

*Schede e notizie*

Alessandro DELFINO, Roma: l'epigrafe di <i>Cecropius</i> a Porta Salaria ...	p. 367
Heikki SOLIN - Pekka TUOMISTO, Iscrizioni di Torre S. Gregorio ad Aquino .....	» 371
Steven L. TUCK, <i>Epigraphica Campania: Unpublished Latin Inscriptions from Coastal Campania in the Kelsey Museum of Archaeology, University of Michigan</i> .....	» 378
Marici Magalhaes - Mario RUSSO, Iscrizioni inedite di <i>Surrentum: un'obstetrix imperiale e un nuovo classario</i> .....	» 408
Lucia D'AMORE, IG, XIV, 613: un'iscrizione inesistente .....	» 422
Paola PALAZZO, Bolli di 'anfore brindisine' del Museo di Mesagne (Brindisi) .....	» 428
Paolo BRUSCHETTI - Rossano PASTURA, Acquasparta: iscrizioni in Palazzo Cesi .....	» 473
Mariano MALAVOLTA, <i>Salvis insignibus</i> in un'iscrizione di Urbisaglia .....	» 485
Giulio CIAMPOLTRINI - Paola RENDINI, Iscrizioni dalla media valle del Fiora e da Talamone .....	» 486
Paola GRANDINETTI, Il sarcofago piacentino di <i>Lucilia Tyche</i> (CIL, XI, 1257) .....	» 498
Valeria RIGHINI, Un bollo laterizio da Palazzo Pignano (Cremona) ...	» 506
Maria Vittoria ANTICO GALLINA, Ancora sull'epigrafe di Rosate (Milano): dal documento iscritto al dato topografico .....	» 508
Antonio SARTORI, A volte ritornano .....	» 522
Riccardo GHIDOTTI, In una epigrafe funeraria da Ceresara (Mantova) un possibile contributo prosopografico .....	» 528
Gian Luca GREGORI, Breno (Val Camonica), santuario di Minerva: il graffito di <i>Firmus</i> .....	» 534
Raimondo ZUCCA, Iscrizioni inedite da Nora ( <i>Sardinia</i> ) .....	» 536
Meike MORHART, <i>Römische Inschriften im Archäologischen Museum Frankfurt am Main</i> .....	» 544
Valentina PORCHEDDU, Un <i>deus Manus Draconis</i> o un <i>deus ma(g)nus Draco</i> in una iscrizione votiva di <i>Caesarea (Mauretania Caesariensis)</i> ? .....	» 552
* * *	
<i>Nouvelles de l'A.I.E.G.L.</i> .....	» 557
* * *	
<i>Bibliografia</i> .....	» 561
* * *	
<i>Indici</i> , a cura di Angela DONATI .....	» 587

# EPIGRAPHICA

PERIODICO INTERNAZIONALE DI EPIGRAFIA  
Estratto dal vol. LXVII, 2005

GIAN LUCA GREGORI - MATTEO MASSARO

BRESCIA, *DOMUS DELLE FONTANE:*  
I GRAFFITI DEL «PASSAGGIO DEL *KANTHAROS*»

FRATELLI LEGA EDITORI  
FAENZA

# EPIGRAPHICA

PERIODICO INTERNAZIONALE DI EPIGRAFIA

Direzione: Angela DONATI

Maria BOLLINI, *Condirettore*  
Alda CALBI, *Redattore*

Collaborazione organizzativa:

«Associazione Epigraphica»  
«Centro Bartolomeo Borghesi»

GIAN LUCA GREGORI - MATTEO MASSARO

## BRESCIA, DOMUS DELLE FONTANE: I GRAFFITI DEL «PASSAGGIO DEL KANTHAROS»\*

### 1. Premessa

Tra i ritrovamenti più interessanti effettuati in questi ultimi anni a Brescia spicca senz'altro quello di un frammento di intonaco monocromo bianco, ricomposto dall'unione di più parti (alt. max. cm 24,5, largh. max. cm 38,5), con due graffiti latini.

Il recupero è avvenuto nel 2002 all'interno del complesso archeologico delle *domus* dell'Ortaglia, presso Santa Giulia, e precisamente nell'ambito dell'abitazione detta delle fontane (1), in un ambiente di forma allungata, avente probabilmente funzione di raccordo tra le stanze più settentrionali e la corte lastricata, consentendo di superare tramite gradini il dislivello esistente tra le due parti della *domus*. Tale ambiente è stato, convenzionalmente, chiamato del *kantharos* per via della raffigurazione di un vaso biansato nel mosaico pavimentale (2). A destra dei graffiti sembra conservarsi una cesura verticale dell'intonaco, spiegabile forse con la presenza sulla parete di uno stipite.

A differenza di altri ambienti della *domus*, quello in questione si caratterizza per una grande semplicità nella decorazione sia

---

\* I paragrafi 1 e 2 sono di Gian Luca Gregori, il 3 di Matteo Massaro. Gli autori ringraziano Filli Rossi (Soprintendenza per i Beni Archeologici per la Lombardia), per aver loro affidato lo studio di questi interessanti documenti, autorizzandone la pubblicazione, e Francesca Morandini (Direzione Musei Civici d'Arte e Storia di Brescia), per aver fornito preziose informazioni e foto di dettaglio; un ringraziamento particolare va anche a Giuseppe Camodeca, che molto ha contribuito alla lettura del secondo graffito, a Paolo Di Giovine, Silvio Panciera, Hans Taeuber ed Antonio Varone, generosi di suggerimenti. I controlli autoptici sono stati effettuati da Carlo Molle; suo è il facsimile, che qui si pubblica, tratto da un calco; utile per chiarire alcuni dubbi si è rivelata anche la riproduzione grafica realizzata da Massimo Blasi sulla base delle foto scattate dalla Soprintendenza subito dopo il ritrovamento.

(1) In attesa della pubblicazione sistematica dello scavo, si veda la presentazione preliminare degli eccezionali ritrovamenti in «*Le domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della città*», a cura di F. MORANDINI - F. ROSSI - C. STELLA, Milano 2003, in part. pp. 53-85.

(2) Cf. F. MORANDINI, in «*Le domus*», cit., p. 70 e la piantina della *domus* a p. 57.

pavimentale (un mosaico bianco con cornice nera), sia parietale (un tipo d'intonaco finalizzato a dar luce ad un corridoio privo di aperture verso l'esterno) (fig. 1).

La collocazione topografica dei graffiti nell'ambito della *domus* è elemento da non trascurare: non sembra infatti casuale che si fosse scelto non uno dei tanti ambienti di rappresentanza, ma un luogo di passaggio, privo di luce diretta, circostanza quest'ultima che potrebbe aver influito sia sull'esecuzione dei testi, sia sul loro grado di leggibilità.

La prassi di scrivere sui muri con uno strumento appuntito era, come si sa, in età romana ampiamente diffusa, come si evince dalla vasta gamma di testi pervenutici: semplici nomi, appunti occasionali, numeri (3), saluti, acclamazioni ed ingiurie, testi di carattere sacro o apotropaico, dialoghi o soliloqui, alfabetari, citazioni poetiche più o meno fedeli, proverbi, motti di spirito, giochi di parole ecc.). Tuttavia, a differenza di quanto capita per le iscrizioni dipinte, in genere i graffiti non dominano lo spazio delle pareti sulle quali sono tracciati e possono perciò facilmente passare inosservati (4).

Al di fuori delle città vesuviane, di Roma e di Ostia (5), per la fragilità stessa dei supporti, graffiti parietali si sono salvati solo in maniera sporadica e casuale. Acquistano perciò particolare rilevanza i due graffiti che qui si pubblicano, i quali, insieme a quelli, per lo più figurati, della *domus* di Santa Giulia (6) e ad altri, di minor rilevanza, provenienti dalle stesse *domus* dell'Ortaglia, fan-

(3) Come quelli tracciati a Brescia su di un frammento di intonaco appartenente alla *domus* di Santa Giulia, in corso di pubblicazione da parte di H. Taeuber, o quelli parzialmente visibili su di un frammento di intonaco dalla *domus* di Dioniso, tuttora inedito.

(4) Per un'analisi antropologica del fenomeno, cronologicamente di taglio trasversale, vd. i numerosi contributi confluiti nel volume «*Los muros tienen la palabra*». *Materiales para una historia de los graffiti*, ed. F.M. GIMENO BLAY - M<sup>a</sup> L. MANDINGORRA LLAVATA, València 1997. Più specificamente, e di recente, per l'età romana L. CANALI - G. CAVALLO, *Graffiti latini. Scrivere sui muri a Roma antica*, Milano 1991; M. LANGNER, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*, Wiesbaden 2001, p. 146; C. ZACCARIA, *Scriptor: lo scrittore che non deve scrivere*, in «*Usi e abusi epigrafici. Atti del Colloquio Internazionale di Epigrafia Latina, Genova 20-22 settembre 2001*», Roma 2003, pp. 237-254; H. SOLIN, *Introduzione allo studio dei graffiti parietali*, in «*Voci inaspettate. Esperienze di studio sui graffiti antichi, Atti della giornata di studio, Roma 7 marzo 2003*», in stampa.

(5) Cf. H. SOLIN, *I graffiti parietali di Roma e di Ostia*, in «*Acta of the Fifth Intern. Congress of Greek and Latin Epigraphy*», Oxford 1971, pp. 201-208; C. MOLLE, *Graffiti occasionali antichi con particolare riferimento ad alcuni contesti archeologici di Roma e del Lazio* (tesi inedita di dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia Classica - XV ciclo, Università degli Studi di Macerata 2003).

(6) Cf. nota 3. In generale sui graffiti figurati vd. ora il repertorio messo insieme da LANGNER, op. cit.

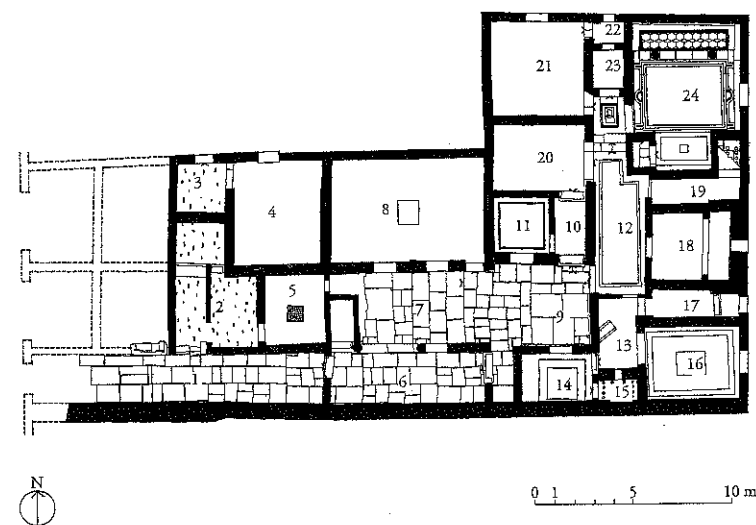


Fig. 1. Brescia, pianta della *domus* delle fontane - al n. 12 il c.d. passaggio del *kantbaros* (da AA.VV., «*Le domus dell'Ortaglia*», Milano 2003, p. 57).

no anche da questo punto di vista di Brescia un caso particolarmente interessante nel panorama dell'Italia settentrionale.

## 2. I testi

Il primo graffito (A) ha uno sviluppo di cm 13,5; le lettere hanno un'altezza compresa tra cm 0,8 e 1,1. Il secondo graffito (B) è lungo cm 22; le lettere sono in questo caso più piccole, con un'altezza compresa tra cm 0,5 e 1. La distanza tra i due graffiti oscilla tra cm 5 e 5,5.

Non essendo, com'è normale, i due graffiti stati tracciati con l'ausilio di linee guida, le lettere non sempre risultano tra loro allineate; più regolare, invece, si mantiene la distanza tra i singoli caratteri.

