

Maria Teresa Galli

*'Astuzie' di tecnica centonaria ed esegesi testuale**

Abstract

A cento is a sort of 'patchwork' poem based on a particular challenge which is to use only lines (or parts of lines) from a great poet of the past in order to create new texts. The patchwork poem should have a theme not dealt with in the hypotext. The *lusus* behind the patchwork poem is extremely subtle and requires not only erudition but also technical and combinatorial skills on the part of the poet. The aim of my paper is to analyse some of the several 'acrobatics' devised by the patchwork poet in order to overcome the many obstacles he finds on his way. My argument will be developed through a series of examples from the *Medea* of Hosidius Geta (the subject matter of my PhD thesis) and from the *Vergiliocentones minores* of the Salmasianus codex. The *minores* form the subject of my studies as part of the CALCOS project financed by the Provincia Autonoma di Trento (Bando 'post-doc' 2011, determinazione del Dirigente n. 2 del 27 gennaio 2012). I will analyse simultaneously some centos from different ages and authors in order to reveal the compositional 'tricks' and even some typical technical errors which may be helpful to an editor. Finally I will try to show some of the difficulties experienced by the philologist who has to keep the balance between standardising the cento text according to the hypotext and accepting the centonarian oddities.

I centoni sono componimenti che ruotano attorno ad una sfida singolare: utilizzare esclusivamente versi (o segmenti di versi) di un grande poeta del passato per dare vita a testi nuovi, aventi un argomento non trattato nel testo preso a modello. Il *lusus* su cui essi si basano è estremamente sottile e presuppone da parte del centonatore non solo erudizione, ma anche capacità tecnica e combinatoria. Nel presente intervento mi propongo di analizzare alcuni dei mille 'equilibrismi' che il compositore centonario escogita per aggirare i numerosi ostacoli che trova via via sul proprio percorso. Il discorso sarà condotto attraverso una serie di esempi tratti ora dalla *Medea* di Osidio Geta, oggetto della mia tesi di Perfezionamento, ora dai *Vergiliocentones minores*, altri centoni del codice Salmasiano di cui mi sto attualmente occupando nel contesto del progetto CALCOS finanziato dalla Provincia Autonoma di Trento (Bando 'post-doc 2011', determinazione del Dirigente n. 2 del 27 gennaio 2012). Attraverso un'analisi condotta in parallelo su più esemplari centonari di epoche e di autori differenti si vedrà come l'esame delle 'astuzie' compositive e di alcuni errori tecnici comuni a più testi possa essere d'aiuto all'editore, che a sua volta è chiamato a trovare un equilibrio tra uniformazione al testo virgiliano del testo tradito e conservazione delle 'stravaganze' centonarie.

L'arte centonaria può essere vista come una sorta di sfida tra più giocatori: chi lancia la sfida è il centonatore che, come è noto, ritaglia piccoli frammenti di un grande poeta del passato (solitamente Virgilio in ambito latino e Omero in ambito greco) per poi ricomporli a suo piacimento, in modo tale che le parole dell'*auctor* assumano un significato diverso e sviluppino un tema non trattato nel modello. A raccogliere la sfida

* 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).

è invece il destinatario del componimento, che viene sollecitato dal centonatore a riconoscere nel suo testo apparentemente nuovo i singoli segmenti originari, a ricondurli via via al contesto d'origine e ad apprezzare così la fitta rete di richiami intertestuali creata dal gioco centonario.

Un simile gioco richiede a entrambe le parti coinvolte alcuni presupposti per poter sussistere: innanzitutto erudizione e memoria, senza le quali né lo 'sfidante' né lo 'sfidato' riuscirebbero nel proprio intento¹. Inoltre, al centonatore sono richiesti astuzia e rigore, elementi senza i quali il *lusus* da lui creato non sarebbe efficace.

La seconda delle due qualità indicate è a lui necessaria per riuscire a rispettare tutta una serie di regole piuttosto severe su cui i centoni *stricto sensu* si basano. Alcune di queste sono a noi note grazie all'unica trattazione antica a noi giunta circa la tecnica centonaria, la celebre lettera prefatoria preposta da Ausonio al suo *Cento nuptialis*²; altre invece sono deducibili esclusivamente dagli stessi esemplari centonari a noi giunti. Da un'analisi incrociata di questi testi possiamo dedurre almeno tre punti fermi:

1. il centonatore deve innanzitutto astenersi il più possibile dall'introdurre materiale estraneo al testo preso a modello;
2. egli inoltre non deve ricorrere alla modifica del testo originale dei segmenti da lui selezionati, se non in caso di estrema necessità;
3. infine, nel suo testo non può riprodurre in successione due o più versi interi che già nel modello fossero consecutivi³.

