

MARCO FORMISANO

*Universiteit Gent*

La *fabula Aristaei*, l'aneddoto di Dinocrate e il macrotesto<sup>1</sup>

A chi capita di osservare lo studio delle letterature antiche dall'esterno, cioè da non classicista, un tratto paradossale si rende evidente: le vite degli autori greci e romani, se paragonate a quelle degli autori appartenenti alle letterature più recenti, ci sono poco note, avvolte come sono dalle nebbie causate vuoi dalla scarsità delle fonti vuoi dai tratti leggendari creati da una tradizione millenaria. Per i filologi classici, inoltre, il *close reading* è la prassi ermeneutica fondamentale, mai messa in discussione, instillata e praticata com'è sin dai banchi di scuola. Il lavoro minuzioso intorno al significato prodotto dal testo è l'attività che ogni classicista quasi istintivamente intraprende, dalla quale scaturisce ogni altra riflessione. Eppure – ed ecco il paradosso – i classicisti per lo più si ostinano, implicitamente o esplicitamente, a volere ricostruire le intenzioni dell'autore attraverso il testo. Le conseguenze di questa tendenza – che non si può certamente definire 'approccio' proprio perché, a differenza di un approccio critico, essa è seguita senza che venga prodotta alcuna giustificazione e come se un altro modo non fosse nemmeno pensabile – le conseguenze, dicevo, sono rilevanti per la comprensione e l'interpretazione del testo stesso. Per esemplificare ed entrare *in medias res*, il dibattito critico intorno alla quarta *Georgica*, si è notoriamente concentrato sul rapporto tra l'epillio finale, la favola di Aristeo, contenente a sua volta il racconto di Orfeo e Euridice, e la trattazione che precede nello stesso libro, dedicata alle api, e il resto del poema. Ma ecco che la tendenza del classicista, come appena descritta, emerge: il protagonista del dibattito è quasi sempre Virgilio. A essere così appassionatamente discusse sono infatti le intenzioni dell'autore: può Virgilio veramente avere voluto dire questo o quest'altro? Può mai Virgilio avere concepito il proprio testo in tale o tal altro modo?<sup>2</sup> Il testo viene così sospinto in secondo piano, sino a diventare una sorta di campo di prova delle intenzioni, per altro supposte, dell'autore. Per essere chiari, non solo io non credo che le intenzioni di Virgilio, come di qualsiasi altro autore, in particolare se antico, siano

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Cristiana Sogno e Lele Gragnolati per avere letto con attenzione queste pagine e avermi segnalato sviste, errori ed altri punti deboli.

<sup>2</sup> Il tanto citato Griffin 1985 rappresenta l'esempio migliore di tale tendenza.

davvero ricostruibili, ma anche se avessimo maggiori informazioni, mettiamo attraverso uno scritto di Virgilio stesso intorno alle sue *Georgiche*, perché mai la nostra interpretazione dovrebbe fermarsi ad esse? Gustave Flaubert ha lasciato molte utilissime considerazioni in varie lettere e in forma di appunti nel suo *journal* su *Madame Bovary*, che bene illustrano il contesto storico e le vicende personali che lo hanno condotto a dare forma al romanzo. Eppure, quale lettore o critico si accontenterebbe mai di limitare la propria interpretazione a quanto Flaubert stesso afferma? Non solo, infatti, *Madame Bovary* produce tutta una serie di significati non affatto previsti dal suo autore, ma anche tutte le possibili riflessioni condotte da Flaubert in altre sedi non sono testualmente affini al romanzo, e pertanto ben poco possono dirci sul suo linguaggio. Ma anche nel caso in cui l'autore immetta una descrizione delle proprie intenzioni all'interno dell'opera stessa, saremmo noi così ingenui da crederci? Inoltre, l'autore, come è a tutti ovvio, non coincide con la persona assunta dall'autore all'interno della propria opera. Infine, credo sia utile ricordare che per fortuna il testo è sempre infinitamente più complesso dell'autore che lo ha composto, per tante ragioni, ma per una in particolare: i significati prodotti sono virtualmente infiniti e variano a seconda dei lettori e delle epoche in cui essi vengono recepiti. Secondo il celebre motto di Charles Martindale, infatti, "meaning is always realized at the point of reception" (Martindale 1993, 3). Ma al di là di ogni possibile teorizzazione, non è proprio l'inesauribilità dei significati a rendere universale il testo che chiamiamo 'classico'?

Questo breve saggio, che è un omaggio a Carlo Santini, i cui amplissimi interessi scientifici fanno il paio con la sua grazia umana e intellettuale, non è certamente mirato ad aprire il vaso di Pandora della discussione intorno alla prassi ermeneutica della filologia classica, una disciplina che troppo poco si interroga sui propri presupposti metodologici, dandoli per scontati. E anche nei casi in cui tale discussione ha luogo, il dibattito risulta mal posto, catalizzato com'è tra i poli della teoria da un lato e dell'interpretazione tradizionale dall'altro (definizioni con cui non concordo).

