

QUANDO L'IMMAGINE HA BISOGNO DELLA PAROLA:
RIFLESSIONI SULLA POETICA DELL'*EKPHRASIS*
NELL'EPIGRAMMA LATINO

0. Secondo la retorica antica l'*ekphrasis* è un procedimento verbale che, trasformando chi legge o ascolta in spettatore, suscita la visione complessiva di un oggetto o persona, di un luogo, di un avvenimento, dopo averlo scomposto nei suoi particolari; si tratta, dunque, di una rappresentazione descrittiva e dettagliata, che ha come scopo l'evidenza visiva (*enargeia*) e la capacità di suscitare emozione nel lettore/uditore¹. Tuttavia la descrizione di opere d'arte – pur essendo solo una delle molteplici possibilità indicate dai manuali di retorica per l'*ekphrasis*² – ne ha costituito, da Omero in poi, un settore privilegiato, una sorta di sotto-categoria, determinando la specializzazione del termine nel senso in cui oggi viene prevalentemente usato di “testo che rappresenta o rievoca un'opera d'arte visiva”³. Come tale, *ekphrasis* esprime sinteticamente l'orientamento della produzione letteraria antica verso le arti figurative, “significa omaggio della letteratura al potere delle immagini”⁴. Il concetto implica evidentemente un rapporto di subordinazione, ma ci richiama anche allo stretto legame tra parola e immagine testimoniato, fin dalle origini della cultura antica, dalla primitiva funzione epigrafica dell'epigramma, in cui il testo scritto è parte integrante del monumento: l'iscrizione che accompagna statue divine ed eroiche, ritratti, monumenti funebri aiuta a definire l'oggetto, ne traccia una storia, dice qualcosa sul dedicatario, l'artefice, insomma funziona per lo spettatore come una sorta di “museum label” dei nostri giorni⁵. La frequenza con cui nell'epigramma antico si parla di opere d'arte, mostra che il genere non dimenticò mai integralmente le sue radici nella cultura materiale e le sue relazioni con la visualità dell'arte. In questo processo interattivo va comunque segnalato lo sforzo del poeta di costruire un ruolo autonomo per la sua parola, ribaltandone l'implicito rapporto di subordinazione e sottolineando in vario modo, rispetto all'elemento visivo, l'imprescindibile necessità di una integrazione verbale.

¹ Per le fonti, rappresentate soprattutto dagli antichi manuali di retorica noti come *Progymnasmata*, cfr. Kennedy 2003; Webb 2009, in partic. App. A, 197 ss. Sulla nozione di *enargeia* (per le fonti cfr. anche Ravenna 1974, 5 n. 13; Calboli 1993, 400 s. e 435 s.), rinvio a Zanker 1981; Manieri 1998, 97 ss.; Calboli Montefusco 2005; Webb 2009, 87 ss. con bibliografia.

² Cfr. Theon *prog.* 118-20 Spengel; ps.-Hermog. *prog.* 22-3 Rabe; Aphth. *prog.* 36-8 Rabe; Nicolaos *prog.* 67-71 Felten. Vd. Webb 1999, 11; Elsner 2002, 2.

³ Sulla definizione di *ekphrasis* nella riflessione degli antichi e dei moderni, cfr. per ultimi Webb 1999 e 2009; Elsner 2002; Zanker 2003; Barchiesi 2004.

⁴ Barchiesi 2004, 11. Per una teorizzazione, in ambito antico, del potere superiore della vista e delle immagini rispetto all'udito e la parola, cfr. Lucian. *dom.* 17-20.

⁵ Cfr. Elsner 2005, 300 ss.

L'epigramma latino di Marziale e Ausonio ci offrirà qualche esempio significativo per riflettere sul complesso rapporto tra arte e testo, per evidenziare le modalità con cui il componimento efrastico intenda proporsi non come pallido riflesso della forza di un'immagine, ma come prodotto creativo e competitivo che dell'immagine dice qualcosa che essa da sola non dice⁶.

1. L'ambiguità della parola nella "Kunstbeschreibung", oscillante tra inadeguatezza e potenzialità, si può riassumere citando Virgilio, che introduce una delle più celebri *ekphraseis* della letteratura antica definendo *non enarrabile* lo scudo di Enea (*Aen.* 8.625 *clipei non enarrabile textum*) e dedica poi alla sua descrizione un centinaio di versi, in cui condensa la grande storia di Roma da Romolo ad Augusto⁷. Data questa sostanziale ambiguità, possiamo osservare come Marziale, nell'ambito della "self-standing ekphrasis" epigrammatica⁸, tenda soprattutto a mettere in luce le molteplici potenzialità della parola, oscurandone i limiti e capovolgendone, in modo più o meno esplicito, l'originaria inferiorità nel contesto visivo.

Nell'epigramma 7.84, rivolgendosi al suo libro per inviarlo a Cecilio Secondo che si trova sul Danubio, l'autore fa riferimento a un proprio ritratto, che doveva presumibilmente esser posto all'inizio di un'edizione della sua opera⁹; la descrizione si limita a un rapido accenno all'abilità dell'artefice che dà all'immagine l'illusione della vita (vv. 1-3 *Dum mea Caecilio formatur imago Secundo / spirat et arguta picta tabella manu, / i, liber...*),

⁶ Sul rapporto tra arte e testo, tra cultura del 'vedere' e del 'dire' in ambito greco-romano, esistono numerosi recenti studi tra cui segnalo quelli di Elsner, Goldhill e Gutzwiller citati in bibliografia. In partic. si rimanda qui a Elsner 1995, 21 ss. e Webb 2009 che, a partire dalle *Imagines* di Filostrato, discutono delle varie strategie testuali volte a esprimere l'esperienza essenzialmente non-verbale di 'visualizzare' un prodotto dell'arte materiale, rispetto al quale l'*ekphrasis* non è semplicemente parassitica, ma si pone in rapporto competitivo: prodotto d'arte e di *phantasia* essa stessa, invita il lettore a riflettere sull'approccio alle arti visive e insieme sulla seduzione del testo, sul potere della parola e la natura dell'illusione verbale che rende presente ciò che è assente, sul ruolo del lettore stesso nel creare tale illusione.

⁷ Cfr. Heffernan 1993, 31 e, in partic., Laird 1996, 77 ss.

⁸ Cfr. Elsner 2002, che distingue le due fondamentali tipologie di "interventive ekphrasis" (episodio o interludio all'interno di una più ampia opera letteraria in prosa e versi) e "self-standing ekphrasis" (quali gli epigrammi efrastici o le descrizioni in prosa di opere d'arte della tradizione filostratea). Sulla prima tipologia, di cui non ci occuperemo, e la sua interpretazione in relazione al contesto narrativo, vd. Ravenna 1974 (specificatamente rivolto alla poesia latina); Perutelli 1978; Fowler 1991 (con ampia discussione dei problemi teorici posti dalla critica moderna e post-moderna). In generale sui testi efrastici antichi, o "Kunstbeschreibungen" secondo la sua definizione, ancora fondamentale è Friedländer 1912.