Queste le norme essenziali che, come è facilmente immaginabile, già limitano non poco le possibilità compositive del centonatore. Proprio per tale motivo, un elemento fondamentale a entrare necessariamente in gioco è l' 'astuzia', termine con cui mi piace riferirmi giocosamente a un complesso di abilità linguistiche e combinatorie che caratterizzano la figura del *patchwork poet*⁴.

Come anticipato, modificare le fonti non è possibile (un simile intervento inibirebbe infatti la riconoscibilità dei contesti di appartenenza, opacizzando così l'efficacia del gioco centonario); dunque il compositore deve andare alla ricerca di nuovi significati e di nuove soluzioni combinatorie *all'interno* delle fonti stesse. Il cuore del *lusus* centonario consiste infatti proprio in questo: fare esprimere all'*auctor* dei contenuti nuovi, senza tuttavia modificare la *facies* esterna dei suoi versi. In un certo senso, uno degli 'sfidati' all'interno del gioco centonario è dunque anche l'*auctor* stesso, nei confronti del quale si percepiscono due atteggiamenti opposti ma coesistenti:

¹ Si presuppone infatti che sia il compositore sia il destinatario dei *Vergiliocentones* siano esperti conoscitori dell'opera del mantovano. Si pensa in particolare che i poeti centonari afferissero al *milieu* culturale della cosiddetta 'scuola' tardoantica.

² Aus. *Cento* 1-50 Green.

³ I primi due punti sono deducibili dall'analisi incrociata dei testi centonari a noi giunti, mentre il terzo dal passo ausoniano che dice *duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae* (Aus. *Cento* 27s. Green).

⁴ Traggio questo termine dal fondamentale studio di MCGILL 2005.

da un lato una sorta di riverenza e dall'altro una metaforica violenza⁵, dal momento che la sua opera viene scelta come testo-base, per poi essere sottoposta tuttavia ad una serie di tensioni sintattico-semantiche.

Nel contesto dell'arguto gioco centonario si aggiunge infine anche un terzo soggetto nelle vesti dello sfidato: si tratta dell'editore, che è chiamato a risolvere enigmi non meno ardui di quelli che si profilano al poeta combinatorio lungo il percorso compositivo.

Per questi motivi, ciò di cui mi accingo a parlare, ovvero 'enigmi e stratagemmi' del gioco centonario, sarà inquadrato ora dal punto di vista del compositore, ora da quello dell'editore.

I testi da cui trarrò alcuni esempi, pur essendo tràditi dal medesimo manoscritto (il celebre *codex Salmasianus*)⁶ e pur essendo parte della medesima grande raccolta (l'*Anthologia Latina*, la cui ultima edizione completa risale ancora al Riese⁷) sono di epoca, di estensione e di genere spesso assai lontani l'uno dall'altro: la *Medea* è il centone virgiliano più antico tra quelli a noi giunti (III sec. d.C.), consta di ben 461 versi e ha la struttura di una tragedia. I *Vergiliocentones minores*⁸ sono caratterizzati invece dalla *brevitas*: i più non constano che di 20-30 versi, e il più breve (<*De panificio*>) di soli 11 versi. Essi si presentano come dei piccoli epilli e, secondo quanto è stato ricostruito, risalgono probabilmente al V sec. d.C.⁹.

Nonostante le differenze strutturali e cronologiche, la tecnica centonaria opera tuttavia tra questi testi come una sorta di minimo comune denominatore: da un punto di vista compositivo, le somiglianze risultano infatti superiori alle divergenze, così che uno studio condotto in parallelo su più esemplari, per l'editore può rivelarsi molto utile.

Procedendo nel mio lavoro di edizione e commento dei testi succitati, ho notato infatti via via che alcune strategie linguistico-combinatorie tipiche del *modus operandi* di Osidio Geta si ravvisano anche nei *minores*, quasi come se vi fosse una sorta di 'metodo centonario' almeno a grandi linee comune.

