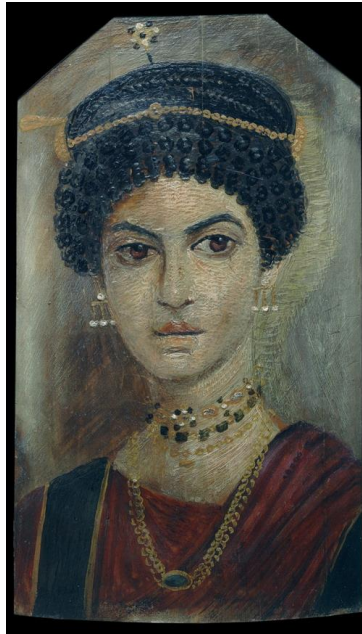


Elena Sportolari

Il ritratto dell'amata. Testo ed esegesi di *AL 23 R²*
Verba amatoris ad pictorem



Culture Territori Linguaggi – 7

2017

Culture Territori Linguaggi

CTL 7

Università degli Studi di Perugia

2017

Culture Territori Linguaggi

La Collana non periodica dell'Università degli Studi di Perugia «Culture Territori Linguaggi» (CTL) è costituita da volumi monografici pubblicati sia nel tradizionale formato a stampa, sia in modalità digitale disponibile sul web: una scelta, quest'ultima, concordata dal Comitato Scientifico per garantire ai contenuti la più ampia diffusione possibile e per poterne assicurare, nel contempo, la massima fruibilità.

La stessa intitolazione esprime efficacemente la natura e gli intenti della Collana, nella quale trovano spazio i più significativi risultati di studi e ricerche riconducibili ai molteplici e diversificati ambiti disciplinari afferenti alle competenze dell'Ateneo perugino o di collaboratori a esso collegati, così da offrire l'opportunità a docenti e ricercatori, nonché ai più meritevoli dottori di ricerca e laureati, di una sede qualificata nella quale pubblicare i frutti originali del proprio lavoro.

La Collana CTL si avvale di procedura di *peer review* per la presentazione e la pubblicazione di monografie scientifiche (in conformità agli standard stabiliti da Thomson ISI).

La Collana pubblica monografie scientifiche in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola. I prodotti sono corredati in appendice da abstract in lingua inglese. Il Direttore della Collana riceve ed esamina la proposta di pubblicazione, richiede il manoscritto all'autore e trasmette la documentazione al referente dell'area di competenza tematica nel Comitato Scientifico. Il referente, dopo aver eliminato dal manoscritto ogni elemento di identificazione dell'autore, provvede a inoltrarlo a due revisori (membri del Comitato Scientifico, studiosi, esperti e professionisti), almeno uno dei quali esterno all'Ateneo. I revisori inviano al Direttore della Collana un parere relativo al testo scientifico, così articolato:

- accettabile per la pubblicazione;
- accettabile dopo revisioni secondarie;
- accettabile con revisioni sostanziali e conseguente riattivazione della procedura (in tal caso, i revisori che hanno formulato il primo giudizio saranno chiamati a valutare la conformità degli adeguamenti);
- non accettabile.

Il Direttore provvederà a trasmettere all'autore il risultato della valutazione. Qualora i pareri dei valutatori risultassero contrastanti, il testo sarà inviato a un ulteriore revisore scientifico, non informato delle opinioni espresse in precedenza dai colleghi. Se il giudizio è negativo il lavoro è respinto, altrimenti è ammesso; in tal caso seguirà una delle procedure sopra esposte. La durata totale della procedura varia in funzione della natura delle osservazioni formulate dai revisori scientifici e dalla sollecitudine con cui gli autori apportano le modifiche richieste.

Comitato scientifico

Moreno Barboni, Marco Bastianelli, Andrea Bernardelli,
Giuseppina Bonerba, Paolo Braconi, Alberto Calderini,
Donata Castagnoli, Manuela Cecconi, Lucio Fiorini,
Erminia Irace, Donato Loscalzo, Francesco Marcattili,
Giancarlo Marchetti, Massimiliano Marianelli, Riccardo Massarelli,
Marco Mazzoni, Lorenzo Medici, Laura Melelli,
Alessandra Migliorati, Marco Milella, Massimiliano Minelli,
Francesco Musotti, Maria Alessandra Panzanelli Fratoni,
Paola Paolucci, Giovanni Pizza, Mirko Santanicchia,
Massimiliano Tortora

Direttore

Fabio Fatichenti

Elena Sportolari

Il ritratto dell'amata. Testo ed esegesi di AL 23 R²
Verba amatoris ad pictorem



Università degli Studi di Perugia

copyright © 2017
Tutti i diritti riservati

In copertina: Ritratto femminile da Hawara, oasi del Fayyum.

Università degli Studi di Perugia
Collana Culture Territori Linguaggi
wwwctl.unipg.it

ISBN 9788890642197

INDICE

PREMESSA	9
CAPITOLO I: IL TESTO	II
1.1 La tradizione manoscritta del carme <i>Verba amatoris ad pictorem</i>	II
1.2 La costituzione del testo	18
1.3 La tradizione ecdotica	24
CAPITOLO II: L'ESEGESI	37
2.1 Il carme e i suoi intertesti latini	37
2.2 Il carme e gli <i>Anacreontea</i> sullo stesso tema	53
APPENDICE I: Vesti di seta	63
APPENDICE II: <i>Medullae</i>	65
BIBLIOGRAFIA	69
ABBREVIAZIONI	81
EXCVSSORVM LOCI SELECTI	83
INDEX NOMINVM RERVMQVE NOTABILIVM	85

PREMESSA

Il filone ecphrastico è uno dei piú rappresentati nell'ambito della produzione epigrammatica di *Anthologia Salmasiana*. Il presente studio, ove è confluita la mia tesi di laurea triennale, ha per oggetto un interessante epigramma della silloge vandalica (*AL 23 R² Verba amatoris ad pictorem*), incentrato sul tema della raffigurazione della donna amata. Esso costituisce un 'microcosmo' che consente di mettere in pratica metodi filologici ed esegetici, grazie al recupero della tradizione ecdotica a far data dagli apografi di età umanistica del *cod. Parisinus Latinus 10318* sino all'edizione teubneriana di Shackleton Bailey. Ripercorrendo le trame di questa tradizione è stato possibile risalire all'*editio princeps* del carme ad opera di P. Burman Senior, che lo pubblicò nelle note in calce alla sua edizione petroniana del 1709. Di quest'edizione, rimasta sinora ignota, si dà conto per la prima volta nelle pagine seguenti.

L'indagine condotta su quest'epigramma ha altresí permesso di formulare alcune ipotesi in ordine alla paternità del carme: la plausibile genuinità dei *tituli* anteposti ai carmi *AL 22-25 R²* e le loro innegabili interrelazioni, sia in termini di temi sviluppati che di rimandi allusivi, mi hanno indotto a credere, ancorché in maniera dubitativa, che questa pericope di componimenti sia opera di un solo autore o, in subordine, di una medesima scuola.

L'epigramma *AL 23 R²* apre, infine, un interessante capitolo sui rapporti esistenti tra i carmi di *Anthologia Salmasiana* e il filone 'epigrammatico' greco rappresentato dai *Carmina Anacreontea*.

Vorrei in questa sede esprimere la mia gratitudine al Prof. Lorian Zurli per i preziosi ed insostituibili insegnamenti che mi ha trasmesso con il suo esempio e per la cura con cui ha

costantemente guidato la mia formazione, dandomi fiducia. Un pensiero particolare rivolgo anche alla Prof.ssa Paola Paolucci, che mai mi ha fatto mancare il suo sostegno, scientifico ed umano, e dalla quale molto di questo lavoro, di cui ella mi ha fornito le principali chiavi di lettura, dipende.

È per me doveroso ringraziare infine il Prof. Lucio Cristante per la lettura approfondita del volume e per i numerosi suggerimenti che mi ha fornito. Pressoché ogni pagina è debitrice del suo sapiente e generoso apporto.

A tutti loro devo molto, pur restando ovviamente l'unica responsabile di ogni eventuale errore.

Luglio 2016

Elena Sportolari

CAPITOLO I

IL TESTO

1.1 *La tradizione manoscritta del carme Verba amatoris ad pictorem.* – Il carme *Verba amatoris ad pictorem* (AL 23 Riese² = 10 Shackleton Bailey), edito per la prima volta da Pieter Burman Senior nelle note alla sua edizione del *Satyricon* di Petronio,¹ è trasmesso dal *cod. Par. Lat. 10318* (*Salmasianus*, A), scritto intorno all'anno 800, e dal *cod. Lipsiensis Rep. I 74* (L), sec. IX-X.

L'indicazione di questa *editio princeps*, rimasta sinora sconosciuta, comparve per la prima volta a margine del titolo del carme nell'apografo Heinsiano del Salmasiano, rilegato in *Heidelberg Hs. 46*;² fu quindi recepita da Burman Iunior, che ve l'appose, nelle note in calce alla sua edizione (Amsterdam 1759 – 1773).

Il *cod. Par. Lat. 10318* o *Salmasianus*³ è *codex plenior* e piú autorevole dei codici della silloge cui dà il nome (la c.d. *Anthologia Salmasiana*), la silloge cioè messa insieme nell'Africa settentrionale al tramonto del regno vandalico tra V e VI sec. d. C.⁴ e che costituisce, insieme con la silloge denominata *Anthologia Vossiana*, la piú cospicua silloge ospitata in *Anthologia Latina*. Il codice deve il nome di *Salmasianus* all'umanista Claude de Saumaise che ne venne in possesso nell'anno 1615,

1 Cf. Burman Senior, 1709 e 1743.

2 Per le *Schedae Heinsianae*, apografo di mano di Nicolaas Heinsius, si veda Zurli 2004, pp. 17-25.

3 Per un'analisi completa del codice si vedano Spallone, 1982; Zurli, 2010 e 2014.

4 Data convenzionale della sua composizione l'anno 534 d. C., cioè l'anno in cui Giustiniano promulgava le disposizioni per l'amministrazione del territorio annesso all'impero a séguito della spedizione condotta da Belisario. Cf. Paolucci, 2009.

quando Jean Lacurne gliene fece dono,⁵ vi appose il suo *ex libris* e lo fece conoscere alla comunità dei dotti; fra questi vi era Nicolaas Heinsius che trasse dal Salmasiano una copia, conservata con innumerevoli altri apografi dal medesimo codice in *Heidelberg Hs. 46*, copia di cui si avvalsero nel caso del carne in questione sia Pieter Burman Senior, autore dell'*editio princeps* del carne in esame all'interno della sua edizione petroniana, sia l'omonimo nipote nella sua edizione dell'*Anthologia Latina*, donde derivò l'attuale nome della silloge.

Si tratta di un codice miscelaneo,⁶ che si apre con la silloge Salmasiana contenuta alle pagine 1-188, benché alcuni carmi, dimenticati in un primo momento dal copista, furono aggiunti in séguito nelle pagine successive alla n. 188 (pp. 192-193; pp. 211-212; pp. 273-274). Il codice è acefalo e mutilo; sono caduti 11 fascicoli iniziali che dovevano contenere, come è comunemente ammesso, carmi di *Anthologia Salmasiana*, per un totale di circa 5000 versi.

Per quanto riguarda la datazione e l'area di provenienza del codice sono diverse le ipotesi avanzate dagli studiosi;⁷ Maddalena Spallone ne riconduce la stesura all'ambiente romano e ad un periodo compreso tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX sec. ed individua «la presenza nella scrittura del codice

5 Cf. Paolucci, 2010.

6 Il codice ospita di séguito ai cc. di *Anthologia Latina* una tabella di computo pasquale (il *calculus Dionysii*), *excerpta* di culinaria, indicati come *excerpta* da Apicio di un tal *Vinidarius, vir inlustris*, racconti aventi come protagonista un *Honorius scholasticus* editi da Moriz Haupt, una raccolta di sentenze morali, *sententiae sancti Sexti episcopi et philosophi*, altre sentenze morali senza indicazioni circa l'autore, *monita* attribuiti a Seneca, ma in realtà tratti da parte di un ignoto imitatore da varie opere senecane, una *Cronica* (sic) *Iulii Caesaris*, opera geografica che il Salmasiano trasmette erroneamente sotto il nome di Giulio Cesare e che è in realtà la *Cosmographia* di Onorio, infine *excerpta* dalla *Naturalis Historia* di Plinio. Per un esame del contenuto si veda ancora Spallone, 1982, pp. 11-36.

7 Una rassegna in Spallone, 1982, p. 36.

di due livelli stilistici diversamente caratterizzati: l'uno con chiare influenze greche, piú vicino alla preparazione scrittoria del copista, l'altro assunto per suggestione dalla tradizione dell'onciale 'romana', che all'epoca in cui fu vergato il nostro manoscritto andava ormai scomparendo in ambito romano, dove l'onciale, pur essendo ancora la sola scrittura libraria usata, conosceva tendenze stilistiche differenziate». È proprio questa tendenza imitativa nei confronti di un sistema scrittorio, quale appunto quello della tipizzazione romana dell'onciale,⁸ che nel periodo tra VIII e IX secolo in cui il codice fu vergato era ormai in una fase di decadenza, a costituire secondo Paola Paolucci⁹ uno degli indizi che permettono di ipotizzare ragionevolmente la grafia dell'antigrafo del Salmasiano.¹⁰ P. Paolucci giunge a caratterizzare quest'antigrafo in maniera piú precisa, ritenendo si trattasse di un codice redatto in semionciale.

L'ipotesi si fonda sulla considerazione della stessa Maddalena Spallone che la silloge possa essere verosimilmente approdata in Italia dall'Africa in data relativamente alta e arrivata al *castrum Lucullanum*¹¹ di Eugippio (cioè al monastero

8 Per la quale si veda Petrucci, 1972.

9 Paolucci, 2010a. Gli studi piú aggiornati sulla semionciale di area africana si devono a Tino Licht, cf. in particolare Licht, (sub prelo). Sulla semionciale è tornato il medesimo paleografo nel convegno tenutosi a Saint – Étienne, Lyon il 14-15 Aprile 2016, “Les épigrammes de l'Anthologie Latine entre innovation et tradition”. Per una cronaca del convegno in attesa della pubblicazione degli atti cf. Pagnotta, 2016.

10 Maddalena Spallone aveva identificato l'antigrafo del Salmasiano in maniera molto generica come un manoscritto certamente redatto in *scriptio continua* (come è testimoniato dagli innumerevoli errori derivanti da errata distinzione delle parole) e avente caratteristiche tipicamente tardoantiche, avanzando altresí una vaga ipotesi che ad uno stadio della trasmissione che conduce ad **A** vi fosse un codice in capitale corsiva, ma che questo non fosse l'antigrafo diretto di **A**.

11 Il *castrum* fu in età antica e alto-medievale parte integrante del

napoletano di San Severino), cui si attribuiscono codici in semionciale che risentono dell'influenza libraria africana. Ma anche altri elementi sembrano avvalorare quest'ipotesi. Anzitutto va considerato il rapporto che lega l'Africa alla scrittura semionciale, il cui nome antico era appunto quello di *litterae Africanae*; va poi detto che la scrittura semionciale era privilegiata per scritti di natura grammaticale evidentemente familiari ai poeti grammatici e *scholastici* di *Anthologia Salmasiana*.¹² Inoltre è nota in paleografia la tendenza a imitare un modello scrittorio precedente; il che giustificherebbe l'impiego nel Salmasiano della scrittura onciale romana ormai in disuso: come dire che il copista volle a suo modo essere il piú possibile fedele alla grafia dell'antigrafo. Non ultimi intervengono a confermare l'ipotesi di uno stadio in semionciale a monte del Salmasiano gli errori individuati da P. Paolucci nei centoni virgiliani *Alcesta* e *Hippodamia* e nella silloge denominata *Vnius Poetae Sylloge*, che appunto si spiegano perlopiú a partire da un modello in semionciale.

Come è noto, nel Salmasiano sussiste un duplice sistema di

sistema difensivo della città di Napoli e del suo porto. Divenne celebre per aver ospitato il deposto ultimo imperatore d'Occidente, Romolo Augustolo. In età alto-medievale aveva la forma di un vero e proprio fortilizio, ospitante case, chiese (ben sei) e monasteri (almeno due, il monastero benedettino di San Severino, cui qui si fa riferimento, e il monastero di Sant'Arcangelo al Circolo). Nel 902 l'autorità cittadina decise di farlo evacuare e distruggere, temendo che non resistesse ad una possibile incursione saracena. A questo provvedimento non seguì l'abbandono totale ed anzi quello che era stato il *castrum* divenne polo di numerosi traffici commerciali, in particolare fu adibito a zona di stoccaggio merci. Ne analizza l'evoluzione Carriero, 2010.

¹² Si pensi ai manoscritti scolastici di Probo e di Plozio Sacerdote e all'uso scolastico di alcuni *Codices Latini Antiquiores* come *CLA II 210* = London, Papyrus 2057, in semionciale del sec. V; *CLA II 226** = Manchester, John Rylands Library, Papyrus 477, in semionciale antica del sec. IV-V; *CLA II 227** = Manchester, John Rylands Library, Papyrus 478, in semionciale antica del IV sec. etc. Cf. Paolucci, 2010a, p. 297 n. 25.

numerazione;¹³ l'uno risalente verosimilmente all'originaria silloge messa insieme nell'Africa vandalica e che ne indica le sezioni, trasmesso ad **A** per mezzo del suo antigrafo; l'altro un sistema di numerazione introdotto evidentemente dal copista del Salmasiano sulla base di elementi paratestuali a lui perspicui, che egli adotta probabilmente per supplire ad un sistema di numerazione mutilo e dunque deprivato della sua originaria funzione di *index* (sono di fatto pochi i numeri di sezione che derivano ad **A** dall'originaria silloge, il che potrebbe anche testimoniare che il copista dell'antigrafo di **A** operasse un lavoro di *excerptio*).

Nel caso del carne in questione ci troviamo dinanzi ad una circostanza particolare: il Salmasiano recava originariamente, in esergo al c. 22 R², il numero di sezione IX, poi eraso. Riese riteneva che il copista ve lo avesse posto erroneamente e che il fatto che lo avesse eraso legittimasse, ancorché *dubitanter*, a porlo altrove, in particolare in corrispondenza del c. 38¹⁴ che apre la sezione dei *Versus Serpentina* (38-80 R²).¹⁵ Ora, se si suppone che il copista traesse questo numero IX dal suo antigrafo, si dovrà pensare che lo reperisse o in corrispondenza del c. 22, dove cioè lo scrisse, o altrove. E in ambedue i casi non

13 Fondamentalmente corretta l'interpretazione che diede già Riese del sistema di numerazione (*AL² praef.* XX sgg. e in apparato ai singoli carmi in corrispondenza dei quali si ha un numero di sezione trådito, o integrato dallo stesso Riese). Si vedano anche Zurli, 2010, pp. 211-220 e Paolucci, 2009, pp. 306-312.

14 Tuttavia era costretto a esprimersi in maniera dubitativa e in apparato al c. 38 scriveva: «38-80. *Versus Serpentina* – IX in mg. *dubitanter* (*nam et ad c. 22 potest ascribi*) *addidi*».

15 Altrimenti detti monodistici epanalettici o anche *echoici*; tråditi senza indicazione di paternità, ma verosimilmente attribuibili ad un solo ignoto autore, per la loro organicità. Baehrens pensava a Lussorio, ipotesi che negarono recisamente sia Riese, che i due piú autorevoli editori moderni di Lussorio, Rosenblum ed Happ. Per un'analisi e per la lettura critica si vedano Zurli, 2002 e Zurli – Paolucci – Scivoletto, 2008.

si approda, a mio avviso, a un risultato ragionevole. Ma, se lo avesse scritto per errore in esergo al c. 22, laddove si trovava in corrispondenza di un altro carne, accortosi dell'errore lo avrebbe abraso senza poi collocarlo dove effettivamente cadeva. Se invece lo avesse reperito in esergo al c. 22 non si spiega che cosa mai avrebbe dovuto spingerlo a cancellarlo. Ritengo perciò piú probabile che egli non lo trovasse nel suo antigrafo; forse trovando il numero VIII anteposto al c. 21 (tra l'altro primo dei numeri di sezione che trovava, e quindi forse ancora ignaro di che cosa questi significassero) pensò sarebbe seguito un numero IX anteposto al carne successivo che invece nell'antigrafo non figurava affatto e quindi lo erase una volta accortosi dell'errore proprio forse soltanto della sua aspettativa.

