

Rationes Rerum

Rivista di filologia e storia

5.

Rationes Rerum

Rivista di filologia e storia

Direzione

Leopoldo Gamberale (Sapienza Università di Roma) – Filologia

Eugenio Lanzillotta (Università di Roma Tor Vergata) – Storia

Comitato di direzione

Maria Accame (Sapienza Università di Roma); Cinzia Bearzot (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano); Maria Grazia Bonanno (Università di Roma Tor Vergata); José María Candau Morón (Universidad de Sevilla); Carmen Codoñer Merino (Universidad de Salamanca); Federica Cordano (Università Statale di Milano); Virgilio Costa (Università di Roma Tor Vergata); Carlo Vittorio Di Giovine (Università della Basilicata); Massimo Di Marco (Sapienza Università di Roma); Werner Eck (Universität Köln); Michael Erler (Universität Würzburg); Maria Rosaria Falivene (Università di Roma Tor Vergata); Stephen Halliwell (University of St. Andrews); Robert A. Kaster (Princeton University); Dominique Lenfant (Université de Strasbourg); Thomas R. Martin (College of the Holy Cross, Worcester MA); Attilio Mastino (Università di Sassari); Alfredo Mario Morelli (Università di Cassino); Emore Paoli (Università di Roma Tor Vergata); Marina Passalacqua (Sapienza Università di Roma); Guido Schepens (Katholieke Universiteit, Leuven); Alfredo Valvo (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia)

Comitato di redazione

Virgilio Costa (segretario di redazione, Università di Roma Tor Vergata); Stefania Adiletta (Università di Roma Tor Vergata); Monica Berti (Universität Leipzig); Alessandro Campus (Università di Roma Tor Vergata); Ester Cerbo (Università di Roma Tor Vergata); Valeria Foderà (Università di Roma Tor Vergata); Alessandra Inglese (Università di Roma Tor Vergata); Giuseppe La Bua (Sapienza Università di Roma); Salvatore Monda (Università del Molise); Luca Paretto (Sapienza Università di Roma); Ilaria Sforza (Università di Roma Tor Vergata)

Blind Peer Review. — Tutti i contributi inviati a «Rationes Rerum» sono sottoposti a revisione, secondo la formula del doppio anonimato, da parte di due esperti italiani o stranieri, di cui almeno uno esterno alla Direzione, al Comitato di direzione e al Comitato di redazione della rivista. L'elenco dei revisori viene pubblicato ogni due anni.

Rationes Rerum

Rivista di filologia e storia

5.

Gennaio - Giugno 2015

Edizioni TORED s.r.l.

La stampa del volume usufruisce di un contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Autorizzazione del Tribunale di Roma in corso di registrazione
Direttore responsabile: Leopoldo Gamberale
Responsabile grafica e stampa: Massimo Pascucci

* * *

Informazioni ed abbonamenti:

Edizioni TORED s.r.l.
Vicolo Prassede, 29 - 00019 Tivoli (Roma)
www.edizionitored.com
info@edizionitored.com

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento a favore di
TORED s.r.l. - Banca Carim Spa - Filiale di Tivoli 106
IBAN IT 26 U 06285 39455 CC1060075493
oppure online tramite carta di credito

Le Edizioni TORED s.r.l. garantiscono agli abbonati la massima riservatezza dei dati
forniti e la facoltà di chiederne la rettifica o la cancellazione. Tali informazioni non
saranno in alcuna forma comunicate a soggetti terzi e verranno utilizzate solo a fini ge-
stionali e per segnalare agli abbonati eventuali nuove pubblicazioni della casa editrice.

* * *

Stampato in Italia ~ Printed in Italy

ISBN 978-88-88617-85-5 ~ ISSN 2284-2497

Proprietà riservata ~ All rights reserved
© Copyright 2013 by Edizioni TORED s.r.l.

Sono vietati la riproduzione, la traduzione e l'adattamento, anche parziali, per qual-
siasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta
delle Edizioni TORED s.r.l. Ogni abuso sarà perseguito secondo la legge.

SOMMARIO

LEOPOLDO GAMBERALE, *Una giornata sul Tardoantico* pag. 11

Discussione sul libro di L. Gamberale
San Gerolamo intellettuale e filologo

ISABELLA GUALANDRI, *Questioni filologiche* » 13

FRANCA ELA CONSOLINO, *Questioni letterarie*. » 23

Discussione sull' *Appendix Probi* (GL IV 193-204).
Edizione critica a cura di S. Asperti e M. Passalacqua

PAOLO DE PAOLIS, *Considerazioni di un filologo*. » 31

PAOLO DI GIOVINE, *Considerazioni di un linguista*. » 45

GIUSEPPE LA BUA, *Cicerone e l'educazione
nel mondo tardoantico* » 51

CLAUDIO GIAMMONA, *Il De accentibus:
origine, datazione, attribuzione* » 61

MICHEL BANNIARD, *Élites romaines et élites germaniques.
Une latinité partagée (5^e-6^e s.)*. » 67

JAMES CLACKSON, *Originality and pastiche
in the Passion of Perpetua*. » 79

CINZIA BEARZOT, *Il tema dell'omonoia
nell'azione politica di Trasibulo* » 99

DOMINIQUE LENFANT, *La chute d'Anytos et la vengeance
de Socrate: à propos d'une légende tenace* » 117

VALERIO PACELLI, *Il Nauplio di Astidamante (fr. 5 Snell)*. » 129

GUIDO MIGLIORATI, <i>Gli inizi della storiografia romana e la teoria greca della storiografia. A proposito di Q. Fabio Pittore (prima parte)</i>	»	141
FRANCESCO URSINI, <i>Nota sull'esegesi di Ov. Fast. 3, 697-710</i>	»	177
SARA SPARAGNA, <i>La spettacolarizzazione della cena in Mart. 1, 20 e 43</i>	»	183
TIZIANA PRIVITERA, <i>Astianatte e le mura che guardano (Auson. Epitaph. 15 Green)</i>	»	207
ALESSANDRO BACCARIN, <i>L'esploratore e l'intruso. Le scienze dell'antichità di fronte a Michel Foucault</i>	»	217
Recensioni	»	243
Cronache	»	261
<i>Libri ricevuti</i>	»	267
<i>Abstracts</i>	»	269
<i>Indice analitico</i>	»	275
<i>Istruzioni per gli autori</i>	»	277

SARA SPARAGNA

LA SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA CENA IN MART. 1, 20 E 43

Il *liber* marzialiano, come molti studi critici hanno contribuito a rilevare¹, è un oggetto unitario, frutto di una precisa volontà dell'autore. Il procedimento di selezione del materiale da predisporre per le raccolte numerate² e la modalità di ordinamento dei carmi nel libro accrescono

* I miei più sentiti ringraziamenti per le puntuali osservazioni, nonché per l'attenta supervisione, vanno ad Alfredo Mario Morelli. Ringrazio anche Leopoldo Gamberale ed Alessandro Fusi per la lettura sollecita e per i preziosi suggerimenti. Mia è la responsabilità di errori e omissioni. In questa sede desidero ringraziare anche la Fondation Hardt di Vandœuvres (Ginevra), presso cui ho potuto trascorrere un proficuo e piacevole soggiorno di studio.

¹ Cfr. M. CITRONI, *Pubblicazione e dediche dei libri in Marziale*, «Maia» 40, 1998, pp. 3-39 (ristampato con qualche ritocco e aggiornamento in *Marco Valerio Marziale. Epigrammi*, saggio introduttivo di M. CITRONI, traduzione di M. SCANDOLA, note di E. MERLI, Milano 1996, pp. 5-64, da cui si cita), soprattutto pp. 5-7 per un'analisi del rapporto fra epigramma singolo composto per un'occasione specifica e dotato di una funzione "pratica" e *liber* strutturato per la pubblicazione; sull'esigenza di intendere il libro come un "tutto" unitario vd. in particolare S. LORENZ, *Water-scape with Black and White: Epigrams, Cycles and Webs in Martial's Epigrammaton Liber Quartus*, «AJPh» 125, 2004, pp. 255-278, soprattutto pp. 255-260. Per un'analisi dei criteri strutturali dei libri marzialiani, si può fare riferimento a N. HOLZBERG, *Martial*, Heidelberg 1988, pp. 34-42; F. GREWING, *Martial, Buch VI (Ein Kommentar)*, Göttingen 1997, pp. 26-51; J. SCHERF, *Untersuchungen zur Buchgestaltung Martials*, München - Leipzig 2001. Ulteriore bibliografia è indicata in questi studi.

² Altro è il discorso per i *libelli* legati a circuiti di produzione e consumo diversi dalla pubblicazione ma, data la precarietà delle ricostruzioni, non ritengo opportuno dilungarmi in analisi fondate su un dato troppo aleatorio per essere plausibile. Per un quadro d'insieme

il significato del singolo componimento³ e vanno valutati quali parte del

sulla cosiddetta *libellus theory* si vedano gli studi di P. WHITE, *The Presentation and Dedication of the Silvae and the Epigrams*, «JRS» 64, 1974, pp. 40-61, e P. WHITE, *Martial and pre-publication texts*, «EMC» 40, 1996, pp. 397-412 e la controreplica di D.P. FOWLER, *Martial and the Book*, «Ramus» 24, 1995, pp. 31-58. Alcuni studiosi si sono spinti anche molto oltre in questa direzione, cercando di procedere all'identificazione precisa dei carmi che potevano costituire questi *libelli*, vd., oltre a White stesso, anche R.G. TANNER, *Levels of Intent in Martial*, in *ANRW*, II.32.4, 1986, pp. 2624-2677. Attualmente la critica è molto scettica verso questo approccio: cfr., oltre al citato Fowler, E. MERLI, *Ordinamento degli epigrammi e strategie cortigiane negli esordi dei libri I-XII di Marziale*, «Maia» 45, 1993, pp. 229-256, soprattutto pp. 245; 253; CITRONI, *Pubblicazione e dediche*, pp. 5-7; A. FUSI (cur.), *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber Tertius*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento, Hildesheim 2006, pp. 72-73 ed ulteriore bibliografia lì citata. È opinione concorde, infatti, che vada valorizzato, piuttosto, il peso dell'epigramma nel contesto del *liber*, prescindendo dalla destinazione originaria che, di fatto, è illusorio pensare di poter ricostruire con precisione. Alcuni studiosi hanno pensato che le connessioni tematiche potessero essere un presupposto molto valido per enucleare i *libelli* originari, come ha fatto, ad esempio, proprio Tanner, individuando in questo modo utili spunti di riflessione sulle reti tematiche che collegano gli epigrammi.