I *patchwork poets* forniscono innanzitutto risposte simili, a uno dei maggiori interrogativi che si pongono in una fase preliminare della composizione, ovvero: come farsi strada all'interno del materiale virgiliano, che com'è noto è vastissimo, per reperire i segmenti più adatti? Seguendo una prassi analoga, sia Osidio sia gli autori (per lo più anonimi) dei *minores* danno prova di seguire il medesimo metodo piuttosto preciso: una volta stabilito il tema della composizione, rigorosamente assente (se non per brevi cenni) nell'ipotesto, selezionano innanzitutto una cernita di passi e di personaggi

⁵ Cf. HARDIE (2007, 170s.).

⁶ *Parisinus Latinus 10318*, Bibliothèque Nationale de Paris. Per approfondimenti sul manoscritto, sui suoi apografi e sulla sua grafia si rinvia a SPALLONE (1982), ZURLI (2004 e 2010) e PAOLUCCI (2010).

⁷ Cf. RIESE (1869-1870) e RIESE (1894-1906).

⁸ SALANITRO (2009).

⁹ Cf. MCGILL (2005, 158 n. 37).

virgiliani che possano fungere da modello. Questi costituiscono poi una sorta di piccolo repertorio da cui vengono ritagliati i singoli emistichi.

Il criterio più diffuso in base al quale i passi del testo-modello vengono selezionati è l'analogia situazionale, che consente al centonatore di disporre di segmenti dell'area semantica e del registro adatti all'argomento prescelto. Il gioco tuttavia si fa ancor più interessante quando i contesti e i personaggi virgiliani scelti risultano assai lontani da quelli centonari: si pensi per es. al caso del <De panificio>, in cui il *pistor* che prepara l'impasto prende forma attraverso le parole che originariamente descrivevano un serpente: niente di più lontano dunque dal tema centonario¹⁰.

Si notano inoltre alcuni contesti e alcuni personaggi che vengono sfruttati molto più di altri, e che per questo motivo nel mio lavoro ho chiamato 'contesti e personaggi guida'. Per esempio, in Osidio, Medea è modellata ora sul personaggio guida di Didone (per le parti in cui la donna della Colchide incarna le vesti dell'eroina abbandonata), ora su quello di Alletto (per le parti in cui emerge il suo lato nero); Giasone su Enea; Creusa su Lavinia; la nutrice sulla Sibilla; l'ombra di Absirto sull'ombra di Creusa e di Deifobo. Su questa scia si potrebbe proseguire a lungo, poiché sostanzialmente per ognuno dei personaggi di Osidio è possibile ravvisare uno o più personaggi guida.

Lo stesso vale per i *minores*: solo per fare alcuni esempi, nel *Narcissus* l'omonimo protagonista è modellato ora sulle figure di amanti sconsolati (Didone, Coridone) ora su quelle di giovani guerrieri prestanti. O ancora, nel *Iudicium Paridis* si nota in maniera piuttosto evidente il concorso di tre tipologie di contesti guida: quelli bucolici, attraverso cui il paesaggio viene tratteggiato come un *locus amoenus*; quelli bellici, impiegati soprattutto per plasmare la parte riguardante l'offerta di Atena; infine, i dialoghi tra dèi, sfruttati per tessere le parti riguardanti le altre due dee, ovvero Giunone e Venere.

Una volta scelti i propri contesti e personaggi guida, i centonatori procedono poi con un lavoro che, ripensando all'etimologia stessa del termine 'centone'¹¹, si potrebbe giocosamente definire 'di sartoria' (in origine, il termine *cento* designava infatti una sorta di umile coperta composita, assemblata cucendo tra di loro vari frammenti, con una tecnica paragonabile al moderno *patchwork*).

I centonatori, secondo quanto riusciamo a ricostruire, una volta scelte nell'ipotesto alcune macro-sezioni, prima ritagliano singoli 'scampoli' (gli emistichi) e poi li ricuciono in posizioni distanti, in modo tale che le sezioni originarie stesse non siano più riconoscibili e che il prodotto finale risulti per così dire variegato e originale. A questo processo, che nella critica centonaria viene definito 'dislocazione'¹², segue poi quello più delicato, ovvero quello di sutura, in cui il compositore tenta di agglutinare i

¹⁰ Cf. <De panificio> 4 *septem ingens gyros, septena volumina traxit* [Aen. V 85]; 5 *lubrica convolvens* [Aen. II 474]. Per una disamina più dettagliata del contenuto di questo centone rinvio a GALLI (2013).

¹¹ A questo proposito si vedano almeno CRUSIUS (1899), BELARDI (1958) e VIDAL (1978).