Il fatto che con i cc. 38-80 ci si trovi dinanzi ad un gruppo di carmi uniforme e ben definito, unitamente all'eliminazione del numero IX da parte del copista, depone a favore dell'ipotesi di Riese. E la scelta operata dall'editore di collocare il numero IX in corrispondenza del carne incipitario del *libellus* dei monodistici epanalettici è stata sostanzialmente accettata.

La sezione ottava, quale si presenta se si suppone che la nona iniziasse in corrispondenza del c. 38, è una sezione composta di carmi eterogenei: si apre infatti con il carne del pescatore sacrilego (21 R²),¹⁶ cui fanno séguito epigrammi vari: e cioè il c. 22 R² *Epithalamium*; il c. 23 R² *Verba amatoris ad pictorem*; il c. 24 R² *Amans amanti* con il relativo *Rescriptum* (c. 25 R²); il c. 26 R² *Martialis De habitatione ruris*; il c. 27 R² *De Progne et Philomela*; il c. 28 R² *Lindini De aetate*; il c. 29 R² *Aviti Adlocutio sponsalis*; una breve serie di monodistici sul tema del vino (c. 30 R² *De somnio ebriosi*; c. 31 R² *De uvis*; c. 32 R² *De Libero patre*); il c. 33 R² *De Luna et Musis*; il c. 34 R² *De statua Veneris*; il c. 35 R² *De vipera*; il c. 36 R² *De balneis*; ed infine il c. 37 R² *De titulo Luxorii cum versibus*. Ma il c. 23 R² non è così estraneo rispetto ai carmi insieme ai

¹⁶ Per un'edizione aggiornata cf. Focardi, 1998.

quali è trasmesso: come si avrà modo di dimostrare nel commento, presenta contiguità tematica con il carme 22 R² = 9 SB e con i due carmi successivi, mostrando altresí comunanze compositive che potrebbero indurre ad ipotizzare persino un'identità autoriale.

Il carme 23 R² = 10 SB è trasmesso anche dal *cod. Lipsiensis Rep. I 74 (L)*,¹⁷ sec. IX-X, insieme ad altri carmi di *Anthologia Latina*: al f. 14 il c. 389 R² (= 385 SB) – unico componimento appartenente alla silloge Salmasiana non contenuto in **A** e trasmesso, oltre che da **L**, dal *cod. Par. Lat. 8071* o *Thuaneus (B)* –,¹⁸ al f. 25 i cc. 160 R² (= 149 SB = 71 Z), 39 R² (= 26 SB), 97 R² (= 86 SB = 8 Z), al f. 26 i cc. 23 R² (= 10 SB), 276 R² (= 270 SB), al f. 27 i cc. 261 R² (= 255 SB), 259 R² (= 253 SB), 256 R² (= 250 SB), 257 R² (= 251 SB).¹⁹ Ad eccezione del c. 389 R² tutti i carmi trasmessi da **L** sono presenti anche in **A** e talora in **B** (cosí i cc. 160, 261, 259, 256, 257).²⁰

Il codice fu collazionato per la prima volta da M. Haupt nel gennaio del 1850; tale collazione rimase in un primo momento ignota a Riese che non si avvalse del codice nella prima edizione del primo tomo (1869); lo utilizzò nella seconda edizione (1894), dopo che nell'anno 1894 ebbe modo di

¹⁷ Per il quale vedi Zurli, 2008, pp. 3-14.

¹⁸ Il codice, che è dell'ultimo quarto del sec. IX, fa parte del ramo β della tradizione di *Anthologia Salmasiana* (laddove il *cod. Par. Lat. 10318* è unico rappresentante del ramo α), ossia d'un ramo della tradizione di cui fanno parte codici derivati da un unico capostipite che presentano *excerpta* piú o meno ampi di *Anthologia Salmasiana* congiuntamente a carmi di diversi autori, tra cui Marziale.

¹⁹ Agli stessi fogli trasmette *Martialea* ed *Ovidiana*.

²⁰ Baehrens riteneva che il *cod. Par. Lat. 8071* e il *cod. Lipsiensis Rep. I 74* traessero parzialmente da una medesima fonte: «provenisse L ex eodem atque T [= B] fonte, carminis 543 [= 389 R²] apparatus criticum perlustranti facile apparet. Unde, cum L nonnulla carmina in S extantia praebeat quae in T desunt, hunc non omnia ex exemplari communi transcripsisse colligitur». (*PLM IV praef.* 10).

collazionare direttamente il codice che conosceva attraverso la descrizione di Haupt, 1875, pp. 286-302 (= Haupt, 1850, pp. 1-16). Prima di lui già Baehrens, che conosceva L dalla medesima descrizione di Haupt, lo aveva personalmente collazionato, differentemente da Shackleton Bailey che non analizzò autopicamente il codice, ma si valse delle collazioni dei suoi predecessori.

1.2 *La costituzione del testo.* – Riporto di séguito il testo secondo l'edizione Riese²¹ con il relativo apparato, preferendolo alla piú recente edizione di Shackleton Bailey che presenta all'ultimo verso un intervento congetturale a mio giudizio non pertinente:

23

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.
 5 Te quoque pulset amor, crucient pigmenta medullas;
 Si bonus es pictor, miseri suspiria pinge.

23. Ad pictorem *L(ipsiensis I 74) s. X* 2 finxit α ,
recte? 3 syrica *L* 5 *om. L* pulsit *A*, corr. *Oudendorp*
 cruciant α 6 est *A* es α

La prima divergenza circa la lezione del codice Salmasiano e del codice di Lipsia sta nel titolo: *Verba amatoris ad pictorem A*, *Ad pictorem L*. L'accogliere l'una o l'altra delle lezioni non può prescindere dalla domanda sull'autenticità dei titoli che la

21 Riese, 1894².

tradizione ci trasmette per i carmi di *Anthologia Salmasiana*. Invalsa è l'opinione che i titoli della silloge Salmasiana, così come trasmessi dal *cod. Parisinus*, siano spuri e si debbano ad antologisti, copisti ed anche a lettori. In proposito Zurli sostiene la necessità di un'analisi quanto più possibile accurata della loro trasmissione. I titoli – come è noto – tendono a subire nel processo di antologizzazione ben più deformazioni di quante non ne subiscano i testi che etichettano, ma restano anche titoli con ogni probabilità autentici.²² Alcuni titoli, infatti, sono così intrinsecamente legati al testo che trasmettono, che il titolo va attribuito all'autore piuttosto che al copista. È il caso ad esempio del c. 22 R² (che precede immediatamente il nostro), *Epithalamium*. È un epigramma amoroso in cui si invoca Venere perché protegga da sguardi indiscreti gli amanti giacenti sul *verecundus lectus*. È un testo sul quale gli editori sono intervenuti pesantemente, probabilmente per l'errata comprensione della lezione tràdita *Constituât patres* all'ultimo verso.²³ Anche Sebastiano Timpanaro discusse del carme, difendendo la lezione tràdita ma piegandola ad usi alquanto desueti, ossia intendendo *constituât* come sinonimo di *reddat* e *patres* nel senso di *parentes*, forzando insomma il testo ad un significato che gli è alieno. Recentemente P. Paolucci²⁴ ha proposto una nuova esegesi del testo in questione: Venere è esortata ad intrecciare abbracci e a far sostare i genitori degli

22 A questo proposito si vedano Zurli, 2002, pp. XII-XXVI; Zurli – Paolucci – Scivoletto, 2008, pp. 17-32; Zurli, 2007, pp. 35-43.

23 Baehrens interveniva addirittura con trasposizioni di versi (il v. 3 con il v. 5) nonché con invasive correzioni, Riese, pur ripristinando l'ordine dei versi tràdito nel Salmasiano non si esimeva dall'intervenire sulla lezione manoscritta, aggiungeva l'enclitica *-que* a *constituât* e congetturava un *ut*, "*patres ut cito reddat avos*", mentre Shackleton Bailey accoglieva l'enclitica introdotta da Riese, la trasposizione di versi di Baehrens e modificava la punteggiatura.

24 Paolucci, 2010b, pp. 364-370.

sposi presso la porta, così che dal loro congiungimento essi siano resi nonni. Il verbo *constituo* avrebbe allora il senso di *sisto*, secondo un uso che ha riscontro anche in Virgilio.²⁵ Si tratterebbe cioè di un riferimento all'originario rituale delle nozze, quando con epitalamio si intendeva il canto intonato la sera del matrimonio dinanzi alla camera degli sposi. Il titolo *Epithalamium*, che non è appropriato al genere trattandosi di un epigramma, è invece usato nel senso letterale di ἐπιθάλμου ed è pienamente pertinente all'originario rituale di nozze, cui fa riferimento l'ultimo verso. Il *locus* risultò oscuro agli occhi di editori e studiosi ed è poco probabile fosse pienamente compreso dal copista, o, anche se lo fosse stato, resta improbabile che sia stato lui ad ideare un titolo tanto preciso quanto *Epithalamium*.

Come si è accennato qui al paragrafo 1.1 e come si mostrerà nel commento, il c. 23 R² fa parte di un gruppo di carmi eterogenei, salvo essere legato al carme precedente, ossia *Epithalamium*, e ai due carmi seguenti non solo in ragione di una comunanza tematica ma anche, in ipotesi, dal punto di vista dell'identità d'autore o di scuola. Se così fosse, è possibile che non solamente il titolo del c. 22 sia autentico, ma che lo siano anche i titoli dei cc. 23 R² *Verba amatoris ad pictorem*, 24 R² *Amans amanti*, 25 R² *Rescriptum*.²⁶

Da un copista, che trae – come di consueto accade – i titoli

25 Cf. Verg. *Aen.* 6, 243 sg.; 11, 5 sg.; 5, 236 sg.

26 Tanto più che ci troviamo dinanzi ad un'interessante *variatio*. Il c. 23 R² è infatti un'allocuzione in cui un amante si rivolge ad un pittore perché dipinga la donna amata con certe caratteristiche, ugualmente nel c. 24 un amante rivolge parole all'amata perché contraccambi il suo amore; nonostante quest'identità tematica non abbiamo, però, due titoli della medesima forma. Il motivo dell'allocuzione dell'amante a un pittore è ampiamente attestato nell'epigramma greco coevo, come dimostra la raccolta degli *Anacreontea* editi da West. Cf. da ultimo Privitera, 2013, pp. 68-74.

dal contenuto dei testi, ci aspetteremmo due titoli aventi la medesima forma in riferimento a due carmi contigui che rappresentano un episodio poetico simile. Ma nel caso del c. 23 l'innamorato parla in maniera diretta al pittore (cosa resa tanto piú credibile dal motivo dei *suspiria*), nel caso del c. 24, invece, l'amante si rivolge all'amata scrivendole, come conferma il titolo *Rescriptum* del c. 25. Non vi è alcun elemento in questi due carmi grazie al quale il lettore possa capire che si tratta di una conversazione scritta, se non appunto il titolo *Rescriptum*. Poiché dunque il copista non poteva inventare questi titoli sulla base di un elemento che nei testi non figura, è evidente che questi dovevano risalire all'autore, il quale, volendo marcare la differenza tra le parole, orali, dell'*amator* al *pictor* e quelle, scritte, del (medesimo?) *amans* riservò due titoli differenti ai cc. 23 e 24. Inoltre, nel caso del c. 23 R², poiché *amator* non è un lessema qualsiasi, ma indica un tipo, una sorta di personaggio fisso da commedia, tipico della poesia elegiaca²⁷ è da mantenersi la lezione *Verba amatoris ad pictorem* di A e da intendersi il titolo di L *Ad pictorem* come una semplice riduzione e semplificazione del titolo originario.

Al v. 2 la lezione *pinxit amor* accolta a testo da Riese è quella trádita dai codici. Tuttavia già Pieter Burman Senior, pubblicando per la prima volta il carme, scriveva *Amor*, intendendo cioè il dio Amore che aveva plasmato nell'immaginario dell'amante l'amata rendendola *puella tali candore* quale ora deve riprodurla il pittore. La prosopopea di Amore che qui dipinge la figura dell'amata, mentre nella *praefatio* all'*Epistula Didonis ad Aeneam* detta le parole poetiche (v. 4 *dulce sonat quod cantat Amor...*),²⁸ parrebbe essere figura

27 Cf. Pichon, 1902, pp. 84-85.

28 Giannina Solimano, nell'edizione del carme da lei curata (Solimano, 1988), stampa con la minuscola.

tipica della produzione amatoriale di questo ambiente.²⁹ L'autore delle *schedae Divionenses*³⁰ (che Riese indica con la sigla α) corresse *pinxit* con *finxit*. Il verbo *finxo* (che – come è noto ad ognuno – viene dal radicale **dheigh* indicante il plasmare), è verbo delle arti e perciò si usa in special modo con riferimento alla scultura, ma è anche verbo dell'immaginazione³¹ ed in questo senso sarebbe pienamente pertinente al contesto del nostro carne, in quanto *Amor* interviene nell'immaginario dell'innamorato trasfigurando agli occhi della sua mente la fanciulla. L'errore sarebbe altresí facilmente spiegabile, si tratterebbe infatti di un banale errore paleografico, tipologia d'errore per cui Timpanaro mise in luce anche una componente psicologica.³² Qui *pinxit* sarebbe stato influenzato dalle altre

29 L'idea non è estranea neppure all'epigramma greco. Cf. l'epigramma *AP* 5, 155 = *HE* 48 di Meleagro, dove Eros plasma nel cuore del poeta l'immagine di Eliodora loquace o gli epigrammi *AP* 12, 56 = *HE* 110 e *AP* 12, 57 = *HE* 111, opera anch'essi di Meleagro, dove in un caso Eros è rappresentato quale artefice di una splendida statua vivente di Prassitele, amato dal poeta, mentre nell'altro è il giovane che, con piú efficacia che l'antico scultore, plasma l'immagine di Eros tre volte crudele nell'animo del poeta. L'idea di un suggello di Eros impresso nell'animo di chi ama ritorna anche nei *Carmina Anacreontea* (raccolta forse presente all'autore del nostro epigramma) in 27, 7-8: ἔχουσι γάρ τι λεπτόν / ψυχῆς ἔσω χάραγμα. Qui *χάραγμα* può essere letto come un'impressione interna di Eros che trova la sua espressione esteriore nella creazione artistica. Sulla questione vd. Gutzwiller, 2014, pp. 57-60, con ulteriori esempi.

30 Copiate a Dijon, tra il 1651 e il 1756 secondo Riese, tra il 1736 e il 1739 secondo Zurli, da ignoto autore, sono presumibilmente copia di un apografo di A. Furono ampiamente utilizzate da Burman, che spesso ne preferí la lezione rispetto a quella del Salmasiano. Cf. Zurli, 2004, pp. 41-49 e Zurli, 2010a, pp. 83-104.

31 Tale ancora nel leopardiano *Io nel pensier mi finxo* del v. 7 de *l'Infinito* (*Canti, Piccoli Idilli*, ed. 1831).

32 Cf. Timpanaro, 1975², p. 10: «L'errore paleografico ha origine, sí, da un fraintendimento di segni, ma molto spesso su di esso s'innesta un errore psicologico (o psico-culturale), sicché il risultato è una parola erronea simile, certo, alla parola giusta per l'aspetto grafico, ma anche influenzata o dal

occorrenze di *pingo*, in particolare da *pinge* del v.1 e da *pingendo* del v. 3, tuttavia è proprio questa voluta insistenza sul verbo *pingo* e su lessemi derivati dalla stessa radice, nonché la dichiarata natura ecphrastica del carne, ad impedire di intervenire sulla lezione tràdita. Inoltre ai primi due versi è istituita una correlazione tra *Amor* ed il *pictor*: questi deve dipingere la fanciulla splendida così come Amore l'ha fatta immaginare all'amante, l'uno deve cioè riprodurre l'azione dell'altro e questa identità d'azione giustifica la ripetizione del verbo, con un passaggio dal piano concreto a quello astratto.

Al v. 3 il copista di L scrivendo *syrica* per *Serica* commette un errore apparentemente banale, in quanto confonde vocali *y/i/e* suscettibili di scambi frequenti nella tradizione manoscritta, complicato dall'assonanza rispetto all'aggettivo significante 'siriaco'.³³

Al v. 5, omesso dal copista di L,³⁴ il codice Salmasiano riporta *pulsit* per *pulset*, congiuntivo esortativo³⁵ ripristinato correttamente da F. Oudendorp. Nel *cod. Leid. Voss. O. 16 crucient* è corretto in *cruciant* ed è mantenuto l'errato *pulsit*.

Al v. 6 *est* per *es* è errore banale del copista di A, dal momento che il carne è tutto giocato alla seconda persona.

contesto o da parole di suono affine che il copista ha piú familiari, che appartengono di piú alla sua esperienza quotidiana.».

33 Il prof. L. Cristante mi suggerisce nelle sue annotazioni manoscritte anche l'ipotesi che «*sericus* potesse essere sentito come 'esoterico'» e che quindi il copista abbia proposto *syr-*.

34 Probabilmente per una semplice svista; non è infatti possibile ipotizzare alcuna ragione particolare, non essendovi né ripetizioni tra i vv. 4 e 5 che possano aver favorito l'omissione, né essendovi ragioni di natura contenutistica che possano aver generato una censura psico-culturale.

35 Anche se altri crede che *pulset* e *crucient* siano futuri (sic! Cf. Stevens, 1983, p. 120, dove l'autrice dà anche motivazione del suo errore: il cambiamento di tempo dipenderebbe da uno spostamento di *focus* dalla fanciulla al *pictor*).

1.3 *La tradizione ecdotica.* – I secoli XVII e XVIII furono i secoli d'oro nella tradizione relativa alla trasmissione di *Anthologia Latina*, per una circostanza legata alla vita di Claude de Saumaise. Il Saumaise, che era protestante, fu infatti costretto dal clima della Controriforma ad abbandonare la Francia, dove non gli era possibile trovare un impiego: nel 1631 se ne andò da Digione a Leida, per ricoprire la cattedra di Storia rimasta vacante dopo la morte dello Scaligero avvenuta nel 1609.³⁶ Leida conosceva allora la presenza d'illustri studiosi che si sarebbe protratta anche nel secolo seguente e che è chiaramente connessa con la fondazione dell'Università avvenuta nel 1575. Il Saumaise portò con sé il *cod. Parisinus Latinus 10318*, che aveva ricevuto alcuni anni prima, nel 1615, da Jean Lacurne. Questo evento segnò l'inizio di una stagione assai feconda nella storia della tradizione ecdotica di *Anthologia Latina*. Dal Saumaise il 17 febbraio del 1637³⁷ ricevette il codice Peter Schrijver e vi trasse il *Pervigilium Veneris* che editò l'anno successivo. In seguito il codice passò nelle mani di Nicolaas Heinsius, figlio di Daniel allievo dello Scaligero, che ne fece una copia ampiamente usata dal Burman per la sua edizione dell'*Anthologia*. Ne trassero delle copie anche Isaac Voss,³⁸ figlio del già ricordato Gerard

36 Avrebbe allora potuto ricoprire il ruolo più eminente Gerard John Voss, che già prima della fine del 1627 aveva scritto le sue importanti opere sugli storici greci e latini e che non accolse di buon grado che gli si preferisse uno straniero. Non può infatti essere considerato casuale l'abbandono dell'Università di Leida, dove egli era stato professore d'Eloquenza dal 1622, per Amsterdam, dove accettò la cattedra di Storia che gli veniva offerta. Per un quadro generale e per notazioni relative ai singoli studiosi si veda Sandys, 1908, pp. 285-286, 300, 307-311, 313-315, 319, 322-326, 443-445, 454-459, 461; Müller, 1869, pp. 5-10, 38-42, 45-47, 54-59, 82, 84-91, 98-99, 101-103; Jorink – van Miert, 2012.

37 Data che si ricava da un'epistola del Saumaise allo Schrijver.

38 Il *cod. Voss. O. 63*, contenente i Centoni Virgiliani (sicuramente di mano di I. Voss) ed il *cod. Voss. O. 16* (di Tollius?), che trasmette carmi di *Anthologia Latina* omettendo quelli già editi, tranne che nel caso di Lussorio,

Voss, e nel secolo successivo David Ruhnken, che copiò il codice per Burman, al fine di ovviare alla perdita parziale delle *schedae Salmasianae* di Heinsius.