La favola di Aristeo e Orfeo, posta alla fine del poema georgico, ha notoriamente animato un dibattito, per altro irrisolvibile, tra i più complessi che siano mai stati condotti sull'interpretazione di un testo latino. Riassumere le varie tesi avanzate nel corso degli ultimi decenni sarebbe qui non solo poco appropriato per ovvie ragioni di spazio ma anche inutile ai fini delle considerazioni che seguono. Non è infatti mia intenzione fornire un'ennesima interpretazione del testo né avallarne una in particolare da sviluppare ulteriormente. Quanto mi propongo in questa sede è unicamente di indicare un possibile percorso di lettura che possa apportare un cambiamento di prospettiva. Alcuni dei virgiliani più agguerriti, pur dissentendo tra di loro, seguono, mi sembra, gli stessi presupposti metodologici allorquando fanno partire la loro indagine dalla domanda: cosa ha voluto veramente dire, o non dire, Virgilio? Una domanda disarmante in tutta la sua semplicità, intorno alla quale molti hanno animatamente dibattuto, ora respingendosi l'un l'altro con toni offensivi, ora creando strumentali complicità tra stili intellettuali e

tradizioni critiche diverse al fine di meglio asseverare i propri argomenti<sup>3</sup>. Attenzione: non desidero affatto affermare che altri critici abbiano condotto un'indagine unicamente mirata alla ricostruzione delle intenzioni dell'autore, ma che anche quando essi hanno prodotto solidi e affascinanti argomenti sul testo e sul suo specifico linguaggio, lo hanno fatto nella maggior parte dei casi seguendo una strategia che definirei di armonizzazione tra la voce del testo e le intenzioni dell'autore.

Tuttavia, se accettiamo il fatto che l'autore e le sue intenzioni da un lato e il testo dall'altro rappresentano due istanze distinte, dobbiamo anche essere pronti ad accettare che essi possano anche non essere affini, che essi cioè non rappresentino la medesima istanza. Checché possa esplicitamente dire o implicitamente indicare l'autore, il significato del suo testo può prendere vie del tutto inaspettate, il cui controllo sfugge, ed è inevitabile che sfugga, anche alle sue più ponderate intenzioni. Proprio nello spazio che si viene a creare tra testo e autore (e le sue intenzioni) si deve porre il lavoro di interpretazione, ed è proprio il riconoscimento di tale discriminazione che rende inesauribile – e infinitamente più interessante – l'attività ermeneutica.

Dopo questa premessa, intendo procedere in due tappe. Nella prima introduco il concetto di macrotesto, che permette di riconoscere chiaramente il divario tra testo e autore. Nella seconda e ultima parte, mi soffermo sull'episodio dell'incontro tra l'architetto Dinocrate e Alessandro Magno, riferito da Vitruvio nel secondo libro del *De architectura*, indicando solo infine alcune interessanti coincidenze con il celeberrimo epillio virgiliano. I due testi, pur nella loro ovvia diversità, presentano alcuni importanti aspetti in comune. Essi non solo sono stati scritti nello stesso periodo e perseguono un progetto didattico (architettura e agricoltura), ma condividono un medesimo concetto di testualità, che a parer mio non coincide con le aspettative di organicità classica così vigorosamente presentate e difese da vari critici. Spiegare Virgilio con Vitruvio può sembrare un'operazione azzardata. Eppure, se si considerano gli interessi di Carlo Santini, che nel suo lavoro ha dedicato così grande attenzione alle cosiddette letterature tecnico-scientifiche antiche, non ci sorprenderemo di vedere come un testo antico catalogato da molti come tecnico possa risultare dello stesso tessuto letterario delle opere del più grande poeta romano.

---

<sup>3</sup> Sarebbe interessante, ma anche questo andrà rimandato ad altra sede, discutere e verificare sino a che punto anche i nostri stessi contributi scientifici vadano letti sulla base delle intenzioni degli autori. O, per dirla tutta, se i lettori di questi contributi debbano attenersi alle indicazioni degli studiosi stessi per recepire le loro riflessioni.

## I. Il Macrotesto

Il concetto di macrotesto è stato formulato all'interno della semiotica letteraria degli anni settanta, ma, nonostante molti testi greci e latini possano rientrare in questa categoria, esso non è stato mai veramente preso in considerazione nella descrizione e interpretazione delle letterature antiche. Il termine venne originariamente usato per descrivere quei testi che risultano da un insieme di singole unità, sia in prosa sia in poesia, come per esempio la *Vita Nova*, il *Decameron*, il *Canzoniere*, *Les fleurs du mal* o le moderne raccolte di *short stories*<sup>4</sup>. L'interesse della critica venne rivolto soprattutto all'osservazione del mutamento del significato generale che una singola unità testuale produce se inserito in una raccolta insieme ad altri testi. Le opere che possono essere definite "macrotesti" presentano pertanto un tratto in comune: esse consistono esplicitamente di due livelli. Il primo è quello dato dalle singole unità, che sono state composte indipendentemente l'una dall'altra. Una singola poesia di Petrarca, una novella di Boccaccio, un sonetto di Baudelaire o, ancora, un singolo racconto breve possono senz'altro venire interpretati ignorando il contesto dato dall'insieme in cui essi si trovano posti. Il secondo livello è invece quello prodotto dal macrotesto stesso, rappresentato dall'insieme delle singole unità riunite. Il macrotesto si presenta come un tutto organico, avente un proprio andamento logico e narrativo e, soprattutto, un proprio significato.

