

## SILVIA MATTIACCI

### Da *Kairos* a *Occasio*: un percorso tra letteratura e iconografia

Quando nel IV secolo Ausonio compone l'epigramma su *Occasio* e *Metanoea* – uno dei suoi brani ecfraistici più interessanti, che costituirà il fulcro del nostro discorso – l'allegoria del 'momento propizio' ha già alle spalle una lunga storia, che inizia con la divinizzazione di *Kairos* e un famoso bronzo di Lisippo celebrato da un altrettanto famoso epigramma di Posidippo, cui si rifà liberamente Ausonio.

Secondo una notizia di Tzetzes, l'artista di Sicione avrebbe realizzato l'effigie di *Kairos* come monito ed esortazione per Alessandro Magno, e secondo Imerio sarebbe stato proprio Lisippo, con tale immagine, a 'iscrivere' tra gli dei *Kairos*<sup>1</sup>. In realtà il processo di personificazione-divinizzazione di questo concetto centrale nel pensiero greco era iniziato precedentemente, come attestano testimonianze archeologiche e letterarie che, tuttavia, non risalgono oltre la metà del V secolo: Pausania (V 14,9), testimone del culto di *Kairos* ad Olimpia<sup>2</sup>, ci informa anche di un inno a lui dedicato da Ione di Chio (450 ca.), dove era detto 'il più giovane dei figli di Zeus'<sup>3</sup>, e negli stessi anni un cippo iscritto di Velia riporta la definizione di *Kairos* come *Olympios*<sup>4</sup>; sappiamo poi da un epigramma di Pallada (*AP* X 52) che Menandro, autore sensibile al potere dell' 'occasione favorevole', aveva definito un dio *Kairos*<sup>5</sup>. È comunque significativo che la sua piena personificazione allegorica si realizzi proprio nella seconda metà del IV secolo e in concomitanza con la folgorante vicenda di Alessandro, quando da un lato viene esasperata la dimensione aleatoria dell'esistenza, dall'altro emerge una personalità dotata di grande carisma e audacia, capace di trarre partito dal flusso turbinoso degli eventi: Alessandro diventa così l'ipostasi vivente della buona fortuna, l' 'uomo fatale' non più assistito dalla divinità e schiacciato dal peso di un destino inesorabile (come l'eroe omerico), ma il

---

<sup>1</sup> I testi di Tzetzes e Imerio sono citati *infra*, rispettivamente nt. 14 e nt. 12.

<sup>2</sup> Pausania parla di due altari presso l'ingresso dello stadio, uno dedicato a *Hermes Enagonios* e l'altro a *Kairos*. Sulla possibilità che un bronzo perduto di *Kairos*, eventuale opera di Policletto, si trovasse ad Olimpia sulla base a forma di astragalo rinvenuta presso l'entrata dello stadio, vd. Moreno 1990, 924 e 2008, 237; Zaccaria Ruggiu 2006, 57 e 107s.

<sup>3</sup> Cf. Ion Ch., *PMG* 742 Page νεώτατος παίδων Διός.

<sup>4</sup> Cf. Moreno 1990, 920s.; Zaccaria Ruggiu 2006, 56s.

<sup>5</sup> *AP* X 52,1 Εἶγε λέγων τὸν Καίρον ἔφησθε θεόν, εἶγε, Μένανδρε (= Men. fr. 854 Körte). Cf. anche Men. *sent.* 382 Jäkel Καίρὸς γὰρ ἔστιν τῶν νόμων κρείττων πολὺ; *Dysc.* 886. Sulla personificazione e divinizzazione di *Kairos*, vd. anche Moreno 1990, 920s. e 2008, 237s.; Solimano 1998, 196; Zaccaria Ruggiu 2006, 56s. Sull'uso e le varie sfumature semantiche del termine, cf. Levi 1923; Lamer 1919; Zaccaria Ruggiu 2006, 58ss.

beniamino della *tyche* e il signore del *kairos*<sup>6</sup>.

L'allegoria realizzata da Lisippo è andata perduta, ma è a noi nota dalla descrizione di varie fonti letterarie, di cui la testimonianza cronologicamente più vicina, e forse per questo più attendibile, è il suddetto epigramma di Posidippo – contemporaneo, ma più giovane dello scultore – contenente l'immaginario dialogo tra uno spettatore, che domanda con ritmo incalzante, e la statua che risponde, sciogliendo gli enigmi della propria allegoria:

- Τίς πόθεν ὀ πλάστης; - Σικυώνιος. - Οὔνομα δὴ τίς;  
- Λύσιππος. - Σὺ δὲ τίς; - Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ.
- Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; - Αεὶ τροχάω. - Τί δὲ ταρσοῦς  
ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; - Ἴπταμ' ὑπηνέμιος.
- Χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ζυρόν; - Ἄνδράσι δειγμα, 5  
ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.
- Ἥ δὲ κόμη τί κατ' ὄφιν; - Ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι.  
- Νῆ Δία, τὰξόπιθεν δ' εἰς τί φαλακρὰ πέλει;
- Τὸν γὰρ ἄπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν  
οὔτις ἔθ' ἰμείρων δράζεται ἐξόπιθεν. 10
- Τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; - Εἴνεκεν ὑμέων,  
ζεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην<sup>7</sup>.

Come risulta dalla sezione *Sulle Statue* del 'nuovo' Posidippo (cf. 62 e 65 Austin – Bastianini), l'epigrammista era un ammiratore di Lisippo; è anzi opinione condivisa dagli studiosi che quella sezione fosse specificamente rivolta a celebrare l'opera e il magistero del grande scultore che rinnovò lo stile e i criteri della statua-

<sup>6</sup> Zanetto 1998, 529s.

