



Vertumnus. Berliner Beiträge zur Klassischen Philologie
und zu ihren Nachbargebieten

Herausgegeben von Ulrich Schmitzer

Band 10

Hosidius Geta

Medea

Text, Translation, and Commentary

Italian with English summaries

Edited by Maria Teresa Galli

Edition  Ruprecht

Inh. Dr. Reinhilde Ruprecht e.K.

Die Umschlagabbildung zeigt eine traditionell als Vertumnus bezeichnete Antonius-Statue aus dem Louvre, Paris, in einer historischen Abbildung der Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Erlangen-Nürnberg.



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. Eine eBook-Ausgabe ist erhältlich unter DOI 10.2364/3846901212.

© Edition Ruprecht Inh. Dr. R. Ruprecht e.K., Postfach 17 16, 37007 Göttingen – 2017
www.edition-ruprecht.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urhebergesetzes bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlags. Diese ist auch erforderlich bei einer Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke nach § 52a UrhG.

Satz: Maria Teresa Galli
Layout: mm interaktiv, Dortmund
Umschlaggestaltung: klartext GmbH, Göttingen
Druck: CPI buchbücher.de GmbH, Birkach

ISBN: 978-3-8469-0121-2 (Print), 978-3-8469-0122-9 (eBook)

Ai miei genitori

Indice del volume

Foreword	9
Premessa	10
Prefazione	11
1. Autore, datazione e contenuto dell'opera	11
2. Centoni: significato del termine e classificazione	15
3. La tecnica centonaria di Osidio	22
3.1 Il verso centonario di Osidio	22
3.2 Astuzie compositive	26
3.3 Altre astuzie compositive.....	33
3.4 Fenomeni generati dalla tecnica centonaria	38
3.5 Imperfezioni metriche.....	41
3.6 Il problema del rapporto con Seneca.....	43
4. Il codice Salmasiano e le edizioni della <i>Medea</i>	45
Conspectus Codicum	50
Edizione critica	53
< Hosidii Getae > <i>Medea</i>	53
Chorus Colchicarum.....	54
Creon – <i>Medea</i>	55
Vox deintus – Chorus	58
<i>Medea</i> – Nutrix.....	60
Iason – Satelles – <i>Medea</i>	62
Chorus.....	68
Nuntius – Chorus	69
Nutrix – <i>Medea</i>	73
<i>Medea</i> – Filii – Umbra Absyrti	73
Iason – Nuntius – <i>Medea</i> ex alto.....	74
Traduzione	78
Prologo (vv. 1–24).....	78
Primo Coro (vv. 25–51).....	79
Prima Scena (vv. 52–103)	80
Voce dall'interno – Secondo Coro (vv. 104–147)	81

Seconda Scena (vv. 148–180)	83	
Terza Scena (vv. 181–282)	84	
Terzo Coro (vv. 284–312).....	87	
Quarta Scena (vv. 313–373).....	88	
Quinta Scena (vv. 374–81)	90	
Sesta Scena (vv. 382–407).....	91	
Settima Scena (vv. 408–461)	92	
 Commento		
Prologo (vv. 1–24).....	94	
Primo Coro (vv. 25–51).....	121	
Prima Scena (vv. 52–103).....	145	
Secondo Coro (vv. 104–147)	188	
Seconda Scena (vv. 148–180)	215	
Terza Scena (vv. 181–283)	239	
Terzo Coro (vv. 284–312).....	296	
Quarta Scena (vv. 313–373).....	310	
Quinta Scena (vv. 374–381).....	346	
Sesta Scena (vv. 382–407).....	351	
Settima Scena (vv. 408–461)	370	
 English Summaries		399
Preface.....	399	
Commentary.....	408	
Appendixes	416	
 Appendici		419
 Bibliografia		429
 Indici		436

Foreword

After Late Antiquity centos continued to fascinate writers and readers over the centuries. The art of stitching together lines from a great author of the past in order to tell a new story, at first regarded with suspicion, is now recognised as the product of a refined practice and has strongly attracted the interest of scholarship; from the 80s to the present time a number of editions of centos, as well as monographs on general issues and articles on single *loci desperati* have been published. A line by line commentary on Geta's *Medea* was still, however, lacking. This book, derived from my doctoral thesis, was born with the intent of adding this little rag to the wider patchwork of cento studies. A particular focus is given to the cento technique, which is helpful also for some textual choices. An edition of the Latin text and an Italian translation are also provided. The English summaries at the end of the book are an overview of the main issues dealt with in this work.

The journey through Geta's text has been long and challenging. My debts are many, as many are the people who have helped me to collect the rags of my work in order to sew this final patchwork together. I am very grateful to Prof. Gian Biagio Conte, for discussing with me the arduous text of this cento and for being a generous and encouraging guide. I have greatly benefited from the reading of Prof. Philip Hardie, whose remarks helped me to improve the first version of this manuscript. I am thankful to Prof. Glenn W. Most for his suggestions, which were very helpful in various steps of this work. Warm regards go to Prof. Gabriella Moretti, who helped me to examine new aspects of cento poetry. I thank Prof. Lucio Ceccarelli for giving me his precious support in the analysis of the metrical issues. I am grateful to Prof. Ulrich Schmitzer for his accurate reading of my thesis and for his suggestions: I thank him and the publishing house Edition Ruprecht for accepting my book in this series. The members of the Ludwig Boltzmann Institute for Neo-Latin Studies and of the Department of Classics of the University of Innsbruck offered me a very stimulating working context and I express all my gratitude to them. To the Boltzmann Institute I am also grateful for the financial contribution to this publication. I thank all my colleagues and friends who supported me during the writing. Special thanks go to Giacomo Marcantoni, to Filippo Mariano and to Simon Zuenelli for their invaluable help. I am thankful to Susan Riches and to William Barton for their revision of the book's English. This book is dedicated to my dear parents.

Premessa

Anche dopo la tarda antichità, la tecnica centonaria continua ad affascinare scrittori e lettori. L'arte di cucire fra di loro versi di un grande autore del passato per trattare un nuovo tema, guardata inizialmente con sospetto, è ora riconosciuta come il prodotto di una pratica raffinata, che attrae fortemente l'interesse della critica. Dagli anni '80 ad oggi hanno visto la luce molte edizioni, commenti, monografie su questioni centonarie generali e articoli su singoli *loci desperati*. Tuttavia un commento verso per verso della *Medea* di Geta non era ancora presente nel panorama degli studi; questo libro, derivante dalla mia tesi di dottorato, è nato con l'intento di aggiungere tale piccola tessera. Particolare attenzione è data qui allo studio della tecnica centonaria, rivelatosi utile anche per alcune scelte testuali. Sono presenti inoltre l'edizione e la traduzione italiana del testo latino; i riassunti in inglese alla fine del libro forniscono uno sguardo d'insieme sulle questioni salienti affrontate nel lavoro.

Il viaggio attraverso il testo di Geta è stato stimolante e laborioso e sono grata alle persone che mi hanno accompagnata in questo percorso. Sono riconoscente al Prof. Gian Biagio Conte per aver discusso con me il difficile testo di questo centone e per essere stato una guida generosa e incoraggiante. Ho molto beneficiato della lettura del Prof. Philip Hardie, le cui osservazioni mi hanno aiutata a migliorare la prima versione del manoscritto. Sono grata al Prof. Glenn W. Most per i suoi suggerimenti, fruttuosi in varie fasi del lavoro. Ringrazio la Prof.ssa Gabriella Moretti, che mi ha aiutata ad esaminare nuovi aspetti della poesia centonaria, e il Prof. Lucio Ceccarelli per avermi offerto il suo prezioso supporto nell'analisi delle questioni metriche. Il Prof. Ulrich Schmitzer ha letto accuratamente la mia tesi e mi ha dato molti suggerimenti: ringrazio lui e la casa editrice Ruprecht per aver accettato questo libro nella serie *Vertumnus*. Sono molto riconoscente ai membri del Ludwig Boltzmann Institut für Neulateinische Studien e del Dipartimento di Greco e Latino dell'Università di Innsbruck, che mi hanno offerto un ambiente di lavoro ricco di stimoli. Al Boltzmann Institut sono molto grata inoltre per aver contribuito a finanziare la presente pubblicazione. Desidero ringraziare infine tutti i colleghi e amici che mi hanno supportata durante la scrittura. Un ringraziamento speciale per l'inestimabile aiuto meritano Giacomo Marcantoni, Filippo Mariano e Simon Zuenelli. A Susan Riches e a William Barton sono grata per la preziosa revisione della lingua inglese. Questo libro è dedicato ai miei cari genitori.

