

AL.
RIVISTA DI STUDI DI *ANTHOLOGIA*
LATINA

AL. RIVISTA DI STUDI DI ANTHOLOGIA LATINA

Rivista annuale (esce il 15 Novembre)

www.alrivista.com.

Direttore responsabile

Loriano Zurli

Condirettore

Lucio Cristante

Redazione

Sandro Boldrini, Lucio Cristante, Rosa Maria D'Angelo, †Giuseppe Giangrande,
Paola Paolucci, Maddalena Spallone, Fabio Stok

Segretaria di Redazione

Paola Paolucci

Comitato scientifico

Walter Berschin, José Manuel Díaz de Bustamante, Edward Courtney,
Niklas Holzberg, Scott McGill, Kurt Smolak

Direzione e segreteria di Redazione:

Dipartimento di Lettere

Università degli Studi di Perugia

Via del Verzaro, 61 – 06123 Perugia (Italia)

tel. 39-075-5854950 (L. Zurli)

tel. 39-075-5854980 (P. Paolucci)

E-mail: zurliuni@unipg.it – paola.paolucci@unipg.it

“AL. Rivista di studi di *Anthologia Latina*” è una Peer Review. La Redazione sottopone i contributi pervenuti alla Direzione e segreteria di Redazione ai più noti e apprezzati specialisti del settore, in ambito internazionale.

È disponibile in formato cartaceo, gli indici dei fascicoli ed estratti dal primo fascicolo al sito: www.alrivista.com

Amministrazione:

Editrice Pliniana

Viale Francesco Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (San Giustino - PG) - Italia

tel. 075-8582115, fax: 075/8583932, e-mail: pliniana.amm@libero.it

Un fascicolo € 50,00

Abbonamento: Italia e Europa € 50,00

extra Europa € 50,00

I fascicoli arretrati vanno ordinati alla stessa Editrice Pliniana
(fascicolo I € 98,00; fascicolo II € 35,00; fascicolo III € 50,00)

Conto corrente postale n. 4515386 intestato a: Stabilimento Tipografico «Pliniana»

Viale F. Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (San Giustino - PG) - Italia

IBAN: IT65 P076 0103 0000 0000 4515386

INDICE DEL FASCICOLO

ALOISIO PEPE ...	pag. 1
<i>In Memory of Professor Giangrande</i> di Heather White	» 3

ARTICOLI

É. WOLFF, Quelques pièces des <i>Epigrammata Bobiensia</i> (45-47 et 70) et leur lien avec la tradition épigrammatique.	pag. 7
--	--------

(Segue in 3° di copertina)

V. SINERI, Il centone virgiliano di Proba e la politica culturale di Giuliano l'Apostata: alcune considerazioni	pag. 17
P. PAOLUCCI, Una ipotesi di datazione dell' <i>Alceste</i> centonaria	» 33
EAD., Lo ps. Acrone, Alceste e sant'Agileo	» 51
T. PRIVITERA, Il tema del ritratto in quattro epigrammi dell' <i>Anthologia Latina</i>	» 67
M. GIOVINI, Il funambolo e la <i>fabula mendax</i> di Dedalo in <i>Vn. poet. syll.</i> 23 Z (= 112 R = 101 SB)	» 93
L. ZURLI, Lettura di un epigramma scatologico della Salmasiana	» 107
ID., Significato e origine della <i>pointe</i> di 207 R	» 119
P. PAOLUCCI, Metro e semantica. Per l'esegesi di Luxor. 298 Happ (con una breve storia del dimetro ionico anaclastico)	» 125
L. ZURLI, Una checca alla corte vandolica d'Africa (Lux. 298 R).	» 145
F. STOK, <i>Epitaphia Vergilii</i> .	» 153
G. DANESI MARIONI, La dolce memoria: le api nella poesia funeraria (CLE 454; 468; 1262; 1552 A e B, Pontano, <i>De tumulis</i> 2, 32)	» 167

RECENSIONI

ANKE RONDHOLZ, <i>The Versatile Needle. Hosidius Geta's Medea and Its Tradition</i> (G. Salanitro).	pag. 187
---	----------

* * *

Norme per i collaboratori di “AL. Rivista di studi di *Anthologia Latina*”

* * *

La Rivista è organo di stampa del ‘Centro Studi sull'*Anthologia Latina* e la poesia latina della tarda antichità’ (Ufficio del registro di Perugia, n. 1975, 14 febbraio 2013), sede legale: Via del Verzaro, 61 – 06123 Perugia

L'iscrizione come socio al ‘Centro Studi *Anthologia Latina*’ dà diritto a ricevere il fascicolo dell'annata in formato cartaceo. La quota societaria annuale è € 50,00.

Va versata sul conto corrente bancario intestato a: Centro Studi *Anthologia Latina* - Banca di Mantignana (credito cooperativo umbro), Piazza IV novembre, Perugia; IBAN: IT09 A086 3003 0050 0000 0618854

Avvertenze per i collaboratori

I collaboratori sono invitati ad indirizzare i loro contributi – e a comunicare il loro indirizzo di posta elettronica – alla *Direzione e segreteria di Redazione*, Dipartimento di Lettere, Università degli Studi di Perugia, via del Verzaro, 61, I 06123 Perugia. I contributi, da presentare in CD accompagnato da copia cartacea, devono essere redatti in forma definitiva secondo le ‘Norme redazionali’ della rivista riportate in calce e provvisti di Summary (in inglese o latino, o nelle lingue nazionali, italiana, francese, tedesca, spagnola). Tutti i contributi inviati vengono sottoposti a referee internazionali. Le bozze di stampa dei contributi ammessi alla pubblicazione vengono recapitate una sola volta, in formato pdf, all'indirizzo di posta elettronica dei collaboratori. Essi sono tenuti a stampare da pdf le bozze di stampa, ad apportare le correzioni sulla copia cartacea e a rispettare questa copia cartacea corretta all'indirizzo postale della *Direzione e segreteria di Redazione*. Il controllo finale delle correzioni è a cura della Redazione.

IL TEMA DEL RITRATTO IN QUATTRO EPIGRAMMI DELL'ANTHOLOGIA LATINA

La retorica ecfrastica, in cui capacità narrativa e arte visiva si confrontano alla ricerca di una difficile supremazia, da sempre costituisce uno degli esercizi di stile piú accattivanti, su cui scrittori e poeti di ogni tempo hanno misurato la propria abilità.¹ Se la *descriptio* di un'opera d'arte, nella letteratura poetica, è originariamente – fin dall'archetipo omerico – fortemente contestualizzata al tessuto narrativo e spesso affidata all'espressività di un personaggio narrante, come nel caso di Enea nel tempio di Giunone a Cartagine nel I libro dell'*Eneide*, progressivamente va delineandosi sempre piú come “pezzo di bravura” isolato, un medaglione retorico, che pur incastonato nell'occasione narrativa, ne mantiene distinti i propri confini tematici.² Al fascino di questo intreccio, difficilmente distribabile, in cui il **segno** linguistico si fa **disegno** ideale per il lettore-spettatore, non si sottrae l'*Anthologia Latina*, che ne sperimenta tipologie differenziate in alcuni brevi epigrammi.

¹ Alcune riflessioni sulla terminologia di *ekphrasis*, sia in ambito retorico che poetico, sono state riprese recentemente da G. Ravenna, *Per l'identità di ekphrasis*, “Incontri triestini di filologia classica” 4, 2004-2005, pp. 21-30, che passa anche in rassegna il ruolo assunto dal termine nella bibliografia critica piú recente. A Ravenna rinvio anche per la imponente bibliografia sull'argomento, di cui si era già occupato precedentemente in *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino: temi e problemi*, “Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina” 3, 1974, pp. 1-52, e successivamente in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, s. v. 'Ekphrasis', anche nella prospettiva virgiliana. Sul versante piú strettamente italianistico, vedi anche G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000.

² A. Perutelli, *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*, “MD” 1, 1978, pp. 87-98, individua lucidamente il percorso di trasformazione dell'*ekphrasis*, da narrazione funzionale al contesto, come nel caso della creazione dello scudo di Achille in *Il. 18*, 369 sgg., a vera e propria figura retorica, in cui la digressione intrattiene una trama di riferimenti con la struttura principale del poemetto, come nell'*Europa* di Mosco, fino ad arrivare con Catullo alla narrazione nella narrazione, in cui si delineano complessi giochi di corrispondenze interne. Questo processo di progressivo scollamento della sezione ecfrastica dal contesto narrativo, che ne esalta la funzione puramente esornativa, ormai priva di qualunque interferenza con il racconto principale, raggiunge la sua espressione piú significativa nel *Cupido cruciatus* di Ausonio, in cui la descrizione dell'opera figurativa si identifica *tout court* con l'operetta. Anche i quattro epigrammi qui presi in esame sviluppano il tema del ritratto come puro esercizio di stile, ormai pienamente svincolato da un contesto narrativo.

Intendo analizzare quattro *testimonia* che, pur non essendo precisamente ascrivibili alla categoria efrastica *stricto sensu*, ripropongono in maniera elegantemente variata il tema del ritratto, che qui si configura anche come luogo di confronto di antifrastiche simmetrie, quali segno visivo/segno verbale, *natura/ars*.

Così *Anth. Lat.* 23 Riese (= 10 Shackleton Bailey):³

Verba amatoris ad pictorem

Pinge, precor, pictor, tali candore puellam,
 qualem pinxit amor, qualem meus ignis anhelat.
 Nil pingendo neges; tegat omnia Serica vestis,
 quae totum prodat tenui velamine corpus.
 Te quoque pulset amor, crucient pigmenta medullas;
 si bonus es pictor, miseri suspiria pinge.

Il poeta si rivolge in prima persona direttamente al *pictor*, perché gli faccia il ritratto della donna amata. La perentorietà dell'esortazione è abilmente enfatizzata da una serie di espedienti retorici, che vanno dalla forte allitterazione *pinge/precor/pictor* alla figura etimologica *pinge ... pictor*, ulteriormente impreziosite dall'omoteleuto *precor/pictor*. La ragazza amata è contraddistinta da un epiteto, che tradizionalmente rinvia al lessico erotico della bellezza già in Catullo e in seguito nella poesia elegiaca augustea.⁴ Intenderei l'espressione *tali candore puellam* del v. 1 come *talem candidam puellam*, ripristinando correttamente la correlazione con l'anafora *qualem ... qualem* del v. 2 e risolvendo così la durezza dell'enallage

³ Cito il testo di A. Riese, *Anthologia Latina*, I² 1, Lipsiae 1894, relegando nella discussione le varianti adottate da D.R. Shackleton Bailey, *Anthologia Latina*, I 1, Stutgardiae 1982.