¹² PAOLUCCI (2006, LXVIII).

singoli segmenti nel modo più corretto e allo stesso tempo più elegante possibile, così che le 'cuciture' si vedano il meno possibile e che il testo scorra senza ostacoli.

È proprio in questa fase complessa che entra in gioco tutta una serie di stratagemmi con cui il centonatore si aiuta per trovare una buona coesione tra le metà verso¹³ selezionate: uno dei più frequenti è l'*enjambement* compositivo¹⁴, attraverso cui un verso viene fatto continuare al v. successivo così come esso proseguiva in Virgilio, garantendo così una sutura non problematica. Si veda, a titolo d'esempio, il seguente caso di *Iudicium Paridis* 40s., in cui il secondo *colon* di *Aen.* VII 363 e il primo di *Aen.* VII 364 si trovano a cavallo dei due versi centonari:

Nec mora, continuo [*Aen.* V 368] | *penetrat Lacedaemona pastor* [*Aen.* VII 363]
Ledaeamque Helenam Troianas vexit ad urbes [*Aen.* VII 364] |

Un'altra tra le astuzie compositive più frequenti è la cosiddetta *vox communis* o *propinqua*¹⁵, che consiste nell'unione di due segmenti attraverso una parola comune ad entrambi, collocata o nell'esatta corrispondenza della sutura (*vox communis*) oppure in posizione ad essa adiacente (*vox propinqua*): si veda per esempio il caso di *Hos. Geta Med. 2: et Dirae ultrices* | *et tu, Saturnia Iuno*. Esso è dato dall'unione di *Aen.* IV 610 *et Dirae ultrices et di morientis Elissae* con *Aen.* XII 178 *et pater omnipotens et tu Saturnia coniunx*¹⁶, tra i quali *et* funge da cerniera.

Assai frequente è inoltre il ricorso a quelle che si potrebbero chiamare 'parole-ponte': si tratta di parole che vengono ripetute tra un verso e l'altro, e che rappresentano il *trait d'union* tra due determinati emistichi. Si veda per esempio il caso di *Narcissus* 4s., in cui il sostantivo *amor* viene ripetuto in poliptoto e con un senso diverso nelle due occorrenze: *insignis facie longumque bibebat amorem, / intentos volvens oculos, securus amorum*¹⁷.

Altrettanto spesso accade altresì di notare che versi attigui condividano una medesima parola o espressione, che tuttavia rimane nascosta nelle metà verso non entrate a far parte del centone, come in *Hos. Geta Med. 25s.*:

<CHOR.> *Rerum cui summa potestas, |*
 precibus si flecteris ullis.

Il v. 25 è tratto da *Aen.* X 100 *tum pater omnipotens, rerum cui summa potestas*, mentre il v. 26 da *Aen.* II 689 *Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis*. In

¹³ Parlo di metà verso poiché solitamente è questa l'unità minima di cui si compone l'esametro centonario. Non mancano tuttavia casi, seppur minoritari, in cui un verso centonario è composto da tre segmenti virgiliani, oppure, sul versante opposto, da un verso virgiliano intero.

¹⁴ LAMACCHIA (1958, 212). CARBONE (2002, 14).

¹⁵ LAMACCHIA (1958, 212); PAOLUCCI (2006, LXXII); VALLOZZA (1986, 335-41).

¹⁶ CONTE (2009).

¹⁷ Cf. anche *Hos. Geta 4s. (labores/labori)*.

entrambe le fonti è presente *omnipotens*, parola-ponte che tuttavia rimane celata nei due *cola* non utilizzati.

A volte accade che le parole che fanno da *trait d'union* siano invece dei sinonimi, come nel caso di Hos. Geta *Med.* 107s.:

<CHOR.> *Velamus fronde per urbem* | [Aen. II 249]
votisque incendimus aras. |

L'intero contesto da cui è tratto l'emistichio del v. 107 è il seguente: *Aen.* II 248s. *nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset / ille dies, festa velamus fronde per urbem.* L'originario oggetto di *velamus* era dunque *delubra deum*, che il centonario non include nel proprio componimento, trovando tuttavia la sua tessera sostitutiva in un segmento contenente il sostantivo *aras*, che subentra a *delubra deum* senza troppe difficoltà.

