

Come lavorava Frazer. Appunti per un'analisi variantistica del mito di Nemi ne Il Ramo d'Oro

1. Nella selva delle varianti: una premessa

«The dreamy blue of Italian skies, the dappled shade of summer woods, and the sparkle of waves in the sun, can have accorded but ill with that stern and sinister figure. Rather we picture to ourselves the scene as it may have been witnessed by a belated wayfarer on one of those wild autumn nights when the dead leaves are falling thick, and the winds seem to sing the dirge of the dying year. It is a sombre picture, set to melancholy music – the background of forest showing black and jagged against a lowering and stormy sky [...] and in the foreground, pacing to and fro, now in twilight and now in gloom, a dark figure with a glitter of steel at the shoulder whenever the pale moon, riding clear of the cloud-rack, peers down at him through the matted boughs»¹. (GB, p. 3)

¹ «L'azzurro sognante del cielo italico, l'evanescente ombra dei boschi d'estate, e lo scintillio delle onde sotto il sole non poteva che accordarsi male con quell'austera e sinistra figura. Piuttosto immaginiamoci la scena come potrebbe essere stata assistita da un viandante sorpreso in una di quelle selvagge notti d'autunno quando le foglie morte cadono fitte, e il vento sembra intonare il lamento funebre dell'anno che muore. È un'immagine cupa, accompagnata da una musica malinconica – lo sfondo della foresta che si mostra nera e frastagliata contro un cielo incombente e tempestoso [...] e in primo piano, passeggiando avanti e indietro, ora al crepuscolo ed ora nel buio, un'oscura figura

Con queste parole Frazer introduce al lettore, quasi con pennellate impressionistiche, il bosco di Nemi, dapprima avvolto dal torpore incantato di una natura illuminata dal sole estivo, ma che immediatamente il potere dell'immaginazione proietta in una dimensione altra, remota, in cui la selva si fa scenario di un'antica e ricorrente tragedia: sullo sfondo del paesaggio onirico si staglia una losca figura costretta a vegliare anno dopo anno, di giorno e di notte, sulla propria vita, alla quale sembrerebbe attentare persino la luna che lo sbircia attraverso i rami. Si tratta del sacerdote del tempio di Diana a Nemi, destinato, al primo segno di distrazione o perdita di vigore, ad essere assassinato dal nuovo pretendente alla sua carica; quest'ultimo, prima di compiere il gesto violento, deve cogliere un ramo da un albero in particolare, che Frazer, sulla scorta di un unico e problematico passo di Servio, propone di identificare con il ramo d'oro che Enea strappò per procedere alla catarsi.

Le postille autografe poste da Frazer nei margini delle copie a stampa de *The Golden Bough*, ora conservate nella Wren Library del Trinity College di Cambridge², mostrano l'autore impegnato

con un bagliore d'acciaio sulla spalla ogni volta che la pallida luna, sbucando oltre un addensamento di nubi, lo sbircia attraverso i rami ingarbugliati».

Salvo diversa indicazione, l'edizione dalla quale si citano i passi originali de *The Golden Bough* è la *Abridged Edition* del 1922, qui abbreviata come GB. I riferimenti alla prima, seconda e terza edizione saranno, invece, abbreviati rispettivamente come GB¹, GB², GB³ (per la vicenda ecdotica de *Il ramo d'oro* e le sue edizioni si veda *infra* § 2). Le traduzioni in italiano di passi tratti dalle prime tre edizioni sono di chi scrive, mentre quelli tratti da GB (l'unica edizione di cui è ad oggi disponibile una traduzione italiana) sono citati nella traduzione di de Bosis 2012.

² La Wren Library conserva i due volumi di GB¹ posseduti da Frazer sotto le signature TCC Adv. C.21.27 e C.21.28, i volumi di GB², sotto le signature TCC Adv. C.21.69-71, e quelli di GB³, sotto le signature TCC Adv. C.21.1-12. L'archivio del Trinity College presenta altresì il fondo 'Frazer' che conserva le sue lettere, le sue prove di scrittura e le bozze di lezioni e discorsi da lui tenuti (ad esempio, sotto la signature FRAZ 35/8 è conservata la bozza del discorso

nel processo di riscrittura ed ampliamento del passo relativo al sacerdozio di Nemi, allo scopo di preservarne la centralità nonostante le difficoltà che la conciliazione delle fonti antiche comportava.

Dal momento che manca ad oggi uno studio specifico sulle variazioni testuali tra le quattro edizioni de *The Golden Bough*, specialmente quelle che sussistono solo in forma di note autografe e che non confluirono nelle successive ristampe del suo *opus maius*, con questo intervento si propone un approccio al testo secondo la metodologia del filologo che, al pari dell'antropologo che si addentra nel bosco sacro di Nemi, si inoltra nel labirinto delle varianti³ preservate nei volumi frazeriani, di cui contornano fitte le pagine. Tale approccio prevede uno studio 'fenomenologico' del testo di Frazer⁴, considerato nella dinamica della sua composizione, e si basa sull'applicazione dei metodi della 'filologia d'autore'⁵: questo

tenuto da Frazer in occasione del conferimento del dottorato *ad honorem* alla Sorbona). Ringrazio tutto il personale della Wren Library per avermi concesso di analizzare questi materiali e di riprodurne alcune pagine.

³ Riprendo, rielaborando in parte, una metafora adoperata da Francesco Moroncini per descrivere l'autografo delle *Annotazioni* di Leopardi conservato a Napoli: «l'autografo [...] ha l'aspetto di selva o labirinto dove non è facile trovare il filo per andare avanti, a causa delle continue chiamate che mandano avanti e indietro, delle varie giunte di argomentazioni e citazz. a un medesimo passo, delle non poche correzz. e note nei margini» (Moroncini 1927, p. XXXVIII).

⁴ Sul concetto anti-crociano di 'fenomenologia' dell'opera vd. *infra*, n. 5.

⁵ La filologia 'd'autore', come ramo distinto dalla filologia 'della copia', è stata per la prima volta definita da Isella 1987 come la disciplina che prende in esame le 'varianti d'autore', ossia quei mutamenti o correzioni riferibili alla volontà dell'autore stesso apportati ad un testo, del quale testimoniano un movimento orizzontale, o diacronico. La filologia d'autore, insieme alla 'critica delle varianti', che ne costituisce l'applicazione concreta, ha come oggetto la 'fenomenologia' dell'originale – secondo un'espressione adoperata da Avalle 1970 ed Isella 1987 – e del suo aspetto dinamico: il testo non è considerato come un valore assoluto o il frutto di una ispirazione immediata, ma come il risultato di una ricerca e delle progressive "approssimazioni a un valore", secondo la formula coniata da Gianfranco Contini, che è ritenuto il fondatore della disciplina con il suo saggio *Come lavorava l'Ariosto* (cfr. Contini 1974, pp. 233-234). Per una completa definizione degli obiettivi e i metodi della filologia d'autore rimando al manuale di Italia-Raboni 2010 e alla sua versione, ampliata, in inglese (Italia-Raboni *et al.* 2021).

approccio, entrando «direttamente dentro il laboratorio dell'autore», tenta di «penetrare il meccanismo di funzionamento»⁶ dell'opera, nel suo farsi (o disfarsi) nel corso del tempo, mira a comprendere il motivo di certe scelte stilistiche di Frazer, a cui in gran parte si deve il successo della sua opera.

Lungi dal poter trattare esaustivamente l'argomento, l'obiettivo di questo contributo è quello di vagliare le varianti del passo che apre tutte e quattro le edizioni de *The Golden Bough*, relativo al controverso rito di successione del *rex nemorensis* nel bosco sacro di Nemi: verranno analizzati la portata e il valore delle singole varianti autografe in relazione alla struttura complessiva dell'opera, tentando di comprendere le ragioni di certe scelte stilistiche di Frazer, dalle quali è possibile risalire ad una comprensione più profonda del testo.