La presenza sull'intonaco di parecchi segni accidentali e di linee di frattura, insieme ad uno stato di conservazione complessivamente non buono, rendono in alcuni punti la lettura difficoltosa, soprattutto nel secondo testo (fig. 2) (7):

(7) Dal confronto tra le foto scattate dalla Soprintendenza subito dopo il ritrovamento e quelle digitali inviate di recente dalla Direzione dei Musei Civici di Brescia emerge come alcune

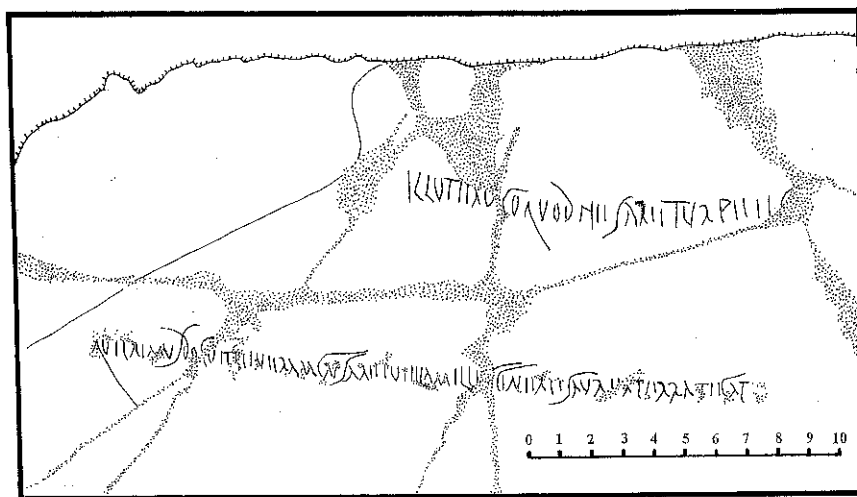


Fig. 2. Riproduzione grafica dei due graffiti, da calco.

## Graffito A (fig. 3):

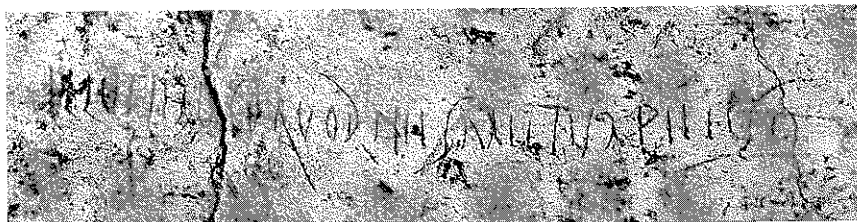


Fig. 3. Particolare del graffito A (Foto Sopr.).

*Illu (!) te rogo, quod negare turpe est.*

...ILLV TE pro ILLVD TE per un fenomeno, ben noto ai glottologi ed attestato anche nel latino pompeiano, di assimilazione tra la dentale finale di una parola e quella iniziale della parola successiva, con conseguente rafforzamento della *t* iniziale del pronome personale *te* ed allungamento per posizione della vocale finale del pronome dimostrativo *illud* (8).

lettere, sia nel primo sia nel secondo graffito, siano nel frattempo andate perdute; esse nella trascrizione sono state da me sottolineate; in grassetto sono state indicate invece le lettere d'incerta lettura.

(8) Cf. F. FANCIULLO, *Anticipazioni romanze nel latino pompeiano*, «ArchivGlottik», LXXXII, 2 (1997), pp. 186-198.

Dal punto di vista paleografico il graffito presenta i caratteri tipici della cosiddetta capitale corsiva (9); una certa incoerenza sembrerebbe notarsi, tuttavia, nell'uso delle *T*, in capitale ora quadrata (*te*, *turpe*), ora corsiva (*est*). Si segnalano per la loro particolarità grafica le *G*, con il segno diacritico discendente verso sinistra, invece che verso destra, e le *R*, tracciate in modo particolarmente elegante, con il primo tratto più corto ed il secondo che si prolunga fino al piede della lettera.

Rimandando per le considerazioni metriche e letterarie, sia per questo sia per il graffito seguente, al commento di M. Massaro, mi limito ad osservare, che il verbo *rogare* è frequente nei graffiti di Pompei, di solito nel contesto, del tutto diverso, dei *programmata* elettorali, ma talora anche in testi erotici (10), e che, per quanto riguarda l'oggetto della richiesta, purtroppo non esplicitato, si doveva trattare di cosa evidente per l'anonimo interlocutore, il quale non avrebbe potuto rifiutare, se non comportandosi in maniera vergognosa.

## Graffito B (fig. 4):

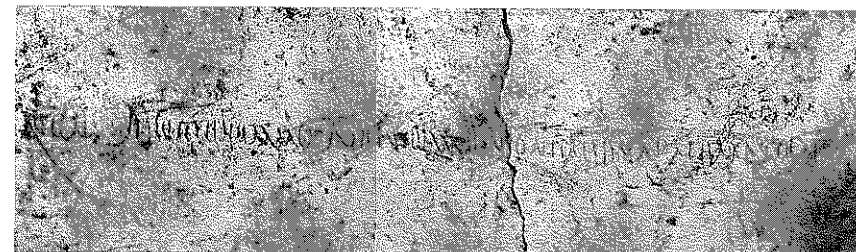


Fig. 4. Particolare del graffito B (Foto Sopr.).

*Qui primus docuit teneram (?) crisare puellam, illius cineres aurea terra tegat!*

(9) Cf. H. SOLIN, in «*Graffiti del Palatino, I. Paedagogium*», Helsinki 1966, pp. 37-86; P. CASTRÉN, in «*Graffiti del Palatino, II. Domus Tiberiana*», Helsinki 1970, pp. 51-61; H. SOLIN, *L'interpretazione delle iscrizioni parietali. Note e discussioni*, Faenza 1970, pp. 7-25; G. CENCETTI, *Paleografia Latina*, Roma 1978, pp. 35-38; A. PETRUCCI, *Breve storia della scrittura latina*, nuova ed., Roma 1992, pp. 45-50.

(10) Per i primi cf. C. CHIAVIA, *Programmata. Manifesti elettorali nella colonia romana di Pompei*, Torino 2002, in particolare pp. 66-71; per i secondi cf. A. VARONE, *Erotica Pompeiana*, Roma 1995, pp. 37, 38-39, 40-41, 96, 125 (a proposito di CIL, IV, 8364, 2015, 6865, 1684, 3951, 8805). Non credo si debba attribuire particolare significato al fatto che l'incipit del nostro testo trovi un perfetto parallelo in CIC., *ad fam.*, 13, 27, 3 (*illud te rogo, ut illos quoque gratos esse homines putes*); più significativo l'uso di *rogo* in Marziale, per il quale vd. sotto.

...TE VERAM nella mia prima segnalazione del graffito (11), lettura che non mi sentirei ad oggi di scartare del tutto, anche se sembrerebbe potersi giovare di un unico, pertinente, confronto poetico (12); SEVERAM mi suggerisce H. Taeuber (nome della *puella* o epiteto della medesima? Ma poeticamente quest'ultimo si trova semmai riferito a *virgo*, a prescindere dal fatto che, come se si leggesse *te veram*, l'esametro non risulterebbe metricamente corretto).

I controlli autoptici ed il calco effettuati da C. Molle non hanno consentito di risolvere definitivamente le incertezze di lettura. È vero che la T è dubbia, ma se si confronta la lettera in questione con le altre S del graffito, balza evidente la differenza. TENERAM mi parrebbe la lettura di gran lunga preferibile, non solo sul piano metrico, ma anche su quello dei riscontri letterari (Tibullo, Properzio, Ovidio) ed epigrafici (13), oltre che per il senso, e tuttavia la terza lettera non si direbbe proprio una N, quanto piuttosto una V. Si dovrebbe in definitiva pensare o ad un segno mal conservato o ad una dimenticanza dello *scriptor*, che avrebbe omesso di tracciare il primo tratto della N.

Le lettere sono più piccole e più affastellate rispetto al graffito precedente, al punto che spesso lettere simili consecutive (TT, LL) condividono gli stessi tratti; abbastanza differenti tra loro, nei due testi, risultano in particolare le G, N, P, R, V.

L'incipit sembrerebbe in qualche modo riecheggiare il noto verso iniziale dell'Eneide (14), ma vi potrebbe essere anche una reminiscenza ovidiana (15); con la stessa locuzione sembra aprirsi anche un graffito, probabilmente finora mal letto, in una latrina ricavata nelle sostruzioni del Canopo di Villa Adriana a Tivoli (16).

*Docere* è verbo che sia in poesia, sia in epigrafia assume spes-

(11) GREGORI, in «Le domus», cit., pp. 84-85.

(12) Ov., *ars*, 1, 62: *ante oculos veniet vera puella tuos*.

(13) Per i primi vd. sotto; per i secondi: CIL, VI, 28523 cf. p. 3535 = CLE, 1540: ... *te lapis obtestor ne puellae tenerae gravis esse velis*; la stessa massima ritorna, con qualche variante, in CIL, XI, 7024 = CLE, 1542 e E. PAIS, *SupplIt*, 1305, dove *tenera* non è la *puella*, ma l'*aetas*.

(14) *Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / litora ...*

(15) *am.*, 2, 3, 3: *qui primus pueris genitalia membra recidit, / vulnera quae fecit debuit ipse pati*.

(16) S. AURIGEMMA, *Lavori nel Canopo di Villa Adriana - III*, «*Bolld'Arte*», XLI (1956), p. 69, con la nuova proposta di lettura MOLLE, op. cit., pp. 133-136 n. 310: *Qui primus pueros do(---?)*.

so una chiara valenza erotica (17). Ancora più marcato il significato erotico del verbo *crisare*, che, pur potendo assumere sfumature diverse, in senso «tecnico» era utilizzato per indicare le movenze sensuali della donna seducente ed in particolare l'azione di colei che «si dimenava» sopra un uomo supino (18). Rarissimi, come si può comprendere, i confronti epigrafici; anzi posso citare un solo graffito, tracciato sul muro esterno della tomba 42 della necropoli di *Portus*, vicino ad Ostia (19).

Quest'ultimo testo si rivela di grande interesse anche per la clausola finale, la stessa che in un contesto non troppo dissimile chiude pure il nostro graffito e che, curiosamente, ricorre, in un ambito completamente diverso (ma cronologicamente forse non troppo distante), alla fine di due iscrizioni sepolcrali, rispettivamente da Salerno e dalla lontana Tracia (20). La locuzione *terra tegat* o *tegit* è presente con una certa frequenza nei *carmina* epigrafici (21) e s'incontra pure in Properzio (22) ed Ovidio (23). Ciò che non sembra affatto comune è l'appellativo di *aurea* attribuito alla *terra* (in luogo del più comune *levis*), nel significato di «terra d'oro», e quindi, forse, in senso figurato, di terra soave, speciale, di somma bellezza o anche di sepoltura preziosa, degna di re (24).

Dal momento che non si è trovato un calzante parallelo letterario, si dovrà ipotizzare come archetipo un verso andato perduto. Potrebbe venire in mente l'epitaffio di Cinzia, nell'elegia IV, 7

(17) Cf. *ThesLingLat*, V, col. 1720; ad es. Ov., *ars*, 3, 43: (*puellae*) *nunc quoque nescirent (amare), sed me Cytherea docere tussit; trist.*, 2, 365: *Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare puellas?*; PROP., 1, 1, 5: *et caput impositis pressit Amor pedibus, / donec me docuit castas odisse puellas*; LYGD., 4, 65: *saevus amor docuit validos temptare labores*; tra i graffiti vd. in particolare CIL, IV, 1520: *Candida me docuit nigras odisse puellas; odero si potero, si non, invitus amabo. Scripsit Venus Fisica Pompeiana*.