<sup>7</sup> *API* 275 = 19 Gow-Page = 142 Austin - Bastianini. Al v. 8 c'è incertezza sull'attribuzione dell'esclamazione νῆ Δία, che i più recenti editori collegano con la battuta del verso precedente; tuttavia, poiché non sembrano esistere elementi di uso linguistico dirimenti per l'una o l'altra soluzione, ho preferito mantenere l'assetto avallato dalla Planudea (e verosimilmente anche da Σ<sup>π</sup>, cf. Maltomini 2005, 301) che, riferendo l'esclamazione allo spettatore, sottolineerebbe lo stupore per la strana capigliatura (cf. anche Auson. *epigr.* 12,7s. *sed heus tu / occipiti caluo es*). Al v. 11 tutti gli editori accolgono la correzione di με in σε (D'Orville 1783), volgendo la frase in domanda e riferendola all'anonimo intervistatore; tuttavia, potrebbe aver ragione D'Alessio 1995, 9 a mantenere il testo tràdito, che eviterebbe non solo la difficoltà di τοῦνεκα interrogativo, non attestato altrove, ma anche la mancanza del δέ che caratterizza tutte le riprese dell'interrogazione alla statua da parte dell'interlocutore: attribuendo l'intero distico alla statua, si perde la vivacità del dialogo, ma il τοῦνεκα ('per questo'), oltre al valore prolettico rispetto al successivo εἴνεκεν ὑμέων, «ricongiungerebbe il finale - come suggerisce il mio anonimo revisore - a tutta l'argomentazione sviluppata nel corso del carne, sicché tutti i dettagli trattati si inquadrirebbero in una proposta estetico-morale paradigmatica per il pubblico che va a vedere la statua». Su questi problemi testuali, rivisitati alla luce di testimonianze finora trascurate, vd. anche Maltomini 2005, 300ss. La forma dialogica dell'epigramma, assai frequente nei componimenti ecfastici, ricalca una delle tecniche più diffuse nell'epigramma sepolcrale, dove il passante apostrofa la tomba o il defunto (cf. Fantuzzi - Hunter 2002, 413ss.).

ria classica, distaccandosi dal canone di Policleto e gettando le basi per il gusto della plasticità tipico dell'arte figurativa ellenistica<sup>8</sup>. Anche in ragione di questo, non sembrano fondati i dubbi, più volte sollevati, sull'autenticità dell'epigramma della *Planudea*: il poeta che ha descritto il ritratto di Alessandro di Lisippo, può ben essere l'autore della preziosa testimonianza sul *Kairos* realizzato dallo stesso artista per l'eroe macedone<sup>9</sup>; e pur non essendo ovviamente necessario ricondurre la composizione dell'epigramma alla presenza materiale della statua, è possibile ipotizzare che la testimonianza si fondi su autopsia. Posidippo, infatti, descrive il bronzo all'entrata (v. 12 ἐν προθύροις) di un edificio, che potrebbe essere identificato con la reggia di Pella, il cui ampio vestibolo colonnato – rivelato dall'esplorazione archeologica – avrebbe accolto la statua, dedicata con una iscrizione didascalica (si veda la conclusione dell'epigramma) tra l'avvento al trono e la partenza per l'Oriente di Alessandro (336-34 a.C.)<sup>10</sup>. Qui l'avrebbe vista Posidippo, nativo di Pella, mentre una replica d'autore della fortunata allegoria doveva trovarsi nella città natale del bronzista, a Sicione, dove fu contemplata molti secoli dopo da Callistrato (IV secolo d.C.), che di essa ci ha lasciato una descrizione retoricamente elaborata nelle sue *Descriptiones*: il sofista evidenzia soprattutto la bellezza giovanile di *Kairos*, simile a Dioniso, conferma la tipica pettinatura (insistendo però sull'abbondante capigliatura su fronte e guance e sostituendo la calvizie occipitale – elemento in contrasto con l'idea di bellezza e giovinezza cui mira la descrizione – con l'immagine del primo spuntare dei capelli, evidentemente rasati, sul retro della testa), nonché l'andatura della figura sulla punta dei piedi alati, aggiungendo che *Kairos* sta in equilibrio su una sfera, mentre non c'è alcuna menzione del rasoio<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Cf. le note di S.Pozzi in Zanetto 2008, 154ss.; vd. in partic. la ricca analisi di Prioux 2008, 200ss., secondo cui Posidippo avrebbe creato, con il ciclo dedicato alle statue, una sorta di collezione immaginaria che poteva essere percepita come illustrazione di una piccola storia dell'arte in versi, basata sull'evoluzione della stauaria greca culminante con Lisippo.

<sup>9</sup> Pur non comparando nel Papiro di Milano - a differenza dell'epigramma sulla statua di Alessandro (*API* 119 = 18 Gow - Page = 65 Austin - Bastianini) -, nessuno dei motivi (stilistici e metrici) adottati a più riprese per negare la paternità posidippea del nostro testo, concordemente attestata in *Planude* e in *Σπ*, è in realtà probante; si veda a questo proposito, con bibliografia, D'Alessio 1995, 10s. che porta nuove e convincenti argomentazioni in favore dell'autenticità.

<sup>10</sup> Così Moreno 2008, 238.

<sup>11</sup> Callistr. *descr.* 6,1-2 Ἐθέλω δέ σοι καὶ τὸ Λυσίππου δημιουργήμα τῷ λόγῳ παραστήσαι, ὅπερ ἀγαλμάτων κάλλιστον ὁ δημιουργὸς τεχνησάμενος Σικωνίοις εἰς θέαν προὔθηκε. Καίρὸς ἦν εἰς ἀγαλμα τετυπωμένος ἐκ χαλκοῦ πρὸς τὴν φύσιν ἀμιλλωμένης τῆς τέχνης. παῖς δὲ ἦν ὁ Καίρὸς ἠβῶν ἐκ κεφαλῆς ἐς πόδας ἐπανθῶν τὸ τῆς ἡβῆς ἄνθος. ἦν δὲ τὴν μὲν ὄψιν ὥρατος σείων ἴουλον καὶ ζεφύρω τινάσσειν πρὸς ὃ βούλοιο καταλιπὼν τὴν κόμην ἄνετον, τὴν δὲ χροάν εἶχεν ἀνθηρὰν τῇ λαμπηδόνι τοῦ σώματος τὰ ἄνθη δηλῶν. Ἦν δὲ Διονύσω κατὰ τὸ πλεῖστον ἐμφορῆς· τὰ μὲν γὰρ μέτωπα χάρισιν ἔστιλβεν, αἱ παρεῖαι δὲ αὐτοῦ εἰς ἄνθος ἐρευθόμεναι νεοτήσιον ὥραίζοντο ἐπιβάλλουσαι τοῖς ὄμμασιν ἀπαλὸν ἐρύθημα. εἰστήκει δὲ ἐπὶ τινος σφαίρας ἐπ' ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκῶς ἐπερωμένος τὸ πόδε. ἐπεφύκει δὲ οὐ νενομισμένως ἢ θρίζ, ἀλλ' ἡ μὲν κόμη κατὰ τῶν

