



ALESSIA FASSINA

Il centone *Europa* (AL 14 R²): dubbi sul genere

I primi fogli del *Codex Salmasianus*¹ ci trasmettono dodici centoni virgiliani che, al di là del comune denominatore tecnico, si differenziano fra loro per natura e ispirazione, dalla *Medea* di Osidio Geta, all'*Epithalamium Fridi* di Lussorio, ai sette componimenti mitologici corrispondenti ai nn. 9-15 dell'*Anthologia Latina* di Riese².

Tra essi spicca per grazia e coerenza l'*Europa*³, un centone incentrato sul celeberrimo mito della principessa fenicia rapita da Giove in forma di toro, i cui trentaquattro versi rivelano una tecnica poetica ineccepibile: sempre in accordo con i rigidi dettami ausoniani l'anonimo autore crea, infatti, ventisette versi tramite la fusione di due emistichi virgiliani, mentre sette esametri dipendono nella loro interezza dal modello⁴, ma non viene mai travalicata la misura del singolo verso virgiliano, e sono solo sette i casi di sostituzioni⁵ eseguite dal poeta. I prelievi palesano, inoltre, una predilezione per il Virgilio dell'*Eneide*, da cui vengono attinte cinquantasei riprese, contro le cinque dalle *Georgiche* e una sola dalle *Bucoliche*.

La struttura del poemetto rivela una tendenza alla narrazione per frammenti e per scene, assecondando in questo la struttura a mosaico del genere a cui appartiene: si possono, infatti, distinguere tre sezioni narrative: nella prima (vv. 1-5) l'attenzione è focalizzata sulla passione amorosa di Giove, che rappresenta il punto di partenza, la causa scatenante, ma non indagata, dell'intero racconto. In questi primi versi il dipanarsi dell'azione si rivela rapido e incisivo, in contrapposizione con la seconda parte del testo (vv. 6-26), introdotta dalla congiunzione avversativa *at* a segnalare una netta separazione con quanto detto precedentemente, in cui vi è un dilungarsi nell'esposizione delle diverse fasi dell'innamoramento di Europa, così da innescare la tensione necessaria per l'epilogo fulmineo, che consiste nel vero e proprio rapimento della fanciulla da parte del dio, che occupa il finale del testo (vv. 27-34).

Al di là del modo in cui il poeta sviluppa il modello mitico trasmessogli dalla tradizione, l'aspetto più interessante di questi versi, e in particolare dei primi cinque, è la presenza di un raffinato incrocio allusivo che rivela la precisa intenzione dell'autore di richiamare un ventaglio di archetipi letterari ben presenti ad un pubblico colto.

Grazie ad una perfetta padronanza del *lusus* centonario, vengono prese al contempo a modello le *auctoritates* poetiche di Virgilio e di Ovidio. Il fonte di partenza sono, infatti, i versi dedicati ad Europa alla fine del secondo libro delle *Metamorfosi* (vv. 833-875), che vengono rielaborati esclusivamente attraverso materiale virgiliano.

Se la vicenda raccontata è dunque ovidiana, quindi del tutto *altera* rispetto a quelle narrate da Virgilio, del poeta mantovano sono la lingua, i nessi e le espressioni poetiche; tutto il centone rivela

¹ Per il *Parisinus. lat.* 10318 ci si è avvalsi della riproduzione fotografica di Omont 1903; informazioni dettagliate sul codice in Spallone 1982, 1-71.

² Com'è risaputo, Shackleton Bailey ha deliberatamente ommesso i centoni nell'edizione dell'*Anthologia* da lui curata nel 1982, motivando così la decisione (p. III): «Centones vergiliani oppropria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam».

³ Pressoché assenti studi critico-testuali su questo centone se si escludono le brevi notizie riportate in: Schenkl 1888, 539; Ermini 1909, 45-46; Salanitro 2001, 42-43; il recentissimo contributo di McGill 2005, 83-84, e il pregevole lavoro di Belloli 2005/2006.

⁴ v. 3 *ecl.* 6,46; v. 16 *Aen.* V 336; v. 18 *Aen.* VII 488; v. 22 *Aen.* IX 817; v. 26 *Aen.* II 729; v. 28 *Aen.* V 212; v. 34 *Aen.* VII 362.

