



Virgilio fatto a pezzi. La poesia centonaria latina

di Giovanni Andrisani

1. Definizione del termine

Che cos'è esattamente un centone (lat. *cento, onis*)? La parola non deriva, come si potrebbe credere, dal numerale *centum*, ma trarrebbe origine dal greco κέντρον (o κέντρων)¹, con cui si indicava un panno ottenuto dalla cucitura di pezzi di diversa origine, rammendati a formare un nuovo tessuto. Con questo significato la parola compare già nella letteratura latina arcaica, per indicare il suo referente concreto², mentre il suo senso metaforico fa capolino solo molto più avanti in età imperiale, epoca di massimo successo del centone virgiliano. Dal punto di vista letterario, il centone è qualcosa di simile alla coperta rattoppata di cui parlano Plauto e Lucilio: si tratta di un testo poetico composto interamente da versi ed emistichi di uno o più poeti, liberamente assemblati per dare origine a un significato nuovo rispetto a quello di partenza.

Il successo del centone a Roma ha dei termini cronologici ben definiti: la stagione di maggior successo di questo curioso puzzle poetico si colloca tra il II e nel IV secolo³, ma sappiamo che fu largamente praticato per tutta l'età imperiale. Secondo una testimonianza antica, persino Ovidio avrebbe riutilizzato i versi d'amore dell'amico Pompeo Macro per scrivere un'opera *in malos poetas*⁴. Tuttavia, per adattarsi ai contesti più diversi, il centone deve prendere in prestito i versi di un poeta più famoso di Macro, magari sufficientemente prolifico da supportare, con un'opera ampia, gli esperimenti più arditi. Nella letteratura greca⁵, il poeta più centonato è naturalmente Omero, all'origine del fenomeno degli *Homerocentones*, la cui massima esponente è l'imperatrice bizantina Eudocia, moglie di Teodosio II (408-50), autrice di una cinquantina di componimenti di argomento cristiano. Il centone greco più famoso, però, è il *Christus patiens* ("la passione di Cristo"), un lungo poema in trimetri giambici (2602 versi) che racconta la morte e resurrezione di Gesù Cristo attingendo ad un gran numero di tragedie antiche, in particolare le

¹ Vidal 1978.

² Plaut. *Epid.* 455; Lucil. 747 Marx (=799 Krenkel); 1061 Marx (=1031 Krenkel).

³ Polara 1990, 251.

⁴ Quint. *inst.* 6, 3, 96.

⁵ Per quadro d'insieme sui centoni greci antichi si rinvia a Salanitro 1992.

Baccanti di Euripide. La “riconversione” dell’antica poesia pagana a nuovi contenuti cristiani sarà, come vedremo, uno dei principali motivi del successo del centone nel IV secolo.

Nella letteratura latina, il ruolo di autore cardine non poteva che spettare a Virgilio: già subito dopo la morte del poeta nel 19 a.C., la sua opera si avviò a diventare un *best seller*. L’*Eneide* in particolare costituì per molti secoli il testo fondativo della scuola antica, con una centralità simile a quella riservata, nelle scuole superiori italiane di oggi, alla *Divina Commedia* e ai *Promessi sposi*. La lettura dell’*Eneide*, più o meno approfondita a seconda del grado di istruzione, era obbligatoria a tutti i livelli: i versi virgiliani costituivano un repertorio di luoghi e situazioni memorabili, patrimonio comune di qualunque Romano avesse imparato a leggere e a scrivere. Anche per questo, un versificatore di buon livello poteva far riferimento al testo virgiliano ed essere relativamente sicuro che il suo pubblico avrebbe apprezzato il gioco, o quantomeno avrebbe riconosciuto la fonte. Il polemista cristiano Tertulliano, vissuto tra II e III secolo, testimonia il successo del genere citando alcuni centoni virgiliani all’interno della sua opera *De praescriptione haereticorum*⁶. In particolare, Tertulliano fa riferimento alla *Medea* di Osidio Geta, una tragedia di argomento euripideo composta interamente di versi ed emistichi virgiliani:

Tert. *praescr.* 39, 3:

Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis.

Vedi oggi che a partire da Virgilio si mette insieme una storia del tutto diversa, disponendo il contenuto in rapporto ai versi e i versi in rapporto al contenuto.