Prefazione

1. Autore, datazione e contenuto dell'opera

Tra i dodici centoni virgiliani che si leggono in testa al codice Salmasiano,¹ dopo il *De Ecclesia* e prima dell'*Epithalamium Fridi* è tradito un componimento di 461 versi intitolato *Medea*, attribuito ad Osidio Geta sulla scorta di Tertulliano, *De praescript. haeret.* 39, 3–4: «vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum versus et versibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit». Ben poche sono le notizie che si possono raccogliere riguardo a questo autore, la cui unica menzione a noi pervenuta è contenuta in tale testimonianza; l'oscillazione dei manoscritti di Tertulliano tra le forme *Vosidius Geta* (**A**), *Offidius* (*Ovidius* **PR**) *citra* e *Osidius Geta* (**B**) ha, tra l'altro, trascinato con sé lungamente (cioè fino all'epoca di P. Burman) l'equivoco che si potesse trattare della *Medea* di Ovidio, assai nota² nell'antichità, ma per noi totalmente perduta fatta l'eccezione di un numero assai esiguo di versi. Il nome *Hosidius Geta*, risultato di una correzione congetturale, oggi tuttavia viene accettato in modo unanime dagli studiosi, e la *Medea* del Salmasiano risulta così separata da quella di Ovidio.³

Dalle poche, preziose righe di Tertulliano, e in particolare dall'avverbio *hodie*, possiamo dedurre che la *Medea* centonaria fu composta in epoca contemporanea al *De praescriptione*, ovvero attorno al 200 d.C.,⁴ presumibilmente in ambiente africano.

La *Medea* si distingue dagli altri centoni virgiliani a noi giunti non solo per essere il più antico, ma anche per essere l'unico ad avere la struttura di una tragedia. Nel corso del tempo, la materia di cui si compone è stata distribuita dagli studiosi in modi differenti: c'è chi ha pensato a cinque grandi atti,⁵ chi invece a undici,⁶ o ancora chi ha preferito individuare otto scene e tre cori.⁷

1 A proposito del quale cf. *infra* par. 4.

2 Cf. Tac. *Dial.* 12, 6.

3 Tuttavia per una discussione delle forme *Hosidius* e *Ovidius* e dei loro possibili rapporti cf. Hardie 2007, p. 176 e McGill 2005, pp. 42–43. Sull'attribuzione a Ovidio sostenuta in passato da alcuni studiosi cf. Burman, pp. 149–50.

4 Cf. Refoulé 1957, p. 219, app. crit. ad cap. 39, 3–4.

5 Canal 1851.

6 Salanitro 1981, pp. 67–70.

7 Lamacchia 1981.

La distinzione tra cori e scene pare assai efficace per dare maggiore rilievo alla strutturazione tragica dell'opera; per questo motivo, nel presente testo, prendendo spunto dall'edizione di Lamacchia, i vv. 25–51, i vv. 104–47 e i vv. 284–312 verranno indicati rispettivamente come primo, secondo e terzo Coro, e i restanti versi come Scene, fatta eccezione dei vv. 1–24 cui sarà data la denominazione di Prologo.

Il segmento di mito che il centonatore ha scelto di tematizzare è quello assai noto che va dall'abbandono subito da Medea da parte di Giasone fino alla vendetta attuata dall'eroina mediante l'uccisione di Creusa e dei figli, distribuito tra le Scene ed i Cori nel seguente modo:⁸

- a. *Prologo* (vv. 1–24): l'esordio monologico è affidato alle parole di Medea stessa, dalle quali si deduce con chiarezza che il frangente rappresentato è quello in cui Giasone è in procinto di sposare Creusa. Medea, sola con se stessa a Corinto, prorompe in una preghiera agli dei (vv. 1–7) a che siano testimoni dell'abbandono da lei ingiustamente subito, e successivamente enumera le inutili fatiche e i pericoli corsi invano in passato per trarre in salvo l'amato (vv. 8–24).
- b. *Primo Coro* (vv. 25–51): esso è costituito probabilmente da un gruppo di donne colchiche⁹ che si mostrano solidali nei confronti di Medea; queste in un primo momento, similmente ai vv. 1–7 del centone, invocano gli dei (vv. 25–34) chiedendo loro aiuto a fronte della situazione in cui versa l'eroina, e in un secondo invece rivolgono un'apostrofe a Giasone (vv. 35–41) e a Medea (vv. 42–51), toccando temi tipici del lamento dell'eroina abbandonata quali la solitudine e i servigi resi invano all'amato; nella chiusa le donne passano poi al tema della vendetta, suggerendo all'eroina una rivalsa mediante la spada.
- c. *Prima Scena* (vv. 52–103): si tratta di un dialogo piuttosto serrato tra Creonte e Medea in cui, come secondo tradizione, il sovrano intima a Medea di lasciare Corinto, ma l'eroina, mettendo in atto la propria arte persuasiva, riesce ad ottenere il giorno in più che le consentirà di realizzare la propria vendetta.
- d. *Secondo Coro* (vv. 104–47): si tratta, in questo caso, di un gruppo che mostra la propria solidarietà nei confronti di Giasone e di Creusa, e che di

8 Il contenuto delle singole parti del centone è approfondito sotto il profilo della tecnica centonaria e del rapporto con i modelli nelle *Introduzioni* alle singole Scene e Cori. Per ora l'intento è quello di illustrare l'impianto generale dell'opera.

9 Per il problema dell'identificazione dei Cori della *Medea*, cf. *infra* le *Introduzioni* al primo ed al secondo Coro.

conseguenza con difficoltà potrebbe essere identificato con le medesime donne colchiche del primo Coro; sulla possibilità che si tratti di un gruppo di Argonauti del seguito di Giasone cf. *infra*, primo e secondo Coro, *Introduzione*. A tre esametri benauguranti nei confronti delle imminenti nozze (vv. 104–06) seguono una prima sezione di andamento epitalamico (vv. 107–30) ed una seconda che getta invece una luce sinistra sull'unione dei due giovani tramite una serie di presagi funesti. Attraverso gli *exempla* mitici di tre personaggi che hanno osato sfidare gli dei (Marsia, Icaro e Penteo), tali nozze si configurano come un *nefas* destinato ad una punizione cruenta.

- e. *Seconda Scena* (vv. 148–80): essa consiste in un dialogo tra la Nutrice e Medea, esordiente con le parole di attonimento dell'eroina per aver udito l'imeneo in onore delle imminenti nozze tra Giasone e Creusa. La Nutrice interviene per consolare Medea, e per suggerirle la soluzione della fuga, incitandola a indurre nel frattempo pretesti d'indugio facendo uso della magia. La menzione dei *carmina* scuote Medea dallo stato di prostrazione e fa riaffiorare in lei il proposito della vendetta.
- f. *Terza Scena* (vv. 181–283): si tratta della scena–fulcro del centone, in cui in ben 104 versi (il maggior numero di esametri dedicati in quest'opera ad una Scena) si snoda il conflitto verbale tra Giasone e Medea. La Scena esordisce con le parole di Giasone che, soddisfatto per avere finalmente trovato stabilità in una nuova patria, invita i suoi *vir*i a dedicarsi alle danze. Un tremulo nella terra e l'oscurarsi del cielo, descritti dalle parole del *Satelles*, personaggio introdotto da Osidio, accompagnano la comparsa improvvisa di Medea. L'eroina, indignata e accesa d'ira per l'abbandono subito, rinfaccia a Giasone tutti gli aiuti da lei ricevuti in passato, soprattutto nel frangente delle prove imposte da Eeta, mentre da parte sua l'argonauta declina ogni responsabilità per l'accaduto e attribuisce le azioni sanguinarie di Medea ad una *dementia* che l'ha travolta. In un estremo tentativo di riavvicinamento, l'eroina chiede a Giasone di tenere con sé almeno i figli (v. 197), ma trovandosi di fronte alla freddezza e all'indifferenza dell'amato torna ad abbracciare il proposito di vendetta.
- g. *Terzo Coro* (vv. 284–312): si tratta dell'ultimo Coro presente nel centone, probabilmente costituito ancora dal gruppo di Argonauti che ha pronunciato il secondo canto.¹⁰ Il tema sviluppato è quello del *furor* di Medea, sviscerato attraverso sei similitudini; nelle prime due, l'eroina viene paragonata a delle fiere, ovvero ad una leonessa accerchiata dai cacciatori (vv. 284–88)

10 Per questo cf. ancora *infra*, le *Introduzioni* al Primo e al Secondo Coro.

e poi ad un serpente che, dopo l'inverno, riemerge dalla terra carico di veleno e fa guizzare la lingua a tre punte (vv. 289–93). Successivamente si passa a similitudini di ambito mitologico, ovvero a Oreste e ai riti bacchici, e poi a Filomela ed Orfeo, con uno slittamento dunque nell'ultima parte del Coro dal tema del *furor* a quello del dolore sconsolato. In generale il tono di questi versi getta una luce sinistra su ciò che sta per avvenire, e fa presagire l'imminente rovina di Giasone e di Creusa.