⁵ *ad* (per *in*) al v. 2; *Europam* (per *Pasiphaen*) al v. 3; *late* (per *lectae*) al v. 10; *hunc* (per *nunc*) al v. 14; *illi* (per *olli*) al v. 23; *tunc* (per *tum*) e *inscia* (per *nescia*) al v. 29

un'abilità poetica per nulla scontata, capace di equilibrare virgilianità e ovidianità, mettendo alla prova la capacità espressiva di un modello attraverso la capacità narrativa dell'altro, e riuscendo, per così dire, a rinchiudere Virgilio nella poetica di Ovidio.

Il centonario riproduce fedelmente il paradigma ovidiano, non tanto nella caratterizzazione dei personaggi e degli eventi, quanto nell'angolazione di fondo della vicenda, impedendo di volta in volta ai *uerba* virgiliani di avere il sopravvento sulle *res* ovidiane: la voce del Mantovano cede così il passo all'ingegno del Sulmonese, dato che la trama dei nessi virgiliani è tendenzialmente velata a favore della ricca esposizione di una storia in sé compiuta e comprensibile.

Il centone, d'ampiezza pressoché identica all'episodio delle *Metamorfosi*, si apre in *medias res*: tutto il primo verso è dominato dalla figura di Giove, *repertor* degli uomini e delle cose, subito dipinto come succube d'amore (*uulneris impatiens*). Con l'immediata precisazione che è la passione amorosa a indurre il padre degli dei alla teriomorfosi che gli consentirà di avvicinarsi alla fanciulla desiderata, il poeta dimostra chiaramente di condividere l'impianto narrativo ovidiano, di cui implicitamente aderisce alla sentenza presentata ai vv. 846-47, in base alla quale *maiestas* e *amor* sono incompatibili: *met. II 846-51*

non bene conueniunt nec in una sede morantur
maiestas et amor; sceptri grauitate relictā,
ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis
ignibus armata est, qui nutu concutit orbem,
850 induitur faciem tauri mixtusque iuuenis
mugit et in teneris formosus obambulat herbis.

In Ovidio i versi successivi sono tutti volti a dimostrare l'assunto di base: secondo Landolfi il secondo emistichio del v. 847 *sceptri grauitate relictā* disintegra 'la maestà della condizione di progenitore e signore dei celesti'⁶ di Giove, tutta racchiusa nella seguente formula epica *pater rectorque deum*.

Analogo si rivela il procedimento poetico seguito dal centonario, che dà vita all'esametro attraverso la fusione intorno a pentemimere di *Aen. XI 639 uulneris impatiens [arrecto pectore crura]* ed *Aen. XII 829 [olli surridens] hominum rerumque repertor*: così, quella che in Virgilio è perifrasi per indicare Giove mentre risponde alle preghiere di Giunone circa la sorte del Lazio viene suturata, per coerenza con la sembianza ferina assunta dal padre degli dei, insieme all'immagine del cavallo di Remulo, colpito dalla lancia di Orsilo. Dal modello il poeta recupera l'idea della ferita che si tramuta da trauma fisico a lesione sentimentale, assumendo così un nuovo valore semantico.

Sempre sulla scia del modello ovidiano, che apre il v. 850 col sintagma *induitur faciem tauri* per indicare la metamorfosi di Giove, il centone presenta nel suo secondo verso un emistichio affine, *et faciem tauro propior*, prelevato da *georg. III 58* dove Virgilio descrive alcune categorie di giovenche e ne segnala i pregi: un passo estremamente allusivo se pensiamo al richiamo operato anche da Ovidio nella descrizione di Giove-toro in *met. II 854 colla toris exstant, armis palearia pendent*, la cui clausola finale dipende appunto da *georg. III 53 et crurum tenuis a mento palearia pendent*.

Il v. 2 viene, quindi, concluso con una porzione di *georg. IV 235 [tristior hibernas caelo] descendit in undas* (con la semplice modifica di *in* in *ad*) dove si afferma che il momento adatto alla raccolta del miele è quando le Pleiadi tramontano nei flutti invernali: anche l'accenno a questa costellazione a questo punto della narrazione si rivela piuttosto significativo dato che, sempre nelle *Metamorfosi*, i versi introduttivi della vicenda di Europa raffigurano Giove che orienta l'*iter* di Mercurio, intento a trasportare il gregge regale dai monti sulle rive del mare sidonio, prendendo come punto di riferimento astrale la Pleiade Maia: *met. II 839-40*

quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra
suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt).