⁴ Per *candidus* nell'accezione di *pulcher, venustus, formosus* cf. il lemma in *ThLL* III 240, B 1, dove si annota tra l'altro l'uso catulliano in 68, 70, in cui *mea candida diva* corrisponde a *puella amata*. L'impiego metaforico, nel senso di "sincero, fedele", che già contraddistingue l'amore della donna amata in Tibullo 3, 10, 17-18 *At nunc tota tua est, te solum candida secum / cogitat...*, trova la sua piena realizzazione in Ovidio nel definire il modello archetipico della fedeltà coniugale: *candida Penelope* (*Am.* 2, 18, 29). Puntuale, a questo proposito, il recente saggio di S. D'Intino, *Studi properziani. Il lessico e l'immaginario della bellezza: aspetti di continuità e di innovazione*, Alessandria 2008, sulla lessicografia dell'immaginario della bellezza femminile nella poesia elegiaca, che ho avuto l'occasione di recensire (cf. T. Privitera, *Recensione a S. D'Intino, Studi properziani*, "RPL" 32, 2009, pp. 215-17), in particolare il cap. III «Il ritratto della *puella*», p. 117 sgg. Da sottolineare inoltre che il nome gentilizio di Tibullo offre lo spunto ad Orazio per giocare sull'opposizione *candidus/albus*, nell'*incipit* del componimento 1, 4: *Albi, nostrorum sermonum candidae iudex*, dove *candidus* appunto è utilizzato nell'accezione di "sincero". Sull'impiego di *candidus*, soprattutto rispetto ad *albus*, cf. il sempre valido J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949, pp. 31-8.

tali candore ... qualem. L'invito dunque è quello di riprodurre attraverso l'arte figurativa, grazie ai meccanismi mimetici che la contraddistinguono, il medesimo splendore con cui la donna amata è stata forgiata da Amore. Al v. 2 Shackleton Bailey preferisce alla lezione *pinxit*, riportata da due testimoni autorevoli quali il *Parisinus Lat.* 10318, noto come *Salmasianus* (siglato A), e il *Lipsiensis* (siglato L),⁵ il *finxit* testimoniato dalle *schedae Divionenses*, già segnalato da Riese in apparato con una parziale e dubitativa approvazione (*recte?*).⁶ In realtà il verbo *finco*⁷ pertiene piuttosto alla sfera semantica dell'arte scultorea e pertanto suggerisce un'immagine fondata su una sorta di duplicazione delle tecniche evocate: all'arte creativa di Amore, qui tratteggiato come uno scultore, in grado di plasmare – novello Pigmalione – la donna amata, si abbina quella del pittore, a sua volta impegnato a rappresentare, seppure sotto commissione, l'oggetto del desiderio. Né Shackleton Bailey offre elementi per interpretare la sua scelta, che tuttavia annulla l'impiego ad effetto del poliptoto *pinge ... pinxit*, bene allineato alla ricercatezza stilistica del passo, così come la suggestiva identificazione tra il *pictor* e *amor*. La prima coppia di esametri evidenzia inoltre un'interessante architettura triangolare, basata sul motivo del fuoco: il *candor* del v. 1, all'apice della triangolazione, visualizza un particolare tratto dell'ideale di

⁵ Rispettivamente dell'VIII e del IX-X secolo. Per i problemi generali relativi all'*Anthologia latina* e al suo allestimento, cf. V. Tandoi, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, 1984, s. v. 'Anthologia latina' e, in particolare sul codice *Salmasianus*, M. Spallone, *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto altomedievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica*, "IMU" 25, 1982, pp. 1-71. Sui meccanismi editoriali che sottostanno all'organizzazione e alla circolazione delle antologie classiche, cf. R. Scarcia, *Logica dell'antologia classica e operatività delle crestomazie*, "Critica del testo" II/1, 1999, *L'Antologia poetica*, pp. 13-38.

⁶ Sulla datazione delle "Schede di Digione" si è pronunciato di recente L. Zurli, *Nuovo terminus ante quem delle 'Schedae Divionenses'*, in *Sedula cura docendi. Studi sull'Anthologia Latina per/con Riccardo Scarcia*, a cura di T. Privitera e F. Stok, Pisa 2011, pp. 25-38, che già ne aveva discusso qualche anno fa (cf. L. Zurli, *Apographa Salmasiana. Sulla trasmissione di Anthologia Salmasiana tra Sei e Settecento*, Hildesheim 2004), spostando indietro di almeno un quindicennio il *terminus ante quem* del 1756, stabilito da Riese e attribuendone la redazione all'ambiente digionese che si raccoglie intorno a Jean Bouhier «una delle figure-chiave della cultura letteraria europea del XVIII secolo» (p. 32). Successivamente lo stesso Zurli, *Apographa Salmasiana, 2. Il secolo d'oro di 'anthologia Salmasiana' (continuazione e fine)*, Hildesheim 2010, ne ha indicato i termini temporali esatti entro i quali (cap. IV. *Nuovi termini ante e post quem delle 'schedae Divionenses'*, pp. 83-104) sono state confezionate.

⁷ Cf. A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1994⁴, s. v. 'finco', p. 235 sgg. Sull'uso del verbo *finco*, che significa propriamente «modellare l'argilla», e sul suo specifico impiego nell'arte scultorea, cf. anche G. Mazzoli, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, s. v. 'Fingo', che ne sottolinea la valenza tecnica nella descrizione dello scudo in *Eneide* VIII.

bellezza femminile, quello del bianco scintillante, del candore radioso dell'incarnato della *puella*, implicito nella radice del sostantivo come dell'aggettivo *candidus*;⁸ al v. 2, sono quindi menzionati i due elementi che costituiscono la base dell'ideale triangolo: l'*amor* correlato al fuoco della passione e l'*ignis* che di quella passione amorosa è espressione manifesta. Non è escluso che in questa simmetrica geometria *amor* stia alla genericità del sentimento amoroso quanto *ignis*, anche grazie al possessivo *meus*, sta alla passionalità individuale del poeta. La corrispondenza concettuale dei due termini è d'altro canto ben rilevata dalla simmetria dei due *hemiepe*, marcata dall'anafora in cesura *qualem ... qualem*, già segnalata *supra*, e dall'inversione chiastica delle coppie sostantivo-verbo: *pinxit amor / meus ignis anhelat*.

La coppia successiva di versi precisa i suggerimenti che l'*amator* rivolge all'artista sulle modalità di realizzazione del ritratto: al v. 3 lo stesso tono ammonitorio dell'*incipit* sottostà all'espressione *nil pingendo neges*, con cui il poeta raccomanda all'artista di non trascurare nessun elemento. Ben rilevato dalla sequenza allitterante di suoni nasali e velari campeggia il termine-chiave del componimento, quel *pingendo* che amplifica, come terzo elemento del poliptoto, la serie delle variazioni flessive distribuita nei primi tre versi. La rappresentazione artistica, che appare ancora genericamente abbozzata nei primi due versi, qui comincia a prendere forma agli occhi del lettore-spettatore: al tratto del candore, forse allusivo all'incarnato del solo volto della ragazza, la prospettiva sembra dilatarsi attraverso lo sguardo che spazia sull'intera figura, più suggerita che rivelata dalla trasparenza della veste di seta. L'immagine gioca appunto sul contrasto tra copertura e svelamento del corpo ed è costruita attraverso un abile intreccio di segni e figure, in cui si evidenzia l'antitesi chiastica delle formule *tegat omnia / totum prodat*, dove è possibile ravvisare anche la contrapposizione tra l'uso di *omnis*, riferito alle singole parti del corpo rispetto a quello di *totus*, espressione dell'insieme. Il v. 4 inoltre è quasi un *versus aureus*, composto da cinque elementi concentrici (se si esclude il pronome relativo che fa da raccordo), il cui fulcro è innestato sul termine *tenuis*, espressivo

⁸ Cf. D'Intino (*op. cit.*, pp. 153-54): «... nel passaggio da Catullo a Propertio *candidus* si afferma definitivamente quale epiteto di gran lunga più ricorrente, insieme a *formosus*, nelle caratterizzazioni della donna e nella fattispecie della donna amata, essendo giudicato evidentemente il più adatto a rendere – sul piano cromatico e simbolico – l'immagine di quella bellezza aggraziata e sensuale, carnale e sovraumana ad un tempo, che sollecita i desideri amorosi quanto le ideali aspirazioni dell'amante-poeta, ed applicato in questo senso ora alle diverse parti del corpo [...] ora più frequentemente all'intera figura».

di quella trasparenza su cui si fonda l'intero "concettino", mentre, evidenziata dalla posizione esterna dei due elementi costitutivi, la formula *totum ... corpus* è capace di suggerire, con la sua voluminosa plasticità, l'essenza stessa del ritratto.

Un finale originale prevede che anche il pittore si innamori della donna del ritratto, in un processo di identificazione che vede l'*amator* e il *pictor* ormai perfettamente coincidenti. A ben vedere, nel primo emistichio del v. 5 appaiono concentrati tutti i personaggi menzionati precedentemente: l'innamorato, attraverso la voce narrante dal timbro ancora una volta ammonitorio; il *pictor*, evocato a inizio verso dal pronome *te* e infine l'*amor*, già tratteggiato come *alter pictor* al v. 2, qui altrettanto ben caratterizzato dall'uso dell'intensivo *pulsare*, capace di esprimere tutta l'intensità dell'innamoramento indotto e irrefrenabile. La forma esortativa *pulset*, accettata sia da Riese sia da Shackleton Bailey, rispetto all'inaccettabile *pulsit* del Salmasiano, è in realtà correzione minima di Oudendorp sulla base del parallelo *cruciant*.⁹ Il secondo emistichio del v. 5 tratteggia il pittore innamorato ricorrendo all'immaginario virgiliano, attraverso la forza evocativa del segnale *medullae*, allusivamente distintivo della passione che travolge Didone in *Aen.* 4, 66. Ma giacché si tratta di un pittore, i tormenti d'amore non possono che identificarsi con gli strumenti del mestiere, i *pigmenta*. L'immagine è suscettibile di una doppia interpretazione: o i colori, realizzando progressivamente il ritratto in maniera realistica, diventano essi stessi strumento di tormento amoroso o viceversa *pigmenta* è da intendersi come metonimia per ritratto.¹⁰

Al v. 6 entrambi gli editori accettano la lezione *es* delle *schedae Divionenses*, rispetto alla lezione *tràdita est* (AL), aggiustamento minimale compatibile con l'imperativo *pinge* che chiude il verso. Shackleton Bailey tuttavia inserisce direttamente nel testo, con un procedimento che contraddistingue le sue abitudini editoriali, la propria congettura *miser in suspiria* rispetto al testo *tràdito miseri* (AL), accettato invece da Riese. L'epiteto ben definisce il poeta innamorato, secondo lo stilema convenzionalmente impiegato per

⁹ *Cruciant* nelle *schedae Divionenses*.