Fin qui ho ricostruito in modo molto sommario quanto formulato dalla teoria semiotica. Ma il concetto di macrotesto, se espanso nella direzione che intendo abbozzare in queste pagine, può diventare uno strumento ermeneutico ben più comprensivo di quanto non lo sia già. Intanto, sarà utile sottolineare un aspetto in particolare: la lettura del macrotesto non solo richiede da parte del lettore un'altra strategia ermeneutica, ma instaura una norma selettiva. Infatti, i lettori non potranno concentrarsi al contempo su una singola unità testuale e sull'insieme dato dal macrotesto. Come un osservatore che, posto di fronte alla famosa immagine multistabile raffigurante al contempo un coniglio e un'anatra, potrà cogliere con lo sguardo ora l'uno ora l'altra, ma mai coniglio e anatra contemporaneamente, così il lettore del macrotesto non potrà percepire il significato della singola unità testuale e quello dell'insieme macrotestuale in un'unica tirata. Desidero mettere qui in luce soprattutto una novità del concetto di macrotesto come lo intendo io: il macrotesto è un altro testo, che non solo non corrisponde, né nel linguaggio né nel contenuto, alle singole unità, ma il cui significato si produce precisamente durante la disconnessione del testo dalle intenzioni autoriali, sia che siano dichiarate, sia che vengano implicitamente intese. Per fare un esempio chiarissimo proprio perché estremo: una raccolta di racconti brevi, scritti da un determinato autore, viene messa insieme da un curatore o editore, che decide la sequenza da dare ai racconti. Il macrotesto che ne deriva, dato dall'intervento esterno dell'editore, sarà completamente indipendente dalle

---

<sup>4</sup> Vedi Corti 1976, Segre 1985 e Cappello 1998.

intenzioni dell'autore primario e recherà un significato che in certi casi potrà non solo essere diverso ma persino opposto a quello prodotto dai singoli racconti. Il macrotesto, come lo intendo in queste pagine, diviene pertanto un'istanza indipendente, in grado di rappresentare la voce del testo in sé, *on its own terms*, del tutto indipendentemente dal contenuto superficiale o dalla voce dell'autore stesso.

Ora, se è pur vero che il concetto di macrotesto non ha avuto alcun impatto negli studi classici (almeno, che io sappia), va nondimeno detto che, anche se il termine stesso non è stato applicato, un simile funzionamento del testo è stato a volte ben messo in luce. Per esempio, è stato elegantemente dimostrato da William Fitzgerald che il *corpus* degli epigrammi di Marziale, se preso come un insieme, reca un significato diverso da quello prodotto dai singoli epigrammi letti isolatamente. Inoltre, e questo è il punto più interessante che mi preme di sottolineare, la struttura dell'intero *corpus* in 15 libri implicitamente sovverte la caratteristica principale del genere epigrammatico, cioè la brevità<sup>5</sup>. Un altro chiaro esempio deriva da un'altra opera alla quale mi dedico nelle mie ricerche attuali, i *Panegyrici Latini*, comprendente dodici discorsi scritti in onore di diversi imperatori romani vissuti tra il 100 e il 389 d.C., che è stato messo insieme presumibilmente dall'autore dell'ultimo testo della raccolta (cronologicamente ultimo, ma secondo nella sequenza data dai manoscritti), Latino Pacato Drepanio. I *Panegyrici Latini* rappresentano un esempio ideale di macrotesto, proprio perché, a differenza di Marziale ma similmente ad una raccolta di *short stories* come descritta poco sopra, l'autore del macrotesto non è lo stesso di quello delle singole unità. Inoltre, a chi legga il *corpus* nella sua interezza, un aspetto paradossale si manifesterà chiaramente: le lodi dell'imperatore, che viene sempre definito come il migliore esempio possibile per l'umanità, vengono implicitamente, ma molto chiaramente, sovvertite non da quanto si dice nel testo stesso, ma dalla stessa sequenza macrotestuale che, promuovendo la serialità delle lodi di tanti 'unici' imperatori, finisce per ridicolizzare esattamente il suo contenuto esplicito, la lode in quanto tale. Cioè a dire il macrotesto stesso, in quanto semplice sequenza di testi, anche se non aggiunge nulla (il *corpus*, per esempio, avrebbe potuto recare una prefazione o un poscritto), produce di per sé un significato altro, che pur essendo tematicamente affine a quello prodotto e promosso dai singoli panegirici, vi entra in conflitto e finisce con il sovvertirlo. In altre parole, la lode oggetto dei microtesti, finisce per essere destabilizzata nel macrotesto, sino a risultare come erasa proprio dalla serialità delle lodi stesse.