Se fin da questi primi due versi emerge chiaramente quanto il centonario alluda in direzione retrospettiva al modello ovidiano, il fatto che affondi il suo sguardo anche in altri archetipi letterari

⁶ Landolfi 1994, 501.

trova conferma al v. 3, che dipende nella sua interezza da uno degli esametri in cui Sileno ricorda l'amore infelice e innaturale tra Pasifae e il toro, ammettendo quanto sarebbe stata più felice la sorte della moglie di Minosse se non fossero mai esistiti gli armenti: *ecl.* VI 45-47

et fortunatam, si numquam armenta fuissent,
Pasiphaen niuei solatur amore iuenci.
a, uirgo infelix, quae te dementia cepit?

La tessera *Europam* è una variazione creata a partire dal *Pasiphaen* del v. 46, ma la ripresa di questo verso sembra, ad una prima lettura, forzata per la scarsa pregnanza che assume nel nuovo contesto: se infatti nella sesta bucolica la sofferenza d'amore di Pasifae, scatenata dalla sua turpe passione, è concreta e reale, nel centone non è immediatamente perspicuo il motivo per cui la bella Europa, ancora ignara del suo destino, debba già essere confortata.

Più che essere di fronte ad un limite del poeta nel riuso del materiale virgiliano, non perfettamente sfruttato ai fini della creazione di una chiara immagine poetica, sembra che la citazione virgiliana sia stata volutamente inserita a questa altezza del testo per richiamare la contaminazione di due storie mitologiche che presentano una qualche somiglianza nei loro tratti paradigmatici e caratteristici.

Infatti con un procedimento di sutura parzialmente analogo a quello centonario, Sileno rimprovera Pasifae di essersi unita al toro, richiamando al contempo un verso della seconda bucolica (69 *A Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!*) e la vicenda di Io (il v. 47 *a, uirgo infelix, quae te dementia cepit!* presenta, infatti, una citazione dalla *Io* di Licinio Calvo), supponendo al passaggio intermedio tra le due donne mediante la descrizione dell'avvenenza dell'animale (v. 46; 53) che evoca nel ricordo del suo colore niveo il fascino del toro amato da Europa. In pochi versi, con un 'taglia e incolla' d'autore, Virgilio riesce a rammentare mirabilmente le storie di una famiglia dal 'fato bovino', suggerendo il legame genealogico che intercorre tra Io, antenata di Europa, quest'ultima e Pasifae, sua nuora.

L'ideale complementarietà del mito di Io, rievocato nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 568-746), e di quello di Europa viene compendiata anche da Ovidio in *Ars.* I 323-24 *et modo se Europen fieri, modo postulat Ion, | altera quod bos est, altera uecta boue!* a proposito delle fantasie erotiche di Pasifae, ma affonda le sue radici nell'epillio *Europa* del poeta ellenistico Mosco, in cui è presente una lunga digressione (vv. 37-62) sul cestello nelle mani della figlia di Agenore, dono di Efesto a sua nonna Libia in occasione delle nozze con Poseidone. Sull'oggetto era effigiata proprio la vicenda della sua antenata destinata alla teriomorfosi: così la trasmissione dell'oggetto da Libia alla nipote unisce gli estremi della stirpe (Io ed Europa) non solo come simbolo di una continuità familiare, ma anche come emblema di una continuità di destini⁷.

Piuttosto allusivo si rivela anche il v. 5, nato dalla fusione intorno a cesura semisettenaria di *Aen.* IX 336 *luserat, insignis facie, [multoque iacebat]* in cui Virgilio registra come Niso uccide Serrano, un giovane di rara bellezza che durante la notte aveva giocato a dadi con i compagni, ed *Aen.* III 538 [*tondentis campum late,*] *candore niuali* dove il bianco candore è quello dei quattro cavalli che appaiono ai Troiani al loro arrivo in Italia.

Tra il testo del centone e il violento episodio narrato nel nono libro dell'*Eneide* intercorre una somiglianza di contenuti piuttosto significativa: sebbene i due personaggi siano molto diversi tra loro, condividono due tratti distintivi fondamentali: il primo è la bellezza fisica, il secondo l'azione che intraprendono, vale a dire il divertirsi in compagnia di amici. Se il passatempo di Serrano è precisato (i dadi), resta, invece, indeterminato quello con cui si intrattengono Europa e le compagne: è la dinamica del gioco di gruppo, assimilabile a quella del sesto libro dell'*Odissea*, allorché Nausicaa si divertiva a giocare a palla con le compagne, ad interessare il poeta, come già prima di lui Ovidio che al v. 845 *ludere uirginibus Tyriis comitata solebat* si avvale del medesimo verbo *ludere*, adottando l'espressione *uirginibus Tyriis*, riproposta anche nel centone al v. 9 *uirginibus Tyriis aurata fronte iuuencum* nel medesimo contesto.