2. Per una critica delle varianti

Nella prima edizione de *The Golden Bough*, in due volumi, pubblicata nel 1890 dalla casa editrice londinese Macmillan⁷, la descrizione del mito di Nemi era più scarna e meno drammatica:

«A candidate for the priesthood could only succeed to office by slaying the priest, and having slain him he held office till he was himself slain by a stronger or a craftier. This strange rule has

⁶ Italia-Raboni 2010, p. 9.

⁷ La storia della composizione de *The Golden Bough*, cominciata nel 1889, è ricostruibile grazie alle lettere scambiate con il suo editore George Macmillan, che sono in gran parte conservate nella collezione della Macmillan Company presso la British Library a Londra (BL Add. MSS 55134-55), oltre che dalle prefazioni alle varie edizioni dell'opera. Dall'epistolario si deduce che l'8 novembre 1889 Frazer aveva ultimato la composizione della prima edizione ed iniziò a pattuire con l'editore una serie di condizioni, tra le quali che sul frontespizio ci fosse la riproduzione del quadro *The Golden Bough* di Turner e che gli venisse corrisposto un pagamento anticipato di £100, di cui aveva bisogno per intraprendere un viaggio in Grecia nella primavera successiva, dove avrebbe lavorato al suo commento a Pausania. Queste testimonianze sono state analizzate in particolare da Ackerman 1987, pp. 95-110 e Fraser 1990, pp. 40-41, 52-54, ed alcune lettere sono state ristampate in Ackerman 2005, pp. 62-69.

no parallel in classical antiquity, and cannot be explained from it. To find an explanation we must go farther afield»⁸. (GB¹, p. 2)

Poco dopo che il manoscritto definitivo di questa edizione fu inviato a George Macmillan, il 18 aprile 1890, Frazer si mise in viaggio per toccare con mano quelle rovine dell'antichità greca che egli aveva imparato a conoscere grazie a Pausania, autore sul quale lavorò per tutta la vita⁹, e grazie ai resoconti dei più recenti scavi sui quali restava costantemente aggiornato da avido lettore di riviste etnografiche ed archeologiche qual era¹⁰.

⁸ «Un candidato al sacerdozio poteva succedere alla carica soltanto uccidendo il sacerdote e, avendolo ucciso, teneva la carica finché non fosse stato ucciso a sua volta da uno più forte o più astuto. Questa strana regola non ha paralleli nell'antichità classica e non si può spiegare per mezzo di essa. Per trovare una spiegazione dovremo spingerci molto più lontano».

⁹ Frazer fu appassionato di Pausania sin dagli anni dei suoi studi classici presso il Trinity College di Cambridge (una 'reading list' di autori da lui studiati durante i primi anni di università è conservata alla Wren Library sotto la segnatura Add. B.17.102), e ne curò una vastissima edizione commentata in sei volumi (J.G. Frazer, *Pausanias' Description of Greece*, 6 voll., Macmillan, London 1898), che resta ancora una delle imprese più memorabili nella storia degli studi classici. Giunto alla fine dell'opera Frazer raccolse in un volume divulgativo e assai godibile un ritratto di Pausania stesso e i profili di alcuni dei luoghi più significativi della Grecia (J.G. Frazer, *Pausanias and Other Greek Sketches*, London: Macmillan, 1900). Per gli studi di Frazer su Pausania si vedano in particolare Ackerman 1987, pp. 53-60; Fraser 1990, pp. 40-43 e MacCormack 2010.

¹⁰ Come ha opportunamente ricordato Robert Fraser, gli anni in cui Frazer intraprese la stesura de *The Golden Bough* si rivelarono particolarmente proficui per le scoperte in campo archeologico e, come se «history had conspired to help him», egli poté contare «on the results of the widespread excavations which had transpired in the interval. Schliemann's work at Mycenae, Cawadias and Staes's work at Epidauros, Curtius's excavations at Olympia» (Fraser 1990, pp. 39-40). Dai *notebooks* di Frazer (sui quali vd. *infra*, § 3), contenenti estratti *verbatim* da svariate opere e riviste, si può apprezzare l'ampiezza degli interessi dell'antropologo che spesso si rivolsero all'archeologia, fonte per lui di informazioni sui luoghi che si accingeva a descrivere, di cui spesso non aveva una conoscenza diretta (si ricordi, ad esempio, che Frazer compì il suo primo viaggio a Nemi solo nel 1901, cioè dopo che le prime due edizioni di GB erano state date alle stampe).

Quando fu ultimata la stampa de *The Golden Bough*, la prima copia fu spedita a Frazer mentre era ad Atene: lì, sull'occhiello del primo volume, segnò una nota di possesso insieme alla data di ricezione, come si fa in un diario, «James G. Frazer | Athens | 21st May 1890» (fig. 1). Era quello un giorno da ricordare per Frazer, ma anche un giorno a partire dal quale egli avrebbe accantonato per un poco la stesura de *The Golden Bough* per dedicarsi ai viaggi e al commento di Pausania, sul quale le sue energie si concentrarono fino al 1898, quando l'opera fu data alle stampe.

Dopo quel momento Frazer riprese in mano *The Golden Bough*, l'opera che gli valse la fama, ma anche la freddezza e le crescenti critiche da parte dei colleghi antropologi¹¹, compiendo un lavoro di ampliamento dei primi capitoli e di aggiunta di nuove sezioni. Nel luglio 1899 poté finalmente avvertire il suo editore George Macmillan¹²:

¹¹ La ricezione dell'opera di Frazer suscitò sin da subito accese discussioni; tra i principali critici di Frazer vi furono due tra i maggiori antropologi britannici: Andrew Lang e Robert Ranulph Marrett. Il primo, noto antievoluzionista, in un lungo capitolo della sua *Modern Mythology* (Lang 1897, pp. 79-91) criticò Frazer per le sue idee sul politeismo e sulla sopravvivenza del totemismo nelle civiltà classiche e, stando a quanto riferiva Malinowski, lo derise definendo la sua una "scuola di mitologia di Convent Garden", il celebre mercato londinese (sulla polemica tra Lang e Frazer si veda ora Santi 2018, pp. 37-44); il secondo, in *The Threshold of Religion* (Marrett 1914) contestò in particolare la rigida distinzione intellettualistica frazeriana tra stati mentali e non mentali, una critica che fu in parte ripresa anche da Wittgenstein 1967 (su Ludwig Wittgenstein come critico di Frazer si veda ora Rofena 2011). Frazer ricevette diverse recensioni negative anche su «Man», la prestigiosa rivista del Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (ora «Journal of the Royal Anthropological Institute»), soprattutto per la sua eccessiva letterarietà: una simile critica gli fu rivolta anche da Edmund Leach, professore di Antropologia a Cambridge, che condannava Frazer per il suo uso delle fonti, da lui considerate «semplicemente dei materiali grezzi da trasformare in bella scrittura» (Leach 1961, p. 377); su Leach come critico di Frazer si vedano in particolare Dei 1998, pp. 12-13 e Beard 1992, pp. 203-207. Per le reazioni suscitate dal libro di Frazer e sul suo rapporto con i critici, si veda anche Malinowski 1944, pp. 177-222.

¹² Per questa lettera, conservata alla British Library sotto la segnatura Add. MS 55135, si veda Fraser 1990, pp. 117-118.

«I am glad to tell you that I have the first chapter of The Golden Bough ready for the printers and will send it off when I hear from you. [...] The additions to the first chapter are very considerable, and though I do not anticipate the additions to the later chapters will be in the same proportion, I think it will be desirable to adopt a smaller type than in the first edition. I feel pretty sure of making a greater impression with the new than with the old edition. The matter is certainly increased, and I hope that with practice my style has gained in freedom and ease. The good opinion of some competent judges of style has at least encouraged me to write with more confidence than before»¹³.

È possibile seguire l'iter elaborativo del testo di Frazer nelle fasi che dalla prima edizione portarono alla seconda, pubblicata nel 1900 in tre volumi, grazie ai *marginalia* e alle varianti da lui apposte sulla sua copia personale (ora Wren Library, TCC Adv. C.21.27-28), talvolta scartate, talaltra accolte e confluite nella successiva edizione de *The Golden Bough*.