L'importanza di questa attività risiede nel fatto che la maggior parte della discussione filologica di molti dei carmi di *Anthologia Latina* sino all'edizione burmanniana del 1759 fu eseguita direttamente sul testo (nei margini e nell'interlinea) di detti apografi, oltreché dello stesso Salmasiano. Questa attività è verificabile anche nel caso particolare del nostro carme: all'ambiente olandese è legata infatti non solamente l'*editio princeps* (che si deve a Burman Senior), ma anche la discussione filologica relativa a singoli *loci* dell'epigramma di cui ci stiamo occupando. Su di esso si espressero non pochi studiosi, con interventi numerosi tanto piú se si considera la relativa brevità del carme e l'esiguità degli emendamenti di cui necessita. Ad Oudendorp³⁹ si deve l'emendazione al v. 5 *pulset-crucient*, di cui abbiamo parlato al paragrafo 1.2, mentre Schrader⁴⁰ e

che trasmette integralmente. Sulla realizzazione degli apografi Vossiani cf. Zurli, 2014a e Paolucci, 2015, pp. CCLIII-CCLV.

39 Franz van Oudendorp (1696-1761) fu studente a Leida dove, nell'ultimo ventennio della sua vita, fu professore di Storia ed Eloquenza. Pubblicò Lucano nel 1728, edizione in genere preferita a quella di Burman. Curò inoltre edizioni di Frontino, Cesare, Svetonio e Apuleio. Quest'ultima fu pubblicata postuma nel 1761 con una prefazione di Ruhnken; le sue note alle Lettere di Cicerone da Liebmann dal 1834 al 1839; le *Epistolae Criticae* da Hand (1850).

40 Johannes Schrader (1722-1783) fu allievo di Burman II, oltreché di Hemsterhuys e Valckenaer e a Franeker fu dal 1748 professore di Storia ed Eloquenza. La sua erudizione e la sua "abilità congetturale" nell'ambito della poesia latina emergono in particolare dalle *Observationes* (Franeker, 1761) e dalle *Emendationes* (Leeuwarden, 1776), mentre alla poesia greca si dedicò soprattutto in giovane età, come mostra il suo *Musaeus*. Scrisse inoltre un'*Epistola Critica* al tom. II dell'*Anthologia Latina* di Burman (a questo premessa) dalla quale emerge, secondo il giudizio di Sandys, «a skill in emendation not unworthy of N. Heinsius».

Cannegieter⁴¹ sostennero al v. 2 la lezione *finxit* per *pinxit* (che figura anche nelle *schedae Divionenses*); a Pierson⁴² si deve l'intervento congetturale *pungit* in luogo di *pulsit* del v. 5. Non è un caso che il testo attirasse l'attenzione dello Schrader, in quanto egli fu allievo di Burman II, e l'attenzione di Pierson a sua volta allievo di Schrader. Pierson sentì l'esigenza di emendare *pulsit*, in primo luogo per il fatto che la lezione trädita è palesemente corrotta, essendo *pulso* un verbo di prima coniugazione, ma soprattutto perché Burman sospettò che non si potesse dire correttamente, in riferimento all'amore, *pulsare*.

Il testo fu edito per la prima volta, come si è detto, da Pieter Burman Senior⁴³ nelle note al capitolo 55 della sua edizione del *Satyricon* di Petronio del 1709⁴⁴ e poi senza differenza nell'edizione postuma del 1743.⁴⁵ Nel cap. 55 Trimalchione cita

⁴¹ Hendrik Cannegieter nacque nel 1691 a Steinfurt in Vestfalia e fu rettore del Ginnasio di Arnheim. Morì nel 1770.

⁴² Johann Pierson (1731-1759), allievo di Valckenaer e Schrader a Franeker e di Hemsterhuys a Leida (1751), fu per breve tempo (1755-9) rettore a Leeuwarden. Curò un'edizione di Moeris Atticista e pubblicò *Verisimilium libri duo* (Lugduni Batavorum 1752), raccolta di *animadversiones* a passi di autori antichi, soprattutto di poeti greci («Quas in vetustos auctores, praecipue Graecos, publici iuris facimus animadversiones (...) *Verisimilium* nomine insignivimus»), di cui rivendicava la verosimiglianza e plausibilità («Nec iniuria, opinor. Nam multae quidem huius generis emendationes ad eum probabilitatis gradum perducì possunt, ut cuilibet, qui aliquem literarum gustum habet, adsensum extorqueant»).

⁴³ Vi rimanda P. Burman Iunior che nelle note al carne scrive: «produserat Patruus in notis ad Petron. Cap. 55. in fine, ubi de nebula, seu veste tenui puellarum, oculis amantium non invida, qualem hoc loco describit epigrammatarius», Burman Iunior, 1759. Il medesimo Burman Iunior aveva annotato il rinvio anche a margine del titolo del carne nell'apografo Heinsiano.

⁴⁴ Cf. Burman Senior, 1709. Leggo questa edizione nella copia conservata presso la Bibliothèque de la Ville de Lyon, visibile online in books.google.it.

⁴⁵ Due anni dopo la morte dell'editore. Cf. Burman Senior, 1743.

dei versi di Publilio Siro, ma in realtà di controversa attribuzione.⁴⁶ Si tratta di un componimento di tono moraleggiante in sedici senari giambici, che condanna i vizi della gola (nella prima parte) e della lussuria (nella seconda). Negli ultimi due versi si fa riferimento all'indecenza di una matrona che si mostra nuda, ricoperta solo di *ventus textilis*.⁴⁷ Fra gli esempi di autori latini che descrivono vesti che scoprono il corpo anziché celarlo Burman riporta l'epigramma 23 R²: «Ceterum adscribam hic [sic] epigramma ineditum, quod inter schedas Heinsianas reperi, quo similis tenuitatis vestis describitur.» Lo trae dalle *schedae Heinsianae*, cioè dal primo degli apografi (del *cod. Salmasianus*) rilegati nel *cod. Heidelberg Hs. 46* (ff. 2-33v; 35-44v; 56-72v; 143-144v; 145-148) senza intervenire su *pulsit* al v. 5 né su *est* al v. 6. Ma non manca di indicare gli interventi correttivi di Heinsius: «Penultimo versu, *pulset*, et ultimo, *es pictor*, Heinsius legebat». ⁴⁸ La personificazione di *Amor* del v. 2 (che egli per primo comprende) è estesa anche al v. 5, dove il termine non indica il dio, ma piuttosto la passione amorosa. Da ultimo, si noti che al v. 3 egli scrive *serica* anziché *Serica*, come si dovrebbe qualora si volesse evidenziarne l'etimo geografico.

Nel 1759 il *carne* fu pubblicato da Pieter Burman Iunior nel volume primo (libro terzo) della sua edizione di *Anthologia Latina*⁴⁹ sulla base delle *schedae Heinsianae* e *Divionenses* («hoc

46 Francesco Giancotti (Giancotti, 1967, pp. 231-274) dopo un'analisi accurata delle ragioni che non permettono né di negare recisamente l'attribuzione a Publilio né di affermarla, avanza l'ipotesi che Petronio metta in bocca a Trimalchione dei versi di Decimo Laberio, *eques Romanus*, anch'egli mimografo e contemporaneo di Publilio.

47 *Aequum est induere nuptam ventum textilem, / palam prostare nudam in nebula linea?*

48 Evidentemente si tratta di una svista poiché Heinsius in realtà leggeva *pulsat* e non *pulset*, intervenendo a margine del testo.

49 Traendolo da quest'edizione del Burman pubblicò il *carne* Pasquale

etiam proferimus ex schedis Salmasianis et Divionensibus»). Usò anche il *codex Leidensis Vossianus O. 16*,⁵⁰ anch'esso apografo del Salmasiano di cui lo stesso editore segnò le varianti ai margini delle *schedae Salmasianae* di Heinsius, contrassegnandole con la sigla L.

L'editore, che rimandava all'edizione del *Satyricon* del *Patruus*, riteneva possibile che il poeta avesse presente o il testo di Publilio Siro o quella che egli crede un'ode di Anacreonte,⁵¹ dove in maniera del tutto simile il poeta si rivolge ad un pittore, affinché rivesta la donna con pepli leggermente porporini, ma traspaia delle carni quanto dia saggio del corpo.⁵² Per quanto riguarda i sedici senari giambici di incerta attribuzione a Publilio, Burman li pubblicò nello stesso volume,

Amati nella sua *Collectio Pisaurensis omnium poematum, carminum, fragmentorum Latinorum* (1766), antologia di autori latini dalle origini al VI sec. d. C. Il carme è ospitato nel tomo IV nella sezione dedicata ad *Anthologia Latina*, in particolare nella sezione nona, *Classis nona, continens epigrammata et fragmenta laetiora et scommatica, cum indicibus [sic] auctorum referentium*.

⁵⁰ Il *cod. Vossianus O. 16* è il secondo degli apografi di Isaac Voss (certamente di sua mano è il *cod. Vossianus O. 63* che trasmette i centoni virgiliani presenti in *Anthologia Salmasiana* e che appare complementare rispetto all'altro apografo Vossiano, copiando questo *Anthologia Latina* alle pp. 1-46, l'altro da p. 46). Come già l'*apographon Iureti*, esso non trasmette i carmi di *Anthologia Latina* già editi, con la sola eccezione di Lussorio che trasmette integralmente. Fu definito da Burman *vitiosissime scriptus* per la ragione che trascrive tutte le mende, come anche le emendazioni di varia mano che si trovano ai margini e nell'interlinea del suo antografo. Per questa stessa ragione Baehrens lo ritenne invece accuratissimo. Cf. Zurli, 2004, pp. 35-40.

⁵¹ Si tratta di uno dei *Carmina Anacreontea* (16 W²), carmi pseudoanacreontici, al tempo di Burman ancora ritenuti autentici.

⁵² *Carmina Anacreontea* 16 W², 29-32 Στόλισον τὸ λοιπὸν αὐτήν / ὑποπορφύροισι πέπλοις, / διαφαίνεται δὲ σαρκῶν / ὀλίγον, τὸ σῶμ' ἐλέγχον. Tale analogia tematica induce, insieme a molti altri elementi, ad approfondire lo studio delle *Anthologiae* epigrammatiche in lingua greca e latina.

c. 132, sotto il titolo *Publii Syri Mimi. in Luxum*. Tuttavia già nel XVIII secolo (e ancor prima) i pareri circa la paternità del carme erano discordanti, come si può evincere da quanto scrive lo stesso Burman nelle note: «Publii Syri Mimi] sub huius nomine edidit Scaliger pag. 215 sed alii ipsius Petronii putant, vel potius Publii Syri apud Petron. Satyr. cap. 55. inter cuius fragmenta etiam edidit H. Stephanus in Fragm. vet. Poët. pag. 406 et a vulgatis nonnihl diversum hoc carmen adfert Crinitus Lib. IV de Honest. Disc. cap. 13.».⁵³

Al v. 2 dell'epigramma 23 R² Burman accoglie la lezione dei codici *pinxit amor*, senza accettare dunque la personificazione proposta dallo zio, a lui nota ma non menzionata. Menziona invece la lezione *finxit amor* delle *schedae Divionenses*, di cui si è detto al paragrafo 1.2. Testimonia poi come al penultimo verso tutti i codici di cui egli disponga rechino *pulsit*, corretto in *pulsat* da Heinsius e come tale da lui accolto a testo.⁵⁴ Tuttavia egli non crede che si possa dire correttamente dell'amore *pulsare*, che può essere detto invece in riferimento al cuore come nel v. 479 (indicato erroneamente come v. 480) del libro XVI dei *Punica* di Silio Italico: *Pulsantesque aestu laudum exsultantia corda*.⁵⁵ L'intensivo *pulso* ha qui il significato, affatto inconsueto, di 'spingere':⁵⁶ l'amante si augura infatti che l'amore sospinga/pungoli anche il pittore, si augura che le sue viscere

53 J. Scaliger pubblicò il carme in *Publii Virgillii Maronis Appendix, cum supplemento multorum antehac numquam excusorum Poematum veterum Poetarum. Iosephi Scaligeri in eandem Appendicem Commentarii et castigationes*, Lugduni, apud Guliel. Rovillium, 1572. Le opere dello Stephanus e del Crinitus alle quali si fa riferimento sono rispettivamente i *Fragmenta poetarum veterum Latinorum* editi nell'anno 1564 e i *Commentarii de honesta disciplina* editi nel 1504.

54 Riporta anche la lettura di Oudendorp: *Te quoque pulset amor, crucient pigmenta medullas*.

55 Dove però è *exsultantia* a concordare con *corda*.

56 Cf. *ThLL* 10, 2 fasc. 17, 2611, 24 sgg.

siano tormentate dai colori e così, preda anch'egli della passione amorosa, sappia dipingere la donna come Amore l'ha resa agli occhi dell'amante (*puella tali candore*). È la passione amorosa che deve smuovere anche il pittore. Nello stesso tempo Burman avanza anche ipotesi alternative, ossia pro *pulsit lusit* o *ussit*. Poiché con *ussit* si sarebbe venuto a creare un iato (benché lo ritenesse del tutto possibile, poiché notava, giustamente, che nei poeti di *Anthologia Salmasiana*, ciò avviene di frequente),⁵⁷ ipotizza che si dovesse leggere o *Te quoque ut ussit amor* o *Te quoque enim ussit amor*. Si tratta di proposte inverosimili dal punto di vista paleografico, ma del tutto in linea con il suo metodo e con la filologia dei suoi tempi. Egli inoltre sosteneva che, laddove l'autore avesse scritto *ussit*, lo avrebbe fatto per riportare alla memoria del pittore gli antichi amori, per i quali anch'egli un tempo arse, adducendo due esempi a suo avviso simili (ma che in verità non hanno nulla a che fare con il nostro carne): tre versi tratti dalle *Heroides* di Ovidio (*Epist.* 18, 40-42), in cui Leandro cerca di accattivarsi il favore di Borea, ricordandogli che un tempo anch'egli arse per una fiamma ateniese:⁵⁸ *Quid faceres, esset ni tibi notus Amor. / Tam gelidus cum sis, non te tamen, inprobe, quondam / Ignibus Actaeis incaluisse neges*, e due versi tratti dal libro III delle elegie di Propertio (3, 17, 7-8), rivolti al dio Bacco: *Te quoque enim non esse rudem testatur amoris / Lyncibus in caelum vecta Ariadna tuis*, dove peraltro la lezione *amoris* deriva da un intervento congetturale dello stesso Burman; il verso figura nelle edizioni moderne come segue: *Te quoque enim non esse rudem testatur in astris*. Burman⁵⁹ tornò ancora sul passo in questione in *Mantissa*

57 A proposito dell'impiego del iato da parte dei poeti di area vandalica si vedano Paolucci, 2006, pp. CIII-CXIII e Zurli, 2007, pp. 50-53.

58 Orizia, figlia di Eretteo.

59 Si ha modo di osservare da questo frammento del lavoro di Burman quanto la filologia settecentesca differisse da quella ottocentesca e posteriore. Egli, infatti, fa mostra di grande erudizione, citando, con grande

adnotationum ad tom. I huius operis a p. 750, per confortare le sue congetture con altri illustri esempi, cioè con un ulteriore verso ovidiano tratto questa volta dall'*Ars Amatoria* (I, 23) *Quo me fixit Amor, quo me violentius ussit* e con un passo di Claudiano (*rapt. Pros. I, 26-27*), *qua lampade Ditem ussit Amor*, dove però *ussit* è emendazione di *ulsit* di un antico manoscritto non specificamente indicato da Burman,⁶⁰ proposta da Claverius nelle note in calce alla sua edizione di Claudiano,⁶¹ contro la comune lezione *flexit* degli altri editori.⁶² Da ultimo si dimostrava possibilista circa l'emendazione di Pierson *pungit*, che, almeno da un punto di vista paleografico si dimostra piú cauta di quanto non siano le emendazioni dello stesso Burman. Allo stesso v. 5 solamente l'apografo di Isaac Voss ha *crucient*,

libertà, passi cui evidentemente attingeva anzitutto a memoria. Non lo interessa condurre un attento esame sulla lezione trádita, che egli ritiene sospetta, per proporre poi, con rigore, diciamo scientifico, la lezione piú plausibile; al contrario è suo interesse proporre alla comunità dei dotti delle eleganti possibilità che egli presenta in certo senso come esercizio di erudizione. Sono ancora di là da venire i tempi in cui, specie grazie alla riflessione del Lachmann, la filologia si struttura come indagine oggettiva, mirante a restaurare la verità nel testo, l'originarietà della lezione, o meglio, ciò che piú plausibilmente si avvicina ad essa, grazie alla creazione (ad opera del Lachmann stesso) e dunque all'applicazione di un vero e proprio metodo, basato su principi rigorosi e miranti all'oggettività propria della scienza.

60 Passando in rassegna le principali (e le piú recenti) edizioni moderne del *De Raptu Proserpinae* a partire da quelle di Jeep (Jeep, 1874; Jeep, 1879; Birt, 1892 (1995³); Koch, 1893; Platnauer, 1922 (1972⁴); Crépin, 1933; Paladini, 1952; Hall, 1969; Hall, 1985; Charlet, 1991; Gruzelier, 1993; Castillo Bejarano, 1993; Calderó – Seva, 1995; Onorato, 2008; Friedrich – Frings, 2009) non si rinviene alcun manoscritto che rechi la corrottela *ulsit* indicata da Claverius. Le note di Burman (o nel caso di Claverius) si rivelano pertanto preziose poiché testimoniano di lezioni altrimenti ignote agli editori moderni. Sul problema dei manoscritti usati da Claverius si vedano in particolare Koch, 1889; Birt, 1892, *praef.* CXCIV-CXCVIII; Hall, 1969, pp. 82-86.

61 Claverius, 1602.

62 Cf. n. 60.

da una seconda mano corretto in *cruciant*. All'ultimo verso Burman correggeva *Si bonus est* dei due apografi del Salmasiano, sulla scorta delle *schedae Divionenses* e di Heinsius.

Nella riedizione dell'*Anthologia Latina* burmanniana fatta da Meyer (1835), il testo reca *finxit Amor* al v. 2, recuperando il verbo dalle *schedae Divionenses*⁶³ (già ritenuto corretto da Schrader e da Cannegieter; cf. *Mantissa* al tomo I di Burman, p. 750), nulla invece per quanto riguarda *Amor*. Al v. 5 accoglie *pulset-crucient* di Oudendorp, ma non esclude che possa trattarsi di *pungat*, sulla base di *pungit* proposto da Pierson. È accolta la sicura emendazione *es* per *est* dei codici al v. 6.

Fu Baehrens che, pubblicando nel 1882 il carme nel tomo IV dei suoi *Poetae Latini Minores*, si valse per la prima volta del *cod. Lipsiensis Rep. I 74*. Egli, come Meyer e ancor prima Burman Senior, riconoscendo la personificazione al v. 2 scriveva *Amor*, ma dimentico di entrambi i suoi predecessori scriveva in apparato «*amor vulgo*». Al v. 5 accoglieva la lezione *pulset* di Oudendorp e in apparato notava «*cruciant vulgo*». Al v. 6 anch'egli *es* secondo il codice di Lipsia.

Tralasciando di giudicare l'edizione Riese², che scelta a riferimento è stata prima riportata sia per quanto riguarda il testo che l'apparato, vengo ora alla redazione offerta da Shackleton Bailey,⁶⁴ il quale condivide con i suoi predecessori la maggior parte degli interventi di emendazione (al v. 2 *finxit* per *pinxit* ed *Amor* per *amor*, correzione attribuita a Baehrens probabilmente fidandosi del suo apparato; al v. 5 *pulset* di Oudendorp; al v. 6 *es* per *est*), mentre all'ultimo verso egli congettura *miser in* al posto di *miseri* dei codici.⁶⁵ La lezione

63 Del resto egli utilizza esattamente gli stessi manoscritti di cui si vale Burman, le *schedae Heinsianae*, le *schedae Divionenses* e il *cod. Leidensis Vossianus O. 16*.