Se considerato nei termini qui solo sommariamente indicati, il concetto di macrotesto assume una funzione che va ben al di là di quanto la definizione originaria, atta unicamente a descrivere testi come un *corpus* di epigrammi, un'antologia di panegirici o una raccolta di racconti brevi, non facesse supporre. È per questo motivo che desidero ridefinire il macrotesto, partendo proprio da quanto osservato sopra. Il macrotesto diviene quindi una funzione che ogni testo assume. Con esso descrivo un altro testo, che dal

---

<sup>5</sup> Fitzgerald, 2007, 1-7.

punto di vista materiale coincide con il testo che chiamo primario, ma il cui significato, pur nella superficiale affinità tematica, non solo non coincide con quello del testo primario, ma vi si contrappone ed entra in conflitto esattamente con le istanze presentate da quello. Nella nuova definizione che intendo qui promuovere, quindi, il macrotesto non è necessariamente associato a un *corpus* o raccolta, anche se, in realtà, qualsiasi testo, anche il più breve, può essere visto come un insieme costituito da diverse unità, anche nei casi in cui l'essere il risultato di un accorpamento specifico e intenzionale non venga mai tematizzato. Il macrotesto infine implica anche un rapporto dialettico con l'intertestualità, che, per quanto rilevante possa in certi casi divenire per il testo primario, perde dalla prospettiva macrotestuale la sua centralità, proprio perché la considerazione di questo altro testo, cioè il macrotesto, si concentra attorno alla configurazione tematica e alla produzione di un significato diverso da quello del testo primario piuttosto che attivare meccanismi di emulazione e allusività.

## II. La *fabula Aristaei* e l'aneddoto di Dinocrate

Il concetto di macrotesto ben serve a mettere in luce uno dei tratti più significativi della scrittura del trattato architettonico di Vitruvio. Come l'autore stesso fa spesso presente, il *De architectura* viene da lui concepito come un *corpus*. La corporalità, per così dire, del trattato nei suoi vari risvolti, tematici e formali, è stata opportunamente messa in luce negli studi vitruviani degli ultimi decenni, soprattutto a partire dall'importante volume di Indra Kagis McEwen, intitolato "Writing the Body of Architecture" (2003). Come ho avuto modo di discutere in altra sede<sup>6</sup>, tuttavia, all'esplicita intenzione espressa più volte dal teorico dell'architettura di dare forma con la sua opera ad un *corpus*, cioè ad un insieme organico in cui ogni parte è in armonia con le altre, non corrisponde il testo stesso, che invece produce un senso di rottura, dato sia dall'andamento disgiuntivo dei vari libri, sia dalla continua inserzione di aneddoti e storie di vario genere, che hanno l'effetto di spezzare il discorso. In un'elegante monografia, intitolata "Auctor in Bibliotheca. Essai sur les textes préfaciels de Vitruve et une philosophie latine du livre" (2005), Antoinette Novara ha avanzato l'ipotesi che le prefazioni siano state composte separatamente dal corpo del trattato e apposte ad esso in un secondo momento. L'autrice dimostra in modo convincente che il tema profondo delle prefazioni, se lette esse stesse in sequenza e separatamente dal corpo del trattato, non è tanto l'architettura quanto la scrittura (p. 8). Nel testo vitruviano affiora pertanto una complessità letteraria insospettata, soprattutto per chi vi si era accostato come a un trattato tecnico alla ricerca di nozioni utili ad una qualche applicazione. La complessità scaturisce dai vari livelli testuali e dal loro rapporto con il soggetto stesso dell'architettura, intesa come arte del

---

<sup>6</sup> Formisano 2016.

costruire, ossia del produrre un edificio in cui tutte le parti siano in funzionale armonia le une con le altre. Ecco, però, che il macrotesto del *De architectura*, inteso come un livello testuale altro, cioè come un testo letto e percepito nel suo insieme, in quanto raccolta di varie parti, invece di assecondare il progetto di un tutto organico in cui le parti sono ben connesse le une con le altre, produce un effetto di natura opposta. Sul livello macrotestuale, infatti, smembramento, rottura e disgiunzione si rendono visibili, caratterizzando la complessa scrittura vitruviana: il macrotesto finisce per contraddire l'intento manifesto, cioè la costruzione armoniosa praticata dall'arte architettonica. In questo senso è possibile affermare che il trattato registra – nella maniera in cui il testo, in quanto testo, può registrare un evento storico – il senso di rottura causato dalla fine della repubblica e dall'instaurazione del principato, passaggio segnato da una serie di eventi drammatici che caratterizzarono il periodo tardo-repubblicano.