(18) Le attestazioni sono raccolte nel *ThesLingLat*, IV, col. 1206; cf. J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, pp. 2, 136-137, 146, nota 1.

(19) H. THYLANDER, *Inscriptions du port d'Ostie*, Lund 1952, A348 (il *t. p. q.* dovrebbe essere costituito dalla fine del II sec. d.C., quando sarebbe stata costruita la tomba, appartenuta ai liberti C. *Iulius Felix* e *Iulia Asia*: I. BALDASSARRE ET ALII, *Necropoli di Porto, Isola Sacra*, Roma 1996, pp. 120-125). Cf. IRBaelo, 105, su di un frammento di intonaco dipinto rinvenuto all'interno di una *domus* (metà II sec. d.C.): *hic eg[o] memin[i] quondam futuisse puellam ...*

(20) CIL, X, 633 = ILS, 8132 = CLE, 1308 = *InscrIt*, I, 1, 85 (II sec. d.C. ?); AEp, 1916, 122 = *ILBulg*, 248 (II/III sec.). Cf. R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana 1942, pp. 134, 236.

(21) CLE, 400, 476, 1133, 1155, 1175, 1239.

(22) PROP., 1, 6, 28: *multi longinquo perire in amore libenter, / in quorum numero me quoque terra tegat*; 2, 26B, 44: *me licet unda ferat, te modo terra tegat*; 3, 16, 28: *me tegat arborea devia terra coma*.

(23) OV., *trist.*, 3, 3, 46: *sed sine funeribus caput hoc, sine honore sepulcri / indeploratum barbara terra teget*.

(24) Cf. *ThesLingLat*, II, col. 491.

di Properzio (vv. 85-86), ma lì *aurea* è inequivocabilmente epiteto della donna e non della terra (25).

Non credo che dietro i graffiti che qui si pubblicano si debba necessariamente vedere un'allusione a personaggi e situazioni reali; penso piuttosto che si trattasse di motti proverbiali, al pari di tanti altri ricorrenti, a volte con leggere varianti, nel vasto repertorio dei graffiti erotici pompeiani, alcuni dei quali tracciati, al pari dei nostri, proprio sui muri interni delle *domus* (26). In particolare il secondo dei nostri testi sembrerebbe ispirarsi al *topos* della lode per il *primus inventor*, contenendo un ringraziamento per chi, per primo, insegnò alle donne un'arte, di cui anche l'anonimo *scriptor* ha potuto godere e siccome si trattava di un'arte antica come il mondo, il ringraziamento non poteva che essere per quest'anonimo, defunto, benefattore dell'umanità.

Restano ovviamente aperti parecchi interrogativi, ai quali mi pare, almeno per il momento, difficile dare una risposta.

Chi si divertì a tracciare sulle pareti del corridoio questi graffiti? Perché e quando lo fece? Purtroppo l'anonimato di entrambi i testi non consente di avanzare ipotesi sugli autori (27). Le evidenti differenze paleografiche, sulle quali ho richiamato l'attenzione, permettono solo di ipotizzare due differenti mani. La presenza di un primo graffito potrebbe aver costituito, a distanza di poco tempo, un fattore d'attrazione per il secondo, così come accade altrove, dove più graffiti si trovano spesso concentrati e sovrapposti in aree molto ristrette, pur essendovi stata disponibilità di ampie superfici libere (28).

Considerando la natura dei testi, i fenomeni linguistici e la scelta del luogo (un buio corridoio) avanzerei il sospetto di un «gioco» o di uno scambio di battute tra i componenti della *familia* servile-libertina, che prestava servizio all'interno della ricca *domus*.

(25) *Hic Tiburtina iacet aurea Cynibia terra; / accessit ripae laus Aniense tuae*. Com'è noto, è stato proposto di vedere in quest'elegia properziana una reminiscenza della descrizione dei funerali di Patrolo presente nel libro XXIII dell'Iliade, dove tuttavia ad essere d'oro è l'urna destinata ad accogliere le ossa di Patrolo ed in futuro anche quelle di Achille: cf. R. DIMUNDO, *Properzio* 4, 7. *Dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari 1990, pp. 28, 90, 195.

(26) Il caso più eclatante è *Candida me docuit nigras odisse puellas* ..., del quale a Pompei si conoscono, da punti diversi della città, vari esemplari: *CIL*, IV, 1520, 1523, 1526, 1528, 1536, 9847 (cf. VARONE, op. cit., pp. 54-55 con nota 69), probabilmente ispirati a PROP., *el.*, 1, 1, 5.

(27) Cf. in merito a questo problema le considerazioni di carattere generale di G. CAVALLO, *Los graffiti antiguos: entre escritura y lectura*, in «*Los muros tienen la palabra*», cit., pp. 61-71.

(28) Cf. P. CASTRÉN, *I graffiti del vano XVI* (appendice), «*MemPontAccRomArch*», s. III, XI, 1 (1972), p. 72.

Quanto alla datazione dei due testi, certamente d'età imperiale in considerazione dei dati archeologici e dei confronti letterari, la paleografia non consente in questo, come in altri casi analoghi, di proporre una ristretta forcilla cronologica. Caratteri vicini ai nostri si possono infatti riscontrare sia nei graffiti pompeiani, sia in quelli romani del Palatino, posteriori anche di parecchio ai precedenti. L'unico, generico, *terminus ante quem* sembra essere costituito dall'assenza di lettere caratteristiche della minuscola corsiva e dalla persistenza della *E* a due tratti, fenomeni difficilmente riscontrabili dopo i decenni iniziali del III sec. d.C. (29). Il *terminus post quem* è invece fornito dai numerosi interventi edilizi subiti nel tempo dalla *domus* delle fontane, che, in uso dalla fine del I sec. a.C., fu radicalmente ristrutturata nel corso del II sec. d.C., con la realizzazione di nuovi apparati decorativi sia parietali sia pavimentali in alcuni degli ambienti prossimi al corridoio del *kantharos*, secondo un piano che si protrasse nel secolo successivo (30).

In conclusione ed allo stato attuale delle nostre conoscenze, proporrei di datare i due graffiti entro un arco temporale compreso tra la seconda metà del II e gli inizi del secolo seguente, a cavallo tra l'impero di Commodo e quello dei Severi, un periodo ancora di grande floridezza per *Brixia* e per gli esponenti della sua classe dirigente (31).

Insieme ai non pochi *carmina* rintracciabili nella produzione epigrafica funeraria bresciana d'età imperiale i nostri testi possono contribuire a far luce sul livello culturale della società del tempo, come sottolinea M. Massaro nelle considerazioni che seguono (32).

(29) Oltre alla bibliografia alle note precedenti, vd. G. CENCETTI, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bologna 1954, p. 64.

(30) Cf. F. MORANDINI, in «*Le domus*», cit., pp. 53-70; per le pitture: E. MARIANI, *ibidem*, pp. 71-73; per i tessellati: MORANDINI, *ibidem*, pp. 74-79.

(31) Numerosi sono in quell'epoca gli esponenti di famiglie bresciane ancora presenti nel Senato di Roma ed intensa si mantiene localmente l'attività edilizia, con interventi che interessano sia *domus* private sia edifici pubblici (teatro): cf. G.L. GREGORI, *Brescia romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale*, II, Roma 1999, pp. 112-120.

(32) Nella produzione epigrafica bresciana sono almeno dodici i *carmina*, tutti d'ambito funerario, con considerazioni sulla morte, di volta in volta vista come colei che libera dagli affanni della vita, o in chiave nichilista o ancora come colei che troppo presto ha posto fine all'esistenza del defunto; si riscontrano esametri, pentametri, distici e senari giambici; i modelli si possono a seconda dei casi rintracciare in Plauto, Catullo, Virgilio, ma spesso si ha l'impressione di trovarsi di fronte a dei veri e propri cliché, che, come tali, si ritrovano, con qualche variante, nell'epigrafia anche di altre città: GREGORI, op. cit., pp. 296-299.

### 3. La metrica e i confronti letterari

Il primo graffito presenta la struttura metrica regolare di un endecasillabo falecio (33), il secondo quella di un distico elegiaco (34).

Sarà una coincidenza fortuita, ma si tratta dei due metri prediletti da Marziale (attivo negli ultimi decenni del I sec.), come egli stesso dichiara in 10, 9, 1-2 (composto in endecasillabi): *undenis pedibusque syllabisque / et multo sale, nec tamen protervo / notus gentibus ille Martialis...*: «quel Marziale universalmente noto per (i suoi versi di) undici piedi (i distici elegiaci) o undici sillabe (i falecii) molto pungenti, ma senza acredine...». A sua volta, Marziale riprende la predilezione di Catullo, i cui carmi brevi vedono al secondo posto, dopo i 48 epigrammi in distici elegiaci della terza parte del *Liber*, i 41 componimenti in falecii nel gruppo delle *nugae* (il cui carne dedicatorio a Cornelio Nepote è per l'appunto in questo metro).

Ora, se già nella letteratura (e così nella epigrafia) greca il distico elegiaco era da secoli il metro epigrammatico per eccellenza e quasi esclusivo (relativamente minime le percentuali di trimetri giambici, esametri continui, coliami; del tutto sporadici altri metri), il gusto dell'endecasillabo, sebbene il suo schema fosse anch'esso di origine greca (35), trovò una propria diffusione nella letteratura latina come metro di poesia breve, occasionale e personale, eventualmente (ma non solo) 'epigrammatica', a partire da Catullo e da poeti della sua cerchia, negli ultimi decenni dell'età repubblicana (36).

(33) Nella sua forma più classica, ossia: ---○○-○-○-×. Anche la cesura dopo la quinta sillaba è del tutto regolare; anzi, in tutti gli endecasillabi di Marziale in cui è presente la parola *rogo* (sei occorrenze), essa occupa proprio la stessa sede metrica in cui si trova nel nostro graffito. Direi che basterebbe questo elemento per confermare la natura metrica del breve testo.

(34) Con una sillaba lunga di troppo nell'esametro, se vi si legge *te veram* anziché *teneram*. La scrittura su una sola riga (così anche a Pompei il distico di *CLE*, 955, riportato sotto, nota 48) non solo non contrasta, ma potrebbe confermare la consapevolezza metrica, secondo l'asserzione di Marziale riferita qui nel testo. Sarebbe suggestivo ipotizzare che il secondo graffito espliciti l'ammiccante allusione del primo; ma la diversità di mano non consente di 'fantasticare' troppo.

(35) Sull'uso dell'endecasillabo falecio nella poesia greca, specialmente epigrammatica ed epigrafica, vd. L. GAMBERALE, *L'epigramma dell'imperatore Adriano all'Eros di Tespie*, in «Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentile», Roma 1993, specialmente pp. 1104-1109.

(36) Nell'età stessa di Catullo, l'endecasillabo falecio è documentato anche tra i metri delle *Saturae Menippeae* di Terenzio Varrone; ma da una sola, *Virgula divina*, abbiamo frammenti un poco più consistenti (e quindi anche più sicuri): 565-568 Büch. = 566-569 Cèbe, di argomento e tono, diremmo, bucolici. Si tratta comunque di un uso sporadico, non epigrammatico, che rientra certamente nel tipico gusto di Varrone per la polimetria in sé, senza una particolare preferenza rispetto ad altri metri.

Specificamente significativa per il nostro graffito è poi la coincidenza della origine dalla Gallia Cisalpina di gran parte dei primi poeti che mostrarono predilezione per l'endecasillabo: lo stesso Catullo da Verona (romano invece il suo amico Licinio Calvo), Furio Bibaculo da Cremona, Elvio Cinna, come si suppone, proprio da Brescia (37); e anche più tardi, alle soglie del II sec., Plinio il Giovane, nativo di Como, cita (*epist.*, 4, 27) endecasillabi di un (*Q. Gellius Sentius*) *Augurinus*, che si suppone nativo di Verona, perché menziona Catullo come *meus* (*canto carmina versibus minutis / his olim quibus et meus Catullus / et Calvus veteresque ...*).