Particolarmente interessanti sono le aggiunte al primo capitolo che, come Frazer stesso scrisse a Macmillan, «are very considerable», specialmente quelle relative al passo sul rito di successione del *rex nemorensis*, di cui si è parlato *supra*, che aprono l'opera. Frazer in più fasi aggiunse note e varianti alternative che si affastellano e si sovrappongono fino ad occupare tutti i margini della parte inferiore della seconda pagina del volume (fig. 3); poste in una catena di rinvii, esse si riallacciano al punto in cui Frazer rileva la stranezza e la barbarie del rito nemorense, che non si lascia spiegare con le sole fonti classiche, ma richiede un supplemento di indagine

¹³ «Sono felice di comunicarti che ho il primo capitolo de *Il Ramo d'Oro* pronto per la stampa e te lo invierò quando avrò risposta da te. [...] Le aggiunte al primo capitolo sono molto considerevoli, e, anche se non prevedo che le aggiunte ai capitoli successivi saranno nella stessa proporzione, penso che sarebbe auspicabile adottare un carattere più piccolo rispetto alla prima edizione. Sono abbastanza sicuro di fare più impressione con la nuova che con la vecchia edizione. La materia è certamente ampliata, e spero che con la pratica il mio stile abbia guadagnato in libertà e disinvoltura. La buona opinione di alcuni competenti giudici di stile mi ha almeno incoraggiato a scrivere con più sicurezza di prima».

mediante il metodo comparativo («...To find an explanation we must go farther afield»).

Questo il contenuto delle varianti di Frazer nel punto in questione¹⁴:

(1) ~~This strange~~ \The/ rule \of the Arician priesthood/ has no parallel in classical...

(2) A strange rule indeed, and a weird scene must have been as seen, let us say, on a wild

(3) A weird ~~scene~~ \sight/ it must have been → as to see him ~~on~~ \keeping/ his lonely watch (vigil) summer and winter

↓ ~~seen~~, let us say, on a wild autumn night. The scene seems to rise up before us with all its mysterious accompaniments

↓ As it may have been seen, let us say, by some belated wayfarer on a wild autumn night ↑ the background of a sombre forest

(4) (marg. inf.) A strange \priest he must have seemed at all times, strangest of all perhaps / [rule and a strange picture, if we try to paint is as fancy \as seems/ as it may have been seen, ~~say~~ let us say,] by some belated wayfarer on a on an \a wild/ autumn night. The background of sombre forest under a lowering and a stormy sky the sighing of the wind in the branches, the rustle of the dead leaves underfoot the lapping of the cold water on the shore pacing to and fro, the twilight \and/ now in gloom, a dark figure with a glitter of steel at the [his] shoulder whenever the pale moon, riding clear of the [scudding] cloud, peers down at him through the matted boughs.

Nel passaggio dalla prima all'ultima redazione si assiste ad un processo di strutturazione immaginifico-formale: Frazer lavora ampliando l'immagine iniziale e amplificandone la forza espressiva. In un primo momento procede con il modificare il punto in cui commenta la stranezza della regola del sacerdozio (¹This strange rule → the rule → ²a strange rule indeed, and a weird scene...), salvo poi decidere di aggiungere prima di esso una descrizione più estesa ed icastica, che segna il primato della vista (³a weird scene

¹⁴ Ho realizzato una trascrizione delle note cercando di riprodurne fedelmente il contenuto con la punteggiatura, le parentesi e le cancellature effettuate da Frazer stesso. Le barre retroverse ed oblique segnalano le parole aggiunte *supra lineam*, mentre le frecce indicano la direzione della scrittura rispetto alle parole precedenti.

→ a weird sight), come se una scena si presentasse davanti agli occhi del lettore (³The scene seems to rise up before us with all its mysterious accompaniments...): la potenza dell'immagine trasforma il lettore in un potenziale spettatore di una visione immaginifica, coinvolgendolo con tutti i suoi sensi in ciò che legge/osserva. Egli è portato ad immedesimersi con un viandante (⁴some belated wayfarer) che in una notte d'autunno si addentra nella foresta di Nemi, dalla quale si trova catapultato in una 'esperienza sensoriale' in cui può udire il sussurro del vento tra i rami (⁴the sighing of the wind in the branches) e percepire le foglie morte sotto i piedi (⁴the dead leaves underfoot); poi, ancora, può vedere e 'sbirciare' quella sinistra e cupa figura che si staglia sullo sfondo luminoso, come fa la luna, il cui atto di 'sbirciare' il sacerdote (⁴peers down at him) attraverso l'intrico dei rami, diventa quasi una *mise en abime* dell'intera scena che si figura dinanzi al lettore. Non sarebbe azzardato dire che Frazer, che ben conosceva, da classicista, le regole della retorica classica, abbia voluto realizzare un pezzo di bravura o un'*ekphrasis*, il cui scopo era già secondo gli antichi quello di "porre con efficacia l'oggetto della trattazione sotto gli occhi"¹⁵: tale obiettivo era perseguibile mediante la *phantasia*, che è il potere delle immagini mentali di produrre l'*enargheia*, cioè l'evidenza o la vividezza della rappresentazione¹⁶.

Al potere della fantasia, nel senso romantico del termine, Frazer si affida per proiettare il lettore in una dimensione altra e trasfor-

¹⁵ La definizione più compiuta di *ekphrasis* nell'antichità si deve ad Ermogene, retore del II sec. d.C., che la definisce come «discorso descrittivo (*logos periegematikos*) che pone sotto gli occhi in modo vivido (*enargos*) l'oggetto che viene mostrato» (*Progymn.* 10, p. 22 ed. Rabe), ma la teorizzazione della capacità del poeta di "mettere sotto gli occhi" mentali (πρὸ ὁμιάτων τιθέναι) dell'ascoltatore le rappresentazioni da lui create si deve già ad Aristotele (*Poet.* 1455a22-33 e *Rhet.* II 8, 1386a34) e all'Anonimo *Sul Sublime* 15.1-2. Della vastissima bibliografia sul tema, mi limito solo a citare i contributi di Webb 1999 e Stavru 2017.

¹⁶ Sul concetto di *phantasia* nel mondo greco si veda Palumbo 2008, pp. 179-181, con rinvio alla precedente bibliografia.

mare la sua opera in una “epopea senza tempo”¹⁷; significativo a tal proposito è il contenuto della variante posta da Frazer nel margine inferiore della pagina esaminata, poi non accolta nell’edizione definitiva, in cui l’autore richiede al suo lettore lo sforzo di proiettarsi in una sorta di ‘viaggio nel tempo’ e di visualizzare l’immagine tanto ‘fantasiosa’ quanto doveva essere apparsa ad un viandante in una notte autunnale:

(⁴) Una strana regola e una strana immagine se proviamo ad immaginarla tanto fantasiosa quanto potrebbe essere stata (*if we try to paint it as fancy as it may have been*), diciamo così, da un qualche viandante sorpreso dalle tenebre in una di quelle selvagge notti d’autunno...

Dopo vari ripensamenti, Frazer giunse infine alla forma definitiva di questo passo nella seconda edizione de *Il Ramo d’Oro*¹⁸, nella quale aggiunse la lunga descrizione drammatica, ovvero teatrale e al contempo terribile, dal titolo ‘*The priest who slew the slayer*’, lasciata pressoché immutata anche nella terza edizione, l’*editio maior* a cui Frazer lavorò fino al 1915 (= GB³, pp. 9-10):

«... he retained office till he was himself slain by a stronger or a craftier.

The post which he held by this precarious tenure carried with it the title of king; but surely no crowned head ever lay uneasier, or was visited by more evil dreams, than his. For year in year out, in summer and winter, in fair weather and in foul, he had to keep his lonely watch, and whenever he snatched a troubled slumber it was at the peril of his life. The least relaxation of his vigilance, the smallest abatement of his strength of limb or skill offence, put him in jeopardy; gray hairs might seal his death-warrant. To

¹⁷ Cfr. Dimpflmeier 2014, p. 5. Per una lettura ed un inquadramento di Frazer nel contesto del romanticismo tardo-ottocentesco si veda in particolare Crawford 1990.