(Trad. G. Polara)

In altre parole: il contenuto del nuovo componimento deve tener conto delle tessere di partenza ma non può replicare il testo a cui attinge; anzi, l’abilità del centonatore è proprio quella di padroneggiare i versi dell’*Eneide* per dare vita a un’opera diversa, usando le parole di Virgilio per fargli dire ciò che non avrebbe mai detto. Naturalmente il valore del nuovo componimento dipende dalla cultura del centonatore e dalla sua capacità di sperimentare; tra i centoni latini a noi pervenuti, solo pochissimi possono considerarsi dei veri capolavori; tra questi, un posto di rilievo spetta senz’altro al *Cento nuptialis* di Ausonio, poeta di origine gallica vissuto nel IV secolo. Nella lettera in prosa che accompagna il suo centone, Ausonio illustra le caratteristiche del genere: esso è un *opusculum de inconexis continuum, de diuersis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*⁷. Le parole del poeta descrivono vividamente un componimento contraddistinto dalla natura eterogenea delle parti

⁶ Tert. *praescr.* 39, 3-5.

⁷ Auson. 18 (*Cento nuptialis*), ll. 25-26 Green.

che lo compongono, capaci di prendere vita in un nuovo significato: per certi aspetti, una sorta di “mostro di Frankenstein” poetico. Il *Cento nuptialis* di Ausonio è un testo di natura comico-parodica (*de seriis ludicrum*), ma non bisogna per questo pensare che il genere fosse praticato a livello “basso”; Ausonio testimonia che persino l'imperatore Valentiniano I (364-75) vi si dedicava con piacere, e anzi il componimento ausoniano sarebbe nato proprio su sollecitazione del principe, durante una pausa dalla campagna militare del 368 contro gli Alamanni. Ausonio deve quindi impegnarsi a soddisfare la richiesta del suo augusto committente, creando un'opera che dimostri la serietà del suo impegno letterario, senza far sfigurare la capacità dell'imperatore di scrivere un'opera simile⁸. Il contesto militare ritorna anche in una interessante metafora utilizzata da Ausonio nella chiusa della lettera:

Aus. 18 (*Cento nuptialis*), ll. 57-62 Green:

Quae si omnia ita tibi uidebuntur ut praeceptum est, dices me composuisse centonem et, quia sub imperatore tum merui, procedere mihi inter frequentes stipendium iubebis; sin aliter, aere dirutum facies, ut cumulo carminis in fiscum suum redacto redeant uersus unde uenerunt.

E se ti sembrerà che tutto questo corrisponde a quanto è stato disposto, dirai che io ho composto un centone, e, siccome allora ho militato sotto il mio imperatore, comanderai che mi sia pagato lo stipendio tra quelli dei soldati in meritevole servizio attivo; se invece non è così, mi farai togliere il compenso, in modo che l'insieme dei componimenti sia restituito al suo fisco e i versi se ne tornino lì da dove sono venuti.

(Trad. G. Polara)

Nella metafora ausoniana, i versi sono come dei soldati; se la loro opera non è ritenuta degna di lode, essi non riceveranno la loro paga e saranno rimandati al luogo da dove provengono, ossia il testo di partenza. Per tanti aspetti, il centone costituisce un esempio estremo della fortuna di Virgilio e del cosiddetto “riuso dell'antico”: come i monumenti classici in disfaccimento, i cui materiali di costruzione sono spesso riutilizzati per erigere nuovi edifici, così il centone preleva parti di altri testi, citando alla lettera gli autori di riferimento, salvo far pronunciare loro un discorso che gli stessi non avrebbero mai potuto sottoscrivere. A differenza del materiale archeologico, tuttavia, i versi di Virgilio utilizzati per costruire il centone non vengono amputati dal testo di partenza, ma restano sempre riconoscibili all'occhio del lettore, che altrimenti non comprenderebbe il gioco letterario; lo straniamento del lettore di fronte al nuovo testo deriva proprio dal curioso effetto di

⁸ Auson. 18 (*Cento nuptialis*), ll. 12-21 Green: *Imperator Valentinianus, uir meo iudicio eruditus, nuptias quondam eiusmodi ludo descriperat, aptis equidem uersibus et compositione festiua. Experiri deinde uolens quantum nostra contentione praecelleret, simile nos de eodem concinnare praecepit. Quam scrupulosum hoc mihi fuerit intellege. Neque anteferri uolebam neque posthaberi, cum aliorum quoque iudicio detegenda esset adulatio inepta, si cederem, insolentia, si ut aemulus eminerem. Suscepi igitur similis recusanti feliciterque et obnoxius gratiam tenui nec uictor offendi.*

riconoscimento che innescano le sue parti, unite in un insieme irriconoscibile. Tuttavia, non è detto che il centone risulti all'altezza delle aspettative; in tal caso, i versi rompono le righe e ritornano come tanti soldati alle loro caserme di appartenenza, in un gioco di ricombinazioni dalle infinite possibilità.