¹⁰ Ho avuto modo qualche tempo fa di occuparmi della categoria del cosiddetto "ritratto sentimentale", percorrendone la fortuna dall'antichità classica fino alle riscritture delle letterature europee moderne: cf. T. Privitera, *Simulacra amoris. Percorsi intertestuali*, Roma 2008, in particolare il cap. I «Il ritratto sentimentale», p. 13 sgg. La tipologia qui tratteggiata dall'autore dell'*Anthologia* potrebbe rientrare in quella dell'innamoramento per una statua o per un ritratto.

esprimere le pene d'amore fin da Plauto,¹¹ che trova piena realizzazione nell'immaginario erotico catulliano e in quello successivo degli elegiaci, oltre che ovviamente nel tratteggiare l'*infelix Dido* virgiliana, definita *misera* già in *Aen.* 1, 719, durante il fatale banchetto in onore degli ospiti Troiani, in una delle prime apparizioni sulla scena, in quanto *pesti devota futurae* (*Aen.* 1, 712).¹² È allora verosimile ritenere che il termine *miser*, con la forte allusività ai plurisecolari amori infelici, tratteggi come un *infelix amans* anche questo poeta anonimo tardo latino, obbligato a ricorrere al ritratto della *puella* vagheggiata come sostitutivo sentimentale.¹³ Oppure, nella convenzione letteraria che fa di ogni innamorato un amante afflitto e non ricambiato, egli è forse obbligatoriamente *miser*, anche solo in nome della propria condizione sentimentale.

La sequenza ammonitoria del poeta *amator* si conclude con un reiterato invito a riprodurre la donna amata con l'abilità propria di un *bonus pictor*. Intenderei pertanto l'espressione *miseri suspiria*, «gli spasimi dell'infelice», come perifrasi di colei che è l'oggetto degli struggimenti.¹⁴ In una sorta di *Ringkomposition*, l'ultimo verso replica, con lievi variazioni, la costruzione del primo: la ripresa letterale dei due vocaboli chiave *pinge/pictor*, entrambi racchiusi nel primo emistichio del carme, si differenzia nell'ultimo verso tramite l'inversione chiasmica e la dislocazione dei termini *pictor ... pinge*, con conseguente ricollocazione della replicata figura etimologica a chiusura dei due emistichi.

È possibile ravvisare una suggestiva convergenza intertestuale tra il carme 23 e una delle cosiddette *Anacreontiche*,¹⁵ in cui si

¹¹ Vera e propria identificazione tra *miser* e amante è quella di *Asinaria* 616: *miser est homo qui amat*; così come *miser* in *Bacchides* 208 è l'*amans* e in *Casina* 683 l'*amator*.

¹² *Misera* è attributo fisso di Didone nell'*Eneide*: in 1, 344, nel *flashback* dedicato alla vicenda del primo marito Sicheo; in 4, 420 e 429, così Didone si autodefinisce alla sorella Anna; è *miserrima* in 4, 117, nella scena della caccia, già profondamente segnata dai tormenti amorosi.

¹³ A questo proposito, cf. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it., Torino 1979 (versione originale Éditions du Seuil 1977), pp. 146-47; più di recente, sulla funzione dell'immagine come sostitutiva di un'assenza, ha formulato interessanti osservazioni M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, p. 51 sgg.; cf. infine T. Privitera, *op. cit.*, p. 13 sgg.

¹⁴ Per questa accezione del termine *suspiria*, cf. OLD s. v. 'suspirium' 1b, che cita l'espressione *suspirium puellarum Celadus* (*CIL* 4, 4397) come «metonymy applied to a person signed for».

¹⁵ È noto che sulla datazione delle cosiddette *Anacreontiche* si è a lungo esercitata l'acribia filologica degli esegeti, con trasporto non inferiore rispetto al problema parallelo dell'autenticità. Sembra ormai consolidata l'ipotesi che il *corpus* sia il risultato dell'attività

ripropone il tema del ritratto, spezzando così la monotonia della sequenza erotico-simposiaca, che caratterizza gran parte della raccolta. In perfetta analogia, anche in *Anacreontea* 16 West è il poeta a incalzare un pittore perché gli realizzi il ritratto della donna amata, ricorrendo al medesimo piglio imperativo, in cui l'abilità dell'artista è sottolineata dall'epiteto «migliore», che lo pone ad un livello di superiorità nella sua categoria, v. 1 sgg.:

Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,
 γράφε, ζωγράφων ἄριστε,
 Ροδῆς κοίρανε τέχνης,
 ἀπεοὔσαν, ὡς ἂν εἶπω,
 γράφε τὴν ἐμὴν ἑταίρην.

Il carme anacreontico tuttavia contrappone alla sinteticità di quello latino l'accurata descrizione della donna da ritrarre, sotto forma di *rêverie* del poeta innamorato, che si premura di riferire all'artista una serie di dettagli somatici da riprodurre diligentemente (vv. 6-28): capelli scuri, fronte bianca, sopracciglia ben delineate e scure, incarnato come mescolanza di latte e rose. A questi, si aggiunge il confronto con alcune divinità, per cui gli occhi dovranno essere cerulei come quelli di Atena e languidi come quelli di Venere, mentre le Grazie saranno evocate in volo intorno al collo e al mento della donna. Ai vv. 29-32 il tema della trasparenza della veste purpurea, che permette lo svelamento del corpo amato in vistosa analogia con i vv. 3-5 del carme 23 R., di fatto accomuna persino la tipologia dei due ritratti, evidentemente immaginati in entrambi i casi a figura intera:

στόλισον τὸ λοιπὸν αὐτήν
 ὑποπορφύροισι πέπλοις,
 διαφαινέτω δὲ σαρκῶν
 ὀλίγον, τὸ σῶμ' ἐλέγχων.

di una serie di poeti, collocabili in un arco cronologico che si estende dal periodo ellenistico all'età bizantina. Cf. da ultimo M.L. West, *Carmina Anacreontea*, Leipzig 1984, pp. XVI-XVIII. Ancora B. Gentili, *Anacreon*, Roma 1958 ne sottolinea l'aspetto manieristico e stigmatizza l'eccessivo fascino che queste «odine pseudo anacreontiche» hanno esercitato sulla cultura europea del Seicento e Settecento, dopo la pubblicazione avvenuta ad opera di Stephanus nel 1554, contribuendo ad alterare l'autentica personalità del poeta, attraverso la reiterata riproposizione dei temi dell'amore, del vino e delle brevità della vita; uno sguardo meno severo ne ha rivelato di recente la fitta rete di interrelazioni testuali con il repertorio antico, che ne fanno indubbiamente un prodotto di scuola, riflesso di una *élite* raffinata, capace di tradurre l'ideologica nostalgia per il mondo arcaico nella riscrittura dei motivi topici più rappresentativi. Cf. P.A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge 1992, in particolare cap. 5 «The allusive text», p. 147 sgg.

La chiusa ribadisce la potenza mimetica dell'arte, in grado di eguagliare la natura. La somiglianza è tale che la donna del ritratto sembra prendere vita e parlare, vv. 33-4:

ἀπέχει βλέπω γὰρ αὐτήν·
τάχα κηρὲ καὶ λαλήσεις.¹⁶

Questo motivo della riproduzione fedele della realtà¹⁷ costituisce la soluzione finale di un altro componimento in endecasillabi faleci dell'*Anthologia Latina*, il 150 Riese (= 139 Shackleton Bailey/Kay = 61 Zurli),¹⁸ che descrive un ritratto che prende progressivamente forma grazie all'*ars* di un *pictor* particolarmente dotato:

De tabula picta¹⁹

Hunc, quem nigra gerit tabella, vultum
clarum linea quem brevis notavit,
mox pictor varios domans colores
callenti nimium peritus arte
formavit similem, probante vero
ludentem propriis fidem figuris,
ut, quoscumque manu repingat artus,
credas corporeos habere sensus.

Che la figura ritratta sia femminile o maschile non è possibile evincere dal dettato del componimento, poiché l'epigramma pre-

¹⁶ Analogo motivo è riproposto anche in *Anacreontea* 17 West, in variante omoerotica: lo pseudo Anacreonte chiede al pittore di realizzargli il ritratto dell'amato Batillo. Come nel caso del carne 16, il poeta provvede a fornire all'artista una minuziosa descrizione del giovane, ricorrendo anche in questo caso all'assimilazione con varie divinità.

¹⁷ Su questo motivo specifico del ritratto parlante, vedi T. Privitera, *op. cit.*, p. 35 sgg., in cui si rintracciano celebri rivisitazioni moderne in *The Winter's Tale* di Shakespeare e nell'*Alceste di Samuele* di Alberto Savinio.

¹⁸ Che il gruppo dei carmi 90-197 Riese (= 78-188 Shackleton Bailey) sia da interpretare come prodotto di un solo autore inserito nell'*Anthologia Salmasiana*, lo ha dimostrato Loriano Zurli, prima nel saggio preparatorio *Vnius poetae sylloge. Verso un'edizione di Anthologia Latina, cc. 90-197 Riese*² = 78-188 Shackleton Bailey, Hildesheim - Zürich - New York (Olms, Spudasmata Band 105) 2005, quindi in *Vnius poetae sylloge*, Hildesheim 2007 (ivi, p. 115: «i carmi medesimi appaiono collegati tra loro da una quantità di elementi di raccordo che attraversano la silloge in senso sia verticale che orizzontale, organizzandola in un *corpus* ben definito all'interno della stessa raccolta Salmasiana»). La tesi secondo cui del medesimo assieme di componimenti, un vero e proprio *libellus* alla maniera di Marziale, sia responsabile una sola mano è stata successivamente sostenuta anche da N.M. Kay, *Epigrams from the Anthologia Latina. Text, Translation and Commentary*, London 2006 (con discussione delle varianti testuali).