- h. *Quarta Scena* (vv. 313–73): il Nunzio, atterrito da ciò a cui ha assistito all'interno della reggia, riferisce al Coro¹¹ il rito magico ivi attuato da Medea in preparazione della corona letale per Creusa. La sua dettagliata narrazione si snoda in tre grandi momenti: la descrizione del rito vero e proprio (vv. 321–44), l'apparizione di Alletto (vv. 345–62) e, infine, la preparazione del diadema fatale (vv. 364 ss.).
- i. *Quinta Scena* (vv. 374–81): in questa brevissima Scena viene proseguito il tema del rito attuato da Medea, già oggetto della Scena precedente, ma questa volta attraverso le parole dirette dell'eroina. Parte del rituale, e in particolare l'innalzamento di una pira, viene affidato da Medea alla Nutrice, che nelle sue brevi battute rivela complicità nelle azioni dell'eroina, e compiacimento per la buona riuscita dei suoi piani.
- j. *Sesta Scena* (vv. 382–407): oggetto di questi versi è l'uccisione di entrambi i figli ad opera di Medea; l'eroina, nel cui animo traspare meno esitazione rispetto ai testi senecano ed euripideo, viene spronata nel suo intento infanticida da parte dell'ombra del fratello Absirto, altra comparsa introdotta *ex novo* da Osidio, che interloquisce con la sorella e la incita a vendicare la sua vita sacrificata per amore di Giasone. Al termine della Scena viene menzionato il carro volante (v. 407), su cui presumibilmente l'eroina fugge in questo frangente.
- k. *Settima Scena* (vv. 408–61): il pianto che si leva all'interno della reggia giunge alle orecchie di Giasone, che ne chiede al Nunzio la ragione; è dunque dalle sue parole che egli viene a conoscenza della morte di Creusa in seguito all'incendio sprigionatosi dal diadema e diffusosi in tutto il palazzo, provocando la fuga a precipizio degli astanti. Ad incrementare lo stato di disperazione di Giasone interviene Medea, che dall'alto del carro alato mostra i corpi dei due figlioletti uccisi; a nulla valgono i tentativi di Giasone di fermare Medea e di colpirla con le armi: l'eroina si allontana sul carro rivolgendogli parole cariche di amaro sarcasmo, lasciandolo inerme e prostrato.

11 Per il problema delle rubriche in questo punto cf. *infra*, *Introduzione* alla quarta Scena.

Da tale distribuzione dell'azione tra le Scene e tra i personaggi è subito visibile una certa vicinanza con la struttura della *Medea* di Seneca, in cui infatti viene solitamente riconosciuto il modello principale che Osidio ha tenuto presente nella composizione della propria opera. Del problema del rapporto tra i due testi ci occuperemo tuttavia in seguito, dopo aver analizzato più da vicino il testo di Osidio dal punto di vista della tecnica centonaria.

2. Centoni: significato del termine e classificazione

Prima di passare ad approfondire la tecnica di Osidio, può essere utile raccogliere brevemente riguardo ai testi centonari alcune informazioni più generali e tuttavia fondamentali, per via della natura del tutto particolare che li accomuna.¹²

Il termine *cento/centones*, gr. κέντ(ρ)ων/κέντ(ρ)ωνες è attestato in un primo momento nel senso proprio di umile drappo cucito con frammenti di stoffa di colore diverso, concetto simile a ciò che oggi con termine moderno potremmo definire *patchwork*.¹³ Esso poteva avere diversi usi, quali per esempio quello di mantello per gli schiavi o per i contadini (Cato, *De agr.* 2, 3; 10, 5; 11, 5; 59, 1; 135, 1; Colum. *De re rust.* 1, 8), di copertura per il dorso degli asini (*Schol. ad Aristoph. Nub.* 449; Suda, s.v. κέντ(ρ)ων), di umile coperta da letto (*Macr. Sat.* 1, 6, 30; *Sen. Epist.* 80, 8) e altri ancora, tutti acco-

¹² Vari sono stati in passato i tentativi di identificare nell'ambito della teoria della letteratura e dei generi letterari una definizione che potesse ben adattarsi a tutti i componimenti centonari a noi giunti: si vedano a questo proposito Lam.¹ 280; Lam.² 188; Lam.⁴; Lam.⁸, 733; Desbordes 1979, 89. Inoltre G. Polara (in Polara 1990, 266–75), riprendendo e discutendo quanto detto da Lamacchia e da Desbordes, afferma che «se il centone è una forma di poesia allusiva, non possono però essere trascurati alcuni suoi caratteri che ne fanno un caso del tutto particolare»; esso infatti, sottolinea lo studioso, non può essere classificato né tra le «allusioni per metafora» né tra le «allusioni per similitudine» (per cui cf. Conte 1985², 14; 34 ss.; 43 ss.). Propone dunque che ci si trovi «di fronte ad un terzo tipo di memoria poetica...che potrebbe essere definito per antanaciasi» (Polara 1990, 268). Altri tentativi risalgono inoltre a Verweyen&Witting 1991, a Hoch 1997 e a Gleis 2006. Ho riflettuto a lungo, con l'aiuto di G.B. Conte, su questo aspetto, giungendo alla conclusione che i componimenti centonari per via della loro poliedricità difficilmente possono essere ricondotti ad un'unica definizione o ad una classificazione che possa essere onnicomprensiva e, allo stesso tempo, esaurientemente rappresentativa di tutti gli esemplari a noi giunti. Per questo motivo, preferisco qui non insistere ulteriormente su questo aspetto, per lasciare più spazio (dopo una breve disamina, strettamente funzionale a quanto seguirà, sull'etimologia del termine e sui centoni virgiliani) ad altri problemi, come per esempio quelli relativi alla tecnica compositiva, su cui forse finora si è meno discusso nel corso degli studi sulla *Medea*.

¹³ Per una storia e una discussione dettagliata del termine, cf. Belardi 1958.

munati da un carattere assai modesto.¹⁴ Il termine si prestava anche ad un senso figurato, come risulta da Plaut. *Epid.* 455, in cui l'espressione *centones sarcire* ha il significato di «imbastire frottole».

Una delle prime attestazioni del sostantivo nell'accezione di componimento letterario ottenuto assemblando versi di un altro poeta (generalmente un grande poeta del passato, ovvero Virgilio per i centoni latini e Omero per quelli greci) ci giunge proprio dal medesimo passo di Tertulliano (*De praescr.* 39, 3–5) che poco sopra abbiamo già menzionato a proposito della datazione e dell'autore della *Medea* centonaria; nel paragrafo successivo a quello sopra riportato (par. 39, 5), egli infatti aggiunge (questa volta a proposito dei centoni omerici): «Homerocentones etiam vocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus». Il verbo *sarcire* compare anche in un'altra definizione di «centone» a noi giunta, appartenente ad Isidoro di Siviglia (*Ethym.* 1, 39, 25): «centones apud grammaticos vocari solent qui de carminibus Homeri vel Vergilii, ad propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cuiusque materiae».

Di *sparsa colligere et integrare lacerata* parla invece Ausonio, cui risale la trattazione antica più completa delle caratteristiche del componimento centonario. Essa si colloca nella lettera prefatoria del *Cento nuptialis*¹⁵ indirizzata all'amico Assio Paolo, assai preziosa poiché si tratta dell'unica trattazione esplicita a noi giunta delle norme che un poeta centonario doveva tenere presenti nel proprio lavoro di agglutinazione degli emistichi. È stato sottolineato¹⁶ che la teoria formulata da Ausonio rappresenta un livello di raffinatezza esecutiva e un rigore nell'attenersi alle norme superiori rispetto a quanto di fatto si riscontra nella prassi centonaria dei testi a noi giunti; a questo aggiungerei, inoltre, da un lato che l'operazione di assemblaggio degli emistichi è, in realtà, assai più elaborata di quanto si potrebbe credere leggendo le poche norme riassunte nella lettera ad Assio Paolo, e dall'altro che non bisogna dimenticare che Ausonio si limita a descrivere quelle che sono le norme per il proprio centone, senza alcuna pretesa di voler estendere la sua teoria a ogni testo di carattere centonario. Ciò non sminuisce tuttavia l'importanza che tale formulazione ricopre per noi ai fini di una maggiore comprensione del genere di compo-

14 Altre attestazioni sono, per esempio, quella di stuoia utilizzata dai pescatori per deporvi i pesci (Plin. *N.H.* 9, 94) e di drappo utilizzato per spegnere gli incendi o per foggiare umili copricapi (Caes. *B.c.* 2, 9; 3, 44; Veget. *De re mil.* 4, 15, 23).