E forse a quest'epoca, o di poco anteriore, risale la raccolta anonima dei *Carmina Priapea*, circa 80 componimenti epigrammatici incentrati sulla figura e gli attributi del dio Priapo, come tipicamente scolpito in legno dipinto, a custodia (magico-apotropaica) di campi e giardini: anche questa raccolta alterna in grande maggioranza distici elegiaci ed endecasillabi falecii, con una leggera prevalenza però di questi ultimi, che così si confermano come principale metro alternativo all'elegiaco per gli epigrammi di espressione erotico-oscena (38).

In relazione specifica ai nostri graffiti, merita forse osservare che questa raccolta è aperta da due componimenti introduttivi, il primo in elegiaci, il secondo in falecii: ora, il primo sembra rivolto piuttosto a un pubblico di lettori di manoscritti (*Carminis incompti lusus lecture procaces, / conveniens Latio pone supercilium*: «tu che ti accingi a leggere poesie alla buona, scherzose e frizzanti, distendi il tipico sopracciglio corrugato dei Latini»); il secondo invece proprio a lettori di iscrizioni estemporanee parietali come i graffiti: *Ludens haec ego teste te, Priape, / horto carmina digna, non libello, / scripsi non nimium laboriose ... ergo quicquid id est, quod otiosus / templi parietibus tui notavi, / in partem accipias*

(37) Vd. E. COURTNEY, *Fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993, pp. 220-221. Vd. anche il quadro della cultura nella Cisalpina tracciato da GREGORI, op. cit., pp. 295-296.

(38) Questa predilezione, nata forse dalla cadenza agevolmente orecchiabile del *versus minutus* (come l'abbiamo visto denominato da Augurino), si potrà presumere favorita anche da un fattore di tecnica prosodica, in quanto tale verso consentiva l'uso di parole contenenti sequenze cretiche, escluse invece da ogni possibilità di impiego nella metrica dattilica. Naturalmente tale uso era possibile anche con qualsiasi metro giambico-trocaico; ma questi dovevano apparire troppo legati alla tradizione di poesia scenica, e a un livello stilistico più popolare; mentre l'endecasillabo appare tipicamente adoperato da poeti colti, anche quando attingono a linguaggio (e costumi) 'volgari'. Merita infatti osservare, a questo proposito, che Catullo denomina come *iambi* anche i suoi componimenti in endecasillabi, mentre non compone che raramente trimetri 'alla greca' (e magari puri), mai senari giambici 'alla latina' (vd. J. K. NEWMAN, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990, p. 48 ss.).

*bonam rogamus* («Priapo, tu mi sei testimone che per gioco ho scritto, senza troppo impegno, poesie adatte a un giardino, non a un libro ... Perciò ti prego di accettare benevolmente tutto quello che mi è venuto di tracciare, nel tempo libero, sulle pareti del tuo tempio»).

E tuttavia, questo abbinamento di endecasillabo e distico elegiaco come metri tipicamente epigrammatici non trova un riscontro effettivo nei maggiori 'bacini' di documentazione di iscrizioni parietali, a cominciare da quello eccezionale di Pompei (ed Ercolano), in cui, nonostante la relativa frequenza di graffiti metrici, sembra del tutto assente il falecio, mentre solo pochi senari giambici e settenari trocaici con qualche esametro o pentametro isolato interrompono l'assoluta prevalenza del distico elegiaco. Si può pensare che l'endecasillabo falecio, come gli altri metri cosiddetti 'eolici', non fosse in effetti noto o alla portata della cultura 'comune': forse non rispondeva neppure al senso ritmico comune, nonostante la sua facile cadenza e 'orecchiabilità' (per noi). Nell'età di Catullo, come osservavo altrove (39), neppure il distico elegiaco doveva essere ancora, per così dire, 'di dominio pubblico', e pertanto risulta ancora raro nell'uso epigrafico, nonostante il modello greco; ma con i grandi elegiaci dell'età (proto)augustea la sua conoscenza cominciò certamente a dilagare, accanto a quella dell'esametro virgiliano: soprattutto poi la produzione di Ovidio, con le sue doti di chiarezza, scorrevolezza e musicalità, dovette fornire un contributo decisivo a orientare il gusto e l'orecchio di lettori e compositori di media cultura in modo (quasi) esclusivo verso i metri dattilici, in particolare verso il distico elegiaco nella prassi epigrafica e specialmente nell'epigramma estemporaneo parietale.

D'altra parte, è notorio che a Pompei (ma anche altrove) una parte consistente dei graffiti di forma metrica è rappresentata da citazioni di autori (40). Se si considera, inoltre, che l'uso epigrafico, anche lapideo, dell'endecasillabo falecio risulta comunque molto raro, e denuncia sempre una committenza di livello culturale almeno medio-alto (41), si può essere orientati all'ipotesi che

(39) *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari 1992, pp. 29-30, 38-39.

(40) In particolare nella vicina Ercolano i pochi versi graffiti «sind ausschliesslich Dichtersitate oder Repetitionen von sonst bekannten Versen», come osserva H. SOLIN nella recensione ai più recenti fascicoli del *CIL*, IV, in «Gnomon», 45 (1973), p. 273.

(41) L'esempio più cospicuo è rappresentato proprio da un ampio inno a Priapo, trovato a Tivoli: *CLE*, 1504 = *CIL*, XIV, 3565.

il nostro endecasillabo bresciano, più che creazione estemporanea di chi lo ha graffito, riproduca un verso di componimento perduto di un poeta epigrammatico, del genere di Marziale o dell'ignoto autore dei *carmina Priapea*.

Tra i graffiti pompeiani si può forse indicare un caso confrontabile con il nostro in *CIL*, IV, 8347: *Crescens Chryseroti salutem | quid agit tibi dexter ocellus?* Il segmento interrogativo della r. 2 presenta una struttura perfetta di paremiaco; ma è difficile immaginare che sia stato composto in modo estemporaneo come tale, e che non derivi piuttosto da un esametro di autore, di cui doveva costituire il secondo emistichio (42). Così infatti si ritiene che un frammento di Varrone in prosa (*Men.*, 253 Büch. = 268 Cèbe) citi un 'paremiaco' di Lucilio (1356 M. = 1401 Kr.), ossia un secondo emistichio di esametro, verosimilmente divenuto in qualche modo 'proverbiale' (s'intende fra persone colte): *alterum bene acceptum dormire 'super amphitapo bene molli'* («l'altro, bene accolto, dormire 'su morbidissima doppia flanella'»). D'altra parte è anche difficile pensare a una struttura metrica solo casuale in quella frase pompeiana: *quid agit* iniziale era certamente espressione del parlato (43), ma il successivo dativo affettivo *tibi* sembra inserito in quella posizione e con quel che segue in funzione di un intenzionale ritmo dattilico, ossia della composizione di un esametro (44). Ora, se qui sono apertamente menzionati emittente e destinatario, resta però 'criptico' il riferimento specifico di *dexter ocellus*. Sarà verosimilmente una persona amata; ma di che genere? a quale titolo? e così via: se conoscessimo la fonte poetica che dobbiamo supporre, potremmo forse determinare meglio l'allusione di quel *dexter ocellus*; anzi, si può presumere che la citazione poetica intendesse proprio identificare la situazione del destinatario con quella del componimento da cui era tratta. Similmente si può pensare per il nostro graffito bresciano, il cui senso allusivo sarebbe stato più apertamente interpretabile alla luce di una eventuale fonte o modello poetico.

(42) Ossia - U U - U U - ' *quid agit tibi dexter ocellus*.

(43) Attestata di frequente da poeti 'dialogici' come Plauto o HOR., *sat.*, 1, 9, 4: *quid agis, dulcissime rerum*: si può osservare la medesima posizione metrica nella frase del graffito.

(44) L'uso stesso di *ocellus* si osserva nel *ThesLingLat* (KUHLMANN, 1973), IX, col. 410, rr. 43-45, che risulta quasi esclusivamente poetico, con 4 sole eccezioni prosastiche, a cui si aggiungerebbe il graffito *CIL*, IV, 1780 *quid faciam vobis ocelli luscii*, per cui tuttavia Zangemeister annotava, non senza ragione, «fortasse numeri agnoscendi sunt». Ne consegue comunque che il graffito 8347 è invece ritenuto senz'altro metrico.



Il problema maggiore è posto infatti, come si è osservato sopra, dalla interpretazione della allusione contenuta in questo endecasillabo. Il riferimento specifico del suo ammonimento sentenzioso («ti chiedo una cosa che sarebbe vergognoso rifiutare») fu intenzionalmente riservato dallo *scriptor* a chi doveva capire il senso dell'allusione, riconoscendo nel contempo l'autore del 'bigliettino' vergato su quella buia parete di corridoio: si suppone pertanto una relazione, o almeno un incontro, e una sorta di 'scheraglia' pregressa fra emittente e destinatario del messaggio. Ma di che genere di richiesta si sarà trattato? Il ventaglio delle ipotesi sarebbe potenzialmente indefinito, tanto più che dovremmo partire da una alternativa: il tono della espressione si deve ritenere serio o scherzoso (ironico)? Il termine-chiave è rappresentato da *turpe (est)*: da intendere secondo la morale dei *senes severiores* ('bollati' da CATULL., 5, 2), o secondo quella della *lasciva decentius aetas* (HOR., *epist.*, 2, 2, 216)?

Come si è detto sopra, nei graffiti pompeiani *rogare*, quando non riguarda la propaganda elettorale, viene adoperato tipicamente in senso erotico. Nel nostro caso potremmo anche ipotizzare qualcosa di più 'serio', come la richiesta di un prestito, o di una malleveria o di una testimonianza, o di un qualsiasi favore non disonorevole, così che sarebbe invece vergognoso rifiutarlo, specialmente supponendo un rapporto di amicizia o comunque di relazione stabile tra scrittore e destinatario. Personalmente, tuttavia, propenderei piuttosto per il tono 'ludico', ammiccante, di una allusione erotica, che risponderebbe meglio, mi sembra, sia alla prassi più frequente fra i graffiti, sia ai confronti che possiamo indicare nella produzione letteraria. Perfino nell'ambito del rapporto coniugale, infatti, nel noto epitalmio per una coppia di nobili sposi Catullo (61, 144-6) invitava la donna (non senza spirito 'pragmatico'): *tu quoque quae tuus vir petet cave ne neges, ni petitum aliunde eat* («tu pure, quel che tuo marito ti chiederà [s'intende: nei rapporti sessuali], bada di non negarglielo, perché non vada a chiederlo altrove ...»).