¹⁹ Cito per coerenza con il precedente componimento il testo stabilito da Riese, affidando al commento la discussione delle lezioni prescelte dagli editori successivi.

scinde dall'identità del soggetto rappresentato. Anche il fatto che si tratti di una pittura a figura intera, come nei precedenti casi, si può arguire forse soltanto sulla base degli ultimi due versi, con l'accento agli *artus* e ai *corporei sensus*, che tuttavia non possono di per sé escludere che quella riprodotta sia piuttosto la parzialità di un busto.²⁰ Non è questa evidentemente la preoccupazione principale dell'autore, che esercita la sua ingegnosità intorno all'idea di competizione tra arte e natura, in un conflitto che vede la natura destinata alla sconfitta, nella misura in cui il principio di unicità che di norma la contraddistingue è di fatto superato dalla maestria del suo doppio pittorico.²¹

Nella struttura dell'epigramma è possibile individuare una serie di fasi coincidenti con l'esecuzione del ritratto, racchiuse rispettivamente in ciascuna coppia di versi, in una sorta di diacronia narrativa, che dallo schizzo appena abbozzato del volto approda alla rifinitezza dell'opera ultimata, attraverso l'applicazione magistrale del colore.

Ai vv. 1-2, su una *nigra tabella*, da intendersi come la superficie nella fase preparatoria,²² si distingue un volto appena tratteggiato da una linea chiara. La composizione del v. 1 sembra ispirarsi ad un gusto geometrico, in cui gli elementi si collocano secondo una struttura concentrica, governata da una precisa gerarchia sintattica: l'accusativo *vultum* e il suo pronome *hunc*, in iperbato e dislocati alle due estremità del verso, racchiudono il soggetto *tabella* e il rispettivo attributo *nigra*, che circondano a loro volta la forma verbale, che campeggia al centro del verso. Questa scelta stilistica fa sì che la clausola finale racchiuda i due termini chiave dell'epigramma *tabella-vultum*, che ne costituiscono anche il nucleo tematico, il ritratto e il rispettivo supporto materiale. Il gioco di antitesi cromatica è inoltre sottolineato dall'inversione chiastica delle espressioni *quem nigra / clarum quem*, i cui rispettivi soggetti, *tabella* e *linea*, sono entrambi impersonali.

²⁰ A suggerire questa seconda soluzione, il diminutivo *tabella* del v. 1, più appropriato a una tavoletta di piccole dimensioni.

²¹ L'arte, a differenza dell'originale, è inoltre anche in grado di mantenere inalterati i tratti del soggetto raffigurato, che nella realtà sono destinati a modificarsi nel processo di invecchiamento, cristallizzandoli per sempre nell'attimo in cui sono stati riprodotti. Sempre che il processo di sovrapposizione mimetica con la vita reale non preveda uno scambio definitivo, in cui la copia pittorica invecchi al posto del protagonista, capace viceversa di ostentare nel fulgore di una giovinezza senza fine l'inalterabilità che pertiene all'arte, come accade in *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde.

²² Cf. a questo proposito N.M. Kay, *op. cit.*, pp. 258-59.

La forma *gerit*, congettura di Riese, è accettata da Shackleton Bailey e Kay rispetto al *gerens* del *Salmasianus*, che Zurli legittimamente ripristina nella sua edizione, motivando in apparato come il participio debba essere interpretato *pro modo finito* anche sulla base di altri due casi contenuti nel ricostruito *libellus*.²³ Al v. 2 *clarum* è attribuito di *vultum* (a sua volta frutto di un leggero intervento di Petschenig su *vultu* attestato nel *Salmasianus*) e può essere interpretato come idealmente riferito alla *linea brevis* menzionata subito dopo, di colore chiaro, comunque ben distinta e visibile rispetto al fondo scuro della tavoletta. Il *clare*, che Riese ipotizza in apparato, allusivo più alla modalità del tratto che al colore, viene recepito da Scivoletto nella traduzione del brano proposta in appendice all'edizione Zurli: «che un sottile tratto fissò con chiarezza».²⁴ Anche l'espressione *quem brevis* è congettura di Riese, accettata da tutti gli editori successivi, rispetto agli incomprensibili *quae moreuis* e *quem more uos*, rispettivamente tramandati da **A** e dalle *schedae Divionenses*, ove il termine *brevis*, restituito su base paleografica, riferito a *linea*, sembra alludere alla tecnica del tratteggio, che ben si adatta alla prima fase del disegno, quella in cui il contorno della figura prende forma gradualmente, ricorrendo ad una serie di trattini tracciati “in punta di pennello”. La traduzione «un sottile tratto», proposta da Scivoletto, interpretando *brevis* come *subtilis* o *tenuis*, intende accentuare l'elemento della sottigliezza, sulla falsariga di un passo di Plinio il Vecchio relativo ad una gara di abilità pittorica tra Protogene e Apelle, in cui *linea* viene utilizzato più volte come termine tecnico (*nat. hist.* 35, 81):²⁵ [...] *Apelles, adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam.*

²³ Precisamente 28, 11 (= 117 Riese = 106 Shackleton Bailey) e 63, 1 (= 152 Riese = 141 Shackleton Bailey): il che farebbe dunque pensare a stilema ricorrente nel poeta anonimo.

²⁴ *Op. cit.*, p. 215.

²⁵ Il luogo pliniano è segnalato già in Kay, *op. cit.*, pp. 260-61. L'episodio racconta la singolare gara pittorica a distanza tra Apelle e Protogene. La competizione è avviata da Apelle, che in assenza del Maestro lascia su una grande tela custodita da una vecchia ancella la sua firma *sub specie* di tratto sottilissimo. Rientrato Protogene, avendone ammirata l'estrema finezza, vi riconosce effettivamente l'inconfondibile tratto di Apelle e, cogliendone la sfida, aggiunge in un altro colore una linea ancora più sottile: *ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse*. Ma la gara a distanza non si interrompe. Tornato Apelle e riconosciuta la sua sconfitta, traccia tra le due un terzo tratto colorato così sottile da non lasciare spazio ad altri interventi: *revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum*. Constatata definitivamente la superiorità di Apelle, Protogene decide di mantenere così incompiuta la tela con i soli tre tratti allineati e di colore diverso, in un curioso esperimento di puro astrattismo *ante litteram*: [...] *placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo.*

Dalla genericità dei soggetti impersonali della prima coppia di versi, al v. 3 l'avverbio *mox*, che marca fortemente la successione temporale, introduce con evidenza la figura del *pictor*, eroicamente tratteggiato nell'atto di dominare i colori, in un icastico passaggio che enfatizza l'applicazione del colore come acme delle tappe della realizzazione artistica. Dalla fase anticipatoria dell'assenza del colore, promettente attesa dell'opera d'arte, quale si configura la *nigra tabella*, la tavolozza ancora sprovvista di segni, si procede al *clarum* del volto appena tratteggiato, in un abbozzo sottile e luminoso, che esplose infine nella molteplicità dei *varii colores*, gli unici capaci di realizzare a pieno il miracolo imitativo dell'*ars*, che concluderà l'opera e l'epigramma.

Anche il v. 4, interamente dedicato al *pictor*, di cui si enfatizza l'abilità, è costruito secondo una struttura circolare, in cui il nesso *callenti ... arte*, che chiarisce la sfera di competenza del pittore, suddiviso tra *incipit* ed *explicit*, circonda ed isola efficacemente l'espressione *nimum peritus*,²⁶ che viene così a collocarsi non solo al centro del verso, ma dell'intero epigramma. In realtà, sarei propensa a considerare l'espressione *callenti arte* come un'ipallage, in cui ad essere *callens* è l'artista. Se poi si considera che i due attributi *callens* e *peritus* sono considerati una coppia sinonimica,²⁷ ben si intende la natura tutta scolastica e artificiosa di questa operazione di scrittura.

Problematica l'interpretazione dei vv. 5-6, dovuta ad una contorta e faticosa fattura, che trova riscontro anche nell'incerta tradizione testuale. Se infatti nel *uiro* del v. 5, tramandato dal *Salmasianus*, Burman ha facilmente riconosciuto il più convincente *vero*, accettato poi da tutti gli editori,²⁸ è stato il successivo *ludentam*, evidentemente corrotto, a provocare una serie di ipotesi, che si traducono in altrettanti suggerimenti esegetici: la maggior parte degli editori accetta l'emendamento *ludentem*, estremamente economico, da

²⁶ Persino pleonastica, secondo Kay (*op. cit.*, p. 260): «emphasising the painter's skill and knowledge of his craft».

²⁷ Così in *ThLL* s. v. 'calleo' III 166, II B: *i. q. peritus, callidus*, dove si sottolinea come *callens* in effetti si riferisca piuttosto a persone, come dimostra il passo di Hier. *Epist.* 82, 6: *tam argutum et callens ingenium*. Può darsi che questo audace accostamento sia nato dalla suggestione della formula oraziana *callida iunctura* di *ars* 47-8, diventata proverbiale nell'ambito del linguaggio estetico. La traduzione di Scivoletto (*op. cit.*, p. 215) riesce tuttavia, con una brillante soluzione, a mantenere il nesso originale: «il pittore, assai esperto in un'arte consumata».

²⁸ Ricavo ora dall'apparato dell'edizione Zurli che l'emendamento di Burman poggia anche su vari *testimonia*: una glossa marginale e recenziere di A, l'apografo Salmasiano *Iuretus* e le Schede di Digione.

riferire ovviamente a *fidem*; Shackleton Bailey, ricorrendo ad un intervento piú audace, adotta la propria congettura *ludentis*, chiarendo in apparato che il termine è da intendersi come *pingentis* e dunque riferito all'artista; una soluzione condivisa da Kay, che la recepisce nel testo, argomentandola nel commento *ad locum*.²⁹ Altri emendamenti si fondano sulla convinzione che la lezione tràdita nasconda in realtà due termini, un participio presente o un indicativo presente, riferiti al soggetto-pittore, e un secondo elemento costituito da un avverbio correlato all'*ut* del v. 7. Così Hagen suggerisce *ludens tam*, su cui Zurli in apparato sembra convergere, seppure dubitativamente (*recte?*), Baehrens *indens iam*, Petschenig *ludet iam*. Tutti gli editori concordemente correggono l'incomprensibile *probrüis* della tradizione con il piú perspicuo *propriis*. A questo si aggiunga che alla voce *formavit*, attestata dal *Salmasianus*, Petschenig e Baehrens sostituiscono il futuro *formabit*, accolto anche nell'edizione Kay, suggerito dall'avverbio *mox* del v. 3, che rinvierebbe ad una fase creativa successiva e non ancora operativa. Ritengo che la forma *ludentem* debba essere preservata, in quanto garantisce quel particolare effetto acustico-visivo realizzato attraverso il doppio omoteleuto alternato *ludentem ... fidem / propriis ... figuris*, che altrimenti andrebbe perduto se si adottassero suggerimenti alternativi. D'altro canto, è evidente che l'attenzione per gli artifici formali e gli effetti retorici, che sembrano costituire la vera sostanza di questo componimento, ne riveli appunto la natura intrinsecamente manieristica. La questione non è limitata a questo specifico carne, ma in verità investe la specificità della poesia tardo latina, ove spesso una forma sintattica faticosa è il palese indicatore di una vistosa divaricazione della lingua d'uso dai codici espressivi della scrittura d'arte, accentuata dal progressivo scadimento della sensibilità quantitativa come delle competenze metriche. Il risultato anche in questo caso è palmare: il poeta, pur tentando di piegare l'immagine ai dettami estetici e ai preziosismi stilistici, imposti dall'esercizio retorico, non è piú in grado di sorvegliarne il dettato, scivolando inevitabilmente nell'ambiguità di una forma sintattica involuta. Anche per questo tratto, è legittimo attribuire questo componimento ad un'epoca assai tarda.³⁰ In effetti i problemi di interpretazione investono anche il valore da attribuire

²⁹ Kay (*op. cit.*, p. 262) interpreta il nesso *fidem ludentis* come «the verisimilitude achieved by the painter».