Nell'articolo sopra ricordato, al fine di presentare questo senso di rottura e smembramento, ho scelto di concentrarmi sulla funzione di una delle prefazioni in particolare. In apertura del secondo libro, dedicato ai materiali da costruzione e alle opere murarie, Vitruvio inserisce un aneddoto che non solo resiste all'interpretazione, ma la cui funzione di raccordo con la materia del libro è praticamente inesistente. In breve: l'architetto macedone Dinocrate si reca da Alessandro con l'intenzione di offrirgli i suoi servizi. Frustrato dalla lunga attesa di venire condotto dal sovrano, Dinocrate decide di attirare l'attenzione di Alessandro con un espediente alquanto singolare. Denudatosi e con solamente una pelle di leone sulle spalle e una clava in pugno si reca lui stesso da Alessandro mentre questi è impegnato ad amministrare la giustizia. Il sovrano, ammirato della sua prestanza fisica, gli concede di parlare. Dinocrate può così presentargli il suo colossale progetto, che prevede la trasformazione del Monte Athos in un'enorme statua virile. Esso viene tuttavia respinto da Alessandro perché poco funzionale. Nonostante la valutazione negativa del progetto, Alessandro invita Dinocrate a recarsi in Egitto per fondare insieme a lui Alessandria, la cui posizione naturale è ideale. A questo punto Vitruvio interviene direttamente nel racconto, rompendo la finzione narrativa e instaurando un paragone tra la grazia fisica di Dinocrate, che gli ha fruttato l'onore di diventare l'architetto di Alessandro, e il proprio aspetto fisico debilitato dall'età e dalle malattie. Vitruvio, tuttavia, può fornire ad Augusto il suo sapere e il fatto che egli lo metta a disposizione per iscritto a beneficio dell'imperatore (*auxilia scientiae scriptaque*). La prefazione termina con questo confronto e, dopo un breve riferimento alla struttura che intende dare alla sua opera, Vitruvio passa alla descrizione del processo di incivilimento dell'umanità per il quale l'arte del costruire rappresenta uno dei fattori più importanti. Vengono quindi descritti i materiali da costruzione e le opere murarie, che rappresentano l'oggetto vero e proprio del secondo libro.

Se da un lato questa prefazione è di grande importanza in quanto mette in luce la complessità dell'operazione intellettuale che l'autore vuol realizzare attraverso la sua opera, dall'altro essa risulta problematica per vari motivi, soprattutto per il fatto che non

vi si vede alcuna evidente connessione con il tema del libro stesso. Le risposte critiche sono state diverse e fondamentalmente si pongono tra due poli: alcuni vedono nella coppia Dinocrate/Alessandro un rispecchiamento ideale del rapporto tra Vitruvio e Augusto<sup>7</sup>. Eppure, Vitruvio esplicitamente prende le distanze da Dinocrate. Altri invece ne sottolineano la profonda diversità e leggono nell'aneddoto di Dinocrate un contro-esempio, che indica cioè come un architetto non dovrebbe essere<sup>8</sup>. Eppure egli ottiene il successo a cui la sua manovra era diretta, ossia diventare l'architetto di Alessandro.

Il lettore di questo saggio, sulla base della discussione del testo vitruviano, avrà già intravisto nella discussione del passaggio vitruviano, come in filigrana, il filo rosso che accomuna sul piano strutturale l'aneddoto vitruviano al famoso epillio posto alla fine delle *Georgiche*. Tutte le interpretazioni dell'aneddoto, per quanto conducano a risultati a volte assai diversi tra di loro, condividono uno stesso principio da cui le singole argomentazioni prendono l'abbrivo: tutte si concentrano sull'architettura come soggetto e tema del testo e discutono la relazione tra i quattro protagonisti, creando delle coppie speculari (Dinocrate/Vitruvio e Alessandro/Augusto ma anche Dinocrate/Alessandro e Vitruvio/Augusto) e mettendo in luce le implicazioni etiche e politiche sia dell'architettura stessa sia dell'arte del costruire. I vari studiosi vogliono in primo luogo giustificare l'inserimento dell'aneddoto costruendo un rapporto di organicità con il resto del secondo libro e quindi dell'opera tutta. Il mio punto di vista è invece quello di fare intervenire la nozione di macrotesto, come abbozzata sopra, e cercare di individuare un tracciato che restituisca un'analisi più genuinamente testuale, cioè basata più sul linguaggio stesso che sul tema dato dall'architettura. In breve, sostengo che, per quanto Vitruvio stesso insista sull'organicità e sull'armonizzazione delle diverse parti del suo lavoro, la testualità della sua opera entra in conflitto con questa intenzione, denunciando un discorso sostenuto da discontinuità, disgiunzione e rottura, elementi che cozzano, come dicevo, non solo con le intenzioni continuamente esplicitate dall'autore, ma anche con il tema stesso del testo, l'architettura in quanto arte dell'armonioso connettere delle parti. L'individuazione del livello macrotestuale non segue la logica del contenuto, esplicitata sul piano superficiale del discorso vitruviano (l'architettura), né è mirata a ricostruire le varie risonanze intertestuali, che sono state ben messe in luce da altri. Piuttosto, il macrotesto rappresenta il linguaggio stesso del trattato, la testualità del *De architectura*. Vediamone alcuni aspetti. Il tanto discusso tema del corpo, per esempio, si colora nella prefazione di una complessità ulteriore. Il Monte Athos viene forgiato dalla fantasia di Dinocrate in una statua virile, mentre Alessandro paragona la città a un neonato. Al corpo scultoreo del collega, Vitruvio contrappone il proprio, vecchio e malato. Dinocrate, inoltre, sfoggia il proprio corpo attraverso la nudità, rappresentando se stesso come Ercole, chiaramente evocato dagli attributi (la pelle leonina e la clava) e particolarmente caro