In alcuni casi, due segmenti vengono uniti tramite parole che molto semplicemente hanno un significante simile. Così accade per esempio in Hos. Geta *Med.* 364s., in cui l'originario *hamis* di *Aen.* III 467 *loricam consertam hamis auroque trilicem* viene sostituito con *squamis*:

iungebat, | *et duplicem gemmis auroque coronam* |
consertam [Aen. III 467] | *squamis serpentum;*

Tutti questi fenomeni, troppo frequenti (e presenti in più centoni) per essere frutto del caso, rivelano il *modus operandi* del centonatore, che si serve delle singole parole come se fossero appunto dei ponti o delle cerniere per collegare un emistichio all'altro.

Tra gli stratagemmi più tipici ve ne sono poi alcuni che testimoniano più di altri lo sforzo del centonatore di trovare nuovi significati all'interno dei segmenti virgiliani stessi, scongiurando così il pericolo della modifica del testo-modello. Si tratta in particolare dello sfruttamento del sottinteso e della risegmentazione. Attraverso il primo, il centonatore sfrutta il fatto che un elemento della frase virgiliana sia sottinteso per presupporre nel proprio testo un elemento differente, come in Hos. Geta *Med.* 150, in cui dall'originario (*eam*) *taedet* di *Aen.* IV 451 *mortem orat; taedet caeli convexa tueri* si passa al centonario (*me*) *taedet*, senza che nulla debba essere cambiato nella *facies* esterna del verso:

Obstipui, | *magnoque irarum fluctuat aestu* |
durus amor; | *taedet caeli convexa tueri.* |

Con la risegmentazione invece il *patchwork poet* fa sì che un segmento si svincoli dalla sintassi originaria per amalgamarsi con una nuova. Si pensi per esempio a Hos. Geta *Med.* 77 *non equidem invideo genero dignisque hymenaeis*, in cui *invideo*, che nel modello era usato assolutamente (*Ecl.* I 11 *non equidem invideo; miror magis: undique*

totis), viene costruito con il dativo della cosa o della persona (*genero dignisque hymenaeis*).

Entrambe queste astuzie (sfruttamento del sottinteso e risegmentazione) fanno sì che il modello venga modificato nella sostanza ma non nel suo aspetto esterno, così che la riconoscibilità delle fonti sia garantita, le 'norme' centonarie siano salve e il *lusus* sia di conseguenza efficace.

Nella medesima direzione vanno anche i traslati semantici, che sono chiaramente tra i fenomeni più diffusi nella prassi centonaria¹⁸.

I prodotti finali di tutta quest'ampia gamma di astuzie e di stratagemmi linguistico-combinatori sono di qualità variabile, presumibilmente anche a seconda dell'abilità del singolo centonatore e dell'adattabilità della materia virgiliana al tema scelto. Talvolta infatti i poeti combinatori, pur essendo degli abili giocatori, perdono la propria scommessa e lasciano nel loro testo alcune imprecisioni. Tra queste se ne possono distinguere alcune di arte centonaria e altre più generali di carattere metrico o sintattico.

È curioso notare che, come nel caso delle astuzie compositive, anche in quello degli *errori* compositivi vi sono vari fenomeni comuni a più centoni: si riscontrano infatti alcuni errori definibili come tipici; tra quelli di arte centonaria si ravvisano per esempio casi di impiego in successione di due versi virgiliani consecutivi¹⁹ e casi di omissione di parola di centro emistichio²⁰.

I più tipici errori compositivi sono rappresentati tuttavia da piccole modifiche della fonte cui i centonatori si vedono costretti talvolta a indulgere per adattare un segmento al nuovo contesto. Fra questi, è possibile individuare dei casi in cui il motivo che ha condotto alla modifica è palese. Si veda per esempio il virgiliano *Turne*²¹, che in Hos. Geta 250 è stato sostituito con *heu* perché chiaramente il personaggio di Turno non avrebbe potuto trovare collocazione nel mito di Medea, o ancora il virgiliano *oblitos* che Osidio al v. 17 ha corretto in *oblitus* perché potesse concordare con il soggetto²².

Poiché in questi casi si può affermare con una certa sicurezza che dietro al testo tradito vi è una precisa volontà del centonatore, non pone troppe difficoltà stampare il verso così come esso ci è giunto, segnalando il mutamento rispetto a Virgilio in apparato.

La scelta diventa invece più complessa nel momento in cui siamo di fronte ad un testo centonario differente da quello virgiliano, anche se quest'ultimo teoricamente

¹⁸ Cf. per es. Hos. Geta 65, in cui *viscera* passa dal significato concreto di 'fegato' a quello astratto di 'parte interiore, animo'.