15 Cf. Green 1991 e Prete 1978.

16 Consolino 1980, p. 79; cf. anche Brok 1950, pp. 47 ss.; Herzog 1975, pp. 4–13; Koster 1983, pp. 69–71.

nimento, la cui complessa tecnica di assemblaggio non potremmo dedurre, in assenza della lettera prefatoria di Ausonio, se non dai medesimi centoni a noi giunti. Nel caso della *Medea* di Osidio Geta essa riveste, inoltre, un'importanza persino maggiore in quanto, a differenza di altri testi di carattere centonario, le norme ausoniane vi trovano un riscontro molto più puntuale; ne consegue che, pur risalendo la teoria di Ausonio ad un'epoca successiva rispetto a quella di Osidio, un confronto tra essa e i 461 versi della *Medea* è sempre molto utile, come si vedrà più avanti in modo specifico.

Le espressioni d'esordio con cui Ausonio presenta il proprio lavoro sottolineano un aspetto molto importante, ovvero l'intento ludico del genere di componimento scelto, e aderiscono al *topos* della modestia, smascherato subito dopo dalla notizia secondo cui anche l'imperatore Valentiniano in persona, definito *vir eruditus*, si sarebbe dedicato alla scrittura di un centone (*Cento, praef.* 1–11 Green):

Perlege hoc etiam, si operae est, frivolum et nullius pretii opusculum, quod nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate. Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, quod ridere magis quam laudare possis. [...] Piaget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari deonestasse materia. Sed quid facerem? Iussum erat, quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat qui iubere poterat. Imperator Valentinianus, vir meo iudicio eruditus, nuptias quondam eiusmodi ludo descriperat, aptis equidem versibus et compositione festiva.

Ausonio passa poi a sottolineare lo scarto contenutistico e di registro espressivo che si viene a creare tra il modello ed il nuovo componimento e, attraverso il paragone con il gioco dello *στομάχιον* (cf. Green 1991 *ad loc.*), evidenzia come da singole tessere frammentarie possa nascere un testo dotato di continuità (*Cento, praef.* 20–41):

Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum, ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum. [...] ...simile ut dicas ludicro, quod Graeci στόμαχιον vocaverunt. Ossicula ea sunt: ad summam quattuordecim figuras geometricas habent. Sunt enim quadrilatera vel triquetra extensis lineis aut «eiusdem» frontis, «vel aequicruria vel aequilatera, vel rectis angulis vel obliquis: isoscele ipsi vel isopleura vocant, orthogonia quoque et scalena. Harum verticaliarum variis coagmentis simulantur species mille formarum: helephantus belua aut

aper bestia, anser volans et mirmillus in armis, subsidens venator et latrans canis, quin et turris et cantharus et alia eiusmodi innumerabilium figurarum, quae alius alio scientius variegant.

La frase riportata poco dopo sottolinea infine come, pur rientrando nell'ambito del *lusus*, l'operazione centonaria sia tutt'altro che semplice, e come possa anzi facilmente sfociare nel ridicolo se attuata da mani inesperte: «sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum iunctura ridiculum». Al di là di questi aspetti più generali e formali, il punto per noi saliente della prefazione ausoniana corrisponde ai paragrafi centrali della lettera ad Assio Paolo, in cui si parla degli aspetti concreti e tecnici, delle possibili dimensioni dei segmenti e dei luoghi in cui operare i tagli; tuttavia riprenderemo questi aspetti più avanti, quando ci addentreremo nella tecnica di Osidio, che sarà utile analizzare alla luce di quanto detto da Ausonio.

La *Medea* di Osidio così come il *Cento nuptialis* di Ausonio si classificano entro il medesimo grande gruppo di centoni definiti «pagani»,¹⁷ ovvero non riguardanti argomenti biblici o cristiani. Ad esso appartiene il numero più grande di centoni virgiliani a noi giunti, quasi tutti contenuti nel codice Salmasiano (ad eccezione dello stesso *Cento nuptialis* di Ausonio), e in prevalenza di argomento mitologico. Così è per lo *Iudicium Paridis* (AL 1, 10), un epillio attribuito a Mavorzio che in 42 esametri tratta il noto episodio della consegna del pomo a Venere da parte di Paride e del rapimento di Elena; per il *Narcissus* (AL 1, 9), che in soli 16 esametri giuntici adespoti narra dell'innamoramento del giovane per la propria immagine; per *Hercules et Antaeus* (AL 1, 12) che, ancora una volta in soli 16 versi, presenta l'episodio dell'uccisione del gigante figlio della Terra per mano di Ercole. Di argomento mitologico sono anche *Progne et Philomela* (AL 1, 13),¹⁸ con il racconto in 24 esametri della storia di Tereo, Procne e Filomela e della finale trasformazione delle due sorelle in uccelli, come in Ov. *Met.* 6, 424 ss.; *Europa* (AL 1, 14), 34 esametri adespoti in forma di epillio che narrano del ratto di Europa da parte di Giove trasformatosi in toro; *Alcesta*¹⁹ (AL 1, 15), uno degli epilli più lunghi (162 vv.) e più completi a noi giunti in cui il centonatore, dopo aver ricordato l'impresa di soggiogamento del leone e del cinghiale grazie alla quale Admeto ottiene la mano di Alceste, descrive il noto episodio del sacrificio da parte di Alceste della propria

17 Essi furono pubblicati dal Burman (1759–73), e poi furono inseriti nelle varie edizioni dell'*Anthologia Latina* (cf. Riese^{1,2}, ma non nell'edizione di Shackleton Bailey che non include i testi centonari) e dei *Poetae Latini minores* (Baehrens 1882). Alcuni sono contenuti in Salanitro 2009.

18 Cf. Perrelli 1995.

19 Cf. Salanitro 2007.

vita in cambio di quella dello sposo. Completa la serie di centoni di argomento mitologico l'*Hippodamia*²⁰ (AL 1, 11), in 162 esametri che, ancora una volta in forma di epillio, trattano della vicenda del sanguinario re Enomao e di sua figlia Ippodamia che, grazie all'aiuto dell'auriga Mirtilo, riesce con l'inganno ad ottenere la vittoria in gara dell'amato Pelope e dunque le nozze con il giovane; Mirtilo, sentitosi tradito dalla fanciulla, si getta nel mare che da lui prenderà il nome.

Di argomento non mitologico sono invece altri tre centoni traditi dal Salmasiano: il «*De panificio*» (AL 1, 7), costituito da soli 11 versi enigmatici dal titolo congetturale in cui si pensa che venga illustrata l'attività di un *pistor* che prepara ed inforna pezzi di pane che vengono poi deposti in canestri; il *De alea* (AL 1, 8),²¹ 112 esametri adespoti in alcuni punti assai oscuri in cui, con grande sfida da parte del poeta centonario, gli emistichi virgiliani vengono impiegati per descrivere una partita a dadi; infine, l'*Epithalamium Fridi*²² (AL 1, 18), in cui Lussorio dedica 68 esametri alle nozze tra Frido e una fanciulla. Di carattere epitalamico ma esterno al Salmasiano è, per concludere, il *Cento nuptialis* di Ausonio, composto nel 368/69 in risposta ad un carme dell'imperatore Valentiniano I similmente strutturato; in esso, in ben 331 versi, il rito nuziale viene descritto dettagliatamente in tutte le sue parti, anche le più salaci, denominate rispettivamente *Cena nuptialis*, *Descriptio egredientis sponsae*, *Descriptio egredientis sponsi*, *Oblatio munerum*, *Epithalamium utriusque*, *Ingressus in cubiculum* e, infine, *Imminutio*.

Il secondo grande gruppo in cui vengono classificati i centoni virgiliani è quello dei centoni detti «cristiani», ovvero aventi come argomento la narrazione della storia sacra, e caratterizzati da finalità celebrativa e didattica.²³ Essi costituiscono per noi un'importante testimonianza di come le forme della letteratura classica siano state impiegate dalla nascente letteratura cristiana come dei canali attraverso cui veicolare i nuovi messaggi del Cristianesimo, e di come la cultura cristiana si fonda in un certo senso con quella pagana, riscoprendo in essa nuovi significati.

