l'aquila di cuoio artigliadunca ghermisca
col becco lo stupido serpente bevitor di sangue,
allora è segnata la fine per l'agliata dei Paflagoni;
ed ai trippai grande gloria dà il dio,
a meno che non preferiscano vendere salsicce.

Ma quello di Aristofane e della commedia – lo sappiamo bene e lo dichiara nei suoi interventi programmatici lo stesso autore – è un vero e proprio modello per l'azione satirica luciana.²¹ Negli *Uccelli*, nella serie degli approfittatori opportunisti, si presenta per la fondazione della nuova città il *chresmologos*, anch'egli con un oracolo di Bacide che comincia secondo gli schemi:²²

'Αλλ' ὅταν οἰκίῃσῃσι λύκοι πολιαί τε κορώναι
ἐν ταύτῳ τὸ μεταξὺ Κορίνθου καὶ Σικυῶνος.

Ma quando i lupi e le cornacchie canute vivranno
insieme, laggiù tra Corinto e Sicione –

Poi l'oracolo si sviluppa nell'apodosi con la profezia interessata che promettendo a Pisetero di diventare aquila tra gli uccel-

²⁰ Ar. *Eq.* 197-201. Segue ai vv. 202-212 l'interpretazione dell'oracolo. Cfr. anche l'oracolo di *Lys.* 770-776. Sulla parodia degli oracoli in Aristofane e sulle riprese della dizione epica vd. Bellocchi 2009, e inoltre Muecke 1998, più in generale in relazione al contesto storico e culturale del V sec. a.C.

²¹ Cfr. Luc. *bis acc.* 33s., *Prom. es* 6, *pisc.* 14, 25.

²² Ar. *Av.* 967-968. Vd. Dunbar 1995, 544-547.

li mira ad assicurare all'ambiguo personaggio un mantello, calzari nuovi, una coppa e le interiora del sacrificio.²³

La strategia che vediamo in Luciano è già nella reazione di Pisetero, il quale ha pronto in risposta un contro-oracolo di Apollo, che è ben differente (Av. 981 οὐδὲν ἄρ' ὁμοίος ἐσθ' ὁ χρησμὸς τουτωί) e rovescia il primo, preparando la cacciata del truffatore a suon di botte senza riguardi per niente e per nessuno, come sarà per le parole e per l'azione della satira contro Peregrino e i suoi seguaci.²⁴

Αὐτὰρ ἐπὶν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζῶν
 λυπῆ θύοντας καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῆ,
 δὴ τότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξὺ –
 [...] –
 καὶ φείδου μηδὲν μηδ' αἰετοῦ ἐν νεφέλῃσιν,
 μήτ' ἦν Λάμπων ἢ μήτ' ἦν ὁ μέγας Διοπεΐθης.

Quando un impostore senza invito qui venga
 a seccare chi sacrifica e pretenda di avere le interiora,
 allora bisogna picchiarlo ben forte tra i fianchi.
 [...]

senza riguardo per nulla, neanche per l'aquila lassù tra le nubi,
 neppure se fosse Lampone, neppure se fosse Diopeite il grande.

Nel testo luciano il primo oracolo è opera di Teagene (o Luciano lo riproduce fittiziamente): è costruito secondo le regole degli oracoli²⁵ ed è fatto per l'inganno e la mistificazione.²⁶ Il secondo è sempre un *pastiche* che riproduce l'andamento del primo oracolo per sovvertirne i significati e ottiene il suo intento. Se ne sottolinea il medesimo oggetto (χρησμὸν ὑπὲρ τούτων ἐρῶ), se ne commenta l'efficacia a rincalzo dell'altro (σφόδρα εἰ ἐπειπῶν). L'oracolo di Bacide-Luciano non è da meno del modello a cui fa il verso. L'effetto nella comunicazione è immediato, il gioco del rovesciamento tra l'arguzia e il riso coglie il successo: la voce satirica ottiene la voluta reazione del pubblico che approva il messaggio del *pastiche* oracolare con grida

²³ Ar. Av. 972-979.

²⁴ Ar. Av. 983-985, 987-988.

²⁵ Cfr. p. es. *orac. Sibyll.* 4, 130 Geffcken.

²⁶ Per l'inganno attraverso gli oracoli e la credulità popolare cfr. Ar. *Eq.* 61-63, dove Demo si lascia stupidamente incantare e va in delirio per gli oracoli del Paflagone. Cfr. anche la valutazione razionalistica di Thuc. 2, 54 sugli oracoli ad Atene al tempo della guerra del Peloponneso e della peste.

di feroce entusiasmo per l'idea del rogo collettivo in cui far finire i discepoli di Peregrino (*Peregr.* 31 ταῦτ' εἰπόντος ἀνεβόησαν οἱ περιεστῶτες ἅπαντες, «Ἦδη καίεσθωσαν ἄξιοι τοῦ πυρός»).

Ma quello che in quest'opera ci interessa forse ancor di più è l'azione dello stesso Luciano: narra dello spettacolo del rogo di Peregrino tra le risa e i commenti sarcastici che smascherano tutta la orribile τραγωδία del santone. Luciano va anche oltre, proprio all'insegna del *pastiche* e dell'invenzione paradossale. Di ritorno verso Olimpia, quando incontra quelli che vengono a vedere la pira di Peregrino attratti dalla curiosità, Luciano da testimone e da attore all'interno del testo anticipa quello che sarà il racconto satirico, ma con uno sdoppiamento notevole. A quelli che capiscono la farsa egli racconta i fatti puri e semplici (*Peregr.* 39 εἰ μὲν οὖν ἴδοιμί τινα χαρίεντα, ψιλὰ ἂν ὥσπερ σοὶ τὰ πραχθέντα διηγούμεην), ma per i creduloni e i fanatici inventa lì per lì un racconto prodigioso, che è il *pastiche* di una aretalogia con l'inserimento di fatti prodigiosi e incredibili, con quelle iperboli che starebbero bene in bocca al discepolo Teagene.

Peregr. 39 πρὸς δὲ τοὺς βλάκας καὶ πρὸς τὴν ἀκρόασιν κεχηγότας ἐτραγώδουν τι παρ' ἑμαυτοῦ, ὡς ἐπειδὴ ἀνήθη μὲν ἡ πυρά, ἐνέβαλεν δὲ φέρων ἑαυτὸν ὁ Πρωτεύς, σεισμοῦ πρότερον μεγάλου γενομένου σὺν μυκηθμῷ τῆς γῆς, γύψ ἀναπτάμενος ἐκ μέσης τῆς φλογὸς οἴχοιτο ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνθρωπιστὶ μεγάλη τῇ φωνῇ λέγων «ἔλιπον γὰν, βαίνω δ' ἐς Ὀλυμπον.»

Agli stupidi, invece, pronti ad ascoltare a bocca aperta, dramatizzavo un po' di mia testa inventando che, quando fu accesa la pira e Proteo vi si gettò di slancio, prima si avvertì un violento terremoto insieme con un muggito della terra, poi un avvoltoio, preso il volo dal mezzo della fiammata, sparì nel cielo dicendo a gran voce con linguaggio umano: «Lasciai la terra, raggiungo l'Olimpo».²⁷

Il nuovo *pastiche* smaschera la stupidità e la credulità proprio perché ha successo nella sua falsità:²⁸ la finzione addirittura diventa realtà, tanto che i prodigi inventati da Luciano nel suo racconto per prendere in giro i creduloni diventano parte della

²⁷ Anderson 1976, 55ss.

²⁸ *Peregr.* 39 ἐκεῖνοι μὲν οὖν ἐτεθήπεσαν καὶ προσεκύνουν ὑποφρίττοντες καὶ ἀνέκρινόν με πότερον πρὸς ἔω ἢ πρὸς δυσμὰς ἐνεχθεῖη ὁ γύψ· ἐγὼ δὲ τὸ ἐπελθὼν ἀπεκρινάμην αὐτοῖς.

vulgata che si diffonde intorno alla morte di Peregrino. V'è addirittura qualcuno già avanti con l'età e che pure sembra persona seria (*Peregr.* 40 τινὶ πολιῷ ἀνδρὶ καὶ νῆ τὸν Δί' ἀξιοπίστῳ τὸ πρόσωπον ἐπὶ τῷ πώγωνι καὶ τῇ λοιπῇ σεμνότητι),²⁹ il quale poi racconta miracoli della morte di Peregrino, e vi aggiunge anche i dettagli (a questo punto palesemente fantastici) inventati da Luciano.

Peregr. 40 εἶτ' ἐπὶ πᾶσι προσέθηκε τὸν γῦπα, διομνύμενος ἢ μὴν αὐτὸς ἑωρακέναι ἀναπτάμενον ἐκ τῆς πυρᾶς, ὃν ἐγὼ μικρὸν ἔμπροσθεν ἀφήκα πέτεσθαι καταγελῶντα τῶν ἀνοήτων καὶ βλακικῶν τὸν τρόπον.

Poi al tutto aggiunse l'avvoltoio, giurando di averlo visto lui stesso alzarsi in volo dalla pira, quell'avvoltoio al quale avevo dato io il volo perché ridesse di coloro che per natura sono dissennati e sciocchi.

L'avvoltoio d'invenzione diventa così l'immagine dell'azione satirica che si compie col sigillo demistificatorio del riso. Lo *pseudos* più paradossale ed esagerato diviene, come nelle *Storie vere*, strumento tutto luciano dell'*aletheia*.

5. *Pastiches* sovversivi e *paideia*

Questa azione di Luciano che sa di burla ne richiama altre che mettono in gioco su un piano sovversivo *mimesis* e *pastiche*. Nell'*Alessandro o il falso profeta*, che possiamo considerare un *pastiche* biografico ossia un *bios* alla rovescia che seguendo passo a passo gli schemi del genere illustra non le *aretai* ma le *kakiai* del protagonista, troviamo Luciano in persona che entra di nuovo come attore nella narrazione degli eventi e che si reca ad Abonutico. Inventa egli stesso secondo i suoi modi delle controstrategie per smascherare le mistificazioni del nuovo santone (*Alex.* 54 αὐτὸς ἐπεμηχανησάμην). Si finge uno dei tanti pellegrini e propone all'oracolo delle domande fittizie e provo-

²⁹ Se Luciano attacca spesso la credulità della folla, ancor più severa è la critica nei confronti di quei presunti *sophoi* che credono allo *pseudos*. Cfr. p. es. *philops.* 2 συνετοὺς ἄλλα καὶ τὴν γνώμην θαυμαστοὺς οὐκ οἶδ' ὅπως ἑαλωκότας τούτῳ τῷ κακῷ καὶ φιλοψευδεῖς ὄντας, 17 σοφῷ ἀνδρὶ καὶ μάλιστα ἐλευθερίῳ, 23 γέροντες ἄνδρες ἐλκόμενοι τῆς ῥινόσ, 37 γέροντες ἄνδρες (con la responsabilità nei confronti dei più giovani).

catorie, perfino piuttosto pericolose nel clima di esaltazione e fanatismo che circonda l'oracolo (*Alex.* 53 ἐρομένου γάρ μου εἰ φαλακρός ἐστὶν Ἀλέξανδρος, 53 πόθεν ἦν Ὅμηρος ὁ ποιητής, 54 πότε ἀλώσεται μαγγανεύων Ἀλέξανδρος;). E compie anche un'azione che rivela la sua indole da voce o anzi da eroe satirico. Giunge all'incontro personale con Alessandro: è un'impresa imprudente, ma ovviamente necessaria per chi ha gli attributi dell'*episkopos* e dell'*autoptes*. Luciano si avvicina recitando la parte del pellegrino e del devoto, ma quand'è il momento fa qualcos'altro che rovescia le aspettative e le convenzioni. Manca intenzionalmente di rivolgersi al santone con la venerazione dovuta e, fingendo di baciargli la mano, con un morso quasi gliela stacca: un attacco fisico paradossale e audace – molto vicino ai modi dei filosofi cinici – ma soprattutto un sovvertimento comico delle regole e un segnale di disprezzo e di irrisione che sostituisce le parole e il riso.³⁰ È un'azione che corrisponde sul piano pratico a ciò che fanno i *pastiches* 'sovversivi' sul piano letterario.