Ancora al IV secolo appartiene la descrizione di Imerio, cui abbiamo sopra accennato: il retore dichiara di riassumere un ricordo visivo, conferma il particolare della stravagante capigliatura e delle caviglie alate, aggiungendo al particolare del rasoio (in realtà si parla di un generico σίδηρος) tenuto nella destra, quello della bilancia tenuta nella sinistra<sup>12</sup>.

Alla fine del IV secolo uno dei bronzi lisippeï di *Kairos* (o una copia) ornava a Costantinopoli il *Lauseion*, la lussuosa dimora di Lauso, funzionario di Arcadio, che fu distrutta da un incendio nel 476: questo spiega la particolare fortuna dell'allegoria, identificata ora con *Kairos* ora con *Chronos*, presso gli autori bizantini<sup>13</sup>. In quest'ambito si segnala, per la ricchezza della descrizione e l'esplicito riferimento all'opera di Lisippo, la già menzionata testimonianza di Tzetzes (XII secolo) che conserva la rara notizia dell'appoggio dei piedi alati su una sfera, ribadisce la presenza del ciuffo sulla fronte e della calvizie dietro la testa, ma aggiunge anche altri particolari: il personaggio è nudo e sordo, perché in tal modo non può essere afferrato o richiamato una volta che è passato avanti, come mostra un uomo raffigurato dietro di lui che invano lo insegue e lo chiama, mentre quello tende dietro di sé una spada (μάχαιρα, ulteriore variazione del rasoio) accennando colpi mortali a chi è in ritardo<sup>14</sup>.

ὄφρῳν ὑφέρπουσα ταῖς παρειαῖς ἐπέσειε τὸν βόστρυχον. τὰ δὲ ὀπισθεν ἦν τοῦ Καιροῦ πλοκάμων ἐλεύθερα μόνην τὴν ἐκ γενέσεως βλάστην ἐπιφαίνοντα τῆς τριχός.

<sup>12</sup> Himer. *orat.* 13(14),1 Δεινὸς δὲ ἦν ἄρα οὐ χεῖρα μόνον, ἀλλὰ καὶ γνώμην ὁ Λύσιππος. οἶα γοῦν ἐκεῖνος διὰ τῆς ἐαυτοῦ γνώμης τετόλμηκεν· ἐγγράφει τοῖς θεοῖς τὸν Καιρὸν, καὶ μορφώσας ἀγάλματι τὴν φύσιν αὐτοῦ διὰ τῆς εἰκόνης ἐξηγήσατο. ἔχει δὲ ὠδὲ πως, ὡς ἐμὲ μνημονεύειν, τὸ δαίδαλμα. ποιεῖ παῖδα τὸ εἶδος ἄβρόν, τὴν ἀκμὴν ἔφηβον, κομῶντα μὲν τὸ ἐκ κροτάφων εἰς μέτωπον, γυμνὸν δὲ τὸ ὅσον ἐκεῖθεν ἐπὶ τὰ νῶτα μερίζεται, σιδήρω τὴν δεξιὰν ὀπλισμένον, ζυγῶ τὴν λαίαν ἐπέχοντα, περωτῶν τὰ σφυρά. Ambigua è l'espressione ζυγῶ τὴν λαίαν ἐπέχοντα, che Lamer 1919, 1517 traduce «mit der Linken an einem Waagebalken», mentre Völker 2003, 186 «in der Linken eine Waage haltend», come intendono anche gli archeologi Moreno 1990, 921 e Zaccaria Ruggiu 2006, 79 (quest'ultima con qualche inesattezza dovuta alla confusione tra la descrizione di Imerio e quella di Tzetzes, anche a p. 77 nt. 75).

<sup>13</sup> Cf. Moreno 1990, 921 e 2008, 240s.; Solimano 1998, 197s. nt. 11 (entrambi con ampi riferimenti alle fonti bizantine).

<sup>14</sup> Tzetz. *epist.* 70, pp. 99-100 Leone Ἀλεξάνδρω ποτὲ τῶν Μακεδόνων τῷ βασιλεῖ παραδραμόντι καιρὸν καὶ μεταμέλου πείραν λαβόντι παρὸν ἐκεῖνος ὁ πλάστης ὁ Λύσιππος, Σικυώνιος δ' ἦν ὁ ἀνὴρ, ... τὸν χρόνον ἀγαλματώσας τὸν τε βασιλέα τῷ μὴ δοκεῖν ἐλέγχειν κοσμίως ἐξηλέγξε καὶ τῷ κοινῷ τῶν ἀνθρώπων πρακτικὴν τοῦ λοιποῦ τὴν εἰκόνα παραίνεσιν καταλέλοιπεν. ἔχει δὲ οὕτως τὸ εἰκόνημα. ἄνθρωπος τις ὁ χρόνος ἐκεῖνῳ δεδημιούργηται προκόμιον ἔχων βραχύ, τὰ δ' ἄλλα ὀπισθογάλακρος καὶ κωφὸς ἰκανῶς, ὡς ἔστιν εἰκάσαι, καὶ γυμνὸς ἐστὶν ὡς διολισθαίνων καὶ ἀναφῆς· βέβηκε δὲ ἐπὶ σφαίρας εὐδρόμου τινὸς μεταρριπιάζων αὐτοῦ τοῖς ποσὶν ἐκείνην ὀξυκινήτως, ὡς ἡ τῶν ποδῶν ὑπαινίττεται πτέρωσις. ἐκεῖνου δὲ κατόπιν ἕτερος δεδημιούργηται ἄνθρωπος εὐτόνῳ κεχηρμένος βοδίσματι χεῖρά τε ἰδίαν ἐκτείνων, ἐκεῖνον ὡς συλληψόμενος καὶ τοῦτον μετακαλούμενος, ὡς τὸ ἀνεσπασμένον αὐτοῦ τῶν χειλέων δηλοῖ· ὁ δὲ παρέρχεται τε καὶ οἶχεται καὶ κωφεύων οὐκ ἐπαίει, μάχαιραν δὲ ὀρέγει πρὸς τὸ κατόπιν ἐπανατείνων τὴν χεῖρα, κατακαρδίους πηλῆγας αἰνιττόμενος, αἵπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνου καθυστερίζουσιν. La stessa