¹⁹ Per es. Hos. Geta 379s.; *Iudicium Paridis* 27s.

²⁰ Per es. Hos. Geta 113 (*lectas*); *Iudicium Paridis* 30 (*hoc*).

²¹ *Aen.* VII 421 *Turne*, *tot incassum fusos patiere labores*; Hos. Geta 250 *Heu* *tot incassum fusos patiere labores*.

²² *Aen.* IV 221 *regia et oblitos famae melioris amantis*; Hos. Geta 17 *foedera* | *et oblitus famae melioris amantis*.

(almeno nella forma a noi nota attraverso i manoscritti e le testimonianze in nostro possesso) avrebbe potuto essere altrettanto adatto. L'editore si trova dunque di fronte ad un bivio: normalizzare secondo Virgilio, oppure lasciare a testo la lezione trådita senza che per il mutamento vi sia apparentemente una ragione ricostruibile?

Analizzando questi casi in parallelo, mi è parso di poter ravvisare alcuni tratti comuni a più versi: assai spesso si tratta infatti di passaggi dal singolare al plurale o viceversa, o da un termine ad un altro che risulta pressoché un suo sinonimo. Ecco alcuni casi esemplificativi:

Singolare/plurale

- a. *Georg.* II 142 *nec galeis densisque virum seges horruit hastis*
Hos. Geta 256 *nec galea densisque virum seges horruit hastis*
- b. *Aen.* IV 609 [*nocturnisque Hecate*] *triviis ululata per urbes*
Hos. Geta 298 *furit ululata per urbem*
- c. *Aen.* VI 257 [*silvarum,*] *visaeque canes ululare per umbram*
Hos. Geta 342 *verbera; | visaeque canes ululare per umbras*
- d. *Aen.* VII 445 *talibus Allecto dictis exarsit in iras*
Hos. Geta 354 *Talibus Allecto dictis exarsit in iram*
- e. *Aen.* XII 892 *sive animis sive arte vales; opta ardua pinnis*
Hos. Geta 449 *sive animo sive arte vales, | opta ardua pinnis*
- f. *Aen.* III 389 [*cum tibi sollicito*] *secreti ad fluminis undam*
Narcissus 13 *ilicet ignis edax | secreti ad fluminis undas |*
- g. *Aen.* IV 133 *reginam thalamo [cunctantem ad limina primi]*
Iudicium Paridis 32 *reginam thalamis | Phrygio servire marito*
- h. *Aen.* XI 348 [*dicam equidem,*] *licet arma mihi mortemque minetur*
Iudicium Paridis 36 *Do quod vis: | licet arma mihi mortemque minentur |*

Sinonimi

- a. *Aen.* I 73 *conubio iungam stabili propriamque dicabo*
Iudicium Paridis 31 *coniugio iungam stabili propriamque dicabo*
- b. *Aen.* VIII 617 *ille deae donis et tanto laetus honore*
Iudicium Paridis 33 *Ille deae donis ac tanto laetus honore |*

Altri casi

- a. *Aen.* XII 153 [*perge: decet.*] *forsan miseros meliora sequentur*
 Hos. Geta 171 *carminibus: | forsan miseros meliora sequuntur*
- b. *Aen.* II 709 *quo res cumque cadent, unum et commune periculum*
 Hos. Geta 389 *Quo res cumque cadunt, unum et commune periculum*
- c. *Aen.* XII 636 *an fratris miseri letum ut crudele videres?*
 Hos. Geta 260 *an fratris miseri letum ut crudele viderem?*

L'analisi parallela di questi casi mi ha indotta a pensare che si possa trattare di piccoli errori di carattere mnemonico, connaturati alla prassi centonaria²³. Per questo motivo mi è parso che, per dare dei centoni l'immagine più realistica possibile, che non obliteri la loro individualità letteraria rispetto all'ipotesto, una soluzione ragionevole possa consistere nello stampare il testo del Salmasiano, facendo notare in apparato la differenza rispetto a Virgilio e dandone ragione nel commento.

Tra gli errori di carattere metrico, senza dubbio i più frequenti sono invece i casi di versi ipometri o ipermetri. Significativa è nella fattispecie la casistica della *Medea*, rappresentata da 30 versi ipermetri o ipometri su 461. Un caso esemplificativo è quello del v. 6, che presenta una sillaba in esubero: *alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicias aequis* dato dall'unione di *Aen.* I 618 *alma Venus* [*Phrygii genuit Simoentis ad undam*] con *Aen.* IX 209 [*Iuppiter*] *aut quicumque oculis haec aspicias aequis*.