2. *Ludere et docere*

Nel *Satyricon*, romanzo composto probabilmente in età neroniana dal misterioso Petronio Arbitro, lunghi brani poetici si inseriscono in un complicato intreccio erotico, dando vita a un prosimetro la cui frammentarietà non impedisce comunque di seguire la trama e apprezzarne l'altissimo valore artistico. Il protagonista (e voce narrante) è il giovane Encolpio, tormentato dalla maledizione di Priapo, il rustico dio della fertilità, che lo ha privato della capacità di erezione. Incapace di sopportare la sua impotenza, Encolpio se la prende col suo membro virile. La muta reazione della *mentula* (il termine, antesignano del siciliano "minchia", è femminile in latino) è la seguente:

Petr. 132, 11:

haec ut iratus effundi,
"Illa solo fixos oculos auersa tenebat
nec magis incepto uultum sermone mouetur
quam lentae salices lassoue papauera collo".

Come io ebbi terminato questo sfogo rabbioso,
ella la testa girata, teneva gli occhi fissi a terra,
né il suo volto tradiva un impulso, dacché il discorso avevo cominciato,
più di quanto accada a un flessibile salice o a un papavero dal morbido stelo.

(trad. A. Aragosti)

Per descrivere lo stato di prostrazione del suo pene, Encolpio, da studente-poeta qual è, cita tre versi virgiliani. I primi due provengono dal libro VI dell'*Eneide* (vv. 469-70) e si riferiscono all'ultimo incontro tra Enea e Didone nell'oltretomba: la regina cartaginese, morta suicida per amore, non risponde alle parole disperate dell'eroe troiano ma tiene il capo basso, indifferente al suo rimorso. Il terzo verso invece appartiene all'ecloga V (v. 16) e si trovava originariamente inserito all'interno di un confronto con l'olivo. Il componimento è dunque un brevissimo centone virgiliano che riadatta versi di diversa origine ad un argomento scherzoso: la presenza femminile che non reagisce alle accorate richieste di Encolpio non è un'amante abbandonata, ma la sua *mentula*, incapace di drizzare il capo; il parallelo con i salici e i papaveri fa trasparire la molle indolenza di un oggetto ben lontano dalla "durezza" che Encolpio auspiccherebbe. Il testo di partenza è pienamente riconoscibile come virgiliano, ma il tema è l'oscena descrizione di un membro virile

impotente, ben lontano dall'alta materia che i versi virgiliani intendevano esprimere.

Tre secoli dopo il brevissimo poemetto di Petronio, il *Cento nuptialis* di Ausonio rappresenta la realizzazione più compiuta di centone parodistico della letteratura latina; nelle mani di un sapiente artefice come Ausonio, retore e professore di letteratura, i versi classici sono assoggettati alla descrizione di un matrimonio, fino alla prima notte di nozze. Piegare la lettera del dettato virgiliano ad un contenuto banale, quando non decisamente osceno, rientrava nello spirito goliardico della parodia: il grande classico, frequentato e amato dagli studenti antichi, viene citato alla lettera, ma il processo lo trasforma in una scherzosa contraffazione. Questo genere di riscrittura combinatoria rappresenta l'estremo grado di confidenza intrattenuto dai centonatori nei confronti del loro venerabile modello. Anche senza arrivare all'erotismo del *Cento nuptialis*, Virgilio può essere utilizzato per descrivere il gioco dei dadi, come nel *De alea* (116 versi) o per raccontare l'attività del fornaio nel *De opera pistoria* (11 versi): il contrasto stridente tra le formule dell'esametro classico e l'argomento quotidiano permette così all'abilità del centonatore di risaltare nel modo più vistoso.

Ma a spingere i centonatori non è solo la voglia di scherzare con un modello sublime; il successo di Virgilio aveva comportato, negli ultimi secoli dell'impero romano, una spinta verso una sorta di "venerazione" della sua figura e della sua opera. La centralità dell'*Eneide* nel canone scolastico rendeva il suo autore un'autorità intoccabile ed elevava le sue parole all'altezza di "testo sacro", da interpretare e valorizzare per trovarvi insegnamenti di ogni tipo, dalla cosmologia alla teologia⁹. Non stupisce allora che, con la diffusione del cristianesimo, i padri della Chiesa si siano trovati davanti al problema di contrastare l'autorità del testo virgiliano o, in alternativa, di fare del poeta un precursore della verità rivelata, integrandolo all'interno della nuova religione. *L'interpretatio Christiana*, favorita anche da una lettura allegorica dell'*Ecloga IV*, ha senz'altro contribuito al successo ininterrotto di Virgilio in epoca cristiana; un'altra strada è stata il riuso del testo virgiliano per formare centoni di argomento cristiano, che avrebbero consentito di sfruttare il fascino della poesia virgiliana in un'ottica finalmente de-paganizzata.