³ Questo procedimento è stato definito *contexture* da N. FRAISTAT, *Introduction: The Place of the Book and the Book in Place*, in Id. (ed.), *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, Chapel Hill 1986, pp. 3-17 (= 2009²), soprattutto p. 3, che ha inteso indicare, con il termine, il particolare legame che sussiste fra il singolo componimento, la "cornice" libro e la specifica collocazione del primo nel secondo (nei casi in cui quest'ultima non sia casuale ma studiata). Questa dinamica non coinvolge solo le opere della letteratura moderna, ma è ben viva e presente anche in quella antiche (vd. W.S. ANDERSON, *The Theory and Practice of Poetic Arrangement from Vergil to Ovid*, in FRAISTAT (ed.), *Poems in Their Place*, pp. 44-66). Questo approccio al testo deve essere integrato, quando ci si accosta ad un'opera antica, con l'opportuna valorizzazione delle peculiarità proprie dell'assetto librario dell'epoca cui si fa riferimento. Non a caso, infatti, sono stati particolarmente brillanti i progressi compiuti dagli studi di coloro che hanno congiunto la ricerca delle connessioni interne fra gli epigrammi del libro (intesi come richiami testuali, contenutistici, strutturali e metrici) con il principio della "lettura lineare" del *volumen*, valorizzando dunque soprattutto quei collegamenti che il lettore antico poteva riscontrare mano a mano nel corso dello srotolamento del supporto librario, con un inscindibile legame tra gesto fisico e fruizione letteraria. Cfr. sul tema, ad esempio, MERLI, *Ordinamento degli epigrammi* (sulle sezioni proemiali dei libri I-XII di Marziale); E. MERLI, *Epigrammzyklen und 'serielle Lektüre' in den Büchern Martials. Überlegungen und Beispiele*, in F. GREWING (Hrsg.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der*

processo creativo dell'autore. Non a caso, alcuni di quelli che si possono considerare grandi filoni tematici, o temi portanti, del *liber* trovano spesso un'eco nelle epistole prefatorie. Queste vanno immaginate redatte per ultime, a raccolta ormai assemblata, e concepite dunque dal poeta come momento di bilancio e valutazione del libro composto e luogo di elezione per *divertissements* sapientemente giocati sulla rielaborazione di un lessico e di metafore che troveranno poi largo spazio nel libro tutto⁴. Alla luce

Martial-Interpretation, Stuttgart 1998, pp. 139-156 (la lettura sequenziale è applicata a III, 1-67 e ai primi componimenti del libro V); J. GARTHWAITE, *Putting a Price on Praise: Martial's Debate with Domitian in Book 5*, in GREWING (Hrsg.), *Toto notus in orbe*, pp. 157-172 (sui componimenti del libro V legati alla figura di Domiziano).

⁴ Ho potuto verificare questo dato in relazione alle epistole prefatorie dei libri I; II e XII. Mi riservo di approfondire ulteriormente la questione in un'altra sede, ma qui basti segnalare la peculiarità per cui un tema poi fortemente presente nel *liber* viene "anticipato" al lettore dall'utilizzo di un lessico peculiare o da determinate metafore espresse nell'epistola. Sulle epistole prefatorie in Marziale (sono premesse ai libri I; II; VIII; IX e XII, per cui si rimanda ai commenti specifici) si veda, come studio sistematico più recente, A. BORGIO, *Retorica e poetica nei proemi di Marziale*, Napoli 2003 e bibliografia citata. È noto che, sulla base delle infastidite opposizioni sollevate da Deciano nell'epistola premessa al II libro, la critica [cfr. C. WILLIAMS (ed.), *Martial Epigrams Book Two*, Oxford - New York 2004, pp. 17-21; soprattutto pp. 18-19 e annessi rimandi bibliografici] ha ricavato l'idea che la prassi di aggiungere lettere in prosa in apertura di testi poetici non fosse ancora, all'altezza cronologica di Marziale, prassi consolidata. Di fatto, fu proprio Marziale il primo a servirsene, essendo i suoi libri antecedenti rispetto a quelli di Stazio (cfr. M.N.R. BOWIE, *Martial Book XII. A Commentary*, Diss. University of Oxford 1988, pp. 12-14). L'anteporre lettere all'opera letteraria affondava le sue radici nella greco e già Archimede ne faceva uso. Nel mondo latino sono presenti premesse epistolari al commentario di Irzio al *De bello Gallico* (l'esempio più antico); ai testi enciclopedici di Vitruvio e di Plinio il Vecchio; ai trattati retorici di Seneca e Quintiliano e alle *Vite* di Svetonio (aggiunte, in quest'ultimo caso, successivamente). Viceversa, per trovare epistole prefatorie a testi poetici bisogna attendere proprio Marziale e il coevo Stazio, che antepone un'epistola a tutte e cinque i libri delle *Silvae*. Tra i due spiccano sostanziali differenze di contenuto: mentre Stazio, in maniera coerente rispetto alla tradizione, si serve di questo spazio per inserire una sorta di indice contenutistico dell'opera e le consuete raccomandazioni al dedicatario, Marziale si sofferma su osservazioni di carattere strettamente metapoetico, accanto alle convenzioni richieste dal genere epistolare. Per osservazioni su questo tipo di produzione in generale, e in Marziale in particolare cfr., oltre ai testi finora citati, anche O. IMMISCH, *Zu Martial*, «Hermes» 46, 1911, pp. 481-

di queste acquisizioni critiche fondamentali per una corretta interpretazione del “funzionamento” del carme singolo all’interno della dimensione *liber*, ritengo particolarmente degni di attenzione due esempi tratti dal I libro degli *Epigrammi* di Marziale, che mostrano bene come la dialettica creata dalla *contexture* arricchisca di nuove dimensioni interpretative anche testi apparentemente slegati da una determinata sfera tematica.

Alcune notazioni preliminari possono rivelarsi utili come premessa per la mia analisi. Il I libro degli *Epigrammi* di Marziale è fortemente giocato sul tema degli *spectacula* e del teatro. Il tema è introdotto da un’immagine metapoetica sviluppata in modo ampio nell’epistola prefatoria, riassumibile nel concetto *non intret Cato theatrum meum aut, si intraverit, spectet* (*praef.*, ll. 15-16) ed è ulteriormente sviluppato nel breve epigramma successivo, che costituisce, come scrive lo stesso autore, la chiusura dell’epistola, un testo su cui avrò modo di ritornare a breve⁵. A riscontro di quanto rilevato nell’epistola prefatoria, già nella sezione iniziale del *liber* è presente il noto ciclo delle lepri e dei leoni⁶, ambientato nell’arena e

517, soprattutto pp. 488-489; T. JANSON, *Latin prose prefaces. Studies in literary conventions*, Stockholm - Göteborg - Uppsala 1964, pp. 7-26; 100-112; Z. PAVLOVSKIS, *From Statius to Ennodius. A Brief History of Prose Preface to Poems*, «RIL» 101, 1967, pp. 535-567, su Marziale pp. 542-546; WHITE, *Presentation and Dedication*; M. CITRONI (introduzione, testo, apparato critico e commento a cura di), *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber Primus*, Firenze 1975, pp. 3-5; P. CUGUSI, *Evoluzione e forme dell’epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell’impero*, Roma 1983, specie pp. 131-132; MERLI, *Ordinamento degli epigrammi*; CITRONI, *Pubblicazione e dediche*, pp. 54-64; R. NAUTA, *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian*, Leiden - Boston - Köln 2002, pp. 113-120; 281-283.

⁵ Per un commento, rimando a CITRONI, *Liber Primus*, pp. 3-12; P. HOWELL, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London 1980, pp. 95-101; P. PARRONI, *Letture da Marziale. Introduzione, antologia degli epigrammi e commento*, Cassino 1988, pp. 65-66.

