



Testi e studi di cultura classica

Collana fondata da

Giorgio Brugnoli e Guido Paduano

Diretta da

Guido Paduano, Fabio Stok

Testi e studi di cultura classica

Collana fondata da

† *Giorgio Brugnoli e Guido Paduano*

Diretta da

Guido Paduano, Fabio Stok

Comitato scientifico

Guido Avezzù - Università di Verona

Alessandro Grilli - Università di Pisa

Gianna Petrone - Università di Palermo

Luis Rivero García - Universidad de Huelva

Alden Smith - Baylor University

Christine Walde - Universität Mainz

VESPAE Iudicium coci et pistoris
iudice Vulcano
(AL 199 R. – 190 Sh.B.)

introduzione, testo critico, traduzione italiana e commento
a cura di
Salvatore Russo

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale
e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio
peer reviewing anonimo*

© Copyright 2021

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676090-6

*Ai proff.ri Tommaso Guardì,
Luciano Landolfi, Antonino Zumbo.*

Ai miei genitori e a Mariagrazia.

Premessa

Il presente studio¹ muove da una consolidata tradizione di saggi di carattere critico-testuale e letterario incentrata sull'*Anthologia Latina*, la silloge tramandata principalmente dal *codex Salmasianus* (= **A**, *Par. Lat.* 10318, *Bibliothèque Nationale* di Parigi), focalizzando l'attenzione, in particolare, sul carne n. 199 dell'edizione di Riese² (n. 190 Shackleton Bailey³), il *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* di Vespa.

Il poemetto di novantanove esametri, trådito dal codice sopra citato e da un altro testimone, il cosiddetto *Thuaneus* (= **B**, *Par. Lat.* 8071, anch'esso conservato presso la *Bibliothèque Nationale* di Parigi)⁴, oppone un cuoco ed un fornaio di fronte al dio Vulcano, chiamato a dirimere la contesa. L'autore, dopo la consueta invocazione alle Muse, accenna alla propria fortunata carriera di retore itinerante, palesando sin da subito l'intento parodico. Segue l'intervento del *pistor*, il quale a più riprese con toni magniloquenti sottolinea (anche attraverso paragoni mitologici) la propria superiorità e si mostra sicuro della vittoria, giustificata a suo dire anche dalla necessità universale di un alimento come il pane. Allo stesso modo, il *cocus* vanta

¹ Mi sia concesso di ringraziare con affetto filiale il mio carissimo maestro, prof. Tommaso Guardi, che ha indirizzate le mie ricerche, analizzando con me ogni punto con la competenza e la delicatezza che da sempre Lo contraddistinguono. Il testo qui presentato è frutto della rielaborazione e dell'approfondimento della tesi discussa per il conseguimento del Dottorato in "Filologia antica e moderna" presso l'Università degli Studi di Messina; al prof. Antonino Zumbo, mio tutor in quel felice percorso, va un sentito ringraziamento per avermi seguito ed aiutato. Desidero esprimere viva riconoscenza al mio mentore, il prof. Luciano Landolfi, per la Sua affettuosa stima e per aver pazientemente rivisto e discusso insieme a me queste pagine, fornendomi numerosi e importanti spunti. Al prof. Carlo Martino Lucarini la mia profonda gratitudine: questo modesto lavoro non avrebbe potuto vedere la luce senza i Suoi preziosi consigli ed il Suo costante supporto. Ringrazio sentitamente il prof. Giorgio Di Maria, i cui suggerimenti mi hanno consentito di migliorare l'apparato critico e la traduzione. Un particolare ringraziamento al prof. Fabio Stok, che ha accolto favorevolmente questa edizione commentata nella collana ETS da Lui diretta. La responsabilità di qualsiasi errore e di tutte le considerazioni presenti in questo volume rimane esclusivamente mia.

² Riese 1894², pp. 166-170.

³ Shackleton Bailey 1982, pp. 135-139.

⁴ Per la descrizione dei due codici, nonché per alcune considerazioni stemmatiche preliminari, vd. *infra*, pp. 14-21.

le sue abilità culinarie, annoverando (attraverso un sottile *lusus*) diversi personaggi mitologici che, sulla base del proprio infausto destino, reclamano determinate portate. Infine, egli stesso chiama in causa il dio Vulcano, affinché quest'ultimo stabilisca il vincitore. Il Mulcibero, dopo aver elogiato entrambi i contendenti, con una salomonica sentenza li invita a vivere concordemente, minacciando altrimenti di privarli, con la sua assenza, del fuoco indispensabile allo svolgimento delle loro attività.

La silloge salmasiana ha da sempre suscitato grande interesse, manifestatosi a partire dall'*editio princeps* del Pithou⁵, proseguendo nel Settecento grazie alle edizioni di Burman⁶ e di Wernsdorf⁷, consolidandosi quindi nel primo quarto dell'Ottocento attraverso l'opera di Lemaire⁸ e di Meyer⁹. Il fervore degli studi filologici che si palesò nella seconda metà dell'Ottocento a séguito della pubblicazione della *Anthologia Latina* di Riese e dei *Poetae Latini Minores* di Baehrens¹⁰, come provano anche i notevoli studi critico-testuali del Maehly¹¹ e di Traube¹² (di poco successivi), ha conosciuto un'impressionante espansione nel Novecento, in un inarrestabile crescendo culminato nell'edizione di Shackleton Bailey, cui vanno aggiunte le particolareggiate riflessioni paleografiche e codicologiche di Bischoff¹³, Spallone¹⁴ e Petrucci¹⁵. D'altro canto, va notato come negli ultimi vent'anni del Novecento era emersa la tendenza ad approfondire altri aspetti di singoli componimenti, sia sul versante della tradizione letteraria sia sul piano dell'analisi formale, cui solo piuttosto recentemente si è aggiunto il rinnovato interesse sulla genesi dell'*Anthologia Salmasiana*, testimoniato dai circostanziati contributi di Zurli¹⁶ e di Paolucci¹⁷, nonché di Cristante e Mondin¹⁸, imprescindibili per chi si proponga di valutare le complesse relazioni

⁵ Pithou 1590.

⁶ Burman 1759-1773. Va altresì segnalato il più vasto progetto editoriale di Amati 1766.

⁷ Wernsdorf 1785.

⁸ Lemaire 1824.

⁹ Meyer 1835.

¹⁰ Baehrens 1882.

¹¹ Maehly 1871.

¹² Traube 1960.

¹³ Bischoff 1965 e 1981.

¹⁴ Spallone 1982 e 1988.

¹⁵ Petrucci 1971.

¹⁶ Zurli 2010 a. L'attenzione del filologo italiano si giustifica alla luce del progetto, finora completato in parte, di una revisione critica dei carmi dell'*Anthologia Latina*.

¹⁷ Paolucci 2010.

¹⁸ Mondin – Cristante 2010.

extra e paratestuali che intercorrono tra i codici che tramandano il testo dell'*Anthologia*.

Concentrando l'attenzione sul versante più specifico dei presupposti del presente lavoro, va osservato come le due più recenti edizioni del *Iudicium coci et pistoris* di Vespa, opera di Pini¹⁹ e di Baumgartner²⁰, sebbene si siano distinte nella prudente scelta di menzionare una considerevole parte delle congetture proposte dagli editori precedenti, tradiscano ad un'analisi approfondita alcune inesattezze nella lettura dei manoscritti, finendo per citare in maniera spesso disomogenea le varianti o addirittura tacendo alcune di queste ultime, come riscontrabile altresì nello stesso testo critico proposto da Shackleton Bailey²¹. Le tre edizioni citate differiscono peraltro tra loro per l'approccio al *textus*: se Pini nella maggior parte dei casi conserva la lezione dei codici, Baumgartner e Shackleton Bailey si dimostrano più inclini a ricorrere alla congettura, facilitati nei casi di evidente corruzione dall'assenza di un terzo testimone utile al confronto con le lezioni di **A** e **B**.

Tali discrepanze, dunque, hanno suggerito una revisione della tradizione manoscritta del poemetto, condotta sulla base della riproduzione in formato digitale dei *folia* relativi al carne, nel tentativo di costituire un *textus* più equilibrato tenendo conto, nella preferenza da accordare a certe varianti, di circostanziate considerazioni di tipo linguistico, letterario e stilistico, nonché di tutte le congetture finora proposte dagli studiosi. Le tre edizioni citate, infatti, dimostrano di non aver opportunamente considerato alcuni contributi²² spesso utili sia nella fase di *constitutio textus* sia sul versante esegetico. A proposito di quest'ultimo ambito, infatti, va sottolineato che le note di commento di Pini e di Baumgartner spesso risultano non sufficientemente esaustive riguardo ad alcune scelte critico-testuali, anche alla luce delle recenti acquisizioni della critica sul piano filologico e letterario. L'analisi approfondita delle particolarità linguistiche e delle consuetudini stilistiche proprie di Vespa, quindi, ha suggerito di corredare il testo critico di un commento, onde giustificare la preferenza accordata ad una o all'altra lezione tradita ovvero agli emendamenti degli studiosi, nel tentativo di tracciare un profilo della personalità artistica del poeta e delle modalità che concorrono al processo creativo del medesimo. Lo studio degli esametri che com-

¹⁹ Pini 1958.

²⁰ Baumgartner 1981, pp. 13-89.

²¹ Shackleton Bailey 1982. Sull'edizione dello studioso inglese si soffermano con particolare attenzione e severità le recensioni di Reeve 1985 e di Parroni 1985.

²² Si considerino, e.g., Pressel 1845 e Brakman 1934 a e b.

pongono il *Iudicium* rivela, infatti, l'uso da parte di Vespa di espressioni proprie della *Umgangssprache*, nonché di un lessico che in alcuni casi palesa tratti specifici del periodo tardo del latino, in altri testimonia la capacità del poeta di coniare nuovi vocaboli.

Sul versante dello stile, assume particolare rilievo la tendenza dell'autore a ricorrere a procedimenti quali l'assonanza, l'allitterazione, l'anastrofe, la paronomasia ed il parallelismo, sovente concentrati nello spazio di pochi esametri; il poeta, dunque, sfrutta una studiata architettura dei versi ricca di corrispondenze formali, strutturali e contenutistiche.

Nondimeno, il versante letterario della poesia di Vespa consente di evidenziare la volontà talvolta parodica, talaltra innovatrice dell'autore nel riuso e nell'adattamento di particolari clausole desunte dai modelli (in particolare, Virgilio e Ovidio, talvolta Marziale), dimostrando in ciò una notevole erudizione e la capacità di sfruttare la memoria letteraria al fine di creare nuove *iuncturae*, dietro alle quali si celano spesso anfibologie semantiche.

Come si cercherà di mostrare, le numerose particolarità linguistiche e sintattiche, insieme alla grande varietà di soluzioni stilistiche e retoriche adottate, fanno di Vespa un originale ed interessante sperimentatore. Egli, pur muovendo da un versante giuridico (per via dello statuto della sua composizione, una *controversia* in versi²³), è abile nel legare armonicamente movenze tipiche degli agoni bucolici all'intertestualità della tradizione epica, ponendosi in un continuo dialogo con i modelli, spesso oggetto di rificimenti parodici attraverso l'ironia e la capacità di sovrapporre clausole e versi celebri verosimilmente conosciuti dal suo uditorio, nell'ambito di una tecnica compositiva più scaltrita nell'arte allusiva e non artificiosamente legata al testo come la tecnica centonaria.

²³ Insiste su questo punto con precise ed efficaci argomentazioni Berti 2018. Nel prosieguo di questa analisi si tenterà di fornire un quadro più dettagliato sullo statuto del carne: vd. *infra*, pp. 38-42.

Introduzione

La tradizione manoscritta

Una premessa inevitabile, nell'affrontare lo studio del *Iudicium coci et pistoris*, va dedicata alla cosiddetta *Anthologia Latina*²⁴, la silloge nella quale è confluito anche il carme di Vespa. Insieme a detto poemetto, infatti, molti altri componimenti di notevole fattura sono stati tramandati all'interno del *codex Salmasianus*²⁵ (A), testimone *plenior* di tale tradizione. L'antologia di testi latini, come ormai unanimemente accettato dalla critica, è stata probabilmente approntata nell'Africa romano-vandalica intorno al 534 d.C., forse da uno o – più verosimilmente – da «un'equipe o una cerchia di *litterati* cartaginesi, i cui nomi spiccano tra quelli degli altri autori dell'antologia per via dei titoli di rango o di funzione che li accompagnano»²⁶. L'intento dal quale tale operazione prese le mosse era verosimilmente quello di realizzare una vasta raccolta comprendente la produzione recente o contemporanea dell'Africa latina (anche 'epigrammatica' *lato sensu*), e il Salmasiano, insieme alla tradizione cui fa capo, la rappresenterebbe in una forma più o meno fedele, ma ancora *in fieri*²⁷. Risalta immediatamente, infatti, l'estrema

²⁴ Sulla tradizione complessiva dell'*Anthologia Latina*, vd. Reynolds 1983, pp. 9-13.

²⁵ Per alcune considerazioni paleografiche e codicologiche più dettagliate su questo e sull'altro testimone del carme di Vespa, il *codex Thuaneus* (B), vd. più avanti, pp. 15-21.

²⁶ Mondin – Cristante 2010, p. 323: tra questi «il sedicenne *vir inlustris* Ottaviano, i *virii clarissimi* Flavio Felice e Coronato, il *grammaticus* Calbulo, il *referendarius* Pietro, soprattutto il *vir clarissimus et spectabilis* Lussorio»; a quest'ultimo Mondin assegna «un ruolo dominante all'interno di questo ambiente socio-culturale e nell'esecuzione stessa dell'opera», come già asserito da Cristante 2003, pp. 75-92 (in particolare, vd. pp. 76 sgg.). Dal canto suo, Baehrens 1882, pp. 30 sgg., riteneva il citato Ottaviano come compilatore dell'antologia. Su Lussorio e il *codex Salmasianus* si sofferma con puntuali argomentazioni Wasyl 2019, pp. 649-664.