Gli autori fin qui citati, pur discostandosi tra loro per alcuni particolari, dicono di riferirsi alla statua di Lisippo, nome che non compare, invece, in una favola di Fedro (V 8) che ci ha tramandato un'ulteriore testimonianza dell'allegoria di *Kairos/Tempus*:

Cursu uolucris, pendens in nouacula,  
caluus, comosa fronte, nudo corpore,  
(quem si occuparis, teneas; elapsum semel  
non ipse possit Iuppiter reprehendere),  
occasionem rerum significat breuem. 5  
Effectus impediret ne segnīs mora,  
finxere antiqui talem effigiem Temporis<sup>15</sup>.

Di questo singolare componimento, che riscrive il genere dell'epigramma ecfra-  
stico nello schema dell'apologo esopico con commento morale e costituisce un inter-  
essante esempio dello sperimentalismo del favolista latino, mi sono occupata in uno  
studio di prossima pubblicazione, all'interno di un più ampio contesto sulle interfe-  
renze tra i generi 'minori' di favola ed epigramma<sup>16</sup>; qui mi limiterò a sottolineare  
alcuni punti importanti per il nostro discorso sull'evoluzione dell'allegoria di *Kairos*.

Fedro, dunque, costruisce la sua favola ecfraistica come una sorta indovinello in  
cui solo alla fine si svela l'identità del misterioso corridore calvochiamato: *Temporis*,  
in studiato rilievo in *explicit*, costituisce la soluzione dell'enigma. Scegliendo  
di identificare *Kairos* con *Tempus*, la cui accezione di 'momento opportuno' è  
comunque ben attestata<sup>17</sup>, Fedro può conservare l'immagine di una figura maschile,  
mostrando con lo slittamento dal genere neutro al maschile (vd. ai vv. 2-3 *caluus*  
e *quem*) la tendenza a confondere *Kairos* con *Chronos*, come testimoniano le  
immagini di un personaggio barbato, quindi maturo o vecchio, con gli attributi del

---

notizia, in forma più sintetica, è anche in *hist.* VIII 421ss. e X 257ss.; da Tzetzes dipende Niceph. Blem. *regia statua* 10,143-4 (sec. XIII).

<sup>15</sup> Seguo il testo e l'interpunzione vulgata: vd. Perry 1965 (= *Aes.* 530, con i vv. 3-4 senza parentesi); Guaglianone 1969; Solimano 1998, 200s. nt. 18 e 20. Tra gli emendamenti proposti si ricordi al v. 1 *cursor* di Havet 1895, convinto della necessità di un soggetto espresso, che però comporterebbe la stranezza di un rasoio alato (*uolucris... nouacula*) a meno di non correggere anche l'aggettivo in *uolucris*; e al v. 2 *occipitio* dell'ed. Bipontina del 1784 al posto di *corpore*, accolto da Havet 1895 sulla scorta di Auson. *epigr.* 12,8 Green, su cui vd. *infra*.

<sup>16</sup> Mattiacci 2010.

<sup>17</sup> Plaut. *Pseud.* 958 *heus tu! nunc occasio est et tempus*; Men. 552s. *quid ego cesso, dum datur mihi occasio / tempusque abire*; Trin. 998s. *loquendi libere / uidetur tempus uenisse atque occasio*; Sen *epist.* 22,3 e 6 *uigilantis est occasionem obseruare properantem; itaque hanc circumspecte, hanc si uideris prende... nihil esse temptandum nisi cum apte poterit tempestiueque temptari; sed cum illud tempus captatum diu uenerit, exsiliendum ait* (sc. Epicurus). Vd. anche Solimano 1998, 218s. Per l'alternanza di *occasio/tempus* in Ausonio, vd. *infra*, p. 137s.