⁶ MART. I, 6; 14; 22; 48; 51; 60; 104 e, forse, 44 e 45, su cui vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. XXVI-XXXVII; 35-39; 60-61; 79-80; 145-150; 153-155; 172-174; 198-200; 316-320; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 11-13; 118-121; 139-140; 156-157; 206-209; 211-212; 228-229; 249; 320-323; J.P. SULLIVAN, *Martial: the Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge 1991, pp. 11, nota 24; 29-30 (anche per i rimandi alla bibliografia precedente), poi soprattutto J. GARTHWAITE, *Theatre Sports and Martial’s Literary Programme in Epigrams, Book One*, «Antichthon» 35, 2001, pp. 70-83; W. LAPINI, *La*

affine, per contenuti e strutture, ai carmi che avevano costituito il *Liber de spectaculis*⁷. Vi sono, inoltre, vari riferimenti a spettacoli di tipologie diverse⁸, come accade per la coppia 4 e 5, a responsione diretta, giocata proprio sulla sproporzione (ironica) fra le naumachie patrocinate dall'imperatore Domiziano e l'offerta, da parte di Marziale, di un modesto libro epigrammatico⁹. Un altro esempio è dato dal *libellus* metaforico protagonista di *spectacula* dell'epigramma 3¹⁰, ritratto mentre, come un attore o un declamatore dopo un'esibizione, lancia baci (*iactare basia* v. 7) al pubblico che lo acclama (*sophos* v. 7) e che subito dopo, anzi quasi contemporaneamente (*cum ... dum* v. 7) viene esposto al pubblico ludibrio con una *sagatio*, cioè l'atto di far saltare una persona su di un mantello, *sagum* (v. 8), per metterla alla berlina¹¹. Questo epigramma è un esem-

lepre e il leone (Marziale I, 48), «SLD», 2 nota 4, pp. 34-37; SCHERF, *Untersuchungen zur Buchgestaltung*, pp. 19; 51; S. LORENZ, *Erotik und Panegyrik: Martial epigrammatische Kaiser*, Tübingen 2002, pp. 46-48; 126-134; NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 368-370; 408-412; G. ROSATI, *Luxury and love: the encomium as aestheticisation of power in Flavian poetry*, in R.R. NAUTA - H.-J. VAN DAM - J.J.L. SMOLENAARS (ed.), *Flavian Poetry*, Leiden - Boston 2006, pp. 41-58, soprattutto pp. 41-52. Da questo *exemplum* emerge chiaramente la continuità di questa prassi compositiva in Marziale, necessaria a contrastare la forza centrifuga della *ποικιλία* epigrammatica, con particolare attenzione e rilievo a temi e motivi introdotti in sede incipitaria di *liber*, che non sono soliti essere lasciati sospesi dall'autore, ma sono sempre chiariti e arricchiti da ulteriori chiavi interpretative.

⁷ Per un commento rimando a K.M. COLEMAN (ed.), *M. Valerii Martialis Liber Spectaculorum*, Oxford 2006.

⁸ Il termine "spettacolo" non è utilizzato dall'autore ma l'ho scelto per utilizzare un'espressione sufficientemente generica che potesse inglobare ogni tipo di *ludus* o *munus* che si svolge nel *theatrum* (giochi nell'arena, naumachie, rappresentazioni teatrali).

⁹ Per un commento vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 30-35; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 113-118. Sulle coppie di epigrammi in Marziale, vd. SCHERF, *Untersuchungen zur Buchgestaltung*, pp. 35-50 e rimandi bibliografici.

¹⁰ Per un commento vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 22-29; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 110-113; ma si tengano presente anche M. CITRONI, Un proemio di Marziale (I, 3), in *Studia Florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Roma 1970, pp. 81-91, e M. CITRONI, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia» 38, 1986, pp. 111-146.

¹¹ Cfr. SUET. *Otho* 2. CITRONI, *Un proemio*, pp. 85-86; CITRONI, *Liber Primus*, pp. 27-28; HOWELL, *Commentary on Book One*, p. 112.

pio fondamentale di quella che potrei definire “continuità di atmosfera”, o “rievocativa”, rispetto al mondo degli spettacoli che non poteva sfuggire al lettore¹². La presenza di una connessione fra le due modalità di esibizione “spettacolare” di 1, *praef.* e 1, 3, anche se estremamente sottili e diversamente contestualizzate, è un elemento a mio avviso sicuro: da un lato si può osservare la menzione diretta di una rappresentazione teatrale, dall’altro l’acclamazione e lo sberleffo del pubblico. A questo proposito mi sembra, inoltre, che sia rilevante osservare che la personificazione del *liber* nelle vesti di un attore di teatro è una peculiarità di Marziale, un’innovazione rispetto al suo principale modello, l’epistola 1, 20 di Orazio¹³. Ritengo molto probabile che lo scarto con il suo più evidente archetipo letterario si realizzi, in effetti, proprio per venire incontro ad una delle tematiche dominanti del I libro. Questa manipolazione consapevole dell’antecedente, infatti, preserva taluni aspetti che ben si adattavano anche al contesto di Marziale: *in primis* l’attenzione alla descrizione del *libellus* materialmente confezionato, evidente in particolare ai vv. 9-10 di 1, 3 che, con la loro precisa attenzione alla descrizione della materialità del processo creativo e del *labor limae* riecheggiano la materialità con cui il *pumice mundus* di HOR. *Epist.* 1, 20, 2 suggeriva la compiuta realizzazione del libro stesso (una tecnica metaforica che si rifaceva, in realtà, all’*arida modo pumice expoliturum* di CATULL. 1, 2)¹⁴, e ai vv. 1-2, che descrivono il movimento

¹² Un’analisi di questo tipo è stata proposta anche da GARTHWAITE, *Theatre Sports* che ha legato il comportamento del *libellus* e il suo successivo trattamento non solo alla prassi della *recitatio*, ma anche alla dimensione dell’arena per il tramite della tipologia di giochi che lo stesso Marziale ha descritto in *Spect.* 22, 5-6. L’analisi dello studioso, suggestiva, presume però una costruzione allusiva forse troppo complessa, non immediata agli occhi di chi legge, perché nel componimento non si fa menzione né di *harena* né di spettacoli animali e dunque tutto si sorregge solo sulla presenza dell’esotico rinoceronte.

¹³ Sui modelli di MART. 1, 3 si è ampiamente soffermato CITRONI, *Raccomandazioni del poeta*; in particolare, per i rapporti con Orazio, *Epist.* 1, 20, vd. pp. 115-119.

¹⁴ La critica non è concorde sulla valenza metaforica del passo catulliano, che va probabilmente interpretato in maniera molto concreta. Per un riassunto sulle diverse posizioni rimando al completo ragguaglio in D.F.S. THOMSON (ed.), *Catullus. Edited with a textual and interpretative commentary*, Toronto - Buffalo - London 1997, pp. 195-201,

di allontanamento del *libellus* come un passaggio dalla biblioteca (*scrinia nostra vacent*) dell'autore alle botteghe librarie (*Argiletanas mavis habitare tabernas*), con un'attenzione molto forte per gli aspetti concreti di questo processo di affrancamento dell'opera letteraria una volta pubblicata dall'autore, che ricorda i vv. 1-6 di Orazio (in particolare *odisti clavis et grata sigilla pudico* di v. 3); molto vicina, inoltre, è anche la descrizione della mutevolezza dei gusti del pubblico e la minaccia di una disapprovazione, di un insuccesso futuro, che grava sul libro (vv. 1-6 e 17-18 di Orazio, vv. 3-8 di Marziale), nonché, per concludere, la resa della fuga del piccolo *liber* con il *fuge* (HOR. *Epist.* I, 20, 5 e MART. I, 3, 12), che rapidamente tratteggia questo movimento incontrollato, rapido e sbarazzino, che il poeta riluttante a malincuore gli concede, più per stanchezza che per convinzione. Esistono però anche affinità di fondo, strutturali e tecniche, tra i due poeti, che non si traducono semplicemente in puntuali richiami lessicali, ma rispondono ad una logica più generale¹⁵, in merito all'esigenza dell'autore di dare rappresentazione della dissociazione del poeta, nel momento della pubblicazione fra senso aristocratico dell'attività letteraria e confronto col pubblico. Orazio ha risolto il tutto con una scena da

che riprende anche le posizioni di chi (come M. ZICÀRI, *Sul primo carme di Catullo*, «Maia» 17, 1965, pp. 232-240) è stato poco propenso ad una lettura in chiave metaforica. Altri studiosi l'hanno invece privilegiata, come W. FITZGERALD, *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley - Los Angeles - London 1995, pp. 38-42. Un'ampia serie di interpretazioni di taglio metaforico è contenuta, inoltre, in P.E. KNOX, *Catullus and Callimachus*, in M.B. SKINNER (ed.), *A Companion to Catullus. Blackwell Companions to the Ancient World*, Malden (MA) 2007, pp. 151-152; 156-157; e in E. VANDIVER, *Translating Catullus*, in SKINNER, *Companion*, pp. 528-530, utile anche per i fitti ed aggiornati rimandi bibliografici. Per i rapporti fra Callimaco e Catullo si vd. il recente B. ACOSTA-HUGHES - S.A. STEPHENS, *Callimachus in Context. From Plato to the Augustan Poets*, Cambridge 2012, pp. 221-225. In Orazio, invece, l'immagine ha sicuramente una valenza allusiva a sfondo sessuale: il libretto è assimilato ad un ragazzo *pumice mundus* che ha «perso ogni titolo di rispettabilità», come sostiene ED. FRAENKEL, *Orazio*, trad. it., Roma 1993, pp. 486-495: in particolar modo, il senso negativo dei costumi sessuali del libretto è svelato dal v. 2, dove l'atto (con forte sfumatura venale e sessuale) del *prostare* può aver luogo proprio grazie al trattamento subito dal *libellus*.

¹⁵ Per cui rimando soprattutto alle osservazioni di CITRONI, *Raccomandazioni del poeta*, pp. 117-119.

garbato scherzo letterario, mentre in Marziale è più diretta la caratterizzazione in negativo del pubblico (molto stemperata in Orazio), viceversa, rispetto al modello, risulta meno percepibile l'erotizzazione del *libellus* che in Orazio si "prostituisce" col pubblico¹⁶, mentre in Marziale (in perfetta linea con il predominio delle immagini pertinenti al mondo degli spettacoli) si "esibisce" come un attore a teatro o come un declamatore¹⁷.