⁹ Com'è testimoniato da 14.186.2 dove, a proposito di un'edizione di Virgilio *in membranis*, si dice: *ipsius vultus prima tabella gerit*. Sull'epigr. 7.84 vd. Galán Vioque 2002, 455 ss.

mentre il finale ripropone il confronto tra pittura e poesia risolto a vantaggio di quest'ultima, più fedele e duratura della prima (vv. 5-8)¹⁰:

*Parva dabis caro sed dulcia dona sodali:
certior in nostro carmine vultus erit;
casibus hic nullis, nullis debilis annis
vivet, Apelleum cum morietur opus.*

Quello che ci interessa sottolineare, al di là del diffuso topos della potenza eternatrice della poesia di fronte alla deperibilità dell'arte materiale¹¹, è l'idea che il prodotto letterario è più vicino alla realtà di quanto lo siano quelli delle varie arti plastiche. Il paragone tra poesia e pittura in termini di fedeltà è particolarmente appropriato, in quanto la capacità di ritrarre in modo realistico l'originale era qualità primaria dell'opera d'arte antica, messa in rilievo dallo stesso *spirat* al v. 2¹²; tuttavia nel *carmen* l'effetto di fedele aderenza al reale si realizza più pienamente (v. 6 *certior... vultus*), perché il testo scritto è contrassegnato dall'immagine 'vera' del suo autore, come Marziale afferma altrove, denunciando un plagiatario: 1.53.1-3 *Una est in nostris tua, Fidentine, libellis / pagina, sed certa domini signata figura, / quae tua traducit manifesto carmina furto*. Cecilio Secondo, dunque, non ha bisogno del ritratto materiale sul frontespizio, potrà anzi riconoscere meglio l'amico nel *liber* stesso, e proprio questo *agnoscere* renderà *dulce* il dono. Il concetto condensato nella *brevitas* epigrammatica è ben spiegato da Seneca, che contrappone la falsa e vuota consolazione delle immagini, ai tratti veri dell'amico assente conservati nelle epistole: *epist.* 40.1 *Si imagines nobis amicorum absentium iucundae sunt, quae memoriam renovant et desiderium absentiae falso atque inani solacio levant, quanto iucundiores sunt litterae, quae vera amici absentis vestigia, veras notas adferunt? Nam quod in conspectu dulcissimum est, id amici manus epistulae inpressa praestat, agnoscere.*

Nel caso appena esaminato la superiorità della parola scritta è favorita dal fatto che il paragone, giocando sull'ambivalenza esteriore/interiore di *imago/vultus*, è posto con un'immagine dipinta dell'autore stesso. Diversamente

¹⁰ Il confronto tra letteratura e arti visive è tradizionale nel mondo antico, a partire da Simonide (vd. n. 16) fino al celeberrimo *ut pictura poesis* oraziano (*ars* 361) e oltre; le fonti sono raccolte e discusse da Benediktson 2000. In partic. su analogie e differenze evidenziate dagli antichi e sul diffuso concetto della maggiore efficacia comunicativa della poesia rispetto alle arti figurative, vd. Manieri 1995 e 1998, 162 s.

¹¹ Il motivo oraziano dell'*exegi monumentum aere perennius* (Hor. *carm.* 3.30; 4.8.13 ss.) penetra variamente nei testi poetici e in prosa del I secolo: cfr. ps-Sen. *epigr.* 26 P. = 417 R.; 27 P. = 418 R.; Sen. *suas.* 7; Sen. *ad Pol.* 18.2; *brev.* 15.4; Stat. *silv.* 1.6.98-102; 2.3.62 s.; 5.1.1-15; Plin. *paneg.* 54.7; 55.9 ss. Per Marziale, cfr. anche 8.3.5 ss.; 10.2.9 ss. Sulla fortuna di questo motivo dall'età augustea a Seneca, vd. ora Cermatori 2010, in partic. 454 ss.

¹² *Spirare* è il verbo usato anche per il ritratto del poeta tragico Memore (11.9.2); cfr. il nesso, tipico del linguaggio ecfrastrico, *spirantia signa/aera* (Verg. *georg.* 3.34; *Aen.* 6.847).

mente visivi¹⁵. La clausola *pictura loquatur* – quasi un ossimoro, perché la pittura è, per definizione, incapace di parlare¹⁶ – evidenzia il dialogo con 9.74 (cit. n. 13), suggerendo che essa è adatta solo a un *infans*, privo ancora di parola e personalità, non a un giovane e alla sua storia, la cui immagine *in chartis* cesserà finalmente di essere muta. Forse l'epigramma venne presentato al padre di Camonio per esser collocato sotto il ritratto infantile, parole a integrazione dell'immagine, segno dell'incompletezza dell'arte materiale, com'è detto esplicitamente a proposito di un altro ritratto fisso in un tempo lontano, quello *mediis annis* di Marco Antonio Primo (10.32.3-6)¹⁷:

*Talis erat Marcus mediis Antonius annis
Primus: in hoc iuvenem se videt ore senex.
Ars utinam mores animumque effingere posset!
Pulchrrior in terris nulla tabella foret.*¹⁸

Il realismo è assicurato da *se videt*, ma è solo parziale. Qui non c'è un parallelo esplicito fra i due campi di rappresentazione, visivo e verbale, ma sono i *mores* e *l'animus* di Marco Antonio, che la *tabella* non può rendere (si veda l'uso dei tempi dell'irrealtà), ciò che ritraggono i versi di Marziale a cui, implicitamente, si rimanda quasi a sottolineare il collegamento tra questo e gli epigrammi a lui dedicati nel X libro con un'anticipazione alla fine del IX: un breve 'ciclo' che parla dell'amore dell'amico di Tolosa per la Musa di Marziale (9.99), della sua placida vecchiaia nel ricordo di una vita ben spesa (10.23), dell'amicizia generosa e preziosa di un uomo dotto (10.73).

In realtà Marziale, più che impegnarsi in una descrizione analitica dell'opera figurativa, si limita ad accennare al suo realismo e sposta il problema del conflitto parola/immagine su un terreno a lui favorevole, focalizzandosi sulla descrizione 'interiore' o 'in progress' del soggetto che il *medium* visivo *effingere non potest*¹⁹. Così l'elogio del ritratto della cagnetta Issa, in cui l'il-

¹⁵ Cfr. Manieri 1995, 137 s. e 1998, 163.

¹⁶ Cfr. l'apoforisma attribuito a Simonide (in Plut. *de glor. Athen.* 346f) τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν... τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν (per la versione latina cfr. *Rhet. Her.* 4.39 *Poëma loquens pictura, pictura tacitum poëma debet esse*). Sulla mancanza di voce come limite del criterio di verosimiglianza inerente all'immagine dipinta, cfr. anche Plat. *Phaedr.* 275d; *AP* 6.352 e 11.433 (cit. *infra*); a tale limite supplisce per convenzione la parola epigrammatica (vd. Gutzwiller 2002).

¹⁷ Come il giovane Camonio (6.85.9 s.), egli ammirava i suoi versi e a lui, gloria di Tolosa, è inviato il *liber* come pegno di amicizia (9.99); per altri epigrammi a lui dedicati, vd. *infra*.

¹⁸ Cfr. ancora *AP* 6.352, un epigramma di Erinna che si chiude, con analogia moventia sintattica, sull'idea della parziale aderenza del dipinto al soggetto reale, ma qui ciò che manca è la voce (vd. n. 16), mentre sull'impossibilità di ritrarre visivamente l'animo, cfr. *AP* 11.412.1 s. Ψυχὴν μὲν γράψαι χαλεπὸν, μορφὴν δὲ χαράξαι / ῥάδιον; vd. anche 6.354.