Il racconto inventato sui prodigi della morte di Peregrino così come le finte domande per l'oracolo di Alessandro ci ricordano un'altra burla del Luciano reale, così come è raccontata da Galeno in un'opera di cui abbiamo solo la versione araba. Luciano, per mettere in ridicolo qualche filosofo contemporaneo confeziona dei finti detti di Eraclito, che vengono immediatamente presi per veri, e anzi divengono oggetto di interpretazioni e commenti 'autorevoli'.

Insomma Luciano si presenta come un virtuoso della *mimesis* che va naturalmente oltre le regole e i limiti dell'imitazione.³¹ È il dominio della *mimesis* che contiene i principi del rovescia-

³⁰ Il morso di Luciano, che ha l'obiettivo di gettare nel ridicolo il santone, richiama con i suoi tratti simbolici la tradizione giambica ma soprattutto si ricollega direttamente ai modi cinici di Menippo, così com'è rappresentato quale paradigma fondamentale della satira luciana in *bis acc.* 33 τὸ δῆγμα λαθραῖον, ὅσῳ καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν. Cfr. Saïd 1993, 258 «Le détail le plus concret en apparence a d'abord valeur de symbole: n'est-il pas normal que Lucien, qui se place ailleurs sous le patronage d'Archiloque, morde la main que lui tend son adversaire?».

³¹ Su questo notevole episodio narrato da Galeno, del quale abbiamo testimonianza in una traduzione araba dei commentari alle *Epidemie* di Ippocrate, vd. Strohmaier 1976, Macleod 1979, 326-328, Hall 1981, 437-439, Branham 1989, 181, Clay 1992, 3406-08.

mento come si può vedere in altri esempi. Nell'*Encomio della mosca* le regole retoriche del genere sono virtuosisticamente all'opera per realizzare l'elogio paradossale dell'insetto piuttosto ripugnante. Nella diatriba *Sul lutto*, dove sono messi alla berlina le credenze sulla morte e i riti funerari, Luciano mette in scena un giovane morto anzitempo, il quale riprende vita e voce per rivolgere al padre una *consolatio* alla rovescia che richiama in maniera più articolata il *threnos* parodico di Micillo. Nel *Simposio o i Lapiti* sono seguiti e rispettati tutti gli schemi del *Simposio* platonico, ma quella che è la massima celebrazione della natura della filosofia e del filosofo si trasforma – come già suggerisce il titolo – in una rissa che rovescia i principi fondamentali della prassi simposiale e in una satira feroce che condanna l'arroganza e l'ipocrisia dei filosofi contemporanei. Nel *Parassita*, il perfetto *pastiche* del dialogo socratico con le tecniche della dialettica, dell'*elenchos* e dell'*eironeia* serve a celebrare l'eccellenza del parassita, il quale – in quello che si rivela un attacco sarcastico – appare superiore anche ai filosofi e agli oratori così in auge nella tradizione e in particolare al tempo di Luciano. E v'è qui una affermazione che possiamo adottare per il *pastiche* e per la parodia luciana: il παρασιτεῖν è meglio del σιτεῖν (*paras.* 61). L'azione letteraria *ai margini e contro* (παρὰ-), proprio per questa disposizione che possiamo chiamare *sovversiva* nel senso etimologico del termine, supera i limiti del modello, della tradizione, delle sue convenzioni, e apre – come vediamo dalla straordinaria fortuna moderna di Luciano – nuove prospettive per la letteratura e per la *paideia*.

Bibliografia

Anderson 1976

G. Anderson, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976.

Anderson 1978

G. Anderson, *Patterns in Lucian's Quotations*, «BICS», 25 (1978), pp. 97-100.

Asheri 1993

D. Asheri, *Erodoto e Bacide: considerazioni sulla fede di Erodoto negli oracoli (Hdt. VIII 77)*, in M. Sordi (ed.), *La profezia nel mondo antico*, Milano 1993, pp. 63-76.

Bellocchi 2009

M. Bellocchi, *Gli oracoli in esametri di Aristofane come testimonianza di poesia oracolare nell'Atene del tardo V secolo a.C.*, «RFIC», 137 (2009), pp. 23-40.

Branham 1989

R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass.-London 1989.

Camerotto 1998

A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.

Camerotto 2009

A. Camerotto, *Luciano di Samosata. Icaromenippo*, Alessandria 2009.

Camerotto 2014

A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.

Clay 1992

D. Clay, *Lucian of Samosata: Four Philosophical Lives (Nigrinus, Demonax, Peregrinus, Alexander Pseudomantis)*, *ANRW II* 36.5 (1992), pp. 3406-3450.

Desmond 2008

W. Desmond, *Cynics*, Stocksfield 2008.

Dunbar 1995

N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.

Fusillo 1992

M. Fusillo, *La citazione menippea (sondaggi su Luciano)*, in A. De Vivo, L. Spina (eds.), *'Come dice il poeta...'. Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli 1992, pp. 21-42.

Fusillo 1999

M. Fusillo, *The Mirror of the Moon: Lucian's A True Story – From Satire to Utopia*, in S. Swain (ed.), *Oxford readings in the Greek novel*, Oxford 1999, pp. 351-381 (= *Le miroir de la Lune. L'Histoire vraie de Lucien de la satire à l'utopie*, «Poétique», 73 [1988], pp. 109-135).

Gassino 2011

I. Gassino, *Éléments de construction du récit dans les Histoires vraies de Lucien*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 2 (2011), pp. 62-78.

Gómez 2012

P. Gómez Cardó, *El aprendiz de rapsodo, o de cuando Homero cruzó la laguna Estigia*, «Emerita», 80 (2012), pp. 13-29.

Goulet-Cazé 1990

M.-O. Goulet-Cazé, *Le Cynicisme à l'époque impériale*, *ANRW II* 36.4 (1990), pp. 2720-2833.

Hall 1981

J.A. Hall, *Lucian's Satire*, New York 1981.

Jones 1986

C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge Mass.-London 1986.

Lins Brandão 2007

J. Lins Brandão, *Luciano de Samósata. Como se deve escrever a história*, Belo Horizonte 2009.

MacLeod 1979

M.D. MacLeod, *Lucian's Activities as a μισαλάζων*, «Philologus», 123 (1979), pp. 326-328.

Muecke 1998

F. Muecke, *Oracles in Aristophanes*, «SemRom», 1 (1998), pp. 257-274.

Nesselrath 1990

H.G. Nesselrath, *Lucian's Introductions*, in D.A. Russell (ed.), *Antonine literature*, Oxford 1990, pp. 111-140.

Romm 1990

J. Romm, *Wax, Stone, and Promethean Clay: Lucian as Plastic artist*, «CA», 9 (1990), pp. 74-98.

Saïd 1993

S. Saïd, *Le 'je' de Lucien*, in M.F. Baslez, Ph. Hoffmann, L. Pernot (eds.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris 1993, pp. 253-270.

Scarcella 1985

A.M. Scarcella, *Luciano, le Storie vere e il Furor mathematicus*, «Gior. it. fil.», 16 (1985), pp. 249-57.

Strohmaier 1976

G. Strohmaier, *Übersehenes zur Biographie Lukians*, «Philologus», 120 (1976), pp. 117-122.

Tosello 2013

M. Tosello, *'Il teatro in prosa' del Catapulus*, «AOFL», 8 (2013), pp. 246-269.

Villani 2000

B. Villani, *L'ironia nelle prolaliae di Luciano*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica "A. Rostagni"», 14 (2000), pp. 217-231.

CATERINA MORDEGLIA

«NON SIMPLO STAMINE TEXAM»: REMINISCENZE
E CITAZIONI VIRGILIANE NELL' *ECBASIS CAPTIVI*

Abstract

Analisi letteraria e critico-testuale degli echi virgiliani nell' *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*, un anonimo poema allegorico del X secolo, precursore dell'epica animale medievale, intessuto di citazioni classiche, medievali e bibliche. All'incirca quaranta e principalmente attinte dall' *Eneide*, esse sono soprattutto reminiscenze filtrate attraverso la tradizione poetica – principalmente epica – e gnomica della Tarda Antichità e del Medioevo. Quelle che possono essere identificate come citazioni dirette sono spesso soggette a un trattamento parodico, tipico dei *Vergiliocentones* e dei centoni in genere.

Literary and critical-textual analysis of the Virgilian echos in *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*, an anonymous allegorical poem of the 10th century forerunner of the medieval beast epic, interwoven of classical, medieval and biblical quotations. Somewhere about forty and mostly drawn from *Aeneis*, they are especially reminiscences filtered through the poetic – mainly epic – and gnostic tradition of the Late Antiquity and the Medieval Age. Those we can recognize as direct quotations are often exposed to a parodical treatment, typical of the *Vergiliocentones* and of the *centones* in general.

La recente pubblicazione del poderoso volume curato da Jan Ziolkowski e Michael Putnam, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*,¹ ci ripresenta prepotentemente, se ancora ce ne fosse bisogno, l'evidenza dell'enorme fortuna di Virgilio nel Medioevo, già da tempo sancita a livello critico dal

¹ Ziolkowski, Putnam 2008.

celebre saggio, ormai metodologicamente superato, di Domenico Comparetti.²

Com'è noto, a una tradizione manoscritta medievale talmente sovrabbondante da rendere pressoché impossibili, e di fatto superflui a fronte dell'esistenza di un cospicuo numero di testimoni *vetustissimi*, la costituzione di uno *stemma codicum* e il loro utilizzo in sede di ricostruzione testuale,³ fa riscontro un variegato numero di biografie, commenti, riscritture più o meno fedeli, incentrate sul poeta mantovano e la sua opera.

Tra le molteplici forme di rifacimenti i centoni rappresentano certo un fenomeno letterario significativo, rivalutato dalla critica solo in tempi relativamente recenti dopo il giudizio impietoso di Shackleton Bailey.⁴ Più che per il loro intrinseco valore critico-testuale, su cui pesano le limitazioni proprie della tradizione indiretta, essi vengono oggi studiati quale testimonianza della *lectura Vergilii* in età tardoantica e medievale, a fronte dell'interesse che nell'ultimo ventennio ha investito la fortuna del classico e, più specificatamente, l'intertestualità.⁵

In questo contesto all'attenzione dei classicisti dediti allo studio del *Fortleben* virgiliano è finora sfuggito l'anonimo poemetto mediolatino in 1229 esametri conosciuto come *Ecba-*

² Comparetti 1896². Sull'odierna limitatezza del saggio, indirettamente colpevole di trascurare la fortuna mediolatina al tempo non ancora esplorata, cfr. Leonardi 1996.

³ Cfr. Geymonat 2008, XV e Alessio 1996. Calzante anche la definizione di Reynolds 1983, 435, che parla di «*silva immensa*» e «*legions*» di codici successivi al IX.

⁴ Lo studioso motivava così l'esclusione dalla sua edizione teubneriana dell'*Anthologia Latina* dei 12 centoni virgiliani contenuti nel *Codex Salmasianus*: «Centones Vergiliani, opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam» (Shackleton Bailey 1982, vol. I, III).

⁵ Non mi soffermo sulle caratteristiche e la bibliografia relativa ai centoni, per cui rimando ai diversi contributi contenuti nel presente volume. Cito solo, come saggio orientativo, Polara 1990. Sui *Vergiliocentones* in particolare cfr., tra i tanti, Lamacchia 1985, McGill 2005 e Ziolkowski, Putnam 2008, 471-481. Negli ultimi anni a una numerosa produzione saggistica sull'argomento si è affiancata un'altrettanto intensa attività editoriale: al 2006 risale l'edizione dell'*Hippodamia* (Paolucci 2006), mentre tra il 2010 e il 2011 sono state pubblicate quelle dei centoni virgiliani di ispirazione cristiana *De ecclesia* (Damico 2010), *Versus ad gratiam Domini* (Arcidiacono 2011), *De verbi incarnatione* (Giampiccolo 2011).