¹⁸ Sul passaggio e l’evoluzione del pensiero di Frazer dalla prima alla seconda edizione de *The Golden Bough*, in cui l’autore modificò anche il sottotitolo da *A Study in Comparative Religion* a *A Study in Magic and Religion*, si vedano in particolare Ackerman 1987, pp. 164-179 e Fraser 1990, pp. 115-116.

gentle and pious pilgrims at the shrine the sight of him may well have appeared to darken the fair landscape, as when a cloud suddenly blots the sun on a bright day. The dreamy blue of Italian skies, the dappled shade of summer woods, and the sparkle of waves in the sun can have accorded but ill with that stern and sinister figure. Rather we picture to ourselves the scene as it may have been witnessed by a belated wayfarer on one of those wild autumn nights when the dead leaves are falling thick, and the winds seem to sing the dirge of the dying year. It is a sombre picture, set to melancholy music – the background of forest showing black and jagged against a lowering and stormy sky, the sighing of the wind in the branches, the rustle of the withered leaves under foot, the lapping of the cold water on the shore, and in the foreground, pacing to and fro, now in twilight and now in gloom, a dark figure with a glitter as of steel at the shoulder whenever the pale moon, riding clear of the cloud-rack, peers down at him through the matted boughs.

The strange rule of this priesthood has no parallel in classical antiquity, and cannot be explained from it. To find an explanation we must go farther afield»¹⁹. (GB², pp. 2-3, enfasi mia)

¹⁹ «...teneva la carica finché non fosse stato ucciso a sua volta da uno più forte o più astuto. La carica che lui teneva in condizione così precaria portava con sé il titolo di re; ma certamente nessuna testa regale ha mai riposato in maniera meno tranquilla, o fu mai visitata da sogni più diabolici dei suoi. Di anno in anno, d'estate e d'inverno, nel tempo buono e nella bufera, doveva continuare la sua veglia solitaria, e ogniqualvolta cedeva ad un turbato sonno era a rischio della propria vita. Il più debole rilassamento della sua vigilanza, la più piccola diminuzione della sua forza fisica o offesa della destrezza, lo mettevano in pericolo; i capelli grigi potevano segnare la sua condanna a morte. Ai miti e pii pellegrini del santuario potrebbe certo essere sembrato che la vista di quello oscurasse il chiaro paesaggio, come quando una nuvola improvvisamente macchia il sole in una giornata luminosa. L'azzurro sognante del cielo italico, l'evanescente ombra dei boschi d'estate, e lo scintillio delle onde sotto il sole non poteva che accordarsi male con quell'austera e sinistra figura. Piuttosto immaginiamoci la scena come potrebbe essere stata assistita da un viandante sorpreso in una di quelle selvagge notti d'autunno quando le foglie morte cadono fitte, e il vento sembra intonare il lamento funebre dell'anno che muore. È un'immagine cupa, accompagnata da una musica malinconica – lo sfondo della foresta che si mostra nera e frastagliata contro un cielo incombente e tem-

Nella maniera in cui si cristallizza, il passo relativo al sacerdozio di Nemi è un esempio mirabile della capacità di Frazer di trascinare tra le spire di una narrazione avvincente il lettore, che è portato a partecipare al 'dramma' dello strano rituale di successione del *rex nemorensis* e ad attendere la soluzione di quel mistero che, a partire dalle prime pagine, si svela progressivamente nel corso dei volumi de *The Golden Bough*; ciò è possibile grazie ad uno stile sublime, di cui si felicitò l'autore stesso quando scrisse a George Macmillan: «with practice my style has gained in freedom and ease» (vd. *supra*).

3. Un mito problematico

Un altro esempio emblematico per illustrare la prassi compositiva di Frazer è rappresentato dalle varianti al passo relativo alla testimonianza di Servio sul rito nemorense, sulla quale l'antropologo getta le basi dell'intero edificio argomentativo della sua opera²⁰:

pestoso, lo spirare dei venti tra i rami, il fruscio delle foglie morte sotto i piedi, il sussurrare dell'acqua sulla costa, e in primo piano, passeggiando avanti e indietro, ora al crepuscolo ed ora nel buio, un'oscura figura con un bagliore d'acciaio sulla spalla ogni volta che la pallida luna, sbucando oltre un addensamento di nubi, lo sbircia attraverso i rami ingarbugliati. Questa strana regola non ha paralleli nell'antichità classica e non si può spiegare per mezzo di essa. Per trovare una spiegazione dovremo spingerci molto più lontano».

²⁰ L'unico collegamento tra il ramo reciso dal contendente al sacerdozio di Nemi e il ramo d'oro del quale parla Virgilio nel sesto libro dell'*Eneide* (cfr. Verg. *Aen.* 6.98-155, in particolare 136-139) era offerto da un unico e controverso passo del commento a Virgilio di Servio (Serv. *ad Aen.* 6.136). Nel tentativo di spiegare il rito del taglio di un ramo d'oro dato in dono da Enea a Proserpina su indicazione della Sibilla cumana, Servio riporta l'opinione pubblica (*publica...opinio*) sull'argomento, secondo cui l'origine del culto di Nemi sarebbe dovuta ad Oreste che, dopo essere scappato dalla Tauride con Ifigenia a seguito dell'assassinio del re Toante, avrebbe collocato una statua di Diana in un santuario vicino ad Ariccia. Nel recinto sacro alla dea sorgeva un albero dal quale non era lecito tagliare rami, se non a colui che sarebbe stato disposto a scon-

da un lato, è noto come Frazer abbia, 'forzato' un passo del commento serviano al sesto libro dell'*Eneide* identificando il ramo tagliato dal contendente al sacerdozio di Nemi con il ramo d'oro reciso da Enea e donato a Proserpina per scendere negli Inferi (il cui ingresso – si badi – è posto da Virgilio nei pressi dell'Averno, in Campania e non nel Lazio); dall'altro, Frazer identifica quel ramo che permette la catabasi di Enea con un ramo di vischio forzando, invece, un passo virgiliano²¹.

Frazer fu di certo consapevole delle difficoltà che la sua interpretazione delle fonti poteva comportare, tanto che nel passaggio dalla seconda alla terza edizione de *The Golden Bough* si impegnò scrupolosamente a riscrivere il punto. Se nella prima e seconda edizione (GB², p. 4) Frazer aveva scritto: «Tradition averred that the fateful branch was that Golden Bough which, at the Sibyl's bidding, Aeneas plucked before he essayed the perilous journey to the world of the dead»²², nell'ultima edizione (GB³, I.11) arriva ad iniziare il periodo con la più vaga espressione «According to the public opinion of the ancients...», che meglio si adatta ad introdurre un mito sul quale non vi era alcuna tradizione consolidata.

Nei *marginalia* della copia della seconda edizione appartenuta a Frazer (Wren Library, TCC Adv. C.21.69, p. 4) possono leggersi una serie di varianti autografe, esito di una 'campagna correttoria' della quale non è facile distinguere le fasi, dato anche l'utilizzo della medesima penna – un fattore questo che lascerebbe pensare

trarsi per accedere al sacerdozio: tale agone avrebbe riprodotto e sostituito in maniera moderata il sacrificio compiuto da Oreste. Sui problemi posti da questo passo utilizzato da Frazer si veda in particolare Beard 1992, pp. 207-220 e, per un inquadramento più generale sul tema del '*King of Woods*' sviluppato dall'autore, mi limito a rimandare a Dei 1998, pp. 45-59 e Spineto 2000.

²¹ Questa interpretazione si basa su Verg. *Aen.* 6.205-211, in cui il poeta latino paragona l'aspetto dell'oro del ramo che frondeggiava sull'elce al vischio che con il freddo invernale verdeggia ricoprendo i tronchi con un frutto biondo (si badi, dunque, che in Virgilio si tratta evidentemente di un paragone con il vischio e non di una identificazione). Su questo passo si veda, tra gli altri, Wagenvoort 1980, pp. 93-98.