¹⁹ Anche a proposito del ritratto di Cesonio Massimo, che Marziale presenta rivolgendosi all'amico Quinto Ovidio, si accenna solo alla vivacità dei colori a cera (7.44.1-2 *Maximus ille*

sic voluit docti Vindicis esse deus.

In due soli distici Marziale racchiude la sua visualizzazione verbale della statuetta, tanto concisa quanto efficace²²: la posizione assisa, la roccia coperta dalla pelle leonina che ne attenua la durezza, la materia della statua e la sua piccolezza in contrasto alla grandezza del dio, la testa piegata indietro a guardare il firmamento *quae tulit* (unico elemento extra-descrittivo in riferimento al mito) in un'attitudine di abbandono e rilassatezza conviviale, la mano sinistra che stringe la clava, la destra una coppa. Si potrà osservare che la poesia gareggia con l'evidenza plastica del bronzo: *mitigat* rende abilmente l'illusorio effetto realistico della morbidezza della pelle rispetto alla durezza sia dell'oggetto rappresentato, la pietra, sia del *medium* di rappresentazione, il bronzo; e *calet* mostra insieme la presa vigorosa della mano erculea e l'effetto del vino, giocando sul senso proprio e metonimico di *merum*. Tuttavia non meno importante della parte propriamente ecfraistica (vv. 1-4) è l'esegesi che accompagna la descrizione dell'oggetto d'arte, ricostruendone la genealogia necessaria alla celebrazione dell'immagine nella sua funzione di 'status symbol' (vv. 5-14): il bronzetto – pur nel suo impatto visivo – poteva tutt'al più mostrare con l'ausilio di un'iscrizione (cfr. 9.44) il nome dell'illustre artefice²³, ma non poteva esprimere da solo ciò che il poeta dice, cioè la lista dei suoi eccezionali proprietari – Alessandro Magno, Annibale, Silla – prima di giungere nel porto di quiete dell'abitazione privata di Vindice, paragonato al mite Molorco che ospitò il dio nella sua umile dimora. La poesia, quindi, se non può rendere pienamente la bellezza dell'opera d'arte, può raccontarne la storia, evidenziarne il valore artistico e commerciale, rivelare il gusto raffinato e l'ambizione di chi la detiene, infine legittimare il lusso privato del destinatario con il richiamo a un complesso di valori etici e umani (ospitalità, semplicità) veicolati dalla figura di Molorco²⁴: un compito prezioso che l'epigramma successivo si incarica di sotto-

²² Sulla maggiore precisione e superiore resa visiva della breve rappresentazione di Marziale, rispetto a quella amplificatrice di Stazio, si veda Croisille 1982, 352 s., che confronta anche le evocazioni poetiche con i monumenti conservati. Sui limiti della componente descrittiva nella *silva* staziana, "come comprimaria se non addirittura funzionale rispetto a quella encomiastica", cfr. Bonadeo 2010, 66 ss.

²³ Indipendentemente dal suo reale *status* di originale, copia o falso (in tal caso l'iscrizione avrebbe usurpato un nome illustre, per accrescere il prestigio e/o il valore commerciale del pezzo) su cui molto si è discusso (vd. ora l'informata rassegna di Bonadeo 2010, 34 ss.), Marziale e Stazio presentano l'*Hercules Epitrapezios* come opera lisippea (vd. anche n. 27).

²⁴ Sul significato del richiamo alla figura di Molorco in Marziale e Stazio, cfr. Fabbrini 2005 e 2007, 32 ss.; Bonadeo 2010, 220 s. (più in generale sul tema della legittimazione del lusso, p. 60 ss. con bibliografia).

lineare, riscrivendo lo stesso tema ecfrastico nei modi più leggeri e giocosi dell'endecasillabo²⁵:

*Alciden modo Vindicis rogabam
 esset cuius opus laborque felix.
 Risit, nam solet hoc, levique nutu
 'Graece numquid' ait 'poeta nescis?
 Inscripta est basis indicatque nomen.'* 5
*Λυσίππου lego, Phidiae putavi*²⁶.

Manca qui la descrizione dell'oggetto, già presentata in 9.43 dove veniva indicato anche il nome del suo artefice (v. 6 *nobile Lysippi munus opusque vides*); Marziale finge ora di ignorarlo, sbaglia nelle sue valutazioni, perché non ha letto la didascalia cui lo rinvia il suo interlocutore (la statua nel testo sopra citato, o Vindice se leggiamo con altri editori *Vindicem*, vd. n. 26), insinuando che non conosca il greco: l'opera è di Lisippo, mentre lui la credeva di Fidia. La scherzosa 'falsa' attribuzione dello spettatore-poeta, cui il breve componimento è finalizzato, parrebbe di fatto risolversi in un ulteriore elogio per l'opera e in un complimento per il suo possessore, in quanto Fidia rappresentava per tradizione l'eccellenza²⁷, mentre l'ignoranza di Marziale enfatizzerebbe la superiorità di Vindice come esperto conoscitore d'arte²⁸.

²⁵ Si tratta di una struttura ben rappresentata nei libri di Marziale, quella di una coppia di epigrammi in cui il primo tratta il tema in modo serio, mentre il secondo presenta un approccio di tipo più giocoso e ironico. Si noti qui anche la contrapposizione tra lo stile elevato, di colorito epico del primo, e la dimensione colloquiale conferita dal dialogo del secondo.

²⁶ L'epigramma presenta notevoli problemi testuali e interpretativi, a cominciare da chi sia il soggetto interrogato, la statua (*Alciden... Vindicis* codd. β) o Vindice (*Alciden... Vindicem* codd. γ, *Alcides... Vindicem* nell'*editio Romana* del 1473 seguita da Shackleton Bailey 1990). Sulla questione filologica, con ricadute sul piano artistico, relativa alla lezione *Lysippum* (codd.) / *Λυσίππου* (già nell'*editio Aldina* del 1501 e accolta da tutti gli editori moderni, tranne Shackleton Bailey 1990 e Henriksén 1998), vd. ora Bonadeo 2010, 24 s.; Canobbio 2011, 76 ss. che difende con valide argomentazioni *Λυσίππου*. Sul senso della battuta finale, vd. n. 27.

²⁷ Per Marziale cfr. 6.13.1; 7.56.3; 9.24.2; 10.89.2. Così intendono Sullivan 1991, 124; Kershaw 1997, 272; Henriksén 1998, 214 s.; Salanitro 2000, 272 s. Una diversa interpretazione, basata su una sorta di *calembour* tra il nome *Ph(e)idias* (cfr. φειδός, φείδομαι) e la piccolezza della statua, ha proposto Schneider 2001, 708 s. con cui concordano Lorenz 2003, 567 e McNelis 2008, 268ss. (quest'ultimo recuperando però anche la funzione celebrativa della menzione di Fidia in una prospettiva metaletteraria di autocelebrazione). In ogni caso sembra difficile mettere in dubbio l'atteggiamento celebrativo nei confronti della statua e del suo possessore, nonostante si sia talora ravvisata nella chiusa di 9.44 una nota ironica che denuncerebbe un falso, assai poco plausibile in uno scritto indirizzato a un patrono/committente, indipendentemente dalla realtà oggettiva e dal vero pensiero dell'autore (cfr. Bonadeo, 2010, 41 s.).