A tutti questi elementi va senz'altro aggiunto anche uno dei caratteri stilistici più tipicamente e propriamente marzialiani: la composizione "mimetica" dei suoi componimenti¹⁸, che permea non solo l'aspetto, per così dire, tematico e contenutistico, ma propriamente il tratto formale e retorico con cui il poeta è solito strutturare i suoi carmi, in generale ma anche,

¹⁶ Altre riflessioni sull'erotizzazione del *libellus* si trovano presenti nel commento di Fedeli, che sviluppa alcune puntuali notazioni semantiche che chiariscono l'ambiguità oraziana. Il poeta costruisce una metafora sessuale parallela al processo librario di allestimento, vendita e diffusione, molto esplicita in alcune espressioni della parte incipitaria del carme: v. 3 *odisti clavis et grata sigilla pudico*; e, soprattutto, i vv. 7-8 (...) *ubi quid te laeserit; et scis | in breve te cogi, cum plenus languet amator* e v. 11 *contractatus ubi manibus sordescere volgi*. Si va designando, nel complesso, una caratterizzazione negativamente omosessuale del *libellus puer* (cfr. in P. FEDELI, pp. 1304-1316)

¹⁷ Sull'erotizzazione del *libellus*, e anche del pubblico, in questo epigramma di Marziale, vd. C.A. WILLIAMS, *Sit nequior omnibus libellis. Text, Poet and Reader in the Epigrams of Martial*, «Philologus» 146, 2002, pp. 150-171, soprattutto pp. 156-157. La difficoltà di gusti e la volubilità del pubblico romano sono temi fondamentali per la rielaborazione del tema della "vecchiaia" nel *liber* di Orazio. Nell'*Epist.* 1, 20 si sottolinea che il libro non avrà più il suo successo di prostituito quando non sarà più un bel ragazzo e sarà vecchio e poco attraente (un riadattamento del vecchio tema elegiaco della vecchiaia sordida che aspetta l'amante). Il successo del *liber* di Marziale può essere ancora più effimero di quello del libro di Orazio, perché legato alle mode "teatrali" del momento (non c'è ancora la fiducia nella stabilità del successo che c'è in MART. 1, 1). D'altra parte, il rapporto tra il pubblico e un grande attore, mimo o istrione ha sempre qualcosa di erotico: anche Marziale, ad esempio nei *carmina* funerari, descrive gli attori di successo come *deliciae* del pubblico (penso in particolare ai casi di 9, 28 sul mimo Latino; 10, 53 sull'auriga Scorpo o 11, 13 sull'attore Paride). L'erotizzazione, pertanto, è presente, ma subordinata all'immagine dell'attore o, comunque, del protagonista di una pubblica esibizione.

¹⁸ Fondamentale, sul tema, lo studio di A. CANOBBIO, *Epigramma e mimo: il «teatro» di Marziale*, «CGITA» 14, 2001, pp. 201-228, che analizza nel dettaglio gli influssi del teatro, ed in particolare del teatro mimico, nella tecnica compositiva dell'epigramma marzialiano.

nello specifico, in questo libro (a tal proposito è emblematico il caso, citato sopra, della coppia 4 e 5). Se si combinano insieme questi aspetti, si può osservare come l'attenzione del *lector* antico venisse indirizzata verso questa sfera di immagini "spettacolari" o comunque pertinenti, in vario modo, al contesto dello *spectaculum* già mentre leggeva linearmente la raccolta. Una lettura maggiormente attenta, o di "secondo livello"¹⁹, tuttavia, può ulteriormente portare alla luce altri aspetti che non sono immediatamente intuitivi. Innanzitutto, val la pena di evidenziare che, una volta enucleati gli epigrammi che sviluppano in maniera evidente la tematica dello "spettacolo", è possibile, di riflesso, definire una cerchia ristretta di lessemi e sfere semantiche che, in maniera molto ricorsiva, si presentano nel *liber*. Questa notazione, piuttosto banale, si rivela molto utile quando si ripercorre il libro in una lettura di "secondo livello", poiché evidenzia in maniera immediata le connessioni lessicali, che vanno poi congiunte ad un'analisi specifica per liberarle dal rischio di un'interpretazione che si limiti (con le differenze del caso) ad una sorta di "conferrismo intratestuale"²⁰. Pertanto, perché l'analisi che propongo abbia un suo valore euristico, mi pare chiaro che non possa bastare solo un esame lessicale che evidenzi contiguità semantiche tra epigrammi che sviluppano tematiche pertinenti al teatro.

Comincio, dunque, sottolineando le contiguità fra i due componenti che costituiscono l'oggetto più specifico di questo studio, I, 20 e 43, per far emergere successivamente le modalità attraverso le quali il contesto del *liber* evidenzia talune componenti. I due epigrammi si occupano di un cattivo ospite che, in componimenti legati al simposio e all'invito a cena²¹,

¹⁹ FOWLER, *Martial and the Book*, pp. 33-35, che vi associa in particolare la lettura su codice, perché questo tipo di lettura, diversamente dalla lettura "lineare" del *volumen*, appare slegata dall'ordinamento progressivo degli epigrammi e poteva procedere per "salti".

²⁰ Secondo la definizione di G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², p. 112.

²¹ La tematica della cena è molto cara a Marziale e rappresenta un *topos* epigrammatico ricorrente nella sua raccolta, con un'ampia serie di possibili variazioni: inviti a cena, rimostranze per la qualità e la quantità del cibo e vino o, al contrario, loro apprezzamento, occasione di scommessa per comportamenti inopportuni. È anche una tematica potenzialmente metapoetica: il banchetto è una cornice per la poesia occasionale e simposiale e per varie tipologie di intrattenimenti conviviali, ma è anche simbolo della poesia stessa

si comporta in maniera assolutamente inappropriata, violando le regole di ospitalità basilari e, in un caso e nell'altro – ma per aspetti diversi – non soddisfacendo l'appetito dei suoi invitati. Queste, direi, sono le più evidenti affinità ad un livello primario di lettura. Leggendo, tuttavia, l'epigramma 1, 20 alla luce di quanto detto finora in modo sommario, si può scorgere una caratterizzazione del tutto peculiare della cena e dei suo contesto sociale:

*Dic mihi, quis furor est? Turba spectante vocata
solus boletos, Caeciliane, voras.
Quid dignum tanto tibi ventre gulaque precabor?
Boletum qualem Claudius edit, edas²².*

L'avidio Ceciliano²³ tratta i suoi ospiti come un pubblico da teatro, riducendoli a spettatori non partecipi. Si tratta, come ho anticipato sopra, di un epigramma scommatico che colpisce il diffuso malcostume

(si tenga presente, a titolo esemplificativo, il caso di MART. 12, *praef.* l. 22). In questo libro comprenderei nel novero degli epigrammi più strettamente dedicati a questo tema, oltre ai due in esame, l'epigramma 18, che si occupa di un altro cattivo ospite, Tuca, che serve pessimo vino ai suo invitati, guastando il Falerno. Nei libri di Marziale enucleare con demarcazione netta quali testi facciano parte di una rete tematica e quali di un'altra è sempre un'impresa complessa. È tipico dello stile marzialiano, infatti, passare agilmente fra un tema e l'altro, mescolando aspetti anche molto lontani fra loro. In merito agli epigrammi su cene, simposi e banchetti di questo libro vorrei segnalare, ad esempio, la coppia 68 e 106 su Rufo, cui va aggiunto l'epigramma 71, che costituiscono un piccolo ciclo sull'epos dei numeri a simposio, vd. A.M. MORELLI, *Sighs of lost love: the Rufus cycle in Martial (l. 68 and l. 106)*, «CPh» 104, 2009, pp. 34-49; oppure il caso dello scomma dell'epigramma 23, su Cotta che trova invitati ai bagni sulla base di virtù oscene; trapassi tematici che legano il tema della cena a quello della clientela, inoltre, sono presenti negli epigrammi 59 e 80, imperniati sulla *sportula*. Una delle occorrenze più significative di intreccio fra temi diversi, tuttavia, è quella fra la cena e il mondo degli spettacoli, rappresentata bene dagli epigrammi 11, 26 e 44, su cui mi fermerò più diffusamente oltre.

²² Per un commento dell'epigramma vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 74-76; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 151-154. Il testo da me riportato è quello dell'edizione di CITRONI, *Liber Primus*, che ho preferito a quello di edizioni critiche più recenti perché fondato sull'indagine dei testimoni manoscritti.

²³ Il nome di Ceciliano appare associato, in generale, a personaggi avidi e frequente in epigrammi di scomma (vd. sulla cena 2, 37 e 7, 59). Cfr. sul nome D. VALLAT, *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial*, Bruxelles 2008, pp. 394-395; 487-488; 599.

del padrone di casa che pasteggia, *solus* (v. 2), con i boleti, dinanzi, per l'appunto, alla *turba spectans*, che pure era stata *vocata* da Ceciliano²⁴. L'affinità fra questo pubblico di convitati e il pubblico degli spettatori dell'anfiteatro non era sfuggita a William Henry Stone e Frederick Apthorp Paley, ma lo spunto non è stato particolarmente sviluppato²⁵. Qui, forse, la connessione più interessante è non tanto con il pubblico generico dell'anfiteatro ma, più direttamente apprezzabile, data la continuità lessicale, con il pubblico del teatro, visto che i convitati assistono ad un'esibizione di cattivo gusto del padrone di casa. L'elemento chiave è dato, essenzialmente, dal verbo *spectare*, che è presente in maniera consistente nel libro, soprattutto in riferimento agli spettacoli in senso lato.

Nell'epistola prefatoria, per rappresentare la sua opera poetica, Marziale si serve della suggestiva immagine metaforica del teatro, che enfaticamente suggella la parte in prosa dell'epistola e si ripete nel terzo verso dell'annessa chiusa epigrammatica, imprimendosi così indelebilmente

²⁴ Simili situazioni in MART. I, 43; 3, 49; 3, 60; 3, 82; 4, 68; 4, 85; 6, II; IO, 49; 12, 27 [28].