²² «La tradizione affermava che il ramo fatale era quel ramo d'oro che Enea colse per invito della Sibilla prima di accingersi al suo periglioso viaggio nel regno dei morti».

che si tratti di varianti pressoché sincroniche di un testo che non è considerato definitivo ma in costante evoluzione, in uno stato di continua “approssimazione ad un valore”²³:

- Tradition, at least of the learned in the time of Servius, that is about the end of the fourth century...
- The general opinion of the ancients held that...
- The general opinion of the ancients, as reported by the old Virgilian commentator Servius, held that...
- According to the general opinion...

Tali varianti sono indicative di come Frazer si sia adoperato nel processo di riscrittura di un passo sentito come problematico, al quale, tuttavia, egli non smise di riservare uno spazio consistente e centrale nell’economia dell’opera²⁴. Ogni edizione, infatti, non solo inizia proiettando il lettore in un viaggio nel recinto sacro di Nemi, ma si conclude illustrando la fine del percorso: dopo aver finalmente svelato il mistero del rito del sacerdote di Diana, Frazer annuncia che il lungo viaggio di scoperta è compiuto, la sua barca può finalmente calare le stanche vele nel porto²⁵. Come il vian-dante nel capitolo iniziale si inoltra nel bosco così Frazer, mentre

²³ L’espressione è mutuata da Contini 1982, p. 234.

²⁴ Sulle ragioni della centralità del passo su Nemi e sul suo significato più profondo si vedano, in particolare, Beard 1992, pp. 220 ss. e Dimpflmeier 2014, che si soffermano sul valore storico della scelta di Frazer di collocare un rito selvaggio nel contesto ‘radioso’ delle rovine storiche romane: «Nel rendere barbaro e primitivo ciò che all’epoca rappresentava l’ideale massimo di civiltà, Frazer operava una sorta di innesto. L’antica Roma, gli antichi greci erano morti, come morte erano le rovine che costellavano la penisola italica, spoglie mute di un glorioso passato tradito dai suoi discendenti. La civiltà, nel diciannovesimo secolo, era rappresentata dall’Inghilterra della regina Vittoria, che dominava con la scienza e i cannoni su buona parte del globo». Se inquadrata nel contesto vittoriano, epoca di viaggi di esplorazione e conquista in paesi ritenuti ‘selvaggi’, si comprende come l’opera di Frazer, che tanto indugia su costumi remoti, parli «più della permanenza del primitivo che non del suo superamento» (Dei 1998, p. 94).

²⁵ «Our long voyage of discovery is over, and our bark has dropped her weary sails in port at last. Once more we take the road to Nemi» (GB³, XI.308).

fa buio, risale per l'ultima volta lungo la via Appia fino ai colli Albani e prende la strada per Nemi e lì, scrive:

«The temple of the sylvan goddess, indeed, has vanished and the King of the Wood no longer stands sentinel over the Golden Bough. But Nemi's woods are still green, and as the sunset fades above them in the west, there comes to us, borne on the swell of the wind, the sound of the church bells of Aricia ringing the *Angelus*. *Ave Maria!* Sweet and solemn they chime out from the distant town and die lingeringly away across the wide Campagnan marshes. *Le roi est mort, vive le roi! Ave Maria!*». (GB, p. 827)²⁶

Di nuovo la luce soffusa della sera illumina un paesaggio che il potere dell'Immaginazione ha reso così vivido che al lettore pare quasi di poter tendere l'orecchio per sentire il suono delle campane da Roma. Naturalmente, né allora né mai quelle campane possono essere udite da Nemi, e per questo alcuni critici attenti obiettarono a Frazer di aver commesso un errore grossolano; lui stesso nella prefazione alla seconda edizione riportò:

«To a passage in my book it has been objected by a distinguished scholar that the church-bells of Rome cannot be heard, even in the stillest weather, on the shores of the Lake of Nemi. [...] I make bold to say that by the Lake of Nemi I love to hear, if it be only in imagination, the distant chiming of the bells of Rome, and I would fain believe that their airy music may ring in the ears of my readers after it has ceased to vibrate in my own». (GB², XXII-XXIII, enfasi mia)²⁷

²⁶ «Il tempio della dea silvana è scomparso, è vero; non più il re del bosco monta la guardia al ramo d'oro: ma le selve di Nemi sono ancora verdi e mentre il tramonto a ponente si scolora sopra di esse ci giunge sulle ali del vento il suono dell'*Angelus* dalle campane di Ariccia. *Ave Maria!* Dolci e solenni si succedono i loro rintocchi dalla cittadina lontana e vanno languidamente a morire sulla vasta pianura della campagna romana. *Il re è morto. Viva il re. Ave Maria!*» (trad. de Bosis 2012).

²⁷ «A proposito di un passo nel mio libro, mi è stato obiettato da un famoso studioso che la campane della chiesa di Roma non possono essere udite dalle rive del lago di Nemi nemmeno nelle migliori condizioni atmosferiche. [...] Oso

Fino all'ultima pagina, dunque, Frazer non smette di reclamare le ragioni dell'Immaginazione come forza creatrice che si estrinseca per mezzo di uno stile in grado trasportare il lettore in una fitta intelaiatura di riferimenti e dati senza mai far perdere il filo della narrazione, e che seduce grazie alla 'magia' dei significanti.

4. *'Lo splendore purpureo dell'Immaginazione': una lettura stilistica*

Sembra essere lo stesso Frazer a suggerire una lettura 'stilistica' della sua opera, come quella che egli applicò al *corpus* dei dialoghi di Platone per distinguerne le fasi di composizione: dopo aver terminato gli studi classici a Cambridge, all'età di ventiquattro anni, Frazer si preparò a concorrere per una *fellowship* al Trinity College della stessa università e la vinse con una *dissertation* dal titolo *The Growth of Plato's Ideal Theory*. Essa venne pubblicata solo dopo che egli ebbe completato la sua opera capitale, nel 1930, quando venne aggiunta una prefazione in cui l'autore sintetizzava i suoi pregiudizi sullo stile del filosofo e, a proposito dei *Dialoghi* più tardi, scrisse:

«The vivacious manner of a great dramatist, enthralling his hearers by the alternate play of high tragedy and light comedy, is exchanged for the dry as dust manner of a professor lecturing to docile pupils, who have little more to do than to assent passively to the doctrines inculcated on them by their master. It is a transformation like that of a Shakespeare into a Kant»²⁸. (Frazer 1930, p. VI)

dire che amo ascoltare, anche se solo con l'immaginazione, dal lago di Nemi il lontano rintocco delle campane di Roma e mi piacerebbe credere che la loro aerea musica risuonasse nelle orecchie dei miei lettori dopo che ha cessato di vibrare nelle mie».

²⁸ «Lo stile vivace di un grande drammaturgo, che affascina gli ascoltatori con la rappresentazione alterna di un'alta tragedia e di una leggera commedia, è scambiata per lo stile secco e noioso di un professore che tiene una lezione ai docili allievi, che hanno poco altro da fare che approvare passivamente le dottrine inculcate loro dal maestro. È come la trasformazione di uno Shakespeare in un Kant».

Secondo il giudizio di Frazer, dunque, Platone non avrebbe tratto vantaggio dall'essersi fatto guidare «dalla pallida luce fredda della Ragione, invece che dallo splendore purpureo dell'Immaginazione (*the purple glow of Imagination*)»²⁹. Diversamente dal filosofo greco, nel quale la forza immaginativa venne progressivamente meno lasciando spazio alla ragione, Frazer basò tutto «il suo carisma sull'Erudizione e sull'Immaginazione Letteraria»³⁰; si potrebbe dire che nel corso della sua produzione fu piuttosto la 'fiaccola della ragione' ad affievolirsi, poiché, come ha efficacemente scritto Fabio Dei, «nell'infinito succedersi degli "esempi" il discorso razionale sembra perdersi, lasciando il posto alle costellazioni figurali e alle suggestioni immaginative, seguendo un percorso "selvaggio" quanto quello del pensiero che intende rappresentare»³¹.