²⁸ La perizia di Vindice quale esperto conoscitore d'arte e attribuzionista è enfatizzata da Stat. *silv.* 4.6.22 s. *Quis namque oculis certaverit usquam / Vindicis, artificum veteres agnoscere ductus / et non inscriptis auctorem reddere signis?*

Dunque, anche in questo caso, come in quello del ritratto, lo scrittore trova una sua autonomia rispetto all'ambito figurativo: nella dura competizione tra arte visiva e verbale, "la poesia si insedia precisamente nello spazio del riuso e della citazione delle origini, e lavora a esplicitare l'ambizione implicita nel possesso di opere d'arte famose"²⁹. Come Stazio, ma nelle forme più essenziali e icastiche dell'epigramma, Marziale si offre come testimone ed esegeta poetico di splendori del collezionismo privato, entra in osmosi con i gusti del patrono e influenza a sua volta quelli del pubblico che lo legge, rivelando in definitiva che il destinatario/committente, per affermare il proprio *status* sociale, ha bisogno della sua parola non meno che della preziosa statuetta: così il rapporto gerarchico tra il *patronus* Vindice e il *cliens* Marziale si inverte³⁰, come quello tra immagine visiva e verbale.

2. Se in Mart. 9.44 è la statua stessa a parlare, questo motivo ci riporta a un altro spazio di autonomia della parola negli epigrammi efrastici. La statua parlante – un motivo che risale, com'è noto, all'epigramma sepolcrale e che realizza l'illusione di *effigies/statuaelimages locuturæ*³¹ – trova un suo particolare impiego nell'ambito di opere allegoriche, dove l'immagine veicola un concetto che deve essere esplicitato mediante l'ausilio verbale. È noto un epigramma del 'vecchio' Posidippo in cui la famosa statua lisippea di *Kairos* dialoga con un anonimo spettatore, spiegando il significato dei propri particolari allegorici³²; ma ancora più interessante dal nostro punto di

²⁹ Barchiesi 2004, 15 s. Per una ripresa in chiave parodica del gusto per la storia delle collezioni, cfr. Mart. 8.6 con Watson 1998.

³⁰ Inversione davvero pregnante, se il Novio Vindice collezionista fosse da identificare con il Novio rimproverato anni prima da Marziale (1.86), perché non gli permetteva di condividere il piacere della compagnia e della mensa, nonostante la condizione di *vicinus* (l'identificazione, incerta per Citroni 1975, 267, è esclusa da Henriksén 1998, 206). Sulla consapevolezza da parte di Marziale dell'importanza del proprio ruolo nei confronti di patroni e amici, vd. Fabbrini 2007, V-VI. Su poesia efrastica in Marziale (con particolare riferimento a 14.170-82), discorso politico e collezionismo in età flavia, vd. Prioux 2008, 253 ss.; sui distici degli *Xenia* e *Aphophoreta*, come grado minimo dell'*ekphrasis*, e le corrispondenze iconografiche degli oggetti e cibi qui rappresentati, vd. Moretti 2010.

³¹ Quint. *inst.* 6.1.32 *effigiem... locuturam*; Stat. *silv.* 4.6.21 *locuturas mentito corpore ceras*; vd. anche Apul. *met.* 2.1.5 *statuas et imagines incessuras, parietes locuturos*.

³² Posidip. AP 16.275 = 19 HE = 142 Austin-Bastianini - Τίς πόθεν ὁ πλάστης; - Σικυώνιος. - Οὐνομα δὴ τίς; / - Λύσιππος. - Σὺ δὲ τίς; - Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ. / - Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; - Ἀεὶ τροχάω. - Τί δὲ ταρσοῦς / ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; - Ἴπταμ' ὑπηνέμιος. / - Χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; - Ἀνδράσι δείγμα, / ὡς ἀκμῆς πάσης ὄξύτερος τέλεθω. / - Ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν; - Ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι. / - Νῆ Δία, τάξόπιθεν δ' εἰς τί φαλακρά πέλει; / - Τὸν γὰρ ἅπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν / οὔτις ἔθ' ἰμείρων δράζεται ἐξόπιθεν. / - Τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλεσεν; - Εἶνεκεν ὑμέων, / ξεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

vista è una riscrittura tardoantica di questo testo: un epigramma di Ausonio (12 Green) dove, alla fine di un lungo processo, il dio greco *Kairos* si è trasformato nella dea *Occasio*, conservandone i tratti caratteristici e in particolare la stravagante capigliatura (fronte chiomata e nuca calva), ma con al fianco una seconda figura (*Metanoea* o *Paenitentia*), di cui non c'è traccia in Posidippo³³:

'Cuius opus?' *'Phidiae, qui signum Pallados, eius,*
quique Iovem fecit, tertia palma ego sum.
Sum dea quae rara et paucis Occasio nota.'
'Quid rotulae insistis?' *'Stare loco nequeo.'*
'Quid talaria habes?' *'Volucris sum; Mercurius quae* 5
fortunare solet, trado ego, cum volui.'
'Crine tegis faciem.' *'Cognosci nolo.'* *'Sed heus tu*
occipiti calvo es.' *'Ne teneat fugiens.'*
'Quae tibi iuncta comes?' *'Dicat tibi.'* *'Dic, rogo, quae sis.'*
'Sum dea cui nomen nec Cicero ipse dedit; 10
sum dea quae facti non factique exigo poenas,
nempe ut paeniteat: sic Metanoea vocor.'
'Tu modo dic, quid agat tecum.' *'Quandoque volavi*
haec manet; hanc retinent quos ego praeterii.
Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris, 15
elapsam disces me tibi de manibus.'

In Ausonio la statua non si limita a rispondere alle domande incalzanti dello spettatore e a svelare gli enigmi della propria allegoria, come fa in Posidippo dove la scultura è riproposta nei suoi valori plastici e statici; ma dapprima accenna alla propria genealogia nell'ambito dell'attività artistica del supposto artefice (un improbabile Fidia), poi alla fine proietta la precedente descrizione-spiegazione sul piano dinamico e temporale, accentuandone la valenza morale e coinvolgendo nell'azione lo stesso spettatore-lettore³⁴: col suo 'indugiare' nelle domande, egli diventa esempio 'in progress' della fugacità di *Occasio* e dell'estrema difficoltà umana ad afferrarla, giustificando in concreto la presenza accanto a lei di *Metanoea*. Ausonio, dunque, non descrive solo un'opera d'arte – del resto verosimilmente fittizia e fondata soprattutto su testi letterari³⁵ –, ma racconta anche un apologo, dove l'imma-

³³ Sull'evoluzione dell'immagine allegorica da *Kairos* a *Occasio*, in ambito iconografico e letterario, vd. Mattiacci 2011(b).

³⁴ Per un analogo coinvolgimento dello spettatore nella realtà dipinta, cfr. Philostr. *im.* 1.4 con le osservazioni di Elsner 1995, 24 s.