Il grande successo di questa nuova fase di centoni virgiliani si colloca sul finire del IV secolo, quando la religione pagana si avvia a mettere al bando i culti antichi e a diventare religione di stato dell'impero. Ad Oriente, come abbiamo accennato, sia i centoni omerici (come quelli di Eudocia), sia quelli tragici (come il *Christus patiens*) sono prevalentemente di argomento cristiano. Nella letteratura latina, i *Vergiliocentones* di argomento cristiano sono relativamente pochi¹⁰, ma tra di essi spicca senz'altro quello di Proba. Varie caratteristiche lo rendono unico nel suo

⁹ Comparetti 1937, 61 ss.

¹⁰ Oltre al centone di Proba, di cui si parlerà ora, sono cristiani solo il *De ecclesia*, i *Versus ad Gratiam Domini* di Pomponio e il *De Verbi incarnatione*.

genere: con i suoi 694 versi è il centone più lungo della letteratura latina; inoltre, esso è trasmesso da una nutrita messe di codici manoscritti, che testimoniano il suo ampio e quasi ininterrotto successo nei secoli. Ultimo dato, ma non per importanza: si tratta di una delle pochissime opere scritte da mano femminile che l'antichità latina abbia trasmesso fino a noi oggi. La sua autrice, Proba, era un'influente matrona di religione cristiana, vissuta nel IV secolo, dotata di un'approfondita formazione letteraria¹¹, oltre che di una completa padronanza del testo virgiliano. Il suo centone racconta la storia dell'umanità, parafrasando il testo biblico dalla Genesi alla morte e resurrezione di Gesù. La narrazione di Proba tentava di porre rimedio alla rozzezza stilistica delle traduzioni latine della Sacra Scrittura, già lamentata da vari Padri della Chiesa¹², e sopperirvi attraverso una raffinata parafrasi in versi virgiliani; ma soprattutto, come attestato dal proemio, l'obiettivo dell'opera era quello di presentare *Maronem mutatum in melius*¹³, recuperando l'*Eneide* a una dimensione cristiana. Il successo dell'operazione di Proba è testimoniato non solo dall'ampia tradizione manoscritta del centone, ma soprattutto dalle reazioni a lungo termine che esso provocò nella comunità dei fedeli. In una lettera al vescovo Paolino di Nola (355-431), Girolamo di Stridone (347-420) critica l'opera, pur senza mai citarla apertamente né nominarne l'autrice. Secondo Girolamo, la pretesa di scorgere significati cristiani nell'opera di Virgilio sarebbe puerile e metodologicamente infondata, tanto più se portata avanti da una donna:

Hier. *epist.* 53, 7:

Alii adducto supercilio grandia uerba trutinantes inter mulierculas de sacris litteris philosophantur, alii discunt – pro pudor! – a feminis, quod uiros doceant, et, ne parum hoc sit, quadam facilitate uerborum, immo audacia disserunt aliis, quod ipsi non intellegunt. Taceo de meis similibus, qui si forte ad scripturas sanctas uenerint et sermone composito aurem populi mulserint, quicquid dixerint, hoc legem dei putant nec scire dignantur quid Prophetae quid Apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit, et non uitiosissimum dicendi genus, deprauare sententias et ad uoluntatem suam scripturam trahere repugnantem. Quasi non legerimus Homero centonas et Vergilio centonas ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum, quia scripserit (*ecl.* 4, 6-7): “iam redit et uirgo, redeunt Saturnia regna, / iam noua progenies caelo demittitur alto”, et patrem eloquente ad filium (*Aen.* 1, 664): “nate, meae uires, mea magna potentia solus” et post uerba Saluatoris in cruce (*Aen.* 2, 650): “talìa perstabat memorans fixusque manebat”. Puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia, docere, quod ignores, immo, ut cum stomacho loquar, nec hoc quidem scire, quod nescias.

Alcuni, col sopracciglio alzato, filosofeggiano tra le donnette sulle sacre lettere, altri – che vergogna! – imparano dalle donne ciò che devono insegnare agli uomini, e, come se questo non bastasse, con una certa facilità di parola, o meglio con sfrontatezza, espongono ad altri ciò che loro stessi non capiscono. Taccio dei miei colleghi, i quali,

¹¹ La stessa Proba conferma di aver composto in precedenza poemi epici, cfr. Proba *cento* 1-8.

¹² Min. Fel. 16, 6; Arnob. *Nat.* 1, 58; Lact. *inst.* 5, 1; Hier. *epist.* 22, 30.