²⁵ F.A. PALEY - W.H. STONE, *M. Val. Martialis Epigrammata Selecta. Select Epigrams from Martial*, London 1868, nota *ad loc.*; cfr. HOWELL, *Commentary on Book One*, p. 152. È notevole che qui l'associazione fra il cattivo ospite e la cena spettacolarizzata passi attraverso il cattivo augurio riferito, per via proverbiale e consolidata, al pasto di Claudio. L'episodio della cena imperiale e del fungo come causa della morte fu oggetto di un'alterazione "ufficiale", che cercò di nobilitare la morte di Claudio, attraverso una sua ricostruzione volutamente più drammatizzata (anche per le esigenze di Agrippina, che stava cercando di gestire la situazione a suo favore, trattenendo Britannico, cfr. TAC. *Ann.* 12, 67-69). Marziale invece si allinea qui con il ramo di tradizione accreditato da PLIN. *Nat.* 22, 46, secondo cui Claudio morì per aver ingerito un unico fungo (diversamente SUET. *Claud.* 44 presenta, fra le possibilità, un avvelenamento in più fasi). Per un'analisi critica delle fonti antiche e degli studi storiografici più recenti, vd. D. FASOLINI, *Aggiornamento bibliografico ed epigrafico ragionato sull'imperatore Claudio*, Milano 2006, pp. 173-186. Nella scelta del parallelismo storico Marziale respinge in maniera netta le alterazioni e preme, in un passo pur tanto teatralizzato, verso la direzione della tensione realistica più cruda. Contrariamente, SEN. *Apoc.* 4, 2 e SUET. *Claud.* 45 riferiscono del tentativo di copertura della morte di Claudio proprio attraverso lo spettacolo di commedia che andava in scena a corte e a cui si finse che Claudio stesse assistendo. Per un'analisi degli elementi storici relativi alla morte di Claudio presenti nel testo senecano cfr. I. RAMELLI, *L'Apocolocyntosis come opera storica*, «Gerión» 19, 2001, pp. 477-491, soprattutto pp. 485-486.

nella mente del lettore. In particolare l'attenzione di chi legge converge su quegli elementi che, sviluppati con un ritmo più lento e riflessivo nel corpo dell'epistola come costitutivi e caratteristici della produzione epigrammatica di Marziale, si ritrovano serrati poi nei quattro versi finali, creando un'unione indissolubile fra un certo tipo di teatro, scherzoso e osceno, e la poesia di Marziale, similmente qualificata. Il vero capolavoro di questa costruzione è costituito dalla sapiente disposizione di elementi appartenenti alle medesime aree lessicali, che generano il movimento di ricorsività fra prosa e versi: a *ludant* (*praef.* l. 3) fa eco *festosque lusus* (*praef.*, *epigr.* v. 2), a *iocorum nostrorum* (*praef.* l. 6) *iocosae* (*praef.*, *epigr.* v. 1), a *lascivam* (*praef.* l. 9) *licentiam* (*praef.*, *epigr.* v. 2), a *Florales* (*praef.* l. 15) *Florae* (*praef.*, *epigr.* v. 1); mentre *Cato* e *theatrum* ricorrono invariati (*praef.* l. 15 e *praef.*, *epigr.* v. 2). Questo procedimento è funzionale ad evidenziare i tratti più significativi dell'*apologia pro opere suo* che l'autore sta sviluppando e consente di identificare, a colpo d'occhio, un'ampia parte della terminologia che si sedimenterà come peculiare repertorio nel corso dell'opera, riportando alla mente del lettore il gioco letterario iniziale. La poesia di Marziale viene dunque connotata dal poeta come lasciva, licenziosa e giocosa.

La sfera semantica di *ludus* e *iocus* è, fra quelle utilizzate in questo passo, quella che merita qualche notazione di approfondimento. Il *ludus* (*lusus*) è, per tradizione antichissima, "rappresentazione", "messa in scena", "gioco" e "spettacolo pubblico", prima ancora che motivo di divertimento e gioco in senso figurato²⁶. Su questa sfera semantica, e su quella parallela di *iocus*²⁷, val la pena di segnalare da subito che nel complesso gioco dell'accumulo delle connotazioni assunte dal lessico in Marziale (fin qui, il parlar di teatro con linguaggio teatrale) egli non limita mai la pluralità di suggestioni possibili: così *lusus*, e *iocus*, mantengono anche quella sfu-

²⁶ Un trapasso fra le due sfere si segnala in Plauto, che pare essere il primo a inserire in *ludus* il senso di "beffa", "inganno", cfr. PLAUT. *Mil.* 991-992; *Cas.* 855-856. Vd. A. NUTI, "Ludus" e "iocus". *Percorsi di ludicità nella lingua latina*, Roma 1998, pp. 15-46.

²⁷ I due termini non vanno intesi come sinonimici in senso pieno e voglio sottolineare che vanno escluse pericolose sovrapposizioni. In particolare, in alcuni casi, *ludus* / *lusus* / *ludere* hanno un margine di "serietà" inaspettata per cui l'uso di *iocus* sarebbe stato del tutto impossibile. Vd. la nota 29.

matura erotica che andarono acquisendo nel corso della loro evoluzione linguistica, che si somma a quella teatrale e diventa ancor più emblematica se si osserva che fin dall'epistola Marziale ha chiarito che il suo è un teatro lascivo. Secondo un procedimento tipico di Marziale la personificazione della propria opera diventa un elemento portante delle proprie riflessioni metapoetiche, così, a l. 3 si incontrano i *libelli* che *ludant*. Può essere utile ricorrere ad un parallelo catulliano, anche per avere qualche ragguglio sulla valenza del polisemico verbo *ludo*, quando usato in riferimento ad opere di poesia. In Catull. 50, 1-6, *Hesterno, Licini, die otiosi | multum lusimus in meis tabellis, | ut convenerat esse delicatos. | Scribens versiculos uterque nostrum | ludebat numero modo hoc modo illoc, | reddens mutua per iocum atque vinum*, il procedimento creativo viene attribuito, per via diretta, al poeta che è artefice di quanto scrive, e viene utilizzato, come fa Marziale (in Catullo 50 rafforzato dalla ripetizione ravvicinata, vv. 2 e 5), il verbo *ludo* per indicare la scrittura di testi dal carattere giocoso e disimpegnato. Il verbo non è scevro da connotazioni di carattere letterario, come da tempo sottolineato dalla critica²⁸. Queste considerazioni si estendono, di riflesso, dal sostantivo al verbo e l'analisi delle occorrenze condotta da Andrea Nuti lo dimostra in maniera molto chiara²⁹. Possia-

²⁸ Correttamente H. WAGENVOORT, *Ludus Poeticus*, «LEC» 4, 1935, pp. 108-120 (= H. WAGENVOORT, *Studies in Roman Culture and Religion*, Leiden 1956, pp. 30-42) sosteneva a p. 112 che «the *ludus poeticus* can include many kind of poetry, while excluding in general epics and tragedies».

²⁹ NUTI, «*Ludus*» e «*iocus*», p. 106, nota 10. Lo studioso sottolinea che «*ludo*, applicato in ambito letterario, indica semplicemente il compiere l'atto poetico con autograificazione (e si tratta sempre di poesia «del divertimento», cioè scherzosa o amorosa, in stretto rapporto con i momenti di svago). Che poi *ludo* faccia riferimento al momento della composizione o della recita è una specificazione che deve essere desunta dai vari contesti, ma non è necessariamente inclusa nei significati del verbo». Una trattazione complessiva su *ludere* in ambito letterario in NUTI, «*Ludus*» e «*iocus*», pp. 103-117. Il verbo ricorre ancora in CATULL. 61, 232, in riferimento alle fanciulle che devono terminare il loro canto nuziale; PROP. 2, 3a, 20, dove fra le grazie dell'amata si ricorda anche la sua capacità di poetare; PROP. 2, 34, 85 per indicare le poesie minori scritte da Varrone una volta concluso il suo poema su Giasone; VERG. *Ecl.* 1, 10; 6, 1; *Georg.* 2, 386; 4, 565; *Ciris* 19; *Culex* 1; 3; 36. Il verbo continua ad essere utilizzato per l'atto poetico fino al V d.C.

mo quindi concludere, in merito all'apertura marzialiana, che già in poche parole si possono far confluire molte tematiche diverse, che si giocano sul nesso peculiare, non espresso ma ricostruibile facilmente, *libelli ludunt*, che consente di abbozzare una prima forma di personificazione e caratterizzare la produzione mediante l'azione che viene chiamata a compiere. Il verbo, poi, arricchisce molto la caratterizzazione grazie alla sua ambiguità, lega i libretti di Marziale alla leggerezza del genere basso, alla scherzosità giocosa del componimento epigrammatico e, infine, anticipa l'immagine del teatro che seguirà³⁰.