Si tratta di soli quattro esemplari, a noi giunti in codici differenti,²⁴ e leggibili nell'edizione di Schenkl 1888: tra questi, il più antico è probabilmente

20 Cf. Paolucci 2006.

21 Editto con introduzione, traduzione e commento da Carbone 2002.

22 Rosenblum 1961, Happ 1986. Cf. anche Tandoi 1964.

23 Cf. Herzog 1975, pp. 3–51.

24 Per cui cf. Schenkl 1888, pp. 517–31.

l'ampio *Cento Probae* (CSEL 16, pp. 568–609),²⁵ che si crede possa risalire attorno al 360 d.C., e che con i suoi 694 esametri è anche il centone latino più lungo tra tutti quelli a noi giunti. Autrice è Petronia Proba, una nobile e colta matrona romana che nel centone stesso ci rivela il suo nome (v. 12) e la propria conversione al cristianesimo in età già matura. L'opera è divisa in due parti di pari estensione, la prima delle quali narra episodi dell'*Antico Testamento* fino al Diluvio (vv. 56–332), e la seconda del *Nuovo*, fino all'Ascensione (vv. 333–688).

Di 132 esametri consta il centone *Versus ad gratiam Domini* (CSEL 16, pp. 609–15),²⁶ anche noto sotto il nome di *Tityrus*, attribuito sulla base di una testimonianza di Isidoro (*Or.* 1, 39, 26²⁷) ad un certo Pomponio di cui nulla sappiamo, che si ritiene sia vissuto poco dopo Proba,²⁸ cui il suo centone pare ispirarsi. L'originalità di questo componimento rispetto agli altri esemplari è insita nella sua forma dialogica, improntata sul modello del canto amebeo tipico delle *Bucoliche*. Non a caso, si nota in questo centone un numero cospicuo di esametri tratti da tale opera, oltre in particolare a una notevole somiglianza strutturale con la prima bucolica; ai due personaggi coinvolti vengono dati infatti i nomi Titiro e Melibeo, tra i quali il primo viene caratterizzato come un anziano esperto della fede cristiana, che illumina il giovane interlocutore con il racconto di episodi salienti della storia sacra, dalla creazione del mondo alla promessa del Salvatore. La brusca fine che caratterizza questo componimento e il fatto che l'ultima parola (*Omnipotens*) corrisponde esattamente alla parola incipitaria di un altro centone cristiano, ovvero il *De verbi incarnatione* (cf. *infra*), hanno indotto a pensare che si potesse trattare in origine di un unico componimento, di cui il *Tityrus* avrebbe costituito l'introduzione. Riguardo a tale ipotesi, che non è ritenuta da tutti convincente, cf. Ricci 1974–76 e Schenkl 1888, pp. 560 ss.

Anepigrafi ci sono giunti i 111 esametri del *De verbi incarnatione* (CSEL 16, pp. 615–20) così intitolato dal Martène, primo editore del componimento nel 1773; ragioni di ordine stilistico smentiscono l'attribuzione dell'opera a Sedulio da questi tentata. La presenza di passi rivelatori della dipendenza da Proba induce a collocare il centone in epoca successiva a questa, ovvero tra la fine del IV e il V secolo d.C. I versi hanno come oggetto la storia di Cristo,

25 Per una trattazione dettagliata rimando a Badini-Rizzi 2011; Cacioli 1969; Cataldo 1979; Ermini 1909; Herzog 1975, pp. 14–51; Pavlovskis 1989.

26 Cf. Arcidiacono 2011, Ricci 1974–76 e Vidal 1983 per un approfondimento.

27 «Sic quoque et quidam Pomponius ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Tityrum in Christi honorem composuit».

28 Cf. Schmid 1953, 101–65.

dall'Annunciazione dell'Angelo a Maria fino all'Ascensione di Cristo in Cielo. Tra le fonti che sembrano essere più familiari al centonatore figurano il vangelo di Luca e quello di Marco.

Veniamo dunque all'ultimo dei quattro centoni cristiani, l'unico ad essere tramandato nel Salmasiano insieme ai succitati centoni pagani, e ivi intitolato *De ecclesia* (CSEL 16, pp. 621–27).²⁹ Si tratta di 116 esametri (lacunosi dopo i vv. 20, 78 e 95) tra i quali trova spazio un'inserzione in prosa dopo il v. 110. La presenza della parola *abortio* in un passo problematico, generalmente indicato con una *crux* dagli editori, indusse lo Iuretus a pensare che dietro a tale termine potesse celarsi il nome proprio Mavorzio e che questi potesse essere l'autore del carme, che negli ultimi versi viene proclamato come *Maro iunior*. Tale proposta piacque al Riese, ma in generale è considerata assai problematica dagli studiosi,³⁰ che dubitano inoltre sulla possibilità di identificare questo eventuale Mavorzio con il medesimo autore del *Iudicium Paridis* (cf. *supra* tra i centoni pagani). Il carme si differenzia dagli altri per il suo andamento di carattere oratorio: l'oggetto è infatti il discorso pronunciato da un *sacerdos* nel contesto di una solenne assemblea liturgica, in cui vengono illustrati il mistero della nascita di Gesù dalla Vergine Maria, l'odio dei nemici, la condanna a morte pronunciata da Ponzio Pilato, la Resurrezione e il compito assegnato agli Apostoli di amministrare il Battesimo. Anche in questo caso sono stati notati dei punti di contatto con Proba, che pare dunque aver costituito una sorta di punto di riferimento per molti dei centoni cristiani successivi. Il riconoscimento di tale influsso ha portato ad ipotizzare una datazione posteriore al IV sec. d.C.

Dalla breve trattazione dei 16 testi qui illustrati³¹ è già facilmente comprensibile come centoni pagani e cristiani trattino argomenti tra di loro assai distanti; la tecnica centonaria opera tuttavia tra di essi come una sorta di minimo comune denominatore, che dal punto di vista dell'arte compositiva rende del tutto simili dei testi che sotto l'aspetto contenutistico risultano invece così distanti. Ad accomunare centoni cristiani e pagani è anche la «personalità»

29 Alla sua trasmissione nel codice Salmasiano è dovuta la sua collocazione, oltre che in Schenkl 1888, anche nelle edizioni di Baehrens e del Riese. Per un approfondimento cf. Ricci 1963, Damico 2010, Audano 2011.

30 Cf. infatti Baehrens, che a testo stampa *cruces* e che in apparato propone *ab auditorio*, e Schenkl, che propone *abituro*.

31 Per una visione d'insieme sui centoni virgiliani cf. anche *Enciclopedia Virgiliana s.v. centoni*, a cura di R. Lamacchia; Polara 1990; Consolino 1983; Crusius; Desbordes 1979; Ermini 1909; McGill 2005; Palla 1983; Vallozza 1986. Per una panoramica sulla produzione centonaria sia latina sia greca cf. *La poesia centonaria greco-latina*, in Salanitro 1981, pp. 11 ss.

dell'autore, *vir eruditus* dotato di ammirevole memoria e di grande capacità combinatoria, nonché esperto conoscitore dell'opera virgiliana. Lo stesso vale per l'ipotetico fruitore, che in entrambi i casi si presuppone essere a sua volta erudito, almeno tanto da poter riconoscere di volta in volta i segmenti virgiliani utilizzati e da poter così apprezzare il gioco allusivo che si viene a creare tra modello e testo centonario. Si pensa che l'autore così come il fruitore dovessero avere rapporti con la cosiddetta «scuola», di cui i componimenti centonari sembrano essere un prodotto,³² soprattutto in considerazione dello studio approfondito del testo virgiliano da essi presupposto, e del gusto per la dimostrazione della capacità mnemonica e dell'erudizione che da essi traspare.

Quanto alla «tecnica», comuni ad entrambi i gruppi sono non solo alcuni espedienti che i centonatori pagani come quelli cristiani escogitavano per facilitare la difficile operazione di assemblaggio dei versi, ma anche alcuni errori «tipici», quali imperfezioni metriche, connessioni tra emistichi non ben riuscite, forzature semantiche e sintattiche. È di questi ed altri aspetti tecnici tipici dell'arte centonaria che ora ci occuperemo, focalizzando in particolare l'attenzione sulla *Medea* di Osidio.

3. La tecnica centonaria di Osidio

3.1 Il verso centonario di Osidio

L'unità minima a partire dalla quale Osidio costruisce il proprio verso centonario è la metà dell'esametro virgiliano, che costituisce, per così dire, il «mattoncino» della *Medea*. Dall'unione di due unità tratte da versi virgiliani differenti e agglutinati da Osidio nasce il verso utilizzato nelle Scene, che risulta essere dunque un esametro; di un'unica unità consta invece il verso utilizzato nelle parti corali.