*sis cuiusdam captivi per tropologiam*⁶ – o, più brevemente, come lo nominerò anche io in seguito, *Ecbasis captivi* –, ben noto agli studiosi di favolistica ed epica mediolatina per la sua complessa polisemia allegorica in chiave politico-morale, sul duplice piano autobiografico e universale, tipica dei migliori testi medievali.

Composto nel X secolo da un monaco benedettino, probabilmente nel monastero di St. Èvre a Toul allora coinvolto nelle riforme monastiche,⁷ come spesso accade nel Medioevo, età che sancisce la contaminazione quando non addirittura la dissoluzione dei generi, l'*Ecbasis captivi* è difficilmente inquadrabile in un genere letterario specifico.

Ezio Franceschini ha cercato di dimostrare che con questo testo nasce l'epica animale poi sfociata successivamente nella composizione delle saghe dell'*Ysengrimus* e del *Roman de Renart*.⁸ Pierluigi Vinay, che riusciva a trovare chiavi di lettura inaspettate e acute per testi spesso oscuri, definì invece provocatoriamente il poemetto «la sola compiuta commedia che ci abbia tramandato l'Alto Medioevo».⁹ L'*Ecbasis*, infatti, è stato presumibilmente scritto per una lettura recitata all'interno del monastero in occasione della conclusione della Quaresima. Lo dimostrerebbero vari elementi: la tipologia delle narrazioni, che alterna il discorso in prima persona a parti dialogate; il masche-

⁶ Questo titolo è frutto dell'emendamento da parte di Jacob Grimm nella sua *editio princeps* dell'opera (Grimm 1984) della forma (H)EC . BASIS PER TOPOLOGIAM trādita dal ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 10615-10729, uno dei due codici che conservano il testo. Sul significato del termine *ecbasis*, cfr. Comerci 1980.

⁷ Di fronte ai numerosi tentativi di identificazioni storiche desunte da elementi interni al testo, destinati a rimanere nel campo delle ipotesi più o meno verisimili, propendo per datare il testo al X anziché all'XI secolo seguendo l'attribuzione cronologica proposta da Vinay 1949, 235-241 e Leonard 2002, 70. Questa datazione mi sembra confermata dall'esame parziale della tecnica metrico-versificatoria dell'opera compiuta da Strecker 1935, 52, D'Angelo 1992, *passim*, e Orlandi 2002. Per uno *status quaestionis* sulle varie ipotesi di datazione del poemetto, cfr. Tedeschi 2005, 156-161. Sull'identificazione geografica cfr. il riferimento autobiografico del v. 124: *Inberbis iuvenis, Tullensis discolus urbis*, e quello a san Apro del v. 465: *adidit hoc solum, sanctum deposcier Aprum*. Tutte le citazioni testuali dell'*Ecbasis* qui riportate seguono l'edizione di Strecker 1935.

⁸ Franceschini 1955, 323.

⁹ Vinay 1949, 251, ripreso da Bertini 1998, 110.

ramento allegorico degli animali protagonisti; la complessa allegoria pasquale sottesa all'opera, di cui è una delle chiavi interpretative;¹⁰ gli insistiti riferimenti al cibo dai forti accenti parodici presenti in tutto il testo.¹¹

La struttura dell'opera è complessa e per la sua narrazione ad incastro rimanda a modelli orientali. La *Außenfabel* (vv. 69-391; 1010-1015; 1098-1223) narra la storia di un vitello che, attratto dalle voci dell'esterno, fugge dalla stalla e viene fatto prigioniero dal lupo che minaccia di divorarlo. Solo l'aiuto degli altri animali della foresta, accorsi in massa al castello del predatore, riuscirà a liberarlo. Non è difficile scorgere nel vitello il monaco che, lasciato il monastero per gli allettamenti della vita mondana, piomba nel peccato. La *Innenfabel* (vv. 392-1009; 1016-1097), narrata al vitello durante la sua prigionia dal riccio alle dipendenze del lupo, rielabora la celebre favola esopica del leone malato alla cui reggia accorrono tutti gli animali del bosco, innestandovi i motivi del lupo scorticato e dell'inimicizia tra il leone e la volpe ripresi poi dalla tradizione dell'epica animale del XIII secolo.¹² L'interpretazione è qui duplice: sul piano religioso la celebrazione della resurrezione pasquale di Cristo seguita a un lungo periodo di passione (la malattia del leone) con la partecipazione di tutti i fedeli (gli animali sudditi); sul piano

¹⁰ Cfr. Mordegli 2007. L'ambientazione pasquale è esplicitata al v. 70: *Post octingentos Domini, post ter quater annos, / Aprili mense, Pasche bis septima luna*, dove l'espressione *Pasche bis septima luna* indica la quattordicesima fase lunare con cui nel Medioevo veniva indicato il plenilunio e dunque, siccome la Pasqua viene tradizionalmente celebrata dalla Chiesa la prima domenica dopo il plenilunio di marzo, la vigilia di Pasqua. Alla Pasqua rimanda anche l'identificazione autobiografica dell'autore con il vitello, animale non frequente nella favolistica classica (cfr. Dicke, Grubmüller 1987, 381-383, dove per il vitello sono citate solo due occorrenze), il cui ruolo di vittima sacrificale è cristallizzato attraverso le citazioni scritturali (cfr. per es. *lev. IX 3: tollite hircum pro peccato et vitulum atque agnum anniculos et sine macula in holocausto*, dove si ritrova la precisazione sull'età specifica dell'animale di *ecb. 73: annuus existens redeuntis tempore veris*).

¹¹ Sul legame tra feste liturgiche e parodia nella tarda antichità e nel Medioevo, caratteristico di numerose altre opere latine quali ad es. la *Cena Cypriani*, cfr. Lehmann 1963², 105-109, dove si può leggere una rassegna di testi parodici mediolatini di argomento biblico, nati dall'assidua frequentazione con le Sacre Scritture e dall'interazione tra il dramma liturgico e l'elemento folklorico proprio di alcune festività popolari a sfondo religioso e carnevalesco.

¹² Cfr. Kaczynski, Westra 1988 e Curletto 1989-1990.

politico le forze centrifughe dei feudatari locali (di cui il lupo, definito al v. 1176 *domesticus hostis*, è simbolo, insieme agli animali alla corte del leone dediti a sotterfugi a danno del leone) che si oppongono alla tentata strategia centrista di Enrico I di ascendenza carolingia, sostenuta dall'anonimo autore dell'*Ecbasis*.¹³

Altrettanto complessa è la cifra stilistico-compositiva. In tal senso a metterci in guardia sulla difficoltà del dettato poetico sono le parole stesse dell'autore, che dopo una vita dedita alle frivolezze ha deciso di impegnarsi nell'attività della scrittura, per lui molto difficile e faticosa ma al tempo stesso motivo di svago (vv. 7-16).¹⁴

Nam quia sic vixi, possedi nomen aselli,
cuius raucisonum querens vitare ruditum,
quemquam sit serum, meditabor scindere saccum,
10 ut iuga torporis pellant rudimenta laboris,
incipiens versus, quos rarus denegat usus.
Pellitur his somnus, frenatur potus et esus,
sepe caput scabitur, vivus conroditur unguis
tunditur atque stilus grandi meditamine strictus.
15 Talia qui uersat, pigritandi iura recusat,
hic sua deuitat, dum pulchra poemata cantat.

Per questo mio stile di vita conquistai dunque il nomignolo di "somaro", ma ora, cercando di evitare il rauco raglio di questo animale, anche se in ritardo ho intenzione di strapparmi di dosso tale veste (10) così da allontanare il gioco dell'indolenza con i primi tentativi di esercizi faticosi, cominciando a comporre versi che la scarsa pratica non mi concede. Essi allontanano il sonno, limitano il mangiare e il bere, spesso mi fanno scorticare la cute della testa, rodere le unghie fino alla carne viva e spuntare la penna impugnata per questo importante progetto. (15) Chi si dedica a questo tipo di attività rifiuta il diritto al riposo e, finché canta nobili versi, sfugge ai propri affanni.

Dopo un'ironica *recusatio* di prammatica, in cui il monaco ribadisce la propria inadeguatezza alla versificazione latina dinanzi alla perizia dei poeti ufficiali e all'incombente, minacciosa sorveglianza delle Muse (vv. 17-33),

¹³ Cfr. Mordeglija 2007, dove si fonde l'interpretazione religiosa di Ziolkowski 1993 con quella politica di Vinay 1949.

¹⁴ I versi seguenti sono tratti dal prologo (vv. 1-68) che precede la *Außenfabel*. La traduzione, la prima italiana, è mia ed è inedita.

Sunt etenim quidam, si me depingere quiddam
audierint falsi, certabunt legibus aequi
ac mea transmisso transfigent carmina telo.

[...]

Scribitur et legitur, priscorum carmine scitur,
per campos, siluas, fluvios properare Camenas,
quo pede pervolitent vel quae sibi carmina dicent;

30 exitus et reditus quarum per maxima cautus
commonet insulsum, ne fimo polluat aurum,
inrepat indoctum de caelis scribere versum,
arguit invalidum per fortia tendere gressum.
Territus hisce minis meditor desistere ceptis.

Senza dubbio ci sono alcuni che, se verranno a sapere che scrivendo commetto qualche errore di prosodia, mi combatteranno secondo le norme della misura e trafiggeranno i miei carmi trapassandoli con i loro dardi. [...] È scritto e si sa leggendo i versi degli antichi come le Muse percorrano velocemente i campi, le selve, i fiumi, con quale piede li sorvolino e quali carmi dettino loro; quell'andirivieni estremamente accorto (30) ammonisce lo sciocco a non lordare l'oro con il fango, mette in guardia l'ignorante dallo scrivere versi sul divino, redarguisce chi, pur essendo tecnicamente debole, si volge ad argomenti poderosi. Atterrito da queste minacce, medito di desistere dal mio progetto.

nei versi seguenti vengono svelate la trama allegorica e l'*utilitas* didattica e morale del poemetto secondo la migliore tradizione dei prologhi della favola esopica,¹⁵ nonché la sua probabile lettura drammatizzata (vv. 34-42):

35 Rerum gestarum viguit mos tempore patrum,
nullus ut auderet conscribere, quae sibi vellet,
ni prius auditor certus foret ille notator
disceret aut visu, quid commemorabile scriptu;
pagina sic certa valuit sub testibus acta.
Hec ego dissolvam, raram si pono fabellam,

¹⁵ Cfr. per es. Phaedr. I prol. 3-4: *Duplex libelli dos est: quod risum movet / et quod prudentis vitam consilio monet*; Avian. ep. ad Theod.: *Habes ergo opus quo animum oblectes, ingenium exerceas, sollicitudinem leves totumque vivendi ordinem cautus agnoscas. Loqui vero arbores, feras cum hominibus gemere, verbis certare volucres, animalia ridere fecimus...*; Aes. lat. prol. 1-2: *Ut iuvet et prosit conatur pagina presens: / dulcius arrident seria picta iocis* e prol. 11-12: *Verborum levitas morum fert pondus honestum, / et nucleum celat arida testa bonum*; Min. fab. prol. 1-4: *Musa, refer clausas levium rerum michi causas, / ut levium levitas prima sit utilitas. / Doctis scribo tamen quibus ex levitate gravamen / non fieri spero quam tipice refero* e prol. 15-16 [...] *Lector, si discere cures / que cano, quam fueris, doctior efficeris.*

- 40 confiteor culpam: mendosam profero cartam.
Sunt tamen utilia quae multa notantur in illa;
si recitas totam, panis mercabere tortam.
Denique non prodest, sed obest, ut sepe probatum est,
una re quemcumque suam consumere curam;
- 45 sed varias artes ediscant quique scolares,
sit scola discendi, succedat cura docendi.
Sub specie certi nascetur questio scripti,
ad quid cepissem seu talia cur replicassem;

Al tempo delle gesta dei nostri antenati invalse l'usanza (35) che nessuno osasse scrivere quello che aveva in mente se prima non avesse udito da fonte certa o fosse stato testimone oculare di ciò che era degno di essere tramandato per iscritto. In questo modo la sua pagina godeva di attendibilità per essere stata redatta sulla base di testimonianze. Sarò io ad abolire questa consuetudine, componendo un singolare racconto di fantasia, (40) ma ammetto la mia colpa: vi offro uno scritto pieno di errori. Tuttavia ci sono da osservare in esso molti utili insegnamenti e se lo reciterai fino in fondo ti guadagnerai una focaccia. Infine, non giova, bensì nuoce, come è stato spesso dimostrato, che ciascuno spenda il proprio impegno in una sola cosa; (45) al contrario ogni scolaro dovrebbe imparare varie discipline e, solo dopo averle imparate, dovrebbe preoccuparsi di insegnare. Il problema principale del mio scritto riguarderà la natura della sua veridicità, per quale motivo ho iniziato a scriverlo o perché ho ripetuto questo racconto.