³⁰ Zurli, *Vnius poetae...* cit., p. 18, identifica il poeta della silloge come un romano della provincia d'Africa della tarda età vandolica.

all'espressione *probante vero* del v. 5 e al termine *fidem* del verso successivo. Riese annota in apparato l'interpretazione di Ziehen: 'verum' est *veritas naturae*, che intende *vero* come ablativo del neutro *verum*, non così distante dal suggerimento di Petschenig, che lo interpreta come aggettivo riferito ad un sottinteso *vultu*. In entrambe le ipotesi infatti si pone l'accento sul principio di rispondenza al vero, sia che si intenda genericamente il realismo dell'elaborazione artistica, sia piuttosto la somiglianza del ritratto rispetto al vero semblante. Quanto a *fidem*, Riese in apparato glossa come *scilicet spectantium*, con cui polemizza Courtney, che intende viceversa *fidem* come «the fidelity (of the portrait [...]) which deceives by the use of his own (i.e., those of the original) lineaments».³¹ Anche Shackleton Bailey si discosta dal suggerimento esegetico di Riese, glossando in apparato *fidem* come *fidelem repraesentationem*, sulla base del confronto con il verso finale di un altro epigramma efrastico dell'*Anthologia Latina* (173 Riese = 162 Shackleton Bailey), dedicato ad una rappresentazione bronzea di Marsia torturato, effigiata a sua volta da una *docta manus*: *arboris atque hominis fulget ab arte fides*, in cui *fides* insiste indubitatibilmente sulla perfetta capacità mimetica dell'arte nei confronti della realtà.³² È difficile in realtà optare per l'uno o l'altro suggerimento, poiché l'immagine risulta a tal punto enigmatica, che ciascuno di essi potrebbe coerentemente cogliere nel vero. È mia convinzione dunque che si debba rinunciare definitivamente alla pretesa di una resa italiana univoca, limitandosi piuttosto a suggerirne una parafrasi, che ne esprima globalmente il senso: il pittore ha portato a termine un ritratto da cui promana un senso di verità, capace di testimoniare la credibilità della raffigurazione, che illude/gioca con lo spettatore grazie ai propri tratti.³³

La *sphragis* racchiusa nei due versi finali, di fattura ben più disciplinata, è tutta giocata sul principio di indistinguibilità tra elaborazione artistica e natura: lo spettatore, di fronte all'immagine

³¹ E. Courtney, *Some Poems of the Latin Anthology*, "CPh" 79, 1984, pp. 309-13, in particolare p. 311, che suffraga l'interpretazione di *verum* con l'appoggio di un passo claudiano (*Rapt. Pros.* 2, 42-43). Courtney tuttavia accetta il testo di Riese con il *ludentem* del v. 6 (l'edizione Shackleton Bailey non era ancora disponibile al momento della redazione dell'articolo).

³² Non rinunciando ad una sferzata polemica, quando aggiunge '*sc. spectantium*' Riese, *sed vultus ita fidem ludens ut artus corporeos habere sensus credas mihi quidem non probatur*.

³³ Quanto all'uso di *ludere* nell'ambito dell'elaborazione artistica, interessante la testimonianza di Prudenzio (*Perist.* 11, 130), in cui una *docta manus (scil. 'pictoris')* è menzionata in un contesto analogo: *docta manus virides imitando effingere dumos / luserat et minio russeolam saniem*.

dipinta, è indotto a credere che il ritratto prenda vita.³⁴ Va osservato al v. 7 come l'uso di *repingat*, rispetto al verbo non composto, oltre ad essere spia di una cronologia tarda, possa forse alludere, per la presenza del preverbo *re-*, alla successione delle fasi di elaborazione e di applicazione del colore, che rendono il risultato così sorprendentemente efficace. Il v. 8 dispone con la consueta simmetria i quattro elementi dai suoni allitteranti, facendo sí che le forme verbali, collocate in posizione alternata, separino l'aggettivo dal sostantivo ad esso concordato: *credas corporeos habere sensus*.³⁵

Che il binomio ritratto pittorico / bellezza femminile costituisca una topica fortunata, che ben si presta alle variazioni di genere, è dimostrato dall'uso che già ne propone Ausonio in un epigramma dedicato a Bissula (17, 5 Green), che si inquadra nel filone come originale *variatio*. Il componimento infatti si apre con la constatazione dell'impotenza dell'arte pittorica a riprodurre la bellezza della donna vagheggiata, sostituendo perciò al consueto invito al pittore di apprestarsi al ritratto, già previsto come motivo ricorrente negli epigrammi pseudo anacreontici, una sfida, che si configura come una sorta di inedito *adynaton*. Il pittore infatti sarà in grado di riprodurre l'incarnato della giovane solo miscelando gli elementi piú rari della natura:

Ad pictorem de Bissulae imagine

Bissula nec ceris nec fuco imitabilis ullo
 naturale decus fictae non commodat arti.
 Sandyx et cerusa, alias simulate puellas;
 temperiem hanc vultus nescit manus. Ergo age, pictor,
 puniceas confunde rosas et lilia misce,
 quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris.³⁶

³⁴ La verosimiglianza è sottolineata dall'allitterazione della sequenza *credas corporeos*.

³⁵ Una curiosità: nei secolari percorsi e intrecci dei motivi letterari è possibile individuare il riaffiorare di questo motivo, come traccia estrema e ormai *vulgata*, nel testo di una canzone della celebre commedia musicale di Garinei e Giovannini *Rugantino* (I rappresentazione: teatro Sistina di Roma, dicembre 1962), musicata da Armando Trovajoli. Nella riscrittura vernacolare di *Ciumachella* (testo di Garinei e Giovannini), immaginata come serenata dedicata alla protagonista Rosetta, la topica viene arricchita da una ulteriore variante, in cui il pittore, consapevole dell'impossibilità di riprodurre la bellezza della donna, rinuncia all'opera d'arte e rimane in contemplazione: *Se un pittore te potesse pittura' / nun saprebbe da che parte incomincia' [...] se un pittore te potesse pittura' / butta tutti li pennelli e sta a guarda'*. La perfetta sovrapposizione tra soggetto da rappresentare e opera d'arte è ormai definitivamente compiuta.

³⁶ Dove si può rilevare come la topica mescolanza del colore delle rose (sempre rosse nell'immaginario classico) e dei gigli, per rendere la carnagione delle *puellae*, qui impreciosita dall'impalpabile *color aëris*, sia in Ausonio probabile memoria virgiliana dell'analogia

Ausonio insiste sul motivo dell'inadeguatezza dell'arte pittorica anche in un altro epigramma in distici elegiaci dedicato al ritratto di Eco (*ep.* 13, 11 Green), in cui la ninfa stessa si rivolge al *pictor* per dissuaderlo dall'impresa irrealizzabile, vv. 1-2: *Vane, quid affectas faciem mihi ponere, pictor,/ ignotamque oculis sollicitare deam?* I versi conclusivi ripropongono un'analogia provocazione nei confronti dell'artista, che viene sfidato a riprodurre il suono, cioè l'essenza di un soggetto che è esso stesso negazione della rappresentazione pittorica, poiché pertiene al senso dell'udito, vv. 7-8: *auribus in vestris habito penetrabilis echo:/ et si vis similem pingere, pingere sonum.*

Il tema della convergenza tra realtà e *pictura* è riproposto ancora in un componimento in esametri, *Anth. Lat.* 274 Riese (= 268 Shackleton Bailey), attribuito a Pannanus, in cui si descrive realisticamente la morte della regina Cleopatra:³⁷

Picta fuit quondam Pharii regina Canopi,
artificis formata manu. Nam vivere serpens
creditur et morsu gaudens dare fata papillae.
O quam vivit opus, quam paene figura dolorem
sentit et ex ipso moritur pictura veneno!

La protagonista, il cui nome viene taciuto, appare già al primo verso, occupando l'intero secondo emistichio con una perifrasi, che al titolo regale affianca, circondandolo, i due toponimi allusivi all'Egitto. Ad apertura del componimento, l'espressione *picta fuit* rinvia puntualmente alla tecnica prescelta dall'artista, la cui menzione all'inizio del v. 2 viene sottolineata dall'artificio dell'*enjambement*, che costituisce all'interno del breve componimento la più frequente espressione stilistica. Chiude il v. 2 la presenza del serpente, che al pari di Cleopatra, costituisce l'elemento qualificante dell'iconografia rappresentata e ne specifica il tema di intenso patetismo, incorniciandolo nella fase cruciale del suicidio. Con abile espediente formale, il poeta include nei primi due versi, collocandoli visivamente e acusticamente ad apertura e chiusura di verso,

descrizione del volto di Lavinia che avvampa per *virginalis verecundia*, in *Aen.* 12, 67 sgg.: *Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosatis virgo dabat ore colores.* La convenzionalità dell'appello al pittore viene rilevata anche da Green (*The Works of Ausonius*, edited with Introduction and Commentary, Oxford 1991), nel succinto commento all'epigramma, p. 517.

³⁷ Non è aprioristicamente da escludersi la possibilità che il poeta stia descrivendo una *tabula* o un affresco parietale e che la sua sia pertanto una testimonianza autoptica. In questo caso l'epigramma si configurerebbe come vera e propria *ekphrasis*.

le quattro componenti chiave dell'epigramma: la tipologia artistica (v. 1 *pictura*), l'esecutore (v. 2 *artifex*), il soggetto effigiato attraverso i due coprotagonisti, la vittima e lo strumento di morte (v. 1 *regina Canopi* e v. 2 *serpens*). Al centro del v. 2 campeggia la *manus* che materialmente realizza l'opera.