¹³ Proba, *praef.* 4-5.

se per caso, dopo aver coltivato le lettere profane, arrivano alle Sacre Scritture e carezzano le orecchie del popolo con un elegante discorso, tutto ciò che dicono lo ritengono legge di Dio e non si degnano di conoscere il pensiero dei profeti e degli apostoli, ma adattano alla propria opinione testimonianze incongruenti, come se fosse un magnifico e non un pessimo sistema di parlare il distorcere frasi e piegare ai propri desideri la Scrittura, benché questa si opponga. Come se non avessimo letto i centoni omerici e i centoni virgiliani, come se, in questo modo, non potessimo dir cristiano, anche senza il Cristo, Virgilio, dal momento che ha scritto: “ormai ritorna anche la Vergine, ritorna l’età di Saturno, / ormai una nuova progenie è inviata dall’alto del cielo” e del Padre che dice al figlio: “Figlio, mia forza, tu solo mia grande potenza” e, dopo le parole del Salvatore sulla croce: “continuava a ricordare tali cose e rimaneva immobile”. È un comportamento infantile e simile al gioco dei ciarlatani: insegnare ciò che ignori, anzi, per dire una cosa che mi ripugna, non sapere neppure di non sapere.

(trad. R. Palla)

La critica di Girolamo è netta e senza appello, memore anche dell’inquietudine di Tertulliano¹⁴: come può una religione basata su un testo sacro, pensare di manipolare a proprio uso l’*Eneide* e sperare poi che la *Bibbia* resti indenne dallo stesso rischio? Che la polemica intorno al centone di Proba sia durata a lungo, è testimoniato da un decreto di papa Gelasio (492-6), che inserisce il *Cento de Christo uirgilianis compaginatus uersibus*, da identificare probabilmente con il centone di Proba, tra i testi apocrifi¹⁵, confermando indirettamente che esso era considerato da molti credenti come un testo sacro vero e proprio, degno di figurare al fianco delle Sacre Scritture. La fama di Proba comunque resistette a lungo: più di un secolo dopo il decreto, il vescovo Isidoro di Siviglia (560-636) ne ricorda positivamente l’opera nella *Origines*¹⁶. Nonostante il progressivo venir meno dell’autorità religiosa del cantone di Proba, il gran numero di manoscritti attesta la lunga fortuna di cui continuò a godere nel corso del Medioevo.

3. *Un centone mitologico: Hercules et Antaeus*

La maggior parte dei centoni latini che possiamo leggere oggi è di argomento mitologico. Il più antico è la già menzionata *Medea* di Osidio Geta, composta agli inizi del III secolo e citata già da Tertulliano: si tratta di una tragedia composta, anziché in trimetri giambici (tradizionale verso del dramma), in esametri ed emistichi virgiliani. L’insolita lunghezza del testo (461 versi) lo rende a tutti gli effetti il centone più esteso dopo quello di Proba e consente di comprendere alcune tecniche generali di composizione centonaria. Non stupisce che il centonatore si sia dedicato

¹⁴ Tert. *praescr.* 39, 7.

¹⁵ *Decret. Gelas.* 5.

¹⁶ Isid. *orig.* 1, 39, 26: *Denique Proba, uxor Adelphi, centonem ex Vergilio de Fabrica mundi et Euangeliis plenissime expressit, materia composita secundum uersus, et uersibus secundum materiam concinnatis.*

a Medea: la grande *love story* dell'*Eneide*, il grandioso libro IV, annoverava tra i suoi modelli proprio la *Medea* di Euripide, in alcuni punti citata apertamente. La donna tradita e abbandonata dal suo amante, colta da sentimenti di furia vendicativa, era rappresentata nell'*Eneide* dalla potenza drammatica della regina Didone: usare i suoi celebri monologhi per ricostruire il modello tragico diventava una sorta di operazione archeologica, per restituire a Euripide i materiali che Virgilio aveva preso in prestito.

Gran parte dei *Vergiliocentones* mitologici si regge su un principio sostanzialmente simile; raccontare le vicende di Ercole o di Paride in un componimento in versi virgiliani richiede decisamente meno impegno che farne un uso goliardico o satirico: i personaggi protagonisti dei centoni mitologici, infatti, spesso sono menzionati già nel testo di partenza, facilitando così enormemente l'opera del compilatore, che non è costretto a usare complicate circonlocuzioni per esprimere l'oggetto del suo canto. Le astuzie compositive degli autori di questi particolari centoni consistono dunque in primo luogo nella scelta di un tema mitologico che si presti ad essere raccontato con parole virgiliane: per certi aspetti, un esercizio di stile di difficoltà non avanzata. Si capisce allora perché un argomento come il giudizio di Paride, oggetto dell'omonimo centone di Mavorzio, fosse particolarmente adatto ad essere reso con versi virgiliani; la storia del pastore troiano che incontra le dee mentre si trova al pascolo offriva l'opportunità unica di riutilizzare sia i versi dell'*Eneide*, di argomento troiano, sia quelli delle *Bucoliche*, di argomento pastorale. Non c'è da stupirsi che i lettori del *Giudizio di Paride* di Mavorzio sorridessero leggendo del troiano Paride, mollemente sdraiato *sub tegmine fagi* come il Titiro dell'*ecloga* 1¹⁷.