Un esempio significativo di antitesi proprio tra *rogare* e *negare* in senso erotico offre quindi OV., *ars*, 1, 344-5: *vix erit e multis, quae neget, una (puella), tibi: / quae dant quaeque negant, gaudent tamen esse rogatae* («a stento tra molte ragazze ne troverai una che [si] rifiuti: quelle che [si] concedono e quelle che [si] rifiutano, hanno comunque piacere a essere invitate»). Fra i numerosi esempi della medesima antitesi negli epigrammi di

Marziale, talora essa riguarda richieste di danaro: così negli ultimi versi di 2, 44 (a un amico usuraio): *durum est, Sexte, negare cum rogaris, / quanto durius ante quam rogeris* («è duro, Sesto, rifiutare quando ti si chiede [un prestito]; quanto più duro prima che te lo si chieda!»), o in 7, 43, 1-2 (e altrove). Ma più spesso e più incisivamente ritorna la 'condiscendenza' erotica, come nei monodistici 3, 54: *Cum dare non possim, quod poscis, Galla, rogantem, / multo simplicius, Galla, negare potes* («Invece di chiedermi quello che non posso darti, Galla, quando ho voglia di te, molto più semplicemente potresti dirmi, Galla, che non hai voglia»), e 2, 25 (alla medesima donna): *Das numquam, semper promittis, Galla, roganti: / si semper fallis, iam rogo, Galla, nega* («Sempre prometti, non ti concedi mai, Galla, a chi te lo chiede: se parli sempre al contrario, allora ti prego, Galla, di che non hai voglia»). L'esempio più ampio è offerto da una coppia di epigrammi in forma di 'botta e risposta': a 4, 71 (tre distici elegiaci, che richiamano il passo ovidiano): *Quaero diu totam, Safroni Rufe, per urbem, / si qua puella neget: nulla puella negat. / Tamquam fas non sit, tamquam sit turpe negare; / tamquam non liceat: nulla puella negat. / Casta igitur nulla est? Sunt castae mille. Quid ergo / casta facit? Non dat, non tamen illa negat* («È molto che vado cercando per tutta la città, Safronio Rufo, una ragazza che dica di no: nessuna ragazza dice di no. Come se fosse un delitto, come se ci fosse da vergognarsi a dire di no. Allora non ce n'è una sola casta? Sono caste in mille. Come si comporta dunque chi è casta? Non si concede, e però non dice di no»), risponde infatti 4, 81 (in coliami: è il terzo per frequenza dei metri di Marziale, ma a distanza dai primi due): *Epigramma nostrum cum Fabulla legisset / negare nullam quo queror puellarum, / semel rogata bisque terque neglexit / preces amantis. Iam Fabulla, promitte: / negare iussi, pernegare non iussi* («Fabulla, dopo aver letto il nostro epigramma, in cui lamento che nessuna delle ragazze dice di no, pregata una e due e tre volte, ha fatto la sorda alle suppliche dell'amante. Ora, Fabulla, di di sì: io volevo trovare chi dicesse di no, non volevo trovare chi dicesse irremovibilmente di no»).

Nel primo di questi due epigrammi si affaccia anche il terzo elemento linguistico del nostro graffito: *turpe est*, e proprio in connessione con *negare*, tanto che si potrebbe essere indotti a scorgervi un modello diretto (sebbene in altro metro). Ma l'autore del nostro graffito appare ancora più incisivo, condensando i

termini della schermaglia nelle undici sillabe di un falecio (45). Anzi, si dovrebbe piuttosto riconoscere che l'epigramma di Marziale sembra presupporre, più che ispirare, una frase quasi 'di gergo', come quella del nostro graffito. Fra tutti gli epigrammi di Marziale, del resto, tre soli sono condensati in un solo verso, e si tratta due volte di esametri (2, 73 e 7, 98), una volta di un coliambo (8, 19); né sono attestati monostici letterari prima di Marziale: se ne conoscono invece tra i *versus populares*, e con una certa frequenza in iscrizioni (e graffiti). Potremmo quindi affiancare, alla ipotesi di un verso estrapolato da un componimento letterario perduto (46), quella di una sorta di *versus popularis*, basato su un lessico in sé generico e quindi versatile, ma caratterizzato allusivamente in senso erotico nel linguaggio specialmente giovanile o comunque popolare. D'altra parte, negli stessi esempi proposti, che documentano questo senso allusivo, esso si pone su un piano di discreta 'urbanità': a essere richiesta o negata appare infatti di solito una generica 'disponibilità' sessuale (non prestazioni 'straordinarie' o innaturali) (47), così che lo si può ritenere adoperato anche per una sincera relazione affettiva.

Il secondo graffito, nella struttura più abituale del distico elegiaco, presenta anch'esso una formulazione testuale piuttosto inconsueta, sebbene non inedita, come documentano i tre confronti epigrafici segnalati. Si tratta peraltro di documenti molto disparati sia per tipologia che per provenienza (ma non per cronologia). Nel suo insieme, il più simile appare il graffito dalla necropoli del porto di Ostia, tracciato sulla parete esterna di un sepolcro: <hic> ego <mi> memini quenda(m) (!) crissasse puella(m) / cuius cineres aurea terra tegat (48) («Qui io mi ricordo che mi

(45) Tra l'altro, si può osservare il preciso adattamento metrico, tra la sequenza *sit turpe negare*, adatta a clausola di esametro, e la sequenza *negare turpe est*, adatta a clausola di endecasillabo: ulteriore testimonianza di consapevolezza metrica in chi ha ideato la frase graffita (ovvero di derivazione da un componimento letterario).

(46) Quivi la 'sentenza' poteva avere anche un senso non erotico; ma è noto che pure un poeta generalmente *severus* come Ausonio si divertì nel *Cento nuptialis* a piegare in senso erotico niente meno che i versi di Virgilio. D'altra parte, se invece si riconoscono paralleli specifici negli epigrammi richiamati di Marziale, non è necessario postulare una relazione o dipendenza diretta, in un senso o nell'altro: gli elementi linguistici appaiono comunque abbastanza comuni.

(47) Vi sarebbe quindi estraneo il senso che ADAMS, op. cit., p. 213, indica nella locuzione *nil negare*, che in vari epigrammi di Marziale equivarrebbe a *fellare*.

(48) Vd. sopra nota 19. Edizioni successive del graffito in: J. W. ZARKER, *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, diss. Princeton 1958, n. 123; E. COURTNEY, *Musa lapidaria*, Atlanta (Georgia) 1995, n. 94e, pp. 100-101, 309. Thylander, dichiarando che l'inizio del testo «est effacé» (p. 222), proponeva di integrare *hic ego me...*; ma *criso* è verbo intransitivo, eventualmente costruito con il dativo, come vedremo (Courtney, senza considerare necessità metriche, propone solo

si dimenò (di sopra) una ragazza, le cui ceneri terra d'oro ricopra»): anche con le integrazioni proposte, resterebbe però in questo testo una anomalia all'inizio del pentametro, in cui il bisillabo *cuius* (a volte misurato anche come monosillabo), occuperebbe la misura di tre sillabe lunghe.

Il pentametro pienamente corretto, insieme con un esametro quasi regolare ma di tenore totalmente diverso, è invece documentato nell'epitaffio di Salerno CIL, X, 633 = CLE, 1308 *Have Septima, sit tibi | terra levis. Quisque huic tumulo posuit ardente lucernam, / illius cineres aurea terra tegat* («Ciao, Settima, ti sia leggera la terra. Chiunque su questa tomba pone una lucerna accesa, terra d'oro ricopra le sue ceneri»).

Il terzo documento di questa serie (49), da una località della Tracia, è una lunga iscrizione funeraria su tabella ansata, mutila per una frattura longitudinale che interessa circa un terzo di ogni riga di testo, così che esso non è del tutto ricostruibile né pienamente intelligibile: comunque appare composto in esametri e pentametri non sempre regolarmente alternati, né privi di anomalie. Nella terzultima riga si legge qui la sequenza *isque tuas cineres aurea ter[ra ----]*. Appare dunque il nostro modulo di pentametro, ma non è possibile individuarne con chiarezza il contesto espres-

l'integrazione iniziale di *hic*). Entrambe le integrazioni, che sarebbero comunque suggerite dalla opportunità di motivare adeguatamente la 'esternazione' del graffito in quanto memoria di un evento gratificante accaduto in quel luogo e alla persona che scrive, sono confortate anche dal confronto con il graffito romano CLE, 1810 (COURTNEY, op. cit., n. 94d): *hic ego me memini quendam* (che Bücheler intendeva in luogo di *quendam*, come intende anche Thylander nel graffito ostiense e Courtney in entrambi) *futuisse puellam* («qui io mi ricordo di avere chiamato una ragazza»; segue una sorta di 'commento' fuori metro: *cunno non dico curiose*). Vi si aggiunge ora anche il graffito da Baelo in Betica richiamato qui sopra da Gregori nota 19 (= HEp, 2, 1990, 254; COURTNEY, op. cit., n. 94c; vd. pure T. MARÍN MARTÍNEZ, *Paleografía de las inscripciones parietarias de Belo*, in *Acti III Congr. intern. epigr. gr. e lat.*, Roma 1959, pp. 111-116), in cui, a parte la variazione *quondam* (anch'essa per *quandam*, o sarebbe da intendere così il *quendam* degli altri due graffiti analoghi – come sembra proporre J. GIL, *Notas a los Carmina Latina epigraphica*, «Habis» 10-11 (1979-80), p. 187 –, o sono semplicemente indipendenti?), l'esametro è seguito dal pentametro regolare in *cuius cunno frigore paene peri* (vd. ora R. HERNÁNDEZ PÉREZ, *Las inscripciones parietales latinas*, «StPhilolValent» 6 (2002-03), p. 276), il quale a sua volta appare concettualmente affine al pentametro del graffito pompeiano CIL, IV, 1516 – CLE, 955 (COURTNEY, op. cit., n. 94a): *Hic ego nunc flutue formosa(m) forma puella(m) / laudata(m) a multis, set lutus intus erat* («Qui io ora ho chiamato una ragazza di bella corporatura, elogiata da molti, ma dentro era fango»). Nonostante la distanza topografica delle nostre attestazioni, ci doveva essere una certa circolazione non solo di concetti e frasario erotico 'di gergo', ma di strutture espressive, anche metriche, soggette a variazioni personali non dissimili, nella loro tipologia, da quelle che si osservano nelle antologie epigrammatiche o nell'opera di singoli epigrammisti, che si cimentano o gareggiano nelle 'variazioni su tema'.

(49) AEp, 1916, 122, richiamato sopra, nota 20. Sfuggito prima all'attenzione di Lommatzsch nel *Supplementum* alla raccolta di *carmina epigraphica* di Bücheler (1926), rimase ignorato anche da Zarker (1958), nonostante la segnalazione di LATTIMORE, op. cit., p. 236, nota 165.

sivo (50); pertanto, ai fini del nostro graffito questo documento così problematico offre solo una nuova attestazione del modulo pentametrico in contesto sepolcrale, in particolare del nesso *aurea terra*, e in una regione decentrata dell'Impero (51).

Torniamo dunque ai due graffiti dal testo (e di epoca) affine, ma troppo distanti nello spazio, e in luoghi troppo poco esposti al pubblico, perché si possa ipotizzare una dipendenza reciproca diretta. D'altra parte, l'affinità testuale si riduce in realtà al pentametro, comune anche all'iscrizione sepolcrale di Salerno; mentre nell'esametro essa si limita al riferimento erotico specifico (il *crisare*) e, sul piano formale, al nesso costituito come clausola di esametro: *crisare/-asse puellam*. Tuttavia, anche quest'ultima coincidenza potrebbe considerarsi casuale, dal momento che il modello complessivo dell'esametro nel graffito ostiense si collega piuttosto all'espressione del graffito romano *CLE*, 1810 (e di quello affine ispanico, citati qui sopra a nota 48), rispetto alla quale *crisasse* sostituisce, con perfetta corrispondenza metrica, *futuisse*.