<sup>7</sup> Cfr. Wallace-Hadrill 2010; Romano 1987; Gros 1999; McEwen 2003.

<sup>8</sup> Cfr. Fögen 2009; Courrént 2011; Oksanish 2011.



ad Alessandro<sup>9</sup>. L'architetto macedone finisce per allegorizzare la corporalità stessa giacché la sua identità appare inestricabilmente connessa con il suo corpo (si noti la parola *forma*, che costella il testo in più punti)<sup>10</sup>. Un altro aspetto che io ascrivo alla dimensione macrotestuale è la frattura tra oralità, rappresentata da Dinocrate, e scrittura, di cui si arma la figura dell'autore. Lo stacco abrupto, causato dal paragone instaurato da Vitruvio tra se stesso e Dinocrate, segnala l'incompatibilità della dimensione orale con quella scritta. Benché all'inizio il lettore si senta naturalmente invitato a creare un'equivalenza, o addirittura una simbiosi, tra le due parti, Dinocrate e Vitruvio, e quindi tra Alessandro e Augusto, questa aspettativa viene vieppiù destabilizzata sino alla stoccata finale, al punto cioè in cui la figura autoriale di Vitruvio prende le distanze dal suo *Doppelgänger* macedone. L'evocazione di Ercole assume un ruolo importante proprio perché questa figura mitica, di cui Dinocrate si appropria, rappresenta anche il modello per Alessandro stesso. La presenza, per altro mai resa esplicita, dell'eroe greco fa sì che l'intero aneddoto venga assimilato alla sfera del mito, contrastata dalla dimensione fortemente storica della Roma presente, di cui i protagonisti sono Vitruvio e il suo imperatore. Nella dimensione macrotestuale il passato greco, rappresentato dal racconto esemplare di Dinocrate, diviene esso stesso mito (*mythos*: racconto e mito al contempo), mentre il tempo presente di Roma viene come intellettualizzato: esso è storia e *logos*. Se l'identificazione tra Dinocrate e Vitruvio da un lato e tra Alessandro e Augusto dall'altro, suggerita dall'inserzione stessa dell'aneddoto, viene infine completamente destabilizzata, un'altra più profonda identificazione si manifesta tra Alessandro, Dinocrate, Ercole e il Monte Athos. Tutte queste figure vengono accomunate dalla loro corporalità continuamente messa in evidenza<sup>11</sup>. Se l'aneddoto in sé viene informato da un senso di unità e compiutezza, dato anche dalla forte affinità tra le varie figure, come appena descritto, l'intervento dell'autore, che insiste sulla spiacevolezza del proprio aspetto, non solo distacca Vitruvio dal suo antecedente macedone ma anche dalla dimensione mitica, descritta come un tutto armonico, in cui la scena dell'incontro di Dinocrate e Alessandro si svolge. Il lettore assiste ad uno stacco testualmente violento: le parole di Vitruvio rompono la finzione greca riportando il lettore alla realtà romana, più problematica e intellettualmente complessa (si ricordi che la sezione seguente ricostruisce la storia dell'incivilimento dell'umanità attraverso l'architettura).

Come forse il lettore di queste pagine avrà già intuito, l'aneddoto vitruviano, letto dalla prospettiva macrotestuale qui abbozzata, può fornire uno stimolo interessante a interpretare in modo diverso la celeberrima *fabula Aristaei* posta a suggello delle *Georgiche*. Come l'aneddoto vitruviano, così anche l'epillio si conclude in modo abbastanza

<sup>9</sup> Cfr. Hammond, 1989, 332.

<sup>10</sup> Cfr. Courrént, 2011, 234 sul contesto romano di *forma*.