64 Shackleton Bailey, 1982.

65 La congettura è spiegata in Shackleton Bailey, 1979, p. 12.

tràdita, che presuppone che i sospiri possano essere dipinti, non avrebbe senso, a suo giudizio, in quanto i sospiri di cui si parla all'ultimo verso non sarebbero da riferirsi all'amante, cosa che non sarebbe pertinente rispetto al verso precedente, ma al pittore. E in effetti il fatto che al v. 5 l'amante si auguri che il pittore venga sconvolto anch'egli dalla passione d'amore, sino a sentirsene tormentato, fa sí che *Si bonus es pictor* diventi, nell'aspettativa del lettore, introduzione a una clausola riferita al pittore: l'amore sospinga anche te, tu sia tormentato dai colori, insomma se sei un buon pittore, dipingi tu stesso sofferente d'amore. Ora per Shackleton Bailey il significato di *miser in suspiria pinge* è in definitiva quello di «paint to sigh (fall in love)», che invita a equiparare ad altre espressioni latine quali quella dello ps. Quintiliano nelle *Declamationes Maiores* (10, 9): *o in lacrimas artifex nostras*.⁶⁶ La corrispondenza tra l'espressione 'paint to sigh' e 'fall in love' sussiste, come vuole Shackleton Bailey, nella misura in cui si considera che il sospirare diventi simbolo e rappresentazione dell'innamoramento stesso. Dunque il fatto che il pittore sia esortato a dipingere *in suspiria*, cioè "in vista dei sospiri", equivale a dire "in vista dell'innamorarsi del suo stesso dipinto".⁶⁷ Tuttavia sarebbe proprio questa significazione a rendere il verso insensato, giacché non è giustificato che il pittore sia detto *miser* prima ancora che la passione amorosa abbia agito su di lui: l'espressione *miser in suspiria pinge*, significherebbe infatti: "dipingi sofferente (d'amore) in vista dei sospiri (cioè in vista dell'innamoramento)". Ma questa lettura

66 L'utilizzo di *artifex* con *in (ad)* e l'accusativo è attestato e ha una chiara valenza direzionale-finale, quale avrebbe anche nel nostro testo; l'amante direbbe al pittore: "dipingi teso ai sospiri, la tua pittura possa far sospirare".

67 Il motivo avrebbe un illustre precedente nella vicenda di Pigmalione che, scolpita una statua raffigurante una donna di straordinaria bellezza, se ne innamorò (Ov. *Met.* 10, 243 sgg.).

non ha senso, poiché se il fine del suo dipingere sono i sospiri, cioè la possibilità d'innamorarsi della sua opera, egli diverrà *miser* solamente quando il quadro sarà compiuto e lo indurrà a sospirare. Se l'autore avesse voluto rappresentarlo come sofferente d'amore già nel momento del dipingere avremmo trovato *in* e l'ablativo, "misero dipingi tra i sospiri". L'espressione *in suspiria* sarebbe un *hapax* sintattico, nel senso che non è attestata l'equivalenza fra *in* + accusativo ed *in* + ablativo nella lingua poetica.

Tuttavia non c'è ragione di sospettare di quanto trasmesso dai codici. Anzitutto il motivo della rappresentabilità pittorica di soggetti ineffabili, quali i sospiri, è ampiamente attestato in componimenti greci e latini che variamente sviluppano il tema della descrizione di opere d'arte figurative, in particolare nei componimenti degli *Anacreontea* dedicati allo stesso tema del c. 23 R², ossia l'invito ad un pittore, e che ne costituiscono forse il modello.⁶⁸ Inoltre, al v. 2 l'*amator* ha rappresentato il suo sentimento verso la fanciulla come una passione anelante, un desiderio così forte che lo fa respirare con affanno: tale è il significato del verbo *anhelo*, qui inserito in una colta

68 Il motivo – assai simile a quello sviluppato nel nostro epigramma - dell'opera d'arte "che respira", e perciò vivente, è oltremodo comune nella tradizione letteraria greca e latina, sovente con lo scopo di esaltare l'abilità dell'artefice: cf. e. g. Theocr. *Idyll.* 15, 83 Ἐμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. Σοφόν τι χοῦμ' ἀνθρωπος; Herond. *Mim.* 4, 29 ἦν μὴ λάβῃ τὸ μῆλον ἐκ τάχα ψύξει; Verg. *Georg.* 3, 34 *Stabant et Parii lapides, spirantia signa*; *Aen.* 6, 847-848 *Excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus*; Phil. 9, 742, 4 (*GPh* 3155) τέχνα δ' ἐζωπόνησεν ὄψιν ἔμπνοον; Plin. *epist.* 3, 6, 2, *effingit senem stantem; ossa, musculi, nervi, venae, rugae etiam ut spirantis adparent*; *Ep. Bob.* 11 *Mugiet ut <spir>ans, puto, bucula: num<ne> etiam tu / arte Promethea ficta, Myron, animas?*. Rimando a tal proposito a Bömer, 1952; Fuà, 1973 e Nocchi, 2016, pp. 113-114. Per la rappresentazione 'sinestetica' di elementi non afferenti alla sfera visiva nei *Carmina Anacreontea* si veda piú avanti al paragrafo 2.2.

reminiscenza virgiliana.⁶⁹ L'espressione *qualem meus ignis anhelat* è l'unico riferimento che caratterizza l'amante; egli appare nell'epigramma come colui che, innamorato, sospira e questo spinge l'editore a osservare una certa cautela nel trasporre l'unica caratterizzazione dall'amante al pittore. Shackleton Bailey riteneva tuttavia che questo fosse necessario, perché se i sospiri al v. 6 fossero stati quelli dell'*amator* il verso non avrebbe legato con il precedente.⁷⁰ Tuttavia il v. 6 come verso conclusivo, e adibito dunque ad ospitare la *pointe* epigrammatica, conclude e 'condensa' tutto l'epigramma e non ha un rapporto esclusivo con il verso precedente. Così l'amante si rivolge infine al pittore con un'espressione non priva d'arguzia. Alle varie esortazioni, infatti, fa séguito l'ingiunzione finale: se egli è valente (e deve esserlo per raffigurare la fanciulla come gli è stato richiesto) dipinga pure qualcosa di ineffabile come i sospiri.

69 *Aen.* 8, 421 *fornacibus ignis anhelat.*

70 E a questo punto non è chiaro perché, nel ristabilire questa pertinenza, egli scelga di porre il punto e virgola tra il v. 5 e il v. 6 e non i due punti.

CAPITOLO II

L'ESEGESI

2.1 *Il carme e i suoi intertesti latini.* – Verosimilmente l'anonimo autore del nostro epigramma fu d'area africana e scrisse in età tardo-antica. Nell'affermare ciò si tiene conto del fatto che il carme è trasmesso nella silloge messa insieme sullo scorcio del regno vandalico che raccoglie in gran parte componimenti di poeti d'area africana, spesso grammatici e *scholastici*. Del resto, che anche l'autore del nostro epigramma fosse uno *scholasticus* dimostrerebbe la sua consapevolezza, che trapela dal componimento nella gestione dei procedimenti retorico-stilistici, nonché il rapporto con temi, espressioni e forme della tradizione letteraria.

Il concetto illustrato nel presente carme e destinato, certo attraverso altra fonte, a una duratura fama nel corso dei secoli è l'idea dell'espressione artistica come essa emerge ai vv. 1-2, dove si chiede che il pittore dipinga una fanciulla di splendido candore quale Amore a sua volta la dipinse nella mente dell'innamorato. L'atto artistico deve rappresentare concretamente un'ispirazione dettata all'animo dell'amante da *Amor*.⁷¹ Una simile idea sarà presupposta nel canto XXIV del Purgatorio dantesco (vv. 52-54), allorché Dante, fornisce, in risposta a Bonagiunta, che l'interrogava su chi lui fosse, quella che i moderni sogliono considerare una professione di poetica:

E io a lui: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira,
noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo
significando».

71 Cf. pp. 21-22.

Il passo presenta una chiara consonanza con i vv. 1-2 del nostro epigramma, sviluppando peraltro un'immagine già presente nella letteratura cortese (si veda ad esempio quanto scrive il Cavalcanti nel sonetto a Guido Orlandi *Di vil matera mi conven parlare*: «Amore ha fabricato ciò ch'io limo»), al fine, però, di delineare una poetica nuova e collettiva (come emerge chiaramente dalla risposta di Bonagiunta: «Io veggio ben come le vostre penne...»). Sussiste anche una differenza di fondo tra i nostri versi e i versi di Dante, giacché, come nota il Sapegno,⁷² la parola *Amore* ha nel passo dantesco un senso che di gran lunga trascende la comune materia erotica, assurgendo a una dimensione quasi religiosa, o quantomeno profondamente intima.

All'ambito della lirica cortese ci rimanda anche l'idea dell'ineffabilità della donna amata, che traspare da quell'espressione *qualem meus ignis anhelat* al v. 2 della quale si dirà ampiamente più avanti, e dall'ingiunzione del v. 6 con cui al pittore si chiede di dipingere la manifestazione di quell'ineffabilità, ossia i sospiri. Il sospiro come espressione dell'*impotentia fandi* è elemento topico della lirica stilnovistica, come emerge dai versi finali di *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita Nuova*, XXVI, 7, 12-14) che ne costituiscono forse l'esempio più celebre:

e par che de la sua labbia si mova / un spirito soave
pien d'amore, / che va dicendo a l'anima: Sospira.⁷³

⁷² Sapegno, 1985³, p. 268.

⁷³ Versi chiosati in XXVI, 3: «Io dico ch'ella si mostrava sí gentile e sí piena di tutti li piaceri, che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicere non lo sapeano; né alcuno era lo quale potesse mirare lei, che nel principio nol convenisse sospirare»; ribaditi in XXVI, 13, 12-14: «Ed è ne li atti suoi tanto gentile, / che nessun la si può recare a mente, / che non sospiri in dolcezza d'amore.»

Nell'ambito di questa prospettiva dovrà anche notarsi il rapporto nei confronti della nudità: essa è sí ancora rappresentata, ma già nei suoi riguardi sta sorgendo quel pudore che sarà tipico dell'età medievale. In questo senso deve intendersi l'espressione *Nil pingendo neges* del v. 3 con cui si invita il *pictor* a non aver remore nel dipingere, così che il corpo della donna traspaia attraverso la *Serica vestis*.⁷⁴ Tale rapporto ambivalente, che da un lato mette in luce un certo imbarazzo nei confronti della nudità femminile e dall'altro esprime il desiderio che essa sia comunque rappresentata o ammirata, non costituisce un caso isolato tra i componimenti di *Anthologia Salmasiana*, emergendo infatti anche dai componimenti ecphrastici del ciclo di Galatea di *Vnius Poetae Sylloge*,⁷⁵ allorché nel c. 152 R² = 141 SB = 63 Z viene descritto il volto dei commensali arrossatosi alla vista della ninfa nuda, cui subito pone riparo un servitore, versando nel piatto intingoli atti a coprire la fonte del desiderio.⁷⁶ Il tema è sviluppato nel carne

74 Cf. Appendice I: Vesti di seta.

75 Si tratta di una silloge dotata di una coerenza tale da far supporre che i componimenti in essa contenuti siano opera di un unico anonimo autore, per la cui edizione si veda Zurli, 2005 e 2007. Per il Ciclo di Galatea si veda inoltre Paolucci, 2002.

76 Nota a questo proposito Paolucci, 2002, pp. 115-116: «Niente di piú naturale, specie quando si pensi che, circolando nell'Africa settentrionale tardoantica, patria della silloge, vasellame simposiale decorato ora con scene mitologiche ed erotiche ora con immagini di santi, imperatori ed episodi biblici, ai convitati poteva capitare di vedersi di fronte un sacrificio di Isacco come anche una bella ninfa nuda!». L'impero era ormai divenuto ufficialmente cristiano dal 380 d. C. per volontà di Teodosio, che così proseguiva la strada intrapresa da Costantino con il famoso editto del 313 d. C. e tuttavia sappiamo che nonostante quella promulgazione il paganesimo perdurò per diverso tempo e dunque convisse con la sempre piú diffusa religione cristiana, venendone in parte influenzato. In particolare per quanto riguarda l'Africa tardoantica accanto ad una produzione cristiana risalente almeno a Tertulliano (e, per la poesia, a Commodiano, che probabilmente visse almeno per un periodo in Africa) un'importante manifestazione della

successivo (che ne costituisce una *variatio* come indica l'*inscriptio Aliter*) attraverso l'esposizione di un atteggiamento opposto: il commensale rifiuta i cibi raffinati e chiede che il piatto gli sia lasciato vuoto, così che egli possa dilettersi alla vista di ciò che gli piace. Questi componimenti mostrano insomma il passaggio dall'amor "nudo in Grecia e in Roma" al velato amore dell'età medievale⁷⁷ nell'atto del suo compiersi, dal momento che il mondo tardoantico trasmise alle epoche successive l'eredità del mondo classico, introducendo in questa trasmissione elementi nuovi che nei secoli successivi avrebbero trovato il loro pieno sviluppo.

Con queste premesse, vengo ora all'analisi delle forme compositive dell'epigramma, con particolare attenzione al rapporto che l'autore instaura con forme, espressioni e *iuncturae* della tradizione poetica a lui antecedente, e anche, laddove se ne dia il caso, a lui contemporanea.

L'*incipit* dell'epigramma è fortemente marcato dai due piani della ripetizione poetica, fonica (l'allitterazione) e lessicale. Si ha infatti un marcato omeoarco (*Pinge, precor, pictor*) e una figura etimologica (*pinge... pictor*), considerabile anch'essa una delle forme della ripetizione, forme ulteriormente scandite dalla presenza di cesure. Del resto l'intero epigramma è basato su processi d'iterazione che insistono sul poliplotto (*pinge* al v. 1 e i successivi *pinxit* al v. 2 e *pingendo* al v. 3), sull'anafora (*qualem...*

sopravvivenza del paganesimo presso i ceti colti è testimoniata proprio dall'*Anthologia Latina*, che accanto a pochi componimenti di natura cristiana prosegue in genere le forme tradizionali della poesia, non molto diversamente da quanto accadde a Roma con la sopravvivenza di un paganesimo colto presso Simmaco e il suo circolo, cui anche si lega una produzione epigrammatica (gli *Epigrammata Bobiensia*), certo più modesta della produzione dell'*Anthologia*, di cui si dirà in seguito.

⁷⁷ Scrisse mirabilmente il Foscolo nei *Sepolcri*, vv. 176-179: «Desti a quel dolce di Calliope labbro / che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma / d'un velo candidissimo adornando, / rendea nel Grembo a Venere Celeste.»

qualem al v. 2) e sulla figura etimologica (*pinge* e *pictor* al v. 1, ripresi poi al v. 6). Quest'uso della ripetizione fonico-lessicale è volto ad informare quasi ogni verso (con la sola eccezione del v. 4) della medesima area semantica, creando altresì la struttura di una *Ringkomposition* (*pinge* e *pictor* del v. 1 sono ripresi al v. 6 in modo tale da permettere che il lessema che apre l'epigramma ugualmente lo chiuda). Da quanto detto emerge chiaramente come il nostro anonimo autore avesse una chiara preparazione retorica, che si estrinseca nell'aderire ad una delle qualità portanti e forse più caratteristiche della poesia latina. Nel caso del nostro carme la ripetizione è volta anche a rappresentare la trepidazione con cui l'*amator* si rivolge al *pictor*. Essa emerge in particolar modo dal primo emistichio del v. 1, il quale ricorda cadenze tipicamente ovidiane, allorché è frequente trovare in Ovidio versi aperti dalla forma "*Parce, precor*", dove, similmente che nel nostro componimento, vi è un'allitterazione in *p* e ad un imperativo fa séguito un attenuante *precor*. Oltre a questa supposta reminiscenza ovidiana, che sarebbe appunto solo una vaga imitazione di cadenze tipiche del poeta di Sulmona, l'epigramma presenta più evidenti riprese di formule e *iuncturae* tradizionali, che ci rafforzano nella convinzione che il poeta in questione fosse uno *scholasticus* con una chiara preparazione retorica.⁷⁸

Così al v. 1 la fanciulla amata viene definita *tali candore puella*, con una *variatio in imitando*⁷⁹ della più consueta espressione

⁷⁸ La stessa scelta di un soggetto ecphrastico rivela la matrice retorica di questa poesia. L'*ekphrasis* era infatti uno dei temi prediletti nelle esercitazioni scolastiche; alla descrizione di oggetti d'arte fa esplicito riferimento nel V sec. d. C. il retore Nicolao di Mirra (*RhG* XI, p. 69, 4-11 Felten). Ciò prova dell'interesse per questo tema in un'epoca assai prossima a quella di composizione della silloge vandalica. Si vedano a questo proposito Webb, 2009, pp. 81-84 e Nocchi, 2016, pp. 109-110.

⁷⁹ Nell'adottare tale terminologia faccio riferimento alla nota teorizzazione del Pasquali, di recente riproposta e commentata da Citroni,

candida puella. In effetti l'espressione *candore puellam*, in chiusura di verso e con lo stesso valore sintattico, compare solamente in Properzio (2, 25, 41): *Vidisti pleno teneram candore puellam*⁸⁰ di contro alla forma piú frequente che compare a partire da Catullo.⁸¹ Che il *candor* fosse una qualità della bellezza dimostra anche Virgilio (*Ecl.* 2, 14-18): *Nonne fuit satius tristis Amaryllidos iras / atque superba pati fastidia? Nonne Menalcan, / quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses? / O formose puer, nimium ne crede colori! / Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*. Qui il *candor* è qualità della bellezza di un giovinetto, desiderato amante, ma nella maggior parte dei casi esso è un *candor puellaris*.⁸² L'aggettivo *candida* in riferimento a *puella* vuole indicarne la bellezza, non solamente come di colei che è pallida, ma in particolar modo come di colei che splende.⁸³

2011, pp. 566-586.

80 Nella forma *candore puellae* la clausola compare anche in Prop. 1, 20, 45 e Cypr. Gall. *Iud.* 539.

81 Vd. tuttavia anche Catull. *Carm.* 13, 4 e 35, 8; Hor. *Epod.* 11, 27; Ov. *Am.* 2, 4, 39; Pers. *Sat.* 3, 110. L'aggettivo riferito a figure femminili è peraltro piú frequente, ma non necessariamente determina il sostantivo *puella*, vd. Catull. 68, 70; 86, 1; ps. Tib. 4, 2, 12; Prop. 2, 22, 8; 2, 26, 16; 2, 28, 51; 2, 29, 30; 4, 8, 32; Ov. *Am.*, 1, 7, 40; 2, 7, 5; 3, 3, 5; 3, 7, 23; *Fast.* 3, 493. La lista dei *loci* è parzialmente tratta da Pichon, 1902, p. 98, limitatamente ai casi in cui l'aggettivo si riferisce a figure femminili.

82 Per l'espressione si veda Ov. *Met.* 10, 594.

83 L'aggettivo (per un quadro sull'aggettivo *candidus* si veda André, 1949, pp. 31-38) è infatti un deverbale da *candeo*, verbo stativo che deriva da un radicale **cand-* e che significa in origine «essere infiammato». Da questo significato originario si sviluppa dunque quello di «essere bianco», e nella forma dell'aggettivo *candidus* il senso di «bruciare» diviene del tutto assente. Il passaggio logico, nota André, non era difficile, come è testimoniato dai frequenti passi in cui *candere* si riferisce a metalli incandescenti (*lamina, ferrum, ferramentum candens* sono espressioni che compaiono in Columella, Celso e Plinio), dove la fiamma della fusione assume un colore bianco lucente, sicché per i Latini non vi era soluzione di continuità tra i due significati di *candere*. Così l'aggettivo *candidus*, pur non testimoniando mai il

Al v. 2 *ignis* è utilizzato in forma astratta e sta ad indicare la passione amorosa, secondo un uso largamente attestato nella poesia latina.⁸⁴

La formula compare per la prima volta, nella medesima sede metrica, in Virgilio (*Aen.* 8, 421), dove *ignis* è il fuoco che rugge nelle fornaci, tra le caverne e le grotte dell'Etna dove Vulcano attende *ad opera fabrilia*. L'uso del sostantivo è, differentemente che nel nostro caso, concreto. La formula (pur con variazioni) ebbe una diffusione relativamente ampia nella successiva poesia latina in riferimento a contesti ben determinati. Fedele all'uso virgiliano fu Ovidio, allorché nei *Fasti* utilizzò l'espressione *anhelatis ignibus* con riferimento al medesimo contesto geografico (4, 491-492): *Alta iacet vasti super ora Typhoeos Aetne, / cuius anhelatis ignibus ardet humus*. La formula ricorre anche in Stazio (*Silv.* 5, 3, 170-171): *Litora, qua mediis alte permissus anhelat / ignis aquis et operata domus incendia servant*. Il fenomeno, che vede un fuoco spirare tra le acque, si riferisce al litorale di Baia, nei Campi Flegrei, zona caratterizzata da fenomeni di vulcanismo secondario, come fumarole e acque termali; alle seconde alluderebbe proprio l'espressione *mediis anhelat ignis aquis*, mentre alle prime potrebbe fare riferimento quell'espressione *operata domus incendia servant*, se il passo va messo in correlazione con Celso (2, 17, 1), che parla del vapore caldo esalante dal suolo e racchiuso in un edificio, in riferimento ai boschi di mirto presso Baia.⁸⁵

Dunque troviamo ancora la medesima espressione in due

significato di «bruciare», manifesta un chiaro rapporto con il significato riposto nella radice, e, conservando in un certo senso l'idea della lucentezza della fiamma, viene ad indicare un «bianco abbagliante».