Che la difficoltà di lettura non si riferisca solo alla natura allegorica del testo ma anche al suo dettato stilistico viene confermato da un'indicazione, retoricamente parlando inequivocabile, nella conclusione del prologo (vv. 65-68):

- 65 Ceu truncus sterilis lignis aequabar adustis
ac misero vitulo sudibus quam sepe ligato:
illi consimilis patrum frenatus habenis,
cuius et historiam non simplò stamine texam.

Ero simile a un albero sterile usato come legna da ardere o a un povero vitello troppe volte legato a dei paletti: come questo tenuto a freno dalle briglie dei miei superiori, narrerò la sua storia dalla trama non semplice.

L'emistichio *non simplò stamine texam*, che precede in posizione enfatica l'inizio della narrazione, riprende infatti la tipica metafora tessile, cristallizzata da Ausonio e ripetutamente variata dalla tradizione, con cui viene indicata la composizione centonaria.

In realtà, come ha ben distinto la critica,¹⁶ per l'*Ecbasis captivi* è più corretto parlare di *Mosaikstil* che di *Centotechnik*, secondo un'altra immagine molto usata dalla trattatistica retorica per connotare le opere caratterizzate da un massiccio uso di riferimenti intertestuali diversi, intrecciati sia tra di loro sia con le parti originali del testo, appunto come in un mosaico. Nel poemetto, infatti, l'autore mescola con perizia ai suoi versi le numerosissime citazioni letterarie e scritturali frutto delle molteplici letture all'interno del monastero. Ai testi di natura religiosa quali la *Regula Benedicti* e la Bibbia si affiancano opere classiche, tardoantiche e medievali, scelte, a quanto sembra, non solo in base alla loro popolarità (è il caso sicuramente, per esempio, di Prudenzio e dell'epica biblica¹⁷), ma anche dei gusti personali dell'autore, come accade probabilmente per testi poco noti, o comunque meno diffusi, come per esempio gli *Aenigmata* di Sinfosio, i carmi di Eugenio di Toledo,¹⁸ il *De medicamentis* di Marcello Empirico, i *Bella Parisiaca urbis* di Abbone di Fleury.

Per quanto riguarda specificatamente la ripresa dei testi classici e tardoantichi, questo è l'elenco delle singole occorrenze:¹⁹

¹⁶ Cfr. Billerbeck 1976.

¹⁷ Cfr. Mordegli 2006 e 2014.

¹⁸ Cfr. Mordegli 2006a.

¹⁹ I dati si basano sull'*index nominum* di Strecker 1935, 46-51, che in calce al testo riporta anche un *apparatus fontium*. Oggi esso è tuttavia certamente da aggiornare, anche alla luce delle banche dati *on line* o in formato elettronico di recente costituzione dedicate ai testi poetici latini come *Poetria nova*. 2, *Musisque deoque*. *Un archivio digitale di poesia latina* (www.mqdq.it/mqdq/), *DigilibLT. Biblioteca digitale di testi latini tardoantichi* (www.digiliblt.unipmn.it), *Pede certo*. *Metrica latina digitale* (<http://193.206.200.48:8080/pedecerto>), che agevolano la ricerca dei collegamenti intertestuali. Dati utili può fornire pure l'analisi delle testimonianze inventariali fornite dai cataloghi medievali delle biblioteche europee, fondamentale per tracciare la presenza di un testo entro determinate aree spazio-temporali, promosso dal progetto *RICABIM* della Società Internazionale del Medioevo Latino, che ha già portato alla pubblicazione di diversi volumi relativi all'area italiana. Bisogna inoltre segnalare che il conto numerico è necessariamente indicativo, in quanto non consente di distinguere a una prima lettura la citazione dalla reminiscenza, talvolta mediata attraverso fonti molteplici. Questo è il motivo per cui per Virgilio il numero delle occorrenze citate da Strecker non corrisponde al numero dei riferimenti del nostro elenco delle citazioni riportato sotto, che somma i passi in cui le fonti possibili della citazione sono almeno 2.

ORAZIO		VIRGILIO		OVIDIO		ALTRI AUTORI	
<i>serm.</i>	123	<i>ecl.</i>	10	<i>met.</i>	5	Terenzio	3
<i>epist.</i>	76	<i>georg.</i>	2	<i>Pont.</i>	1	Lucano	1
<i>ars</i>	20	<i>Aen.</i>	37	<i>her.</i>	1	Persio	1
<i>carm.</i>	16			<i>ars</i>	1	Giovenale	1
<i>epod.</i>	4					Ser. Sam.	1
Tot.	239	Tot.	49	Tot.	8		
PRUDENZIO		SEDULIO		GIOVENCO	ARATORE	ALTRI AUTORI	
<i>ham.</i>	36	<i>carm.</i>	30	21	<i>act.</i>	Marcello	5
<i>c. Symm.</i>	27	<i>Pasch.</i>				Empirico	
<i>apoth.</i>	33					Sinfosio	2
<i>cath.</i>	4					<i>Disticha Catonis</i>	2
<i>perist.</i>	2					Nemesiano	1
<i>ditt.</i>	1					<i>Cento Probae</i>	1
Tot.	103						

Come si può osservare, il maggior numero di occorrenze si registra per Orazio, in particolare quello satirico. Fermo restando il fatto che la grande diffusione che per il Venosino si registra nei secoli X-XI²⁰ è legata soprattutto proprio ai *Sermones* e alle *Epistulae*,²¹ leggendo l'*Ecbasis captivi* ben si comprende come l'anonimo condivida con lui pienamente il concetto del *miscere utile dulci*, ovvero del significato morale-didascalico a sfondo autobiografico della propria opera addolcito dal *divertissement* letterario. Le citazioni oraziane sono variamente distribuite in tutto il poemetto, anche se sono individuabili alcuni raggruppamenti in sezioni di versi consecutivi di estensione

²⁰ Da qui, com'è noto, deriva la celeberrima definizione di *aetas Horatiana* sancita per questi secoli da Traube 1911.

²¹ Valga la testimonianza di Hugo di Trimberg, maestro di grammatica vissuto nel XIII secolo, che nel suo celebre canone di letture scolastiche noto come *Registrum multorum auctorum* scrive (vv. 116-123): *Sequitur Oracius prudens et discretus / viciorum emulus firmus et mansuetus, / qui tres libros eciam fecit principales / duosque dictaverat minus usuales, / Epodon videlicet et librum Odarum / quos nostris temporibus credo valere parum. / Hinc Poetrie Veteris tytulum ponamus, / Sermones cum Epistolis dehinc adiciamus!* (Langosch 1942).

piuttosto lunga. Questo trattamento viene condiviso solo con la seconda fonte più seguita per numero di occorrenze, ovvero quella prudenziana, il che ha indotto alcuni critici a pensare che l'*Ecbasis captivi* possa essere stata composta per blocchi di testo progressivi a partire proprio dalle parti contenenti citazioni oraziane e prudenziane.²²

In ordine crescente di utilizzo, tra i testi classici citati spiccano Virgilio – di cui si parlerà specificatamente in seguito – e Ovidio²³ e, in misura limitata a qualche singolo verso, Terenzio (da *Andria*, *Adelphoe* e *Phormio*), Lucano, Persio, Giovenale e Sereno Sammonico. Se per Orazio e Virgilio è possibile pensare, anche se non esclusivamente, a una lettura diretta dell'opera, la limitatezza degli altri casi induce a pensare che l'anonimo abbia fatto ricorso a florilegi e raccolte proverbiali, soprattutto nel caso di Terenzio, la cui sentenziosità di natura popolare insita nel genere della *palliata* e la notevole popolarità è sfociata nel Medioevo in una tradizione gnomica diffusa anche oralmente.²⁴

La stessa ipotesi si può sostenere verisimilmente anche per quanto riguarda le riprese dei testi tardoantichi.²⁵ La presenza consistente di citazioni dai testi di epica biblica è certo motivata dalla grande popolarità che questo genere incontrò nell'Alto Medioevo, oltre che dall'accento epico che, nonostante le contaminazioni di genere, l'*Ecbasis captivi* conserva. In particolare, la ripresa massiccia del poema seduliano è conseguenza dell'importanza della simbologia pasquale sottesa all'opera. Nel caso di Prudenzio non deve stupire l'assenza della *Psycomachia*, dovuta con ogni probabilità non a una scelta dell'autore, ma più semplicemente al fatto che essa, per la sua popolarità superiore alle altre opere prudenziane, circolava molto spesso autonomamente e dunque doveva mancare nell'esemplare da cui

²² Cfr. soprattutto Latour 1972, 20ss. Personalmente questa ipotesi non mi sembra convincente, vista la stretta coesione compositiva e stilistica di tutto il testo: per riprendere la metafora musiva, la stesura delle tessere avviene non per blocchi di tessere uguali, ma via via progressivamente e diversificatamente per definire il disegno generale. Lo stesso procedimento di citazione a blocchi, riservato però non alle fonti più importanti bensì a quelle minori, viene evidenziato anche per Giovenale da Colombi 2011, 169-170.

²³ Precisamente: *met.* 1, 11; 1, 19; 1, 310; 7, 777; 10, 559; *her.* 4, 104; *ars.* 3, 294; *ep.* 3, 4, 79. Cfr. Fechter 1969, 15-18.

²⁴ Cfr. Giovini 2010.

²⁵ Cfr. Mordeglia 2014.

l'anonimo attingeva.²⁶ Le citazioni numericamente inferiori sono quasi certamente attribuibili alla lettura di florilegi o anche, soprattutto nel caso dei *Disticha Catonis* o dell'opera di Sinfosio, alla tradizione orale-folklorica. In questi casi, così come per le riprese minori di età classica e, in generale, per quelle bibliche e scritturali, si dovrà più correttamente parlare di reminiscenze che non di citazioni consapevoli.

Negli ultimi decenni la critica si è dedicata all'esame della tecnica pseudo-centonaria dell'*Ecbasis captivi* in maniera discontinua. A oggi il solo studio specifico è quello di Helen Latour,²⁷ focalizzato sia sulle principali fonti non scritturali (Orazio, Prudenzio, Virgilio, Sedulio, Giovenco, Venanzio Fortunato), sia su quelle bibliche, liturgiche e monastiche, di cui vengono studiate la distribuzione e la funzione letteraria. Gli altri sono tutti studi parziali più o meno approfonditi. Su tutti prevalgono sicuramente quelli sulle riprese oraziane²⁸ a fronte dell'alta incidenza di queste ultime.

Un esame completo e circostanziato di come l'anonimo utilizzi la fonte virgiliana a oggi non esiste. Latour non contempla l'argomento, se non *a latere* dell'esame delle altre citazioni non scritturali.²⁹ Fechter dedica all'argomento due pagine del suo articolo, elencando sinteticamente alcuni esempi distinti tra le reminiscenze e le citazioni vere e proprie ed evidenziando per queste ultime un trattamento parodico.³⁰ In entrambi l'approccio è meramente letterario, mancando qualunque considerazione di carattere testuale.

²⁶ Cfr. Mordegli 2006.

²⁷ Latour 1972. Il maggior limite metodologico di questo saggio è quello di considerare l'*Ecbasis captivi* un mero esercizio scolastico e retorico composto per il divertimento dell'uditorio monastico, privandolo così della complessa polisemia allegorica.