giovane *Kairos*<sup>18</sup>; ma si noti anche che Fedro introduce il più preciso termine *occasio* (v. 5) per spiegare il significato dell'immagine, condizionando – come vedremo – lo sviluppo dell'allegoria in ambito latino. L'immagine, pur descritta con estrema concisione nei soli primi due versi, conserva la simbologia tradizionale: le ali (cui si allude con il nesso pregnante *cursu uolucris*, che indica la corsa 'veloce', in quanto 'alata')<sup>19</sup>, il rasoio, il ciuffo sulla fronte e la calvizie nella zona occipitale, il corpo nudo (particolare quest'ultimo ricorrente nelle testimonianze iconografiche, ma generalmente tralasciato – forse perché ritenuto ovvio – nelle descrizioni di *Kairos*: Fedro lo evidenzia, per ribadire il rischio estremo dell'incontro con il corridore alato, in quanto un corpo nudo sfugge più facilmente alla presa, come spiega il tardo Tzetzes). Trasformando poi la spiegazione nell'azione conflittuale tipica della favola (vv. 3-4) e introducendo in forma di epimitio (vd. *significat* in II 8,27 e IV 11,16) la concisa enunciazione del significato complessivo dell'immagine (v. 5 *occasionem rerum significat breuem sc. esse*), seguita dall'intervento finale di tipo precettistico (v. 6 *effectus impediret ne segnīs mora*), si ha la piena assimilazione del componimento ecfrastico alla dimensione dell'apologo. Fedro, pur riferendosi a una rappresentazione plastica di *Kairos* (v. 7 *finxere antiqui*), non ne specifica l'autore e, coerentemente con le modalità del suo genere, preferisce richiamarsi alla fantasiosa attività creatrice dell'*antiquitas*, responsabile nel suo insieme di aver celato in antichi miti e antiche immagini verità nascoste ai più, che lui stesso come *sapiens* (e non la statua) si incarica di decrittare (cf. *app.* 7,17-8 *Consulto inuoluit ueritatem antiquitas, / ut sapiens intelligeret, erraret rudis*)<sup>20</sup>. In tal modo, adattando la *leuitas* dell'epigramma ecfrastico ellenistico all'ambito della propria meditazione morale, Fedro recupera il senso profondo della teoria del *kairos*, strettamente connessa con la capacità decisionale e l'agire umano: si noti nel monito finale il rilievo dato al termine *effectus*, che indica la realizzazione dei progetti, e il pessimismo per l'incuria

<sup>18</sup> Vd. *supra*, p. 130 e nt. 14. Risulta in ogni caso difficile pensare con Moreno (1990, 921 e 2008, 238) che proprio il testo di Fedro, data la scarsa fortuna dell'autore e di questo componimento in particolare (vd. Solimano 1998, 229), abbia potuto ingenerare equivoci sul piano iconografico, producendo con l'equazione *Kairos-Tempus* la contaminazione con *Chronos*, da cui le immagini di un personaggio barbato con attributi di *Kairos* (per le immagini vd. Moreno 1990, cat. 5-8, 12, 15; Zaccaria Ruggiu 2006, cat. 3, 5, 7A, 9-11). Diverso è il caso dell'influsso del testo di Fedro su Ausonio, che probabilmente conosceva il favolista (vd. *infra*).

<sup>19</sup> Traduzioni come «in rapida corsa» (così Guaglianone 2000, 147) dicono meno di quello che il testo dice; ma vd. «beschwingten Laufes» di Oberg 2000, 221 e «in corsa alata» di Solimano 2005, 293 (Perry 1965, 367 «running with the speed of a bird in flight»). Solimano 1998, 201 ricorda anche l'uso di *uolucer* in Ovidio in relazione a figure mitiche alate che si spostano velocemente, come Cupido e Mercurio (vd. *e.g. fast.* V 88); ma si veda soprattutto Stat. *silu.* V 1,105s. *tuas laurus uolucris, Germanice, cursu / Fama uehit* (la Fama è tradizionalmente alata).

<sup>20</sup> Proprio come le sue *neniae* hanno bisogno di una *rara mens* in grado di capire *quod interiore condidit cura angulo* (IV 2,3ss.).

(*impediret ne segnīs mora*) nei confronti dell'occasione propizia e irripetibile che, in un mondo dominato da forze ostili, costituisce per l'uomo, e per l'umile in particolare, l'unico mezzo di riscatto.

Nonostante la mancanza di specifici riferimenti all'autore dell'antica *effigies*, a questa testimonianza dà grande rilievo Moreno per la sua ipotesi ricostruttiva del *Kairos* lisseo: «La funzione del rasoio ricordato da Posidippo è spiegata per la prima volta da Fedro (5,8) il quale parla di “un corridore alato in atto di pesare su di un rasoio” (rispetto al testo che ci è pervenuto, *cursor uolucris pendens in nouacula*, bisogna infatti emendare *uolucris*, noto come nominativo singolare maschile anche in Sil. 10,470, e *pendens* va inteso come voce di *pendo*, non *pendeo*)»<sup>21</sup>. Innanzi tutto bisogna sgombrare il campo da alcuni equivoci: il testo indicato da Moreno non è quello a noi pervenuto – che presenta in realtà la lezione, accolta dai più recenti editori, *cursor uolucris* – bensì quello emendato da Havet (vd. *supra*, nt. 15); cade pertanto l'ipotesi – tutto sommato marginale e già di per sé poco probabile, data la scarsa fortuna di Fedro – che «la precoce corruttela del primo verso, *cursor uolucris pendens in nouacula*, unita all'errata interpretazione di *pendens* da *pendeo*» avrebbe ispirato la strana figurazione presente in una gemma di Berlino, dove un giovinetto cammina in equilibrio su un rasoio alato<sup>22</sup>. Resta però degna di attenzione la proposta di interpretare il participio *pendens* da *pendo* invece che da *pendeo*<sup>23</sup>, che risulta coerente con l'ipotesi ricostruttiva proposta dall'archeologo dell'immagine originaria di *Kairos*, basata su una iconografia diffusa a partire dall'età tardo-repubblicana ed augustea, in cui la simbologia legata al rasoio si associa a quella della bilancia: si vedano in partic. il rilievo di Traù del I sec. a. C. [Fig. 1] e quello splendidamente conservato nel Museo di Antichità di Torino del II sec. d.C. [Fig. 2], in cui *Kairos* – giovane nudo e alato, con un folto ciuffo di capelli sulla fronte e sui lati del volto mentre la nuca è liscia – impugna nella sinistra un rasoio a forma di mezzaluna, su cui poggia una bilancia a due piatti inclinata dalla mano destra che tiene il piattello più basso<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Moreno 1990, 921. L'affermazione è ripetuta nel saggio del 2008, 238.

<sup>22</sup> Moreno 1990, 921, 923 (cat. 13) e 926 (= 2008, 238), su cui si vedano le giuste obiezioni di Solimano 1998, 204.