²⁷ Quest'ultima considerazione è stata difesa con argomenti convincenti da Luca Mondin in Mondin – Cristante 2010, pp. 331-334, soffermandosi inoltre sulla natura dell'antologia poetica africana partendo dalla *praefatio* di Riese 1894², pp. XXIV-XXXII, cui si aggiungono le più recenti riflessioni di Paolucci 2007-2008, pp. 313-314. Mondin, peraltro, evidenzia che il copista di A fu piuttosto fedele nella riproduzione dell'antigrafo, senza alcun intento volontario di alterare l'entità o la struttura della silloge trascritta; le trasposizioni sarebbero dunque causate da interventi per rimediare a omissioni, e perciò il codice appartenuto al Saumaise non andrebbe considerato un

eterogeneità dei componenti contenuti e l'ampio spazio cronologico-letterario che essi stessi ricoprono, procedendo dal II fino a giungere al VI secolo d.C., riportando testi di particolare importanza ed ampiezza attribuiti (o attribuibili) ad autori noti (ad esempio, il *corpus* epigrammatico attribuito a Seneca) o altri poemetti ed epigrammi²⁸ frutto dell'abilità compositiva di personaggi meno noti (o addirittura ignoti) vissuti forse in epoca contemporanea alla compilazione dell'antologia²⁹.

Sul piano stilistico, inoltre, emerge chiaramente una varietà di forme poetiche che spazia dai *centones Virgiliani* all'elegia, dall'epigramma ai *versi anacyclici*, senza tralasciare i pregevoli componimenti di Sinfosio e di Lussorio. All'interno di tale molteplicità è possibile, inoltre, rilevare che certe affinità formali tra alcuni componimenti, tanto nell'impostazione retorica, quanto nel ricorso ad una precisa terminologia giuridica, evidenti ad esempio nel carme del *piscator sacrilegus* (AL 21 R².)³⁰, nella cosiddetta *Epistula Didonis ad Aeneam* (AL 83 R².)³¹ e nel poemetto intitolato *Verba Achillis in Parthenone* (AL 198 R².)³², abbiano verosimilmente indirizzato il compilatore dell'*anthologia* nell'ordinare così la sezione del *Salmasianus* a conclusione della quale si trova proprio il poemetto di Vespa.

L'*Anthologia Latina*, dunque, rappresenta una testimonianza di altissimo rilievo per la ricostruzione del possibile *milieu* culturale ed al contempo per l'avviamento allo studio dell'officina letteraria tardolatina.

Il carme di Vespa è stato tramandato, come già detto, dal *codex Salmasianus*³³ (A, *Par. lat.* 10318, secc. VIII ex. – IX in., conservato presso la Bibliothèque Nationale de France; riporta il carme ai ff. 105^v - 107^v), e dal *Par. lat.* 8071 (B, detto *Thuaneus*, sec. IX, anch'esso conservato a Parigi, nello stesso luogo; reca il *Iudicum* ai ff. 53^v - 55^v).

florilegio (vd. pp. 305-308). Sul versante codicologico, oltre al contributo di Spallone 1982, vd. altresì Zurli 2010 a, pp. 209-221.

²⁸ Di particolare rilievo è il *libellus* anonimo costituito dai carmi 90-197 R. = 78-188 Sh. B., su cui vd. Kay 2006, ma soprattutto Zurli 2005 e Zurli – Scivoletto 2007.

²⁹ Se ne citano alcuni a titolo esemplificativo: Avito, Bonoso (o Bonosio), Calbulo, Catone, Coronato, Donato, Felice, Fiorentino, Lindino, Mavorzio, Modestino, Ottaviano, Pietro, Ponnano (o Ponnano), Regiano, Tucciano, Vincenzio. A tal proposito, vd. l'ottima introduzione di Bertini 1974, pp. 99-107.

³⁰ Focardi 1998.

³¹ Solimano 1988.

³² Heusch 1997.

³³ Per l'esame del contenuto del codice, vd. Spallone 1982, pp. 11-36; Zurli 2010 a, pp. 211-222; Mondin – Cristante 2010, pp. 342-345. Una riproduzione in facsimile in Omont 1903.

Il *Par. lat.* 10318 è un codice membranaceo di 290 fogli (mm. 315-320x245-250), acefalo e mutilo, essendo perduti i primi undici fascicoli³⁴. Esso reca sul margine superiore della prima pagina l'*ex libris* di Claude Saumaise (da cui il nome di *Salmasianus*, attribuito al manoscritto). Fu prestato da quest'ultimo a Peter Schrijver, che se ne servì per pubblicare il *Per-vigilium Veneris* (1638). Successivamente, Nicolaas Heins (Heinsius) ne fu in possesso, avendo cura di trarne copia³⁵, poi usata dal Burmann per la sua edizione dell'*Anthologia Latina*. Alla morte del Saumaise (1653), il codice tornò in possesso del figlio, ma per un breve periodo: nel 1661, infatti, i manoscritti salmasiani furono ereditati da Philibert de la Mare e Jean Lantin, consiglieri del Parlamento di Bourgogne. Nel 1765 i codici che erano stati del Saumaise furono venduti dalla famiglia Lantin alla Bibliothèque Royale di Parigi, oggi Bibliothèque Nationale (prima con la segnatura *suppl. Lat.* 685, poi con *Par. lat.* 10318)³⁶.

Il *Par. Lat.* 8071 deve la denominazione di *Thuaneus* al nome del suo proprietario Jacques August de Thou (1553-1617); è un codice membranaceo costituito da 61 fogli (mm. 290x202). Esso era appartenuto a Pierre Daniel (†1603), e prima ancora a Pierre Pithou (†1596), il quale, sulla base dello stesso, curò l'*editio princeps* del carne (e di altri della silloge) nel 1590.

Fu Ludwig Traube³⁷ ad ipotizzare per il codice **A**, sulla base di considerazioni attinenti all'ortografia ed alla grammatica del testo, l'attribuzione ad un copista spagnolo del sec. VII. Il Lowe datava il manoscritto al sec. VIII², manifestando alcuni dubbi sull'origine, indicando «North Italy or South France»³⁸. Il Rand³⁹, sulla scorta dell'attribuzione del Traube, ipotizzava che il *Salmasianus* fosse stato trascritto in Francia da un esemplare di pro-

³⁴ Sul contenuto del codice, cfr. *in primis*, Spallone 1982, pp. 11-36; sulla *ratio* dei titoli relativi alle diverse sezioni fa chiarezza Mondin – Cristante 2010, pp. 309-314 e pp. 342-345, laddove si riporta la successione completa dei componimenti nonché di microtesti rubricati o di altre annotazioni a margine; i due studiosi italiani, specie nel caso di interventi paratestuali (le cui apparenti difformità sono risolte con acume), individuano «un impianto generale di semplice ma coerente concezione, e la costanza di alcuni elementari criteri ordinatori» che rinvierebbero a «un unitario progetto ecdotico [...] di un singolo curatore» (p. 305).

³⁵ Le tracce di tale operazione sopravvivono all'interno delle '*schedae Ruhnkenianae*' nel codice *Heid. Hs.* 46, f. 203^r - 204^v, conservato presso Heidelberg, *Universitätsbibliothek*; cfr. Zurli 2010 b, pp. 17 sgg. (tav. III-IV).

³⁶ Delisle 1868, pp. 361-364 e 426.

³⁷ Traube 1895, pp. 51-52.

³⁸ Lowe 1951, p. 593.

³⁹ Rand 1934, pp. 87-88.

venienza spagnola⁴⁰. La datazione del codice è stata abbassata dal Bischoff⁴¹ al periodo compreso tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX sec., localizzando il centro di produzione nella zona compresa tra la Toscana meridionale e l'Umbria. Il manoscritto è vergato in una grafia onciale romana⁴² ("new style"), «pesante nel tratteggio e irregolare nell'allineamento delle lettere»⁴³; riguardo alle caratteristiche 'romane' di **A**, ad un esame paleografico più dettagliato emergono le seguenti peculiarità: l'occhiello della *a* in forma di 'foglietta' (cui, tuttavia, è spesso alternata la *a* rotondeggiante); lo schiacciamento delle lettere (riscontrabile, ad esempio, nel tratto superiore della *d*, piuttosto ricurvo a sinistra e talvolta tracciato orizzontalmente); al termine dei tratti orizzontali delle lettere E, F, L, T o alle estremità della S e della C sono applicate delle forcellature (sebbene le aste verticali delle lettere h L ed N sono spesso rifinite da sottili trattini orizzontali). Non vanno trascurate, altresì, alcune tendenze, quali il ricorso a lettere di modulo minore in fine di rigo; la presenza di nessi (NT/TR/UR/UT) nella medesima sede; il tracciare un segno orizzontale o ondulato in luogo della *m*. Il Lowe, forse in ragione delle oscillazioni grafiche nell'uso delle forme di *a* o di forcelle o filetti ornamentali, ipotizzava la compresenza di «several similar hands»⁴⁴; tuttavia, sulla scia delle considerazioni del Bischoff⁴⁵, anche la Spallone ritiene che il codice «sia stato esemplato da un solo scriba»⁴⁶. Tale affermazione trova riscontro in alcuni interventi sul testo chiaramente dovuti alla stessa mano che ha vergato il codice (indicati in apparato con **A**¹, riconoscibili perché tracciati in caratteri onciali simili a quelli del testo, seppur di modulo ridotto). D'altro canto, appare non trascurabile la presenza di diverse correzioni o espunzioni, probabilmente ascrivibili ad una mano diversa, «cronologicamente coeva o appena posteriore al testo, nella quale si individuano una *a* aperta, che altrove si presenta chiusa in alto da un terzo elemento, e una *a* in due tempi avente in comune con le altre la forma

⁴⁰ Tale ipotesi fu messa in dubbio da Lehmann 1921, p. 323.

⁴¹ Bischoff 1967, pp. 249 e 252-253. Cfr. inoltre Bischoff 1975, p. 59. Informa sulla datazione corrente prima del Traube, Riese 1894², p. XIII.

⁴² Di tale tipizzazione dell'unciale italiana si è occupato Petrucci 1971.

⁴³ Spallone 1982, p. 37.

⁴⁴ Lowe 1951, p. 593.

⁴⁵ Un accenno in Bischoff 1967, p. 249; Bischoff 1975, p. 83.

⁴⁶ Spallone 1982, pp. 39 sgg. L'unicità della mano emerge, continua la studiosa italiana, nella «cediglia appesa all'estremità bassa della *e*; l'arco della *h* piuttosto largo; [...] la X forcellata in basso a sinistra; la lettera *y* eseguita in due tempi, con l'asta discendente da destra a sinistra rifinita in alto da un sottile trattino orizzontale».

dell'occhiello; [...] la *e* è ricavata dalla lettera che si vuol correggere con l'aggiunta dell'occhello superiore e del trattino mediano; [...] la *u* corsiva aperta, oltre alla normale *u* minuscola»⁴⁷. Gli interventi del secondo revisore sono generalmente di correzione a scambi tra consonanti sorde e consonanti sonore (*p - b, t - d*), tra la labiale sonora *b* e la labiodentale sonora *v*, tra vocali, oppure di aggiunta dell'aspirazione⁴⁸. Al termine di tale rassegna di studi incentrati sul versante paleografico, è opportuno trarre alcune conclusioni, ricollegandosi agli interventi risalenti all'ultimo decennio.

Anzitutto, l'antigrafo dal quale è stato tratto il Salmasiano era probabilmente vergato in una grafia semionciale, come asserito da P. Paolucci⁴⁹: a favore di questa ipotesi militerebbero considerazioni geografiche (ovvero l'origine africana dell'*Anthologia Latina*, cui si ricollegerebbe il frequente uso di tale grafia per scritti di natura grammaticale evidentemente noti agli autori citati nell'*Anthologia Salmasiana*, e peraltro denominata anticamente *litterae Africanae*, nella regione settentrionale del citato continente), il percorso seguito dalla silloge (che dovette approdare al monastero napoletano di San Severino in data verosimilmente alta⁵⁰) ed un esame approfondito degli errori grafici relativi alla confusione delle lettere *r* con *s* e *n*, di *c* e *g* con *t*, di *e* con *c*, nonché del gruppo *ni* con la tipica *m* onciale, riscontrabili anche nei centoni virgiliani *Alcesta* e *Hippodamia* e nella raccolta denominata *Vnius Poetae Sylloge*. La grafia onciale, probabile opera di un solo copista, sarebbe dunque un segno della volontà dello stesso di rimanere piuttosto fedele alla grafia dell'antigrafo. Gli interventi di correzione pertengono: allo stesso copista (convenzionalmente indicato per l'appunto con la sigla **A**¹); ad una seconda mano, attribuita al sec. IX da Bonnet⁵¹ (**A**²); a numerose mani moderne, tra le quali si riconoscono più spesso quella del Salmasio, poi di altri, non meglio precisabili⁵².

Sull'origine e sulla datazione del manoscritto, le considerazioni del Bischoff e della stessa Spallone sono state avvalorate da T. Licht in un recente

⁴⁷ Spallone 1982, pp. 53-54.

⁴⁸ Le tipologie di errori appena menzionate ed in particolare lo scambio *b-v*, furono accolte dal Traube a sostegno dell'origine spagnola del manoscritto; tuttavia, come già dimostrato da Väinänen 1982, pp. 112-113, l'oscillazione labiale sonora - labiovelare sonora fu un fenomeno piuttosto diffuso nelle lingue protoromanze.

⁴⁹ Paolucci 2010 (in particolare, vd. 299 sgg.).

⁵⁰ Già Spallone 1982, p. 69, sottolineava la presenza di «elementi convergenti» utili «a postulare una fase italo-meridionale nella trasmissione dell'*Anthologia Latina*».

⁵¹ Cfr. Spallone 1982, pp. 53 sgg.