²⁸ Cfr. rispettivamente sulle citazioni degli autori classici (Ovidio, Virgilio, Orazio), cui sono affiancati Giovenco e Prudenzio: Fechter 1969; sulle citazioni del prologo: Ziolkowski 1985; sulle citazioni di Orazio, oltre ai già menzionati Billerbeck 1976 e Bertini 1998: Quint 1988, 125-140, Vollmann 1998, 807-816, Salanitro 2001, 1115-1122, Tedeschi 2004 e 2005. Alla sottoscritta si devono diversi studi specifici sulle citazioni di Eugenio di Toledo, Prudenzio, gli autori tardoantichi (cfr., nell'ordine, i già citati Mordegli 2006, 2006a, 2014).

²⁹ Latour 1972, 7-26.

³⁰ Fechter 1969, 18-20.

In questo tipo di analisi, tuttavia, sia il dato statistico sia il dato filologico contribuiscono non poco alla piena comprensione del fenomeno intertestuale, anche in quei casi in cui, come per Virgilio, grazie alle fortunate modalità di trasmissione della fonte la tradizione indiretta è poco rilevante per la sua *constitutio textus*.³¹ Prima di esaminare il trattamento a cui esse vengono sottoposte, mi pare dunque opportuno elencare tutte le riprese virgiliane contenute nell'*Ecbasis captivi*, evidenziando le eventuali *variae lectiones* del passo in questione.³²

³¹ Esempi di questa metodologia applicata a testi classici e tardoantichi in Mordeglia 2010 e 2011. Cfr. anche Tedeschi 2004, dove si esamina se le varianti testuali della citazione oraziana siano da imputare alla tradizione oraziana o alle scelte consapevoli dell'autore.

³² Le riprese testuali sono state da me aggiornate rispetto alle indicazioni fornite da Strecker mediante la banca dati *Poetria nova*. Il testo virgiliano segue l'edizione di Geymonat 2008. Si riportano tra parentesi quadre solo le *variae lectiones* interessanti per il confronto intertestuale. Nel prosieguo dell'articolo le riprese saranno citate con il numero di riferimento della prima colonna a sinistra. Questo il *conspectus siglorum* dei codici e delle fonti indirette citate, secondo la forma e la datazione proposta da Geymonat e seguendo l'ordine in cui compaiono nel nostro elenco: R = *Vat. lat.* 3867, s. VI; P = *Vat. lat.* 1631, s. V ex./VI; M = *Med. Laur. lat. Plut.* XXXIX 1 cum *Vat. lat.* 3225-II, s. V; a = *Bern.* 172 cum *Paris. lat.* 7929, s. IX; F = *Vat. lat.* 3225, s. IV ex.; b = *Bern.* 165, s. IX^{1/4}; c = *Bern.* 184, s. IX-X; d = *Bern.* 225 + 239, s. IX^{2/3}; e = *Bern.* 167, s. IX²; v = *Vat. lat.* 1570, s. IX-X; γ = *Guelf. Gud. lat.* 2^o 70 (4374), s. IX; Aug. = *Aurelius Augustinus*; DServ. = *scholia Servianis adita*; ps. *Acro Hor.* = *Acronis quae dicuntur scholia in Horatium*; Serv. = *Servius (s. IV-V) in Vergilium Commentarii*; Tib. = *Tiberius Claudius Donatus (s. IV-V)*; n = *Neap. Vind. lat.* 6, s. X¹; Prisc. = *Priscianus Caesarensis (s. V-VI)*. I sigla di Strecker 1935 citati nell'elenco hanno le seguenti corrispondenze: m² = secondo correttore di A; B = Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 9799-9809; Gr. = Grimm, Schmeller 1838; A = Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 10615-10729; V = Voigt 1875; m³ = terzo correttore di A.

ECLOGAE

Rif.	vv.	<i>Bucolicon</i>	vv.	<i>Ecbasis captivi</i>
1	1,21	<i>pastores ovium teneros depellere fetus</i>	74	<i>Pastores ovium multi tardique subulci</i>
2	1,81	<i>castaneae molles et pressi copia lactis</i> (cfr. Ter. Maur. 2773; Ven. Fort. <i>carm.</i> 11,13,4)	178	<i>molles castaneas, domnis cenantibus aptas</i>
3	3,18	<i>excipere insidiis, multum latrante Lycisca?</i> [Lucisca R]	1139	<i>Curritur ad castra, sola latrante licisca</i>
4	4,21	<i>Ipsae lacte domum referent distenta capellae</i> (cfr. Hor. <i>epist.</i> 2,46)	87	<i>cumque negatur iter, distentum tollitur uber</i>
5	6,48	<i>Proetides implerunt falsis mugitibus agros</i> (Hor. <i>epist.</i> 2,1,212; Ov. <i>met.</i> 7,114)	351	<i>irritat, mulcet taurus, mugitibus implet</i>
6	8,61	<i>Desine Maenaios, iam desine, tibia versus</i>	908	<i>desine, cara, precor, iam desine fundere fletus</i>
7	9,11	<i>Audieras, et fama fuit, sed carmina tantum</i> [set P]	853	<i>Audieram; sed fama fuit penitusque recessit</i>
8	9,32	<i>incipe, si quid habes. Et me fecere poetam</i> [quit MPA <i>corr.</i> P ²]	946	<i>Incipe, si quis habes; pascale psallito laudes</i>
9	10,19	<i>Venit et upilio, tardi venere subulci</i>	74	<i>Pastores ovium multi tardique subulci</i>
10	10,52	<i>Certum est in silvis inter spelaea ferarum</i> (Comm. <i>instr.</i> 2,7,9; Ennod. <i>carm.</i> 1,8,43)	242	<i>In grege muscarum noscas spelea ferarum</i>

GEORGICA

Rif.	vv.	<i>Georgicon</i>	vv.	<i>Ecbasis captivi</i>
11	2,88	<i>Crustumis Syriisque piris gravibusque volemis</i> (Lucan. 2,406; Sil. 8,366)	179	<i>his cydonia sunt, crustumia denique mixta</i>
12	3,102	<i>et quis cuique dolor victo, quae gloria palmae</i> (Iuv. 7,118; Ter. Maur. 1046; Sed. Scot. <i>carm.</i> 2,36,15)	280	<i>Sit vox scabra fabe porcello gloria palmae</i>

AENEIS

Rif.	vv.	<i>Aeneis</i>	vv.	<i>Ecclasis captivi</i>
13	1,212	pars in <i>frusta</i> secant veribusque tremencia figunt [frustra FMRbcdev] (cf. Paul. Nol. <i>carm.</i> 20,200; <i>Anth.</i> 486,108)	270	Portio nulla detur, sed ne <i>per</i> <i>frusta</i> secetur [ne p frustra <i>corr.</i> nec per frustra <i>m</i> ² neque frustra B frustra <i>corr.</i> Gr.]
14	1,401	Perge modo et, qua te ducit via, <i>derige gressum</i> [dirige MR ¹ ωγ ¹ , <i>Aug. contra Acad.</i> 1,5,14, <i>DServ. Aen.</i> 1,305, <i>Tib.</i>]	974	comprime tu strepitum, nostrum quoque <i>dirige gressum</i>
	5,162	«Quo tantum mihi dexter abis? Huc <i>derige gressum</i>		
	11,855	«Cur» inquit «diversus abis? Huc <i>derige gressum</i> (cf. Paul. Nol. <i>carm. app.</i> 3,137; Ven. Fort. <i>Mart.</i> 4,600; Alcuin. <i>carm.</i> 62,114)		
15	1,410	Talibus incusat <i>gressum</i> que ad moenia <i>tendit</i>	32	arguit invalidum per fortia <i>tende-</i> <i>re gressum</i>
	11,99	<i>tendebat</i> muros <i>gressum</i> que in castra ferebat (cf. Sil. 12,268 <i>et alia</i> ; Ven. Fort. <i>carm.</i> 5,5,83)		
16	1,725	<i>Fit strepitus</i> tectis vocemque per ampla volutant [fit Mγ ¹ Ro ps. <i>Acro Hor. c.</i> 3,19,23: id γ, <i>perit</i> <i>in P</i> ; «it. legitur et fit» <i>Serv.</i>] (cf. Lux. <i>anth.</i> 18,18; Ven. Fort. <i>Mart.</i> 2,246; Sed. Scot. <i>carm.</i> 2,41,54)	961	<i>fit strepitus</i> plebis matutinos im- mo petentis
17	2,38	aut <i>terebrare</i> cavas uteri et tem- ptare <i>latebras</i>	923	Sufficiat tantas iamiam <i>terebrare</i> <i>latebras</i>
18	2,127	prodere voce sua quemquam aut <i>opponere morti</i>	388	Non ita promeriti sic nos <i>oppo-</i> <i>nere morti</i>
	11,115	Aequius huic Turnum fuerat se <i>opponere morti</i> (cf. <i>Anth.</i> 15,64)		
19	2,265	<i>Invadunt urbem somno vinoque</i> <i>sepultam</i> (cf. Mar. Victor. <i>aleth.</i> 3,444, Alcuin. <i>carm.</i> 61,21)	353/ 1140	Exilit ille lupus, <i>somno vinoque</i> <i>sepultus</i> <i>Invadunt</i> castrum Franco de milite castum

20	2,313	Exoritur clamorque virum <i>clan-</i> <i>gorque tubarum</i>	942	Omne genus hominum vincam <i>clangore tubarum</i>
	11,192	it caelo clamorque virum <i>clan-</i> <i>gorque tubarum</i> (cfr. Lucan. 1,237; Sil. 14,628; Iuven. 2,398; Prud. <i>apoth.</i> 912 e c. <i>Symm.</i> 2,484; Sedul. Scot. <i>carm.</i> 1,8,27)		
21	2,492	custodes sufferre valent; labat <i>ariete crebro</i>	368	Insistunt antro, non decidet <i>ariete</i> <i>crebro</i>
22	2,242	moenia Dardanidum! Quater ipso in <i>limine portae</i>	922	quam paradisiace panduntur <i>limina portae</i>
	2,752	Principio muros obscuraque <i>limina portae</i>		
	3,351	adgnosco Scaeeaeque amplector <i>limina portae</i> (cfr. Stat. <i>Theb.</i> 856 <i>et alia</i> ; Val. Fl. 1,676; Paul. Nol. <i>carm.</i> 20,247; Ioh. Scot. 4,1,55 [<i>Poe-</i> <i>tae</i> , 3,544])		
23	3,180	Adgnovit prolem ambiguam <i>geminosque parentis</i> [parentes M γ , <i>perit in P</i>] (cfr. Hor. <i>serm.</i> 1,6,70; Sil. 1,378)	225	ut te collaudem videam <i>gemi-</i> <i>numque parentem</i>
24	3,461	<i>Haec sunt, quae nostra</i> liceat te voce moneri (cfr. <i>Anth.</i> 15,131)	906	<i>Hec sunt que nostram</i> perturbant undique mentem
25	3,644	infandi Cyclopes et altis <i>monti-</i> <i>bus errant</i> (cfr. Hor. <i>epist.</i> 1,1,16; Ov. <i>ars</i> 3,427; Val. Fl. 4,576; Sil. 8,266; Sedul. <i>carm. Pasch.</i> 1,211)	453	Ut fias agilis nec <i>erres montibus</i> istis
26	4,132	Massylique ruunt equites et <i>odora canum vis</i>	344	et predocta canis, ceu fertur <i>odo-</i> <i>ra canum vis</i>
27	4,186	luce sedet custos aut <i>summi</i> <i>culmine tecti</i> (cfr. Poet. Sax. 4,221)	948	Hinc cernes <i>summi</i> volitando <i>culmina tecti</i>
28	4,399	frondentisque ferunt remos et <i>robora silvis</i> (cfr. Lucan. 3,395; Stat. <i>Theb.</i> 5,514; Coripp. <i>Ioh.</i> 5,473;	573	lignifer a nemore comportet <i>ro-</i> <i>bora silve</i>
29	5,754	exigui numero, sed bello <i>vivida</i> <i>virtus</i>	234	quod mihi nulla salus mansit nec <i>vivida virtus</i> [invida A corr. V]
	11,386	insignis agros. Possit quid <i>vivida</i> <i>virtus</i> (cfr. Proba <i>cento</i> , 1,664; Coripp. <i>Ioh.</i> 4,547, Alcuin. <i>carm.</i> 1,243)		