³⁵ Per quanto riguarda la genesi essenzialmente letteraria di questo epigramma efrastico – in rapporto non solo a Posidippo, ma anche a Phaedr. 5.8 – rinvio a due miei recenti articoli,

segnato all'artista, mentre Ausonio sottolinea subito che la bellezza della fanciulla non si presta agli artifici della pittura, perché nessun colore materiale (il rosso del *sandyx* e il bianco della *cerussa*)³⁹, pur adatto ad altre ragazze, e nessuna mano umana può riprodurre l'incarnato del volto di Bissula. L'apostrofe conclusiva al pittore, dunque, non è un invito ma piuttosto una sfida, in cui il poeta, consigliando una nuova tecnica 'naturalistica' – mescolare i gigli alla porpora delle rose per estrarne il colore dell'aria – ribadisce l'impossibilità per l'*ars ficta* di ritrarre una bellezza naturale e aerea, ma nello stesso tempo mostra la propria capacità di evocarla mediante una parola poetica retoricamente e allusivamente connotata: il gioco verbale *aeris/oris* sfrutta la somiglianza fonica per sfocare la materia nell'immateriale, mentre la memoria di una nota tradizione poetica che assimila le qualità cromatiche e luminose di rose e gigli al volto di mirabili, giovanili bellezze, acuisce assai più del mezzo materiale gli occhi della mente del lettore: cfr. in partic. Verg. *Aen.* 12.67 ss. *Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores* (a proposito di Lavinia, si noti anche l'opposizione *ostro/ebur* confrontabile con *sandyx/ cerusa*); Hor. *carm.* 4.10.4 *nunc et qui color est puniceae flore prior rosae* (unica altra attestazione del nesso in riferimento al volto, qui del *puer* amato). Ausonio sembra dunque trasferire, quasi provocatoriamente, l'*enargeia* che si ottiene "con le tinte e la fusione dei colori"⁴⁰, alla parola poetica, rendendo il lettore parte attiva nel processo di visualizzazione mediante l'allusione e l'illusione verbale.

Ancora più eclatante e provocatorio è il caso dell'*epigr.* 11 Green:

*Vane, quid adfectas faciem mihi ponere, pictor,
ignotamque oculis sollicitare deam?
Aeris et linguae sum filia, mater inanis
indicii, vocem quae sine mente gero.
Extremos pereunte modos a fine reducens 5*

³⁹ La menzione di varie tecniche di pittura – con colori a cera (encausto) o di origine minerale (*sandyx* e *cerus(s)a* indicano rispettivamente il rosso e il bianco, cfr. Dräger 2002, 188) – sottolinea che nessuna tecnica materiale può ritrarre il volto di Bissula; si noti fra l'altro l'uso di termini ambivalenti come *fucus* e *cerussa*, impiegati sia 'pro colore' (soprattutto in scritti tecnici) sia 'pro medicamina faciei' (cfr. Plaut. *Most.* 258, 264 e 275; Tib. 1.8.11; Ov. *medic.* 73; Mart. 10.22.2 e *cerussata* in 1.72.6; 2.41.12) per sottolineare che al *naturale decus* del volto di Bissula non si addice alcun artificio.

⁴⁰ Cfr. Plat. *Polit.* 277c dove il discorso (*λόγος*) è paragonato al disegno di una figura viva, ma senza aver raggiunto *τὴν δὲ οἷον τοῖς φαρμάκοις καὶ τῇ συγκράσει τῶν χρωμάτων ἐνάργειαν*; si conclude tuttavia che è proprio con la parola e il discorso, meglio che con il disegno e qualsiasi opera materiale, che si può rappresentare una figura viva, a chi però è capace di tenervi dietro (come appunto – nel nostro caso – è il lettore capace di cogliere le allusioni testuali).

*ludificata sequor verba aliena meis.
Auribus in vestris habito penetrabilis Echo;
et, si vis similem pingere, pinge sonum.*

La dea Eco⁴¹ si rivolge a un pittore, immaginato nell'atto di ritrarla, e mostra fin dalla prima parola quanto sia vano il suo tentativo di dare una *facies* a lei che è pura *vox*⁴². Negli eleganti distici ausoniani non c'è alcuna traccia della ninfa arcadica che troviamo in un gruppo di epigrammi efrastici greci, dedicati allo stesso soggetto (AP 16.152-6): questi rinviano a una rappresentazione visiva di Eco⁴³ e giocano in vario modo sulla sua ecolalia, senza però precisarne i caratteri fisici e/o accennare a come venissero veicolate sul piano visivo informazioni di carattere acustico. Unico punto di convergenza con Ausonio (solo in AP 16.156, ma vd. anche AP 9.27) sembra la scelta paradossale di prestare voce autonoma a Eco, che parla di sé e addirittura spiega la propria ecolalia, rinnegando, proprio nel momento in cui viene affermata, la sua fondamentale caratteristica di *vox sine mente*.

Gli epigrammi efrastici su Eco, nonostante i titoli apposti dal lemmatista (cfr. n. 43 e il titolo nei codici di Ausonio *In Echo pictam*), non sottintendono necessariamente la reale presenza di una specifica statua o dipinto; tuttavia presuppongono l'esistenza di una tradizione iconografica sul soggetto, cui il lettore poteva fare ovvio riferimento. Lo confermano da un lato le *ekphraseis* di Filostrato (*im.* 2.33.3 dipinto in cui è raffigurata l'Eco bronzea di Dodona) e Callistrato (*descr.* 1.5 gruppo marmoreo di Pan che abbraccia Eco), dall'altro le testimonianze di pittura vascolare e murale (di provenienza pompeiana) in cui sono adottati una serie di stratagemmi iconografici, ricorrenti singolarmente o insieme, per tradurre visivamente le

⁴¹ Eco era una ninfa spesso collegata a Pan (cfr. *infra*, nn. 45-6), quindi una divinità arcadica, anche se l'appellativo 'dea' non è frequente: cfr. Kay 2001, 96 che rinvia ad Apul. *met.* 5.25.3 e a due epigrammi greci anonimi (AP 9.382.4 un centone omerico, e 16.156.1 su cui vd. n. 43).

⁴² L'importanza di *vane* è sottolineata dalla posizione incipitaria e dal particolare tipo di iperbato 'a cornice' dell'esametro, su cui vd. Kay 2001, 95. Un attacco simile in Auson. *epigr.* 65,1 *Daedale, cur vana consumis in arte laborem?*

⁴³ Εἰς ἄγαλμα Ἥχου παρὰ τοῦ Πανός suggerisce il lemmatista; tuttavia dal testo degli epigrammi non si ricava niente sulla precisa tipologia della raffigurazione, ma solo che si tratta di un'immagine visiva (vd. 16.154.1 ss. Ἥχῳ πετρήσσαν ὄρας... λάλον εἰκόνα; 16.156.1 s. Ἀρκαδικὰ θεός εἰμι, παρὰ προθύροις δὲ Λυαίου / ναίω; cfr. anche Bonadeo 2003, 132 n. 5). Questi epigrammi, di incerta datazione e attribuzione (vd. Gow-Page, *GP* II 432 ss.; Page, *FGE* 89 ss. e 111 s.), non presentano alcun preciso riscontro con il nostro testo (cfr. Gagliardi 1990, 42 s.; Kay 2001, 95), ma mostrano come il soggetto efrastico di Eco si prestasse alla riflessione metaletteraria (vd. in partic. AP 16.154 con Gutzwiller 2002, 105 s.), carattere che Ausonio – come vedremo – sfrutta in modo del tutto originale. Sugli epigrammi greci dedicati a Eco o che giocano sul fenomeno dell'eco (famoso quello di Callimaco, *ep.* 28 Pf. = AP 12.43), vd. Männlein-Robert 2007, 309 ss.