<sup>23</sup> L'ipotesi fu avanzata per la prima volta oltre un secolo fa (cf. Thiele 1906, 578ss.) ed è stata accolta da Solimano 1998, 204ss. la quale, correggendo la sua precedente interpretazione (Fedro, *Favole*, Milano 1996), l'ha introdotta nella recente edizione UTET del 2005, dove traduce «in corsa alata, in atto di pesare sul filo del rasoio». Cf. anche Oberg 2000, 221 che traduce «schwebend und auf Messers Schneide», ma chiosa in nota «‘hängend’ oder besser ‘wägend’?» (p. 222).

<sup>24</sup> Per questa iconografia vd. Moreno 1990, 922 (cat. 2-6) e *LIMC* V 2, 597; Zaccaria Ruggiu 2006, 141ss. (cat. 1-5, 9). L'indice e il mignolo della mano destra sono protesi (in questa posizione delle dita è stato riconosciuto il gesto apotropaico delle corna) e regolano il piattello più basso, «non si capisce se per equilibrarlo o, come pare più probabile, per sbilanciarlo, o per determinare i limiti di oscillazione; in ogni modo risulta evidente che l'inclinazione della bilancia è influenzata dalla sua iniziativa» (Solimano 1998, 205). A questa tipologia fa riferimento anche Perry 1965, 367 n. b, sottolineando il

È evidente il significato di questa iconografia: il momento propizio è sottile e tagliente come una lama di rasoio, attimo dell'autodeterminazione sottratto a *Tyche*, in cui si pesa tra due sorti e si decide su quale piatto gravare. Collegando, dunque, i vari tasselli delle fonti letterarie e iconografiche, e convinto «che le fonti più informate – Posidippo, Fedro, Callistrato e Imerio – si riferiscano a immagini tra loro coerenti»<sup>25</sup>, Moreno approda alla ricostruzione del bronzo di Lisippo riportata nella **Fig. 3**.

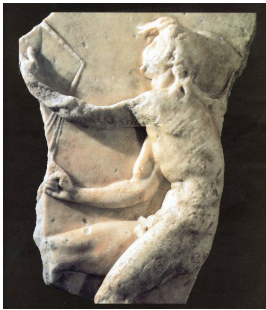


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

In questa ipotesi ricostruttiva il testo di Fedro – interpretato come si è detto – assume chiaramente un peso notevole, in quanto unica fonte letteraria che suffragherebbe il dato iconografico della bilancia allibrata sul rasoio; lo stesso Imerio, che pure menziona la bilancia, è assai ambiguo sulla sua posizione (vd. nt. 12). Tuttavia, proprio in relazione a Fedro permangono – a mio avviso – dubbi non privi di rilievo. Il favolista, che riferisce l'opera plastica a un generico *antiqui*, può essere considerato, al pari di Posidippo, Callistrato e Imerio, una delle «fonti più informate» del *Kairos* di Lisippo? E l'ambiguo *pendens* poteva bastare da solo a sottintendere la presenza della bilancia? In realtà, a me sembra che il riferimento alla 'pesatura' potesse esser colto con estrema difficoltà in un nesso che faceva immediatamente pensare all'espressione omerica, divenuta proverbiale, ἐπὶ ξυροῦ ἴσταται ἀκμῆς<sup>26</sup>, e quindi a un *pendens* da *pendeo*, data anche la contiguità con *uolucris*, che rinvia a espressioni frequenti come *pendebant pennis* (Ou. met. VI 668), *pendebat in aëre pennis* (Ou. met. VII 379) e simili<sup>27</sup>. L'uso linguistico indirizze-

significato incerto dell'espressione *pendens in nouacula* che traduce «balancing on a razor's edge».

<sup>25</sup> Moreno 2008, 241, che aggiunge: «Le apparenti discrepanze derivano solo dall'aver ciascun autore selezionato determinati attributi della personificazione, tacendone altri: l'esegesi comparata rivela che sono sempre impliciti dettagli non direttamente esplorati».

<sup>26</sup> Il. X 173s. νῦν γὰρ δὴ πάντεσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἴσταται ἀκμῆς / ἢ μάλα λυγρὸς ὄλεθρος Ἀχαιοῖς ἢ ἐ βιώωναι. Cf. Thiele 1906, 579. L'espressione indica una situazione di estremo pericolo.

<sup>27</sup> Cf. anche Ou. met. VIII 145 *pendebat in aura*; Sil. XIII 327 e 336 *pendenti similis Pan... librans corpus similisque uolanti*. Molti altri esempi di *pendeo* (spesso costruito con *in* + abl.) riferito a un movimento alato, o comunque veloce '*pedibus suspensis*', in *ThLL* X 1, 1035, 21ss.

rebbe, dunque, a interpretare l'immagine come quella di un corridore alato 'sospeso (in equilibrio) sul filo del rasoio', immagine che sembra la versione plastica dell'espressione senecana *in puncto fugientis temporis pendeo* (la lama tagliente 'visualizza' il *punctum*, sospeso tra i due abissi del passato e del futuro, in cui l'uomo può dire del tempo *meum est*)<sup>28</sup>. Se mancano in tal senso riscontri nell'iconografia<sup>29</sup> e nelle fonti letterarie relative alla statua di Lisippo – il rasoio (Posidippo), o qualcosa che ad esso può essere paragonata come *σίδηρος ο μάχαίρα* (Imerio, Tzetzes), è sempre nella mano di *Kairos* –, si dovrà aggiungere che anche la suggestiva ricostruzione di Moreno, il quale, riconducendo Fedro alla perfetta coerenza con i dati archeologici, considera la bilancia come elemento originario nell'iconografia del *Kairos*, è stata di recente rimessa in discussione. Secondo l'ipotesi formulata da Zaccaria Ruggiu, la bilancia – menzionata esplicitamente come attributo del *Kairos* lisippeo solo da Imerio e assente nelle fonti più significative che sembrano basarsi su autopsia (Posidippo e Callistrato) – sarebbe un'aggiunta successiva, dovuta all'utilizzazione in contesto funerario (su sarcofagi) del tipo tradizionale del *Kairos*<sup>30</sup>, ma estranea all'idea del *Kairos* espressa da Lisippo; l'attributo, infatti, simbolo dell'ora decisiva del destino umano nelle mani della divinità (si veda la scena della psicostasia in *Il. XXII* 209-13), introdurrebbe un elemento di passività e di impotenza da parte dell'uomo del tutto incongruo in una statua indirizzata al campione dell'azione Alessandro e indubbiamente influenzata dal clima culturale della scuola di Aristotele, la cui teoria dell'agire rifuggiva «dall'attribuire al dio o alla sorte una causalità che verrebbe a privare l'uomo della sua responsabilità»<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Cf. Sen. *nat. VI* 32,10 *Fluit tempus et avidissimos sui deserit; nec quod futurum est meum est nec quod fuit: in puncto fugientis temporis pendeo, et magni est modicum fuisse* (con le penetranti osservazioni di Traina 1993, 9s.).