Osidio infatti predilige generalmente per le Scene l'utilizzo di un verso centonario «bipartito», ovvero composto da due soli segmenti virgiliani, e di un verso costituito da un unico segmento per le parti corali. Anche Ausonio (*Cento, praef.* 24–28 Green)³³ parla di un esametro centonario preferibilmente «bipartito» (*aut caesi duo*), mentre definisce inopportune le successioni di

32 Per il rapporto tra i centoni e la «scuola», cf. Lam.⁴, in partic. pp. 205–06.

33 A proposito di Ausonio e delle «norme» centonarie da lui raccolte nella lettera ad Assio Paolo che introduce il suo *Cento nuptialis* cf. anche *supra*, par. 2 (*Centoni: significato del termine e classificazione*).

due o di tre esametri consecutivi (altro dato che trova conferma anche nella *Medea*: in ben 461 versi si riscontra infatti solo una volta³⁴ il caso, presumibilmente dovuto a distrazione, di due esametri che anche nel modello si trovavano ad essere consecutivi):

*Variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus <et unus> sequenti cum medio.*³⁵ *Nam duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae.*

Nonostante queste siano le norme per lo più seguite nella *Medea*, si registrano tuttavia alcune eccezioni. Tra queste, quella più frequente consiste nello sfruttamento di un verso virgiliano intero,³⁶ caratteristica comune anche a molti altri centoni, oppure di un esametro intero seguito dalla metà virgiliana successiva. Alcune ricorrenze ha, inoltre, un'altra eccezione cui Osidio indulge, ovvero l'utilizzo di tre segmenti in luogo di due per la composizione dei versi delle Scene, e di due segmenti in luogo di uno per i versi dei Cori.³⁷ Un esempio è costituito dal v. 243: *auspiciis. | Possem | hinc asportare Creusam!*, che risulta dall'unione di *Aen.* 3, 499 *auspiciis, [et quae fuerit minus obvia Grais]* + *Aen.* 12, 880 [*condicio?*] *possem [tantos finire dolores]* + *Aen.* 2, 778 [*eveniunt; nec te comitem*] *hinc asportare Creusam.*³⁸ Un verso bipartito in ambito corale si registra invece al v. 122 *carpebant | membra quietem*, per i cui membri esistono più possibili fonti: cf. *Aen.* 4, 522 [*nox erat et placidum*] *carpebant [fessa soporem]*, ma anche *Geo.* 4, 335 *carpebant [hyali saturo fucata colore]* per il primo, e *Aen.* 1, 691 [*at Venus Ascanio placidam per*] *membra quietem* e *Aen.* 8, 30 [*procubuit seramque dedit per*] *membra quietem* per il secondo. Un caso del tutto singolare si verifica, inoltre, al v. 109 (*heu | corda oblita | tuorum*), in cui un verso corale è dato dall'unione di ben tre segmenti: per *corda oblita* cf. *Aen.* 9, 225 [*laxabant curas et*] *corda oblita [laborum]*; quanto a *heu* e a *tuorum*, le possibilità sono molteplici (cf. *infra ad loc.*), ma si vedano a titolo d'esempio rispettivamente *Aen.* 4, 267 [*extruis?*] *heu, [regni rerumque oblite tuarum]* e *Aen.* 1, 257 [*parce metu, Cytherea: manent immota*] *tuorum.*

34 Si tratta dei vv. 379–80: cf. *infra comm. ad loc.*, e anche *Appendice 11.*

35 In questo punto il testo è problematico: cf. Green 1991 *ad loc.*

36 Cf. per es. v. 1, e *infra comm. ad loc.*; come ivi illustrato attraverso esempi, l'uso di esametri completi è molto diffuso negli esordi e nelle chiuse dei centoni virgiliani a noi giunti.

37 La casistica completa riguardante la *Medea* è raccolta *infra* in *Appendice 10.*

38 Cf. *ad loc.* per i relativi contesti.

La predilezione di Osidio per i tagli dell'esametro virgiliano in corrispondenza delle cesure pentemimere³⁹ ed efthemimere⁴⁰ lo porta generalmente ad usufruire di segmenti di simile lunghezza e perciò anche più facilmente agglutinabili tra di loro.⁴¹ Non mancano tuttavia, anche se più rari, dei casi di segmentazione in corrispondenza della tritemimere,⁴² che scinde dunque l'esametro virgiliano in due segmenti di dimensioni piuttosto dissimili fra di loro. A questa casistica si aggiungono, inoltre, alcuni esempi (ancora più rari) di segmentazione in punti non corrispondenti alle canoniche cesure e diresi; si veda a titolo d'esempio il v. 15 *fletibus* | *infixum stridit sub pectore vulnus*, in cui il primo segmento è ottenuto mediante un taglio dopo il primo dattilo di *Aen.* 4, 439 *fletibus [aut voces ullas tractabilis audit]*.⁴³ L'analisi dell'*usus* di Osidio dimostra che, in ogni caso, l'utilizzo di segmenti così brevi, costituiti da una sola parola, non è la via prediletta da questo centonatore; tutte le occorrenze reperibili nella *Medea* sono contenute *infra* in *Appendice 14*, da cui è facilmente visibile che nella maggior parte di esse la parola coinvolta è in *enjambement* con il verso precedente, ed è dunque percepibile come ancora strettamente legata a questo; ne consegue che lo scarto tra la lunghezza dei due segmenti è sentita come meno forte.

Il concetto basilare attorno a cui ruota il gioco centonario consiste nell'utilizzare i segmenti virgiliani per creare un nuovo componimento di argomento differente da quello di partenza e, sfida ancor più grande, nel modificare il meno possibile gli emistichi virgiliani nell'adattarli al nuovo contesto. Il *lusus* a monte del prodotto centonario consiste, infatti, proprio nella capacità dell'autore di far emergere nei segmenti virgiliani nuovi significati, senza tuttavia mutare l'aspetto esteriore, in una continua tensione – come sottolinea P. Hardie – tra una sorta di «reverential deference» nei confronti del modello e,

39 Cf. per es. v. 5, *respicit humanos* | *nostro succurre labori*, composto da *Aen.* 5, 689 *respicit humanos, [da flammam evadere classis]* più *Aen.* 9, 404 *[tu, dea, tu praesens] nostro succurre labori*.

40 Cf. per es. v. 8 *quid primum deserta querar?* | *conubia nostra*, dato dall'unione di *Aen.* 4, 677 *quid primum deserta querar?* [comitemne sororem] con *Aen.* 4, 213 *[cuique loci leges dedimus], conubia nostra*.

41 Cf. quanto detto da Ausonio (*praef.* 28–33) a proposito delle cesure: *Diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit versus heroicus, convenire ut possit aut penthemimeres cum reliquo anapaestico aut trochaice cum posteriore segmento aut septem semipedes cum anapaestico chórico aut <*> post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro*.

42 Cf. per es. v. 4 *conubiis*. | *Si quid pietas antiqua labores*, dato da *Aen.* 4, 168 *conubiis, [summoque ulularunt vertice Nymphae]* più *Aen.* 5, 688 *[Troianos], si quid pietas antiqua labores*.

43 Si vedano inoltre i casi di taglio dopo il secondo piede (v. 16, 221 *et al.*).

dal lato opposto, una «extreme violence» operata sullo stesso.⁴⁴ Una questione che non può non sorgere di continuo nell'analisi di un testo di tali fattezze è, dunque, se una forma di allusione così legata a regole ben precise dia adito alla libertà di un gioco intertestuale del tipo che siamo avvezzi a notare in testi che non sono così strettamente legati ai loro intertesti, oppure se non costituisca piuttosto un caso a sé stante. A proposito della particolarità della tipologia di intertestualità che si attiva nei testi centonari rimando alle discussioni di McGill 2005, pp. 23 ss. e di Polara 1998, pp. 266 ss.

Sicuramente Osidio mostra di essere particolarmente ligio alla regola del «violare» meno possibile il modello virgiliano, dal momento che le correzioni che in 461 versi egli opera sugli emistichi scelti possono essere contenute in una tabella (cf. *infra* Appendice 4). Prova ne è anche il fatto che molto diffusi nella sua opera sono, come chiariremo più avanti, fenomeni di risegmentazione del testo virgiliano e di traslati semantici e sintattici, che riflettono lo sforzo del centonatore nel trovare nuove vie di interpretazione del materiale verbale del modello prima ancora di ricorrere alla modifica ad esso.