La presenza di questo sintagma in entrambi gli autori non è casuale, trattandosi di una citazione virgiliana: tanto nelle *Metamorfosi* quanto nel centone le fanciulle fenicie che costituiscono il gruppo

⁷ Sulla complementarietà dei miti di Io, Europa e Pasifae e sui debiti di Virgilio nei confronti dell'*Europa* di Mosco cfr. Fernandelli 2009, 179 ss.

che accompagna Europa nei suoi giochi sulla spiaggia vengono assimilate alle ragazze di Tiro, fra le quali vige l'uso di portare la faretra, di *Aen.* I 336 *uirginibus Tyriis mos est gestare pharetram*.

Dai molteplici richiami allusivi offerti dai primi versi del centone si desume la precisa volontà del poeta di creare una *fabula* sulla falsariga del modello ovidiano, per così dire una 'variazione sul tema' presentato nelle *Metamorfosi*, che diventa una prova di bravura nel momento in cui viene resa ancor più difficile dalla 'prigione versificatoria' imposta dalla tecnica centenaria.

Risulta, così, piuttosto riduttiva l'interpretazione del testo come epigramma efrastico⁸: che si tratti di una *fabula* non esclude, infatti, che essa possa inglobare tutta una serie di elementi di carattere convenzionale, rispondenti ad una precisa tradizione iconografica. Nei versi finali (ed in particolare ai vv. 29-30) Europa viene, infatti, rappresentata con le vesti fluttuanti nel vento mentre tiene nella mano sinistra il corno del toro conformemente alla tipologia iconografica più attestata di questo mito, che riproduce il movimento rapido dell'animale che galoppa o nuota sul mare, mentre la figlia di Agenore sta dritta sul suo dorso⁹ aggrappandosi o alla sua groppa¹⁰ o ad un suo corno¹¹.

Questo impianto iconografico viene riproposto fedelmente non solo nel centone, ma nell'intera tradizione letteraria sul mito, dai vv. 125-26 dell'epillio di Mosco, ai vv. 873-75¹² delle *Metamorfosi*, al romanzo di *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, le cui pagine iniziali si aprono con la descrizione di una pittura parietale raffigurante Europa mentre afferra Giove-toro con la mano sinistra (come nel nostro caso) e ferma con l'altra la tunica flutuante.

Che quello della principessa fenicia fosse un mito di particolare fortuna anche nell'Africa vandolica, tanto da suggestionare l'immaginario dei letterati dell'epoca, viene attestato da due epigrammi, ospitati anch'essi nel *codex Salmasianus* (corrispondenti ai nn. 143-144 R²=132-133 SB), che rientrano in un gruppo di carmi consecutivi (90-197 R²=78-188 SB), recentemente editi da Lorianò Zurli che assegna la loro paternità ad un poeta di tarda età vandolica, contemporaneo e buon conoscitore di Lussorio¹³:

De Europa

Terga bouis credens Europa ascendit alumni
inseditque Ioui non reuisura patrem.
Fraude suos Genitor celat uel complet amores:
nam deus in tauri corpore praedo latet.

Aliter

Mentitus taurum Europam Iuppiter aufert,
virgineos ardens pandere fraude sinus.
Humano tandem ueniam donemus amori,
si tibi, summe deum, dulcia furta placent.

⁸ Per primo Schenkl 1888, 539 ipotizzò che il testo riproducesse una delle tante pitture parietali raffiguranti la vicenda della principessa fenicia; successivamente Ermini 1909, 46 suppose che il centone potesse essere «la leggenda apposta ad una pittura del mito d'Europa, quale si vede raffigurato sovente negli affreschi anche pompeiani, o pure un epigramma descrittivo sulla pittura stessa».

⁹ Così, ad esempio, in una metopa del tempio Y di Selinunte dove Europa è raffigurata mentre si tiene al corno del toro, ed è circondata da alcuni delfini, a suggerire il contesto marino.