particolari caratteristiche, non visive, del soggetto: la mano accostata alla bocca, l'essere velata, nascosta e assisa su rocce, come allusione all'amplificazione e riflessione vocale, che dalle superfici lisce e petrose trae origine, nonché alla sua invisibilità⁴⁴. Tuttavia, la singolarità dell'epigramma ausoniano consiste nel fatto – come dicevamo – che il corpo della ninfa, e con esso ogni eventuale stratagemma descrittivo, si è completamente dissolto; ciò presuppone, accanto e/o in antitesi a una nota tradizione iconografica, la presenza di un'altrettanto nota – e per questo condivisa dal pubblico di lettori – tradizione letteraria: il racconto ovidiano dedicato all'infelice ninfa che, in un progredire di deficit (prima perdita della autonoma facoltà di parlare, come punizione di Giunone, poi consunzione del corpo per il rifiuto di Narciso), era stata infine privata di ogni materialità e ridotta alla sola dimensione sonora (*met.* 3.395-401)⁴⁵:

*Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;
attenuant vigiles corpus miserabile curae
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt:
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
Inde latet silvis nulloque in monte videtur,
omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa.*

Così si conclude la favola eziologica iniziata con *Corpus adhuc Echo, non vox erat* (3.359): essa costituisce, a livello intra-testuale, la premessa e una sorta di doppio dell'episodio di Narciso alla fonte – fulcro della narrazione ovidiana –, a livello extra-testuale, la 'conditio sine qua non' dell'epigramma di Ausonio, in bilico tra la realtà mitica di Eco (cfr. i termini *dea*,

⁴⁴ Per la tradizione iconografica su Eco, rinvio all'informato cap. V di Bonadeo 2003, 131 ss. Sugli affreschi pompeiani, in cui la figura femminile accostata a Narciso viene per lo più interpretata come Eco, vd. anche *LIMC* III 1, 680 ss. e Elsner 2007, 170 ss.

⁴⁵ La tradizione collegava Eco alla figura di Pan o a quella del giovane Narciso, filoni entrambi animati da intento eziologico e simili nell'impianto strutturale, ma era stata sicuramente un'innovazione ovidiana la straordinaria descrizione della dissoluzione finale di Eco in puro suono (Rosati 1983, 24 s.; con un più 'fisico' *sparagmos*, dovuto alla vendetta di Pan, si conclude invece la favola eziologica di Eco in Long. Soph. 3,23). Anche se non c'è nel testo di Ausonio alcun accenno a Eco come ninfa, l'epigramma presuppone chiaramente la metamorfosi ovidiana, come confermano le riprese verbali (vd. *infra* nel testo) e la presenza tra gli epigrammi ausoniani di due distici dedicati al compianto di Eco su Narciso morente, chiaramente ispirati alla stessa fonte (si tratta dell'ultimo di tre epigrammi dedicati a Narciso, cfr. *epigr.* 108-10 Green). Sui due filoni che collegano Eco a Pan o a Narciso, cfr. Bonadeo 2003, 81 ss.; sul rapporto Eco-Narciso, di cui non c'è traccia prima di Ovidio, e sul problema se esso dipenda da una perduta fonte ellenistica o sia una geniale innovazione ovidiana, cfr. Rosati 1983, 22 ss.; Pellizer 2003, 56 ss.; Bonadeo 2003, 92 s. con bibliografia. Sugli epigrammi di Ausonio dedicati a Eco e Narciso, vd. Vinge 1967, 26 s.; Green 1991, 383; Kay 2001, 94-7 e 280 s.; Bonadeo 203, 108 s. e 131; Pellizer 2003, 92 s.

filia, mater) e la realtà non mitica dell'eco (cfr. Auson. v. 5 s. e Ov. 3.359 ss. *usum... nunc habet oris... reddere de multis ut verba novissima posset*). Partendo, dunque, dalla completa smaterializzazione della ninfa ovidiana, Ausonio coglie abilmente nel giro di pochi versi l'interazione tra fenomeno naturale e sua personificazione mitologica: da un lato lo svanire del corpo nell'aria e la permanenza della sola voce, che dagli organi fonatori si propaga attraverso il mezzo aereo (cfr. v. 3 *aeris et linguae filia*⁴⁶ con Ov. 3.397 ss. *in aera sucus / corporis omnis abit... vox manet*) fino a penetrare nelle orecchie (cfr. v. 7 *penetrabilis Echo* con Ov. 3.358 *resonabilis Echo* nella stessa sede metrica)⁴⁷, dall'altro l'ecolalia, che impedisce di parlare di propria iniziativa e obbliga a ripetere le ultime parole di un discorso altrui, alterando o addirittura ribaltandone spesso in modo beffardo il significato (cfr. v. 5 s. *extremos pereunte modos a fine reducens / ludificata sequor verba aliena meis* con Ov. 3.368 s. *tantum haec in fine loquendi / ingeminat voces auditaque verba reportat*: significativa la presenza del prefisso iterativo *re-* e del termine *ludificata*⁴⁸ che alludono al motivo del 'riflesso illusorio' ossessivamente ricorrente nel racconto della coppia Eco-Narciso). Sulla pregnante opposizione tra sfera visiva e sfera uditiva, condensata da Ovidio negli ultimi due versi della metamorfosi (3.400 s. *nullo... videtur, / omnibus auditur* con la sottolineatura dell'omeoteleuto), Ausonio costruisce il suo epigramma, ponendo quella opposizione a cornice del testo (v. 2 *ignotam... oculis / v. 7 auribus in vestris habito*) ed eliminando, proprio con la localizzazione del suono *in auribus*, l'ultima traccia di identità fisica su cui si chiu-

⁴⁶ *Filia* è insieme metaforico e allusivo a una originaria corporeità (dissoltasi appunto nell'aria). Per l'uso metaforico, cfr. Hor. *carm.* 1.14.12; Mart. 13.35 e 103; *AL* 286.13.1 R. = 281. 13.1 Sh.B. (in un indovinello di Sinfosio, e una traccia di enigma è ravvisabile anche nella definizione di Ausonio, come nota giustamente Green 1991, 383). La genealogia metaforica del nostro testo potrebbe anche esser letta come polemicamente alternativa ad altre genealogie, che volevano Eco figlia di una ninfa e di un padre mortale (Long. *Soph.* 3.23.1), oppure figlia di Giunone (Ps.-Lact. *Plac. fab. Ov.* 3.5 s.; *Mythogr. Vat.* 1.182; 2.207, forse con allusione al fatto che Giunone era ritenuta dea dell'aria: vd. Bonadeo 2003, 110 e n. 104). D'altra parte *aeris et linguae filia* rinvia al nesso *imago verbi/vocis* (Lucr. 4.571; Verg. *georg.* 4.50; Ov. *met.* 3.385), che è la specifica definizione latina per "eco", alternativa al calco greco *echo*.

⁴⁷ Per l'agg. *penetrabilis* (in senso attivo) riferito al suono, cfr. Apul. *met.* 5.7.2 (in un passo in cui si allude al fenomeno dell'eco) sono *penetrabili vocis ululabilis per prona delapso*. La clausola ovidiana *resonabilis Echo* è invece ripresa senza variazioni in Auson. *epigr.* 110.1 Green, su cui vd. n. 45. Si noti anche come Ausonio rispetti, in entrambi i casi, la scelta quasi formulare di Ovidio di porre il termine *Echo* in fine di esametro, su cui vd. Barchiesi 2007, 185 s.