Ancora in relazione all'accumulo di una pluralità di tratti costitutivi in merito ai caratteri del modo di fare poesia, per altro con implicazioni di fatto sovrapponibili a quelle appena elencate per *ludere*, si può considerare il caso di *ioci* di l. 6. Il passo comporta una messa in parallelo fra i due termini *ioci* e *epigrammata*, che si collegano strettamente in un giu-

con Sidonio Apollinare (*Carm.* 23, 7), passando attraverso Persio (1, 117; 6, 6), Fedro (4, 2, 2), Stazio (*Silv.* 1, 2, 267; 1, 5, 14; 2, 7, 55). Il fatto che quest'uso non sia limitato agli autori di poesia ma sia ben affermato anche in prosa (primo fra tutti Cicerone *Tusc.* 4, 69-70) indica che la concezione del carattere "disimpegnato" delle forme poetiche minori era una realtà non limitata agli "addetti ai lavori", cioè ai poeti stessi, ma bensì una sorta di principio di critica letteraria, una linea di demarcazione fra il serio ed il faceto (si noti, ad esempio, che nell'opera epica di Virgilio il termine non ricorre mai). Una trafile simile che, come per *ludere*, affondava le sue radici nelle applicazioni teatrali del termine è attestata anche nel composto *inludo*, propriamente "farsi gioco" e dunque, per estensione, passato ad indicare l'inganno della *factio* artistica (HOR. *Sat.* 1, 4, 137-139). Qualche altra riflessione sul concetto di "scherzosità" fra *ludus* / *lusus* / *ludere* e *iocus*, in particolar modo rispetto al margine "serio" che assume la sfera del *ludus*, lo si può derivare da alcuni passi catulliani appena citati. In CATULL. 50, 6 *iocus* assume il valore pieno di "gioco scherzoso" che non è sempre presente, invece, nel verbo *ludere*, qualora esso sia inteso nel senso performativo di ambito teatrale: la realizzazione della "messa in scena" di un'opera teatrale, infatti, non è necessariamente divertente o scherzosa. In CATULL. 61, ai vv. 203-204, invece, ricorrono il verbo *ludere* e il sostantivo *ludi* in un'accezione erotica che, però, sottende qualcosa di più perché, come chiariranno i vv. 204-205 (...) *et brevis | liberos date* (...) il fine dei giochi amorosi non è "ludico" in senso stretto ma finalizzato a generare dei figli, fine primo del matrimonio romano e frutto degno di un'unione istituzionalizzata. In un contesto simile non si poteva categoricamente utilizzare *ioci*.

³⁰ Sul valore di *ludere* in ambito teatrale cfr. *supra*.

dizio di valore in merito al proprio poetare e al disimpegno apparente dei propri componimenti. La definizione di *ioci* per il contenuto dei propri componimenti implica, contestualmente, una rivendicazione di libertà e schiettezza espressiva e una difesa del carattere disimpegnato del genere praticato, dato che quest'ultimo giustifica le prime. Fin dall'età arcaica la parola *iocus* indica lo scherzo verbale, la battuta, l'arguzia ed ha un campo semantico più ristretto rispetto a quello di *ludus* | *lusus* e derivati, ma col tempo nelle attestazioni letterarie inizia a farsi strada un'associazione che collega sempre più spesso le due aree lessicali³¹. Non si può dunque ritenere sorprendente l'associazione implicita in Marziale, che non indulge a forme ridondanti di parallelismo, ma guida il lettore nell'accostare le due sfere: i suoi libretti scherzano (ll. 1-3), perciò non bisogna leggere maliziosamente i suoi giochi verbali innocenti (ll. 6-7), né riscrivere i suoi epigrammi (ll. 7-8), né essere ingiusti esercitando il proprio *ingenium* su di un libro altrui (ll. 8-9). Il parallelismo è confermato dalla chiusa epigrammatica che amplifica la metafora del teatro, dove procedono ancora di pari passo le due aree semantiche rappresentate da Flora *iocosa* e dai *lusus* in suo onore, con un cumulo di immagini che si articola ancora sui due piani principali con cui si esprimeva il concetto di "divertimento" e "gioco" nella lingua latina.

Fra i lessemi peculiari dell'epistola proemiale spiccano i verbi che, nel gioco metaforico, rappresentano la modalità di fruizione dell'opera letteraria materializzata nel teatro dei *Floralia*, vale a dire *intrare theatrum* (*praef.* l. 15), *venire in theatrum* (*praef.* l. 20) e, per l'appunto, *spectare* (*praef.* l. 16). Fra le tre espressioni, quella che, anche per la sua maggiore versatilità e genericità, si assesta meglio nel libro è proprio *spectare*. Il ver-

³¹ Su *iocus* NUTI, "*Ludus*" e "*iocus*", pp. 47-56; 109-115. Curiosamente in una delle attestazioni più antiche del termine, ovvero PLAUT. *Stich.* 658, è già contenuta un'associazione peculiare con il vino, dalla cui consumazione spesso scaturivano scherzi e facezie, che si riscontra anche in CATULL. 12, 2 e soprattutto in 50, 6 dove si legge già un trapasso per il termine che acquisisce il valore di "scherzo letterario", garantito dal parallelismo con il *lusimus in meis tabellis* di v. 2. In simile senso di componimenti leggeri, come *nugae*, il termine ricorre in [VERG.] *Culex* 6 e poi in HOR. *Carm.* 2, 1, 37 e poi più largamente in OV. *Ars* 2, 600; *Trist.* 1, 9, 62; 2, 238; 2, 492; 3, 1, 6; 5, 1, 44.

bo ricompare infatti poco oltre, in 1, 4, 5 proprio per indicare la modalità di fruizione degli spettacoli mimici di Timele e Latino³². Quando compare nell'epigramma 1, 20 l'immagine della *turba spectante*, per di più ritratta mentre, suo malgrado, assiste senza potervi partecipare alla *μονοστυία* di Ceciliano, la connessione al mondo degli spettacoli risulta piuttosto intuitiva. È tipico di Marziale predisporre con cura microsequenze con connessioni tematiche nel corso della raccolta ordinata per la pubblicazione. Così accade per gli epigrammi 20-22, che riconducono il lettore al contesto degli spettacoli. L'epigramma 21, infatti, racconta il celebre episodio del sacrificio di Muzio Scevola ed è stato interpretato come la descrizione di uno spettacolo da arena³³. L'epigramma, per altro, mostra interessanti legami lessicali con epigrammi precedenti legati proprio a quel contesto: ai *miracula* delle lepri e dei leoni di 1, 6, 5 fanno eco i *saeva miracula* (v. 3) di Muzio Scevola, che si brucia la mano per autopunirsi dell'errore compiuto, con una *saevitas* che richiama proprio quella dei leoni (cfr. *saeva ora* di 1, 22, 1) e, soprattutto, ricorre ancora il verbo *spectare* (v. 6), riferito a Porsenna che non riesce a sostenere la vista della mano bruciata³⁴.

Questo epigramma venne ricondotto già da Ludwig Friedlaender alla descrizione di uno spettacolo nell'arena o, unitamente al componimento sul suicidio di Arria Maggiore (1, 13) e a quello sul suicidio di Porcia (1, 42), alla descrizione di un quadro³⁵. Non intendo soffermarmi a lungo su questa teoria, ulteriormente sviluppata da Erik Pertsch, che ha ipotizzato che tutti e tre i componimenti fossero relativi a spettacoli del circo, e poi confutata,

³² Per altro è interessante notare che l'azione dello *spectare* (v. 5) è messa in parallelo diretto con *legere carmina* (*scil.*, i componimenti di Marziale) del verso successivo, come a ribadire ancora una volta il nesso esistente tra le due pratiche, cui ci si deve accostare con simile disposizione d'animo e che, nella costruzione metaforica, collocano i due diversi generi letterari su di un medesimo piano dotato di una grande libertà espressiva.

³³ Cfr. Merli in SCANDOLA - MERLI, *Marziale. Epigrammi*, p. 159. Per un commento vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 76-79; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 154-155.

³⁴ L'uso dell'espressione *miracula* dipende anche dalle suggestioni esercitate profondamente su Marziale dal racconto liviano, specie LIV. 2, 12,13 (cfr. CITRONI, *Liber Primus*, p. 78), dove il termine ricorre però alla forma singolare.

³⁵ L. FRIEDLAENDER, *M. Valerii Martialis Epigrammaton Libri*, Leipzig 1886 (= Amsterdam 1967), *ad loc.*

insieme a quella di Friedlaender, da Karl Prinz con buone argomentazioni³⁶. Nell'epigramma, infatti, espliciti riferimenti all'arena non ve ne sono e, rimanendo nel tracciato delle ricostruzioni possibili, si può solamente concludere che ci si trova dinanzi ad una concettosa rievocazione di un episodio storico, spesso oggetto di rielaborazioni retoriche e declamazioni, soprattutto nell'ambito dell'opposizione stoica al principato³⁷. Le suggestioni lessicali evidenziate corrispondono, secondo me, alla precisa scelta o volontà del poeta che, nel costruire il suo libro, disponeva gli epigrammi in modo tale da mantenere l'attenzione del lettore coerentemente orientata verso l'ambientazione scenica o spettacolare. Le interpretazioni proposte e che ho discusso, anche se confutabili, costituiscono una conferma di continui influssi esercitati da questo tipo di contesto che in molti, anche fra i lettori moderni, hanno colto. Più netta, ovviamente, la caratterizzazione del successivo epigramma 22, terzo elemento costitutivo del ciclo delle lepri e dei leoni e pertanto di sicura ambientazione nell'arena³⁸.

L'associazione fra teatro e contesto della cena viene ripresa ancora dal poeta nell'epigramma 26, a Sestiliano, da leggersi in stretto rapporto con il precedente epigramma 11, a riconferma, per altro della suggestione "spettacolare" che caratterizza questa sezione del *liber*, dall'esordio fino a

³⁶ E. PERTSCH, *De Valerio Martiale graecorum poetarum imitatore*, Diss. Berlin 1911, p. 65; K. PRINZ, *Martialerkklärung*, «WS» 45, 1926, pp. 88-101, soprattutto pp. 88-90; Pertsch legittimamente nota che, rispetto alle rappresentazioni di opere d'arte, qui manca l'elogio dell'autore, l'esaltazione della verosimiglianza delle immagini e l'omaggio verso il proprietario dell'opera, tutti elementi tipici del genere. Rispetto alla descrizione di uno spettacolo, invece, qui si sente fortemente l'assenza di un elemento che Marziale avrebbe pur dovuto introdurre per far comprendere che quello era il suo riferimento, come avviene di norma (cfr. I, 6), cioè il raffronto con l'episodio mitico, o reale, che ispira lo spettacolo. In SCANDOLA - MERLI, *Marziale, Epigrammi*, p. 159, la Merli ricorda i casi di MART. 8, 30 e, soprattutto, MART. 10, 25, che tuttavia confermano le osservazioni di Prinz. HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 154-157, ricorda e respinge le teorie di chi ha pensato a un uso di questo tipo di spettacolo come forma di punizione per gli spergiuri.