⁵² Vd. Spallone 1982, pp. 55-57.

contributo⁵³: lo studioso tedesco ha altresì confermato con nuove argomentazioni che il codice sia databile all'800 e che provenga dall'abbazia di San Salvatore di Monte Amiata. A sostegno di tale ipotesi concorrono alcuni tratti comuni (come ad esempio le legature *ri* e la caratteristica *d* di tipo onciale) riscontrabili in questo e altri due testimoni dell'inizio del sec. VIII (ossia Köln, *Erzbischöfliche Dom- und Diözeesanbibliothek 43* e Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms. 2).

Volgendo l'attenzione sui *folia* del Salmasiano recanti il carme di Vespa, va notata una certa oscillazione del copista nel segnare un punto mediano al fine di indicare il primo emistichio ovvero di tralasciare tale indicazione, procedendo in *scriptio continua*. L'uso della *e* cedigliata (*ę*, intesa come compendio per *ae*) è talvolta incongruente; va notata una modesta presenza di abbreviazioni, quali: ; per indicare alternativamente *-ue* oppure pausa di senso; *p* con segno orizzontale sul tratto discendente per indicare *per*. Il copista tende a rispettare i confini di verso ed i margini dello specchio scrittorio. L'*intitulatio* del carme è rubricata in lettere onciali di modulo leggermente più grande rispetto al testo, così come le lettere incipitarie dei versi dispari. È possibile distinguere (come detto sopra) due tipi di correzioni, alcune dello stesso copista, altre opera di un revisore appena posteriore, come si evince dal differente spessore dei tratti e della tipologia di lettere⁵⁴. Non va trascurata, tuttavia, la presenza di emendamenti dovuti al primo possessore del codice, Claude de Saumaise.

Riguardo al *Thuaneus* (**B**), il Riese⁵⁵ ipotizzava fosse stato copiato tra la fine del IX e l'inizio del X secolo; il Bischoff⁵⁶, più recentemente, ha riportato la cronologia del manoscritto al pieno del IX secolo. Il codice è vergato in una minuscola carolina già pienamente formata; il testo è diviso su due colonne affiancate.

Ad un'analisi approfondita dei *folia* che riportano il testo del *Iudicium* emergono alcuni tratti salienti: l'*intitulatio* del carme, a differenza dei carmi precedenti, è posta non a fianco, nel margine, ma nella stessa colonna. Essa è caratterizzata da lettere onciali non rubricate, di modulo più grande rispetto al testo base. La lettera incipitaria del primo verso, anch'essa non rubrica-

⁵³ Licht 2018.

⁵⁴ Per l'analisi dettagliata di questi esempi si rimanda al commento alle singole lezioni, ivi discusse.

⁵⁵ Riese 1894², pp. XXXIV-XXXV; per l'elenco dei contenuti, vd. pp. XXXIV-XXXVI; l'elenco dei carmi comuni al *Salmasianus* in Zurli 2010 a, pp. 222-223.

⁵⁶ Bischoff 1981, p. 175. Si mostra convinto di tale datazione anche Zurli 2001, pp. 51-56 (in particolare, pp. 51-52).

ta, raggiunge la grandezza massima di modulo in altezza; le iniziali dei versi successivi sono talvolta vergate in modulo più grande rispetto al testo base, ma senza una distribuzione omogenea (a differenza, come si è visto, di **A**), forse per indicare la fine dei periodi che le precedono. La *a* è spesso vergata in forma di ‘foglietta’; tuttavia, non mancano oscillazioni, specie quando essa è tracciata in legamento alla *t* o alla *g*, con un tratto orizzontale posto a chiusura. Il secondo tratto della *x* discendente verso sinistra tende ad allungarsi, ma senza effetti particolari (non si riscontrano forcellature). In alcuni nessi (ad esempio, RT/ST) la prima lettera tende ad alzarsi sopra il rigo congiungendosi col primo tratto discendente della seguente. L’uso delle abbreviazioni è in linea con la tendenza del periodo: un tratto orizzontale, posto sopra la vocale, indica la consonante bilabiale *-m* omessa; lo stesso, sopra la dentale *-t-*, fa riferimento a *-ter*; infine, sopra la *-r-*, designa *-it*. Il segno : dopo la *-b-* sta per *-bus*, dopo la *-q-* è usato per indicare *-que*. Il prolungamento a sinistra del secondo tratto della *p* sta ad indicare *pro*, mentre un segno orizzontale sul tratto discendente della stessa lettera indica *per*. Un apice posto su *-m* finale di parola compendia *-mus*⁵⁷. Le lettere eventualmente omesse sono inserite dalla stessa mano nell’interlinea al di sopra della parola corrispondente; inoltre, in caso di lettere erase, il copista (nella maggior parte dei casi) ha cura di evitare di scrivere sopra la rasura. Infine, l’uso di *e* cedigliata è talvolta disomogeneo. Riguardo ai confini di verso, va registrata una certa tendenza ad equivocare, inserendo di seguito ad un esametro anche un emistichio del verso successivo (cfr. ff. 54^v e 55^v, vv. 53-54, 66-67, 68-69, 93-94, 95-96, 98-99). In entrambi i codici si registrano esempi di errata interpretazione dei confini di parola da parte dei copisti: talvolta, ciò ha generato alcune forme prive di significato. Si considerino, inoltre, i casi in cui alle lezioni esatte di **A** si oppongono le lezioni errate di **B** (tra parentesi): 2 *linquite* (*linguite*), *pierios* (*pieros*), 3 *dedistis* (*dedisti*), 11 *per cereris* (*parte reris*), *arcus* (*arcu*), 12 *miror* (*moror*), 16 *ianique* (*iamque*), 19 *saturne* (*saturnie*), 22 *pia* (*pica*), 25 *mortales* (*mortale*), 26 *primum* (*primus*), 33 *Pitagoras* (*Pitogoras*), *suaserit* (*suaserut*), 35 *quid* (*quod*), 37 *fecunda* (*facunda*), 39 *possum* (*posun*), 41 *subigit* (*subit*), 42 *cribri* (*cybri*), 46 *etiam* (*etia*), 52 *tiestem* (*vertem*), 53 *ut tereus* (*uterius*), 59 *mutante* (*uttanta*), 67 *pallas* (*pellas*), 68 *condio* (*condicio*), 72-73 (*om.*), 79 *caccabo* (*caccavos*), 82 *quasi* (*quas*), 86 *tantalus orat* (*tanta vel orat*), 89 *tolle* (*telle*), 90 *rogant* (*rogat*),

⁵⁷ Per un’analisi dettagliata delle tipologie di errore nel *Thuaneus* si rimanda al commento, laddove queste si discutono caso per caso.

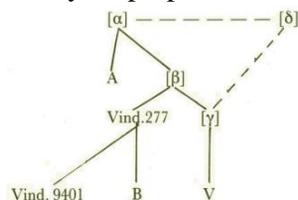
92 *bubula* (*bulbula*), 93 *danae cygnum* (*danecygnem*), 94 *faciat* (*fiat*), 95 *pressit* (*presit*), 96 *suavis* (*suavisa*), *novi* (*uoui*).

Di séguito, invece, si indicano i casi in cui le lezioni di **B** si oppongono agli errori di **A** (tra parentesi): 3 *cui* (*cu*), 20 *numine* (*nomine*), *dona* (*om.*), 23 *ilice* (*illice*), 31 *cerealis* (*cereales*), 32 *tradidit* (*tradedit*), 35 *inquit* (*inquit*), 39 *quodcumque* (*quocumque*), *molo* (*ulo*), 44 *facio* (*ficie*), 47 *comptoplascentas* (*comte placentas*), 48 *adipata* (*adipada*), 53 *cenet* (*cenit*), 55 *murmuret* (*murmoret*), 58 *coepit* (*cepit*), 59 *ora* (*hora*), 65 *copia* (*cupis*), 66 *silvas* (*sillvas*), 67 *bromius* (*promius*), 67 *olivam* (*olibam*), 68 *dammas* (*dāmrs*), 76 *similem* (*simelem*), 77 *de bove* (*de bobo*), 78 *ollas* (*illas*), 80 *suas* (*sua*), 84 *sycotum* (*psicotum*), 95 *Mulciber* (*Mulcifer*), 98 *rixa* (*rexa*).

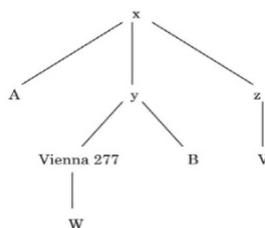
I rapporti tra i diversi rami e i testimoni manoscritti dell'*Anthologia Latina*, già indagati dal Traube (il quale riteneva che i due manoscritti discendessero sì da un antografo comune, ma che il *Thuaneus* fosse a sua volta derivato da un altro esemplare perduto), sono stati posti al vaglio in alcuni recenti lavori incentrati su *Anth. Lat.* 90-197 R². = 78-188 Sh. B.

In *primis*, E. Courtney, a seguito di una circostanziata analisi, ritiene che **B** derivi dal *Vindobonensis* 277; quest'ultimo sarebbe stato tratto a sua volta da un *codex deperditus* accomunato ad **A** dal medesimo archetipo, secondo il seguente stemma⁵⁸ (in questo caso si indica con **V** il *Leid. Voss. Q.* 86):

Più recentemente, N.M. Kay ha proposto una nuova interpretazione, di-



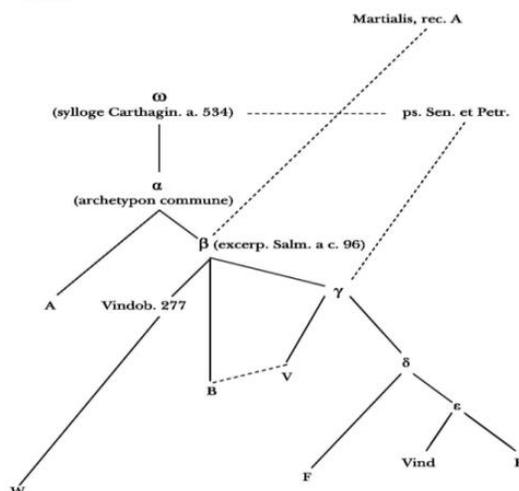
scostandosi dalla ricostruzione prima citata nel sostenere che **B** non derivi dal *Vind.* 277, pur riconoscendo questi ultimi due testimoni come apografi diretti di un codice perduto (**y**)⁵⁹:



⁵⁸ Courtney 1980, p. 48.

⁵⁹ Kay 2006, p. 16.

A tal proposito, Zurli ha approfondito i termini della questione giungendo ad una proposta più ampia ed articolata che in parte sottoscrive le conclusioni di Kay, almeno per quanto concerne la posizione da assegnare ad **A** e **B** (sebbene sia propenso a considerare quest'ultimo cronologicamente successivo al *Vindob. 277*), precisando altresì uno *stemma* per le *anthologiae Salmasiana e Vossiana*⁶⁰:



Per quanto riguarda il ramo cui si deve la *traditio* del carne di Vespa, si è visto che le considerazioni dei tre studiosi in parte coincidono, specie nel postulare la mediazione di un esemplare che avrebbe portato alla copia di **B**. Tuttavia, le tipologie di errori commessi dai copisti del *Salmasianus* e del *Thuaneus* nel trascrivere il *Iudicium coci et pistoris* sembrerebbero non avvalorare, nel caso del nostro componimento, la presenza di un *codex deperditus* a monte di **B**; ulteriori verifiche, dunque, andrebbero estese ad altri carmi trascritti comuni ai due esemplari, al fine di rintracciare elementi utili a suffragare tale ipotesi.

La questione della cronologia

Numerosi studiosi, già a partire dall'*editio princeps* dell'*Anthologia Latina* a cura del Pithou, hanno proposto diverse datazioni per i componimenti in essa contenuti, concentrando l'attenzione su alcuni poemetti particolar-

⁶⁰ Zurli 2010 a, p. 288.

mente rilevamenti dal punto di vista stilistico o sul versante critico-testuale⁶¹. Tale tendenza si è manifestata anche riguardo al *Iudicium coci et pistoris* di Vespa, a partire dall'edizione curata da Wernsdorf. Le proposte della critica, recentemente, concordano nell'assegnare al carne una cronologia tarda (IV-V sec. d.C.); in passato, tuttavia, si è registrata una certa oscillazione a datare il *Iudicium* tra II e III sec. d.C. Non sarà superfluo ripercorrere in ordine cronologico la *quaestio de tempore*.

Wernsdorf, infatti, nella prefazione al secondo tomo della sua edizione⁶², per primo argomentò sulla cronologia da assegnare al carne, ritenendo fosse stato composto nell'*infima Latinitas*; a distanza di quarant'anni, nel ripubblicare detta edizione, Lemaire si mostra favorevole a tale proposta.

Se Pressel⁶³ nella breve premessa all'edizione del *Iudicium* non si esprime circa la datazione, Teuffel ritenne che il *Gedicht* fosse collocabile nel II secolo, al pari del *Pervigilium Veneris*⁶⁴, riconoscendo in Vespa un retore. A distanza di poco tempo, Rohde⁶⁵ si esprime a favore di una datazione «viel später als Teuffel», considerando segni del basso latino due fenomeni riscontrabili nel testo tràdito, ossia l'abbreviamento *caccabö* (v. 79) e l'allungamento di *quasī* (v. 82). L'analisi della componente linguistica e delle particolarità metrico-prosodiche del poemetto, infatti, ha costituito da sempre un argomento privilegiato per gli studiosi che si sono accostati al *Iudicium* nel tentativo di rintracciare indizi favorevoli ad una datazione alta o viceversa spie di una seriorità. Per parte propria, Bücheler riteneva il diminutivo “*satullus*” (v. 14) prova di un uso tardo⁶⁶. Lo studio approfondito dell'arte allusiva di Vespa consentiva a Ihm di ipotizzare che, nella menzione della vicenda di Procne e Filomela (vv. 53-55), il poeta avesse forse in mente il carne 11 di Antonino Liberale, e datava dunque il componimento al II secolo. Wagner⁶⁷, dal canto suo, riteneva fosse possibile rintracciare alcune corrispondenze tra Vespa ed Ausonio, tuttavia non spingendosi oltre.