I primi editori (Burman, Baehrens e Riese) espunsero *aut*, che tuttavia è parte integrante di uno dei due segmenti virgiliani ed è inoltre essenziale per il senso della frase. Lamacchia per questo lo mantenne a testo, ipotizzando per il verso una lettura ritmica che tuttavia non spiega la totalità dei 30 versi ametrici della *Medea*.

In frangenti come questo viene meno in un certo senso la sfida del centonatore, che soccombe alle insidie dell'arte combinatoria e della lingua latina, e inizia quella dell'editore, che è chiamato a muoversi su un terreno infido e a compiere scelte esegetico-testuali per nulla scontate. Espungere *aut* creerebbe problemi di senso; correggere il verso significherebbe contravvenire congetturalmente alle norme centonarie. Come gestire dunque una simile situazione? Mi pare che un aiuto possa derivare anche in questo caso da uno studio parallelo di tutti i versi ametrici. Da un simile esame emerge infatti che la sillaba in esubero o in difetto si colloca sempre proprio in prossimità della sutura, fenomeno difficilmente casuale, che pare anzi un indizio piuttosto forte del generarsi dell'anomalia in seguito all'operazione centonaria²⁴.

²³ Si pensa infatti che buona parte del lavoro compositivo venisse fatto ricorrendo semplicemente alla memoria.

²⁴ In particolare, l'anomalia si creerebbe in seguito all'unione di due *cola* troppo brevi (ipometria) o troppo lunghi (ipermetria) per concorrere alla formazione di un esametro regolare. Nel caso dello iato, il fenomeno sarebbe generato invece dal taglio del *colon* iniziale in prossimità di una parola che termina per vocale, e del *colon* finale in prossimità di una parola che inizia per vocale.

Per tale motivo, mi sembra che sia ragionevole stampare il testo tràdito, quale prodotto imperfetto ma genuino della tecnica centonaria.

Non bisogna dimenticare infatti che l'arte del *patchwork* linguistico è fatta sì di grande ingegno ed erudizione, ma a volte anche di imperfezioni e di sviste. Cancellare queste ultime significherebbe dunque fornire al lettore un'immagine poco realistica dell'arte centonaria stessa.

A questo proposito, per concludere mi sembra interessante proporre un caso su cui ho riflettuto a lungo e che mi pare assai esemplificativo. Molto frequentemente, sia nella *Medea* sia nei *minores* capita di incontrare alcune particelle, come dei *-que* enclitici o dei *-ve*, che risultano pleonastiche: a titolo d'esempio si vedano i seguenti casi:

Hos. Geta 166 *Haec gener atque socer | patriaque excedere suadet. |*

Hos. Geta 345s. *Exhinc Gorgoneis Allecto infecta venenis |
exsurgitque facem adtollens atque intonat ore: |*

Narcissus 10s. *His amor unus erat, | dorso dum pendet iniquo, |
oblitusve sui est | et membra decora iuventae |*

Tali particelle si collocano sempre in una posizione interna all'emistichio, probabilmente non a caso: il centonatore, limitato dalle norme centonarie da un lato e dalla metrica dall'altro, si sarà visto costretto a lasciare nel testo tali elementi che, pur non avendo rilevanza semantica una volta estrapolati dall'ipotesto, ed essendo tuttavia incastonati in una posizione centrale dei *cola*, non potevano essere eliminati mediante un apposito taglio.

A questa lettura tecnica del fenomeno si affiancano inoltre alcuni dati provenienti dall'analisi della lingua coeva ai centonatori; tali dati evidenziano che il fenomeno del *-que abundans* (e, più in generale, dell'uso pleonastico di alcune particelle) era assai frequente in epoca tardoantica²⁵. È probabile dunque che i nostri *patchwork poets* non fossero per nulla infastiditi dalla presenza di tali particelle, le quali dal canto loro si trovavano oltretutto in una posizione in cui sarebbe stato difficile tagliarle. Il dato linguistico si somma dunque a quello di tecnica centonaria e lo conforta; è verosimile che sia stato quindi il concorso di più cause a determinare la loro permanenza nel testo, e a far sì che il modello virgiliano non venisse modificato.

Ecco dunque un altro caso in cui non è necessario intervenire sul testo tràdito che, grazie all'esame della tecnica centonaria e della lingua tardoantica, può essere compreso e mantenuto esattamente così come esso ci è giunto.