84 Si pensi soltanto al celeberrimo *ignis* che arse l'infelice Didone in *Aen.* 4, 1-2: *At regina gravi iamdudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni*. Qui *ignis* è, come noto, sia *flamma amoris* che prefigurazione della pira.

85 Vd. Håkanson, 1969, pp. 150-151.

degli *Epigrammata Bobiensia*⁸⁶ (1, 8 e 38, 5) componimenti dedicati alle altrimenti sconosciute *Aquae Maternae*,⁸⁷ fonte curativa di acqua calda, che è oggetto anche dell'epigramma 58, e che è da taluni collocata presso la villa spoletina di Naucellio, autore degli epigrammi 2 – 9 della raccolta, cui F. Munari supposeva si potesse riconoscere anche la paternità del c. 1,⁸⁸ da altri presso *Maternum*.⁸⁹ Nelle acque ribolle un fuoco sacro, che comporta l'unione, per opera degli dei, di elementi (*corpora rerum*) tra loro avversi (l'acqua e il fuoco). L'espressione *ignis anhelat* vuole appunto indicare, in entrambi i componimenti, la convivenza del fuoco con l'acqua, tema che ha larghissima parte nella letteratura termale, la quale godette di particolare fortuna in età tardo-antica, sia in ambito latino che greco,⁹⁰ fortuna che si spiega in parte con una più spiccata sensibilità, propria dell'età tardo-antica, per la descrizione della natura. Questi componimenti sogliono spesso mettere in luce il carattere prodigioso o sacrale⁹¹ di questi *mirabilia fontium ac fluminum* ed un ruolo peculiare ha in questa tradizione l'immagine di *Amor*, il quale accende con la fiaccola un fuoco divino nell'acqua. Anche nel primo degli epigrammi bobbiesi, sebbene il dio non

86 Cf. Mariotti, 1962, pp. 37-64 (= Mariotti, 2000, pp. 216-244); per il testo degli epigrammi si vedano le edizioni di F. Munari (Roma 1955), W. Speyer, (Leipzig 1963), L. Canali – F. R. Nocchi (Soveria Mannelli 2011) e il commento curatore da F. R. Nocchi (Berlin – Boston 2016).

87 Mariotti, 1962a, p. 398.

88 Si veda Munari, 1955, p. 28.

89 Su questi epigrammi cf. da ultimo D'Angelo, 2012.

90 Al tema sono dedicati alcuni degli *Epigrammata Bobiensia*, oltre a carmi dell'*Anthologia Latina* e della *Palatina*. Tra i componimenti di tal genere spicca Claud. *Carm. min.* 26.

91 Lo testimonia proprio il primo degli *Epigrammata Bobiensia*. Al v. 5 il poeta ad esempio chiede (con espressione che ricorda i vv. 81-82 dell'*Aponus* di Claudiano) *Quis neget haec opis esse deum?* Si noti peraltro che il fuoco, la fonte ed altri elementi tipici dell'ambiente termale in questi contesti sono spesso determinati dall'aggettivo *sacer*.

appaia nell'atto di originare il prodigio, ne è comunque coinvolto, dal momento che il nome della fonte viene connesso proprio al *puer aliger*.

All'ambito della letteratura termale rimanda anche un'altra occorrenza della formula, cioè Ennodio *epist.* 5, 8, componimento che tratta del medesimo tema del carne minore 26 di Claudiano, ossia delle acque termali di Abano, presso Padova; al v. 6 si legge: *Pacificus mixtis ignis anhelat aquis*.⁹² È opportuno segnalare infine un'espressione simile, *Vulcanus anhelat*, tanto più interessante in quanto è utilizzata in un componimento (270 R² = 264 SB), ancora di ambito termale, di uno dei poeti di AL, Regiano, il cui nome è peraltro trasmesso solo dall'*inscriptio* del presente carne, e a cui sono attribuiti anche i carmi 271 R² = 265 SB e 272 R² = 266 SB.⁹³ L'espressione è equivalente a *ignis anhelat*, poiché del termine *Vulcanus* è fatto un uso metonimico.

Da quanto detto emerge come la formula sin dalle sue origini sia stata usata in riferimento a fenomeni naturalistici di primaria grandezza (i fenomeni vulcanici presso l'Etna e nella zona dei Campi Flegrei) o comunque mirabili, quali erano per gli antichi i fenomeni termali; proprio in riferimento a questi poi la formula si 'specializza' come espressione tipica, facente parte del repertorio di un genere di poesia, quella termale, la quale faceva uso, per l'appunto, di un materiale costante, sia per le immagini che per il lessico, tale da far supporre l'esistenza di formulari cui attingere nell'uso scolastico, o quantomeno l'esistenza di criteri precostituiti cui attenersi nella composizione. In quest'ambito omogeneo si inserisce il c. 23 R², che rispetto ai casi citati è evidentemente estraneo. Nell'espressione quale usata dal nostro poeta vi è una parziale traslazione dal piano concreto al piano astratto, poiché *ignis* non

92 Su questo argomento cf. Busch, 1999.

93 Per i componimenti di Regiano si veda Tempone, 2011.

è piú un fuoco reale, ma l'aderenza a una realtà fisica è conservata dall'uso del verbo *anhelo*, che esprime la brama e la tensione alla fanciulla (secondo un uso conservatosi in italiano) attraverso l'idea di un respiro affannoso. Evidentemente è piú economico pensare che il poeta si rifacesse a un modello, piuttosto che supporre l'autonoma scelta dell'espressione *ignis anhelat*, e dunque considerare casuale il fatto che essa si inserisca in una relativamente ampia casistica. È ben possibile che egli avesse presente almeno il modello virgiliano, né è da escludersi che fosse a conoscenza dell'uso della formula in altri contesti, soprattutto se si tiene conto che essa appare in un poeta presumibilmente d'area africana, Regiano, come potrebbe essere anche il nostro poeta. Se ciò è vero l'autore del c. 23 operò una scelta volutamente inconsueta e accostando il proprio *ignis* ai fuochi vulcanici e ai *mirabilia* delle fonti d'acqua calda, volle forse conferire un carattere di eccezionalità, di prodigiosità, alla sua passione, richiamando all'orecchio del lettore appunto suddetti contesti.⁹⁴

Ai vv. 3-4 al pittore viene rivolta la richiesta piú precisa su come debba essere dipinta la fanciulla, ossia coperta da una

94 Varrà forse la pena di notare che una delle immagini tipiche dei componimenti che hanno per oggetto la celebrazione delle acque termali, ossia l'immagine del fuoco che mirabilmente arde tra le acque per opera di *Amor* ricorre in un componimento di *Vnius Poetae Sylloge* (151 R² = 140 SB = 62 Z), che esula dall'ambito della letteratura termale e che descrive l'ardente amore della ninfa Galatea per Aci. Ai vv. 5-6 si legge: *Ipsa Cupidineae cedunt elementa pharetrae, / cuius et in mediis flamma suburit aquis*. Ciò mostra come non solamente l'autore del c. 23 R² attingesse degli elementi all'ambito dei componimenti relativi alle acque termali per trasportarli in contesti diversi, ma che ciò facesse anche un altro poeta della stessa area ed età, alcuni componimenti del quale (in particolare quelli del cosiddetto ciclo di Galatea), come mostrato all'inizio del presente paragrafo, mostrano una sensibilità per certi aspetti affine a quella del nostro autore.

Serica vestis che ne lasci trasparire il corpo.⁹⁵ Il concetto è espresso al v. 4 mediante l'uso di una relativa impropria, interpretabile come una consecutiva (se la si mette in relazione soprattutto con *Serica vestis*, come determinazione di quest'espressione) o come una concessiva (laddove si sottolinei il rapporto di opposizione tra *tegat omnia* del v. 3 e *prodat corpus* del v. 4). La possibilità di una duplice interpretazione lascia pensare a un voluto caso di *ambiguitas* sintattica.

L'espressione in clausola *Serica vestis* va letta alla luce, fra l'altro, di una testimonianza di Gerolamo (*epist.* 107, *ad Laetam*, 10) importante ai nostri fini, dal momento che ne emerge l'opinione dei Cristiani in merito a tale tipo di abbigliamento muliebre. Certo è che il nostro carne, benché di non sicura datazione, fu composto in un'epoca in cui il Cristianesimo era ormai definitivamente affermato e diffuso; perciò chiedere ad un pittore di dipingere una fanciulla in vesti seriche significava chiedergli di dipingere, se non un quadro licenzioso ed impudico, certamente sensuale.

Ai vv. 5-6 vi è l'auspicio da parte dell'*amator* che il *pictor* sia sconvolto anch'egli dalla passione amorosa e sappia, se è un buon pittore, dipingere degli ineffabili sospiri. Il concetto è espresso mediante un uso sapiente di forme proprie della tradizione poetica, in particolare l'uso del verbo *cruciare* e della clausola *medullas* al v. 5, e dei lessemi *miser* e *suspiria* al v. 6.

L'impiego del verbo *cruciare* in ambito erotico è celebre per l'esempio catulliano; Catullo impiegò infatti il composto *excruciare* nell'epigramma 85, a significare il tormento per un

95 L'uso di raffigurare la nudità femminile attraverso vesti trasparenti sarebbe antico, risalendo, secondo che ci dice Plinio (*Nat. Hist.* 35, 35, 58) a Polignoto di Taso, pittore fiorito alla metà del V sec. a. C.

sentimento ambivalente, d'amore e d'odio, nei confronti della donna.⁹⁶

L'impiego di un verbo dalla forte connotazione fisica a indicare il patimento dell'animo concorre, nel nostro epigramma, all'alternarsi dei piani concreto e astratto già esplicitato per il v. 2 e individuabile anche nella clausola *medullas*, sempre al v. 5. Il termine *medullae* indica infatti, sin dall'età arcaica, la sede fisica di un sentimento d'amore ardente e chiaramente delineato nella sua dimensione sessuale, che si distingue così dall'amore che ha sede nel *pectus*, corrispondente a una tacita ferita e a una passione profonda, meno ardente e meno legata alla sessualità.⁹⁷

Si può notare come l'assai frequente rappresentazione della passione d'amore attraverso l'immagine di una fiamma che arde le viscere, sia stata recepita da diversi poeti vissuti nella

96 Cf. anche Catull. *Carm.* 76, 10 *Quare cur te iam amplius excrucies?* e 99, 12 *Non cessasti omnique excruciare modo*. Bishop, 1971, pp. 640 – 642, analizzando il carne 85, osservò, sulla scorta di Cicerone, che il termine perteneva alla sfera filosofica, essendo utilizzato per indicare il culmine dell'*agitatio animi*. Al contempo era portato a chiedersi se il termine fosse anche appropriatamente usato in senso erotico, e se a quest'ambito pertenesse all'infuori di Catullo. Ciò lo portava a notare da un lato la quasi totale mancanza di quest'uso presso gli elegiaci, i quali ricorrono piuttosto al verbo *torquere*, e dall'altro la sua antichità, dal momento che si tratta di un uso della poesia comica, in particolar modo di Plauto (per *cruciare* si veda *Merc.* 247, *Mil. Glor.* 1032, 1321, *Pseud.* 235, *Stich.* 11; per *excruciare* cf. *Cas.* 227, *Cist.* 59, *Curc.* 62, 170, *Mil. Glor.* 1068, 1280, *Pers.* 32; per *discruciare* cf. infine *Cas.* 276) ma anche di Terenzio (cf. *Eun.* 95, 384). Bishop concludeva dunque osservando che, presumibilmente, il termine passò dalla commedia al lessico amoroso dei giovani Romani mantenendo anche una connotazione filosofica, ben coerente con l'espressione della sofferenza d'amore, se si considera che coloro che sono soggetti alla passione d'amore spesso si trovano in uno stato descrivibile in termini filosofici: Catullo sarebbe stato il primo, nella superstite letteratura latina, ad esprimere con la sua poesia quest'idea.

97 Cf. Negri Rosio, 1987. Si veda anche Appendice II: *Medullae*.

medesima area ed età del nostro autore; essa compare infatti in *Aegritudo Perdicae* (207), in Draconzio (*Rom.* 8, 496), e anche al v. 25 di *AL* 83 R² = 71 SB, ossia l'*Epistula Didonis ad Aeneam*, componimento con ogni verosimiglianza d'età tardo-antica e di area africana.

Il rapporto con la tradizione della lirica amorosa emerge anche al v. 6, che si è avuto modo di commentare ampiamente nel primo capitolo del presente lavoro a proposito dell'intervento congetturale di Shackleton Bailey. Al lessico degli elegiaci appartengono infatti tanto il lessema *miser*, utilizzato in riferimento a coloro che a vario titolo soffrono per amore, quanto il lessema *suspiria*, perlopiú indicante sospiri «orta ex amore».⁹⁸

Si passa ora a considerare brevemente gli epigrammi insieme ai quali il c. 23 è trasmesso, per mostrare in questa sede ciò che si era accennato nel cap. 1 a proposito della possibile autenticità del titolo trádito dal *codex Salmasianus*, ossia per avanzare l'ipotesi, certo cauta e non fondata su elementi definitivamente probanti, che i cc. 22, 23, 24 e 25 siano opera di uno stesso autore.

Preliminarmente si può asserire che, fuor di dubbio, appartengono alla mano d'uno stesso autore i cc. 24 e 25, in quanto l'uno risponde all'altro. Nel primo l'amante si rivolge all'amata esortandola ad un contraccambiato amore, sviluppando un motivo topico della poesia greca e latina, ossia il paragone tra la fugacità della giovinezza e la caducità degli elementi del mondo vegetale. Il tema, che ha le sue radici nell'Iliade omerica (*Hom. Il.* 6, 145 – 149) e che è variamente sviluppato da autori Greci, è elaborato, in ambito latino, dai poeti elegiaci, presso i quali il fiore può essere simbolo tanto della verginità, quanto della giovinezza, talvolta d'entrambe.

⁹⁸ Si veda Pichon, 1902, pp. 202-3 e p. 272.

L'accostamento della brevità della vita umana al deperire dei fiori, e il conseguente invito a godere finché si è in tempo (esattamente come nel nostro carne), è espresso, ad esempio in Properzio.⁹⁹ La stessa immagine si trova anche nel più giovane Ovidio.¹⁰⁰ Risente probabilmente dell'influenza ovidiana l'espressione *formosa Venus* al v. 1, che richiama Ov. *Fast.* 4, 129, come anche l'espressione *redde vicem* che apre l'ultimo verso e che si trova in apertura di verso anche in Ov. *Am.* 1, 6, 23, *Pont.* 2, 10, 51 e 3, 5, 35.

Nel carne seguente risponde all'amante l'amata negandosi, poiché, come ella dice al v. 1, *non redit in florem, sed munus perdit amanti*, verso debitore a loci classici: l'espressione *redit in florem* sembra infatti ricalcare l'analogo *in florem redeat* di Ovidio (*Met.* 7, 216), mentre l'espressione *munus perdit amanti* potrebbe essere stata influenzata dalla memoria uditiva della clausola virgiliana *munus amanti* di *Aen.* 4, 429 e 6, 526. *Munus* è peraltro termine tipico della poesia elegiaca ed è di solito impiegato ad indicare i doni con cui gli amanti conquistano l'amore delle fanciulle; qui starebbe a indicare l'obbligo dell'amante nei confronti dell'amata, che ella teme di perdere cedendo all'amore.¹⁰¹ La ricorrenza di espressioni e temi propri della poesia di Ovidio lascia pensare che l'autore di questi carmi

99 Cf. Prop. 2, 15, 49-54 *Tu modo, dum lucet, fructum ne desere uitae! / Omnia si dederis oscula, pauca dabis. / Ac ueluti folia arentis liquere corollas, / quae passim calathis strata natate uides, / sic nobis, qui nunc magnum spiramus amantes, / forsitan includet crastina fata dies* ed anche Prop. 4, 5, 59-62 *Dum uernat sanguis, dum rugis integer annus, / utere, ne quid cras libet ab ore dies! / Vidi ego odorati uictura rosaria Paesti / sub matutino cocta iacere Noto.*

100 Cf. Ov. *Ars* 3, 65-68 *Vtendum est aetate: cito pede labitur aetas / nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit. / Hos ego, qui canent, frutices violaria vidi; / hac mihi de spina grata corona data est,* e Ov. *Fast.* 5, 353-354 *Et monet aetatis specie, dum floreat, uti; / contemni spinam, cum cecidere rosae.*

101 Il tema ricorda ancora una volta Ovidio (*Am.* 2, 19), dove il poeta riflette sul fascino d'un amore negato, e sulla noia che gli deriva da un amore ottenuto facilmente.

l'avesse ben presente e volutamente lo imitasse; l'influenza di Ovidio è chiara anche nel c. 22 R², dove al v. 5 *tenerorum mater Amorum* è una chiara citazione dagli *Amores* (3, 15, 1). Il carme è del resto ricco di echi degli autori classici; per il primo verso (*Ite, verecundo coniungite foedera lecto*) Shackleton Bailey¹⁰² citava Prop. 3, 20, 21 *namque ubi non certo vincitur foedere lectus*; 4, 3, 69 *incorrupta mei conserva foedera lecti*; Ov. Her. 5, 101 *temerati foedera lecti*; Met. 7, 852 *per nostri foedera lecti*, mentre per il v. 4 è stata indicata da Burman, nelle note alla sua edizione del carme, l'eco di Catull. Carm. 36, 11 sgg., cui P. Paolucci¹⁰³ ha aggiunto quella di Catull. Carm. 64, 96 e di Hor. Carm. 3, 28, 13-15. La lingua colta del presente carme risente dunque soprattutto di Catullo (ben presente anche all'autore del c. 23 R²) e di Ovidio, né gli è forse estranea l'influenza di Propertio e di Orazio. Da quanto detto emerge come questi carmi siano legati da una certa omogeneità d'ispirazione, che presuppone gli stessi modelli, ossia Catullo (la cui influenza emerge tanto dal c. 22 quanto dal c. 23) e i poeti elegiaci, primo fra tutti Ovidio, la cui influenza appare chiaramente riconoscibile nel nostro epigramma, a partire – come abbiamo detto – dalla formula imperativa attenuata d'esordio (si pensi, inoltre, all'espressione *candore puellam* al v. 1, che varia la forma *candida puella* presente in Ovidio ma non esclusiva della sua poesia, o all'espressione *crucient pigmenta medullas* al v. 5, che presuppone la conoscenza di Catullo, ma che non esclude anche altri intertesti, quali le frequenti occorrenze ovidiane che sfruttano l'immagine dell'amore che tormenta le viscere).

I cc. 22 e 23, inoltre, sviluppano entrambi il tema della *pudicitia*: nel carme *Epithalamium* gli amanti debbono essere coperti da Venere, celati ad occhi indiscreti, come espresso al v. 3 *Concordesque tegat cum maiestate benigna* (e ribadito al v. 6, se si

¹⁰² Shackleton Bailey, 1952, p. 328.

¹⁰³ Paolucci, 2010b, pp. 365-366.

intende *constituo* nel senso di *sisto* e vi si legge dunque un invito a Venere a far sostare i genitori degli sposi fuori della camera nuziale, come indicato da P. Paolucci);¹⁰⁴ ugualmente nel c. 23 R² il pittore non deve aver remore nel dipingere la donna, sí coperta di una veste di seta (*tegat omnia Serica vestis*), che al contempo però ne lasci trasparire il corpo.¹⁰⁵

I quattro epigrammi sono inoltre legati da alcune similitudini dal punto di vista compositivo, anzitutto uno spiccato tono esortativo: sia il carne 22, che il 23 ed il 24 si aprono con un imperativo e presentano in pochi versi un uso insistito dell'imperativo e del congiuntivo iussivo.¹⁰⁶ Sono inoltre tutti chiaramente strutturati secondo la forma di una *Ringkomposition*, già messa in evidenza nel caso del c. 23 R². Per il c. 22 R² ciò è stato messo in luce da P. Paolucci, la quale ha mostrato come l'interpretazione di *constituo* del v. 6 nel senso di *sisto* oltre che essere semanticamente pregnante, richiamandosi all'originario rituale delle nozze, sia anche stilisticamente efficace, in quanto si oppone all'*Ite* iniziale, ad indicare la fine della fase processionale delle *nuptiae*. Nel c. 24 R² all'espressione *si nescis amanti ferre vicem?* corrisponde (anche a livello di costruzione metrica) l'esortazione *semper amanti redde vicem* (con relativa spiegazione: *quia semper amat, qui semper amatur*). Infine nel c. 25 ciò appare con evidenza laddove si accolga il testo

¹⁰⁴ Paolucci, 2010b, pp. 366-370.