30	6,163	ut venere, vident <i>indigna</i> morte <i>peremptum</i> (<i>Anth.</i> 613,2)	1189	et perit ut lupus hic, <i>condigno</i> fine <i>perhemptus</i>
31	6,424	<i>Occupat</i> Aeneas <i>aditum</i> custode sepulto	213	<i>Occupat</i> ipse <i>aditum</i> , ne fas sit vadere captum
	6,635	<i>Occupat</i> Aeneas <i>aditum</i> cor- pusque recenti		
32	6,427 11,423	infantumque animae flentes, in <i>limine primo</i> tempestas), cur indecores in <i>limine primo</i> (cfr. <i>Stat. Theb.</i> 2,314 <i>et alia</i> ; <i>Val. Fl.</i> 3,679; <i>Sil.</i> 5,26 <i>et alia</i> ; <i>Proba cento</i> 1,160; <i>Anth.</i> 15,85 <i>et alia</i>)	437	Pectore cum tremulo stetit antri <i>limine primo</i>
33	6,685	Aenean, alacris <i>palmas utrasque</i> <i>tetendit</i> [utrasque: cum voce <i>Tib.</i>] (cfr. <i>Proba cento</i> , 1,510; <i>Anth.</i> 16,41)	414	Ut nova suscepit, <i>palmas utra-</i> <i>sque tetendit</i>
34	6,887- 888	aëreis in campis latis atque om- nia <i>lustrant</i> . / Quae postquam Anchises <i>natum per singula</i> duxit	328	perdita demonstrant, <i>natum per</i> <i>singula lustrant</i>
35	7,518	et <i>trepidae</i> matres <i>pressere ad</i> <i>pectora</i> natos	846	Hii geminis <i>trepidias pressere ad</i> <i>pectora</i> <i>palmas</i>
36	7,791	<i>argumentum ingens</i> , et custos virginis Argus (<i>Proba cento</i> 1,130; <i>Prud. ham.</i> 667; <i>Anth.</i> 11,89)	700	<i>Argumentum ingens</i> testis sen- tencia prodit
37	8,70	sustinet ac talis effundit <i>ad ae-</i> <i>thera voces</i> (cfr. <i>Lucan.</i> 3,540; <i>Val. Fl.</i> 2,241; <i>Sil.</i> 9,305; <i>Hraban. carm.</i> 37,83)	236	quin etiam vulpes geminabat in <i>ethere voces</i>
38	8,312	exquirique auditque virum <i>mo-</i> <i>numenta priorum</i>	59	Acrem mordebant animum <i>monimenta priorum</i>
39	8,415	<i>mollibus e stratis</i> opera ad fabri- lia surgit (Cfr. <i>Claud. carm. min.</i> 25,29)	1186	<i>mollia strata</i> iacit, quaecumque tacenda resolvit
40	8,616	arma <i>sub adversa</i> posuit radian- tia <i>quercu</i>	591	membra <i>sub adversa</i> ponat lan- guentia <i>quercu</i>
41	11,371	<i>Scilicet ut</i> Turno contingat regia coniunx (cfr. <i>Hor. serm.</i> 2,3,185 <i>et alia</i>)	240	<i>scilicet ut</i> vitulum patiaris abire tenellum

42	11,845	<i>Non tamen indecorem tua te regina reliquit</i> [reliquit MRafn, Prisc. 6,47: relinquet Πογ relinquit r, Tib.]	434	<i>Non tamen indecorem sua se regina relinquit</i> [relinquit in relinquit corr. m ³ A]
43	12,677	<i>quo deus et quo dura vocat Fortuna sequamur</i> [quod γ corr. γ ¹ et om. P add. P ¹ qua P] (cfr. Aldh. enigm. 7,2)	698	<i>Quo deus et quo dura vocat Fortuna, sequamur</i>
	5,22-23	sufficimus. Superat quoniam Fortuna, sequamur, / quoque vocat vertamus iter [...]		
44	12,932	«utere sorte tua; miseri te si qua parentis (cfr. Hos. Geta Med. 271; Prud. apoth. 1,772; Anth. 15,83)	297	<i>Uttere sorte tua, doctus pietate paterna</i>

Da questo prospetto si evincono diverse considerazioni. Innanzi tutto balza agli occhi la preponderanza delle riprese dall'*Eneide*, il che non deve stupire vista l'enorme fortuna del poema virgiliano rispetto alle altre opere e la prevalenza dell'accento epico-narrativo nell'*Ecbasis captivi* pur nella contaminazione di generi. In particolare i libri più citati sembrerebbero essere il II, il VI e l'XI.

Esse sono dislocate un po' in tutto il poema. Anche se non a livello di quanto abbiamo visto per Orazio e Prudenzio, si possono comunque individuare alcuni blocchi di testo in cui sono più concentrate: i vv. 213-280 (descrizione della notte di prigionia del vitello, trascorsa tra le rievocazioni delle vittoriose imprese belliche di Roma da parte del riccio e la spiegazione del sogno angoscioso del lupo da parte della lontra), 328-388 (assedio della rocca del lupo da parte degli animali del bosco), 906-974 (rievocazione della Passione e della resurrezione di Cristo da parte degli animali presenti alla corte del leone malato). Si tratta cioè, forse non a caso, di brani di stampo epico per argomento e *pathos*.

A livello quantitativo possiamo prudentemente affermare che i passi virgiliani citati a vario titolo nell'*Ecbasis captivi* sono circa una quarantina. Come abbiamo preavvertito,³³ è difficile essere più precisi visti i numerosi casi in cui la citazione è potenzialmente ascrivibile a più fonti. In particolare la situazione è

³³ Cfr. *supra*, n. 20.

piuttosto ambigua nei casi in cui si registra una duplice coincidenza con Orazio, visto il favore che esso incontra nei gusti dell'anonimo. Nel caso invece delle coincidenze con passi prudenziani e seduliani (o in generale attinti da autori posteriori rispetto a Virgilio), a fronte dell'enorme popolarità della poesia virgiliana nel Tardoantico e nel Medioevo è verisimile pensare che si tratti di reminiscenze di tono per lo più epico ormai assimilate nel linguaggio poetico medievale.

Molte riprese andranno dunque classificate come mere reminiscenze. È il caso ad esempio di quelle attinte dalle *Georgiche* (rif. 11 e 12), di almeno due riprese dalle *Bucoliche* (rif. 2 e 10) e di numerose riprese dall'*Eneide* (rif. 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 39, 41, 43, 44).³⁴ In alcuni di questi casi (rif. 14, 18, 20, 22, 32) non si può nemmeno stabilire con precisione la fonte virgiliana, in quanto la *iunctura* è attestata più volte nell'*Eneide*. In particolare, i versi virgiliani ai riferimenti 20, 22, 28, 32, 41 vantano una grande fortuna nella poesia classica, tardoantica e medievale. Nel caso dei riferimenti 13, 24, 29, 30, 32, 33, 36, 44 si tratta di riprese attestate anche nei *Vergiliocentones*. Si dovrà parlare di reminiscenza anche per l'intero verso al rif. 43, che per la sua sentenziosità deve essere circolato facilmente a livello orale-folklorico.³⁵

Possiamo invece presumibilmente considerare citazioni virgiliane più o meno consapevoli quelle ai numeri 3, 6, 7, 8, 17, 21, 26, 34, 35, 38, 40, 42, che riportano, spesso nella stessa sede metrica del verso, nessi o emistichi attestati a nostra conoscenza solo in Virgilio. Nel riferimento 3 la citazione sembra avere una funzione meramente esornativa: l'abbaiare della cagna Licisca,

³⁴ Sulle riprese ai rif. 19, 30, 33 e 44 discordo da Fechter 1969, 18-19, che le considera citazioni consapevoli in modo più o meno certo, senza considerare però la loro attestazione in altri autori tardoantichi e medievali, tra cui anche testi centonari.

³⁵ Anche in questo caso mi trovo in disaccordo con Fechter 1969, 19, che considera questa ripresa virgiliana una citazione consapevole. Essa si colloca piuttosto tra le così dette «geflügelte Worte», ovvero frasi celebri estrapolate dal contesto che assurgono a motti sentenziosi, operazione frequente nella cultura medievale con luoghi famosi della letteratura latina (cfr. Tosi 2011, 65-78 e lo stesso Fechter 1969, 20, in relazione alle riprese da Giovenco). Non a caso il verso virgiliano è censito nel repertorio di proverbi medievali di Walther 1966, n° 256224-24a.

che nelle *Bucoliche* avrebbe dovuto stornare il furto di Dameta, accompagna nell'*Ecbasis captivi* l'assedio della rocca per liberare il vitello. In due casi (rif. 6 e 7) si tratta di *iuncturae* virgiliane inserite in versi di transizione senza valenza narrativa che vengono messi in bocca alla pantera che rievoca con l'usignolo la Passione di Cristo. La ripresa del riferimento 8 viene calata in un contesto cristiano, giacché non si riferisce ai canti dei pastori come nelle *Bucoliche* bensì ai salmi pasquali, così come quella del riferimento 17, in Virgilio riferita ai Troiani che vogliono scrutare l'interno del cavallo di Troia, dall'anonimo, invece, all'usignolo che vuole indagare i misteri celesti.

La maggior parte delle citazioni decontestualizza la fonte e ne declassa i toni per adattarla al contesto animale, con un effetto di buffo straniamento ancora più accentuato rispetto a quello degli altri testi centonari o pseudo-centonari i cui protagonisti hanno identità umana.³⁶ Significative in questo senso le citazioni ai riferimenti 21 e 26, che nella scena dell'assalto alla rupe del lupo riprendono nessi utilizzati rispettivamente per descrivere la distruzione del cavallo di Troia e i preparativi di caccia per Enea e Didone; quella al riferimento 34, i cui termini virgiliani dislocati su due versi consecutivi indicano non la perlustrazione dei recessi dell'Ade guidata da Anchise per Enea, bensì quella della stalla alla ricerca del vitello scomparso; quella del riferimento 35, adattata dalle madri che stringono i figli al petto spaventate per il suono del corno di Aletto alla pantera e all'usignolo che tremanti stringono le mani al petto piangendo la passione di Cristo; infine, quella al riferimento 40, dove a essere posate sotto la quercia non sono le armi di Enea che abbraccia la madre Venere, ma le membra languenti del leone. Stesso effetto anche per la citazione al riferimento 42, che riprende quasi per intero il verso virgiliano con cui la dea Opi promette gloria eterna a Camilla morente, adattandolo all'atteggiamento di premura verso il leopardo da parte della volpe che gli dona dell'oro.

Non si sottraggono a questo trattamento nemmeno le riprese che abbiamo classificato come reminiscenze o citazioni indiret-

³⁶ Com'è noto, già Ausonio, nella sua definizione programmatica delle caratteristiche del centone, ne sanciva lo scarto con l'originale, a livello non solo di contenuti ma anche di registro espressivo: *Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum* (Green 1999).

te. Tra gli esempi possiamo menzionare il riferimento 33: nell'*Ecbasis captivi* la descrizione dell'atteggiamento orante della volpe, che dopo aver appreso dal leopardo le intenzioni del leone nei suoi confronti invoca Dio, viene compiuta utilizzando l'emistichio con cui Virgilio descrive Anchise che vede Enea negli inferi. Oppure il riferimento 43, dove al riccio dell'*Ecbasis* che, destinato a umili servizi dal leopardo nonostante la sua riluttanza, si rassegna ai suoi compiti utilizzando le parole che Turno pronuncia prima della battaglia decisiva di cui presagisce l'ineluttabile esito.