Quasi tutti i *Vergiliocentones* oggi noti (eccettuati solo quelli di Proba e Ausonio, più un altro paio di argomento cristiano) sono giunti a noi in un unico manoscritto, il cosiddetto codice Salmasiano (Parisinus Latinus 10318), custodito a Parigi nella Bibliothèque Nationale de France. Sei di essi¹⁸ sono considerati "minori", a causa della loro brevità, e possono fornirci un buon esempio del metodo di lavoro di un centonatore. Nei suoi 16 versi, l'*Hercules et Antaeus* racconta l'incontro tra il forzuto eroe figlio di Giove e il mostruoso Anteo, figlio della Terra. Secondo il mito, quest'ultimo risiedeva nel deserto africano, dove viveva cibandosi di leoni e uccidendo i viandanti che, per loro sventura, si trovavano a passare per il suo regno. Ercole, da eroe civilizzatore, decise di affrontarlo, ma la lotta si rivelò subito difficile, dato il potere di Anteo di riacquistare le forze ogni volta che toccava la madre Terra; per sconfiggerlo, Ercole dovette allora sollevarlo dal suolo, stritolandolo senza pietà tra le sue braccia. Il mito non era narrato in Virgilio ma aveva trovato largo spazio nel *Bellum civile* di Lucano (39-65), all'interno della sezione dedicata alle operazioni

¹⁷ *Anth.* 10 Riese (*Mauorti iudicium Paridis*), 2; cfr. Verg. *ecl.* 1, 1; *georg.* 4, 566.

¹⁸ *De opera pistoria, Narcissus, Iudicium Paridis, Hercules et Antaeus, Progne et Philomela, Europa.*

di guerra di Curione in Libia¹⁹: il passo lucaneo avrebbe poi influenzato anche Dante, che pose Anteo tra i Giganti del XXXI canto dell'*Inferno*²⁰. Si precisa, per comodità di lettura, che il simbolo || distingue le tessere virgiliane tra di loro; in basso si riporta una tabella che riporta il contesto di provenienza di ogni verso ed emistichio:

Anth. 12 Riese (*Hercules et Antaeus*):

Litus harenosum Libyae || caelestis origo ||
Alcides aderat, || Terrae omnipotentis alumnum ||
caede noua quaerens || et ineluctabile fatum. ||
Protinus Antaeum || uasta se mole mouentem ||
occupat, ille suae contra non immemor artis ||
concidit || atque nouae rediere in praelia uires. ||
Adrepta tellure semel || uim crescere uictis ||
Non tulit Alcides || et terra subleuat ipsum. ||
Namque manus inter || conantem et plurima frustra ||
corripit in nodum || nisuque immotus eodem ||
auxilium solitum eripuit, || corpusque per ingens ||
non iam mater alit Tellus uiresque ministrat. ||
Verum ubi nulla datur dextra adtrectare potestas, ||
Illum expirantem || magnum Iouis incrementum ||
excudit effunditque solo. ||Ruit ille || uolutus ||
ad terram, non sponte fluens, || uitaque recessit. ||

L'Alcide, stirpe celeste, giungeva presso la riva sabbiosa della Libia, cercando il figlio della Terra onnipotente (*per affrontarlo*) in una nuova lotta mortale e portando a compimento l'ineluttabile Fato. Subito colpì di sorpresa Anteo, che si muoveva con la sua enorme mole, ma quello di contro, memore della propria tecnica, cadde a terra e rinnovate forze ritornarono per il combattimento. L'Alcide non sopportò che, una volta toccato il suolo, allo sconfitto si accrescessero le forze e sollevò Anteo da terra. E infatti strinse in un nodo lui che in molti modi tentava invano di divincolarsi tra le sue mani e, saldo in un unico sforzo, gli sottrasse l'aiuto consueto, e la madre Terra non gli diede più nutrimento e non infuse più vigore nel suo grande corpo. E nel momento in cui non riuscì ad aggredirlo con la destra, il grande rampollo di Giove lo scosse e lo scagliò al suolo mentre esalava l'ultimo respiro. Quello stramazza rotolando a terra, cadendo non volontariamente, e morì.