Riese accetta la lezione *artificis* del *Salmasianus*, adducendo in apparato, a sostegno della propria scelta, il riferimento all'analogia *iunctura* di Draconzio, *laud. Dei* 1, 604, che egli tuttavia cita in maniera imprecisa, facendola coincidere con l'*incipit* del v. 2 *artificis formata manu*, mentre la versione corretta di Draconzio è *artificis formante manu*, come sottolinea Shackleton Bailey in apparato. Questi invece predilige e pubblica la lezione *artifici*, che in apparato attribuisce a Salmasius, con una discrepanza rispetto a quello di Riese che la ascrive alle *schedae Divionenses*. La comprensibilità del significato tuttavia rimane inalterata. Quanto al termine *artifex*, nel significato di artista, è comune l'abbinamento a *manus* e a *forma*, come si evince per esempio da Properzio 4, 2, 61 sg. *at tibi, Mamurri, formae celator aenae, / tellus artifices ne terat Osca manus*; da Ovidio *Met.* 15, 218 *artifices natura manus admovit* e da Stazio *Ach.* 1, 332 sg. *qualiter artificum victurae pollice cerae / accipiunt formas ignemque manumque sequuntur*, in cui tuttavia l'arte evocata sembra piuttosto la scultura, in linea anche con la presenza del verbo *formare*, impiegato prevalentemente nelle arti plastiche. Che in questo caso l'*artifex* sia identificabile con un *pictor* è facilmente intuibile dall'espressione iniziale *picta fuit* e dal termine *pictura* replicato nel verso conclusivo in una sorta di struttura circolare. È probabile che questo "adattamento" lessicale sia dovuto al ricorso da parte del poeta ad un linguaggio e ad un formulario convenzionale debitamente memorizzato, riutilizzato sulla base del prestigio di una *auctoritas* piuttosto che sulla precisione dell'immagine. Se il primo verso e metà del secondo presentano l'opera e il tema trattato, la seconda metà del v. 2 e l'intero v. 3, ricorrendo ancora una volta alla figura dell'*enjambement*, che ne marca la compattezza, introducono il *topos* collaudato del realismo dell'arte, in grado di gareggiare con la natura: allo sguardo dello spettatore infatti sembra quasi che il *serpens* sia vivo e tragga godimento dal morso fatale. Superfluo sembra pertanto l'emendamento *sugere* proposto da Oudendorp rispetto alla lezione *vivere* della tradizione manoscritta,³⁸ e non sol-

³⁸ Che Shackleton Bailey in apparato suppone sia dettato dalla suggestione degli elementi costitutivi della storia.

tanto, come annota Shackleton Bailey in apparato, perché *'vivere et dare fata* invicem inter se respondere videntur', ma perché insiste sul realismo della *pictura* al pari del *vivit* del v. 4, in evidente correlazione. Anche *papillae* al v. 3 è frutto di un leggero intervento di Oudendorp, accolto da entrambi gli editori, così come *morsae* al posto di *morsu* al v. 3, che corregge in maniera minimale la lezione *morsa* delle *schedae Divionenses*, concordandolo a *papillae*. Ricavo dall'apparato di Shackleton Bailey che si deve a Salmasius la correzione *morsa* rispetto al trådito *morsu*, un suggerimento che ritengo non sia aprioristicamente da respingere, in quanto ispirato a un principio di massima economia, ossia il rispetto della tradizione manoscritta. Correlando il termine *papilla*, attestato dalla tradizione manoscritta, a *morsa*, non soltanto il ritocco riguarderebbe un solo elemento, lasciando inalterato il resto della frase, ma il senso ne gioverebbe, isolando in questo modo le due azioni concettualmente contrastive, seppure temporalmente sincroniche, che caratterizzano la serpe, quella del *dare fata* / uccidere e del *gaudens* / provare piacere, entrambe conseguenti e successive all'atto del morso, *morsa papilla*, iconograficamente rispettoso della tradizione. Il participio *gaudens*, ben evidenziato al centro del v. 3, insistendo sulla sfera sensoriale e sulla voluttuosità sottintesa al sostantivo *papilla*, enfatizza il principio di vitalità e di realismo del soggetto rappresentato. I due versi finali, ancora una volta contraddistinti dalla presenza dell'*enjambement* e fondati sul principio mimetico tra *ars* e vita, sono abilmente costruiti come un'intelaiatura di rimandi interni: così il *vivit* al v. 4 riprende, replicandolo, il concetto di veridicità dell'arte, l'espressione *dolorem sentit*, attribuendo una sensibilità alla *figura* e insistendo sull'ambito sensoriale, è in rispondenza con il *gaudens* del verso precedente, mentre *moritur* al v. 5 rappresenta la conseguenza del *dare fata* del v. 3. E se i tre termini *opus/figura/pictura* possono da un lato intendersi come varianti sinonimiche per indicare genericamente l'opera d'arte, in realtà sia la *figura* che *dolorem sentit* sia la *pictura* che "muore avvelenata" non possono che rinviare alla regina stessa, in una definitiva reciprocità e sovrapposibilità con il reale: la rappresentazione è così vivida che il dipinto-Cleopatra sembra provare dolore e morire per il veleno. L'anafora della formula esclamativa *o quam* al v. 4 concorre a dare enfasi all'immagine.

Il motivo che un'*imago* particolarmente vivida possa sottrarre addirittura alla morte il personaggio rappresentato, restituendogli la vita in qualità di perenne sostitutivo, costituisce un'ulteriore tipologia iconografica impiegata nel breve carne 158 Riese (= 147 Shackleton Bailey/Kay = 69 Zurli), dedicato al ritratto di Virgilio:

De imagine Vergilii

Subduxit morti vivax pictura Maronem
 et quem Parca tulit, reddit imago virum.
 Lucis damna nihil tanto valere poetae,
 quem praesentat honos carminis et plutei.

La tradizionale autonomia contenutistico-strutturale del distico elegiaco permette al poeta di ripartire l'epigramma secondo due distinti nuclei concettuali, che sviluppano in maniera autonoma la topica ecfraistica.³⁹ Sul noto motivo della veridicità dell'arte, qui declinato in maniera assai originale, insiste infatti il primo distico, che assegna alla *pictura* inediti attributi orfici, come forse suggerisce anche la connotazione del verbo *subducere*, piú allusiva al riaffiorare di Virgilio dagli abissi ultratombali dove la Parca lo ha relegato, che al semplice atto del sottrarlo alla morte. L'impresa tuttavia si configura come speculare a quella di Orfeo-Euridice e non soltanto per l'inversione dei ruoli maschile-femminile, ma soprattutto per l'esito fortunato del salvataggio. Ancora una volta l'attenzione alla forma espressiva, che privilegia simmetriche corrispondenze, denota l'apprezzabile abilità del poeta anonimo.⁴⁰ Al v. 1 l'ossimoro *morti vivax* accentua la capacità evocativa della *pictura*, che in posizione ben rilevata, affiancata al nome di Virgilio, è qui trattata come vero personaggio, al pari di *Maro* e della Parca. E se quest'ultima è già implicitamente anticipata al v. 1 attraverso la menzione della *mors*, che di fatto essa rappresenta, il v. 2 ripropone i tre attori, ricorrendo all'uso della *variatio* e assegnandogli le medesime collocazioni: la *Parca* in corrispondenza del precedente *morti* e *imago virum* in

³⁹ In effetti Riese annota in apparato: *Ed. Verg. Aldina in duo carmina dividit*. Ricavo dal commento di Kay, *op. cit.*, p. 278 e dall'apparato Zurli che l'epigramma è tramandato in un unico corpo dal Salmasiano, ma nelle edizioni a stampa cosiddette Aldine (due per la precisione, rispettivamente datate 1517 e 1534), come nella precedente *editio princeps* di Roma del 1469, fino alle successive ristampe, compresa quella curata da Meyer nel 1835, l'epigramma è tramandato separato in due distici.

⁴⁰ Anche la paternità del componimento rappresenta un problema: già Riese segnalava in apparato come Scaligero lo avesse attribuito a Hilasius, forse suggestionato dal fatto che nell'edizione Aldina alcuni versi di Hilasius precedevano questo epigramma e anche dal fatto che sotto questo nome ci sono stati tramandati altri epigrammi dell'*Anthologia Latina* (precisamente 506, 517, 528, 539, 550, 561, 572, 583, 594, 605, 616, 627 Riese), alcuni dei quali su temi riguardanti Virgilio. Questi epigrammi fanno parte dei *Carmina duodecim sapientum*, di cui Hilasius figura come uno dei contributori presumibilmente fittizi, oggi considerato come un ciclo di componimenti attribuibili ad un unico autore. Cf. A. Friedrich, *Das Symposium der XII sapientes*, Berlin - New York 2002; sulla personalità di Hilasius, vedi in particolare p. 421 sg.

clausola finale in coincidenza con *pictura Maronem*. Incastonati al centro del verso, circondati rispettivamente dai propri soggetti *Parca* e *imago*, i due verbi *tulit reddit* esprimono le azioni antitetiche della morte-Parca e della *pictura-imago*, in cui la simmetrica opposizione della Parca che ha sottratto e del ritratto che restituisce è abilmente rilevata dalla forte cesura centrale. Il “concettino” finale racchiuso nel secondo distico insiste sulla relatività dell’evento luttuoso, poiché il poeta sopravvive grazie alla fama della sua opera. Sotto il profilo testuale, da segnalare che la lezione *valuere* del v. 3 è tramandata da **A**, mentre gli editori fino a Meyer incluso pubblicano la variante *nocuere*.⁴¹ Tutte le edizioni più recenti accettano *valuere*, certamente per il prestigio del testimone, ma anche per la maggiore incisività della lezione trādita, interpretata come *lectio difficilior* rispetto al vulgato e più sbiadito *nocuere*.⁴² Quanto alla scelta di *lux* nel significato di “vita”, si tratta di una collaudata metonimia, che affonda le radici già nella lingua poetica classica. Al v. 4 la forma *praesentat*, ritenuta poco perspicua da Shackleton Bailey e per questo glossata in apparato come *praesentem facit*,⁴³ perfeziona l’immagine espressa al v. 1, rappresentandone l’ulteriore sviluppo: non è solo il ritratto a strappare alla morte il poeta, anche la gloria derivata dalla sua opera è in grado di perpetuarne la presenza. Il termine *honos*, che campeggia al centro del pentametro prima della cesura, seppure sia frutto di un leggero ritocco del trādito *honus*,⁴⁴ grazie alla forma non rotacizzata, utilizzata di norma, quando necessario, come utile alternativa prosodica ad *honor*, qui sembra scelto perché in grado di conferire un tocco di arcaizzante preziosismo. La coppia di genitivi *carminis et plutei*, entrambi riferiti ad *honos*, la cui compattezza è sottolineata dalla coincidenza con la clausola finale, cela in realtà un vistoso problema legato all’interpretazione del termine *pluteus*, su cui sembra convergere un elaborato lavoro di natura glossografica.