Nell'accumulo di esempi tratti dalle più svariate culture e nella capacità di raccogliere e selezionare dati, quasi alla maniera di un grande compilatore bizantino o tardoantico, consiste, in effetti, una delle cifre distintive del modo di lavorare di Frazer. Ciò si rivela nella sua attenzione ad annotare e trarre estratti dalle opere che leggeva, come si può osservare nella collezione dei cinquanta-cinque *notebooks* donati dalla moglie Lilly Frazer al British Museum (BM Add. 45442-96)³²: di questi, i primi (Add. 45442-81) sono costituiti da carte sciolte contenenti estratti *verbatim* da svariati libri e riviste, e gli altri sono volumi rilegati ma di contenuto miscellaneo, che danno conto dell'ampiezza di interessi dell'autore. Analogamente, Frazer adopera non di rado le pagine o gli spazi bianchi dei suoi stessi libri come contenitori testuali e riserve non

²⁹ Frazer 1930, p. VII. Occorre ricordare che non solo in questo scritto, ma anche ne *Il Ramo d'Oro* sono ricorrenti le metafore della luce e «le immagini che dipingono la ragione o la civiltà come una sottile crosta sotto cui ribolle un vulcano, o come un ristretto cerchio di foca luce oltre il quale si estendono sterminate regioni di oscurità» (Dei 1998, p. 94).

³⁰ Dei 1998, p. 111.

³¹ Ivi, p. 57.

³² Di essi dà conto Ackerman 1987, pp. 311-312. Oltre ai *notebooks* conservati a Londra, vi sono alcune carte ed appunti di Frazer conservati nell'Archive del Department of Social Anthropology dell'Università di Cambridge.

solo di varianti, ma anche di citazioni ed aggiunte che potevano poi essere inglobate nella sua opera secondo diversi gradi di elaborazione (fig. 2).

Significativa è, in questo senso, una nota di Frazer posta sull'ultima pagina di guardia della sua copia della prima edizione de *The Golden Bough*: «Perhaps quote Macrobius, Saturn. I. Praef. "Nec indigeste... congeriem pollicetur"». Frazer elabora l'idea di aggiungere una citazione dai *Saturnalia* di Macrobio³³, autore al quale egli dovette sentirsi vicino per il metodo di selezionare le fonti e riportarle in un'unica opera "come in un corpo":

«Nec indigeste tamquam in acervum conessimus digna memoratu: sed variarum rerum disparilitas [...] ita in quoddam digesta corpus est, ut quae indistincte atque promiscue ad subsidium memoriae annotaveramus in ordinem instar membrorum cohaerentia convenirent. Nec mihi vitio vertas, si res quas ex lectione varia mutuabor ipsis saepe verbis quibus ab ipsis auctoribus enarratae sunt explicabo, quia praesens opus non eloquentiae ostentationem sed noscendorum congeriem pollicetur [...]. Apes enim quodammodo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per favos dividunt et succum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant»³⁴. (Macr. *Sat.* 1.1.3-5)

³³ Sul *modus operandi* di Macrobio (IV-V sec. d.C.), che in parte lo accomuna ad autori di opere tecniche o di contenuto enciclopedico già di età imperiale quali Plinio il Vecchio ed Aulo Gellio, si veda in particolare Dorandi 2007, pp. 37-40. Come l'autore spiega nella prefazione ai suoi *Saturnali*, dedicata al figlio, egli ha raccolto le note delle sue svariate letture (*adnotationes* o *excerpta*) e, tenendo conto del loro contenuto, le ha messe insieme in maniera ordinata ed organica.

³⁴ «Non ho accumulato i fatti degni di essere ricordati in maniera disordinata come in un mucchio, ma la diversità dei vari argomenti [...] è stata organizzata come un corpo, in maniera tale che quelle cose che avevo annotato indistintamente e alla rinfusa come sussidio alla memoria venissero riunite in ordine, coerenti come delle membra. Non imputarmi di errore se spiegherò le cose che mutuerò da varie letture con le stesse parole adoperate dagli autori stessi, perché la presente opera non promette un'ostentazione di eloquenza ma una raccolta delle cose da conoscere [...]. Dobbiamo imitare in qualche modo

La citazione da Macrobio sarà effettivamente aggiunta da Frazer come epigrafe non nella seconda, ma nella terza edizione, culmine del 'citazionismo' frazeriano, che arrivò ad estendersi così tanto che persino Lady Frazer esprime le sue preoccupazioni che l'eccessiva lunghezza trasformasse il libro in un'opera di consultazione, alla pari di un'enciclopedia di racconti³⁵.

Tuttavia, è proprio in quell'accumulo di casi di studio e in quel groviglio verbale che sembra risiedere il successo dello stile di Frazer, capace di mantenere l'attenzione del lettore come fa un giallista più che un erudito³⁶. Già Ludwig Wittgenstein, per quanto critico dell'impostazione teorica frazeriana³⁷, notava: «“E così il coro accenna a una legge segreta”: ecco come vien voglia di commentare la raccolta dei dati in Frazer»³⁸. Il fascino ambiguo del testo sta tutto «in questo intrecciarsi fitto di disegni possibili tra un uomo che si fa dio (mago, scienziato) e un dio che si fa uomo (un uomo religioso)»³⁹, nonché nel parallelismo continuo tra contemporaneità e antichità, cifra del suo 'metodo mitico' fece scuola e fu imitato da altri scrittori novecenteschi⁴⁰; come ha notato efficacemente Alberto Sobrero, «il testo [...] sembra accennare alla tensione, all'alternarsi percettivo fra una visione serena che cerca di spiegarsi, ma che spiegandosi si riduce in commedia, e una visione tragica che a tratti emerge dalle linee dei quello stesso disegno»⁴¹: così, la scena iniziale si apre con un bosco avvolto da

le api, che vagano e scelgono i fiori, poi stabiliscono di portare qualunque cosa e la dividono tra i favi e cambiano con una mistura e grazie alla proprietà del loro respiro il diverso succo in un unico sapore».

³⁵ «My fear is that the G. Bough will extend so much that it would become a mere reference book» (cit. in Fraser 1990, p. 158).

³⁶ Cfr. Dei 1998, p. 58 (espressione mutuata da R. Fraser).

³⁷ Su Wittgenstein critico di Frazer vd. *supra*.

³⁸ Wittgenstein 1975, p. 29.

³⁹ Sobrero 1999, p. 63.

⁴⁰ Sulla fortuna dell'opera di Frazer nella letteratura del '900 vd. Vickery 1973 ed anche Dei 2020, partic. pp. 74-79 per l'impatto del suo 'metodo mitico'. Del 'metodo mitico' come opposto al 'metodo narrativo' ha parlato Eliot 1975, pp. 175-178.

⁴¹ Sobrero 1999, pp. 62-63.

Valeria Annunziata

un'aurea luminescenza ed il piccolo lago di Nemi, che gli antichi chiamavano 'specchio di Diana'; per tutta l'opera Frazer osserva i riflessi di quello specchio finché, alla fine, gli appare come «una concava profondità che rapidamente scompare nell'ombra del vespro»⁴². Nell'ombra cala il sipario, il mistero è risolto ed il libro si chiude.

Abstract.

This paper examines the evolution of the opening passage of *The Golden Bough* by James George Frazer, focusing on the priesthood of Nemi and its ritualistic violence. Through an analysis of Frazer's autograph *marginalia* and unpublished variants preserved at the Wren Library in Cambridge (Trinity College Library, Adv. C.21.68-71), the study traces the transformation of the text from a terse anthropological account into a vivid and dramatic *ekphrasis*. Employing methods of authorial philology, it highlights how Frazer's stylistic revisions – guided by classical rhetoric and romantic imagination – enhance the symbolic and sensory power of the scene, reflecting the author's broader effort to merge scientific inquiry with literary expression.

Keywords.

The Golden Bough, Frazer's autographs, authorial philology, variants.