¹⁰⁵ Si noti che i due cc. presentano altresí la medesima predilezione per la variazione rispetto ai propri modelli: ciò vale nel caso dell'espressione *candore puellam* al v. 1 dell'epigramma 23 R², per l'espressione *meus ignis anhelat* al v. 2, modellata su espressioni della tradizione poetica ma trasposta in un contesto diverso da quello dei modelli ed anche per l'inconsueta correlazione tra il verbo *cruciare* e il lessema *medullae* al v. 5; cosí il v. 6 dell'epigramma 22 costituirebbe una *variatio* del tipico motivo dell'augurio di prole, trasposto dagli sposi ai loro genitori.

¹⁰⁶ C. 22 R² v. 1 *ite, coniungite*; v. 2 *discite*; v. 3 *tegat*; v. 5 *alliget*; v. 6 *constituat*; c. 23 R² v. 1 *pinge*; v. 3 *neges, tegat*; v. 5 *pulset, crucient*; v. 6 *pinge*; c. 24 R² v. 1 *dic*; v. 5 *metuas*; v. 6 *redde*.

dell'edizione Riese², che riprende come secondo emistichio del v. 4 il secondo emistichio del v. 1.¹⁰⁷

Vi sono dunque diversi elementi che permettono di immaginare un'identità d'autore o, in subordine, un'identità di ambiente (inteso come circolo) di produzione: anzitutto la certezza che due componimenti si debbono alla stessa mano, dunque le analogie compositive, l'omogeneità dei modelli e la contiguità tematica, cui può aggiungersi (sebbene con cautela, visto il carattere ipotetico della deduzione) anche la plausibile autenticità dei titoli, di cui al capitolo I. È dunque possibile, siccome appare certo che la silloge messa insieme in Africa vandolica ospitasse un materiale piú cospicuo di quanto non ne presenti **A**, che questi carmi appartenessero ad un gruppo piú ampio, cui presumibilmente sarebbe anche appartenuto un carme con anteposto il nome dell'autore, autore del quale possiamo supporre trattarsi di uno *scholasticus*, cioè di un *grammaticus*, come sono molti autori di *Anthologia Salmasiana*; perciò si accetti, in seconda istanza, che i quattro componimenti siano stati almeno prodotti nella medesima *schola*.

2.2 *Il carme e gli Anacreontea sullo stesso tema.* – Con il nome di *Carmina Anacreontea* si suole indicare una raccolta di circa sessanta componimenti, pubblicati per la prima volta da un allora assai giovane Henri Estienne nel 1554 e trasmessi dal medesimo codice trasmettente l'*Anthologia Palatina*, ossia il *Par. Suppl. Gr. 384*, che costituisce in vero solo una delle due parti dell'originario codice, la cui altra metà è conservata presso la

¹⁰⁷ All'ultimo verso Riese interveniva emendando la lezione *et* dei codici in *sed*, facendo così coincidere il secondo emistichio dei vv. 1 e 4. Scriveva a conclusione del suo apparato: «Versus non carent vitiis». Di tale opinione fu, ancor piú marcatamente, Shackleton Bailey, il quale intervenne modificando l'interpunzione ai vv. 1 e 3, sulla base di una supposta lacuna dopo il v. 1 e ponendo inoltre il v. 4 tra *cruces*, nella convinzione che *munus...amantis* fosse stato introdotto dal v. 1.

biblioteca dell'Università di Heidelberg, sotto il nome di *Pal. Gr.* 23.¹⁰⁸

Estienne pubblicò questi carmi quali componimenti dell'antico poeta lirico Anacreonte di Teo, al quale sono attribuiti dall'*inscriptio* del codice che li trasmette come Ἀνακρέοντος Τηϊου συμποσιακὰ ἡμιάμβια (*subscriptio*: τέλος τῶν Ἀνακρέοντος συμποσιακῶν).¹⁰⁹ Tuttavia fin dalla pubblicazione dell'*editio princeps* si accese un aspro dibattito tra coloro che riconoscevano ai carmi la paternità d'Anacreonte e coloro che li consideravano apocrifi, a volte opera dello stesso Estienne. A ciò contribuì la scarsa chiarezza circa il manoscritto di cui lo studioso si avvalse, dal momento che egli dichiarò di aver collazionato due codici, uno membranaceo, l'altro corticeo, mentre appare chiaramente tanto dal suo apografo (*cod. Voss. Graec. Q. 18*) quanto dalle sue edizioni¹¹⁰ che egli si valse del solo Palatino, circa il quale tacque per tutta la vita, secondo il Michelangeli, «forse rattenuto da una cotale ambizione che gli era nata nell'animo sentendosi dir per alcuni autore di quelle odicine leggiadre».¹¹¹

Ad oggi è comunemente ammesso che i carmi in questione non sono opera d'Anacreonte,¹¹² bensì di poeti vari, la cui

¹⁰⁸ Per l'edizione critica di questi carmi, nonché per la tradizione manoscritta ed ecdotica, oltreché per l'analisi della struttura della silloge si vedano West, 1993² (1984) e Campbell, 1988. Si veda anche l'ampio studio ad essi dedicato da Rosenmeyer, 1992. Cf., infine, Müller, 2010; Zotou, 2014 e Baumbach – Dümmler, 2014.

¹⁰⁹ Occorre considerare che l'attribuzione di questi carmi ad Anacreonte, poi rivelatasi infondata, ebbe origine in età bizantina. Il che non è dimostrato soltanto dall'*inscriptio* ms., ma anche dalla menzione di *Anacreontea* tra le opere del poeta in *Suda* s. v. *Anacreon*.

¹¹⁰ L'edizione del 1554 fu seguita da innumerevoli altre edizioni, rispettivamente negli anni 1560, 1566, 1567, 1568, 1600, 1612 e 1626.

¹¹¹ Michelangeli, 1882, p. X.

¹¹² I primi dubbi in merito alla paternità anacreontea di alcuni carmi furono sollevati da Tanaquil Faber (1660) e Cornelius de Pauw (1732) sulla

attività si estende su di un arco cronologico assai vasto, che dall'età Ellenistica arriva sino a quella Bizantina (VI sec. d. C.). Questo molteplice materiale sarebbe stato raccolto, secondo West, da un anonimo compilatore, forse della stessa età di Costantino Cefala, il quale avrebbe raccolto insieme carmi del medesimo genere, ma appartenenti a diversi periodi storici. I carmi 1 – 20 (con l'eccezione di 2, 3, 5), ordinati secondo il metro, sono carmi abbastanza antichi da ricollegarsi agli *Ἀνακρεόντεια* di cui parla Gellio,¹¹³ i soli carmi in cui (ad eccezione che nel c. 60) si faccia esplicito riferimento ad Anacreonte o al suo amato, Batillo. A questi fanno séguito i componimenti 21-34,¹¹⁴ anch'essi ordinati in base al metro e relativamente antichi, ma privi di riferimenti alla persona d'Anacreonte. Seguono, infine, due sezioni cui appartengono componimenti piú tardi, riconducibili a sillogi di V-VI sec. d. C., alquanto divergenti sotto il profilo della qualità poetica.¹¹⁵

Il primo che mise in luce l'interessante convergenza intertestuale tra il c. 23 R² e il carne 16 W² fu Burman, che in nota alla sua edizione del carne citava i vv. 29 – 32 di quella che egli indica come l'ode XVII di Anacreonte, dove in maniera simile rispetto ai vv. 3 – 4 del nostro epigramma un amante chiede ad un pittore che la donna amata sia vestita di leggere vesti trasparenti, tali che attraverso di esse si scorga la sua nudità.¹¹⁶ A séguito dei versi citati scriveva «unde haec forte expressa sunt», rimandando altresí al componimento di

base di questioni linguistiche; cf. Baumbach – Dümmler, 2014, p. 3.

¹¹³ Peraltro, il fatto che il carne 4 sia espressamente citato da Gellio (*Noct. Att.* 19, 9) consente di fissarne il *terminus ante quem* al 180 d. C.

¹¹⁴ Fra questi il carne 27, in ragione della menzione del popolo dei Parti, può essere datato tuttavia tra il 250 a. C. e il 200 d. C.

¹¹⁵ Per la bibliografia relativa alle datazioni delle tre principali sezioni della raccolta, cf. Baumbach – Dümmler, 2014, p. 4 n. 8.

¹¹⁶ La connessione tra il c. 23 R² e il c. 16 W² è messa in luce anche da Privitera, 2013, pp. 72-74.

controversa attribuzione che, nel cap. 55 del *Satyricon*, Petronio mette in bocca a Trimalchione quale carne di Publilio Siro.

Nel presente paragrafo si rifletterà sulla verosimiglianza e l'eventuale fondamento dell'ipotesi solo accennata da Burman, ossia che l'autore del c. 23 R² potesse aver presente il c. 16 W², invito ad un pittore a dipingere un'anonima fanciulla, al quale è associato il c. 17 W², invito ad un pittore a dipingere Batillo, e il c. 3 W², lacunoso componimento in cui il pittore è invitato a raffigurare ridenti città e allegre Menadi, componimento che West ritenne si dovesse ascrivere alla seconda delle sillogi che egli postulò il compilatore della raccolta avesse a disposizione e che attribuì ad un autore che verosimilmente imitava l'autore del c. 16 W².¹¹⁷

Ciò che emerge innanzitutto dal confronto dell'epigramma latino con i carmi greci è il diverso sviluppo del medesimo tema dell'invito ad un pittore, giacché il componimento di *AL* risponde al gusto epigrammatico per la *brevitas*, presentando altresì una certa noncuranza nei confronti della descrizione materiale della donna, che viene descritta solamente attraverso la canonica espressione del candore e il riferimento alle vesti trasparenti, mentre di contro, tanto il carne 16 che 17 W², si dilungano su di una precisa caratterizzazione fisica della fanciulla amata e di Batillo, improntata secondo un tradizionale e codificato repertorio, che si estrinseca tanto nell'esaltazione di singoli elementi, quali ad esempio il candore della pelle, le guance bianche attraversate di rossore, il paragone tra gli attributi umani e divini, quanto per la struttura discendente,

¹¹⁷ Sviluppano un tema simile anche il c. 4 W², richiesta ad Efesto di fabbricare un calice ornato di motivi dionisiaci, cui si associa anche la raffigurazione di Eros e di Batillo, e il c. 5 W², invito ad un fabbro a rappresentare una coppa decorata a motivi dionisiaci ed erotici. Sui sette epigrammi ecphrastici della raccolta cf. Müller, 2010, pp. 267 – 284 e Baumann, 2014.

che, partendo dalle chiome, arriva sino ai piedi.¹¹⁸ Così l'anonima *puella* del c. 16 W² dovrà avere splendidi e morbidi capelli neri, la fronte bianca, ben delineato ed impercettibilmente unito il nero arco del sopracciglio, gli occhi azzurri come d'Atena e insieme languidi, come di Citera, il naso delicato e la bocca piena di Persuasione, che inviti al bacio, un delicato mento e un bianco collo sul quale si raccolgano le Grazie, infine il corpo coperto di pepli leggermente porporini che lascino trasparirne la persona. Dunque, delineata l'intera figura, la cera¹¹⁹ è quasi pervasa di uno spirito vitale, determinato dall'osmosi tra arte e natura, che fa da sfondo all'intero componimento e che trova la sua motivazione nella necessità di rappresentare una fanciulla che è lontana, e quindi, in certo senso, nella necessità che l'opera si sostituisca, per l'amante, alla fisica presenza della donna. Ugualmente è descritto Batillo attraverso la serie costituita dai capelli, la fronte delicata ed imperlata, con lo scuro sopracciglio, gli occhi neri insieme penetranti e sereni, che abbiano le caratteristiche proprie di due divinità, Marte e Citera, la rosea guancia coperta della lanugine d'un frutto e cosparsa di un pudico rossore, dunque le labbra piene anch'esse di Persuasione. Il collo sia di

¹¹⁸ A proposito della codificazione della cosiddetta *descriptio puellae* scrive de las Nieves Muñiz Muñiz, 2011, articolo che prende in considerazione anche il c. 16 W², erroneamente però definito un'ode di Anacreonte: «Le parti del corpo e i rispettivi attributi propri o metaforici furono, insomma, pezzi di un puzzle sedimentatosi per aggregazioni non lineari ma costanti. E ciò vale sia per la prioritizzazione di certi tratti sia per la loro evidente disposizione discendente»; questa emerge nella prassi letteraria tanto greca quanto latina portando ad una vera e propria canonizzazione retorica, fissata, nota l'autrice, dal retore Aftonio di Antiochia. In ogni caso, la figura della *descriptio mulierum* prevede, per statuto, un'impostazione *a capite ad calcem*. Cf. Webb, 2009, p. 56.

¹¹⁹ La cera (ὀ κηρός), alla quale si fa frequentemente riferimento in questi componimenti, era utilizzata per una peculiare tecnica pittorica, l'encausto, che adoperava i colori mescolati alla cera fusa.

Adone, le mani e il petto di Ermes, il ventre di Dioniso, tra le gambe impetuose sia rappresentata la vergogna desiderosa d'Afrodite. La figura è delineata sino ai piedi, ai quali si fa riferimento attraverso la domanda τί με δεῖ πόδας διδάσκειν;. Che anche in 17 W² l'arte supplisca alla lontananza dell'amato, è mostrato dai versi conclusivi, che immaginano il poeta lontano da Samo e dall'amato Batillo, postulando altresì l'idea del modello di un Marte come 'matrice' per la rappresentazione di Batillo, ma anche viceversa l'ispirazione di Marte che nel pittore potrebbe suscitare l'immagine di Batillo, laddove questi si recasse a Samo.

Oltre alla vistosa differenza esistente tra i componimenti degli *Anacreontea* e il carme dell'*Anthologia*, differenza che consiste nell'opposizione tra sinteticità epigrammatica da un lato e dovizia di particolari dall'altro, i componimenti in questione presentano delle interessanti consonanze. Anzitutto il già citato riferimento alla nudità femminile malcelata da vesti trasparenti, cui può aggiungersi un medesimo tono esortativo che, inevitabilmente, impernia i componimenti in esame. Oltre a ciò appare evidente come essi insistano sulla capacità artistica del pittore, esplicitata sin dall'*incipit* dei carmi 3 e 16 W² (e forse anche del carme 17, se si dovrà ritenere che il v. 2 del c. 16, γράφε, ζωγράφων ἄριστε, sia in vero da anteporre al carme sulla raffigurazione di Batillo, come v. 1), così come vi insiste anche l'autore del c. 23 R², che esprime la considerazione sulla bontà del pittore attraverso l'espressione *Si bonus es pictor* all'ultimo verso, ossia in posizione diametralmente opposta rispetto a quella dei carmi anacreontici, ma ugualmente marcata. Tale considerazione ha una valenza funzionale all'espressione di un motivo che emerge variamente da tutti i componimenti in esame, ossia l'idea della rappresentabilità pittorica dell'irrappresentabile.¹²⁰ Essa è espressa ai vv. 8 – 9 di

¹²⁰ Cf. n. 68.

16 W², ὁ δὲ κηρὸς ἄν δύνηται, / γράφε καὶ μύρου πνεούσας, in cui si esorta il pittore a raffigurare i capelli della fanciulla spiranti profumo, ed è ribadita ai vv. 33 – 34, ἀπέχει βλέπω γὰρ αὐτήν· / τάχα κηρὲ καὶ λαλήσεις, dove si afferma che, terminato il ritratto, la stessa cera sarà in grado di parlare. I vv. 8 – 9 del c. 16 sono ripresi con *variatio* dall'autore del carme 3 W² ai vv. 7 – 8, ὁ δὲ κηρὸς ἄν δύναιτο, / γράφε καὶ νόμους φιλούντων, dove al pittore si chiede di raffigurare i νόμοι φιλούντων, ossia probabilmente i canti di chi si ama, come intese il Born, anche sulla base di 16 W².¹²¹ Infine ai vv. 25 – 26 del c. 17 W², τὸ δὲ πᾶν ὁ κηρὸς αὐτός / ἐχέτω λαλῶν σιωπῆι, viene chiesto al pittore che la cera abbia la sembianza della parola pur nel silenzio. Ugualmente al v. 6 del c. 23 R² viene chiesto al pittore, se è un buon pittore, di dipingere i sospiri di un misero, con dunque una leggera traslazione rispetto ai carmi pseudoanacreontici dove la richiesta di una tale raffigurazione non è direttamente, sebbene lo sia indirettamente, riferita al pittore, quanto piuttosto alla potenzialità della stessa cera, ossia della pittura. L'espressione di un simile concetto, se viene ad instaurare tra i componimenti in questione una similitudine evidente, tuttavia non sarebbe determinante circa l'affermazione di un qualche rapporto imitativo tra gli stessi, dal momento che essa compare ad esempio anche in Ausonio.¹²²

¹²¹ Born, 1789, p. 183. Per le altre interpretazioni dell'espressione si veda Zotou, 2014, p. 36.

¹²² Tale idea egli esprime anzitutto nell'epigramma 11 G, dedicato alla rappresentazione di Eco, tema peraltro ampiamente attestato all'interno dell'*Anthologia Palatina*. La stessa ninfa, ridotta ormai a sola voce, si rivolge al pittore chiedendogli perché cerchi di darle un volto e voglia adempiere alla rappresentazione di ciò che non può essere rappresentato, sfidandolo infine, se vuol raffigurare qualcosa che corrisponda alla vera forma di lei, a dipingere il suono. Una simile immagine, plasmata su di una forte sinestesia, compare anche in Biss. 5 G, *Ad pictorem de Bissulae imagine*, vv. 5 – 6: *Puniceas confunde rosas et lilia misce, / quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris*. Si tratta, peraltro, di un componimento che sviluppa anch'esso il motivo dell'invito ad

Tuttavia tale rapporto non si può escludere, perlomeno in via di ipotesi, vista la convergenza tra l'espedito poetico dell'invito ad un pittore e i motivi comuni, quali il non trascurabile riferimento alle diafane vesti e l'esortazione alla rappresentazione di elementi che certo non possono essere resi nella pittura, cui si aggiunge anche una certa similitudine sintattica nell'espressione di questi stessi motivi: il rapporto oppositivo tra i vv. 3 e 4 del nostro epigramma, dovuto all'opposizione tra i verbi *prodo* e *tego* (tale da lasciar supporre che, come detto, la relativa impropria sia di natura concessiva, piuttosto che consecutiva), è presente anche ai versi 29 – 32 di 16 W² nell'opposizione tra i verbi *στολίζω* e *διαφάινω*, marcata dalla presenza della particella *δέ*. Sempre nello stesso componimento l'invito a rappresentare i capelli che spirano profumo è espresso mediante un periodo ipotetico, la cui apodosi presenta un verbo all'imperativo, esattamente come al v. 6 del c. 23 R².¹²³

Lo sviluppo di motivi affini nell'ambito di componimenti ispirati da un medesimo tema, ossia l'invito ad un pittore, se non dimostra in modo univoco un rapporto di natura imitativa tra AL 23 R² e i *Carmina Anacreontea*, sembra comunque corroborare l'idea di un'osmosi culturale tra Occidente vandalico e Oriente bizantino, manifestata appunto dalla circolazione di comuni motivi letterari. Giacché, infatti, i componimenti 16 – 17 W² sono più antichi dell'età in cui sarebbe

un pittore, ma che ne ribalta i connotati tipici quali essi emergono dai carmi anacreontici e anche dal c. 23 R², dal momento che mentre questi insistono sull'abilità del pittore e conseguentemente contemplan la rappresentabilità dell'irrepresentabile, il componimento di Ausonio si focalizza sulla difficoltà, se non impossibilità, di raffigurare la giovane, tanto che al vero colore del volto di lei presterà fede solamente il colore che all'aria daranno rose e gigli mescolati insieme.