Come risulta evidente dalla casistica raccolta nella succitata tabella, anche quando Osidio cede alla modifica del testo virgiliano si tratta in ogni caso di piccoli aggiustamenti che non giungono a stravolgere la sostanza della fonte tanto da renderla irriconoscibile.⁴⁵ Si tratta soprattutto di mutamenti nelle desinenze, per lo più nel caso⁴⁶ e nella persona,⁴⁷ oppure di inevitabili sostituzioni di nomi propri che non avrebbero potuto trovare spazio nel mito di Giasone e di Medea.⁴⁸

V'è, inoltre, un'altra serie di casi in cui il testo virgiliano è stato leggermente modificato nonostante esso, almeno nella forma testimoniata nei manoscritti a noi giunti, non presentasse apparentemente difficoltà di adattamento al nuovo contesto: si vedano per esempio al v. 166 *hac/haec* e inoltre i vv. 256, 342 e 354 in cui dal singolare si passa al plurale, o viceversa (rispettivamente, *galea/galeis*, *umbram/umbras*; *iras/iram*);⁴⁹ essendo in questi casi il testo di

44 Hardie 2007, pp. 170–71.

45 Da non dimenticare è che la «riconoscibilità» della fonte è un aspetto fondamentale, poiché da essa dipende la possibilità del fruitore di apprezzare il gioco allusivo che si instaura tra modello e testo centonario.

46 Cf. v. 17 *oblitos/oblitus*; v. 52 *hostem/hostis*; v. 130 *regis/regi*; v. 273 *amantem est/amanti*; v. 330 *casiamque crocumque rubentem/casiaque crocoque rubenti*; v. 449 *animis/animo* ecc.

47 Cf. v. 69 *minetur/mineris*; v. 178 *struit...moratur/struis...moraris*; v. 418 *cumulatque/cumulantque*; v. 421 *descendit/descendere*; v. 424 *sequebatur/sequabantur*.

48 Cf. v. 240 *Teucris/miseris*; v. 250 *Turne/heu*.

49 Cf. ulteriori esempi *infra* in Appendice 12.

Osidio l'unico testimone di tali lezioni, prima che a varianti virgiliane non trasmesse in nessun altro manoscritto si può più facilmente pensare ad un errore di memoria risalente al centonatore stesso o a un copista della *Medea*. Ad un *lapsus* di carattere mnemonico inducono a pensare anche i casi dei vv. 251 (*fumans/sudans*), 337 (*observans/exspectans*), 344 (*trepidae/pavidae*) e 364 (*miscabant/iungebat*), in cui il termine presente nel Salmasiano è spesso sinonimo di quello virgiliano, e inoltre le inversioni dei vv. 269 (*causas petis/petis causas*) e 373 (*memores regi/regi memores*) che, a differenza di *hanc animam/animam hanc* del v. 436, evidentemente intenzionale *metri causa*, non sono metricamente rilevanti.

3.2 Astuzie compositive: analogia situazionale e contesti/personaggi-guida

Lo sforzo di Osidio nel modificare il meno possibile il materiale virgiliano è percepibile anche nel fatto che egli molto difficilmente omette delle parole che si trovano al centro dell'emistichio⁵⁰ o nel suo *incipit*;⁵¹ ciò riflette infatti il tentativo del centonatore di utilizzare l'unità-emistichio nella sua completezza, il che sicuramente comporta maggiori difficoltà per il compositore, che si trova a trattare con segmenti più complessi e dunque meno malleabili, ma facilita nel fruitore l'operazione di riconoscimento del contesto virgiliano d'origine e, dunque, anche l'apprezzamento del gioco allusivo che si viene a creare.

La prova più rilevante del continuo tentativo di Osidio di «violare» il meno possibile il testo preso a modello è, tuttavia, una lunga serie di astuzie compositive che egli mette in atto nel proprio componimento al fine di farsi strada tra il materiale virgiliano, trovando continuamente nuovi metodi di associazione degli emistichi per non dover ricorrere a troppe modifiche.

Le prime, fondamentali strategie sono messe in atto da Osidio nella fase preliminare rispetto all'assemblaggio, ovvero nella scelta degli emistichi,⁵² che è anche una delle più delicate nell'ambito dell'operazione centonaria; la cernita di segmenti che siano ben adattabili non solo l'uno all'altro, ma anche

50 I pochi casi della *Medea* sono raccolti *infra* in *Appendice 9*.

51 Per la casistica completa cf. *infra* *Appendice 13*, da cui è già visibile come, tra l'altro, molto spesso si tratti di versi problematici. Logica e inevitabile risulta invece l'omissione dell'incipitario *Annam* del v. 164, nome proprio inadattabile al mito di Giasone e Medea.

52 Questi sono tratti in numero nettamente maggiore dall'*Eneide*, meno frequentemente dalle *Georgiche* e più raramente dalle *Bucoliche*.

all'immagine o al concetto che si vuole esprimere è, infatti, una premessa non indifferente per una buona riuscita della composizione.

Dall'analisi condotta sulla *Medea* emistichio dopo emistichio è possibile ricostruire una sorta di metodo che Osidio ha seguito per farsi strada entro la grande vastità dell'opera virgiliana, grazie al quale è riuscito a reperire in essa il materiale che gli ha consentito di dare forma ad un'opera dotata di una sua coerenza e di una certa logicità nello sviluppo delle battute e delle Scene.

Il primo, grande criterio da lui più spesso sfruttato è quello dell'analogia situazionale tra contesto virgiliano e centonario, che comporta il vantaggio di introdurre nel nuovo componimento parole appartenenti all'esatta area semantica di ciò che si vuole rappresentare. Si vedano, a titolo d'esempio, due casi della seconda Scena, ovvero dell'incontro tra Medea e Creonte: al v. 56 (*nullae hic insidiae | nec tanta superbia victis*) le parole con cui l'eroina cerca di convincere il sovrano a concederle altro tempo nella terra di Corinto prendono forma nel secondo segmento grazie al discorso in cui Ilioneo chiede ospitalità a Didone (*Aen.* 1, 529 *non ea vis animo nec tanta superbia victis*); d'altra parte, il primo segmento del v. 89 (*eia, age, rumpe moras: | quo me decet usque teneri?*), in cui Creonte intima a Medea di andarsene, viene coerentemente costruito mediante le parole di Mercurio che sollecita Enea ad abbandonare quanto prima Cartagine (*Aen.* 4, 569 *heia, age, rumpe moras. varium et mutabile semper*). Un altro dei tanti casi⁵³ è quello dei vv. 106 (*Hos. Get. ore favete omnes et cingite tempora ramis = Aen.* 5, 71) e 107 (*Hos. Get. velamus fronde per urbem = Aen.* 2, 249 [*ille dies, festa*] *velamus fronde per urbem*), in cui gli atti propiziatori del secondo Coro per le imminenti nozze tra Giasone e Creusa vengono costruiti mediante altri due contesti rituali, ovvero gli atti purificatori che precedono i funerali di Anchise (che creano dunque anche un gioco di sinistri presagi che stendono la loro ombra sulla futura unione dei due giovani), e gli atti festanti dei Troiani nella sera in cui accolgono entro le mura il cavallo di legno, anch'essi contrastanti con l'imminente rovina nel testo virgiliano come in quello centonario.

Quando un determinato contesto presenta tante analogie con una situazione rappresentata nel centone da essere sfruttato più e più volte nella sua costruzione, si arriva a parlare di un vero e proprio «contesto-guida»; tra quelli della *Medea*, a figurare come contesto-guida *par excellence* è senza dubbio il quarto libro dell'*Eneide*, che costituisce la sezione dell'intera opera virgiliana

53 Essi sono sempre specificati *infra* nel commento ai singoli versi.

da cui è stato tratto il maggior numero di segmenti.⁵⁴ Il tragico amore di Didone per Enea e la partenza di questi costituiscono, infatti, per il centonatore una ricca galleria da cui trarre immagini particolarmente adatte per sviluppare il lamento dell'eroina abbandonata, *leitmotiv* della *Medea*.⁵⁵ Il ricorso a tale contesto risulta tanto più efficace in quanto, come è noto, la figura di Didone in Virgilio contiene vari elementi di versioni precedenti della figura di Medea stessa, non ultima quella di Apollonio Rodio; non stupisce quindi che il centonatore abbia trovato proprio nelle parti del testo virgiliano riguardanti la regina di Cartagine il materiale più adatto per plasmare nel proprio componimento la donna della Colchide. L'elezione della figura di Medea quale soggetto del centone potrebbe essere anzi un'altra delle astuzie di carattere 'macroscopico' escogitate a monte dal *patchwork poet* il quale, *vir eruditus* ed esperto conoscitore del testo virgiliano, non si è fatto sfuggire questa possibilità invitante e fruttuosa.