<sup>29</sup> L'oggetto su cui si muove il *Kairos* giovinetto della gemma di Berlino è variamente interpretato, come un rasoio o più probabilmente un'asta di timone (cf. Moreno 1990, cat. 13; Solimano 1998, 204; Zaccaria Ruggiu 2006, cat. 12).

<sup>30</sup> I rilievi in cui la caratteristica ricorre (vd. *supra*, nt. 24) sono interpretati come parti di sarcofagi da Zaccaria Ruggiu 2006, 105. Si dovrà tuttavia notare che, se è probabile che il suddetto rilievo di Torino (II sec. d.C.) sia il lato breve di un sarcofago, più difficile è prospettare un'analoga interpretazione per i rilievi più antichi databili al I sec. a.C., ossia prima dell'inizio della produzione dei sarcofagi romani (immagini in Zaccaria Ruggiu 2006, cat. 1 e 2): il rilievo di Traù, nel quale non si conserva il listello di base, potrebbe costituire uno dei rari sarcofagi ellenistici, ma questo non è sicuramente il caso del rilievo dell'Acropoli di Atene (un frammento in cui la bilancia non è però visibile) che, dato il luogo di rinvenimento, difficilmente proverrà da una necropoli (altrettanto improbabile è che questo rilievo riproduca una scultura romana). Devo questa precisazione a Vincenzo Saladino, che ringrazio per la preziosa consulenza.

<sup>31</sup> Zaccaria Ruggiu 2006, 94 (sulla presenza di Aristotele nell'opera di Lisippo vd. in partic. pp. 83-95; sulla bilancia come improbabile attributo lisippeo vd. in partic. p. 102-114). Secondo la studiosa (p. 117s.), «la bilancia, sia con i piatti pari che con lo sbilanciamento, appare come una sorta di ridondanza rispetto al tema del *Kairos*, ulteriore sottolineatura che fa riferimento alle sorti e alla pesatura dei

Si potrà forse obiettare che considerare la bilancia come elemento ‘ridondante’ giustificato dal contesto funerario – tanto più non essendo certa l’interpretazione di tutti i rilievi in cui essa compare come parti di sarcofagi (vd. nt. 30) – può sembrare riduttivo, perché questo simbolo non è di per sé incompatibile con la liberazione dal peso schiacciante del destino (nei rilievi il *Kairos* ne aggiusta il piatto, evidenziando come la pesatura non registri passivamente quanto stabilito dal fato)<sup>32</sup>. In ogni caso non rientra nello scopo di questo lavoro – né tanto meno nelle nostre competenze – pronunciarsi su tali complesse ipotesi ricostruttive: sarà sufficiente averne sottolineato i margini di dubbio e aver constatato che il testo di Fedro – su cui purtroppo la Zaccaria non si pronuncia in relazione a *pendens* – oppone resistenza a configurarsi come prova significativa della presenza della bilancia nell’iconografia originaria del *Kairos*, un attributo che sarebbe sottinteso nell’ambiguo *pendens* in cui pochi lettori lo avrebbero riconosciuto, associandolo piuttosto – come forma di *pendeo* – alla nota espressione proverbiale di ascendenza omerica. E tra i lettori di Fedro c’è verosimilmente Ausonio, nel cui epigramma su *Occasio* non troviamo traccia della bilancia, mentre l’assonante *rotula* potrebbe – come vedremo – aver preso il posto di *nouacula*.

L’immagine di *Tempus/Kairos* in equilibrio precario ‘sulla lama del rasoio’ è, del resto, perfettamente congrua: esprime il rischio estremo e la fugacità del momento, la sottigliezza del discrimine e l’instabilità della figura che solo un attimo si posa ed è pronta a volar via. La sua singolarità, rispetto alle testimonianze a noi note, può essere giustificata considerando la notevole libertà nelle riproduzioni del soggetto, di cui viene comunque sottolineato in vario modo il carattere instabile: esso cammina in punta di piedi e/o è posato su oggetti circolari come sfera o ruota<sup>33</sup>, cui il rasoio di forma semicircolare potrebbe essere in qualche modo accostato. Fedro, mirando a una *breuitas* concettosa e a tradurre l’allegoria nel procedimento conflittuale e dinamico della favola, potrebbe aver fuso i due particolari (il rasoio tenuto in mano e la sfera sotto i piedi), in modo da accentuare drammaticamente la dimensione rischiosa, sottile dell’incontro con *Kairos* e conferire, quindi, maggior efficacia al suo messaggio

---

destini da parte della divinità, oppure ad una teoria mistico-religiosa della scelta dell’anima in rapporto all’Oltretomba. Infine, l’anima in forma di farfalla, in tutti gli esemplari in cui appare in mano a *Kairos* insieme alla bilancia (gemme cat. nt. 10 e 11), assume il carattere di oggetto della pesatura piuttosto che di soggetto che prendendo la decisione fa tracollare la bilancia. E questa nuova situazione figurativa è congrua con la trasformazione di *Kairos* in *Chronos*, tempo-giudice». L’analisi della complessa scena del sarcofago di Villa Giulia (p. 118ss. con riferimento a cat. 7: 20 a.C. ca.) confermerebbe questa traslazione del *Kairos* dal mondo dei vivi a quello dei morti.