⁶¹ Si pensi, ad esempio, al *Pervigilium Veneris* (AL 200 R.) o al *Concubitus Martis et Veneris* (AL 253 R.) di Reposiano.

⁶² Wernsdorf 1795, p. 61.

⁶³ Pressel 1845, p. 229.

⁶⁴ Teuffel 1871, pp. 341 sg. Il poemetto, dopo gli approfonditi commenti di Formicola 1998 e Cucchiarelli 2003, è stato recentemente riedito da Mandolfo 2012².

⁶⁵ Rohde 1872, p. 84.

⁶⁶ Bücheler 1884, p. 103 (“*Satullus*”).

⁶⁷ Wagner 1907, p. 8.

Rispetto alle considerazioni espresse nel 1871, qualche anno dopo Teuffel⁶⁸ tornò sulla questione della datazione, precisando che l'impossibilità di rintracciare nel carme un influsso cristiano e la presenza dell'abbreviamento *caccabō* e del gioco di parole *coce-quoque* (v. 96) consentiva di inferire che il *Iudicium* fosse stato composto agli inizi del III secolo; Haupt⁶⁹ si espresse a favore di questa ipotesi.

Con Weinreich⁷⁰ vi fu un ritorno all'ipotesi della datazione tarda del poemetto, precisamente al periodo tardoantico; Walther⁷¹, tuttavia, accolse la prima ipotesi di Teuffel, datando l'operetta del II-III sec. d.C., un'idea approvata da Kappelmacher e Schuster⁷². Schanz e Hosius⁷³ propendevano per il terzo secolo d.C. In un contemporaneo intervento Brakman⁷⁴ considerava il poemetto composto «quo tempore fere Ausonius suum Ludum Septem Sapientium condidit». Alcune riflessioni sulle anomalie metriche e prosodiche riscontrabili nel carme di Vespa hanno indotto H. Bardon⁷⁵ a spostare la cronologia del *Iudicium* nel pieno del III sec. d.C.; Schuster⁷⁶, dal canto suo, «frühestens um das Ende des 3. nachchristl. Jhdts.». Era opinione di Büchner⁷⁷ che l'epoca di composizione andasse abbassata al III-IV secolo; Pini, intervenendo successivamente, sottolineava che «il carme, pur presentando alcune singolarità lessicali, non si direbbe tuttavia posteriore al IV sec. o alla prima metà del V»⁷⁸. Nel recensire l'edizione di Pini, Tandoi⁷⁹ ha sostenuto e confermato tale datazione attraverso un esame approfondito della lingua, della metrica e delle particolarità stilistiche del poemetto.

Va notato, tuttavia, come l'assegnazione di Vespa al periodo tardolatino abbia incontrato numerose resistenze, se si considera che la maggior parte degli studiosi, tra gli anni '60 e '70 del Novecento, hanno sovente preferito collocare il componimento nel *milieu* culturale del III sec. d.C.: a tal proposito, si segnalano quindi le considerazioni di Paratore⁸⁰, del *Tusculum-*

⁶⁸ Teuffel 1882⁴, p. 934.

⁶⁹ Haupt 1876, p. 20.

⁷⁰ Weinreich 1915, pp. 315-316.

⁷¹ Walther 1920, pp. 12-13.

⁷² Kappelmacher – Schuster 1934, p. 380.

⁷³ Schanz – Hosius – Krüger 1922, pp. 42-43.

⁷⁴ Brakman 1934 b.

⁷⁵ Bardon 1956, pp. 256-258.

⁷⁶ Schuster 1958, col. 1705, r. 57.

⁷⁷ Büchner 1957, p. 505.

⁷⁸ Pini 1958, p. 7.

⁷⁹ Tandoi 1959.

⁸⁰ Paratore 1961², pp. 860-861.

*Lexicon*⁸¹ (seguito da Raby⁸²), di Frassinetti⁸³, di Marchesi⁸⁴ e di Rostagni⁸⁵. Rodriguez Adrados, a conclusione di uno studio incentrato sulla metrica e sugli artifici retorici in *Vespa*, ritiene di poter collegare l'autore «con el apogeo de la Segunda Sofística, con los *poetae nouelli* y con la divulgación de los estudios jurídicos»⁸⁶. Pur non chiarendo le motivazioni, tanto il Bieler⁸⁷ quanto Kroh⁸⁸ concordavano nell'assegnare il poemetto al periodo tra il II ed il III secolo d.C. Per parte propria, Grimal⁸⁹, collocava l'operetta entro il III secolo. In un contributo incentrato sull'interpretazione dei vv. 60-65 del carme, Ronconi si allineava all'ipotesi di datarlo al tardo III secolo, seguendo la proposta di Schuster; lo studioso italiano, tuttavia, non escludeva che fosse possibile «una datazione anche più bassa, al IV»⁹⁰.

Shackleton Bailey⁹¹, in un saggio critico-testuale precedente la pubblicazione dell'edizione dell'*Anthologia Latina*, conclude che il poemetto non sia stato composto prima della fine del III secolo. Baumgartner, sul finire dell'edizione del carme da lui curata, in una rassegna degli aspetti linguistici, prosodici e letterari rilevanti ai fini di stabilire una possibile collocazione cronologica, conclude che il poemetto sia databile non più tardi della fine del V secolo⁹². Si tratta, infatti, della datazione accettata dalla maggior parte degli studiosi, come sottolineato da Vincenza Milazzo⁹³. Rinuncia ad un tentativo di datazione precisa Baldwin⁹⁴, ritenendo *Vespa*, tuttavia, un autore tardo⁹⁵; Smolak⁹⁶, dal canto suo, ritiene che il poemetto possa essere col-

⁸¹ Buchwald – Holweg – Prinz 1982³, p. 829.

⁸² Raby 1957, p. 45.

⁸³ Frassinetti 1963³, p. 421.

⁸⁴ Marchesi 1933, p. 344.

⁸⁵ Rostagni 1949-1952, pp. 376-377.

⁸⁶ Rodriguez Adrados 1978, p. 409.

⁸⁷ Bieler 1972³, p. 104.

⁸⁸ Kroh 1972.

⁸⁹ Grimal 1978, pp. 267-268: «C'est seulement d'après le des critères internes (langue et versification) que l'on peut penser, raisonnablement, qu'il écrivait au III^e siècle apr. J.-C., peut-être même vers la fin du siècle».

⁹⁰ Ronconi 1979, p. 425.

⁹¹ Shackleton Bailey 1980.

⁹² Baumgartner 1981, p. 69.

⁹³ La studiosa concorda su tale ipotesi cronologica: cfr. Milazzo 1982, pp. 251 sgg.

⁹⁴ Baldwin 1987 a.

⁹⁵ Baldwin 1987 b, p. 121.

⁹⁶ Smolak 1989, pp. 255-256; Smolak 2003.

locato entro la fine del IV secolo. Agnese Segato si limita a sottolineare che «la datazione del componimento risulta piuttosto incerta»⁹⁷.

Volgendo l'attenzione ai più recenti contributi sul *Iudicium coci et pistoris*, si segnala lo studio incentrato sul versante dell'allusività letteraria in Vespa di Fabio Gasti, il quale sostiene che «l'ambiente scolastico delle esercitazioni retoriche e delle *recitationes* della tarda età imperiale – con ogni probabilità non prima della seconda metà del IV secolo»⁹⁸ rappresenti il *milieu* nel quale inserire l'opera di Vespa.

Se Lespect, dal canto suo, non fornisce indicazioni più precise sulla datazione del carme, Ulriche Kenens considera che «sur la base du contenu et de certaines particularités prosodiques, nous pouvons admettre que le vers ont probablement été écrits au IV^e s. apr. J.-C.»⁹⁹.

Il dibattito sulla cronologia del poemetto, recentemente, ha segnato una fase di stallo, dovuta probabilmente alla crescente tendenza a privilegiare lo studio degli aspetti stilistici e letterari del *Iudicium*: a tale ambito si riconducono i lavori di Fabbrini¹⁰⁰ e di Clément-Tarantino¹⁰¹, favorevoli l'una a collocare il *Iudicium* nel III-IV secolo, l'altra nel IV secolo. Più di recente, Berti¹⁰² si è allineato all'ipotesi oggi prevalente, assegnando la composizione al periodo compreso tra la fine del IV e gli inizi del V secolo d.C.

Metrica, lingua, 'imitatio' e fortuna

Dopo aver passate in rassegna le ipotesi finora avanzate sulla cronologia del *Iudicium* sembra opportuno analizzare le particolarità metriche e prosodiche del carme, nonché alcune forme linguistiche (ad esempio, *hapax*, o lemmi costruiti o adattati da Vespa in maniera differente rispetto a quella consueta) e specifici costrutti dei quali si fa uso, nell'intento di contribuire ad una proposta di datazione del carme¹⁰³.

Se l'esiguo numero di esametri che compongono il carme consiglia, da un lato, una certa prudenza nella valutazione dei fenomeni metrici e proso-

⁹⁷ Segato 1994, p. 273 nota 3.

⁹⁸ Gasti 2006-2007, p. 19.

⁹⁹ Kenens 2010, pp. 215-229.

¹⁰⁰ Fabbrini 2011, pp. 93-95.

¹⁰¹ Clément-Tarantino 2013, p. 5.

¹⁰² Berti 2018, p. 163.

¹⁰³ Tale disamina, tuttavia, rappresenta una panoramica dei tratti più rilevanti del *Iudicium*; per l'esame dei singoli casi qui cursoriamente evidenziati si rinvia alla trattazione dettagliata riservata agli stessi nel commento.

dici in esso riscontrabili, d'altro canto non si potrà negare che, nell'analisi complessiva del poemetto, mettere in luce le tendenze e le particolarità emergenti possa contribuire ad aggiungere spunti di riflessione sulla tecnica versificatoria di Vespa.

Sul versante della metrica, risalta immediatamente la mancanza di versi olospondiaci, sebbene vi siano 8 esametri spondiaci con dattilo in quinta sede¹⁰⁴; i versi olodattilici sono quattro¹⁰⁵. Elevatissimo è il numero di versi incisi dalla sola cesura pentemimere (92), fenomeno che ha indotto alla riflessione Tandoi (propenso ad abbassare la datazione del carne), il quale annotava: «la rigida fissità di questa cesura sarà poi tipica della poesia esametrica del Medioevo»¹⁰⁶. Sette i casi nei quali alla cesura tritemimere si accompagna l'effemimere: vv. 19, 29, 37, 42, 47, 68, 97. Si riscontrano, altresì, 13 sinalefi (12 elisioni ed una aferesi), distribuite nei vv. 3, 18, 24, 43, 44, 46, 64, 66, 68, 69, 71, 87, 98. A riguardo della disposizione delle parole all'interno del verso, Vespa inserisce parola quadrisillabica in fine di esametro in tre casi (vv. 39: *superorum*; 47: *coptoplacentas*; 85: *Tityoni*); ai vv. 26, 83, 90, 98 inserisce invece un monosillabo: *est* (vv. 98 e 26, sebbene qui compaia anche *hic*), *me* (vv. 83 e 90). Alcune preposizioni monosillabiche compaiono dinanzi a cesura: *in* (vv. 52, 54); *sub* (v. 55); *de* (v. 77, in quinta sede)¹⁰⁷. Nel complesso, dunque, Vespa si dimostra fedele alle norme dell'esametro classico; d'altro canto, emerge una frequentissima coincidenza tra ictus ed accento di parola (tendenza osservabile, ad esempio, ai vv. 73, 74, 80, 81, 85, 98); alcuni termini, inoltre, sono spesso ripetuti in diversi esametri, mantenendo tuttavia la stessa disposizione nella *squelette* del verso (*pistor*: vv. 9, 58, 60; *sanguine*: vv. 34, 41, 42). Sul versante della prosodia, alcuni fenomeni consentono di inferire elementi utili alla datazione del carne¹⁰⁸. In *primis*, la presenza dello iato davanti a cesura ai vv. 6 e 92; si registrano sei casi (vv. 5, 6, 12, 15, 27, 75, 96) di allungamento della sillaba finale di parola¹⁰⁹, tutti dinanzi a cesura; tali fenomeni, già riscontrabili nella poesia cristiana del IV sec. d.C. assumono particolare rilevanza se conside-

¹⁰⁴ Si tratta dei vv. 8, 9, 50, 60, 61, 71 (con elisione), 74, 79; Baumgartner 1981, p. 70, conta 11 esametri costituiti da spondei con dattilo in quinta sede.

¹⁰⁵ Si tratta dei vv. 23, 40, 44 (con elisione), 76. Simili considerazioni in Rodriguez Adrados 1978, pp. 407-408.

¹⁰⁶ Tandoi 1959, p. 203.

¹⁰⁷ Sulla presenza dei monosillabi nella poesia esametrica latina, imprescindibile lo studio di Helleguarc'h 1964, pp. 50-69.

¹⁰⁸ Cfr. anche Schuster 1958, p. 1708 e Tandoi 1959, p. 203.

¹⁰⁹ Sull'allungamento della sillaba finale di *temere* (v. 38) vd. la voce specifica nel commento.

rati nel breve spazio di versi del carme. La realizzazione di pirrichi (vv. 3, 40, 44, 68, 76), la scansione di *egō* in forma di giambo al v. 42 e di *Meleāger* al v. 87 tradiscono affinità con testi tardi (ad esempio, *CLE* 441, 2: *nec Meleāger atrix perfodit viscera ferro*). L'elevata percentuale (57%) di casi nei quali la *-o* desinenziale della prima persona del verbo singolare viene abbreviata, l'anomala scansione della *-o* desinenza caratteristica del dativo o dell'ablativo (*caccabō*, stando a quanto riportato dai codici al v. 79, ma, vd. *infra*, comm. *ad v.*), la cui diffusione è testimoniata dall'inizio del III sec. d.C., o ancora l'allungamento della *-a* in *agricolā* (v. 27), concorrono, tra gli altri fattori, a suggerire una datazione tarda del *Iudicium* di Vespa, nel pieno del IV secolo e comunque non oltre gli inizi del V sec. d.C.