<sup>11</sup> McEwen, 2003, 98-102, che insiste sull'identificazione di Dinocrate e Alessandro, ma al fine di mettere in evidenza la poco convincente equivalenza tra Dinocrate e Vitruvio.

abrupto con un inserto storico e biografico, in cui Virgilio, proprio come Vitruvio, tematizza la propria attività letteraria e il proprio rapporto con Augusto. Come nel caso del racconto di Dinocrate, così anche per il poema virgiliano i critici si sono interrogati sulla funzione dell'epillio cercando per lo più di giustificarne il rapporto di organicità con il resto del quarto libro e dell'intero poema<sup>12</sup>.

Nonostante negli ultimi decenni sia stata prodotta una massa di contributi, mirati fondamentalmente a definire tale rapporto di organicità dell'episodio al resto del poema, le *Georgiche* restano una delle opere più sfuggenti della letteratura latina e l'epillio conclusivo accresce di molto le incertezze. Più si cerca di ricostruire il legame tra le due parti del quarto libro, più il testo stesso sembra sottrarsi a questi tentativi, reclamando così la propria indipendenza. Per fare un solo esempio, che è emblematico del tipo di discussione condotta sul problema, nella sua canonica edizione del testo Richard Thomas così introduce la struttura del quarto libro: "Though the book is to be seen as a unity, and as a part of the unity of the poem, it will be useful to consider its two halves separately"<sup>13</sup>. Affermazione che non può non lasciare perplessi. Gian Biagio Conte, autore forse del saggio più rappresentativo di questa linea, nel dare un apprezzamento del precedente lavoro di Jasper Griffin, afferma di trovare con lui una consonanza "nello sforzo che muove tutta la sua interpretazione: anche lui cerca un rapporto di senso organico che innesti la *fabula Aristaei* nell'intero sistema di idee che regge il poema georgico". Conte rincara la dose: "è certo questa la via da praticare, quella che tratta il testo di Virgilio come un'entità 'classicamente' conclusa, come una costruzione organica di parti diverse, di cui la *closure* costituisce anzi il suggello significativo". Egli reagisce ad una tendenza che considera l'epillio "come un *exploit* decorativo (...) un'elegantissima e affascinante appendice, un *excursus* strutturalmente quasi autonomo, introdotto col semplice scopo di fornire un *aition* alla Bugonia"<sup>14</sup>. *Exploit*, *excursus*, *aition*: tre termini stranieri soccorrono il critico per sottolineare la sua estraneità a un'ipotesi di lettura che, certo, non soddisfa come, a mio parere, non soddisfa l'insistenza sulla "profonda continuità tematica". Tale principio infatti è interamente basato sull'assunto secondo il quale Virgilio, da autore canonico e classico, appartenente alla più classica delle fasi della letteratura latina, non può non avere inteso la sua opera come un tutt'uno, armonico e ben costruito, in cui ogni parte individuale ha una funzione organica all'interno dell'insieme. Ma la stessa inserzione di una sezione narrativa, completamente diversa dal resto, all'interno di un contesto didattico, posta com'è per altro alla fine del lungo poema, non può che di per sé creare un senso di rottura<sup>15</sup>. L'epillio in Virgilio, come l'aneddoto in Vitruvio, proprio

<sup>12</sup> Tralascio il dibattito intorno alla notizia data da Servio, secondo la quale Virgilio avrebbe sostituito un elogio del poeta elegiaco Gallo con l'epillio in seguito ad una richiesta di Augusto.

<sup>13</sup> Thomas 1988, 21.

<sup>14</sup> Conte 2002, 65 s.

<sup>15</sup> Bateson 1997 ben insiste sulla discontinuità del poema e sul generale fallimento del progetto