⁴⁸ Non cambia il significato sia che intendiamo il participio in senso passivo (derivato cioè dalla forma attiva, come preferisce Kay 2001, 96 s. che rinvia ad Auson. *techn.* 10.4 Green), sia in senso attivo (derivato dalla forma deponente): esso allude al carattere ingannevole, illusorio del fenomeno, come l'espressione *mater inanis indicii* (v. 3 s.).

deva ‘provocatoriamente’ il testo ovidiano (3.401 *sonus est qui vivit in illa*)⁴⁹. In tal modo il parallelismo oppositivo suono/immagine, che percorre tutto il racconto di Eco e Narciso – a livello di microstruttura vd. 3.400 s. (cit. *supra*), a livello di macrostruttura vd. l’analogia tra riflesso sonoro (Eco) e riflesso speculare (Narciso) –, viene originalmente adattato al contenuto ecfrastico dell’epigramma e reso funzionale alla sfida lanciata al pittore: rappresentare iconicamente (v. 1 *faciem*) un soggetto mutato da una realtà testuale in puro fenomeno acustico e, come tale, non ricadente sotto il senso della vista.

Come si è detto, non possiamo dire se l’epigramma *In Echo pictam* si riferisca a pittura reale o immaginaria. In ogni caso l’impossibilità dell’impresa sinestetica di *pingere sonum*, che condanna il pittore di Eco alla sconfitta ancor più di quello di Bissula, potrebbe esser messa in relazione con l’assenza o quasi, nel panorama figurativo a noi noto, di rappresentazioni di Eco da sola⁵⁰. Vista la sua attenzione al testo di Ovidio, Ausonio potrebbe riferirsi genericamente all’iconografia dominante in epoca imperiale – chiaramente ispirata alla *Metamorfosi*⁵¹ – dove Eco è raffigurata insieme a Narciso che si specchia alla fonte, quando in realtà – secondo il racconto – la ninfa aveva già perso il proprio corpo. L’arte figurativa non poteva, del resto, che scegliere questa modalità sinteticamente allusiva per veicolare la presenza di Eco; ma proprio a questo e altri stratagemmi visivi, cui abbiamo sopra accennato, sembra opporsi Ausonio che insiste sulla natura puramente sonora e incorporea della dea post-metamorfosi, per comunicare, con la *brevitas* e la chiusa ad effetto tipiche del genere, una riflessione sul complesso rapporto tra arte visiva e sensazioni uditive, che è totalmente assente negli epigrammi greci su Eco. È noto, come dimostrano numerosi esempi filostratici, che in pittura ciò che viene sottoposto al senso della vista può veicolare anche suggestioni sonore e olfattive di vario tipo (canti, musiche, voci di uomini e animali, profumi), se lo spettatore partecipa pienamente con l’immaginazione a recepirne il messaggio⁵²; sempre, però, a partire dal dato visivo e dalla mimesi del reale, che costituisce il carattere fondante e insieme il limite dell’arte antica. L’*Urlo* di Munch ci insegna che l’arte moderna, non più vincolata dal realismo, può dipingere il suono e renderlo terribilmente ‘visibile’ in tutta la sua sonora tragicità. Ausonio si incarica, invece, di supplire con la parola all’assoluto deficit di visualità di Eco, che esclude a priori ogni possibilità per il pittore antico (cfr. *AP* 11.433 Ζωγράφει, τὰς μορφὰς

⁴⁹ *In illa* presuppone, infatti, una corporeità che Eco non ha più (cfr. Barchiesi 2007, 189).

⁵⁰ Cfr. Bonadeo 2003, 131 s. e 145.

⁵¹ Per noi rappresentata soprattutto dalla pittura pompeiana, su cui vd. n. 44.

⁵² Cfr. Manieri 1998, 171 e 199, 114 ss.; Webb 2009, 187 (con i numerosi esempi filostratici citati dalle due studiosse).

κλέπτεις μόνον· οὐ δύνασαι δὲ / φωνὴν συλῆσαι χρώματι πειθόμενος⁵³). La sua *ekphrasis* assume, quindi, una valenza metaletteraria: infatti, nel momento in cui denuncia l'insufficienza del mezzo visivo di rappresentazione, essa mostra le potenzialità della parola poetica che, attraverso lo strumento dell'allusione, dà al lettore "occhi eruditi" capaci di vedere l'invisibile (la smaterializzazione di Eco), e che, giocando sul paradosso della tradizione efrastica, non dà semplicemente voce a un'immagine muta, ma si sostituisce ad essa nell'atto di *pingere sonum*. La scelta come soggetto del caso limite di Eco, ovvero l'idea di *ekphrasis* di un quadro 'impossibile', mostra da un lato il contributo originale di Ausonio alla costruzione di un "knowing eye" (l'occhio 'che sa' vedere/leggere le immagini, proprio perché esercitato attraverso la testualità)⁵⁴, dall'altro rappresenta in maniera esemplare l'autosufficienza del testo poetico, svelando gli artifici e i paradossi della tradizione efrastica⁵⁵.

Ma anche in altro senso l'epigramma su Eco può dirsi metaletterario: l'espressione *ludificata sequor verba aliena meis* coglie l'essenza non solo del soggetto efrastico, ma anche della poetica di Ausonio⁵⁶, ossessivamente imperniata sul *lusus* verbale e intertestuale, una poetica logocentrica che gioca a inseguire le parole altrui, *disiecta membra* di un *corpus* poetico condiviso dal lettore costantemente sollecitato a riconoscerne provenienza e scarti. Il componimento efrastico diventa dunque un luogo di autocoscienza letteraria, con soggetti che diventano immagine di una poetica fondata sull'illusione o l'artificio, comunque alternativa al reale, perché la finzione della vita è superiore alla vita stessa *nec sunt facta dei mira, sed artificis*⁵⁷.

Università di Siena-Arezzo

SILVIA MATTIACCI

⁵³ L'epigramma è attribuito a Luciano, ma vd. Baldwin 1975, 331. Vd. anche *supra*, n. 16.

⁵⁴ Sulle formule "knowing eye" (così Goldhill 1994 definisce, in relazione alla poesia efrastica ellenistica, il rapporto tra poesia, arte figurativa e lettori, sottolineando l'importanza dell'*ekphrasis* nella formazione di una cultura del 'vedere') e "occhi eruditi", cfr. le osservazioni di Barchiesi 2004, 12 s.

⁵⁵ Sui modi con cui Ausonio sfrutta abilmente, anche in funzione satirica, le convenzioni dell'epigramma efrastico greco, cfr. Floridi 2013.

⁵⁶ Da questo epigramma, e in partic. dalle espressioni chiave *ludificata* e *pinge sonum*, parte Squillante 2009 per illustrare l'aspetto di gioco artificioso e il processo di desemantizzazione, tipici della poesia di Ausonio.