Le attestazioni letterarie di *criso* sono poco numerose: dopo un frammento di Lucilio (330 M.: *crisabit ut si frumentum clunibus vannat* «si dimenerà come se vagliasse il frumento con le natiche»), si passa direttamente a *Priap.*, 19, 4, in cui di una certa donna si dice che sarà irresistibile per Priapo quando *crisabit tibi fluctuante lumbo*, e a due luoghi di Marziale: 10, 68, 10, rivolto a una matrona dagli appetiti insaziabili (*numquid, cum crisas, blandior esse potes?* «forse che puoi essere più seducente, quando ti dimeni?») e un monodistico degli *Apophoreta* 14, 203 (dal titolo: *Puella Gaditana*): *Tam tremulum crisat, tam blandum prurit, ut ipsum / masturbatorem fecerit Hippolytum* («Sa dimenarsi con tale tremolio, apparire così seducentemente eccitata, che perfino Ippolito ha indotto a masturbarci»); per finire con un passo della 'oscena' satira VI di Giovenale contro le donne: *ipsa (Saufeia)*

(50) In particolare, o *isque* si intende ablativo neutro strumentale generico (ma in precedenza non sembrano indicate operazioni 'benemerite' che lo giustificano); oppure, se funge da soggetto maschile (ma a chi si riferirebbe?) di un presumibile *tegat* finale (o altra forma del medesimo verbo), *aurea terra* andrebbe qui inteso come ablativo, *contra metrum*. *Tuas*, poi, dovrebbe riferirsi al passante al quale la defunta si rivolge in apertura (*siste, viator, iter*), e sembra tornare a rivolgersi due versi prima di questo: *teque ro[go], comis dolea[s]: tibi pulchrius --] | quod mea virginitas mor[ta]l[i] somn[o --]*; mentre in seguito si rivolge ai genitori: insomma, se rivolto, come sembra, al passante, l'augurio appare tuttavia non chiaramente motivato.

(51) A questo proposito, tuttavia, l'iscrizione, totalmente priva di onomastica nella parte superstite, non consente di ipotizzare nulla sulle persone coinvolte e la loro eventuale provenienza dall'Italia.

*Medullinae fluctum crisantis adorat* (v. 322: «resta in estatica ammirazione degli ondeggiamenti di Medullina che si dimena»). L'uso di questo verbo è dunque limitato ad autori e opere che accolgono anche i termini più 'crudi' del parlato (resta assente pure da Catullo o da Orazio) (52). Che invece dovesse essere termine diffuso nella lingua parlata, e forse anche in letteratura 'sommersa' (e per noi perduta), sembra deducibile dalla quantità di attestazioni fra i grammatici e gli scoliasti. Così per esempio nella nota 'tecnica' dello scoliasta a *HOR., sat., 2, 7, 50 aut agitavit equum* [*id est dum iaceo supinus et ipsa supra me crisat*, o nelle osservazioni di chi avverte che si usa con il dativo (Carisio, Diomede, Dositeo), fino ai glossari bilingui che annotano l'equivalenza con il greco *κελητιζω* (53) (*Gloss.*, II, 117, 66). In conclusione, nessuno degli esempi letterari offre elementi concreti di confronto con i due graffiti, neppure sul piano dello spirito o del tono, che si avverte in quelli tendenzialmente greve e morboso (anche nel componimento che dovrebbe essere più leggero e garbato, l'*apophoretum* di Marziale), mentre nei graffiti appare senz'altro più 'goliardico' e giocoso. Si può quindi pensare, provvisoriamente, che per il pentametro i due graffiti attingano a un comune modello letterario, mentre nell'esametro si esprima la 'originalità' tipica dei graffiti nel loro scaturire da un evento occasionale.

E tuttavia, se la movenza iniziale del graffito ostiense si conforma in effetti in pieno al 'codice espressivo' dei graffiti parietali, come esternazione impulsiva e immediata (54), l'avvio del nostro graffito bresciano riecheggia invece senz'altro moduli più 'letterari', con il suo richiamo al *primus inventor*, più precisamente al *primus magister*, a chi per primo ha (escogitato e) insegnato un'arte o un'abilità nuova, specialmente secondo la lettura *teneram*,

(52) Nondimeno ADAMS, op. cit., p. 137, giudica che il termine dovesse essere ritenuto più 'accettabile' di altri, come i pure più frequenti *futuo* o *pedico*. Da parte sua, E. MONTERO CARTELE, *El Latín erótico. Aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d.C.)*, Sevilla 1991, pp. 159-60, ritiene che *criso* si limiti a descrivere «el contoneo de prostitutas o mujeres de vida ligera para excitar o atraer al hombre», non propriamente un movimento connesso con l'atto sessuale in corso, e così interpreta gli esempi di Marziale e Giovenale: si può pensare che il movimento 'di attrazione' esercitasse la sua funzione proprio nel fare 'pregustare' quello che si intendeva offrire al momento opportuno.

(53) Anche in greco le attestazioni di questo verbo, dopo una omerica in senso effettivamente 'ippico', sembrano ridursi a un paio di Aristofane e una di altro comico più recente citato da Ateneo, in analogo senso erotico.

(54) Anche a prescindere da esempi in forma metrica, un avvio analogo offre una grande quantità di graffiti pompeiani, come *CIL*, IV, 2146 *Vibius Restitutus hic solus dormivit...*; 2175 *hic ego puellas multas futui*; 4029 *hic ego bis futui*; 4977 *Quintio hic futuit ceventes* e tutta la serie raccolta da VARONE, op. cit., pp. 43-45, e tanti altri.

che conferirebbe all'espressione un valore di sentenza, mentre *te veram* la riferirebbe a persona singola (55). Tra gli elegiaci, viene in mente il noto esordio di TIB. 1, 10: *quis fuit horrendos primus qui protulit enses?* («Chi fu il primo a fabbricare le spade orribili?»); o, col medesimo avvio del graffito, LYGD., 2, 1: *qui primus caram iuveni carumque puellae eripuit iuvenem, ferreus ille fuit* («chi per primo sottrasse a un giovane l'amata o l'amato a una ragazza, di ferro ebbe il cuore») (56).

Anche per lo specifico 'magistero erotico' validi e molteplici esempi offrono anzitutto gli elegiaci di età augustea, in relazione sia alla modalità dell'insegnamento con l'esempio diretto, sia a quella dell'insegnamento verbale o indiretto, in forma di invito, persuasione e simili. Per la prima modalità, un esempio notevole offre un componimento in esametri, ma dell'età e del 'genere' dell'elegia amorosa augustea (57), la *Lydia* pseudovirgiliana, il cui autore si augura di vedersi riconosciuto il merito di essere stato il primo mortale a insegnare, praticandoli, i piaceri di Venere con donne libere, vv. 53 ss.: *ausus egon primus castos violare pudores...? istius atque utinam facti mea culpa magistra prima foret* («ho osato io per primo violare il casto pudore...? E magari la mia colpa fosse la prima maestra di un tale misfatto»), e continua asserendo che godrebbe di fama imperitura *dulcia cum Veneris furatus gaudia primus dicerer* («quando avessi il titolo di essere stato il primo a 'rubare' le dolci gioie di Venere»). Per il senso più specifico di

(55) Questa lettura, a prescindere dalla questione metrica (l'esametro conterrebbe una sillaba lunga di troppo), e in aggiunta alla considerazione della eccezionalità di *vera* come attributo di *puella* (vd. sopra nota 12: nel passo ovidiano richiamato, peraltro, l'aggettivo sembra riferirsi piuttosto all'età che alla 'capacità erotica', cui ci si riferisce invece con *verus vir* in MART., 7, 58, 10), comporterebbe che il maestro 'benedetto' sarebbe quello che per primo ha insegnato l'arte del *crisare* direttamente alla giovane a cui è indirizzato il graffito. Se però viene benedetto il primo, se ne dovrebbero o potrebbero supporre altri dopo di lui e il nostro *scriptor* si dichiarerebbe entusiasta di essere... l'ultimo beneficiario di questa serie di 'maestri'. Vi sarebbe quindi rovesciata la reazione di viva amarezza espressa da Ovidio 'amante', quando scopre che la sua donna ha appreso da (e con) altri tecniche erotiche, di cui non era stato lui il maestro (vd. sotto). Nell'insieme, il tono del graffito si allontanerebbe pertanto dallo spirito della tradizione elegiaca (a cui pur sembra rinviare tuttavia l'iniziale *qui primus...*), per accostarsi a un tono più marcatamente erotico-osceno; direi anche più del parallelo ostiense, perché lì la 'benedizione' è rivolta almeno direttamente alla ragazza 'così brava'.

(56) Gli esempi si possono facilmente moltiplicare, sia fra gli elegiaci, come PROP., 2, 6, 27: *quae manus obscenas depinxit prima tabellas...* (cf. pure 2, 33, 27-8); sia in altri generi, a partire da un frammento di Nevio (*com.*, 19) *ut illum di perdant, qui primus holitor cepam protulit* (similmente PLAUT., *Men.*, 451. *Boeot.*, frg. 1, 1). Si può tuttavia osservare che di solito il richiamo al *primus auctor* è di segno negativo, in funzione di una maledizione, non positivo, con un augurio, come nel graffito (neppure il noto duplice elogio lucreziano di Epicuro come *inventor*, nei proemi del III [*qui primus potuisti...*] e del V libro [*qui princeps... invenit*]), è accompagnato da un augurio).

(57) Vd. M. G. IODICE, *Appendix Vergiliana*, Milano 2002, p. 7.

insegnamento 'fisico' di determinate (e di solito 'più spinte') pratiche sessuali si può richiamare ancora TIB., 1, 9, 65, rivolto a un marito che, *stultissimus*, non si accorge che la moglie *perdidicit* dalla più esperta sorella e dai suoi amanti a «muovere il corpo con arte insolita». Da parte sua, Ovidio dichiara di accorgersi invece una volta che la sua donna, sorpresa a 'strusciarsi' con un altro durante un banchetto, per farsi perdonare torna a baciarlo in un modo che però non solo non ha appreso da lui, ma non può avere appreso che a letto (con e da altri): *illa (oscula) nisi in lecto nusquam potuere doceri; / nescioquis pretium grande magister habet* (*am.*, 2, 5, 61-2). Più esplicito e 'brutale', come di consueto, Giovenale nella già richiamata satira VI attribuisce ai cinedi, di cui amano circondarsi le signore dell'alta società, lo specifico magistero di *clunem atque latus vibrare* (6, 365, 19), espressione che si potrebbe in effetti considerare come una precisa parafrasi del nostro *crisare*. Questa corrispondenza specifica indurrebbe alla ipotesi che anche nel nostro graffito si alluda a un cinedo come 'primo maestro' dell'arte di *crisare*; ma non mi sembra necessario, considerando l'altro senso comune di *doceo* sopra indicato.

Questa diversa accezione infatti è attestata già nel 'programmatico' PROP., 1, 1, 5 *Amor... me docuit castas odisse puellas* (58), o in OV., *trist.*, 2, 365: *Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?* (59). Anzi, il richiamo al 'magistero' poetico d'amore, che del resto sostanzia notoriamente gran parte della produzione elegiaca erotica di Ovidio (60), consente di ipotizzare per il nostro graffito anche un analogo riferimento a un poeta erotico perduto, del genere dell'autore dei *Priapea* (61), che sarebbe stato per l'appunto 'maestro' dell'arte del *crisare*.

Un esempio complessivamente più affine al nostro offre tuttavia un altro passo di Tibullo, da una elegia nella quale un Priapo di campagna, nell'ambito di una lunga 'lezione' sull'amore (pederastico), tra l'altro lamenta e condanna qualsiasi venalità nei

(58) Indicato già da Bücheler, come ispiratore del primo verso del graffito pompeiano CLE, 354, il cui secondo verso riproduce invece OV., *am.*, 3, 11, 35: vd. ora VARONE, op. cit., pp. 54-55, nota 69 (sopra, nota 26).

(59) Vd. qui sopra, nota 17.

(60) Come esordisce nella *Ars amatoria* (1, 1-2): *si quis in hoc artem populo non novit amandi, hoc legat et lecto carmine doctus amet*, e conclude con *Naso magister erat* (2, 744 = 3, 812), e richiama ancora in *rem.*, 9 (rivolto a Cupido) *quin etiam docui qua possis arte parari*.