³⁷ CITRONI, *Liber Primus*, pp. 57-58; 76-77. L'*exemplum* di Scevola, in ambito stoico, rappresentava la *patientia* del saggio, cfr. SEN. *Contr.* 8, 4; 10, 2, 3; SEN. *Prov.* 3, 4 sgg.; *Benef.* 4, 27, 2; 7, 15, 2; *Epist.* 24, 5; 66, 51 ss.; 76, 20; 98, 12.

³⁸ Per il ciclo, vd. nota 6.

circa la metà. Questa coppia epigrammatica fonde l'aspetto "simposiale" a quello degli spettacoli in una maniera peculiare, opposta a quella di I, 20 e 43: Sestiliano è uno spettatore che diviene invitato, non già un invitato che diventa pubblico. Nell'epigramma 11 Marziale prende spunto da una disposizione imperiale, a noi altrimenti ignota, che assegnava ai cavalieri che andavano a teatro dieci buoni per il vino, *nomismata* (v. 1), e tratteggia, con insistito gusto iperbolico, il malcostume di Sestiliano che, da solo, ne beve il doppio, sebbene, fortunatamente, risparmi almeno l'acqua, perché usa bere il vino *merum* (v. 4). Il contesto teatrale diventa più chiaro nell'epigramma 26, che sviluppa ironicamente questo comportamento di Sestiliano, ritraendolo mentre si aggira fra le file di sedili alla ricerca di altri buoni-vino: ai vv. 1-2 il poeta dice, infatti, che Sestiliano beve *quantum subsellia quinque | solus*, con la ripresa di una modalità di costruzione del testo che enfatizza, mediante l'*enjambement*, il contrasto fra il singolo e la smisurata quantità che avidamente beve (così anche in 11, 1-2) o voracemente mangia (20, 1-2)³⁹. L'idea della fisica spazialità attraverso cui si muove il personaggio, col gusto per il tratteggio rievocativo di questa scenografica cornice teatrale, vien fuori anche ai vv. 3-4: *nec consessorum vicina nomismata tantum, | aera sed a cuneis ulteriora petis*⁴⁰.

In questo quadro, va valorizzato il caso dell'epigramma 43, a mio avviso strettamente speculare rispetto all'epigramma 20 non solo per la già discussa inadeguatezza dell'ospite, ma anche per il gioco fondato sulla spettacolarizzazione della cena, che conferma e rafforza la suggestione percepita prima:

*Bis tibi triceni fuimus, Mancine, vocati
et positum est nobis nil here praeter aprum,*

³⁹ Si tratta di un vero e proprio epos dei numeri del bere a simposio, su cui cfr. MORELLI, *Sighs of lost love*, pp. 43-47.

⁴⁰ Il termine *consessi* per indicare i vicini di posto a teatro è piuttosto raro (cfr. CIC. *Att.* 2, 15, 2; LIV. 34, 54, 7; VAL. MAX. 1, 7, 8) e non ricorre mai altrove in poesia. La parola implica in sé l'idea della vicinanza, ma questo concetto è amplificato ulteriormente attraverso la successiva enallage *vicina nomismata*, che prepara il contrasto con la distanza dei *cunei*, i settori in cui gli *scalaria* dividono la gradinata della cavea, qui contrapposti ai *subsellia*. Cfr. CITRONI, *Liber Primus*, p. 89.

*non quae de tardis servantur vitibus uvae
 dulcibus aut certant quae melimela favis,
 5 non pira quae longa pendent religata genesta
 aut imitata brevis Punica grana rosas,
 rustica lactantis nec misit Sassina metas
 nec de Picenis venit oliva cadis:
 nudus aper, sed et hic minimus qualisque necari
 10 a non armato pumilione potest.
 Et nihil inde datum est; tantum spectavimus omnes:
 ponere aprum nobis sic et harena solet.
 Ponatur tibi nullus aper post talia facta,
 sed tu ponaris cui Charidemus apro⁴¹.*

La prima parte dell'epigramma rispetta la convenzione del genere dell'epigramma di invito a cena o di ringraziamento per l'invito avuto (anche rispetto a Marziale stesso)⁴², in cui lettore è preparato ad un contesto "gastronomico", con l'enumerazione delle vivande che avrebbero dovuto o accompagnare o seguire il cinghiale. Nella seconda parte, invece, si scopre, quasi a sorpresa, che il motivo principale che anima Mancino è quello dello spettacolo. Il cattivo ospite Mancino si limita molto nelle vivande che offre: si parla di un solo, misero, cinghiale per *bis triceni vocati* (v. 1), il corrispettivo del *turba vocata* di I, 20. La connessione fra i due componimenti, perciò, è rafforzata anche a livello semantico, a segnalare la speculare trasformazione della platea dei convitati in una platea di pubblico. Per descrivere la pietanza, Marziale dice che l'aper era *hic minimus*, quale avrebbe potuto essere ucciso *a non armato pumilione* (vv. 9-10). È cosa nota che Domiziano istituì giochi gladiatorii fra donne e nani⁴³. Questo passo di Marziale testimonia anche scontri fra nani e fiere. Anche se sta parlando di una cena, dunque, Marziale trova naturale chiamare in causa

⁴¹ Per un commento vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 139-144; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 202-206. Il testo proposto è, anche in questo caso, quello dell'edizione di CITRONI, *Liber Primus*.

⁴² Cfr. 5, 78, 4-21; 10, 48, 7-20; 11, 52, 5-15. Sulle convenzioni di questa tipologia epigrammatica vd. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 139-140.

⁴³ Come si evince, ad esempio, da STAT. *Silv.* I, 6, 51 ss. Cfr. CITRONI, *Liber Primus*, p. 144.

il mondo del circo e, anzi, continua rafforzando il parallelismo nei versi successivi, quando, nel dire che il piccolo cinghiale venne mangiato tutto da Mancino, ricorre di nuovo all'uso del verbo *spectare* (cfr. I, 20) per descrivere l'azione compiuta dai convitati. Questi avrebbero fatto bene a recarsi nell'*harena* (v. 12), che sarebbe stata capace di offrire, *ponere* (v. 12), come Mancino, un cinghiale che si poteva solo guardare. Mi sembra interessante osservare che è proprio il legame qui direttamente esplicitato che autorizza a leggere I, 20 nei termini del racconto di una sorta di spettacolo compiuto dal padrone di casa, visto che in I, 43 è il poeta, in modo esplicito, a proporre questo tipo di parallelismo. Molto significativa, fra l'altro, la personificazione dell'*harena*⁴⁴, colta in un gesto, quello dell'offerta, sicuramente più adatto ad un padrone di casa. Nel gioco degli scambi è proprio Mancino, e non l'arena, a divenire protagonista di uno spettacolo. Nel caso dell'epigramma 43, tuttavia, il tema è costruito e rielaborato in maniera vivace e colorita, con una certa complessità, come dimostra il rovesciamento parodico dell'elenco delle vivande servite a banchetto, qui sostituito dall'enumerazione delle vivande non servite (vv. 3-8) e dalla successiva *climax* con cui si passa dall'esasperata descrizione delle dimensioni ridotte dell'animale (vv. 9-10) all'accusa di *μονοσιτία* (vv. 11-12) e, infine, all'auspicio della morte "punitiva" dell'ospite (vv. 13-14), due aspetti, questi ultimi, già presenti in I, 20⁴⁵. Emerge, inoltre, anche un altro motivo di "innovazione" di questo epigramma, spia di una *vis* di spettacolarizzazione sentita e coerente nella volontà poetica: la sproporzione (già incipitaria) fra il numero elevato di convitati e la singolarità del

⁴⁴ Similmente accade nel secondo epigramma del ciclo delle lepri e dei leoni, I, 14 dove l'*harena* personificata (v. 2) offre un gioco all'imperatore, con un procedimento che valorizza incredibilmente il ruolo di questa scenografica cornice.

⁴⁵ Cfr. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 139-140. Per gli elenchi delle vivande negli epigrammi greci, cfr. *AP* 5, 181; 183; 185; 11, 35; *MART.* 5, 78, 4-21; 10, 48, 7-20; 11, 52, 5-15. Per le celebrazioni negative si può pensare a *LUCIL.* 132-133 *ostrea nulla fuit, non purpura, nulla peloris*, | *asparagi nulli*, sempre su una cena, oppure a *CATULL.* 43 sulla descrizione in negativo della bellezza che manca ad Ameana. In *MART.* 4, 88, si elencano i doni che un certo personaggio non gli ha inviato. Sul *monositein* cfr. anche *IUV.* I, 94-95; 140-141; 4, 22, oltre a *MART.* 7, 59.

cinghiale, unica pietanza, che si rivelerà essere poi anche piccolo. Sessanta invitati erano già molti in principio di carne, troppi per una cena ordinaria, e costituiscono un pubblico non trascurabile anche come quantità; se ne può dedurre che trovano la loro ragion d'essere nella volontà di Mancino di procurarsi un pubblico per il suo spettacolo.