Da questo esempio emerge in modo chiaro la necessità di affiancare sempre allo studio della tecnica centonaria l'analisi del testo alla luce del latino tardo; nonostante i

²⁵ Ringrazio la prof.ssa Raffaella Tabacco per aver portato la mia attenzione su questo fenomeno e per avermi gentilmente consentito di leggere in anteprima il suo contributo su questo argomento, in uscita a breve su «Aevum antiquum» (cf. TABACCO in c. di s.).

verba dei *patchwork poems* siano sostanzialmente virgiliani, ogni tanto si nota infatti qualche spiraglio attraverso cui è possibile intravedere alcuni aspetti tipici della lingua tardoantica che, come nel caso da poco illustrato, possono risultare di grande utilità nel momento in cui si è chiamati ad operare delle scelte esegetico-testuali.

Con questo caso chiudo dunque il mio discorso, in cui ho cercato soprattutto di evidenziare come uno studio delle anomalie centonarie condotto in parallelo su più testi e basato sulla raccolta dei casi simili possa essere di qualche utilità nelle scelte filologiche, e come la 'sfida' centonaria, pur nella sua innegabile ingegnosità, si componga non solo di luci, ma anche di ombre, che tuttavia non cancellano il suo fascino. Non è facile (e non spetta certo a me) stabilire chi tra lo sfidante e i vari sfidati abbia infine la meglio nel complesso gioco centonario; non mi sembra errato tuttavia affermare che a vincere una sfida ben più grande di quella squisitamente centonaria sia Virgilio stesso, il cui testo, prediletto tra molti altri anche dai *patchwork poets*, ancora una volta è riuscito non solo ad attraversare secoli di storia e a far parlare di sé, ma anche a farlo in una forma sorprendentemente nuova e originale.

riferimenti bibliografici

BAEHRENS 1882

Ae. Baehrens (ed.), *Poetae Latini minores*, vol. IV, Lipsiae.

BELARDI 1958

W. Belardi, *Nome del centone nelle lingue indoeuropee*, «Ricerche linguistiche» IV 29-57.

BURMAN 1759

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

CARBONE 2002

G. Carbone (a cura di), *Il centone De Alea*, introduzione, testo, note critiche, commento e appendice, Napoli.

CONTE 2009

G.B. Conte (ed.), *P. Vergilius Maro, Aeneis*, Berolini et Novi Eboraci.

CRUSIUS 1899

O. Crusius, s.v. *Cento*, *RE* III 1929-32.

GALLI 2013

M.T. Galli, *Il centone virgiliano <De panificio> (AL 7 Riese²): una proposta interpretativa*, «MD» LXXI 241-51.

GREEN 1991

R.P.H. Green (ed.), *The works of Ausonius*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford.

HARDIE 2007

P.R. 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, 168-76.

LAMACCHIA 1958

R. Lamacchia, *Dall'arte allusiva al centone*, «A&R» III 193-216.

LAMACCHIA 1981

R. Lamacchia (ed.), *Hosidii Getae Medea, cento virgilianus*, Lipsiae.

MCGILL 2005

S. McGill, *Virgil recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford-New York.

PAOLUCCI 2006

P. Paolucci (a cura di), *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, introduzione, edizione critica, traduzione, commento, Hildesheim-Zürich-New York.

PAOLUCCI 2010

P. Paolucci, *Quale grafia a monte del codice Salmasiano?*, «ALRiv» I 293-301.

RIESE 1869-1870

A. Riese (ed.), *Anthologia Latina*, I 1, Lipsiae.

RIESE 1894-1906

A. Riese (ed.), *Anthologia Latina*, I 1, Lipsiae.

SALANITRO 2009

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

SPALLONE 1982

M. Spallone, *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardoantica*, «Italia Medioevale e Umanistica» XXV 1-71.

TABACCO in corso di stampa

R. Tabacco, *L'uso di nam e del -que abundans nelle opere su Alessandro del iv secolo*, «Aevum antiquum».

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, 335-41.

VIDAL 1978

J.L. Vidal, *Sobre el nombre del centón en griego y en latín*, «AFFB» IV 143-53.

ZURLI 2004

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

ZURLI 2010

L. Zurli, *La tradizione ms. delle Anthologiae Salmasiana e Vossiana (e il loro stemma)*, «ALRiv» I 205-91.