Valeria Annunziata
Scuola Normale Superiore di Pisa
valeria.annunziata@sns.it

⁴² GB, p. 1097.

BIBLIOGRAFIA

Ackerman 1987: R. Ackerman, *J.G. Frazer. His Life and Work*, University Press, Cambridge.

Ackerman 2005: R. Ackerman (ed.), *Selected Letters of Sir J.G. Frazer*, University Press, Oxford.

Avalle 1970: D'A.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia. Con una appendice di documenti*, Ricciardi, Milano-Napoli.

Beard 1992: M. Beard, *Frazer, Leach, and Virgil: The Popularity (and Unpopularity) of The Golden Bough*, «Comparative Studies in Society and History» 24/2, pp. 203-224.

Contini 1974: G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice di testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, pp. 232-241 (rist. in Id., *Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)*, a cura di U. Motta, Carocci, Roma 2023, pp. 133-145).

Crawford 1990: R. Crawford, *Frazer and Scottish Romanticism: Scott, Stevenson and The Golden Bough*, in R. Fraser (ed.), *Sir James Fraser and the Literary Imagination*, Palgrave Macmillan, London, pp. 18-37.

de Bosis 2012: James G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, traduzione di L. de Bosis, Bollati Boringhieri, Torino.

Dei 1998: F. Dei, *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Argo, Lecce.

Dei 2020: F. Dei, *Il mito in Frazer e nelle poetiche del Modernismo*, in G. Leghissa-E. Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma, pp. 71-80.

Dimpflmeier 2014: F. Dimpflmeier, *Nel bosco sacro. Realtà, finzione, magia e natura ne Il ramo d'oro di James G. Frazer*, «Belphégor» 12/1.

Dorandi 2007 : T. Dorandi, *Nell'officina dei classici. Come lavoravano gli autori antichi*, Carocci, Roma.

Eliot 1975 : T.S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, in Id., *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. by F. Kermode, Faber and Faber, London, pp. 175-178 (1st ed. 1923).

Fraser 1990: R. Fraser, *The Making of The Golden Bough: The Origins and Growth of an Argument*, Macmillan, London.

Frazer 1898: J.G. Frazer (ed.), *Pausanias's Description of Greece*, 6 voll., Macmillan, London.

Frazer 1900: J.G. Frazer, *Pausanias and Other Greek Sketches*, Macmillan, London (trad. it. *Sulle tracce di Pausania*, a cura di R. Montanari, Adelphi, Milano 1994).

Frazer 1930: J.G. Frazer, *The Growth of Plato's Ideal Theory: An Essay*, Macmillan, London.

GB = J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, abridged edition, Macmillan, London 1922.

GB¹ = J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, 1st ed., 2 voll., Macmillan, London 1890.

GB² = J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 2nd ed., 3 voll., Macmillan, London 1900.

GB³ = J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3rd ed., 12 voll., Macmillan, London 1906-1915.

Isella 1987: D. Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova, pp. 3-17 (già in «Archivio Storico Ticinese» 98-99, Bellinzona 1984, pp. 75-92; rist. in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Einaudi, Torino 2009).

Italia-Raboni 2010: P. Italia-G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma.

Italia-Raboni *et al.* 2021: P. Italia-G. Raboni *et al.*, *What is Authorial Philology?*, Open Book Publishers, Cambridge.

Italia 2016: P. Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Carocci, Roma.

Lang 1897: A. Lang, *Modern Mythology*, Longmans, Green & Co., London-New York-Bombay.

Come lavorava Frazer

Leach 1961: E. Leach, *Golden Bough or Gilded Twig?*, «Daedalus» 90/2, pp. 371-399.

MacCormack 2010: S. MacCormack, *Pausanias and his commentator Sir James George Frazer*, «Classical Receptions Journal» 2/2, pp. 287-313.

Malinowski 1944: B. Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, University of North Carolina Press, London-New York.

Marett 1914: R.R. Marett, *The Threshold of Religion*, Methuen & Co. Ltd., London.

Moroncini 1927: F. Moroncini, *Discorso proemiale*, premesso a G. Leopardi, *Canti*, edizione critica a cura di F. Moroncini, 2 voll., Cappelli, Bologna.

Palumbo 2008: L. Palumbo, *μίμησις rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo, Napoli.

Rofena 2011: C. Rofena, *Wittgenstein e l'errore di Frazer. Etica morfologica ed estetica antropologica*, Mimesis, Milano-Udine.

Santi 2018: C. Santi, *Survivals totemici nella religione greca? Note su una controversia tra Andrew Lang e Sir James G. Frazer*, in M. De Martino (ed.), *The comparative mythology today. Müller, Frazer, Dumézil. Perspectives from the past to the future*, Atti del convegno Academia Belgica (Roma, 12 ottobre 2017), Agorà & Co., Sarzana-Lugano, pp. 19-48.

Sobrero 1999: A.M. Sobrero, *L'antropologia dopo l'antropologia*, Meltemi, Roma.

Spineto 2000: N. Spineto, *The King of the Wood oggi: una rilettura di James George Frazer alla luce dell'attuale problematica storico-religiosa*, in J.R. Brandt-A.M. Leander Touati-J. Zahle (eds.), *Nemi-Status Quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 17-24.

Stavru 2017: A. Stavru, *L'ekphrasis antica tra visualità e scrittura. Genealogia di un concetto*, in M. Martino-M. Ponzi (a cura di), *Visualità e scrittura*, Lithos, Roma, pp. 19-32.

Vickery 1973: J.B. Vickery, *The Literary Impact of "The Golden Bough"*, University Press, Princeton.

Wagenvoort 1980: H. Wagenvoort, *Pietas: Selected Studies in Roman Religion*, Brill, Leiden.

Valeria Annunziata

Webb 1999: R.H. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, «Word & Image» 15, pp. 7-18.

Wittgenstein 1967: L. Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazer's The Golden Bough*, «Synthese» 17, pp. 233-253 (rist. in Id., *Remarks on Frazer's Golden Bough*, ed. by R. Rhees, Brynmill, Retford 1979).

Wittgenstein 1975: L. Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, a cura di S. de Waal, Adelphi, Milano (ed. or. 1967).