Per una corretta esegesi della *iunctura* finale è pertanto necessario partire da due *testimonia* prestigiosi, entrambi di ambito satirico, in cui la parola *pluteus* afferisce al campo semantico degli ambienti

⁴¹ Che potrebbe essere una congettura – come viene ventilato da Kay nel commento *ad loc.* – oppure una lezione alternativa di un manoscritto andato perduto.

⁴² Come già prospettato da Kay (*op. cit.*, p. 279): «...to say that death has had no power over the immortal poet is more vivid than to say that it has done no harm to him».

⁴³ La difficoltà interpretativa può essere superata, intendendo *praesentat* come *repraesentat* “lo raffigura”.

⁴⁴ Zurli annota in apparato che *honor* è testimoniato come glossa marginale di una mano recenziere.

di studio.⁴⁵ Il primo è un passaggio particolarmente oscuro, tratto dalla prima satira di Persio, v. 106: *nec pluteum caedit, nec demorsos sapit unguis*, in cui il poeta, polemizzando contro la superficialità del gusto contemporaneo, che si riconosce in una poesia dai contenuti effimeri, condensa in un verso dalla sinteticità ai limiti dell'enigma la rappresentazione dei tic comportamentali assimilabili alla topica della riflessione impegnata. Persio sta qui probabilmente riutilizzando alcune memorie oraziane, il cui modello prioritario è rintracciabile nella rappresentazione di un anacronistico Lucilio, immaginato da Orazio come proprio contemporaneo e pertanto allineato ai dettami stilistici augustei, in *sat.* 1, 10, 71: *saepe caput scaberet, vivos et roderet unguis*, in cui l'impegno di rifinitura poetica, imposto dal *labor limae*, si traduce visivamente nella gestualità dello sforzo di concentrazione. Di tale immagine, di per sé coerente nella sua istintività, Persio recupera soltanto il mangiarsi le unghie, sostituendo il toccarsi continuamente la nuca con un altro atteggiamento fisico più consapevole, quale il tamburellare le dita in cerca di ispirazione o forse saggiando il ritmo, per probabile interferenza di un altro luogo oraziano, *ars* 274: *legitimumque sonum digitis cillum et aure*, in cui si allude appunto al ruolo paritetico di orecchio e dita nella pratica della misurazione metrica. Sull'oscurità del luogo di Persio già si era pronunciato Jahn nel commento *ad loc.*:⁴⁶ *'pluteus' quid sit, non sane clare perspicitur*, che oltre agli autori noti cita: *Pluteos circa parietes non esse medium docet Ulpianus (Dig. XIX 1, 17, 4, su cui infra)*. Lo scolio persiano *ad loc.* cerca di risolvere la difficoltà di comprensione, interpretando il termine come una precisa porzione della *lectica*, p. 273 Jahn: *Lecticae sive [plutei] lecti. Sponda est exterior pars lecti, pluteus interior*, esegesi successivamente

⁴⁵ La parola, di ampio e variato spettro semantico, prevede diversi ambiti di impiego, tutti riconducibili al valore fondamentale di asse, tavola, tavolato: come termine del linguaggio militare indica il riparo dai proiettili utilizzato dai soldati durante le fasi dell'offensiva; anche in ambito architettonico è connotato come termine tecnico, travasato quindi anche in italiano, per indicare la balaustrata; infine, può designare una serie di oggetti d'"arredo" connotati culturalmente, dallo scaffale, all'armadio, al bordo/schienale del triclinio, allo scrittoio (tutti arredi ricavati dall'incastro variabile di tavole). Così Ernout-Meillet (*op. cit.*, s. v. 'pluteus', p. 518): «Désigne, d'une manière générale, tout ce qui est fait de planches, de claires, etc., reunies de manière à former une couverture ou un appui...»; A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, s. v. 'Pluteus': «rayon de bibliothèque, planche à livres (contre un mur)» e ancora A. Blaise, *Lexicon Latinitatis mediæ ævi*, s. v. 'Pluteus', riporta due significati, il primo, «tableau», generico e senza appoggio di esempi, più circostanziato il secondo: «barrière de bois ou de marbre (arch.)»; da ultimo cf. la recente e ampia voce del *ThL* X, 1 (2007).

⁴⁶ Cf. O. Jahn, *Auli Persii Flacci Satirarum liber*, Lipsiae 1843, p. 107.

ripresa alla lettera nel commento *ad loc.* di Scivoletto.⁴⁷ Come dire che per trattare temi disimpegnati e logori, non c'è bisogno di rosicchiarsi le unghie e tamburellare con le dita sul “braccio-lo”, sul *pluteus* appunto, per trovare la concentrazione. La filiera scoliastica prevede in questo caso tutta una serie di passaggi della glossa, che ne determinano una progressiva semplificazione, ben evidente già nella ricezione ormai definitivamente oggettivizzata di Isidoro di Siviglia, *orig.* 20, 11, 5: *Sponda autem exterior pars lecti, pluteus interior*, come nel minimalismo del lemma categoriale isolato dei Glossari, in grado di produrre una costellazione di valori che insistono sulla sfera della falegnameria, come per esempio *tabulatum* (*Gloss.* V 655, 25) o *scamnum* (*Gloss.* V 655, 26) o *sedile grammaticium vel armarium* (*Gloss.* IV 377, 50) etc.⁴⁸ Il testo dello scolio di Jahn, tuttavia, va oggi confrontato con quello ripubblicato da Clausen-Zetzel,⁴⁹ da loro definito come *Commentum Cornuti*, la cui lettura riserva una sorpresa degna di qualche riflessione.⁵⁰ Così recita il testo, p. 39:

sensus: quomodo potest sensatum esse carmen scribentis cum ingenium levitas non pondus sequatur? quod nec diu cogitatum est nec fricitum manu quaerentis aliquid mirificum afferre aut quo unguis rursus prae indignatione rosi non sunt. nam qui cum cura scribunt ita intenduntur animo ut pulpitem vel tabulam feriant, interdum unguis corrodant, ut Horatius in primo libro sermonum: 'saepe caput scaberet viuos et roderet unguis' (*Serm.* 1, 10, 71). Quorum nihil faciunt levium carminum auctores.

in cui è possibile notare che al posto della parola *pluteus*, segnalata in apparato, figura *pulpitum*, ritenuta dagli editori più autorevole, probabilmente perché riconducibile al lessico oraziano. Il luogo di Orazio è quello di *epist.* 1, 19, 39-40 *non ego ... / grammaticas ambire tribus et pulpita dignor*, dove i *pulpita* sono senz'altro da intendersi come le cattedre dei maestri di grammatica, come evidenziato dalla

⁴⁷ Cf. Auli Persi Flacci, *Satirae*, testo critico e commento a cura di N. Scivoletto, Firenze 1968, p. 28, a sua volta riproposto nella sostanza anche da R. Scarcia (Persio, *Le satire*, Milano 1986) nella nota *ad loc.*, p. 64.

⁴⁸ Assai convincente la definizione di glossa *ad auctores* come «un sistema di vasi comunicanti», puntualizzata da ultimo da R. Scarcia, *'Librum imperfectum reliquit': rileggendo Persio*, “Paideia” 67, 2012, pp. 659-98, in particolare p. 665.

⁴⁹ *Commentum Cornuti in Persium*, edd. W.V. Clausen - J.E.G. Zetzel, Monachii et Lipsiae 2004.

⁵⁰ La nuova edizione costituisce un tentativo di ricostruzione del livello più antico dello scolio persiano, quello tramandato sotto il nome di Cornuto. Per una valutazione di insieme, cf. R. Scarcia, *ibid.*, n. 11.

glossa *ad loc.* di Porph. p. 263 Holder: *Et hic se excusat, quod cum probetur a plurimis, non tamen habeat laudatores, volens hanc causam esse, quod propter invidiam... etiam ipsi <sit> ambiendum grammaticos cum suis auditoribus promerendo. 'grammatica tribus' ipsam discipulorum multitudinem dicit, 'pulpita' vero ipsos magistros.*⁵¹

Se gli scoliasti di Persio sovrappongono *pluteus* a *pulpitum*, ciò può significare non soltanto lo sforzo esegetico intorno a un luogo particolarmente oscuro, ma anche che riportano tutta la scena satirica alla dimensione dell'aula scolastica, in cui l'immagine evocata dall'espressione *nec pluteos caedit nec demorsos sapit ungues* si sovrappone inevitabilmente a quella teoricamente alternativa di *pulpita nec caedit nec demorsos ungues*, entrambe rinviabili alla fondamentale *imagery* oraziana degli intellettuali al lavoro tra meditazioni e *tambureggiamenti* del piano di lavoro.⁵²

La questione si complica ulteriormente se si considera che in *Gloss.* II 165, 3 figura il lemma greco-latino *pulpitus et pluteus θυμέλη*, in cui è possibile riscontrare, affiancata al termine greco «palco(scenico)» teatrale e al corrispettivo latino *pulpitus*, l'intrusione inopinata della parola *pluteus*, proprio come nella variante dello scolio a Pers. 1, 106 secondo l'edizione Clausen-Zetzel, in cui la lezione *pluteus* è ritenuta stratificazione tardiva. Il lemma del glossario si intende derivato dal libro V delle *Istituzioni grammaticali* di Carisio; ma sia in *gramm.* I 552, 18,⁵³ sia nell'edizione Barwick,⁵⁴

⁵¹ Cf. *Pomponi Porphyronis commentum in Horatium Flaccum*, recensuit A. Holder, Innsbruck 1884.