Nel corso del commento, i contesti-guida sono puntualmente indicati, ma a titolo d'esempio si vedano subito la battuta di Alfesibeo dei vv. 64-109 dell'ottava *Ecloga* che, avendo come oggetto i riti magici realizzati da una donna al fine di richiamare a sé il promesso sposo, forniscono le giuste parole per i versi finali della seconda Scena (vv. 171-80), il cui argomento sono i *carmina*, gli «incantesimi», che, menzionati dalla Nutrice, fanno riaffiorare in Medea il proposito della vendetta.

Nella terza Scena, Osidio introduce più volte il tema delle prove imposte da Eeta a Giasone,⁵⁶ che costituiscono una delle maggiori argomentazioni di Medea di fronte all'amato nel tentativo di far riaffiorare in lui il ricordo degli aiuti avuti da lei in passato e di muoverlo, dunque, a compassione; il centonatore si trova qui di fronte ad una delle sfide compositive più ardue, dovendo reperire il materiale verbale per descrivere i tori spiranti fuoco dalle narici, i guerrieri nati dai denti di drago e il serpente custode del vello. A tal fine, egli raccoglie (soprattutto nelle *Georgiche*) vari contesti in cui si parla di tori,⁵⁷ di buoi⁵⁸ e di

54 Due tra le sezioni in cui la dipendenza dal quarto libro emerge con maggior chiarezza sono il Prologo e il primo Coro: cf. *infra* le rispettive *Introduzioni*.

55 Cf. *infra*, Prologo, *Introduzione*. L'interpretazione di Medea quale eroina abbandonata è propria soprattutto della prima parte della tragedia; nelle ultime Scene, ovvero con il passaggio al tema della vendetta su Giasone, ad emergere maggiormente è invece l'aspetto «nero» di Medea maga e infanticida.

56 Cf. vv. 224-37.

57 Cf. v. 251 = *Geo.* 3, 515.

58 Cf. v. 224 = *Geo.* 3, 50.

serpenti,⁵⁹ e non manca inoltre di ricordare ed utilizzare un gruppo di versi virgiliani che, seppure sinteticamente, trattano proprio delle prove imposte da Eeta.⁶⁰

Alla strategia dei contesti-guida Osidio ricorre inoltre per le similitudini contenute nel terzo Coro, che egli costruisce avvalendosi di più similitudini virgiliane da lui scomposte e riassemblate,⁶¹ e per introdurre le figure mitiche della seconda parte dello stesso Coro, cui egli accenna grazie a più contesti virgiliani riguardanti i medesimi personaggi.⁶² Analogamente, il rito magico di Medea della quinta Scena, in cui l'eroina predispone la corona letale per Creusa, è assemblato da Osidio attingendo al contesto-guida dei rituali attuati da Didone nel quarto libro⁶³ che, essendo preliminari rispetto al suicidio, fanno presagire l'imminente rovina di Creusa. E ancora, il discorso dell'ombra di Absirto della sesta Scena, avente la funzione di spronare Medea all'infanticidio, è costruito come una sorta di *collage* di contesti accomunati dalla presenza di discorsi persuasivi di ambito bellico, grazie ai quali la futura azione vendicatrice dell'eroina si configura essa stessa come una sorta di impresa bellica.⁶⁴ Un ulteriore esempio può essere, infine, quello della settima Scena, in cui lo sprigionarsi delle fiamme dalla corona di Creusa è descritto assemblando più contesti-guida riguardanti il diffondersi di un fuoco, sia esso quello che si leva sul capo di Iulo⁶⁵ o di Lavinia,⁶⁶ quello che incendia le navi troiane,⁶⁷ o anche, in senso traslato, «il fuoco» della peste.⁶⁸

Ancor più sfruttato dell'espedito dei «contesti-guida» è quello dei «personaggi-guida»; esso consiste nel ricorso puntuale a versi riguardanti il medesimo personaggio virgiliano per dare voce ad un determinato personaggio centonario, che su di esso risulta essere dunque modellato. A questo proposito si è anche parlato di «caratterizzazione implicita»⁶⁹ del personaggio centonario che, grazie al continuo ricorso al personaggio virgiliano di riferimento, oltre ad

59 Cf. v. 233 = *Aen.* 7, 352; v. 236 = *Geo.* 3, 433; v. 253 = *Geo.* 4, 408.

60 Cf. v. 226, 255, 256 = *Geo.* 2, 140, 141, 142.

61 Cf. vv. 286 = *Aen.* 12, 4; v. 287 = *Aen.* 9, 551; v. 289 = *Aen.* 2, 471.

62 Oreste: v. 294, da cf. con *Aen.* 3, 331; Filomela: v. 303, da cf. con *Geo.* 4, 511 (e in più cf. v. 304 = *Geo.* 4, 15); Orfeo: vv. 307–12, da cf. in ordine con *Geo.* 4, 456; 4, 508; 4, 465; 4, 526; 4, 489, tutti riguardanti Orfeo stesso.

63 Cf. v. 376 = *Aen.* 4, 494; v. 377 = *Aen.* 4, 495; vv. 379–80 = *Aen.* 4, 638–39.

64 Cf. v. 392 = *Aen.* 9, 12 + 9, 320; v. 393 = *Aen.* 12, 159; v. 395^m = *Aen.* 10, 901.

65 Cf. v. 420 = *Aen.* 2, 680; v. 421 = *Aen.* 2, 682.

66 Cf. v. 422 = *Aen.* 7, 77; v. 423 = *Aen.* 7, 75.

67 Cf. v. 421 = *Aen.* 5, 683.

68 Cf. v. 424 = *Geo.* 3, 565 + 566.

69 Paolucci 2006, pp. XLIII ss.

assumere i tratti «espliciti» della narrazione centonaria, assorbe indirettamente e sul piano dell'allusività anche quelli del proprio modello. Al fine di non scadere nella monotonia e nell'ovvietà, Ovidio ricorre inoltre ad un'ulteriore finezza, consistente nell'adottare, oltre ad un personaggio-guida principale, anche una serie di personaggi-guida minori che permettono di plasmare più sfaccettature del carattere, che aggiungono plasticità ai suoi personaggi centonari. L'esempio più significativo risulta essere quello dei due protagonisti che, proprio grazie ad un uso ben studiato e calibrato dei personaggi-guida, risultano andare incontro ad uno sviluppo nel corso dell'azione.

Ciò è visibile soprattutto in Medea che, nella prima parte della tragedia, ovvero in particolare fino all'incontro con Giasone della terza Scena, risulta modellata sulla Didone del quarto libro dell'*Eneide*, di cui il centonatore si serve per ritrarre la donna colchica sotto l'aspetto dell'eroina abbandonata, messo in rilievo nel Prologo e nel primo Coro, ma anche nella stessa terza Scena, in cui viene dato molto spazio al tema tipico dei pericoli corsi invano per salvare l'amante ingrato. Si veda, per esempio, il gruppo di versi 12–21 della prima Scena, i cui emistichi sono tratti quasi nella loro totalità dal quarto libro:⁷⁰

<i>Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis?</i>	(Aen. 4, 412)
<i>Iussa aliena pati iterumque revolvere casus, </i>	
<i>ire iterum in lacrimas: sed nullis ille movetur</i>	(Aen. 4, 413+438)
<i>fletibus; infixum stridit sub pectore vulnus. </i>	(Aen. 4, 439+689)
<i>Exstinctus pudor atque inmitis rupta tyranni</i>	(Aen. 4, 322)
<i>foedera et oblitus famae melioris amantis </i>	(Aen. 4, 221)
<i>oblitusve suae est; lacrimae voluntur inanes. </i>	(Aen. 4, 449)
<i>Nusquam tuta fides, vana spe lusit amantem, </i>	(Aen. 4, 373)
<i>crudelis! Quid, si non arva aliena domosque</i>	(Aen. 4, 311)
<i>ignotas petere? Haec pro virginitate reponit?</i>	(Aen. 4, 312)

Già nella prima Scena, attraverso il ritratto di Medea che emerge attraverso le parole di Creonte, viene introdotto tuttavia un altro personaggio-guida che prelude al lato «nero» dell'eroina, poi ripreso e più ampiamente sviluppato nella seconda parte del centone: si tratta di Alletto, e in particolare del passo del settimo libro dell'*Eneide* in cui Giunone la esorta a seminare discordia tra i Latini ed i Troiani. Si vedano come esemplificativi i vv. 60–66, in cui

70 Per l'analisi dettagliata del contesto di ogni singola fonte, cf. *infra ad loc.*