Come lavorava Frazer

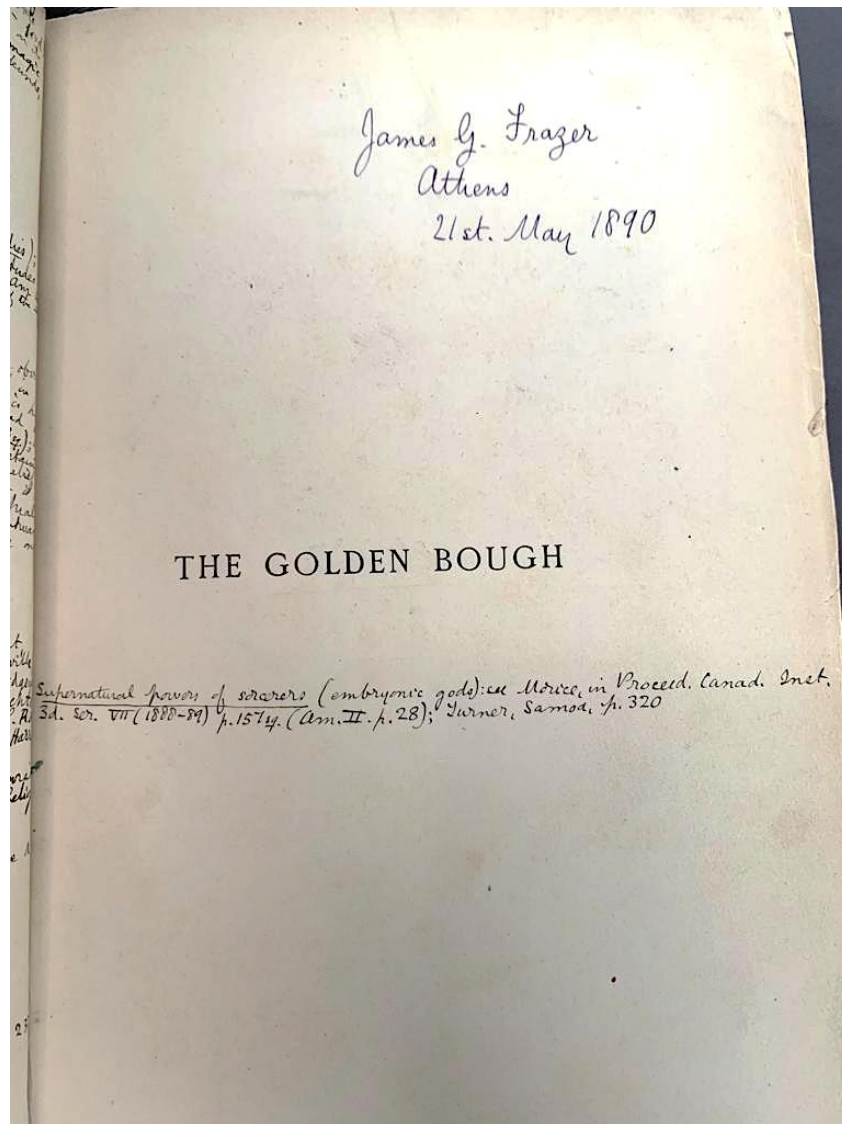


Fig. 1. TCC Adv. C.21.27, occhiello.
Nota di possesso «James G. Frazer | Athens | 21st May 1890» e nota di lettura.
[© Wren Library, Trinity College, Cambridge]

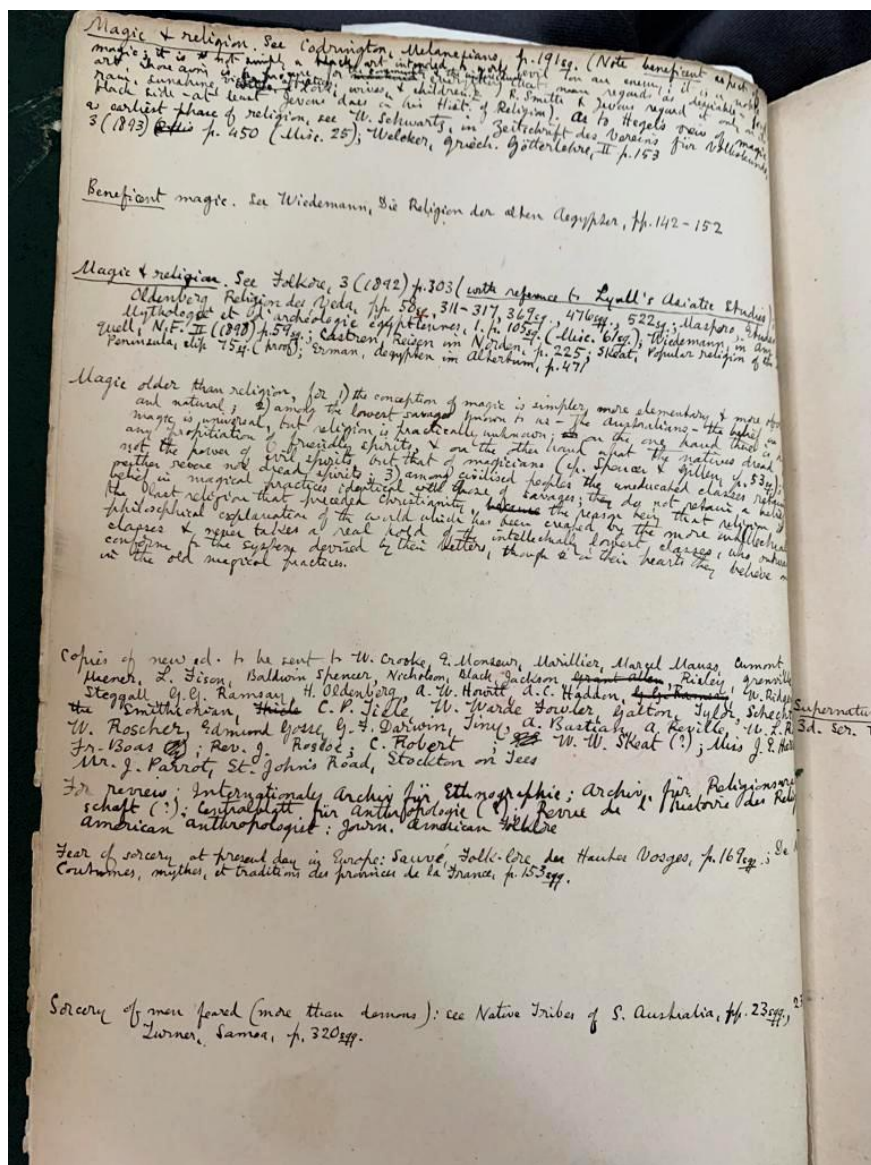


Fig. 2. TCC Adv. C.21.27.

Note di Frazer poste sul *verso* della prima carta di guardia.
[© Wren Library, Trinity College, Cambridge]

Come lavorava Frazer

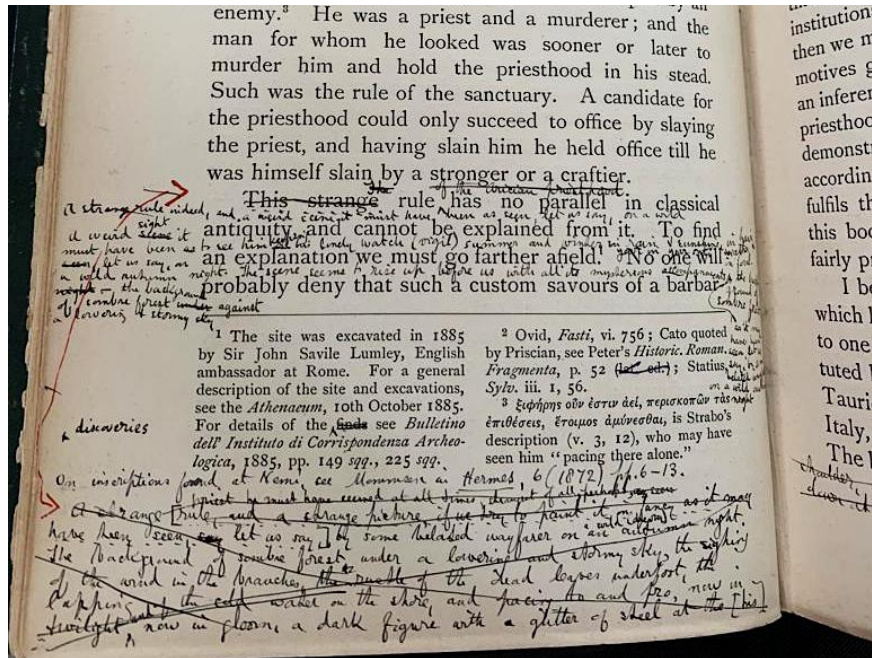


Fig. 3. TCC Adv. C.21.27, p. 2.

Varianti di mano di Frazer.

[© Wren Library, Trinity College, Cambridge]

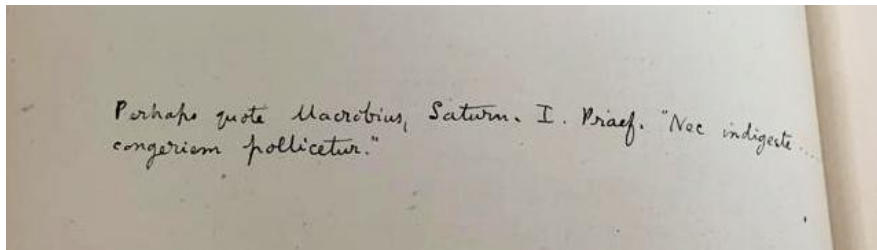


Fig. 4. TCC Adv. C.21.27.

Nota di Frazer sul *verso* dell'ultima pagina di guardia anteriore.

[© Wren Library, Trinity College, Cambridge]