La presenza di termini tecnici raramente usati prima del II-III sec. d.C. ha consentito tanto a Schuster prima, quanto a Tandoi e a Baumgartner poi, di collocare l'autore del *Iudicium* nel IV sec. d.C.; Vespa dimostra una sorprendente capacità creativa, passando attraverso la creazione di *hapax* o declinando (per ragioni metriche) nomi (specie greci) e avverbi creando desinenze *ad hoc*, spesso secondo il principio dell'ana-logia¹¹⁰. Se per Baumgartner l'uso di *satullus* è sinonimo della diffusione del termine in epoca tarda¹¹¹, Tandoi, dal canto suo, lo rileva come «spia di *sermo plebeius* più che di velleità arcaizzanti»¹¹². Allo stesso tempo, volendo presentare soltanto alcuni esempi, si confrontino altre forme, le quali risultano bene attestate nella *Umgangssprache*: *agnina* (*caro*) e *crustulum* (vv. 88 e 49), *coptoplacenta* (v. 47), *mustacius* o *mustacium* (v. 49); a questi si aggiungano altri termini tecnici, quali *bubula*, *taurina*, *ficatum*, ricorrenti peraltro nell'*Editto di Diocleziano*¹¹³. Vespa palesa altresì una vena creatrice di *hapax*: *canopica* (v. 48), *sycotum* (v. 84) e *lingulus* (v. 88) ne sono chiare prove.

Sul versante della sintassi, la costruzione di alcuni periodi palesa, come già aveva notato Tandoi¹¹⁴, certe difficoltà di impostazione, se si considera il ricorrere sistematico a determinate tipologie (ad esempio, il reiterato uso di *facio* come "*Allerweltsverb*" per usare un'espressione di Baumgartner¹¹⁵, o di *de* invece dell'ablativo strumentale, come ai vv. 14 e 64). La stessa co-

¹¹⁰ A tal proposito, vd. comm. *ad voc.* "*Tityoni*".

¹¹¹ Baumgartner 1981, p. 75.

¹¹² Tandoi 1959, p. 201.

¹¹³ Per l'analisi particolareggiata di tali termini vd. le voci corrispondenti nel commento.

¹¹⁴ Cfr. Tandoi 1959, p. 205: «Lo sforzo di dare buona consistenza sintattica all'espressione talvolta fallisce».

¹¹⁵ Baumgartner 1981, p. 76.

struzione di *miror quod ... e sis memor, quod* potrebbe ricadere nell'ambito di questa valutazione.

Dal versante dell'*imitatio* va notato che all'interno dei versi del *Iudicium*, con particolare frequenza, Vespa ha avuto cura di inserire numerosi riferimenti ai grandi autori della letteratura latina (su tutti, Virgilio ed Ovidio¹¹⁶), non disdegnando, tuttavia, di richiamarsi a molti altri (Seneca, Stazio, Giovenale, Marziale) avvalendosi della tecnica di riuso di intere clausole o di espressioni pregnanti.

Senza tralasciare quanto affermato da Weinreich¹¹⁷ e da Walther¹¹⁸, la sintetica trattazione dello Schuster mette in luce i possibili modelli di Vespa: gli *Idilli* di Teocrito (1, 4, 5, 6, 8, 9), le *Bucoliche* di Virgilio (la terza e la settima), o ancora il carme 62 di Catullo. Inoltre, lo studioso tedesco cita Athen. IV 157 B, il quale ricorda una *λεκίθου καὶ φακῆς σύγκρισιν* di Meleagro di Gadara¹¹⁹.

L'autore del *Iudicium* in taluni casi sembra ricorrere a movenze tipiche dei canti amebai bucolici; la presenza di due protagonisti e di un arbitro, infatti, è testimoniata nei componimenti virgiliani (*Ecl.* 3 e 7), ma anche di Calpurnio Siculo (*Ecl.* 2 e 6), e in *Buc. Eins.* 1. Tuttavia, se si considera la ripartizione degli interventi in due blocchi, il confronto potrebbe essere stabilito soltanto con quest'ultimo carme¹²⁰.

La *sententia* di Vulcano, con la quale si afferma la parità dei due contendenti per via dell'utilità delle loro professioni, mentre uno dei due protagonisti sottolinea a più riprese la propria superiorità sull'altro e l'assurdità del confronto, potrebbe essere spia di un'evidente influenza del genere bucolico, in particolare di Calp. Sic. *Ecl.* 2, 99-100. L'invito alla concordia dell'arbitro Tirsi, rivolto al pastore Ida e al giardiniere Astaco, venuti a con-

¹¹⁶ Sui rapporti con Ovidio e con la prassi declamatoria vd. *infra*, p. 26 sgg.). La diffusa presenza di ipotesti ovidiani, e in particolare delle *Metamorfosi*, confermerebbe peraltro che Vespa abbia attinto proprio dal Sulmonese per quanto concerne i riferimenti a episodi o personaggi mitologici. Per quest'ultimo aspetto, vd. le sezioni del commento che discutono i casi in cui il *pistor* e il *cocus* citano protagonisti del mito.

¹¹⁷ Weinreich 1915, p. 315.

¹¹⁸ Walther 1920, pp. 12-13.

¹¹⁹ Edito in Wachsmuth 1885, p. 84.

¹²⁰ Su tipologie simili di carme bucolico nella forma di canto amebeo, cfr. Froleys 1973, pp. 87-133; Schäfer 2001, pp. 73-153.

tesa, potrebbe infatti aver indirizzato la chiusa del *Iudicium*, visto il parallelo confrontarsi di due mestieri diversi¹²¹.

Il confronto si fa ancor più stringente se si considera il v. 3 del carme, *ille ego Vespa precor, cui divae saepe dedistis*, che imita direttamente Nemes. *Ecl.* 2, 37-38, *ille ego sum, Donace, cui dulcia saepe dedisti oscula*¹²². Vespa, infatti, riadatta quasi *verbum de verbo* il passo di Nemesiano, mantenendo nelle stesse sedi metriche *iuncturae* e lessemi che marcano somiglianze certamente lampanti¹²³, e forse utili, sul versante della cronologia, a inferire un *terminus post quem* per la composizione del poemetto contenuto nell'*Anthologia Latina*.

Risultano impressionanti le affinità tra i vv. 84-93 del poemetto ed un passo della cosiddetta *Cena Cypriani*¹²⁴, probabilmente composta tra IV e V sec. d.C., evidenti anche nell'uso di lessemi spesso inconsueti (come ad esempio *caput*, usato in accezione culinaria, forse a causa della reminiscenza dell'episodio della morte di Penteo nelle *Metamorfosi* ovidiane¹²⁵). Il ricorso ad una terminologia pressoché identica (*sicotum, cervinam, agninam, lacertum, linguam*), attribuendo le diverse pietanze ad una specifica figura della Bibbia (Tobia, Esaù, Abele, Golia, Aronne), suggerisce che il rapporto tra i due testi sia di imitazione, sebbene finora non sia stato affermato chi sia l'imitato e chi l'imitatore.

Tuttavia, la presenza di *hapax* in Vespa, le studiate simmetrie verbali e lessicali che coinvolgono pietanze e personaggi mitologici, nonché la stessa icastica *brevitas* fanno di tale segmento del *Iudicium* un piccolo esercizio di stile nella prassi declamatoria, e farebbero propendere ad assegnare a Vespa la priorità rispetto al passo della *Cena Cypriani*, il cui autore (verosimilmente riconducibile al medesimo *milieu* culturale, forse in Africa, se si conside-

¹²¹ L'ecloga è analizzata da Frolejks 1973, pp. 124-126, e da Schäfer 2001, pp. 140-149.

¹²² A sua volta, l'autore imita Calp. *Ecl.* 3, 55-57 *ille ego sum Lycidas, quo te cantante solebas / dicere felicem, cui dulcia saepe dedisti / oscula*.

¹²³ Sulla presenza del nome "Vespa", vd. *infra*, pp. 26-28; per ulteriori considerazioni sui due passi, vd. *infra*, comm. ad v. 3.

¹²⁴ Modesto 1992, pp. 105-106 si sofferma sulle somiglianze lessicali tra i due componimenti, come anche Milazzo, 1982, pp. 273-274, e Kenens 2010, pp. 233-235; cenni in Schuster 1958, col. 1709; una precisa suggestione già in Weyman 1918, p. 210. Della *Cena* si ricordano altresì un rifacimento di Hrabanus Maurus (vd. Hagen 1884), e (in forma poetica) da parte di Giovanni Diacono (vd. Strecker 1978, 872-898). Dal canto suo, Orlandi 1979, p. 21, a proposito del rifacimento di Giovanni Immonide, nota che in Vespa «il procedimento è il medesimo: come qui Vespa si riferisce a note favole mitologiche, così lo ps.-Cipriano fa sì che i suoi personaggi scelgano tipi di carni appropriate alla storia di ciascuno (882 Str.)».

¹²⁵ Cfr. Rabuzzi 1992, p. 163 nota 28.

ra la probabile genesi della silloge salmasiana) potrebbe aver attinto dal *Iudicium* la novità di imbandire a celebri personaggi mitologici alcune pietanze rispondenti alle loro vicende, e trasporle in un contesto letterario di stampo cristiano, ampliando tale motivo in un testo molto più esteso, ma di fatto ripetitivo. A proposito dei rifacimenti medievali, Tandoi 1959, 209-210 nota 2, esclude che nell'ambito della storia della tradizione manoscritta il *Salmasianus* abbia avuto un ruolo nel recare il modello per il rifacimento di Giovanni Diacono, risalente alla metà del IX sec.; ritiene invece che **B**, per via della stessa datazione e della sua origine francese settentrionale potrebbe essere stato prodotto in un centro di cultura conosciuto appunto dall'autore della rielaborazione poetica della *Cena*.

La priorità del *Iudicium* potrebbe essere messa in correlazione ad un altro testo cronologicamente coevo e dalle implicazioni per così dire culinarie, il *Testamentum porcelli*¹²⁶. Qui, il protagonista assegna nel suo testamento a un determinato parente o affine ogni sua parte, con un procedimento analogo a quello usato da Vespa¹²⁷. Non va tralasciato, inoltre, che il riferimento contenuto ai vv. 16-17 alle *Kalendae Ianuariae* (le cui testimonianze risalgono proprio al IV sec. d.C.) potrebbero costituire un altro argomento a favore dell'ipotesi di datazione già discussa precedentemente.

Riguardo alla fortuna del *Iudicium*, già Tandoi¹²⁸, a proposito della contrapposizione visiva tra i personaggi protagonisti di un contrasto, aveva citato il *Conflictus Veris et Hiemis*, ove il *Ver* è rappresentato come giovinetto *florigero succinctus stemmate*, mentre la *Hiems* appare come una vecchia *rigidis hirsuta capillis*¹²⁹. Prima ancora, il Walther, in appendice al suo studio sulla *Streitgedicht*, aveva pubblicato due carmi nei quali alla fronte color del giglio, alle guance rosate ed alla chioma aurea dell'*Aestas* si contrappone la faccia grinzosa e la chioma coperta dal ghiaccio dell'*Inverno*¹³⁰.

Indubbie sono le reminiscenze rintracciabili in Venanzio Fortunato (*Carm.*, 6, 11-12; 17-18) nel carne in cui egli descrive il cuoco di corte a

¹²⁶ Vd. Bücheler – Heraeus 1922⁶, pp. 268-269; Bott 1971, pp. 13-17.

¹²⁷ Anche Baumgartner 1981, p. 86, sottolinea l'affinità tra i due testi, aggiungendovi anche *AL* 273 R. (= 267 Sh. B.), componimento risalente datato al III sec. d.C. a cura di un tale Modestino, che ritrae Cupido addormentato preda delle ombre delle eroine morte per causa sua, che inizia a discutere sui diversi modi per ucciderlo; il fanciullo, destatosi improvvisamente, spiccando il volo si salva dall'imminente pericolo.

¹²⁸ Tandoi 1959, p. 212.

¹²⁹ Cfr. Alcuin., *Carm.* 58, vv. 6-7.

¹³⁰ Walther 1920, pp. 203-209.

Metz¹³¹. Il contrasto tra la *copia* delle portate del cuoco e l'*inopia* del fornaio, peraltro, trova un parallelo nei contrasti più tardi *De Claravallensibus et Cluniacensibus* e *De Mauro et Zoylo*¹³².

Vespa, '(cog)nomen' reale o fittizio?

Tracciare un profilo dell'*ars* e della *doctrina* dell'autore, in assenza di notizie precise sulla sua vita nonché di altre opere ascrivibili a quest'ultimo, significa confrontarsi con il solo testo del *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano*: a tal proposito, la maggior parte della critica¹³³ ha voluto vedere, nell'espressione *per multas urbes* che il Nostro utilizza, un riferimento alla sua attività di «brillante conferenziere»¹³⁴, per usare la felice definizione di Tandoi. Tuttavia, nulla si sa di preciso, se non ciò che egli stesso asserisce ai vv. 3-4 del componimento, citando il suo nome e facendo eco, nelle forme, ad Ovidio o allo Ps. Virgilio: *ille ego Vespa*. A tal proposito, Baumgartner¹³⁵, Milazzo¹³⁶ e Rabuzzi¹³⁷ hanno espresso alcune riserve circa l'opportunità di ricostruire le vicende biografiche dell'autore a partire dall'attacco del carne, disseminato a loro giudizio di riferimenti di *tópoi* consolidati¹³⁸.