a causa della loro particolarità, ben più che altre parti del testo mostrano con chiarezza l'affiorare della dimensione macrotestuale. Si tratta di un discorso, interno al testo, che produce mediante il linguaggio stesso e la sua struttura, e non solo attraverso il contenuto, un significato altro, non (necessariamente) previsto dall'autore e in tensione – o forse persino in contraddizione – con il soggetto stesso dell'opera (agricoltura nel primo, architettura nel secondo). Conte elegantemente descrive la fattura del testo virgiliano. Egli infatti da un lato getta luce sulla differenza che la natura narrativa dell'epillio introduce nel tessuto del testo sorretto dal *modus* didascalico, insistendo tuttavia, e forse un po' dogmaticamente, su come il cambiamento della forma discorsiva adottato da Virgilio non equivalga ad una rottura quanto ad un rafforzamento *sub specie mythica* del discorso georgico e del suo messaggio morale<sup>16</sup>. Dall'altro, egli introduce una distinzione importante all'interno dell'epillio stesso: le vicende di Aristeo e Orfeo, benché sul piano narrativo si trovino incapsulate l'una dentro l'altra, non intrattengono, su un piano profondo, un rapporto di causalità. Paratassi, afferma Conte, anziché ipotassi. I due eroi sono concorrenti, “la forma interna è quella della contrapposizione”<sup>17</sup> di due modelli di vita e di fare poesia (Aristeo il contadino, rappresentante della poesia georgica, Orfeo l'amante, rappresentante dell'elegia). Il bel saggio di Conte, forse proprio perché si presenta come reazione a una tendenza che vede nella *fabula Aristaei* un'aggiunta estranea al corpo del poema e fine a se stessa, individua sì punti cruciali, ma li immette in una discussione regolata dall'assunto classicistico della supposta organicità dell'opera a tutti i costi. Si tratterà quindi non di respingere le osservazioni dello studioso ma di dirigerle verso altre sponde e di renderle indipendenti sia dall'astratto principio dell'organicità sia dal predominio dell'analisi intertestuale. Il senso di rottura e disgiunzione che il testo produce non solo si manifesta nella tensione tra testo didattico e inserto narrativo (come accade in Vitruvio, anche se secondo altre modalità), ma anche all'interno dell'epillio stesso, che risulta così come una sorta di *mise-en-abyme* dell'intero poema georgico. Certamente anche a me pare poco credibile che il poeta abbia voluto aggiungere l'epillio come un pezzo di bravura che nulla avesse a che fare con il resto dell'opera. Ma, checché abbia inteso Virgilio (e questo, oso dire per fortuna, resterà per sempre un mistero), è innegabile che il livello macrotestuale indichi rottura e disgiunzione. Se osserviamo la questione da questa prospettiva, ecco che l'epillio diventa sì organico al poema, ma in modo assai diverso da come è stato tratteggiato dai difensori di un'aprioristica organicità: è la sua inserzione stessa, più che il suo contenuto, a rappresentare la discontinuità, e i significati ad essa connessi, che il testo innegabilmente produce. La forma stessa del poema reagisce testualmente al proprio contenuto, determinato dal progetto didattico.

---

didattico presupposto dalle *Georgiche*.

<sup>16</sup> Conte 2002, 71.

<sup>17</sup> Conte 2002, 73.

A tale progetto il testo si ribella accogliendo una narrazione mitica, che mette fuori uso la *didaxis* stessa (seguo qui Bateson).

Qualsiasi età che definiamo classica contiene sempre un margine di resistenza alla propria aurea classicità e un testo è sempre in qualche misura sovversivo, in quanto racconta un'altra storia (*story*, ma anche *history*) trasfigurando testualmente la realtà in cui è stato prodotto. La considerazione della dimensione macrotestuale può con beneficio essere estesa ad un'altra opera di età augustea, le *Elegie* di Propertio, il cui quarto e ultimo libro ha da sempre suscitato grandi perplessità proprio a causa del senso di rottura da esso prodotto<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Si veda l'edizione di Hutchinson 2006.

BIBLIOGRAFIA

- Bateson 1997  
W. Bateson, "Virgilian didaxis: value and meaning in the Georgics" in Ch. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, 125-144.
- Cappello 1998  
G. Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Petrarca e Boccaccio*, Ravenna 1998.
- Conte 2002  
G.B. Conte, *Aristeo, Orfeo e le Georgiche: una seconda volta, in Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2002, 65-89.
- Corti 1976  
M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976.
- Courrént 2011  
M. Courrént, *De architecti scientia. Idée de nature de l'art dans le De architectura de Vitruve*, Caen 2011.
- Fitzgerald 2007  
W. Fitzgerald, *Martial. The world of the epigram*, Chicago 2007.
- Fögen 2009  
T. Fögen, *Wissen, Kommunikation und Selbstdarstellung. Zur Struktur und Charakteristik römischer Fachtexte der römischen Kaiserzeit*, München 2009.
- Formisano 2016  
M. Formisano, *Reading Dismemberment. Vitruvius, Dinocrates and the Macrotext*, *Arethusa* 49,2, 2016, 145-159.
- Griffin 1985  
J. Griffin, *The Fourth Georgic, Virgil and Rome, in Latin Poets and Roman Life*, Bristol 1985, 163-182.
- Hammond 1989  
N.G.L. Hammond, *Alexander the Great: king, commander and statesman*, Bristol 1989.
- Hutchinson 2006  
G. Hutchinson, *Propertius Elegies Book IV*, Cambridge 2006.
- McEwen 2003  
I.K. McEwen, *Writing the Body of Architecture*, Cambridge, MA 2003.
- Martindale 1993  
Ch. Martindale, *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge 1993.
- Novara 2005  
A. Novara, *Auctor in Bibliotheca. Essai sur les textes préfaciels de Vitruve et une philosophie latin du Livre*, Louvain 2005.
- Romano 1987  
E. Romano, *La Capanna e il Tempio: Vitruvio o dell'Architettura*, Palermo 1987.
- Segre 1985  
C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985.
- Thomas 1988  
R. Thomas, *Virgil, Georgics*, 2 vols., Cambridge 1988.
- Oksanish 2011  
J.M. Oksanish, *Building the Principate: A Literary Study of Vitruvius' De Architectura*, Yale Dissertation, 2011.
- Wallace-Hadrill 2008  
A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge 2008.