(61) Anche in questo caso specialmente se si legge *teneram*, e il distico ha quindi valenza impersonale generica, e non *te veram*, con riferimento a donna specifica.

rapporti amorosi, che se mai dovrebbero essere favoriti dalla cultura e dalla poesia: *Heu male nunc artes miseris haec saecula tractant: / iam tener adsuevit munera velle puer. / At tu qui venirem docuisti vendere primus / quisquis es infelix, urgeat ossa lapis* (1, 4, 57-60: «ahimè, la generazione di oggi maltratta le arti povere: il ragazzo delicato ha preso l'abitudine di volere doni. Ma tu che per primo hai insegnato a vendere il piacere venereo, chiunque tu sia, sciagurato, ti calchi le ossa la pietra tombale»). La corrispondenza appare molteplice, nella stessa diametrica opposizione del tono. In particolare la maledizione finale rovescia evidentemente l'augurio funerario abituale *sit tibi terra levis*, di cui l'augurio del graffito rappresenta invece, come esamineremo meglio, una enfaticizzazione. Per il resto corrisponde in pieno anche la distribuzione fra i due versi e la struttura del periodo, sebbene diversamente articolata nei suoi elementi.

In particolare si potrebbe osservare anche la ricorrenza di *tener*, che nel vocabolario dell'elegia amorosa risulta l'epiteto erotico forse più emblematico, se, oltre che con grande frequenza di *pueri* e *puellae*, appare frequentemente come epiteto tipico dello stesso dio *Amor* (TIB., 1, 3, 57. 2, 6, 1; OV., *am.*, 2, 18, 4. 19; *ars*, 1, 7) ed è perfino attribuito da Ovidio al suo predecessore Propertio in *ars*, 3, 333 (evidentemente in quanto poeta d'amore) (62), così come ai versi d'amore (*ars*, 2, 273: *teneros... versus*), che dovrebbero essere unico dono degno e gradito a una donna amata, in luogo di oggetti venali e preziosi (purtroppo generalmente preferiti). Alla luce di questa tradizione specifica nella elegia amorosa, anche nel nostro graffito *teneram* conferirebbe a *puellam* la connotazione tipica della donna elegiaca, in quanto donna amata e amante insieme, in una relazione consenziente che esclude non solo la violenza, ma anche forme di volgarità e oscenità puramente 'fisiche' (del genere di quelle di Giovenale), oltre che forme di più o meno 'professionale' prostituzione (63). Di qui l'assoluta pregnanza di questo originale accostamento, come in ossimoro, di *teneram* con *crisare*: in questo infatti sembra che si dichiari l'eccellenza del maestro, in quanto seppe insegnare l'arte del *cri-*

(62) Lo stesso epiteto attribuisce Marziale a Catullo in 4, 14, 13 e 7, 14, 3, cui si aggiungerebbe 12, 44, 5, dove è tramandato in variante con *lepido*, generalmente preferito dagli editori.

(63) Meno probabile mi sembra una interpretazione dell'epiteto in riferimento all'età (adolescenza), come frequentemente nelle epigrafi (anche riferito a *aetas*): nel nostro contesto un tale significato si comprenderebbe solo come accessorio, rispetto a una principale valenza erotica.

*sare* non a una prostituta (cosa che sarebbe banale), ma a una *puella tenera*, a una ragazza 'delicata', ossia 'dolcemente aperta all'amore', come la donna elegiaca.

Resta ora, nondimeno, il problema ermeneutico forse più spinoso: come sarà sorto, e che senso avrà avuto propriamente l'augurio sepolcrale di una *aurea terra*? (64). Qui neppure la letteratura sembra poterci aiutare, almeno direttamente: *aurea terra* infatti non è registrato dal *Thesaurus linguae Latinae* che molto più tardi in un passo di Ennodio (*carm.*, 2, 45, 14), riferito allo splendore di un giardino. Sul piano semantico sembra del tutto improbabile che *aurea* significhi 'aurum continens': già l'antico lemma del *Thesaurus* collocava infatti l'esempio salernitano (l'unico epigrafico allora noto) nella sezione semantica di «summa pulchritudine, suavitate, virtute». La suggestione del verso properziano richiamato sopra da Gregori si potrebbe invero estendere, in ipotesi, anche a un fraintendimento di *aurea* come attributo di *terra*: lo consentirebbe, in sé, anche la metrica, perché non di rado le forme proprio di *aureus* sono scandite in poesia dattilica come bisillabiche (65), né ne risentirebbe il senso complessivo del distico epigrammatico properziano. Ma neppure questa ipotesi 'estrema' varrebbe a superare la nostra difficoltà ermeneutica, perché non sarebbe comunque derivabile la nozione di una 'terra aurea' che copre le ceneri di un defunto, da quella che connoterebbe una splendida zona topografica, come sarebbe in Propertio (o in Ennodio un giardino ben curato). Si dovrà dunque cercare altrove l'origine e il senso dell'espressione.

Si potrebbe sondare l'ipotesi di un confronto con alcune iscrizioni metriche in cui il defunto è dichiarato meritevole di un sepolcro d'oro o dotato di iscrizione in lettere d'oro (dorate): così in due titoli da Sarsina in Umbria: *CIL*, XI, 6551 = *CLE*, 1088: *Si*

(64) S'intende che il problema è posto propriamente dall'epiteto *aurea*: per il nesso *terra tegat*, agli esempi citati qui sopra da Gregori, note 21-23, possiamo aggiungere (a prescindere da autori di età tarda) almeno MART., 5, 74, 2 (*Pompeium Magnum*) *terra tegit Libyes, si tamen ulla tegit*, perché conferma una certa 'tendenza' degli esempi letterari a situazioni di sepoltura in terra lontana, straniera, 'fuori mano'. Anche tra gli esempi epigrafici, in *CLE*, 476 (*CIL*, VI, 3452) *Fabia terra* è quella di Roma, tuttavia opposta alla *Germana tellus* di nascita della defunta; in *CLE*, 1133 (*CIL*, VI, 10006) *Non hic olla meos cineres au[t] continet arca], i set passim mater terra tegit [positos]* l'iscrizione registra un espresso desiderio della defunta, di avere le ceneri effettivamente disperse nel terreno, non raccolte nell'urna cineraria deposta nel sepolcro.

(65) Ne offrono numerosi esempi sia Virgilio che Ovidio, tuttavia sempre in fine di verso. D'altra parte, è noto che anche il senso e l'uso di *aurea* come attributo di *Cynthia* è oggetto di discussione fra gli esegeti.

*meritis possem dare munera tantum, / quanta tibi debentur praemia laudis / aureus hic titulus et littera nominis auro / condecorata legi debet...*, e ZARKER 104 (da NSc, 1931, 29): *quod pie vixisti caste-que pudica / hic tibi pro meritis libet aurare sepulcro(m)*, e nell'urbano CIL, VI, 19175 = CLE, 1086: in un contesto lacunoso, appare un dedicante di mezzi modesti che avrebbe voluto erigere *aureum hoc tot[um ---]* sc. *sepulcrum* o *monumentum* (66). Tuttavia non sembra documentato un uso di *terra* nel senso di 'sepolcro', anziché, se mai, di 'sepoltura'. È noto che l'augurio convenzionale di *terra levis* si legge anche su veri e cospicui monumenti funerari (67); ma proprio perché indipendente dalla concreta forma o dal concreto monumento di sepoltura, in quella formula *terra* rinvia all'atto 'religioso-giuridico' fondamentale della sepoltura in quanto tale (68), con quello che ne consegue nella più diffusa concezione della condizione ultraterrena del defunto (e la contraria condizione cui sono soggetti i morti insepolti). Anzi, proprio l'associazione con *tegere* conferirebbe all'espressione il senso tecnico di 'seppellire', secondo CIC., *Tusc.*, 1, 36: *in terram enim cadentibus corporibus isque humo tectis, e quo dictum est humari, sub terra censebant (homines) reliquam vitam agi mortuorum*.

Sembra dunque conveniente attenersi al parallelo con la formula augurale ordinaria *sit tibi terra levis*: la menzione dei *cineres* (in luogo del semplice *tibi*) appare solo funzionale all'uso di *tegit*, che ha bisogno di un oggetto in qualche modo 'materiale'; ma questo non implica una differente concezione del defunto e della sua *reliqua vita*, quasi che nella formula tradizionale egli sia considerato più 'animato' o sensibile (69). Piuttosto, proprio il passo citato di Cicerone induce a comprendere che l'augurio di *terra levis* doveva riferirsi alla *reliqua vita mortuorum*, ossia alla loro esistenza ultraterrena, che comincia appena il cadavere *humo tegitur*, e si svolge *sub terra*: poiché *terra* è come la linea di demar-

(66) Forse con questi esempi si potrebbe meglio confrontare l'omerica urna d'oro richiamata qui sopra da Gregori, nota 25.

(67) Mentre nel contrario augurio tibulliano citato sopra si menziona il *lapis*, perché vi si associa naturalmente una idea di 'pesantezza'.

(68) Cf. l'ultimo verso dell'iscrizione elegiaca CLE, 1175 = CIL, VI, 29896 *quam nunc sub parvo marmore terra tegit*: l'indicazione del monumento (*parvum marmor*) è distinta dall'indicazione della sepoltura in quanto tale con la formula *terra tegit*.

(69) Cf. infatti, p. es., CIL, VI, 21674 = CLE, 1579, da colombario: *... cuius ossa leviter tegat terra mate(r)*, o la frequente amplificazione esametrica della formula abituale in *te, lapis, obtestor, leviter super ossa residat*, a volte variata con *te, terra* (CLE, 1048, inde 1047) o con *felix terra* (CLE, 1121).

cazione, o, se si vuole, il 'cielo' sotto il quale si svolge l'altra vita, la qualità di questo 'cielo' connota coerentemente la qualità della vita ultraterrena. La *terra levis* dell'augurio ordinario rappresenterebbe un cielo o un'aria leggera (secondo una metafora che adoperiamo comunemente anche noi quando parliamo di aria leggera o pesante), e quindi una condizione di serena tranquillità nella 'vita' oltremondana (70), come che la si concepisca. Rispetto a questa 'quiete tranquilla' (ma anche inerte, spenta), *aurea terra* indicherebbe la condizione di una atmosfera 'splendida, luminosa', e di conseguenza una qualità di vita pienamente beata del defunto (71). Tale sarebbe, nella concezione greco-romana popolare (e poetica), la condizione delle sole anime ammesse nei cosiddetti 'campi Elisi' (per i Greci le 'Isole dei Beati'), ovvero, secondo altre dottrine e correnti, fra gli astri del cielo o in una qualsiasi forma di 'vita beata'. Ma la prima descrizione latina pervenutaci dei Campi Elisi, quella di VERG., *Aen.*, 6, 638 ss., parte proprio dalle notazioni 'luminose' (72): *Largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt* («qui l'atmosfera è più distesa e riveste le pianure di una luce brillante e (i defunti) conoscono un proprio sole e proprie stelle»); e più avanti il paesaggio che si offre allo sguardo di Enea è quello di *campos nitentis*, «pianure splendenti». Ora, nel senso di 'splendente come l'oro' *aureus* è usato di frequente come epiteto di *sol* (a partire da ENN., *ann.*, 92), di *sidera* (VERG., *Aen.*, 2, 488 e altrove), anche di *aether* (OV., *met.*, 13, 587), o della stessa *nox* trapunta di stelle (VAL. FL., 5, 566): potrebbe dunque connotare come 'splendente' la 'terra-cielo', ossia l'ambiente dei Campi Elisi, rispetto a quello tipicamente 'tenebroso', anche quando sia tranquillo e placido, degli inferi 'ordinari'.

(70) Sembra la medesima concezione di fondo dell'augurio di *pax* o *requies*, diffuso tipicamente fra i cristiani, anche se per questi doveva essere implicito un riferimento aggiuntivo alla vita eterna e beata con Dio.