¹³¹ Per parte propria, Baumgartner 1981, p. 49, comm. *ad v.* 59, ritiene che l'uso simile dell'espressione in Venanzio Fortunato sia dovuto all'influenza di uno specifico *tópos* (contrapponendosi a Tandoi 1959, p. 209, il quale, a sua volta, crede che Venanzio abbia inteso significare «una indubbia reminiscenza di Vespa»), e ribadendo che il sintagma sia riconducibile a *Ov. Am.* I, 4, 67 e *Pont.* IV, 6, 4.

¹³² In entrambi il *monachus candens* (il Cistercense) critica l'abbondanza dei piatti della cucina dell'altro, dotato di un ricco abito scuro. L'elemento del contrasto cromatico, dunque, si intreccia alla contrapposizione tra cibi e talento culinario. Sulle analogie tra Vespa e i *conflictus* d'età medievale, vd. Rabuzzi 1992, pp. 162-163.

¹³³ Teuffel 1871, p. 342; Schuster 1958, col. 1705; Froleys 1973, p. 217.

¹³⁴ Tandoi 1959, p. 212.

¹³⁵ Baumgartner 1981, p. 89.

¹³⁶ Milazzo 1982, p. 256.

¹³⁷ Rabuzzi 1991, p. 263.

¹³⁸ Allo stesso modo, di recente è stata messa in dubbio l'autenticità del titolo trasmesso dai manoscritti; come fa notare Berti 2018, p. 166 nota 19 (prendendo le mosse da una suggestione di A. Stramaglia), in esso il nome del *cocus* precede quello del *pistor*, mentre l'ordine degli interventi dei due protagonisti è inverso. Ma all'interno dello stesso componimento, al v. 96, Vulcano cita nella sua *sententia* il *cocus* prima del fornaio.

Sulla scorta degli accenni da parte degli studiosi appena citati, in un recente contributo S. Georgacopoulos¹³⁹ ha imbastito una particolare interpretazione dei primi versi del carme, attraverso la quale (sottolineando a più riprese il taglio essenzialmente parodico del componimento) ha negato l'attendibilità dei riferimenti biografici presenti, concludendo che si tratti di una "controversia in versi meta-umoristica".

La studiosa greca, infatti, ritiene che tale impianto 'umoristico' sia distinguibile a partire dal nome dell'autore, da interpretarsi in senso comune, come se si trattasse del riferimento a un insetto, la vespa, il cui aculeo sarebbe costituito dalle facezie che caratterizzano il *Iudicium*, ispirate ai *forenses aculei* di Cic. *De orat.* II, 64 e III, 168¹⁴⁰. Inoltre, a sostegno della propria ipotesi la studiosa porta una glossa di Fest. 506 L., 16 sgg. a Mart. I, 30, 1, che definisce *vespillus* ("becchino") un medico evidentemente poco preparato, e l'analisi delle abitudini di tali insetti che si evince da Plin. *Nat. Hist.* XI, 21, 71. La Georgacopoulos richiama altresì la *fabula* di Fedr. III, 13¹⁴¹, incentrata sulla contesa che si svolge tra api e fuchi per l'usurpazione da parte di questi ultimi del duro lavoro delle prime, *opus sapore mellis*, e in cui figura come arbitro una vespa.

La studiosa pone tale eventuale ipotesi in correlazione al passo dell'*Ars* oraziana (v. 99), *non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt*, al fine di desumere che il *Iudicium* risponda al 'profilo ideale' di componimento tracciato da Orazio in *sat.* I, 10, 3-14 (ossia dotato di *brevitas*, *risus* e *varietas*).

L'interpretazione della studiosa greca, pur se suggestiva, rivela nondimeno due punti di criticità: nel basarsi sul raffronto con il passo di Fedro, infatti, si fa riferimento alla congettura *mellis* del Barth, in luogo di *maius* al v. 6, senza però discutere le ragioni per le quali la maggior parte degli studiosi hanno scelto di accogliere la lezione tradita, posta a definire in sede proemiale per l'appunto le caratteristiche parodiche del carme nel trattamento dei modelli classici. Infatti, il sintagma *ille ego* si pone in diretta dipendenza (come si avrà modo di dimostrare in sede di commento¹⁴²) di Ovidio e dello Ps. Virgilio, giustificando dunque la forma *maius* attestata. Inoltre, il

¹³⁹ Georgacopoulos 2014. In Georgacopoulos 2012, la studiosa aveva approfondite le proprie considerazioni circa l'impiego nel carme di facezie «*permixtis salibus*».

¹⁴⁰ L'oratore ci informa peraltro di un Terentius Vespa (*De orat.*, II, 253).

¹⁴¹ Va ricordato che l'attribuzione del componimento a Fedro è piuttosto incerta, e la maggior parte della critica lo considera spurio.

¹⁴² Vd. *infra*, comm. ad vv. 3-6.

parallelismo tra *opus* delle api e creazione di “*V-vespa*”¹⁴³ non potrebbe realizzarsi in senso stretto, se si considera che le vespe non producono che modestissime quantità di miele (usate unicamente per nutrire le larve o per trofallassi), attitudine forse sconosciuta nel mondo antico, stando alle fonti.

La presenza di altri nomi di autori a noi sconosciuti presenti nell'*anthologia Salmasiana*, ma riportati dal compilatore della silloge in quanto legati ad una possibile cerchia di intellettuali della regione nordafricana, come si è già discusso nelle pagine precedenti, farebbe propendere in questo caso per la verosimiglianza del *cognomen* citato, che ricorre peraltro in due iscrizioni (*CIL* V, 2538 e 3545/6¹⁴⁴), utili almeno a sottolineare la diffusione del nome in questione.

La prima è un'epigrafe di un *pectinator* (ossia l'artigiano che lavorava pettini per scardassare la lana¹⁴⁵), scoperta a Este, colonia romana nel III-II sec. a.C. e fino all'età augustea, poi decaduta a villaggio rurale nel IV secolo d.C. La seconda, rinvenuta a Verona, presenta soltanto i nomi di due coniugi sepolti, uno dei quali è *C. Cassius Vespa*.

Effetti retorici e 'Klangfiguren'

A proposito della questione della cronologia è stato già detto che a lungo si è dibattuto se collocare l'autore e la sua opera nel II-III secolo o ben più tardi, nel IV o addirittura agli inizi del V secolo d.C.; le due ipotesi, ovviamente, presuppongono che tramite tali definizioni cronologiche nel primo caso si riconoscerebbe in *Vespa* un retore legato al fenomeno della *elocutio novella*¹⁴⁶, nel secondo, invece, un grammatico spesso in giro tra diverse località al fine di farsi apprezzare, tramite le *recitationes*, da un vasto uditorio.

Come giustamente sottolineato da Tandoi, alla semplicità dei costrutti e delle proposizioni dei *novelli* si oppone «una congerie di artifici di stile»¹⁴⁷, quale è l'opera di *Vespa*. Quest'ultimo, infatti, dimostra la spiccata tendenza a infarcire il tessuto versificatorio di particolari effetti stilistici (figure di suono, ma anche figure di significato) che certa parte della critica ha messo in relazione proprio alla possibile recitazione a cui doveva essere destinata

¹⁴³ Si tratta della forma grafica scelta da Georgacopoulos 2014 per evidenziare l'interpretazione propria/comune del nome citato al v. 3 del carme.

¹⁴⁴ Non risulta sia stata proposta finora una datazione per le due iscrizioni, che già comparivano rispettivamente in Maffei 1749, p. 152, n. 6 e in Furlanetto 1847, p. 210, n. 206.

¹⁴⁵ Forcellini-De Vit, p. 606 s.v.

¹⁴⁶ È il parere di Teuffel, 1871, p. 341, e di Schuster 1958, col. 1705.

¹⁴⁷ Tandoi 1959, p. 206.

l'opera¹⁴⁸. Lo statuto letterario dell'opera trova una precisa eco negli stessi procedimenti stilistici utilizzati, in particolare nel ricorso assai frequente al parallelismo¹⁴⁹, all'antitesi ed al chiasmo¹⁵⁰.

Di seguito si tenterà di fornire una rassegna concisa di tali fenomeni, riscontrabili con notevole frequenza nel carne, se si considera la brevità di quest'ultimo.

Le movenze solenni dell'apostrofe iniziale alle Muse risultano scandite dall'iperbato e da numerose *Klangfiguren*: l'insistita presenza, in alternanza, dell'omeoptoto in *-ae* e in *-as*, dell'allitterazione in *r* e *t*, che creano una suggestiva eco in tutto il primo esametro: *ter ternae, varias cunctas quae traditis artes*. Ai vv. 3-4, si notano l'allitterazione con vocale variabile nell'*incipit* dei due emistichi (*per ... populo*), e l'assonanza (*multas urbes*), oltre all'allitterazione in *r* in posizione incipitaria e interna (o coperta che dir si voglia): *per ... urbes ... favorem*. Al v. 9, la presenza dell'allitterazione in *p* (*pistor procedit primus*) e dell'*omeoarcton* con vocale variabile *procedit primus* prepara ad una sorta di "ponte fonico" che, partendo dall'assonanza tra *agendam* (v. 9) e *canitiem*, prosegue nell'allitterazione di *canitiem capiti*, a sua volta collegato in forma coperta, tramite la sillaba *-ti*, all'ablativo *toto* (posto al centro del verso) legato a *praebente*, la cui sillaba finale marca una nuova assonanza: *agendam / canitiem capiti toto praebente*.

Anche negli interventi dei due protagonisti del *Iudicium* si riscontrano numerose *Klangfiguren*: nelle prime battute il *pistor* insiste sull'anafora e sull'omeoptoto, se si considerano le sequenze *per Cereris // per Apollinis*; ancora un omeoptoto si registra tra *cocus* e *paratus* e *satullus* posti in *explicit* ai vv. 13-14. Alla predominanza fonica di *-r* dei vv. 11-12 (*per Cereris iuro, per Apollinis arcus! / Miror enim fateor, et iam vix credere*) viene progressivamente sostituita, a partire dall'*explicit* del v. 12 e proseguendo fino al v. 14, l'insistente iterazione della *-s* e della *-t*: *possum / quod cocus iste mihi sit respondere paratus, / de cuius manibus semper fit pane satullus*. L'assonanza in *-s* genera effetti anche omoteleutici in *opus est cunctis panis*

¹⁴⁸ Una precisa suggestione già in Weinreich 1915, p. 333, il quale sottolineava l'importanza del contrasto cromatico tra i due personaggi (il bianco della farina sul capo del fornaio al v. 10, il viso annerito di fuliggine del cuoco, v. 59); tra i contributi più recenti, si segnala in tal senso Gasti 2002, pp. 522-530 (in part., p. 26).

¹⁴⁹ Il numero di esempi riscontrabili nel poemetto è elevatissimo, se si considera la breve estensione del carne; ciò è indizio di una comprovata abilità del poeta, del quale sfortunatamente non possediamo altra produzione.

¹⁵⁰ Sulla figura del chiasmo, riscontrabile ai vv. 5, 11, 40, 49, 66, 85, 87, 91, 92, si rimanda al commento ai versi citati.

(v. 24); ... sine quas possunt mortales ... cenas (v. 25); ... Aeneas Troianis ... oris (v. 28), continuati al v. 31, notus Cerealis ... panes, ed al verso successivo, Placentinus? Cunctas ... artes, cui farà eco al v. 34 il lemma carneſ, a sua volta ripreso nel costrutto ipotetico in assonanza presente nel primo emistichio del v. 35: si iugulatis oves. In quest'ultimo verso, inoltre, è notevole l'alternanza di *-d* e *-t* nel secondo emistichio, cui si aggiunge il variare della vocale: "quid erit quod vestiat? inquit"; l'allitterazione coperta in *-t* è duplicata al verso successivo, mactentur vituli ... erit. Di rilievo, inoltre, la corrispondenza omeoptotica tra erit (v. 35) e dabit (v. 36), entrambi dinanzi a pausa ritmica con tesi sull'ultima sillaba, nonché tra usus e tellus.

Alcuni punti salienti del discorso del *pistor* sono segnalati altresì sul piano fonico: l'allitterazione, già presente in temere ... te, si prolunga nel gioco di suono realizzato ancora una volta nominando il cuoco, coce, comparo (v. 38); a ciò si aggiunga l'effetto creato dalla ripetizione di *m* o della sillaba *-um* al v. 39, cum ... numen quodcumque ... superorum, anche qui usato per creare una particolare eco che, in unione con il poliptoto verbale possim ... potest, prelude ai raffronti fornaio/divinità dei vv. 40-45, tra i quali spicca nel v. 44 l'insistenza sulle consonanti *t* e *s*, alle quali più spesso si lega l'omeoptoto e l'allitterazione, oltre che l'assonanza: Thyrsitenens Satyros: facio et saturo<*s*> ego plures.

La sezione dedicata dal *pistor* all'esaltazione delle proprie creazioni appare intessuta di numerosi effetti: le allitterazioni in *m* e in *n*, etiam manibus nostris non, che si prolungano nell'assonanza in *s*, manibus nostris, seguita da nos facimus ... studiose coptoplacentas (v. 47), e al verso successivo, da nos ... damus, nos ... vobis, arricchendosi al v. 49 dell'alternanza *-stu-* / *-sta-* che si realizza in crustula e mustacia (evidenziata nel secondo caso dall'arsi del dattilo in quinta sede), nonché dell'allitterazione mustacia mitto. La disposizione dei *cola*, inoltre, rivela alcuni legami "verticali": le forme verbali facimus e damus, la cui sillaba finale di entrambe è in arsi, sono in omeoptoto; ancora, la ripartizione delle forme in dativo genera una coincidenza nella posizione di populo e Caio nei vv. 47 e 49, al centro dell'esametro davanti a cesura. Si noterà altresì un accenno di chiasmo nella sequenza Caio - sponsae al centro del v. 49.