¹⁰ Come in una scodella greca a figure rosse proveniente dall'Attica, 370 a.C., conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna; in un dettaglio di un vaso greco a figure rosse proveniente da Paestum, datato intorno al 340 a.C. e conservato nel Paul Getty Museum di Malibu; in un affresco romano proveniente dalla Casa dell'Amor fatale di Pompei del I sec. d.C., ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

¹¹ Così, ad esempio, in un dettaglio di un vaso greco a figure rosse del 490 a.C. conservato al Museo Nazionale Tarquiniese.

¹² *Ou. met.* 2, 873-75 *fert praedam. pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes.*

¹³ Zurli 2007, 125.

Non sfugge che il verso finale del centone, che recupera nella sua totalità *Aen.* VII 362 *Perfidus, alta petens abducta uirgine predo*¹⁴, condivide con il primo dei due epigrammi una corrispondenza testuale piuttosto significativa: il termine *praedo* si ritrova, infatti, nella medesima sede finale in *AL* 143 R².

Proprio grazie a questo rimando virgiliano il centonario riesce a sostenere la circolarità del suo testo: Giove, all'inizio indebolito dalla ferita d'amore, è quello stesso Giove che riesce alla fine a raggiungere lo scopo di possedere Europa, recuperando nell'arco del racconto l'autorità consona al padre degli dei, pur ricorrendo alla frode e alla slealtà che lo portano ad assomigliare a un predone¹⁵. Questo giudizio viene variamente riproposto non soltanto in *AL* 143 R², ma anche in *AL* 144 R² (*mentitus; fraude; furta*), secondo un *topos* letterario ben attestato, volto a mettere in luce gli inganni orditi dal signore dei Celesti per portare a termine i suoi adulteri.

Tuttavia, che due componimenti relativi al medesimo argomento, per di più ospitati nella medesima silloge, si concludano con la stessa 'metamorfofi' di Giove in un *predo* sembra più che una coincidenza, tanto da poter ipotizzare un legame tra loro non certo casuale, anche alla luce delle complesse e multiformi relazioni messe in luce in questi anni all'interno del *codex Salmasianus*¹⁶. Nulla vieta di supporre che l'anonimo centonario dell'*Europa* rientri nella stessa cerchia di grammatici e poeti di cui faceva parte l'autore della silloge di epigrammi 90-197 R² e che fosse, anch'egli, 'uno dei *sodales* tra i quali il poeta cartaginese Luxorius raccomanda a Fausto di far circolare il *libellus* affidato alle sue cure'¹⁷, cioè uno dei poeti africani più vicini per epoca e ambiente al compilatore di *Anthologia Salmasiana*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Belloli 2005/2006

P.Belloli, *Centoni virgiliani di argomento mitologico*, [tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Milano, rel. Massimo Gioseffi], Milano 2005/2006.

Ermini 1909

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

Fernandelli 2009

M.Fernandelli, *Dall'epillio al grande epos: aspetti della fortuna di Mosco in Virgilio*, in: *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, Villeneuve-d'Ascq 2009, 179-204

Landolfi 1994

L.Landolfi, *Europa: da Mosco a Ovidio*, «BStudLat» XXIV (1994), 500-526.

McGill 2005

S.McGill, *Virgil Recomposed The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, New York 2005.

Omout 1903

H.Omout, *Anthologie de Poètes Latins dite de Saumaise. Reproduction réduite du manuscrit en onciale, Latin 10318, de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1903.

Salanitro 2001

G.Salanitro, *Medea*, Roma 2001.

Schenkl 1888

K.Schenkl, *Poetae Christiani Minores*, [CSEL 16], Vindobonae 1888.

Shackleton Bailey 1982

D.R.Shackleton Bailey (ed.), *Anthologia Latina*, Stutgardiae 1982, I.

¹⁴ Nel rimproverare Latino di aver acconsentito alle nozze tra Lavinia ed Enea Amata arriva a pronosticare che un predone si porterà via la figlia per mare.

¹⁵ Il giudizio trova un parziale parallelo nel celebre racconto proemiale di Erodoto relativo al rapimento di Io e di Europa rispettivamente da parte di predoni fenici e cretesi, cfr. *Hist.* I 1-2.

¹⁶ Sulla questione si veda Zurli 2007 con relativa bibliografia.

¹⁷ Zurli 2007, 125-26.

Spallone 1982

M.Spallone, *Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto altomedievale ad una raccolta enciclopedica tardoantica*, «IMU» XXV (1982), 1-71.

Zurli 2007

L.Zurli, *Vnius Poetae Sylloge*, Hildesheim- Zürich- New York 2007.