(71) Per tale concezione di 'contiguità' tra la sepoltura e gli inferi, così che la tomba è come l'ingresso 'fisico' alla vita ultraterrena, rinvio alle brevi considerazioni svolte in MASSARO, op. cit., pp. 187-190, a proposito della espressione *bis hic* (nella tomba) *septeni mecum natales dies / tenebris tenentur Ditis aeterna domu* (negli inferi) in CIL, VI, 10096 = CLE, 55, 18-19, di età tardo-repubblicana. E merita qui osservare che questi versi sono immediatamente seguiti dall'invito finale al passante *rogo ut discedens terram mihi dicas levem*: questo augurio si dovrebbe dunque effettivamente riferire alla 'vita' della defunta nella *Ditis aeterna domus*, ossia negli inferi.

(72) Così p. es. A. NOVARA, *Les images de l'Élysée virgilien*, in «La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain», Caen 1987, p. 332: «Ce paysage... est remarquable avant tout par sa lumière, son atmosphère».

*Aureus*, del resto, risulta in letteratura termine in qualche modo collegato alla connotazione e alla vita ultraterrena dei Campi Elisi. È noto, per tornare al passo citato di Virgilio, che, dopo averlo mostrato per entrare e avanzare nell'Ade, Enea deve depositare il 'ramo d'oro' sulla soglia del palazzo dei re degli inferi; per accedere alla zona delle *sedes beatae* (*Aen.*, 6, 632-636): come se quel ramo fosse un 'lasciapassare' da consegnare nel momento in cui si entra nel luogo che esso rappresenta in quanto, appunto, *aureus*. Ma già nella 2<sup>a</sup> *Olimpica* di Pindaro (73) nell'Isola dei Beati «irraggiano fiori di oro» sbocciati da alberi fulgenti (vv. 72-73); e più tardi Claudiano porrà sulla bocca di Plutone un discorso consolatorio per Proserpina appena rapita, incentrato sulle meraviglie essenzialmente 'luminoze' della nuova dimora regale negli inferi che la donna, figlia appunto della dea della terra e delle messi, Cerere, dovrà per l'innanzi condividere con lui: *lumenque videbis / purius Elysiumque magis mirabere solem*, e in particolare godranno per sempre della compagnia della *aurea progenies*, che sulla terra è durata solo una breve stagione; e sarà riservato a lei un albero *praedives* che le assicurerà *fulva poma* (*rapt. Pros.*, 2, 283-293).

Un decisivo passo avanti sulla linea di questa ipotesi offre forse di nuovo una elegia di Tibullo (1, 3), in cui il poeta, ammalatosi durante un viaggio intrapreso al seguito di Messalla, gli detta anche il distico che vorrebbe inciso sulla sua tomba se gli accadesse di morire; ma poi prosegue, come riscattandosi dalla malinconia del pensiero funereo: *sed me, quod facilis tenero sum semper Amori, / ipsa Venus campos ducet in Elysios* (vv. 57-58), e dopo una breve descrizione del luogo in termini di 'età dell'oro', immagina pure che ivi *iuvenum series teneris immixta puellis / ludit, et adsidue proelia miscet amor*, per concludere, con orgogliosa sicurezza: *illic est, cuicumque rapax Mors venit amanti* (vv. 63-65): «li dimora ogni amante che Morte ghermisce»; mentre nel Tartaro, descritto di seguito per contrasto: *illic sit quicumque meos violavit amores, / optavit lentas et mihi militias* (vv. 81-82).

A questa 'certezza' tibulliana di meritare i Campi Elisi come fedele seguace di Amore potrebbe dunque connettersi l'augurio del nostro distico nei confronti di un 'benemerito

(73) Indicata tra i lontani modelli di Virgilio: vd. A. SETAIOLI, *Inferi, loci*, in «Enciclopedia virgiliana», II, Roma 1985, p. 958.

d'amore' (74). In modo più determinato, si può immaginare che un poeta elegiaco (o anche epigrammatico), ispirandosi in particolare ai due passi citati di Tibullo, in generale secondo modi della poesia elegiaca d'amore, abbia ideato un 'makarismós' per il primo maestro di un'arte o di una 'risposta' erotica, forse diversa dal *crisare*, che potrebbe essere adattamento specifico del nostro *scriptor*, in quanto si tratta, come abbiamo osservato, di parola estranea al linguaggio della tradizione elegiaca amorosa. Si potrebbe però pensare, in sé, anche a un autore epigrammatico senza freni linguistici (del genere di Marziale), di cui il nostro distico rappresenterebbe quindi una citazione integrale, così come abbiamo ipotizzato per il primo graffito. E se non avessimo le altre attestazioni del pentametro (così come non abbiamo altra documentazione del falecio del primo graffito), il nostro discorso si potrebbe chiudere qui.

Ma di fronte a quelle attestazioni, peraltro così eterogenee, non possiamo eludere una questione finale: il *makarismos*, espresso specificamente nel pentametro, sarà sorto in contesto 'funerario' o in contesto 'amoroso'?

Per *sit tibi terra levis*, in numerose circostanze (75) ho avvertito che non c'è motivo di ritenerla formula originariamente metrica, e quindi di derivazione poetica, piuttosto che formula orale consueta di saluto augurale alla salma che veniva seppellita, e quindi frequentemente riprodotta (e con numerose variazioni) nelle iscrizioni sepolcrali, anche metriche: la stessa nostra iscrizione salernitana si apre con questo saluto alla defunta (in prosa). Ma di *aurea terra* non abbiamo che la citata documentazione metrica, ed estesa anche a *cineres* e *tegat*, così da riempire quasi

(74) In campo epigrafico, asserzioni o auguri di vita ultraterrena nei Campi Elisi ricorrono in una serie numericamente limitata, ma varia e dispersa di iscrizioni metriche, alcune di concezione e ampiezza 'ordinarie', altre di impegno manifestamente 'letterario'. In una eccezionale iscrizione elegiaca urbana di 24 distici, *CIL*, VI, 21521 = *CLE*, 1109, un giovane defunto, comparando in sogno a un parente, asserisce di essere stato «portato via fra le stelle del cielo»: *nam me sancta Venus sedes non nosse silentum / iussit et in caeli lucida templa tulit* (vv. 28-29: «Venere santa ha ordinato di non farmi conoscere le dimore degli uomini senza voce, e mi ha condotto nella luminosa regione del cielo»; su questa relazione vd. la nota di P. GRIMAL, *Vénus et l'immortalité*, in «*Hommages à W. Deonna*», Bruxelles 1957, pp. 258-262). Anche qui come in Tibullo compare Venere, dea dell'amore, e quindi anche questo giovane avrà meritato più in ambito 'affettivo' che, poniamo, militare; e del resto la motivazione affettiva dell'augurio degli Elisi risulta la più frequente. Si potrebbe quindi riconoscere una certa consonanza di fondo tra la motivazione tibulliana del 'merito' degli Elisi e quella che traspare almeno da numerose iscrizioni (per intenderci, una motivazione diversa e più 'popolare' di quella prevalentemente 'eroica' di Virgilio o 'politica' di Cicerone nel *Somnium Scipionis*).

(75) Di recente in «*Epigraphica*», LXIII (2001), p. 307.

integralmente la misura di un pentametro: ci manca pure qualsiasi variazione del modulo che comprovi l'ipotesi di un nucleo espressivo di base di origine orale (*aurea terra* nel senso di vita beata dopo la morte, così come sarà stato *terra levis* nel senso del nostro 'requiem aeternam', o 'pace all'anima sua'), che poeti differenti avrebbero indipendentemente inserito nei loro componimenti: esso quindi deve avere avuto la sua prima origine nell'opera definita di un poeta. Considerata l'utilizzazione in contesto funerario, mi sembra verosimile che il contesto originario dovesse essere in qualche modo di tal genere, ma anche aperto, per così dire, a una estensione (o deviazione) in contesto erotico (o addirittura osceno): tale poteva essere proprio un contesto di elegia d'amore, che non di rado trovava modo di includere in effetti veri epigrammi sepolcrali, o di indulgere comunque a più o meno malinconiche 'fantasie' funerarie.

Al di là di questa ipotesi generale, non abbiamo elementi per definire quali possano essere stati, nel componimento originario, la motivazione o il destinatario specifico dell'augurio del pentametro, in concreto quale fosse la struttura o il tenore dell'esametro, così diversamente formulato nei nostri documenti rispetto alla sostanziale stabilità del pentametro. Di conseguenza, non abbiamo elementi sufficienti per definire quale dei differenti adattamenti sarà stato più prossimo all'originale (76) e comunque in quale relazione con esso. Si può solo osservare che di questo presumibile 'modello' letterario ci è documentata una varia e dispersa circolazione epigrafica, mentre non ne sarebbe rimasta trac-

(76) Tra i due graffiti, quello ostiense potrebbe essere anche anteriore al graffito bresciano (vd. sopra nota 19); ma in ogni caso la formulazione di questo appare più aderente a un modello di genere elegiaco amoroso. In quanto alla motivazione, poi, è noto che l'augurio di *terra levis* è rivolto al defunto, mentre questo augurio di *aurea terra*, almeno nelle iscrizioni sepolcrali e nel graffito ostiense, è rivolto a viventi benemeriti: solo il nostro graffito bresciano potrebbe essere più generico e riguardare anche persona del passato. D'altra parte un augurio a viventi di 'buona sepoltura' (o buona vita ultraterrena) non appare usuale: nella epigrafia sepolcrale LATTIMORE, op. cit., pp. 236-237, lo annovera tra i moduli 'di scambio' tra defunto e superstiti («avvenga a te quello che tu auguri o fai a me»: vd. ora anche R. HERNÁNDEZ PÉREZ, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana*, València 2001, pp. 238-239). Nel caso del graffito ostiense, l'augurio di una 'aurea sepoltura' poteva essere pure suggerito (per... macabra associazione di idee), dall'effettivo contesto sepolcrale in cui si era svolto l'incontro 'esaltante' ricordato dallo *scriptor*. Ma sulla parete interna di un oscuro ambiente di passaggio in una casa signorile, un siffatto augurio 'sepolcrale' riferito in segno di ammirazione al primo maestro di una particolare tecnica erotica non si potrebbe giustificare che come riproduzione impropria di un modulo ricorrente altrove o in altre circostanze: condizione che nel nostro caso non sarebbe adeguatamente documentata (come invece è documentata la ricorrenza integrale o allusiva a Pompei dell'epigramma richiamato qui da Gregori a nota 26). Anche per questo motivo, quindi, siamo indotti a postulare l'esistenza di modelli o referenti esterni, che ci sfuggono.

cia nella stessa produzione letteraria: ma almeno per certe epoche e per certi generi letterari la perdita di questa produzione, affidata alla tradizione manoscritta, è stata in effetti assai più sistematica e, si direbbe, integrale, della perdita della documentazione epigrafica, dovuta ordinariamente a fattori occasionali e contingenti, e del resto soggetta a progressiva riduzione con le nuove scoperte, limitatissime invece in campo letterario. Ora, proprio per l'epoca tra i primi decenni del II e il IV secolo, di poesia letteraria non ci sono pervenuti che minuscoli frammenti in citazioni altrui (77) e solo rarissimi componimenti integrali (spesso anonimi): in particolare per l'epigramma e altre forme di poesia breve e occasionale la documentazione epigrafica risulta, al confronto, molto più varia e vivace. Ed è quindi in questa produzione che affiora talvolta la cultura letteraria e il gusto poetico dell'epoca e dei ceti 'medi', come in questi nostri graffiti bresciani, che, quand'anche derivassero in modo più o meno testuale da modelli letterari, testimonierebbero comunque la ricezione e circolazione di tali modelli, e una precisa consapevolezza della loro forma metrica, tanto più se, come è verosimile, i modelli sono stati in qualche modo adattati, con indubbia perizia e arguzia.

(77) Pensiamo, per es., allo stesso poeta Augurino, di cui null'altro ci è pervenuto che i versi citati da Plinio il Giovane, richiamati sopra.