⁵² Un altro elemento da non sottovalutare è che i termini presentano entrambi una peculiare alternanza di genere: nel caso di *pulpitum*, la forma neutra è la sola attestata nel latino classico, mentre *pulpitus*, sebbene non ne siano pervenute attestazioni letterarie, appartenerrebbe al basso latino (cf. Ernout-Meillet, che evidentemente poggia sulla schedatura di Carisio). La stessa alternanza secondo Ernout-Meillet è riscontrabile anche nella coppia *pluteus-pluteum*, ma forse in maniera speculare per quanto attiene alla cronologia, in questo caso infatti il maschile risalirebbe al latino alto. Altro fattore in comune è l'etimologia oscura, probabilmente non latina, forse di origine etrusca (così a proposito di *pluteus*, p. 518: «Par la finale, rappelle *balteus*; peut-être étrusque comme lui, sans qu'on puisse rien affirmer»; più generica la formula utilizzata per *pulpitum*, p. 545: «Mot technique, sans doute emprunté»). Ciò sembra avvalorare l'ipotesi di una parentela dei due vocaboli sul piano semantico, che attinga alla cultura della carpenteria, tale da giustificare forse l'affiancamento dei due termini in epoca tarda, quando cioè *pulpitus*, passato ormai prevalentemente alla forma maschile, tenderebbe a sovrapporsi all'assonante *pluteus*.

⁵³ Pertinenti alla sezione lemmatica dedicata alla serie dei *Nomina quae apud Romanos masculina, apud Graecos feminina*, dove appunto figura una voce *pulpitus θυμέλη*.

⁵⁴ Cf. K. Barwick, *Flavii Sosipatri Charisii artis grammaticae libri V*, Leipzig 1925, p. 450 sgg.

che pubblica come parte del Libro V un'analogia lista di nomi *quae apud Latinos* [sic] *masculina, apud Graecos feminina sunt*, il termine *pluteus* manca. Il caso è molto singolare e non è escluso che vi influisca una contaminazione scoliastica, che preveda sul valore del discusso *pluteus* una *quaestio* lessicografica assai piú articolata ad un livello di glosse persiane cronologicamente superiore e di piú ampie dimensioni, in cui evidentemente i due termini in questione a un certo punto stavano tra loro – nella cultura grammaticale e relativa dottrina – in relazione sinonimica. Sembra lecito concludere che la difficoltà esegetica del luogo di Persio sia stata a un certo punto affrontata dagli scolii con il ricorso a un termine considerato sinonimo, quel *pulpitus/pulpitum* perfettamente comprensibile in quanto cattedra professionale/professorale.

Il secondo luogo controverso appartiene alla seconda satira di Giovenale, in cui il termine *pluteus* viene impiegato in un contesto di chiara dipendenza da quello di Persio. Così i vv. 4 sgg.:

Indocti primum, quamquam plena omnia gypso
Chryssippi invenias; nam perfectissimus horum,
si quis Aristotelen similem vel Pittacon emit
et iubet archetypos pluteum servare Cleanthas.

che con la consueta *vis* polemica si scagliano contro l'ipocrisia di una società corrotta e ignorante, ammantatasi di una cultura filosofica affatto estranea. La rarità del vocabolo, anche in questo caso, mette in moto l'attività glossatoria, così come è rintracciabile nello scolio *ad loc.*, p. 18 Wessner:⁵⁵ *Si quis Aristotelen (similem): Aristotelis imaginem similem vel statuam. [...] Pluteum: armarium* e nella variante degli scolii di Giorgio Valla, riportata in apparato: *id est picturam vel statuam, quae Aristotelem referat*, dove *pluteus* sembra rinviare ancora una volta ineludibilmente all'arredo di un ambiente connotato culturalmente, che serva a custodire «gli originali di Cleante» insieme ai ritratti dei filosofi, appunto uno scaffale o un armadio.⁵⁶ Il terminale di questo percorso è rappresentato da un passo di una lettera di Sidonio Apollinare a Donidio, in cui l'autore descrive in termini entusiastici l'ospitalità ricevuta da parte di due amici,

⁵⁵ Cf. P. Wessner, *Scholia in Iuvenalem vetustiora*, Lipsiae 1931.

⁵⁶ Una coincidenza interessante mi sembra quella che anche per *armarium* Ernout-Meillet (*op. cit.*, s. v. 'Arma', p. 46 sg.) rilevi un'alternanza di genere, questa volta neutro/femminile, che ne marca l'utilizzo in età diverse: «d'un adj. *armarius*; le bas-latin a un doublet fém. *armaria*».

humanissimi domini, presso la loro dimora di campagna, di cui descrive ammirato gli ambienti. In particolare, entrato nel vestibolo, viene colpito dall'accessibilità dei libri, disposti in arredi di tipo "professionale", *ep.* 2, 9, 4:

ilicet a deliciis in delicias rapiebamur. [...] huc libri adfatim in promptu (videre te crederes aut grammaticales pluteos aut Athenaei cuneos aut armaria exstructa bybliopolarum).

La natura glossografica dell'immagine di Sidonio è evidenziata dal ricorso ad una terminologia "tecnica" e puntuale, che sembra opportunamente attinta dai repertori lessicografici, come si evince dalla convergenza dei due vocaboli *pluteus* e *armaria* già presenti nello scolio a Giovenale.

In linea con il brano sidoniano, si colloca infine un passo giuridicamente minuzioso di Ulpiano, in cui i 'plutei', inseriti in un elenco che stabilisce ciò che possa ritenersi parte integrante della casa, in caso di compravendita o di eredità o di legato, fanno indubitabilmente parte della mobilia, comunque li si voglia interpretare, se come scaffalature, armadi con ante o scrivanie da lavoro, *Dig.* XIX 1, 17, 3-4.⁵⁷

... quae tabulae pictae pro tectorio includuntur itemque crustae marmoreae aedium sunt. reticuli circa columnas, plutei circa parietes item cilicia vela aedium non sunt.

Ritengo pertanto che l'immagine finale dell'epigramma dell'*Anthologia* giochi appunto sul contrasto/contiguità degli elementi che rappresentano la specificità dell'*honos*, l'uno ascrivibile alla sfera dell'astrazione, il *carmen*, pura espressione dell'arte poetica, e il secondo alla concretezza materiale dell'oggetto, in cui l'opera d'arte viene conservata, come lo scrittoio del *grammaticus* o lo scaffale di biblioteca. Né può escludersi che nella *iunctura* finale *pluteus* possa intendersi anche come *sineddoche* per biblioteca.⁵⁸

Giudicherei conseguentemente del tutto improbabile l'opinione di Kay, che, appellandosi alla indeterminatezza semantica di *pluteus*, lo interpreta come ulteriore variante di ritratto, al pari di *pictura* e

⁵⁷ Questo luogo viene citato nel commento a Persio di Jahn, *op. cit.*, p. 107 (vedi *supra*): *Pluteos circa parietes non esse medium docet Ulpianus.*

⁵⁸ Così infatti interpreta Scivoletto (*op. cit.*, p. 217) l'ultimo verso del componimento: «la fama della sua poesia e l'onore della custodia (nella biblioteca)». Anche la voce del *ThL* (cit. *supra*, 3 b) conferma questa interpretazione, catalogandolo sotto la rubrica *receptaculum operis artis.*

imago, suggerendo anzi possa trattarsi della miniatura di un manoscritto di opere virgiliane,⁵⁹ forse anche sotto la suggestione dell'interpretazione del termine proposta da Lambertz.⁶⁰

Al di là dell'interpretazione della figura finale, l'idea che l'epigramma possa avere effettivamente accompagnato un ritratto di Virgilio, alla maniera delle perdute *Imagines* o *Hebdomades* varroniane, è assai suggestiva. Interessante la testimonianza di Plinio il Vecchio in *nat. hist.* 35, 11, che – al pari del poeta anonimo – insiste sulla capacità del ritratto di trasmettere l'immortalità al soggetto rappresentato, facendo ricorso tra l'altro a due termini, come *valere* e *praesentes*, in significativa convergenza con le analoghe forme *valuere* / *praesentat* utilizzate nel carne dell'*Anthologia*:⁶¹

Imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus [...] M. Varro benignissimo invento, insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum illustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent.⁶²

⁵⁹ Così Kay (*op. cit.*, p. 277 sg.): «...*pluteus* is a problematic term with various meanings, though the basic concept which it seems to maintain in all its incarnations is that of a curved enclosure of some kind. [...] In view of the duality of the concluding phrase of the epigram the interpretation favoured here is that the poet describes an illumination of Vergil in a book which contains his works ...». Di conseguenza, Kay (*ibid.*) propone questa interpretazione del passo: «the distinction of his poetry and this portrait illumination make him present». Sul termine *pluteus* e sulle possibili interpretazioni Kay si sofferma anche a p. 236 sg. a proposito di *Anthologia Latina* 128 Shackleton Bailey/Kay (= 139 Riese) *De Iove in pluteo*, che è anche oggetto di discussione di Zurli, *Vnius poetae...* cit., p. 95 sg.

⁶⁰ M. Lambertz, in *RE* XX 2, 1951, s. v. 'Pluteus', p. 983, infatti estende anche al v. 4 di *De imagine Vergilii* l'interpretazione del termine *pluteus* come «Statuenschirm o bildhäuschen».

⁶¹ La vistosa coincidenza, che indurrebbe a ipotizzare una memoria diretta del passo pliniano da parte del poeta dell'*Anthologia*, toglie inoltre ogni dubbio sulla superiorità della lezione tràdita *valuere* rispetto a *nocuere*. Alla luce di tale corrispondenza, anche i problemi interpretativi legati all'uso di *praesentat* al v. 4 sono destinati a ridimensionarsi.

⁶² Rileverei aggiuntivamente che l'espressione pliniana *vetustatem aevi contra homines valere* riecheggia vistosamente la *sententia* di Virgilio, in *Aen.* 3, 415 *tantum aevi longinqua valet mutare vetustas*, relativa alla prodigiosa genesi dello stretto di Messina, in seguito alla separazione della Sicilia dal corpo della penisola italiana, in un passo che tra l'altro ben si allinea all'enciclopedismo naturalistico di Plinio. Grazie all'abile rinvio allusivo, la memoria virgiliana viene opportunamente riadattata al nuovo contesto, divenendone l'implicita premessa concettuale: l'usura del tempo può sí modificare la natura, ma non l'immortalità degli artisti. È ovvio che in questa stratificata trama intertestuale l'*auctoritas* virgiliana è rintracciabile come modello prioritario anche nella composizione tardo latina dell'*Anthologia*.

Ed è appunto il ritratto di Virgilio, che campeggia sul frontespizio di un *codex* contenente la sua opera, a costituire la *trouvaille* di uno degli *apophoreta* di Marziale, 14, 186: *Quam brevis immensum cepit membrana Maronem! Ipsius vultus prima tabella gerit.*

TIZIANA PRIVITERA

Summary: This paper deals with some ekphrastic epigrams of the Latin Anthology, focusing on some rhetorical aspects of their structure; it also discusses some issues of textual criticism.