Come si è già visto, in alcuni casi anche l'isocolia e il parallelismo contribuiscono all'ordito retorico: la sequenza olospondiaca del v. 50 è ripresa quasi interamente al verso successivo, ivi differenziandosi, tuttavia, nell'inserzione del dattilo in quarta sede, con l'effetto di rallentare il ritmo dell'esametro e di porre in risalto l'aggettivo crudelia in iunctura con facta

cocorum. D'altro canto, l'analisi più circostanziata di quest'ultimo verso e del successivo rivela una particolare insistenza sui suoni *t* e *c*, specie al v. 51: *noverunt omnes pistorum dulcia facta / noverunt multi crudelia facta cocorum*. Va rilevata, inoltre, la coincidenza tra *ictus* e accento di parola nei due rispettivi emistichi finali.

La sezione dedicata alla menzione delle crudeltà perpetrate dai cuochi appare notevole se si considera la prevalenza di assonanze in *r* al v. 52, in *c* e *t* al v. 55¹⁵¹; in quest'ultimo esametro, inoltre, andranno osservate le copie allitteranti *maestaque ... murmuret, tecto ... acta* e l'omeoarcto *sub ... sua*. Anche il v. 56 appare ricco di corresponsioni foniche e sintattiche tra i due emistichi che lo compongono: anzitutto, l'anafora *talia ... talia* si arricchisce della apparente ripetizione di *si*, allitterante con la sillaba finale di *suasi*. Le negazioni *numquam* e *nec* si pongono a cornice del verbo *feci*, posto al centro dell'esametro al fine di sottolineare il suo reiterato uso da parte del fornaio, in questo caso invece allo scopo di evidenziare ancor più il contrasto tra la propria "innocenza" e la presunta colpevolezza del cuoco. Inoltre, l'insistenza sul suono *-r* nell'attacco dei singola *cola* del primo emistichio del v. 57 (poi ripresa a distanza in *explicit* tramite *sequatur*) si oppone nel secondo emistichio all'assonanza in *s* e in *m* con vocale variabile; infine, l'omeoptoto *primus ... dignus* incornicia il verbo della proposizione reggente: *ordine primus ero dignus quem palma sequatur*.

Nel testo di Vespa le studiate corrispondenze foniche dei vv. 58-59 si legano, per alcuni aspetti, al verso precedente tramite l'anafora di *ordine*; d'altro canto, l'omeoarcton *conticuit ... cocus* mette in rilievo un *lusus* fonico incentrato ancora una volta sul sostantivo *cocus* (presente in forma simile al v. 7: *contendit ... cocus ... contrarius*), e attraverso il tempo forte sull'ultima sillaba di *conticuit* e di *coepit* crea un effetto di omeoptoto verbale. È possibile avvertire, inoltre, l'insistita presenza dell'assonanza in *r* nella clausola del v. 58 (*ordine fari*) e nell'attacco del verso successivo (*ora niger*); nondimeno, è rilevante l'allitterazione coperta a vocale variabile *faciem mutante* del v. 59. Un distanziato omeoarcton verticale potrebbe riscontrarsi poi nella diade *fari / favilla*.

Allo stesso modo del discorso del fornaio, anche l'intervento del *cocus* appare farcito di numerosi effetti fonici: di tutto rilievo, anzitutto, l'insistita presenza dell'allitterazione in *s* (con esiti anche omeoptotici: *verbis / multis*, vv. 60-61), prolungata nella variazione della vocale in *credas*, v. 62 (un caso

¹⁵¹ Un accenno in Kenens 2010, p. 222.

di allitterazione coperta sarà riscontrabile nel secondo emistichio in *aliquid quia*), e proseguita al v. 63, *stat ... sub saxo quasi Sisyphus* (qui in *incipit* e anche coperta). Esiti omoteleutici o di omeoptoto si riscontrano anche a partire dal v. 66: l'assonanza in *s* con vocale variabile è sottolineata dalla presenza dell'arsi in *silva feras ... pisces* (quest'ultimo in omeoptoto con *volucres*); al v. 67 la medesima tipologia è riscontrabile in *Bromius, Pallas* (a sua volta, *Pallas ... praestat* genera un'assonanza di *p*), incorniciata dalla sequenza *vinum ... mihi ... olivam*. Particolarmente notevole, oltre all'anafora *dat / datque* ai vv. 67-68, è la successione delle allitterazioni al v. 68, opportunamente variate per posizione nei due emistichi: *datque sues Calydon ... saepe ... condio dammas*, ove l'omeoarcon *datque ... dammas* è posto a cornice delle coppie allitteranti *sues / saepe – Calydon / condio*. La presenza di effetti omoteleutici nei vv. 65 e 67 generano un effetto di quasi rima, prolungata dal distanziato omeoptoto verticale *caudam* (v. 70). Alternativamente, l'assonanza e l'omoteleuto ricorrono in *volucres / dammas / ales* (vv. 66, 68 e 69).

Sul piano dei legami “verticali”, ai vv. 69-70, si segnalano l'assonanza in *m* che si giova dell'arsi sull'ultima sillaba di *etiam / gemmantem*, nonché l'allitterazione in *p* con vocale variabile e l'assonanza in *i*, *perdix / pinnis*, sottolineata dalla cesura; riguardo ai legami “orizzontali”, invece, rilevanti sono l'allitterazione *iacet ... Iunonius* (v. 69) e l'assonanza in *p* in *pinnis ... producere* ad incorniciare l'assonanza in *s* *pinnis solitus*.

Al v. 71, anzitutto, sarà opportuno notare il ricorso all'anafora (*quem ... quem*), cui si lega la rilevante presenza dell'assonanza in *l* con vocale variabile: *... extollit ... laudat ... ille*, poi ripresa verticalmente in *placere* (v. 72; peraltro, in *enjambement* con *solus non poterit* del verso successivo) e *melleus* (v. 73). L'omoteleuto *panis ... nobis* è ampliato al v. 72 dall'assonanza in *-s* con *sine*; al verso successivo, di tutto rilievo l'allitterazione a vocale variabile *solus ... si sit* (nonché l'omeoarcon *si sit*) e l'omoteleuto *solus ... melleus*. Va segnalata l'allitterazione a vocale variabile *pisce patellas* (v. 74) e l'omeoptoto *positus ... deceptus ... rhombus*. Sul piano dei legami “verticali”, rilevante la presenza dei verbi *laudat* e *madeat* nella medesima posizione all'interno dell'esametro davanti a cesura. Nel secondo emistichio di ciascun esametro v'è coincidenza tra *ictus* ed accento di parola.

La patina retorica del v.76 si esplicita nell'allitterazione a vocale variabile *sed similem superis*, reiterata in *me magis*, nell'assonanza in *s* *magis esse* e nell'omoteleuto *superis ... magis*. Sul versante metrico e prosodico, va notata l'insistente coincidenza di *ictus* e accento di parola che caratterizza il

secondo emistichio del verso. I vv. 78-79 sono disseminati di alcune persistenze foniche, in *m*, *s* e *r*: *uritur Alcides flammis: comburor ad ollas*; all'allitterazione a vocale variabile *fervent ... fluctus* e a quella coperta riscontrabile in *Neptuno, fervent*, andrà accostata l'assonanza in *c* e in *t*: *Sicut Neptuno, fervent mihi cacabo fluctus*. Il v. 80 si distingue per l'assonanza in *s* e in *t* (con esito allitterante in *suas studiose*): *novit ... suas studiose tangere chordas*. La parte finale del componimento è marcata da una patina retorica evidente, se si considera l'assonanza in *s* *cocus pressit ... sic* del v. 95, che prelude ad analoghi sviluppi degli esametri successivi: l'omeoptoto *suavis ... dulcis*, e la perseverazione fonica della *s*, *es ... suavis ... dulcis ... sed ... pistor* (v. 96); l'assonanza in *s* con vocale variabile *aequales ... deus ... vos* e l'allitterazione *dimitto deus* (v. 97). Dal punto di vista formale, rilevanti le allitterazioni *frigus faciam* e *si ... subduxero*, che impreziosiscono anche fonicamente la battuta finale pronunciata dal dio Vulcano al v. 99.

Una parodica declamazione in versi?

Buona parte della critica ha da sempre sottolineato i punti di contatto tra la *Streitgedicht*, genere poetico che nel Medioevo godette di notevole fortuna¹⁵² e il *Iudicium coci et pistoris*, avendo buon gioco in tale raffronto, se si considera che nel *conflictus* medievale è possibile ravvisare un filone specifico che contrappone due *artes* o *status*¹⁵³.

I prodromi delle *altercationes* medievali¹⁵⁴, tuttavia, potrebbero essere rintracciati già in età greco-romana e nel tardoantico; un quadro minuzioso è stato delineato da Froleyks¹⁵⁵, che ha approfondito la trattazione più sintetica di H. Walther¹⁵⁶. La tecnica di contrasto, tenendo presenti le acute riflessioni di Tandoi, potrebbe essere avvertita già «nei discorsi della Statuaria e della Paideia nel *Sogno* (7-8 e 9) e sarà affinata da Luciano nel periodo della sua maturità»¹⁵⁷. Maria Cristina Rabuzzi¹⁵⁸ ha recentemente approfondito i

¹⁵² Come già si è accennato *supra*, pp. 24-25.

¹⁵³ Raby 1957, p. 282, ritiene che Vespa sia per l'appunto il primo esponente di tale genere.

¹⁵⁴ Walther 1920, p. 3 riporta i diversi nomi assegnati a tale forma letteraria nei codici.

¹⁵⁵ Froleyks 1973 si concentra sull'intersecarsi dell'agone con i diversi generi letterari.

¹⁵⁶ Walther 1920, pp. 6-17. Più di recente, anche Schäfer 2001, pp. 39-71 ne ha delineato un profilo su base diacronica.

¹⁵⁷ Tandoi 1959, p. 212. Froleyks 1973, pp. 360-381, si riferisce a buona parte dei dialoghi di Luciano, rintracciando diverse contese che tradiscono un impianto giudiziario.

¹⁵⁸ Rabuzzi 1992, pp. 158-159.

rapporti che intercorrono tra Vespa e il genere della σύγκρισις¹⁵⁹ dell'antica tradizione retorica e del *conflictus* di epoca medioevale, ampliando la portata delle affermazioni dei lavori già citati di Tandoi, di Milazzo e di Raby.

L'influenza che il Nostro sembra subire dalla retorica antica, tuttavia, si interseca con suggestioni più vicine alla satira ed alla parodia popolare, tesi ad accentuare il realismo del poemetto in una sapiente sintesi di toni. Come già intuito dal Weinreich¹⁶⁰, l'elemento cromatico è il primo elemento che emerge con chiarezza sin dai primi versi del carne, presentando i due contendenti in un'ottica contrastiva: da un lato il fornaio col capo imbiancato dalla farina, dall'altro il cuoco il cui volto è annerito dalla fuliggine¹⁶¹; ambedue «richiamano, parodiandole, le figure dei fumosi cuochi della cucina di Marziale e quelle, ben più solenni, dei canuti padri dell'Eneide»¹⁶². La scelta dei personaggi da parte di Vespa non è casuale: entrambi, legati agli ambienti di cucina, potevano richiamare alla mente le mordaci battute tra cuochi nelle commedie plautine¹⁶³, o ancora la comica scenetta, descritta da Apuleio (*Met.* X, 13-15), ove due fratelli – cuoco e pasticciere – vengono a tenzone. Vespa, nel far ostentare al μάγειρος la vanità nelle proprie eccellenti abilità culinarie, probabilmente, prendeva spunto da scene simili presenti in *Diph. fr.* 17.1 K-A., *Men. fr.* 397 K-A., *Anax. fr.* 1.30 sgg. K-A.; la capacità di avere una pietanza adatta ad ogni commensale, peraltro, si carica dell'ambivalenza semantica dei termini (usati in accezione tanto gastronomica quanto miticamente allusiva). La dissacrante parodia del poeta, poi, amplia a dismisura il procedimento stilistico, facendo dei personaggi mitici le stesse portate del banchetto.

Eppure, nel rintracciare per il carne in questione i precedenti più o meno specifici, soltanto incidentalmente è stata suggerita l'idea che il poemetto di Vespa possa essere considerata una declamazione o, meglio, una *controversia*¹⁶⁴. A sostenere questa ipotesi con argomentazioni lucide e rigorose è stato recentemente E. Berti, che ha messo in relazione la matrice retorica del carne e la prassi declamatoria illustrata da Quintiliano, laddove si cita la «*comparatio*, uno degli esercizi preliminari facenti parte del programma dei

¹⁵⁹ A tal proposito, vd. anche Hense 1803.

¹⁶⁰ Weinreich 1915, p. 315.

¹⁶¹ Anche Froleyks 1973, p. 384, sottolineava la difformità tra i due contendenti come caratteristica tipica degli agoni.

¹⁶² Rabuzzi 1992, p. 159.

¹⁶³ Si pensi alla tirata contro i colleghi dalle usanze vegetariane pronunciata dal cuoco dello *Pseudolus*, vv. 811-818.

¹⁶⁴ Cfr. Focardi 1984, pp. 1-31, in part. p. 2 e nota 5.

progymnasmata, che [...] consiste nel discutere *uter melior uterque deterior*, ovvero in un genere particolare di *thesis* comparativa, in cui sono poste a confronto due opzioni o scelte di vita contrastanti»¹⁶⁵. Inoltre, sulla scia di una suggestione di M.G. De Sarno¹⁶⁶, che aveva rilevato nel *Iudicium coci et pistoris* un'impostazione notevolmente affine alla contesa tra Aiace ed Ulisse delle *Metamorfosi* ovidiane (XIII, 1-383), Berti¹⁶⁷ conduce un confronto puntuale con le declamazioni dello Ps. Quintiliano e il citato passo del Sulmonese, ricavandone considerazioni che gettano nuova luce sullo statuto del componimento.