⁵⁷ Così si conclude uno degli epigrammi efrastici (67.3 s. Green) dedicati alla *bucula Mironis*: *Fingere nam similem vivae, quam vivere, plus est; / nec sunt facta dei mira, sed artificis*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. Alvar Ezquerra, *Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria*, "Emerita" 60, 1992, 1-20.
- B. Baldwin, *The Epigrams of Lucian*, "Phoenix" 29, 1975, 311-335.
- A. Barchiesi, *Quel che resta dell'ekphrasis*, in R. Ascarelli (ed.), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, Roma 2004, 11-19.
- A. Barchiesi - G. Rosati, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. II (libri III-IV), Milano 2007.
- G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.
- D.T. Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Norman 2000.
- A. Bonadeo, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa 2003.
- A. Bonadeo, *L'Hercules Epitrapezios Novi Vindicis. Introduzione e commento a Stat. silv. 4,6*, Napoli 2010.
- G. Calboli, *Cornifici Rethorica ad Herennium*, introduzione, testo critico, commento, Bologna 1993².
- L. Calboli Montefusco, Ἐνόργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her. 4, 68*), in M. Armisen-Marchetti (ed.), *Demonstrare. Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome*, Actes du Colloque international de Toulouse (18-20 novembre 2004), Toulouse 2005 [= "Pallas" 69], 43-58.
- A. Canobbio, *Parole greche in Marziale: tipologie di utilizzo e tre problemi filologici (3,20,5; 3,77,10; 9,44,6)*, in A. Bonadeo - A. Canobbio - F. Gasti (edd.), *Filellenismo e identità romana in età flavia*. Atti della VIII Giornata ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 10-11 novembre 2009), Como-Pavia, 2011, 59-89.
- L. Cermatori, *L'epistula come monumentum. Seneca e l'autocoscienza letteraria della filosofia (epist. 21.3-6)*, "Athenaeum" 28, 2010, 445-465.
- M. Citroni, *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber I*, introduzione, testo, apparato critico e commento, Firenze 1975.
- J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, I-II, Bruxelles 1982.
- P. Dräger, *D. Magnus Ausonius, Mosella, Bissula, Briefwechsel mit Paulinus Nolanus*, herausgegeben und übersetzt, Düsseldorf-Zürich 2002.
- J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995.
- J. Elsner, *Introduction: The Genres of Ekphrasis*, "Ramus" 31, 2002, 1-18.
- J. Elsner, *Art and Text*, in S. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford 2005, 300-318.
- J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton-Oxford 2007.
- D. Fabbrini, *Callimaco, SH 260A, 8 e le sorti di Molorco in Marziale, IV 64 e Stazio, silvae III 1: il tema dell'ospitalità umile nella poesia celebrativa e d'occasione di età flavia*, "SIFC" 98, 2005, 195-222.
- D. Fabbrini, *Il migliore dei mondi possibili. Gli epigrammi ecfraistici di Marziale per amici e protettori*, Firenze 2007.
- L. Floridi, *Ludificata sequor verba aliena meis. Jeux avec les conventions et conscience de l'artifice dans quelques épigrammes d'Ausone inspirées de la tradition grecque*, in M.-F. Gineste - C. Urlacher-Becht (edd.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris 2013, 89-106.
- D.P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, "JRS" 81, 1991, 25-35.
- P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig 1912.

- D. Gagliardi, *Ausonio epigrammista: tre esercizi di lettura*, "Koinonia" 14, 1990, 41-46.
- G. Galán Vioque, *Martial, Book VII. A Commentary*, transl. by J.J. Zoltowski, Leiden-Boston-Köln 2002.
- S. Goldhill, *The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. Goldhill - R. Osborne (edd.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, 197-223.
- R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
- K.J. Gutzwiller, *Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ekphrastic Epigram*, in M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker (edd.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven 2002, 85-112.
- K.J. Gutzwiller, *Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ekphrastic Epigram*, "AJPh" 125, 2004, 339-386.
- J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.
- C. Henriksén, *Martial, Book IX. A Commentary*, I, Uppsala 1998; II, Uppsala 1999.
- J. Hillman, *Le storie che curano. Freud, Jung, Adler*, trad. it., Milano 1984.
- N.M. Kay, *Ausonius, Epigrams*, Text with Introduction and Commentary, London 2001.
- G.A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, translated with Introduction and Notes, Leiden-Boston 2003.
- A. Kershaw, *Martial 9.44 and Statius*, "CPh" 92, 1997, 269-272.
- A. Laird, *Ut figura poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry*, in J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996, 75-102.
- S. Lorenz, *Martial, Herkules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen im Epigrammaton liber nonus*, "Mnemosyne" 56, 2003, 566-584.
- A. Manieri, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, "QUCC" 50, 1995, 133-140.
- A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998.
- A. Manieri, *Colori, suoni e profumi nelle Imagines: principi dell'estetica filostratea*, "QUCC" 63, 1999, 111-121.
- I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007.
- S. Mattiacci, *Favola ed epigramma: interazioni tra generi 'minori' (a proposito di Phaedr. 5,8; Auson. epigr. 12 e 79 Green)*, "SIFC" 104, 2011, 197-232.
- S. Mattiacci, *Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in L. Cristante - S. Ravalico (edd.), *Il calamo della memoria IV. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste 2011(b), 127-154.
- Ch. McNelis, *Ut sculptura poesis: Statius, Martial and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex*, "AJPh" 129, 2008, 255-276.
- G. Moretti, *Xenia e Apophoreta di Marziale fra ekphrasis retorica e tradizione iconografica della 'natura morta'*, in L. Belloni - A. Bonandini - G. Ieranò - G. Moretti (edd.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti tra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 327-372.
- S.G. Nugent, *Ausonius' 'Late-Antique' Poetics and 'Post-Modern' Literary Theory*, in A.J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*, Victoria 1990, 236-260.
- E. Pellizer, *Narciso*, in M. Bettini - E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2003.
- A. Perutelli, *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*, "MD" 1, 1978, 87-98.

- É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- G. Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, "Quaderni dell'Istituto di Filologia latina dell'Università di Padova" 3, 1974, 1-52.
- G. Rosati, *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983.
- M. Salanitro, *L'enfasi ingannevole di Marziale (X 89, 1-2; IX 44, 6)*, "Maia" 52, 2000, 271-273.
- W.J. Schneider, *Phidiae putavi. Martial und der Hercules Epitrapezios des Novius Vindex*, "Mnemosyne" 54, 2001, 697-720.
- D.R. Shackleton Bailey, *Martialis Epigrammata*, Stuttgart 1990.
- M. Squillante, *Pinge sonum: la poesia di Ausonio tra desemantizzazione e 'scherzo d'arte'*, in B. Delignon - Y. Roman (edd.), *Le Poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*, Lyon 2009, 347-355.
- J.P. Sullivan, *Martial: The Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge 1991.
- L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
- P.A. Watson, *'Ignorant Euctus': Wit and Literary Allusion in Martial 8.6*, "Mnemosyne" 51, 1998, 30-40.
- R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, "Word & Image" 15, 1999, 7-18.
- R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.
- G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, "RhM" 124, 1981, 297-311.
- G. Zanker, *New Light on the Literary Category of 'Ekphrastic Epigram' in Antiquity*, "ZPE" 143, 2003, 59-62.

ABSTRACT. This article focuses on some epigrams by Martial (7.84; 9.76; 10.32; 1.109; 9.43-44) and Ausonius (*epigr.* 12; *Biss.* 5; *epigr.* 11 Green) with the aim of reflecting on the complex relationship between art and text. The examples selected highlight the strategies with which ekphrastic epigram intends to present itself not as the pale reflection of the power of an image, but as a creative and competitive product expressing something that visual image can not express.

KEY-WORDS: ekphrastic epigram, Martial, Ausonius, art/text.