(trad. M. T. Galli)

1 *Aen.* 4, 257 + *Aen.* 6, 730; **2** *Aen.* 8, 203 + *Aen.* 6, 595; **3** *Aen.* 10, 515 + *Aen.* 8, 334; **4** *Aen.* 10, 561 + *Aen.* 3, 656; **5** *georg.* 4, 440; **6** *Aen.* 2, 532 (?) + *Aen.* 12, 424; **7** *Aen.* 10, 298 + *Aen.* 12, 799; **8** *Aen.* 8, 256 + *Aen.* 10, 831; **9** *Aen.* 2, 681 + *Aen.* 9, 398; **10** *Aen.* 8, 260 + *Aen.* 5, 437; **11** *Aen.* 9, 129 + *Aen.* 10, 446; **12** *Aen.* 11, 71; **13** *Aen.* 3, 670; **14** *Aen.* 1, 44 (?) + *ecl.* 4, 49; **15** 12, 532 + *Aen.* 12, 291 + *Aen.* 10, 403 (?); **16** *Aen.* 11, 828 + *Aen.* 4, 705.

¹⁹ Lucan. 4, 593-655.

²⁰ Dante, *Inf.* 31, 100-45.

Legenda:

Aen. = Eneide

georg. = Georgiche

ecl. = Bucoliche

Il punto interrogativo si riferisce a segmenti che potrebbero derivare da diversi luoghi; in tal caso se ne segnala solo uno con valore esemplificativo.

L'anonimo centonatore ha per certi aspetti gioco facile: nel libro X dell'*Eneide*, infatti, era nominato un certo Anteo, guerriero rutulo ucciso da Enea in battaglia. Tale fortunata omonimia consente al compilatore di evitare complicate perifrasi, chiamando direttamente il mostro col suo nome. Il luogo in cui si svolge la lotta tra Ercole e Anteo, il *litus harenosum Libyae*, era già ben noto ai lettori del poema virgiliano essendo il sito presso cui sorgeva Cartagine, scenografia della tragedia di Didone. Come si vede, il centonatore sceglie un soggetto che, nelle sue coordinate essenziali, gli consenta di muoversi con disinvoltura all'interno delle opere virgiliane. Ma la scelta risulta conveniente per ancora altri motivi: nel libro VIII dell'*Eneide*, l'anziano re Evandro raccontava a Enea la lotta tra Ercole e Caco, mostruoso figlio di Vulcano che terrorizzava tutto il Lazio con le sue scorrerie sanguinarie²¹; il tentativo del brigante di rubare all'eroe la meravigliosa mandria di buoi che egli portava con sé dalla Spagna, portò alla sua uccisione mediante strangolamento, *aition* della fondazione dell'*Ara Maxima*. I punti di contatto tra le vicende di Caco e di Anteo sono numerosi: entrambi sono figure dai connotati mostruosi e terrificanti e le modalità delle loro morti sono decisamente simili. Il fatto poi che i nomi di Anteo e di Ercole occorranò nell'*Eneide*²² consente di citare direttamente i passi in cui quei nomi compaiono, intercalandoli ai versi in cui si descrive l'uccisione di Caco (cfr. v.10).

La caratterizzazione di Anteo nelle fonti antiche presenta dei tratti caratteristici che davano ulteriore vantaggio al compilatore: il mostro infatti è un figlio della Terra, e proprio dalla sua potente madre gli deriva il prodigioso potere di rigenerare le forze ogni volta che tocca il suolo. La parentela con la Terra lo accomuna ai Giganti, protagonisti dell'ultima ribellione contro il potere di Giove²³, e ad altri nemici degli dèi, come Tizio²⁴, condannato per l'eternità a farsi divorare il fegato da un avvoltoio, come punizione per il tentato stupro di Latona, madre di Apollo e

²¹ Verg. *Aen.* 8, 184-275. Anche la figura di Caco trova spazio nella *Divina Commedia*, all'interno della bolgia dei ladri, cfr. Dante, *Inf.* 25, 16-33.

²² Il nome di Ercole non ricorre mai in caso nominativo, essendo *Hercules* impossibile da inserire nell'esametro dattilico; si può trovare tuttavia in caso genitivo (Verg. *Aen.* 5, 410; 10, 319; 779) mentre, negli altri casi, si fa uso del patronimico *Amphytrionides* (8, 103; 214) e del papponimico *Alcides* (13 occorrenze nell'opera virgiliana).

²³ Per una panoramica generale sulla Gigantomachia, le cui tracce sono abbondantemente presenti in tutta la letteratura greca e latina, si legga Vian 1952.

²⁴ Hom. *Od.* 7, 324; 11, 576-81; Verg. *Aen.* 6, 595-600.