Soffermandosi *in primis* sull'argomento del *Iudicium* di Vespa, se l'accostamento di *mel* e *ius* ai vv. 5-6 «dichiara programmaticamente la commistione da lui operata tra poesia e declamazione»¹⁶⁸, nelle *Declamationes minores* dello Ps. Quintiliano è confluita una *controversia* (n. 268, *Contendunt orator medicus philosophus de bonis patris, qui testamento eum heredem reliquerat qui se probasset amplius prodesse civibus*¹⁶⁹) che condivide col *Iudicium* alcune particolari analogie: nel rovesciamento parodico del Nostro, alle tre *artes* nobili della declamazione citata corrispondono due personaggi comicamente a contrasto «che appartengono invece al novero delle *artes sordidae e vulgares*»¹⁷⁰, come già affermato da Cic. *S. Rosc.* 134; inoltre, i contendenti (in tal senso, risulta dirimente la presenza del verbo *contendo*, v. 15) si confrontano su chi tra i due sia *utilior*, un concetto implicito nella *decl.* 268. Quest'ultima, tuttavia, tratteggia i contorni di una causa testamentaria (assente nel poemetto di Vespa) allontanandosi perciò da un possibile confronto; in una variante trädita dal retore Fortunaziano (cfr. Fortun. *Rhet.* I, 10, 77, 5-8 Calboli Montefusco), laddove *medicus* e *orator* competono semplicemente per un *praemium*, senza implicazioni ine-

¹⁶⁵ Berti 2018, p. 167 e note 26 e 27.

¹⁶⁶ De Sarno 1986, pp. 3-104; in part., pp. 21 sg.

¹⁶⁷ Berti 2018, pp. 178-182. Non va tralasciato, inoltre, che tre componimenti, ossia *AL* 21 R. = 8 Sh. B.; Dracont. *Rom.* 5 e 9 (gli ultimi due sono peraltro collocabili a Cartagine alla fine del V secolo, datazione ipotizzata anche per il primo carne citato) mostrano affinità che le definiscono come declamazioni poetiche. Già Tandoi 1959, 213, aveva rintracciate diverse analogie tra il *Iudicium* e il poemetto confluito nell'*Anthologia Latina*. Riguardo a quest'ultimo, vd. la citata edizione commentata di Focardi 1998, nonché Hömke 2006 e Wolff 2015. Sui due carmi citati di Dracontio, cfr. Bouquet 1996; Bisanti 2010, pp. 198-206.

¹⁶⁸ Berti 2018, p. 169.

¹⁶⁹ Un cenno al possibile collegamento tra questo testo e il *Iudicium coci et pistoris* si trova in Baumgartner 1981, p. 84 e in Rabuzzi 1992, 158. Sul testo della declamazione pseudo-quintiliana, vd. Winterbottom 1984, pp. 358-364; Mastrorosa 1999, pp. 3-89; Buffa Giolito 2002, pp. 89-100.

¹⁷⁰ Berti 2018, p. 172.

renti a un testamento. Vespa, inoltre, ha cura di disseminare altri riferimenti alla prassi declamatoria nei discorsi dei due protagonisti del *Iudicium*, che confermano l'interpretazione dello studioso italiano e consentono di rintracciare figure e sezioni tipiche di un'orazione giudiziaria¹⁷¹.

Dall'altro versante, la *controversia* creata da Ovidio nel passo citato delle *Metamorfosi* può essere giustamente considerata «il vero grande modello poetico del *Iudicium*»¹⁷². Se alla contrapposizione tra i due protagonisti che incarnano *artes* diverse e millantano le proprie qualità come somiglianti a quelle degli dèi può essere accostata la contesa tra due *virī fortes* (Aiace e Ulisse, appunto) che si ritengono esponenti di una prosapia legata a Giove, nelle formule di raccordo che caratterizzano il passaggio tra le diverse sezioni dei due “agoni” si riscontrano somiglianze importanti con l'ipotesto ovidiano, senza tralasciare la presenza di un lessico giuridico (v. 9, *agere causam* ~ Ov., *Met.* XIII, 5-6; *contendo*, vv. 7 e 5 ~ Ov., *Met.* XIII, 9 e 79; *comparo*, v. 38 ~ Ov., *Met.* XIII, 338) che, pur in forma leggermente variata da Vespa, viene desunto dal Sulmonese. A buon diritto, Berti evidenzia ulteriori analogie con alcuni punti salienti del discorso di Aiace (*Met.* XIII, 5-20): all'invocazione di Giove di Aiace (v. 5, *pro Iuppiter!*) potrebbe raffrontarsi l'appello a Cerere e ad Apollo del *pistor* (v. 11, *numina per Cereris, iuro, per Apollinis arcus!*); affinità concettuali sono ancora ravvisabili tra lo stupore del fornaio nel notare che il *cocus* voglia contrapporsi a lui (vv. 12-15) e il v. 6 dell'episodio delle *Metamorfosi* nel discorso di Aiace, offeso all'idea del confronto con Ulisse (*mecum confertur Ulixes!*); «anche l'antitesi stabilita da Aiace ai vv. 13-15 tra i suoi *facta*, noti a tutti i Greci, e quelli di Ulisse, che sono invece avvolti nell'ombra, e che più avanti saranno bollati come *scelera* (v. 45) [...] sembra stare alla base dell'antitesi svolta dal fornaio ai vv. 50-51 tra i *pistorum dulcia facta* e i *crudelia facta cocorum*»¹⁷³; la stessa rassegna delle “crudeltà” del cuoco nel *Iudicium* (vv. 52-55) potrebbe essere paragonata agli *scelera* di Ulisse (reo di aver abbandonato Filottete e di aver messo a morte Palamede). Le abilità culinarie vantate

¹⁷¹ L'analisi approfondita di tali sezioni è discussa caso per caso nel commento; in questa sede, si proporrà poco più avanti uno schema di sintesi che tenga conto della proposta interpretativa avanzata da Berti 2018, pp. 172-178.

¹⁷² Berti 2018, p. 178. Precedentemente, Berti 2015, pp. 44-51, aveva dimostrato che il testo ovidiano dell'*armorum iudicium* che vede protagonisti Aiace e Ulisse per il possesso delle armi di Achille sia precisamente una *controversia* incentrata su un soggetto trattato dalle scuole di retorica, come informa Sen. *contr.* II, 2, 8. Froleys 1973, pp. 274-279, aveva notato il carattere di agone retorico del brano in questione tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

¹⁷³ Berti 2018, p. 180.

dai due contendenti, attraverso le quali entrambi intendono distinguersi, sembrerebbe siano ampliate da Vespa rispetto al confronto serrato che Ulisse stabilisce con Aiace dal versante della sua abilità per così dire “intellettuale”, contrapposta alla prestanza fisica di quest’ultimo (Ov. *Met.* XIII, 363-366). Come sottolinea opportunamente Berti, si potrebbe affermare che l’autore del *Iudicium*, nella rilettura in chiave parodica dell’ipostesto ovidiano, trovi la base per desumere movenze e temi fondamentali che concorrono in maniera determinante a caratterizzare il carne come un *unicum* nel panorama letterario tardoantico.

Prima di presentare il testo critico, seguito dalla traduzione italiana e dal commento, sarà opportuno accennare brevemente alla *squelette* del componimento di Vespa alla luce delle considerazioni appena esposte sull’impianto retorico-giuridico.

Nel considerare sezioni poetiche e retoriche che si susseguono nel *Iudicium*, sulla scorta di Berti¹⁷⁴ si può inferire tale disposizione: i vv. 1-6 costituiscono il proemio dell’opera, contenente l’invocazione alle Muse e il “programma” poetico di Vespa; il tema della *controversia* è esplicitato ai vv. 7-8; i vv. 9-10 presentano “cromaticamente” la figura del fornaio, e a questi si contrappone ai vv. 58-59, con modalità simili, il personaggio del cuoco; l’allocuzione a Vulcano riguardo al proprio avversario, occupa per uno i vv. 11-15 (costituendo una sorta di *exordium*), per l’altro i vv. 60-64 (*exordium ab adversarii persona*); a differenza del cuoco, solo il fornaio, ai vv. 16-20, chiama alcune divinità a testimoniare la sua *probatio* (in questo caso, Saturno e le stesse festività collegate, ossia i *Saturnalia* e le *Kalendae Ianuariae*). Ai vv. 21-28 il *pistor* tesse l’elogio del solo pane (è il primo capo dell’*argumentatio*), mentre ai vv. 65-70 (*narratio*) il cuoco sciorina l’abbondanza di cibi della sua cucina; come il fornaio, il quale al v. 29 ricorda che senza il pane a nulla valgono gli *iura* dei cuochi, così il cuoco, ai vv. 71-73 (l’inizio dell’*argumentatio*) nota che è vero il contrario. La stessa alta specializzazione vantata dal fornaio (vv. 30-32) si scontra con l’ostentata superiorità del cuoco, il quale ai vv. 74-75 (col secondo argomento) nota di godere del favore di tutti, nel cucinare il pesce. L’inserimento del riferimento a Pitagora (vv. 33-37) consente al fornaio di stabilire una premessa all’accusa di crudeltà rivolta al cuoco ai vv. 51-55.

¹⁷⁴ Berti 2018, pp. 168-178; l’impostazione di Baumgartner 1981, p. 15, accenna soltanto alla struttura retorica.

Il momento cruciale della contesa si palesa nella scoppiettante sequenza di paragoni mitologici avviati dal fornaio (vv. 38-45; i vv. 38-39 rappresentano una forma di *similitudo* o *exemplum*, e costituiscono un secondo argomento) e proseguiti specularmente dal cuoco (vv. 76-82). La menzione dei *dulcia facta* del fornaio (vv. 46-50, terzo argomento) troverà quindi un'opposizione nella serie di pietanze particolari e di commensali mitologici richiamati dal cuoco nei vv. 83-93 (finale dell'*argumentatio*). La menzione dei *crudelia facta* dei cuochi (vv. 52-55, *reprehensio*), è seguita dal brevissimo *epilogus* in cui il fornaio ostenta la certezza di essere futuro vincitore (vv. 56-57), cui corrisponde quello del cuoco, che conclude il suo intervento chiamando il giudice a pronunciare la sentenza (v. 94). I vv. 95-99, infine, dopo l'introduzione della figura di Vulcano, sono riservati alla *sententia*.

Le corrispondenze ed al contempo le differenze cursoriamente evidenziate in questa breve disamina incentrata sui punti salienti del carne mettono in luce l'abilità di Vespa nel costruire un reticolo complesso ricorrendo ad un parallelismo opportunamente variato.

Il poeta, inoltre, valendosi della rimodulazione e del riuso di clausole di autori classici celebri (probabilmente riconosciute ed apprezzate dal suo uditorio), inserisce gradatamente nell'ordito stilemi tipici di altri generi, riconoscibili in alcune espressioni tipiche dell'ambito giuridico ed al contempo vicine anche alla bucolica, prima ancora che all'epica.

Nella sezione riservata al commento si tenterà di chiarire ed approfondire le considerazioni fin qui esposte.

Indice del volume

Premessa	9
Introduzione	13
La tradizione manoscritta	13
La questione della cronologia	21
Metrica, lingua, 'imitatio' e fortuna	25
Vespa, '(cog)nomen' reale o fittizio?	31
Effetti retorici e 'Klangfiguren'	33
Una parodica declamazione in versi?	38
<i>Sigla codicum</i>	45
VESPAE <i>Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano</i>	47
VESPA <i>Contrasto tra il cuoco ed il fornaio sotto l'arbitrato di Vulcano</i> ...	57
Commento	61
Bibliografia	157
A) Edizioni	157
B) Articoli, commenti, lessici, saggi	157
C) Edizioni critiche di riferimento dei testi greci e latini citati	177
Index nominum	183
Index verborum et locutionum	185



Testi e studi di cultura classica

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Testi 20e 20studi 20di 20cultura 20classica>



Publicazioni recenti

82. *VESPAE Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* (AL 199 R. – 190 Sh.B.), introduzione, testo critico, traduzione italiana e commento a cura di Salvatore Russo, 2021, pp. 188.
81. *I paratesti nelle edizioni a stampa dei classici greci e latini (XV-XVIII sec.)*, a cura di Giancarlo Abamonte, Marc Laureys e Lorenzo Miletta, 2020, pp. 400.
80. *Seminari Lucanei I. In memoria di Emanuele Narducci*, a cura di Paolo Esposito, 2020, pp. 240.
79. Luca Beltramini, *Commento al libro XXVI di Tito Livio*, 2020, pp. 548.
78. Francesco Lupi, *Sophocles deperditus. Tradizione ed ecdotica dei frammenti sofoclei tra XVI e XVII secolo*, 2020, pp. 264.
77. Decimo Magno Ausonio, *Epitaphia beroum*, a cura di Tiziana Privitera, 2019, pp. 164.
76. Maria Antonietta Barbàra Valenti, *Estratti catenari esegetici greci. Ricerche sul Cantico dei cantici e altro*, 2020, pp. 136.
75. *Prima della Sicilia. Cicerone, Verrine 2,1 (De praetura urbana), 1-102. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Tommaso Ricbieri*, 2020, pp. 560.
74. Mario Lentano, *Il classico dimenticato. Sei studi su Terenzio*, 2018, pp. 128.
73. *In vino civilitas. Vite e vino nella civiltà d'Europa, dall'antichità all'evo moderno: letteratura, storia, arte, scienza*, Atti del Convegno internazionale: Potenza 11-13/10/2016, a cura di Aldo Corcella, Rosa Maria Lucifora, Francesco Panarelli, 2019, pp. 408.
72. Lavinia Scolari, *Doni funesti. Miti di scambi pericolosi nella letteratura latina*, 2018, pp. 248.
71. Fragilità di Adone. *Parole, immagini e corpi di un mito*, a cura di Alessandro Grilli, Stefano Tomasini e Andrea Torre, 2018, pp. 228.
70. Nicola Lanzarone, *Il commento di Pomponio Leto all'Appendix Vergiliana. Edizione critica*, 2018, pp. 188.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di maggio 2021