¹²³ Ciò in maniera simile anche in Ausonio 11, 8 G: *Et si vis similem pingere, pingere sonum.*

stato composto il c. 23 R², dovevano essere, congiuntamente agli altri carmi della medesima silloge, noti in età tardo-antica, dal momento che essi si inseriscono nell'ambito di una produzione pseudoanacreontica continuata sino al V – VI sec. d. C. attraverso la riproposizione della poetica sviluppata dai piú antichi componimenti dello stesso genere, che dunque dovevano avere una buona diffusione nell'Oriente greco in un'epoca, grosso modo, coeva a quella in cui presumibilmente operò l'autore del c. 23 R². Il legame tra i presenti componimenti avvalorerebbe altresí l'ipotesi piú volte avanzata di una perdurante conoscenza della lingua greca nell'Africa settentrionale e forse anche l'ipotesi di una circolazione di testi poetici che dal vicino Oriente sarebbero approdati a Cartagine. Ciò ipotizzò, ad esempio, a soli quattro anni di distanza dalla riedizione del famoso lavoro di P. Courcelle¹²⁴ che sembrava aver dato una risposta definitiva, e negativa, circa la conoscenza del greco nell'Africa vandalica, H. Stern, che sulla base di un confronto tra alcuni componimenti dell'*Anthologia Palatina* e il *De Mensibus* di Draconzio ipotizzava: «un échange intellectuel assez vif entre l'Égypte byzantine et l'Afrique du Nord vandale à la fin du V^e ou au début du VI^e siècle», aggiungendo che, la tolleranza in ambito religioso instaurata dal predecessore di Trasamondo e la ripresa dell'attività intellettuale,¹²⁵ portava a pensare che delle poesie greche potessero pervenire da Alessandria a Cartagine, tra la fine del V e l'inizio del VI sec. d. C.¹²⁶ Si tratta insomma di una convergenza che spinge, insieme

¹²⁴ Courcelle, 1948².

¹²⁵ È stato inoltre notato come gli ultimi sovrani vandalici, Trasamondo ed Ilderico, abbiano tentato di improntare il regno barbaro all'idea di una *civilitas Romana* e, specie Ilderico, di intessere rapporti diplomatici sempre piú stretti con il sovrano d'Oriente, Giustiniano. Cf. Paolucci, 2009, pp. 313-314.

¹²⁶ Stern, 1952.

ad innumerevoli altre,¹²⁷ verso un approfondimento del rapporto intercorrente tra i carmi dell'*Anthologia Latina* e dell'*Anthologia Palatina* nel piú ampio contesto, culturale e politico, dei rapporti intercorrenti tra Occidente e Oriente al tempo della dominazione dei Vandali.

¹²⁷ P. Tempone ha mostrato, ad esempio, lo sviluppo di *patterns* comuni all'interno della produzione termale, tanto nella poesia greca che latina tardoantiche. Si veda Tempone, 2011. Cf. anche n. 29.

APPENDICE I

Vesti di seta

Le *Sericae vestes* traggono il loro nome dai *Seres*, generalmente identificati con i Cinesi produttori di seta, collocabili grosso modo ad est della regione montuosa del Pamir, nelle oasi dell'Asia centrale e nella stessa Cina. La seta, probabilmente nota a Roma a partire dall'età di Cesare e di Augusto, era ritenuta nel mondo greco-romano una fibra di origine vegetale, sia che, come vuole Strabone (15, 1, 20), fosse derivata dalla corteccia, sia che venisse raschiata via dalle foglie, secondo la notizia fornitaci da Virgilio (*Georg.* 2, 121), e piú ampiamente illustrata da Plinio (*Nat. Hist.* 6, 20, 54). È stato supposto che i Romani semplicemente immaginassero questo modo di fabbricazione, equiparando la seta di provenienza serica al cotone, ossia ritenendo che si trattasse di una derivazione vegetale, però di natura diversa, poiché la si sarebbe tratta dalle foglie e non dal frutto. Tuttavia, che i Latini conoscessero una produzione tessile legata ai bachi e originaria dell'isola di Cos, è testimoniato sempre da Plinio (*Nat. Hist.* 11, 26-27, 76-78), in un contesto che presenta chiare analogie rispetto al passo dedicato ai *Seres*.¹²⁸ Tali tessuti, esattamente come le *Sericae vestes*, sarebbero stati trasparenti, sicché quando i Romani parlano di queste vesti di Cos e di vesti provenienti dai *Seres*, parlano verosimilmente dello stesso tipo di tessuto, ossia della seta.

Nella letteratura latina vi sono numerosi passi che testimoniano la diffusione di questo tipo di indumenti: delle vesti di Cos parlano ad esempio Orazio (cf. *Sat.* 1, 2, 101 sgg. *Altera, nil obstat: Cois tibi paene videre est / ut nudam, ne crure malo,*

¹²⁸ Per il rapporto tra *Sericae* e *Coae vestes* si veda André – Filliozat, 1980, pp. 74-76.

ne sit pede turpi; / metiri possis oculo latus...) e Properzio (cf. 4, 2, 23 *Indue me Cois, fiam non dura puella*, dove il fatto che la veste di Cos sia in sé bastante al dio multiforme Vertumno per trasformarsi in fanciulla ne indica l'elevata diffusione, sicché dire *Coa vestis* era sufficiente a caratterizzare la sfera del femminile). In diversi passi parlano con tono moraleggiante di *tralucidae vestes* gli Annei, Seneca padre e figlio, si veda ad esempio Sen. Rhet. *Contr.* 2, 5, 7: *Quid est, quare uxorem dimiseris? Numquid premit censum onerosa sumptibus, [et] ut saeculi mos est, <et> in deterius luxu fluente muliebris ambitio certamine mutuo usque in publica damna privatis insanit? Numquid gemmas et ex alieno litore petitos lapillos et aurum vestemque nihil in matrona tecturam concupivit?*; e Sen. *De Ben.* 7, 9, 5: *Video Sericas vestes, si vestes vocandae sunt, in quibus nihil est, quo defendi aut corpus aut denique pudor possit, quibus sumptis parum liquido nudam se non esse iurabit.*

Tali cosiddette *Sericae vestes* erano ancora in uso in età tardoantica: un esempio della loro perdurante diffusione offre un passo dell'epistolario di Gerolamo (*epist.* 107, *ad Laetam*, 10) dove Leta viene esortata a non lasciare che la figlia si adorni di queste impudiche vesti: *Discat et lanam facere, tenere colum, ponere in gremio calathum, rotare fusum, stamina pollice ducere. Spernat bombycum telas, Serum vellera, et aurum in fila lentescens. Talia vestimenta paret, quibus pellatur frigus, non quibus corpora vestita nudentur.*

APPENDICE II

Medullae

Il primo autore che in maniera compiuta elaborò l'immagine dell'amore viscerale fu Catullo, pur non essendo essa estranea alla poesia arcaica;¹²⁹ egli introdusse inoltre la correlazione tra il termine *medullae* e connotati indicanti l'ardore, che sarà poi destinata a una duratura fortuna nella successiva poesia latina.¹³⁰ Il termine, che a partire da Catullo sarà spesso usato con la valenza di uno psiconimo secondo il motivo topico delle viscere divorate o arse dalla passione amorosa, compare frequentemente nella forma della clausola *medullas*. Essa compare anzitutto nel *liber* catulliano, in 66, 23 e 100, 7, dove in un caso la preoccupazione (*cura*), che sorge da un sentimento d'amore, divora le viscere di Berenice, timorosa circa il destino del marito Tolomeo III, al cui ritorno dalla guerra ella votò la sua chioma, mentre nel secondo caso è il poeta ad essere arso sin nel profondo da una *vesana flamma*. Alla dimensione amorosa essa pertiene anche nelle due occorrenze virgiliane, *Aen.* 4, 66 e 8, 389, dove in un caso si descrive la *flamma* che

129 Si veda Plaut. *Most.* 243 *Videas eam medullitus me amare. Oh! Probus homo sum.*

130 Appaiono ad esempio associati al lessema *medulla*, di solito declinato al plurale, *ignis* in Catull. *Carm.* 35, 15; *ignis* e *ardeo* in 45, 16; *exardesco* in 64, 93; *torreo* e *flamma* in 100, 7; *flamma* in Verg. *Georg.* 3, 271 ed in *Aen.* 4, 66; *calor* in 8, 390; *ignis* e *foveo* in Ov. *Epist.* 4, 15; *flamma* in *Met.* 14, 351; *flamma* ed *exuro* in Sen. *Ag.* 132; *flamma* e *uro* in Luc. *Phars.* 5, 811. È possibile che, essendo verosimilmente nota all'autore del c. 23 tale correlazione tra connotati indicanti l'ardore e le viscere, essa sia stata tacitamente presupposta anche nel nostro epigramma: il v. 5 indica infatti come il *pictor* debba far proprio il sentimento dell'*amator*, venendo anch'egli sconvolto dalla medesima passione d'amore, che in un caso è rappresentata come un tormento delle viscere (*medullas*), nell'altro appunto come un fuoco anelante (*meus ignis anhelat*).

infiammò le viscere di Didone, nell'altro, con piú evidente coinvolgimento dei sensi, il cedimento di Vulcano dinanzi alla seduzione di Venere. La clausola compare frequentemente anche in Ovidio, in contesti che perlopiú si riferiscono alla passione erotica o a sentimenti motivati da questa stessa passione, quali la gelosia e l'estremo dolore che conduce alla morte: si vedano *Am.* 2, 19, 43, in cui le viscere hanno per soggetto del loro tormento il sostantivo *cura*, ossia la preoccupazione che il marito dovrebbe provare circa la fedeltà della moglie, *Epist.* 4, 15 e *Met.* 14, 351, *loci* che sviluppano il motivo topico della fiamma ardente le midolla e *Met.* 1, 473 e 14, 431, dove si descrivono scene in cui le viscere sono fisicamente ferite o consumate, tuttavia sempre in rapporto alla passione d'amore, dal momento che in un caso si parla della ferita di Apollo ad opera dei dardi di Cupido, nell'altro della morte di Canente dovuta al dolore per la scomparsa dell'amato Pico. In contesti simili la clausola compare anche nelle tragedie di Seneca, *Phaedr.* 279 e 282, dove si descrive la follia d'amore che per opera di Cupido si insinua nelle membra, divorando nel profondo le nascoste midolla.¹³¹ Ad una dimensione di intimo struggimento rimanda Luc. *Phars.* 5, 811, dove una fiamma arde le intime fibre di Cornelia costretta a separarsi da Pompeo. Piú spesso in Lucano il termine *medullae* si trova in scene che indicano in maniera netta un'esperienza fisica come, ad esempio, in 9, 741 e 9, 785, ove si descrive il tormento conseguente punture di serpenti, o nelle occorrenze dal libro VI, dove il termine compare in scene raccapriccianti legate al rituale della necromanzia. Ed in effetti, l'identificare il sentimento erotico attraverso uno sconvolgimento delle viscere, vuole mettere in luce la dimensione corporea della passione e del suo tormento, che nel nostro epigramma è sottolineata

131 Sovente gli editori, tra cui Zwierlein, 1991⁴, espungono i vv. 279-280, mancanti nel ramo A della tradizione.

anche attraverso il predicato *crucient*, in maniera inconsueta rispetto alle immagini topiche della passione d'amore che tormenta le viscere, le quali si servono in genere di verbi indicanti il bruciare o il divorare.

BIBLIOGRAFIA

- AMATI P., *Collectio Pisauensis omnium poematum, carminum, fragmentorum Latinorum*, Pisauri, ex Amatina Chalcographia, 1766 (6 voll.).
- ANDRÉ J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1949.
- ANDRÉ J. – FILLIOZAT J., *Pline l’Ancien, Histoire Naturelle, Livre VI, 2^e partie*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- BAEHRENS AE., *Poetae Latini minores IV*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1882.
- BAUMANN M., “Come now, best of painters, paint my lover”: *The Poetics of Ecphrasis in the Anacreontea*, in BAUMBACH M. – DÜMMLER N. (edd.), *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2014, pp. 113 – 130.
- BAUMBACH M. – DÜMMLER N., *Imitate Anacreon! cit.*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2014.
- BIRT T., *Claudii Claudiani Carmina*, Berolini, apud Weidmannos, 1892 (München, Monumenta Germaniae Historica, 1995³).
- BISHOP J. D., *Catullus 85, Structure, Hellenistic Parallels, and the Topos*, “Latomus”, 30 (1971), pp. 633-642.
- BÖMER F., *Excudent alii...*, “Hermes”, 80 (1952), pp. 117- 123.

BORN F. G., *Anacreontis et Sapphus carmina graece*, Lipsiae, apud Haugiam viduam, 1789.

BURMAN IUNIOR P., *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poëmatum*, 2 tom., Amstelaedami, ex Officina Schouteniana, 1759 – 1773.

BURMAN SENIOR P., *Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt cum integris doctorum virorum commentariis; et notis Nicolai Heinsii et Guilielmi Goesii nunc primum editis. Accedunt Jani Dousae praecidanea, D. Jos. Ant. Gonsali de Salas commenta, variae dissertationes et praefationes, quarum index post praefationem exhibetur. Curante Petro Burmanno*, Trajecti ad Rhenum, apud Guilielmum Vande Water, 1709.

BURMAN SENIOR P., *Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt*, 2 tom., Amstelaedami, apud Iansonio – Waesbergios, 1743.

BUSCH S., *Versus balnearum. Die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, Stuttgart – Leipzig, B. G. Teubner, 1999.

CALDERÓ À. – SEVA A., *Claudi Claudià. El Rapte de Prosèrpina*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1995.

CAMPBELL D. A., *Greek Lyric, II. Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge MA – London, Harvard University Press – William Heinemann LTD, 1988.

CANALI L. – NOCCHI F. R., *Epigrammata Bobiensia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

CARRIERO L., *Il "castrum Lucullanum": da "oppidum" a cittadella*

- commerciale (secoli X-XII)*, "Verbum Analecta Neolatina", 12/2 (2010), pp. 279-286.
- CASTILLO BEJARANO M., *Claudio. Poemas*, 2 tom., Madrid, Editorial Gredos, 1993.
- CHARLET J. L., *Claudien. Oeuvres. Tome I. Le rapt de Proserpine*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- CITRONI M., *Arte Allusiva: Pasquali and Onward*, in ACOSTA - HUGHES B. - LEHNUS L. - STEPHENS S. (edd.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden - Boston, Brill, 2011, pp. 566-586.
- CLAVERIUS S., *Cl. Claudiani poetae in suo genere principis opera*, Parisiis, apud viduam Guilielmi Chaudiere, via Iacobaea, sub signo temporis, et hominis Silvestris, 1602.
- COURCELLE P., *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodore*, Paris, Éditions de Boccard, 1948².
- CRÉPIN V., *Claudien, oeuvres complètes*, 2 tom., Paris, Éditions Garnier Frères, 1933.
- D'ANGELO R. M., *Il θαῦμα delle acque incendiate fra ἀδύνατα retorici e intenti eziologici: un tema diffuso nella tradizione antologica tardoantica*, "AL. Rivista di studi di Anthologia Latina", 3 (2012), pp. 3-20.
- DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ M., *Sulla tradizione della "descriptio puellae" e sull'Amaranta di Sannazaro*, "Rinascimento Meridionale", 2 (2011), pp. 21-57.

- FOCARDI G., *Il carme del pescatore sacrilego* (Anth. Lat. 1, 21 Riese).
Una declamazione in versi, Bologna, Patron Editore, 1998.
- FRIEDRICH A. – FRINGS A. K., *Der Raub der Proserpina: Lateinisch und Deutsch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.
- FUÀ O., *L'idea dell'opera d'arte «vivente» e la bucula di Mirone nell'epigramma greco e latino*, "Rivista di cultura classica e medioevale", 15 (1973), pp. 49-55.
- GIANCOTTI F., *Mimo e Gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze, Casa editrice G. d'Anna, 1967.
- GRUZELIER C., *Claudian. De raptu Proserpinae*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- GUTZWILLER K., *Anacreon, Hellenistic Epigram and the Anacreontic Poet*, in BAUMBACH M. – DÜMMLER N. (edd.), *Imitate Anacreon!*, cit., pp. 47 – 66.
- HÅKANSON L., *Statius' Silvae, Critical and Exegetical Remarks, with Some Notes on the Thebaid*, Lund, C. W. K. Gleerup, 1969.
- HALL J. B., *Claudian. De raptu Proserpinae*, Cambridge, University Press, 1969.
- HALL J. B., *Claudii Claudiani Carmina*, Leipzig, BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1985.
- HAUPT M., *Ueber eine Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek*, "Berichte d. k. sächs. Gesellschaft d. Wissensch.", II (1850), pp. 1-

- 16 (= *Opuscula*, I, Lipsiae, impensis Salomonis Hirzelii, 1875, 286-302).
- JEEP L., *Claudii Claudiani Raptus Proserpinae*, Augustae Taurinorum – Romae – Florentiae, Arminius Loescher, 1874.
- JEEP L., *Claudii Claudiani Carmina*, vol. II, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1879.
- JORINK E. – VAN MIERT D., *Isaac Vossius (1618-1689) between Science and Scholarship*, Leiden – Boston, Brill, 2012.
- KOCH J., *De codicibus Cuiacianis quibus in edendo Claudiano Claverius usus est*, Marpurgi Cattorum, Typis Friederici Typographi Academici, 1889.
- KOCH J., *Claudii Claudiani Carmina*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1893.
- LICHT T., *Halbunziale. Paläographische und philologische Studien zur ältesten lateinischen Minuskel*, Stuttgart, Hiersemann, (sub prelo).
- MARIOTTI S., *Epigrammata Bobiensia*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supp. IX, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1962, pp. 37-64 (= *Scritti di Filologia Classica*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 216-245).
- MARIOTTI S., *Maternae Aquae*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supp. IX, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1962a, p. 398.
- MEYER H., *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum*, Lipsiae, apud Gerhardum Fleischerum, 1835.

- MICHELANGELI L. A., *Anacreonte. Edizione critica*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1882.
- MÜLLER A., *Die Carmina Anacreontea und Anakreon. Ein literarisches Generationenverhältnis*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.
- MÜLLER L., *Geschichte der klassischen Philologie in den Niederlanden*, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1869.
- MUNARI F., *Epigrammata Bobiensia, detexit A. Campana, edidit F. Munari. Vol. II: Introduzione ed edizione critica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Via Lancellotti, 18, 1955.
- NEGRI ROSIO A. M., *Medullae*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1987, p. 453.
- NOCCHI F. R., *Commento agli Epigrammata Bobiensia*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2016.
- ONORATO M., *Claudio Claudiano. De raptu Proserpinae*, Napoli, Loffredo Editore, 2008.
- PAGNOTTA C., *Cronaca del Convegno Les épigrammes de l'Anthologie Latine entre innovation et tradition (Saint – Étienne / Lyon, 14-15 Avril 2016)*, "Bollettino di Studi Latini", 46/2 (2016), pp. 753 - 760.
- PALADINI V., *Claudianus minor (Il ratto di Proserpina), Testo e traduzione*, Roma, Casa editrice Gismondi, 1952.
- PAOLUCCI P., *Il ciclo di Galatea nell'Anthologia Latina*, "Bollettino di Studi Latini", 32 (2002), pp. 111-127.

- PAOLUCCI P., *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2006.
- PAOLUCCI P., *Interferenze tra il Carmen saeculare di Orazio e il carme In laudem Solis dell'Anthologia Latina, "Incontri triestini di filologia classica. Il Calamo della memoria III"*, Trieste 17-19 aprile 2008, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2009, pp. 293-319.
- PAOLUCCI P., *Hosidiana, "Paideia"*, 65 (2010), pp. 555-572.
- PAOLUCCI P., *Quale grafia a monte del codice Salmasiano?*, "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina", 1 (2010a), pp. 293-302.
- PAOLUCCI P., *L'Anthologia Salmasiana e Gisbert Cuypers (con esempi dai carmi 21 e 22 Riese²)*, "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina", 1 (2010b), pp. 349-370.
- PAOLUCCI P., *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2015.
- PETRUCCI A., *L'onciale romana. Origini, sviluppo e diffusione di una stilizzazione grafica altomedievale (sec. VI-IX)*, "Studi medievali", s. III, 12/1 (1971), pp. 75-132.
- PICHON R., *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris, Librairie Hachette et C^o 79, Boulevard Saint-Germain, 79, 1902.
- PLATNAUER M., *Claudian, with an English Translation*, 2 tom., London – New York, William Heinemann – G. P. Putnam's

Sons, 1922 (Cambridge MA – London, Harvard University Press – William Heinemann LTD, 1972-1976⁴).