Il declassamento parodico della fonte virgiliana nell'*Ecbasis captivi*, analogo del resto a quello riservato alle altre fonti,³⁷ rientra appieno tra le caratteristiche del genere centonario³⁸ ed era già stato evidenziato da Fechter:³⁹

Der Verfasser der 'Ecbasis' scheint vor Vergil keinen Respekt zu haben. Er stellt pathetische 'Aeneis'-Verse in eine Situation, in der sie komisch wirken müssen, und es war sicher seine Absicht, sein Publikum zu verblüffen und zum Lachen zu bringen. Der Beifall, der ihm zuteil geworden sein dürfte, war wohlverdient; denn seine Zitierweise zeigt ihn als Mann von Geist, Einfallsreichtum und Kenntnissen.

Se si può concordare con lo studioso sulle qualità attribuite all'anonimo, indicato come «uomo di spirito, inventiva e conoscenze», non altrettanto si può fare sulla mancanza di rispetto che egli dimostrerebbe verso il Mantovano e sulle sue finalità.

Diversamente da quanto avviene con la satira, infatti, la parodia prevede un'ammirazione della fonte, che viene indirettamente celebrata in chiave comica.⁴⁰ È inoltre molto riduttivo limitare lo scopo dell'*Ecbasis captivi* alla mera funzione comica e

³⁷ Lo stesso fenomeno è stato per esempio dimostrato per Prudenzio e i testi epico-biblici (cfr. rispettivamente Mordeglia 2006 e 2014).

³⁸ Sul legame tra parodia, comico e tecnica centonaria cfr. Bonafin 2001, 25ss. e Petrone 1997, 118-119. Già Quintiliano (6,3,96-101) definisce la citazione opportunamente variata come uno degli espedienti retorici tipici della parodia, che creano comicità in un testo: «*Adiuvant urbanitatem et versus commode positi, seu toti ut sunt [...], seu verbis ex parte mutatis [...], seu ficti notis versibus similes, quae parodia dicitur. [...] Has aut accepi species aut inveni frequentissimas, ex quibus ridicula ducerentur*».

³⁹ Fechter 1969, 19.

⁴⁰ Per una trattazione esauriente sulla storia, le tipologie tematiche e le tecniche stilistico-compositive della parodia cfr. Bonafin 2001.

ludica, pure presente.⁴¹ Infatti è proprio attraverso il ribaltamento parodico delle situazioni narrate (e, sul piano compositivo, delle fonti citate), sommato al travestimento animale dei personaggi, che l'anonimo comunica all'uditorio il suo messaggio polisemico,⁴² precorrendo in forma meno polemica la strategia comunicativa di testi di epica animale più tardi quali il *Roman de Renart* o l'*Ysengrimus*, caratterizzati da forti accenti satirici contro il potere politico e religioso.

Manca infine alla nostra analisi qualche considerazione di carattere filologico-testuale. È evidente che, ai risaputi limiti che la produzione centonaria e pseudocentonaria, ancor più che quella lessicografico-grammaticale, presenta quale tradizione indiretta – modifiche del testo della fonte volute e finalizzate all'inserimento nel tessuto del verso o all'adattamento contestuale nel passo, che si aggiungono ai possibili errori di citazione dovuti a problemi di memoria o di trasmissione della fonte stessa⁴³ –, si aggiunge in questo caso una multiforme diffusione testuale della fonte che non ha eguali nella produzione poetica latina. Tralasciando il caso delle reminiscenze, probabilmente mediate, come abbiamo detto, dalla tradizione poetica tardoantica e medievale, e limitandoci pure alle citazioni propriamente intese, sarebbe dunque molto ingenuo pensare di poter risalire al ramo della tradizione da cui attinge l'anonimo,⁴⁴ se non addirittura di poter individuare qualche *varia lectio* interessante su entrambi i fronti.

L'esame delle varianti nel prospetto delle riprese testuali sopra riportato ci permette tuttavia di osservare, com'è ovvio, una

⁴¹ Lehmann (1963², 167) ricollegava l'*EC* a una «heitere, erheiternde, unterhaltende Parodie», ovvero a una parodia festosa, divertente e di intrattenimento, diversa dalla parodia in senso stretto caratterizzata da toni fortemente satirici. Cfr. anche Ziolkowski 1993, 195.

⁴² Cfr. Mordeglia 2007.

⁴³ Specificatamente nel caso dell'*Ecbasis captivi* queste problematiche rendono proficua l'analisi critico-testuale delle citazioni solo in quei casi in cui la tradizione della fonte è piuttosto circoscritta (un esempio è quello descritto in Mordeglia 2006a relativo a Eugenio di Toledo).

⁴⁴ Questo è per esempio quanto si è riusciti a delineare da altri autori largamente citati nell'*Ecbasis captivi* quali Orazio e Prudenzio (cfr. Tedeschi 2004 e Mordeglia 2006), la cui tradizione diretta medievale, diversamente che per Virgilio, è stata tuttavia studiata e classificata diversamente che per quella virgiliana.

sostanziale uniformità del poemetto con la tradizione esegetico-grammaticale tardoantica e con la tradizione testuale altomedievale (cfr. in particolare i riferimenti 14 e 16). In tal senso l'*Ecbasis captivi* si conferma essere una testimonianza molto interessante della *lectura Vergilii* tra i secoli X e XI in un'area geografica, quale quella del confine franco-tedesco, particolarmente importante per la trasmissione e la diffusione dei testi classici nel Medioevo.

Bibliografia

Alessio 1996

G.C. Alessio, *Medioevo. Tradizione manoscritta*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. III, Roma 1996, pp. 432-442.

Arcidiacono 2011

C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano Versus ad gratiam Domini. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Alessandria 2011.

Bertini 1998

F. Bertini, *Orazio nel Medioevo: l'Ecbasis captivi*, in Id., *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli 1998, pp. 101-110 (già in «*Non omnis moriar*». *La lezione di Orazio a duemila anni dalla scomparsa*. Atti del Convegno internazionale di studio [Potenza, 16-18 ottobre 1992], Galatina 1993, pp. 243-252).

Billerbeck 1976

M. Billerbeck, *Die Horaz-Zitate in der "Ecbasis cuiusdam captivi"*, «*Mittellateinisches Jahrbuch*», 11 (1976), pp. 34-44.

Bonafin 2001

M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino 2001.

Colombi 2011

E. Colombi, *L'allusione e la variante: Giovenco e Silio Italico*, in P. Mastrandrea, L. Spinazzé (eds.), *Nuovi archivi e mezzi d'analisi per i testi poetici. I lavori del progetto Musisque deoque* (Venezia 21-23 giugno 2013), Amsterdam 2011, pp. 157-185.

- Comerci 1980
G. Comerci, *Parola e cultura nella significazione letteraria. Studio filosemiologico di 'ecbasis' dall'antichità al medioevo*, Reggio Calabria 1980.
- Comparetti 1896²
D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze 1896² (rist. a cura di G. Pasquali, Firenze 1967³).
- Curletto 1989-1990
S. Curletto, *Temi e trasformazioni nella favola del leone malato e del lupo scorticato*, «Sandalion», 12-13 (1989-1990), pp. 115-138.
- Damico 2010
A. Damico, *De ecclesia. Cento vergilianus*, Acireale-Roma 2010.
- D'Angelo 1992
E. D'Angelo, *Indagini sulla tecnica versificatoria nell'esametro del Waltharius*, Catania 1992.
- Dicke, Grubmüller 1987
G. Dicke, K. Grubmüller, *Katalog der Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München 1987.
- Fechter 1969
W. Fechter, *Die Zitate aus antiken Dichtung*, «Der altsprachliche Unterricht», 12, 4 (1969), pp. 5-30.
- Franceschini 1955
E. Franceschini, *L'epopea post-carolingia*, in *Problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Atti della II Settimana di Studio, 6-13 aprile 1954, Spoleto 1955, pp. 313-326.
- Geymonat 2008²
P. Vergili Maronis Opera, rec. M. Geymonat, Roma 2008² (1973¹).
- Giampiccolo 2010
E. Giampiccolo, *De verbi incarnatione. Centone virgiliano*, Acireale-Roma 2011.
- Giovini 2010
M. Giovini, *Proverbi e sententiae a carattere proverbiale in Terenzio*, in E. Lelli (ed.), *Paroimiakos. Il proverbio in Grecia e a Roma*, Pisa-Roma 2010 (= «Philologia antiqua», 3 [2010]), pp. 75-116.

- Green 1999
R.P.H. Green (rec.), *Decimi Magni Ausonii Opera*, Oxonii 1999.
- Grimm, Schmeller 1834
J. Grimm, A. Schmeller, *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*, Göttingen 1838.
- Kaczynski, Westra 1988
B.M. Kaczynski, H.J. Westra, *The Motiv of the Hypocritical Wolf in Medieval Greek and Latin Animal Literature*, in M.W. Herren (ed.), *The Sacred Nectar of the Greeks: The Study of Greek in the West in the Early Middle Ages*, London 1988, pp. 105-141.
- Lamacchia 1985
R. Lamacchia, *Centoni*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. I, Roma 1985, pp. 733-737.
- Langosch 1942
K. Langosch, *Das Registrum multorum auctorum des Hugo von Trimberg. Untersuchungen und kommentierte Textausgabe von K. L.*, Berlin 1942.
- Latour 1972
H. Latour, *A study of the Quotations in Ecbasis captivi*, Chapel Hill 1972.
- Lehmann 1963²
P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963².
- Leonardi 1996
C. Leonardi, *Medioevo. Tradizione letteraria*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. III, Roma 1996, coll. 420-428.
- Leonardi 2002
C. Leonardi, *Il secolo X*, in C. Leonardi et al. (eds.), *Litteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, Tarnuzze 2002, pp. 159-174.
- McGill 2005
S. McGill, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Virgilian Centos in Antiquity*, Oxford 2005.
- Mordeglia 2006
C. Mordeglia, *Prudenzio nell'“Ecbasis captivi”*, in M. Giovini, C. Mordeglia (eds.), *Tenuis scientiae guttula. Studi in onore di Ferruccio Bertini in occasione del suo 65° compleanno*, Genova 2006, pp. 101-120.

Mordegliia 2006a

C. Mordegliia, *Eugenio di Toledo e l'Ecbasis captivi*, in *IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispanico (Lisboa, 12-15 de Outubro de 2005)*. *Actas*, Lisboa 2006, pp. 665-670.

Mordegliia 2007

C. Mordegliia, *La parodia del sacrificio pasquale nell'Ecbasis captivi*, in S. Isetta (ed.), *Il capro espiatorio. Mito, religione, storia*. Atti del Convegno (Genova, 13-14 marzo 2007), pp. 261-274.

Mordegliia 2010

C. Mordegliia, *Le citazioni degl'inni prudenziani nelle "Derivationes" di Osberno di Gloucester*, «Paideia», 55 (2010), pp. 325-345.

Mordegliia 2011

C. Mordegliia, *L'auctoritas plautina nelle "Derivationes" di Osberno di Gloucester*, «Maia», 63 (2011), pp. 145-159.

Mordegliia 2014

C. Mordegliia, *La ripresa degli autori tardoantichi nell'"Ecbasis captivi" tra parodia, citazione, reminiscenza*, «Filologia mediolatina», 21 (2014), pp. 141-166.

Orlandi 2002

G. Orlandi, *The Hexameter in the Aetas Horatiana*, in M.W. Herren, C. J. McDonough, R. G. Arthur (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century*. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12, 1998), Turnhout 2002, 2 voll., vol. II, pp. 240-255.

Paolucci 2006

P. Paolucci (introd., ed. critica, trad. e comm.), *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2006.

Petrone 1997

G. Petrone, *A margine di un discorso sulla parodia latina*, in M. Bonafin (ed.), *Dialettiche della parodia*, Alessandria 1997, pp. 115-123.

Poetria nova. 2

P. Mastandrea, L. Tessarolo (eds.), *Poetria nova. 2. A CD-ROM of Latin Medieval Poetry (650-1250 A.D.). With a Gateway to Classical and Late Antiquity Texts Second Edition Revised and Expanded*, Firenze 2010.