Diana. Anche per questo, la definizione *Terrae omnipotentis alumnum* (v. 2)²⁵, che Virgilio riferisce a Tizio, risulta particolarmente appropriata per Anteo. La seconda parte del v. 4 (*uasta se mole mouentem*) è una tessera del libro III, dove si descriveva il ciclope Polifemo, intravisto in lontananza da Enea e dai suoi compagni durante una sosta della navigazione. Anche il v. 5, unico proveniente dalle *Georgiche*, richiama una scena di lotta, molto meno cruenta di quella tra Ercole e Anteo: la vana reazione del dio marino Proteo, che cerca di sfuggire ad Aristeo assumendo le più diverse forme che la sua arte metamorfica gli consente.

La gran parte dei versi di questo centone proviene dalla seconda esade dell'*Eneide*: la guerra tra Troiani e Latini e le numerose morti che essa provoca si adattano perfettamente alla lotta all'ultimo sangue tra l'eroe e il suo avversario²⁶. Il finale risulta però una sorprendente variazione rispetto al libro IV, dove si descriveva la morte di Didone: se nel verso originale *dilapsus calor atque in uentos uita recessit*²⁷, la parola *uita* era in caso nominativo, nell'adattamento centonario essa si ritrova, con una piccola modifica, in caso ablativo. In questo modo il suicidio della regina fornisce, *mutatis mutandis*, le parole per descrivere l'orrida fine del mostro.

Hercules et Antaeus è insomma un prodotto di buona fattura, nonostante il tema relativamente abbordabile e, per certi versi, fin troppo consono alla poetica virgiliana; la brevità del testo non oscura l'espressione complessiva e, complici le menzioni di Ercole e Anteo all'interno dello stesso poema virgiliano, il componimento risulta ben calibrato, pur nelle numerose licenze che il centonatore adotta nei confronti del suo modello (non ultima la modifica già menzionata al v. 16). Tutti questi fattori non deporrebbero a favore del coraggio (e del talento) del centonatore, ma rivelano quale doveva essere in ultima analisi la prospettiva di chi si accostava a questo genere "minore": provare a pensare come Virgilio, dando nuova linfa alle parole immortali di un grande poeta.

²⁵ Il codice Salmasiano riporta il testo *omnipotentis*, ma i manoscritti virgiliani presentano alternanza tra le lezioni *omnipotentis* e *omniparentis*, quest'ultima ritenuta oggi preferibile. Il centonatore leggeva probabilmente un'edizione virgiliana in cui era presente la lezione *omnipotentis*, Cfr. Galli 2014, 134 s.

²⁶ Ma la ricorrenza in tutta l'*Eneide*, specie nella seconda metà, del *Leitmotiv* della Gigantomachia, è stata persuasivamente dimostrata da Hardie 1986.

²⁷ Verg. *Aen.* 4, 705.

Bibliografia

- Badini, Rizzi 2011 D. A. Badini, A. Rizzi (curr.), *Proba. Il centone, Introduzione, testo, traduzione e commento*, Bologna 2011.
- Carbone 2002 G. Carbone (cur.), *Il centone De Alea. Introduzione, testo, note critiche, commento e appendice*, Napoli 2002.
- Comparetti 1937 D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, I, Firenze 1937.
- Consolino 1983 F. E. Consolino, *Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le molte possibilità del centone*, in «A&R» 28 (1983), 133-51.
- Galli 2014 M. T. Galli (cur.), *I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Firenze 2014.
- Hardie 1986 Ph. Hardie, *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Palla 1983 R. Palla, *Risvolti di tecnica centonaria*, in «CCC» 4 (1983), 279-97.
- Polara 1990 G. Polara, *I centoni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (curr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, Roma 1990, 245-75.
- Salanitro 1981 G. Salanitro, *Osidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo letterario della poesia centonaria greco - latina*, Roma 1981.
- Salanitro 1992 G. Salanitro, *I centoni*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (curr.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, III, Roma 1992, 757-74.
- Salanitro 2007 G. Salanitro (cur.), *Alcesta. Cento vergilianus. Introduzione, testo critico, traduzione e note*, Acireale - Roma 2007.
- Salanitro 2008 G. Salanitro, *Il centone virgiliano "Narcissus"*, in «RCCM» 50/2 (2008), 371-4.
- Salanitro 2009 G. Salanitro (cur.), *Silloghe dei Vergiliocentones minori*, Acireale - Roma 2009.
- Sineri 2011 V. Sineri, *Il centone di Proba*, Acireale - Roma 2011.
- Verweyen, Witting 1991 T. Verweyen, G. Witting, *The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody*, in H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin 1991, 165-80.
- Vian 1952 F. Vian, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.
- Vidal 1978 J- L. Vidal, *Sobre el nombre del centón en griego y en latín*, in «AFFB» 4 (1978), 143-53.