Tutto il componimento gioca su due punti centrali: l'*aper* nominato dall'inizio alla fine del componimento (ai vv. 2; 9; 12; 13; 14), che diventa a sua volta protagonista, insieme a Mancino, della cena descritta dal poeta e delle immagini degli spettacoli nell'arena (ai vv. 8-9 quello del nano che poteva uccidere a mani nude un cinghiale così piccolo, al v. 12 la rievocazione generica degli spettacoli con i cinghiali, al v. 14 l'auspicato confronto fra il cinghiale e Mancino); e il verbo *ponere*, usato con due significati diversi. Ai vv. 2, 12 e 13 (*et positum est nobis nil here praeter aprum; | ponere aprum nobis sic et harena solet. | Ponatur tibi nullus aper post talia facta*) viene usato come sinonimo di *apponere*, cioè "mettere in tavola", mentre nella *pointe* finale di v. 14 il valore è quello di *exponere*, cioè di "lasciare in preda agli animali (feroci o pericolosi)", una minaccia che ricorda MART. 2, 14, 18, contro il parassita Selio, *ad cenam Selium tu, rogo, taure, voca*, e già AP XI, 160, 3-4 (Lucill.) ὄψομαι οὐ μακρὰν αὐτοῦς τυχὸν εἰδότηας ὄντος | καὶ τὶ ποιεῖ ταῦρος, καὶ τὶ λέων δύναται⁴⁶. C'è qualche divergenza, fra i critici, riguardo all'identità del Caridemo chiamato in causa da Marziale a fine componimento⁴⁷, ma il collegamento fra mondo dei giochi e mondo della

⁴⁶ CITRONI, *Liber Primus*, pp. 141-143; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 202-206. Probabilmente *ponere* stava via via sostituendo, nella lingua comune, *apponere*, che Marziale, per esempio, non usa mai. Altri esempi di *ponere* con questa valenza anche nelle *Satire* di Orazio, in Ovidio, in Petronio, in Persio e in Giovenale.

⁴⁷ CITRONI, *Liber Primus*, p. 144 ha pensato che si potesse trattare di un malfattore molto noto condannato ad essere ucciso da un cinghiale nell'arena, mentre HOWELL, *Commentary on Book One*, p. 206 ha ipotizzato che non si tratti di una persona reale, ma di un nome parlante appropriato per una vittima dell'arena. Pur con i dovuti toni dubitativi, però, mi sembra maggiormente convincente l'ipotesi di Citroni e debole l'opposizione di Howell di un'eventuale incomprendibilità al di fuori di Roma, perché lo si potrebbe sostenere anche di altri personaggi evocati da Marziale (cfr. Gabba e Tettio Cavallo di I, 41, ma anche tutti i librai di Roma). Rimane vero che non si può escludere un significato quasi "proverbiale" di questa figura, sulla falsariga di quanto avviene per le prostitute di I, 34, cui

cena risulta rafforzato dal riferimento puntuale a personaggi esistenti e a creature che, come il cinghiale nel libro, si rivelano trasversali e legano in maniera simbolica tre mondi distinti (circo, cena e caccia) con giochi linguistici differenti legati alle capacità con cui abilmente Marziale sfrutta questa possibilità. Una sorte simile a quella del cinghiale, *trait d'union* fra modi e contesti differenti, la svolge, nel *liber*, lo stesso “ciclo delle lepri e dei leoni”. Questo elemento diventa molto evidente nell’epigramma 44, una risposta ad un’ipotetica lamentela di Stella che ha per due volte ricevuto epigrammi sull’argomento dei giochi delle lepri. Marziale chiude con una battuta, un autoinvito ad una cena da Stella, che potrebbe così vendicarsi servendogli, a sua volta, due volte della lepre. Alla lepre dei giochi descritti da Marziale, pertanto, il poeta sovrappone, ironicamente, la lepre che Stella gli potrebbe offrire concretamente a cena (vv. 3-4 [...] *nimum si, Stella, videtur | hoc tibi, bis leporem tu quoque pone mihi*)⁴⁸.

il lettore comunque poteva facilmente arrivare anche senza il riferimento a persone storicamente esistite. In riferimento alla casistica dei nomi parlanti, questo specifico Caridemo non è paragonabile agli altri omonimi marzialiani, di solito coinvolti in favori di carattere sessuale, pertanto dotati di un nome ironico (una trattazione in VALLAT, *Onomastique*, pp. 407; 556-557; 601, che non a caso non si occupa di questo personaggio).

⁴⁸ Per un commento al componimento cfr. CITRONI, *Liber Primus*, pp. 145-147; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 206-207. Questo epigramma, insieme al successivo 45, in responsione diretta, è stato molto discusso, soprattutto in merito alle problematiche poste dai vv. 1-2, in cui Marziale fra riferimento ad una *charta maior* e ad una *minor*. Rimando all’analisi di CITRONI, *Liber Primus* per avere una rassegna sistematica delle ipotesi precedenti. Secondo la maggior parte dei critici (cfr. FRIEDLAENDER, *Epigrammaton Libri*, p. 192; WHITE, *Presentation and Dedication*, p. 46; CITRONI, *Liber Primus*, pp. 145-147; HOWELL, *Commentary on Book One*, pp. 206-207) l’allusione è a due diverse raccolte di epigrammi diffuse fra gli amici di Marziale, una di maggiore ed una di minore ampiezza, ma precedenti la pubblicazione, che contenevano entrambe almeno uno stesso epigramma del ciclo delle lepri e dei leoni (bis), che è poi il fondamento dell’accusa di monotonia sollevata da Stella. Recentemente, tuttavia, NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 368-371 ha obiettato che in effetti una soluzione di questo tipo non soddisferebbe completamente, poiché non si comprende il motivo per cui Marziale avrebbe dovuto includere un componimento il cui senso sarebbe sfuggito alla maggior parte dei lettori (si ricordi che si sta pensando a raccolte che non avevano avuto ufficiale pubblicazione) né, tantomeno, è chiaro perché il poeta si sarebbe dovuto giustificare di

Come avveniva già per 1, 20, inoltre, la microsequenza del *liber* in cui è inserito l'epigramma 43 autorizza a postulare una continuità tematica trasversale polarizzata sul fronte degli spettacoli. Continuando nella lettura lineare, infatti, si susseguono ancora epigrammi del ciclo delle lepri e dei leoni: 44; 45; 51 e 60.

I due epigrammi 20 e 43, quindi, presentano ad un livello primario la rielaborazione del *topos* epigrammatico del lamento scherzoso dinanzi a cibi o bevande di cattiva o scarsa quantità, che ha numerosi esempi nella letteratura greca ed è frequentemente trattato da Marziale⁴⁹. Nel caso di Mancino la situazione è aggravata da almeno tre motivi: ha offerto un unico cinghiale per ben sessanta invitati; il cinghiale si è poi rivelato piccolo (pietanza dunque non appropriata per un invito a cena, specie se pretenzioso) e, infine Mancino, in modo razionalisticamente comprensibile⁵⁰ ma gravemente sconveniente da parte di un ospite, lo ha anche mangiato tutto da solo. La novità della rielaborazione, che spicca solo grazie al contesto specifico del *liber* e che può essere illuminata dai

un componimento trattante lo stesso tema di un altro, quando la *variatio* su temi affini è notoriamente principio di poetica nella latinità (bisognerebbe tutt'al più rievocare un'altra delle proposte di Friedlaender, cioè che nelle due raccolte mandate a Stella si ripetesse il medesimo componimento). Secondo Nauta, invece, la *maior charta* indicherebbe il primo libro degli epigrammi, mentre la *minor* sarebbe, in concreto, quel famoso *libellus* fondato sul ciclo delle lepri e dei leoni, nato con intento celebrativo nei confronti di Domiziano, che aveva poi ottenuto una forma di circolazione pubblica, da mettersi in parallelo con quanto accaduto con il *Liber de spectaculis*. Un'obiezione a questa teoria potrebbe essere rappresentata dalla totale assenza di testimonianze dell'esistenza di questa raccolta, né può confortare il caso apparentemente parallelo del *Liber spectaculorum* dal momento che comunque conserviamo di quest'ultimo una traccia ben consistente e non sappiamo nulla, invece, del *libellus* ipotizzato. Va per altro sottolineato che la *pars destruens* dell'argomentazione di Nauta è decisamente valida e che, inoltre, riesce a dare una spiegazione coerente anche per problematico epigramma 1, 45. In questa sede mi limito a questa sommaria discussione poiché il mio intervento mira a valorizzare esclusivamente la sovrapposizione dello spazio spettacolare e di quello conviviale nel libro.

⁴⁹ Cfr. *AP* 9, 377; 484; 486; 11, 96; 313; 314; 325; 377; 387; 413; *MART.* I, 20; 2, 19; 3, 13; 94; 6, 75; 7, 79; 8, 22; 11, 31.

⁵⁰ L'orizzonte di attesa logico, in definitiva, è che un cinghiale tanto piccolo basti solo per lui.

puntuali riscontri semantici e dalla continuità della microsezione specifica, è data dall'associazione fra invitati a cena e pubblico degli spettacoli. L'arricchimento interpretativo offerto da uno studio trasversale delle reti semantiche del *liber*, in questo caso, pone in luce non solo come il poeta giochi con un linguaggio formalmente lontano, riferibile agli spettacoli, e lo manipoli adattandolo all'ambito tematico della cena, ma mostra anche che, all'interno della raccolta costituita ed ordinata, si possono venire a creare richiami fra componimenti che rinforzano il peso dell'allusività ad una medesima sfera di immagini (o che la confermano). In questo modo l'interpretazione del singolo epigramma viene modificata proprio dall'inserimento nella raccolta e solo un'analisi che valorizzi la sua posizione nel *liber* può garantire un apporto euristico efficace e pieno.