Polara 1990

G. Polara, *I centoni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 245-275.

Quint 1988

M.-B. Quint, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Mein 1988.

Reynolds 1983

L.D. Reynolds, *Virgil*, in L.D. Reynolds, N. Wilson (eds.), *Texts and Transmissions. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1984, pp. 433-436.

Salanitro 2001

M. Salanitro, *Appunti sulla fortuna di Orazio nel Medioevo*, in S. Bianchetti (ed.), *Poikilma. Studi in onore di Michele Cataudella in occasione del 60° compleanno*, La Spezia 2001, 2 voll.

Shackleton Bailey 1982

D.R. Shackleton Bailey (ed.), *Anthologia Latina*, Stuttgartiae 1982.

Strecker 1935

K. Strecker (ed.), *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*, Hannover 1935 (1993⁴).

Tedeschi 2004

A. Tedeschi, *L'Ecbasis captivi e il testo di Orazio*, «Bollettino di Studi Latini», 34 (2004), pp. 117-129.

Tedeschi 2005

A. Tedeschi, *Il Medioevo e Orazio: l'Ecbasis captivi*, «Bollettino di Studi Latini», 35 (2005), pp. 153-168.

Tosi 2011

R. Tosi, *Proverbi antichi in tradizioni moderne*, in Id., *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna 2011.

Traube 1911

L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, vol. II, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München, 1911.

Vinay 1949

G. Vinay, *Contributo alla interpretazione dell'“Ecbasis captivi”*, «Convivium», 18 (1949), pp. 234-252.

Voigt 1875

E. Voigt, *Ecbasis captivi. Das älteste Tierepos des Mittelalters*, Strassburg 1875.

Vollmann 1988

B.K. Vollmann, *Horaz und die mittelalterliche Humanismus*, in C. Leonardi (ed.), *Gli Umanesimi medievali*, Atti del II Congresso dell'Internationale Mittellateiner Komitee (Firenze, 11-15 settembre 1993), Firenze 1998.

Walther 1966

H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, vol. IV, Göttingen 1966.

Ziolkowski 1985

J. Ziolkowski, *The prologue of the Ecbasis captivi*, «Studi Umanistici Piceni», 5 (1985), pp. 281-290.

Ziolkowski 1993

J.M. Ziolkowski, *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry (750-1150)*, Philadelphia 1993.

Ziolkowski, Putnam 2008

J.M. Ziolkowski, M.J. Putnam, *The Virgilian Traditions. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven-London 2008.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

SCOTT MCGILL

Scott McGill is associate professor of classics at Rice University. His book *Plagiarism in Latin Literature* was published by Cambridge University Press in 2012. He is also the author of *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Virgilian Centos in Antiquity* (Oxford, 2005) and co-editor of *From the Tetrarchs to the Theodosians: Later Roman History and Culture 284-450 CE* (Cambridge, 2010). He received an NEH Fellowship for 2013 to work on his verse translation, with introduction and notes, of Juvencus' biblical epic, *The Four Books of the Gospels*. The book is under contract for the Routledge Series in Later Latin Poetry. Other current projects include a volume he is co-editing with Joseph Pucci entitled *The Classics Renewed: Late Latin Poets and the Classical Past*, which is under contract with Werner Verlag, and articles on Virgil's reception, late-antique poetry and literary culture, and paratextuality especially in late antiquity.

MARIA TERESA GALLI

Maria Teresa Galli è collaboratore di ricerca post-doc presso l'Università degli Studi di Trento. Si interessa principalmente di poesia virgiliana e della sua scomposizione e ricomposizione nei *Vergiliocentones*, di cui analizza in particolare gli aspetti filologico-letterari e i problemi di tecnica compositiva. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con il lavoro *Osidio Geta, Medea. Introduzione, testo, traduzione e commento*, in corso di pubblicazione presso Ruprecht (collana Vertumnus, Göttingen). Attualmente sta sviluppando un progetto di edizione critica e

commento dei *Vergiliocentones minores*. Afferente al medesimo ambito è il suo contributo *Nota ai versi 20-21 della Medea di Osidio Geta*, in «MD», 64, 2010, 221-28. Nel corso dei suoi studi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa si è occupata inoltre di dramma antico e del suo *Fortleben* nelle letterature moderne, approfondendo in particolare il tema della ricezione della tragedia greca nei drammi di T.S. Eliot, cui ha dedicato il contributo *L'influsso dello Ione di Euripide su The Confidential Clerk di T.S. Eliot*, in *Anglistica Pisana* VII, 1/2, 2010, 39-59. Con interventi inerenti a tali ambiti ha partecipato a convegni internazionali in Italia e all'estero.

PAOLA PAOLUCCI

Paola Paolucci è professore associato di Lingua e letteratura latina presso l'Università degli Studi di Perugia. Si occupa di filologia e critica del testo, applicate principalmente alla poesia latina tardoantica, con particolare attenzione ai testi appartenenti all'*Anthologia Latina*. È autrice di varie monografie, tra le quali si annoverano l'edizione critica con introduzione, traduzione e commento del centone *Hippodamia* (Hildesheim 2006) e il commento ad *Anonymi versus serpentini* (Hildesheim 2008), e di oltre ottanta articoli ospitati nei più importanti periodici scientifici del settore. Ha collaborato a numerosi progetti di ricerca di carattere nazionale e internazionale; è attualmente responsabile scientifico di Unità nel progetto PRIN 2010-2011 "Memoria poetica e poesia della memoria. Ricorrenze lessicali e tematiche nella versificazione epigrafica e nel sistema letterario". Membro del comitato scientifico e di redazione della rivista "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina" e di altre collane, è registrata dall'agosto 2011 quale esperto-revisore delle attività di ricerca presso la Commissione Europea.

SERGIO AUDANO

Sergio Audano, formatosi come filologo classico presso l'Università degli Studi di Pisa, è il coordinatore del Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci" di Sestri

Levante nonché il segretario dell'Accademia Fiorentina di Papirologia e di studi sul Mondo Antico, per conto della quale è redattore del "Notiziario di Antichistica". Nel settore della poesia centonaria, si è dedicato in modo particolare al centone virgiliano cristiano *De ecclesia* con una serie di articoli comparsi sulla rivista «Sileno» nel 2011 e 2012, nei quali ha posto in particolare rilievo la dialettica tra la risemantizzazione dell'ipotesto virgiliano e le controversie interne alla teologia cristiana. Ha, inoltre, al suo attivo numerosi contributi sulla letteratura consolatoria greco-latina (in particolare sulla *Consolatio* ciceroniana e sulla *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco) e sulla sua ricezione in ambito cristiano: all'interno di questa tematica si è specificamente concentrato sulla genesi e la fortuna della cosiddetta *sententia Sileni*. Ha poi dedicato alcuni articoli all'analisi delle modalità di ripresa e di trasformazione in ambito romano di *exempla* di tradizione greca, con particolare attenzione agli *exempla externa* di Valerio Massimo. Interessato al *Fortleben*, ha intrapreso più di recente alcune ricerche sulla ricezione e sulle diverse esegesi, nel corso dei secoli, di *sententiae* ricavate dall'*Eneide*, spaziando da Agostino alla cultura del Novecento italiana ed europea. Ha da poco pubblicato, nella collana "Echo" diretta da Giovanni Cipriani, una raccolta di scritti, *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar* (Edizioni Il Castello, Foggia 2012).

CARMEN ARCIDIACONO

Carmen Arcidiacono, docente di Materie letterarie, Latino e Greco nei licei classici, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in "Filologia greca e latina" presso l'Università degli Studi di Catania e collabora attualmente con le Cattedre di Lingua e Letteratura latina e di Lingua latina del medesimo Ateneo, svolgendo attività didattica e scientifica. I suoi studi, di carattere linguistico-letterario, filologico ed esegetico, includono un contributo sulle citazioni omeriche nell'opera di Cicerone («Sileno», 33 [2007] [= "Studi Salanitro"], pp. 1-42), ma vertono principalmente sui *Vergiliocentones*, di cui promuovono una graduale rivalutazione nel panorama culturale dell'età tardo-antica. In quest'ambito di ricerca, oltre a una serie di articoli editi su varie

Riviste, va segnalata l'edizione critica, corredata di introduzione, traduzione e commento, del centone cristiano *Versus ad gratiam Domini* («Culture antiche: Studi e testi», 24, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 384).

ALICE BONANDINI

Alice Bonandini ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2007 ed è stata assegnista presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento negli anni 2010-2011 e 2011-2012. Attualmente è docente a contratto di Letteratura Latina e Didattica della Lingua Latina presso l'Università di Trento. Ha partecipato a convegni internazionali in Italia, in Francia e in Inghilterra; i suoi interessi di ricerca riguardano l'*Apocolocyntosis* di Seneca, cui ha dedicato la monografia *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca. Con un commento alle parti poetiche* (2012), e, più in generale, la tradizione antica del genere menippeo, cui ha dedicato numerosi contributi. Si occupa inoltre di questioni relative all'elegia ovidiana, di teatro latino (collabora al progetto "Dionysos - Archivio digitale del teatro antico" ed è coordinatrice del "Seminario Untersteiner" e del progetto "Schola Cothurnata") e di questioni inerenti alla didattica delle lingue classiche.

ALBERTO CAMEROTTO

Alberto Camerotto è professore associato di Lingua e letteratura greca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia. È presidente dell'Associazione Italiana di Cultura Classica Venezia. Si interessa principalmente di epica greca arcaica, di parodia e di satira antica. È l'ideatore, con Filippo Maria Pontani, del progetto *Classici contro* che ha portato la voce dei classici antichi nei teatri storici del Veneto e del Friuli Venezia Giulia e in particolare al Teatro Olimpico di Vicenza. Tra le pubblicazioni: *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Roma-Pisa 1998; *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova 2007; *La nuova Musa*

degli eroi. Dal mythos alla fiction, Treviso 2008; *Luciano di Samosata. Icaromenippo*, Alessandria 2009; *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009; *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010; *Classici contro*, Milano 2012.

CATERINA MORDEGLIA

Caterina Mordeglia è Ricercatrice confermata di Lingua e letteratura latina presso l'Università degli Studi di Trento, dove insegna Filologia latina e Storia della lingua latina. Nell'ambito della letteratura latina, si è occupata principalmente di favolistica, teatro, lessicografia e delle loro tradizioni nel Medioevo e nell'Umanesimo, pubblicando diversi saggi in riviste specialistiche e in atti di congressi nazionali e internazionali. Tra i volumi da lei curati si segnalano: *Gruppi, folle, popolo in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo* (Trento 2012), *Le favole di Aviano e il Novus Avianus di Venezia* (Genova 2012), *Il 'Minor fabularius'. Ed., trad., comm.* (Genova 2000). Attualmente è Responsabile dell'Unità di Ricerca trentina nell'ambito del progetto *La trasmissione testuale dei Padri latini tra mondo classico e medievale* (FIRB 2010-2015).

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.

- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.

- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordeglia, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 S. Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.

- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Odgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.

- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line:
<http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, éd. Jean-Paul Dufiet, 2014.

Il presente volume, che raccoglie gli atti dell'omonimo Seminario Internazionale svoltosi a Trento nel marzo 2013, si propone di offrire un contributo al dibattito – che si è andato sviluppando a partire dagli anni '80 raggiungendo una particolare intensità proprio in questi ultimi anni – intorno al tema dei cosiddetti *patchwork poems*: un'etichetta, questa, che può arrivare a comprendere una vasta gamma di testi, accomunati tuttavia dalla cifra di un riuso mirato e consapevole di alcuni dei grandi *auctores* del passato. Il volume propone allora un itinerario che parte dall'analisi di alcuni testi di carattere più strettamente centonario, per poi dirigersi progressivamente verso i *pastiches* letterari e linguistici: vengono offerte così prospettive di studio di volta in volta diverse ma complementari, dove all'inquadramento teorico della tipologia di testo in analisi si alterna e si coniuga un approccio di carattere filologico e critico-letterario.