PRIVITERA T., *Il tema del ritratto in quattro epigrammi dell'Anthologia Latina*, "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina", 4 (2013), pp. 67-92.

RIESE A., *Anthologia Latina* I² 1, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1894 (I 1 Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1869).

ROSENMEYER P. A., *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge, University Press, 1992.

SANDYS J. E., *A History of Classical Scholarship*, vol. II, *From the Revival of Learning to the End of the Eighteenth Century (in Italy, France, England and the Netherlands)*, Cambridge, University Press, 1908.

SAPEGNO N., *Dante Alighieri, La Divina Commedia*, vol. II: *Purgatorio*, Firenze, La Nuova Italia, 1985³.

SHACKLETON BAILEY D. R., *Echoes of Propertius, "Mnemosyne"*, 5 (1952), pp. 307-333.

SHACKLETON BAILEY D. R., *Towards a Text of the 'Anthologia Latina'*, Cambridge, Cambridge Philological Society, Supp. 5, 1979.

SHACKLETON BAILEY D. R., *Anthologia Latina* I 1, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1982.

SOLIMANO G., *Epistula Didonis ad Aeneam*. Introduzione, testo, traduzione e commento, Genova, Dipartimento di Archeologia,

Filologia Classica e loro tradizioni, 1988.

SPALLONE M., *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica*, "Italia medioevale e umanistica", 25 (1982), pp. 1-71.

SPEYER W., *Epigrammata Bobiensia*, Leipzig, in aedibus B. G. Teubneri, 1963.

STEPHANUS H., *Ἀνακρέωντος Τηϊῶν μέλη. Anacreontis Teii odae. Ab Henrico Stephano luce et Latinitate nunc primum donatae*, Lutetiae, apud Henricum Stephanum, 1554 (ed. princ.).

STERN H., *À propos des poésies des mois de l'Anthologie Palatine*, "Revue des Études Grecques", 65 (1952), pp. 374-382.

STEVENS S. T., *Image and Insight. Ecphrastic Epigrams in the Latin Anthology*, Madison, Ph. D. dissertation University of Wisconsin Madison, 1983.

TEMPONE P., *'Rivoli' del testo: Regiano, Mariano Scolastico e alcune costanti nella trattazione del tema termale in età tardoantica tra Occidente Latino e Bisanzio*, "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina", 2 (2011), pp. 57-68.

TIMPANARO S., *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1975².

WEBB R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham – Burlington, Ashgate, 2009.

WEST M. L., *Carmina Anacreontea*, Stuttgart – Leipzig, in aedibus B. G. Teubneri, 1993² (Leipzig, BSB B. G. Teubner

Verlagsgesellschaft, 1984).

ZOTOU A., *Carmina Anacreontea 1-34*. Ein Kommentar, Berlin – Boston, De Gruyter, 2014.

ZURLI L., *Anonymi versus serpentini*, Roma, Herder editrice e libreria, 2002.

ZURLI L., *Apographa Salmasiana. Sulla trasmissione di Anthologia Salmasiana tra Sei e Settecento*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2004.

ZURLI L., *Vnius Poetae Sylloge, Verso un'edizione di Anthologia Latina, cc. 90-197 Riese² = 78-188 Shackleton Bailey*, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 2005.

ZURLI L., *Vnius Poetae Sylloge*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2007.

ZURLI L., *Anonymi In laudem Solis*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2008.

ZURLI L., *La tradizione ms. delle Anthologiae Salmasiana e Vossiana (e il loro stemma)*, "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina", 1 (2010), pp. 205-291.

ZURLI L., *Apographa Salmasiana, 2. Il secolo d'oro di Anthologia Salmasiana (continuazione e fine)*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2010a.

ZURLI L., *La tradizione ms. di Anthologia Latina*, Perugia, Centro Studi Anthologia Latina Editrice Pliniana, 2014.

BIBLIOGRAFIA

ZURLI L., *Novità Salmasiane dall'epistolario (inedito) Is. Voss – Saumaise*, "AL. Rivista di Studi di Anthologia Latina", 5 (2014a), pp. 137-146.

ZURLI L. – PAOLUCCI P. – SCIVOLETTO N., *Anonymi versus serpentini*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2008.

ZWIERLEIN O., *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1991⁴.

ABBREVIAZIONI

AL = *Anthologia Latina*

AP = *Anthologia Palatina*

G = GREEN R. P. H., *Decimi Magni Ausonii Opera*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1999.

GPh = GOW A. S. F. – PAGE D. L., *The Greek Anthology: The Garland of Philip, and Some Contemporary Epigrams*, 2 voll., Cambridge, University Press, 1968.

HE = GOW A. S. F. – PAGE D. L., *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, 2 voll., Cambridge, University Press, 1965.

PLM IV = BAEHRENS AE., *Poetae Latini Minores IV*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1882.

R² = RIESE A., *Anthologia Latina I² 1*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1894.

RhG XI Felten = FELTEN J., *Rhetores Graeci XI. Nicolai Progymnasmata*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1913.

SB = SHACKLETON BAILEY D. R., *Anthologia Latina I 1*, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1982.

ThlL = *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig – Stuttgart, B. G. Teubner; München – Leipzig, K. G. Saur; Berlin – New York, De Gruyter, 1900-...

W² = WEST M. L., *Carmina Anacreontea*, Stuttgart – Leipzig, in aedibus B. G. Teubneri, 1993².

Z = ZURLI L., *Vnius Poetae Sylloge*, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 2007.

Excussorum loci selecti
(Solo i passi piú ampiamente discussi)

Anthologia Latina

AL 22 R², tit.: 19 – 20; v.1: 51 – 52 e n. 106; v. 2: 52 n. 106; v. 3: 51 – 52 e n. 106; v. 4: 51; v. 5: 51, 52 n. 106; v. 6: 19 – 20, 51 – 52 e nn. 105 – 106; *AL* 23 R², tit.: 18 – 21; v. 1: 37 – 38, 40 – 42, 51 – 52 e nn. 105 – 106; v. 2: 21 – 23, 25 – 27, 29, 32, 37 – 38, 40 – 41, 43 – 46, 52 n. 105; v. 3: 23, 27, 39 – 40, 46 – 47, 51 – 52 e n. 106, 60; v. 4: 46 – 47, 51 – 52, 60; v. 5: 23, 25 – 27, 29 – 32, 47 – 49, 51, 52 e nn. 105 – 106, 65 n. 130, 66 – 67; v. 6: 23, 27, 32 – 35, 38, 41, 49, 52 n. 106, 58 – 60; *AL* 24 R², 49 – 50; tit.: 20 – 21; v. 1: 50, 52 e n. 106; v. 2: 52; v. 5: 52 e n. 106; v 6: 52 e n. 106; *AL* 25 R², tit.: 20 – 21; v.1: 50, 52 – 53; v. 4: 52 – 53 e n. 107.

Carmina Anacreontea

CA 3 W², v. 1: 58; vv. 7 – 8: 59; *CA* 16 W², 56 – 57; v. 1: 58; vv. 8 – 9: 58 – 60; vv. 29 – 32: 28 n. 52, 60; vv. 33 – 34: 59; *CA* 17 W²: 56 – 58; v. 1 (?): 58; vv. 25 – 26: 59.

Index nominum rerumque notabilium

- ambiguitas*, 47. Cf. stile, peculiarità.
- Amor*, ispiratore della creazione artistica, 21 – 22 e n. 29, 37 – 38. Cf. personificazione.
- anafora*, 40 – 41. Cf. stile, peculiarità.
- Anonymi versus serpentinei*, 15 n. 15.
- Anthologia Palatina*, 22 n. 29, 44 n. 90, 53 – 54, 59 n. 122, 61 – 62.
- Anthologia Salmasiana* (cf. *apographa Salmasiana: schedae Divionenses, schedae Salmasianae, Vossianus O. 16, Vossianus O. 63; Lipsiensis Rep. I 74, Parisinus Lat. 8071 o Thuaneus, Parisinus Lat. 10318 o Salmasianus*), età ed ambiente di composizione, 11 n. 4; approdata al *castrum Lucullanum* di Eugippio (?), 13 – 14; autenticità dei titoli traditi, 18 – 21; poeti grammatici e *scholastici* nella silloge, 14, 37, 41, 53. Cf. *Autorschaft*, titoli.
- apographa Salmasiana*, cf. *Anthologia Salmasiana*.
- Ausonio, 11 G, *Biss.* 5 G, motivo della rappresentabilità di soggetti ineffabili, 59 – 60 part. nn. 122 e 123. Cf. imitazioni e 'consonanze'.
- Autorschaft*, i cc. 22 – 25 R² opera di un solo autore?, 49 – 53; autore di area africana ed età tardoantica, 37; avente una chiara preparazione retorica, 37, 40 – 41, 53; vicino alla mentalità medievale e precursore di motivi tipici della letteratura cortese, 37 -40 (cf. *Amor*, ciclo di Galatea).
- Baehrens, edizione di *AL* 23 R², 32.
- brevitas*, 56. Cf. stile, peculiarità.
- Burman Iunior, edizione di *AL* 23 R², 27 – 32; metodo, 30 part. n. 59. Cf. *editio princeps, pulset*.
- Burman Senior, cf. *editio princeps*, personificazione (*Amor*).
- Cannegieter, 26 e n. 41. Cf. *finxit pro pinxit*.

- Carmina Anacreontea*, editio princeps, 53 - 54; paternità, 54 - 55; compilazione della silloge, 55; consonanze di AL 23 R² con il c. 27 W², 22 n. 29, con i cc. 3, 16, 17 W², 28, 55 - 60, prova di un'osmosi culturale tra Occidente vandalico e Oriente bizantino (?), 60 - 62.
- castrum Lucullanum*, connesso alla silloge vandalica (?) e alla semionciale, 13 - 14 e n. 11. Cf. *Anthologia Salmasiana, Parisinus Lat. 10318*, semionciale.
- Catullo, *candida puella*, 41 - 42; (*ex*)*cruciare*, termine del lessico erotico, 47 - 48 part. n. 96; *medullae*, termine del lessico erotico, 65; imitato in AL 22 - 23 R², 51. Cf. imitazioni e 'consonanze', ripresa di lessemi e *iuncturae* tradizionali.
- ciclo di Galatea, consonanze nella rappresentazione della nudità femminile con AL 23 R², 39 - 40 e n. 76; motivi della letteratura termale, 46 n. 94. Cf. imitazioni e 'consonanze'.
- concreto - astratto, 23, 43, 45 - 46, 48. Cf. stile, peculiarità.
- crucient, pulset - crucient* Oudendorp 23, 25, 29 n. 54, 32; *cruciant schedae Divionenses, schedae Salmasianae*, m. s. cod. Leid. Voss. O. 16, 23, 31 - 32. Cf. *pulset*.
- descriptio puellae* (o *mulierum*), 57 n. 118.
- editio princeps*, di AL 23 R², 11 - 12, 25 - 27; dei *Carmina Anacreontea*, 53 - 54. Cf. *Carmina Anacreontea*.
- ekphrasis*, come prassi scolastica, 41 n. 78.
- encausto, 57 n. 119.
- epigramma greco, motivi comuni ad AL 23 R², 22 n. 29, 28 n. 52. Cf. *Amor, Carmina Anacreontea*.
- Epigrammata Bobiensia*, 39 - 40 n. 76, 43 - 45.
- errore paleografico, 22 n. 32.
- es pro est*, 23, 27, 32.
- figura etimologica, 40 - 41. Cf. stile, peculiarità.
- finxit pro pinxit*, erroneamente emendato dall'estensore di *schedae Divionenses* 22 - 23,

- 29; prob. Schrader, Canngieter, Meyer, Shackleton Bailey, 25 – 26, 32.
- Heidelberg Hs. 46, 11 – 12, 27.
- imitazioni e 'consonanze': cf. Ausonio, *Carmina Anacreontea*, Catullo, ciclo di Galatea, epigramma greco, Orazio, Ovidio, Petr. *Sat.* 55, ripresa di lessemi e *iuncturae* tradizionali.
- Lipsiensis Rep. I 74 (L), 17 – 18 e n. 20.
- Meyer, edizione di AL 23 R², 32. Cf. *finxit pro pinxit, pulset. miser in suspiria* pro *miseri suspiria*, congettura di Shackleton Bailey, 32 – 35.
- omeoarcto, 40. Cf. stile, peculiarità.
- onciale 'romana', 12 – 13. Cf. *Parisinus Lat.* 10318, tradizione ms.
- opera d'arte 'che respira' (vivente), 34 n. 68. Cf. rappresentazione di soggetti ineffabili.
- Orazio, consonanze con AL 22 R², 51. Cf. imitazioni e 'consonanze'.
- Oudendorp, 25 n. 39. Cf. *crucient, pulset*.
- Ovidio, consonanze con AL 23 R² 41, 51, con AL 22 R² 51, con AL 24 R², 50, con AL 25 R², 50. Cf. imitazioni e 'consonanze', ripresa di lessemi e *iuncturae* tradizionali.
- Pal. Gr. 23, 53 – 54.
- Parisinus Lat.* 8071 o *Thuaneus* (B), 17 e nn. 18 – 20.
- Parisinus Lat.* 10318 o *Salmasianus* (A), *codex plenior* della silloge denominata *Anthologia Salmasiana*, 11; codice miscellaneo, 12 part. n. 6; acefalo e mutilo, 12; datazione ed area di provenienza, 12 – 13; grafia del suo antigrafo, 13 – 14; sistemi di numerazione 14 – 15; il numero IX deriverebbe da errata induzione del copista, 15 – 16; sezione ottava, 16; riscoperta del codice e sua circolazione, 11 – 12, 24 – 25. Cf. *Anthologia Salmasiana* – *apographa*

- Salmasiana*, tradizione ms.
Parisinus Suppl. Gr. 384, 53 – 54.
 personificazione (*Amor*), 21 –
 22, 27, 29 – 32, 37 – 38, 44 – 45.
 Cf. *Amor*, stile, peculiarità.
- Petr. *Sat.* 55, senari giambici di
 incerta attribuzione a
 Publilio Siro 'consonanze'
 con *AL 23 R²*, 26 – 29, 55 – 56.
 Cf. Burman Iunior (edizione
 di *AL 23 R²*), imitazioni e
 'consonanze'.
- Pierson, 26 e n. 42. Cf. *pulset*.
pointe epigrammatica, 35. Cf.
 stile, peculiarità.
- poliptoto, 40. Cf. stile,
 peculiarità.
- Properzio, consonanze con *AL*
 22 *R²*, 51, con *AL 24 R²*, 50.
pulset, *pulsit* tràdito da A
 emendato da F. Oudendorp,
 23, 25, 29 n. 54, 32; *pulsat*
 Heinsius, 27 n. 48, 29; *pungit*
 Pierson, 26, 31 – 32; *pungat*
 dub. Meyer, 32; *lusit* o *ussit*
 Burman, 30 – 31. Cf. *crucient*.
- rappresentazione della nudità,
 39 – 40, 46 – 47, 52, 57 – 58, 63
 – 64. Cf. *Carmina*
Anacreontea, ciclo di Galatea,
Sericae e *Coae vestes*.
- rappresentazione di soggetti
 ineffabili, 34 part. n. 68, 38,
 58 – 60. Cf. Ausonio,
Carmina Anacreontea, opera
 d'arte 'che respira' (vivente).
 Riese, edizione di *AL 23 R²*, 18.
Ringkomposition, 41, 52. Cf. stile,
 peculiarità.
- ripresa di lessemi e *iuncturae*
 tradizionali: *tali candore*
puellam, variatio in imitando
 della piú consueta
 espressione *candida puella*, 41
 – 42; il *candor* come qualità
 caratteristica della bellezza
 femminile, 42; *ignis anhelat* è
 espressione desunta da
 contesti descrittivi
 fenomeni vulcanici e
 termali, 43 – 46; (*ex*)*cruciare*,
 47 – 48 part. n. 96; *medullae*,
 48 – 49, 65 – 67; *miser*, 49;
suspiria, 49. Cf. Catullo, ciclo
 di Galatea, imitazioni e
 'consonanze', *miser in*
suspiria, opera d'arte 'che
 respira', Orazio, Ovidio,
 Properzio, rappresentazione
 di soggetti ineffabili.
- Salmasius (Cl. de Saumaise),
 possessore del *cod. Parisinus*
Lat. 10318, 11 – 12, 24 – 25. Cf.
Anthologia Salmasiana –

- apographa* *Salmasiana*,
Parisinus Lat. 10318.
- schedae Divionenses*, 22 n. 30, 26
– 28, 32. Cf. *finxit* pro *pinxit*.
- schedae Salmasianae* II – 12, 25, 27
– 28, 32. Cf. *crucient*, *pulset*.
- Schrader, 25 e n. 40. Cf. *finxit*
pro *pinxit*.
- semionciale, 13 – 14. Cf.
Parisinus Lat. 10318,
tradizione ms.
- Sericae* e *Coae vestes*, 39, 46 – 47,
52, 63 – 64. Cf.
rappresentazione della
nudità femminile.
- Shackleton Bailey, edizione di
AL 23 R², 32 – 35. Cf. *finxit*
pro *pinxit*, *miser in suspiria*.
- stile, peculiarità: cf. *ambiguitas*,
anafora, *brevitas*, concreto –
astratto, figura etimologica,
imitazioni e 'consonanze',
omeoarcto,
personificazione, *pointe*
epigrammatica, poliptoto,
Ringkomposition, ripresa di
lessemi e *iuncturae*
tradizionali, tono esortativo,
variatio.
- syrica* pro *Serica*, interpretato
dal copista di L quale
«siriaca» (?), 23.
- titoli, autenticità dei titoli
tràditi cc. 22 – 25 R², 18 – 21.
Cf. *Autorschaft*.
- tono esortativo, 23, 52, 58. Cf.
stile, peculiarità.
- tradizione ms. Cf. *apographa*
Salmasiana, *editio princeps*,
Heidelberg Hs. 46, *Lipsiensis*
Rep. I 74, onciale 'romana',
Pal. Gr. 23, *Parisinus Lat.*
8071 o *Thuaneus*, *Parisinus*
Lat. 10318 o *Salmasianus*,
Parisinus Suppl. Gr. 384,
schedae Divionenses, *schedae*
Salmasianae, semionciale,
Vossianus Graec. Q. 18,
Vossianus O. 16, *Vossianus O.*
63.
- Vnius Poetae Sylloge*, 39 n. 75.
Cf. ciclo di Galatea.
- variatio*, 20 n. 26, 39 – 42, 52 n.
105, 59. Cf. stile, peculiarità.
Vossianus Graec. Q. 18, 54.
Vossianus O. 16, 23 – 25 e n. 38,
28 e n. 50, 31 – 32.
Vossianus O. 63, 24 – 25 e n. 38,
28 n. 50.

ABSTRACT

The Portrait of Loved Lady. AL 23 R² Verba amatoris ad pictorem. Text and Commentary.

Ecphrastic epigrams are well-represented in the Latin Anthology. This volume focuses on the poem *AL 23 R² Verba amatoris ad pictorem*, about the painting of a loved woman. The first chapter examines the manuscript tradition of the poem (transmitted by the manuscripts *Parisinus Latinus 10318* and *Lipsiensis Rep. I 74*) and its textual criticism, considering also its ecdotic tradition. Moreover, humanistic apographs of *codex Parisinus Latinus 10318* are taken in account as well as printed editions of the epigram starting from the *editio princeps* by Pieter Burman Senior (1709) until the *Anthologia Latina* edited by D. R. Shackleton Bailey in 1982. The second chapter gives a commentary, which underlines the main stylistic aspects of the poem. The learned usage of rhetorical features and some intertextual links with poetic tradition show a refined poet, probably a *scholasticus* poet. In particular, the connection between *AL 23 R²* and *AL 22, 24, 25 R²* suggests that these poems were written by the same author or, at least, in the same school. The last part of the volume concerns the comparison between *AL 23 R²* and the *Carmina Anacreontea* 3, 16 and 17 *W²*: these Greek poems deal with the same request of depicting subjects comparable to those described in the Latin poem. It is likely that the poet of *AL 23 R²* knew the Anacreontic Anthology and imitated some passages of *CA 16 - 17 W²*. Two final appendices on *Sericæ vestes* and *medullae* help us to understand some aspects of the cultural and poetic heritage of the Latin epigram.

Keywords. – *Anthologia Salmasiana*, Love, Lover, Painting, Painter, Epigram, Intertextuality, *Carmina Anacreontea*.

ISBN 9788890642197