<sup>32</sup> Sul significato e la diffusione della simbologia della bilancia nella cultura greca, vd. anche Zanetto 1998, 525ss.

<sup>33</sup> Come abbiamo visto, al *Kairos* lisippeo attribuiscono la sfera Callistrato (cf. nt. 11) e Tzetze (cf. nt. 14). A questo attributo potrebbe alludere anche Posidippo con il vb. τροχάω (v. 3, lett. ‘ruoto’), usato dal contemporaneo Arato (*phaen.* 227 e 309) per indicare il moto delle sfere celesti (cf. Moreno 1990, 925). Per Ausonio vd. *infra*.

morale. Se il rapporto tra immagine reale e testo letterario è sempre difficile da definire, sembra evidente lo spazio di autonomia rivendicato dal nostro apologo efrastico.

La questione si ripropone e si complica con l'epigramma dedicato da Ausonio a *Occasio*, che presenta convergenze significative e puntuali con quello di Posidippo, ma anche sostanziali differenze riconducibili a influssi diversi, tra cui spicca – a mio avviso – il modello fedriano. A tal proposito si dovrà ricordare che, nonostante Ausonio non citi mai esplicitamente Fedro, ci sono validi motivi per pensare che egli conoscesse il favolista: come ho mostrato più diffusamente altrove, nella parte in dimetri giambici di un'epistola a Petronio Probo (*epist.* 9 Green = 11 Mondin) che accompagnava l'omaggio librario degli *Apologi* di Giulio Tiziano<sup>34</sup>, si registrano significative allusioni a versi programmatici di Fedro, ai cui senari si riferirebbe in particolare l'espressione *Aesopia trimetria* (v. 78), secondo la generale tendenza di lasciare la favola nell'anonimato mantenendo solo il riferimento ad Esopo come sigillo del genere<sup>35</sup>. Inoltre l'oscillazione che Ausonio mostra nella resa del termine greco *kairos* – tradotto con *tempus* nei senari giambici del *Ludus septem sapientum* (59s. Green *Et Pittacum dixisse fama est Lesbium* / Γίνωσκε *καίρῶν*. *Tempus ut noris, iubet*), ovvero in un contesto metrico e linguistico che si ispira, come Fedro,

<sup>34</sup> Verosimilmente da identificare con il *Titianus magister*, nominato da Ausonio tra i precettori imperiali d'età pre-costantiniana, che insegnò a Besançon e Lione e morì nell'oscurità (*grat. act.* 31, p. 168 Green); superata la questione dei due Tiziani (cf. E. Diehl, *Julius Titianus*, in *RE X 1* [1918] 842s.), l'autore degli *Apologi* può coincidere con il retore seguace dello stile ciceroniano, grammatico e geografo citato da altre fonti (cf. Mondin 1995, 165 con riferim. bibliografici).

<sup>35</sup> Cf. Auson. *epist.* 9 Green (= 11 Mondin), vv. 74-81 *Apologos* en misit tibi /... / Ausonius, ... / *Aesopiam trimetrium*, / *quam uertit exili stilo* / *pedestre concinnans opus* / *fandi Titianus artifex*. *Aesopia trimetria* indicherà i senari latini di Fedro 'parafasati' in prosa da Tiziano (non i coliami di Babrio 'tradotti' dal greco); la stessa scelta del raro agg. *Aesopius* rinvia specificamente a Fedro, che usa questo termine in un passo di grande rilievo programmatico: IV *prol.* 11-3 *quas* (sc. *fabulas*) *Aesopias*, non *Aesopi*, *nomino*, / *quia paucas ille ostendit, ego plures fero*, / *usus uetusto genere, sed rebus nouis*. La tesi che *Aesopia trimetria* si riferisca alla collezione di Babrio, di cui il retore Tiziano avrebbe curato una parafrasi latina integrale, risale a O. Crusius, *Auianus*, in *RE II 2* (1896) 2374, 23ss.; ma - come nota Luzzatto 1984, 80s. (vd. anche Herrmann 1971; Mondin 1995, 164s.) - tale *communis opinio* non tiene conto del fatto che *uertere* significa 'tradurre' quando viene indicato l'autore o l'opera greca o la lingua dalla quale si traduce: qui *uertere* indicherà piuttosto un'operazione retorica, cioè il procedimento parafrastico (cf. Quint. *inst.* I 9,2 *Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro... deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant: uersus primo soluere, mox mutatis uerbis interpretari, tum paraphrasi audacius uertere*; cf. anche ibid. X 5,5 *uertere orationes Latinas*, dove *uertere* vuol dire ugualmente 'applicare il procedimento parafrastico'). Sulla presenza di Fedro nei dimetri ausoniani, vd. più diffusamente Mattiacci 2011, in cui si segnala anche il recupero di una terminologia riduttiva di ambito infantile (vv. 90-1 *nutricis inter lemmata* / *lallique somniferos modos*, cf. con Phaedr. IV 2,3 *sed diligenter intuere has nenias*) che costituisce una spia importante della natura seriocomica del genere: a ciò si allude con *suescat peritis fabulis* / *simul iocari et discere* (vv. 92-3), che riecheggia da vicino il programma di Phaedr. I *prol.* 3s. *duplex libelli dos est: quod risum mouet / et quod prudentis uitam consilio monet*.

all'antica tradizione comica<sup>36</sup>, e con *occasio* nell'epigramma – riproduce in certo senso la duplice soluzione adottata dal favolista, che identifica *Kairos* con *Tempus*, ma introduce anche il più preciso termine *occasio*, già adottato da Cicerone<sup>37</sup>, per spiegare il significato dell'immagine (v. 5 *occasionem rerum significat breuem*). Ancora vincolato all'*effigies* degli antichi e volendo mantenere l'allegoria al maschile, la scelta di Fedro non poteva essere diversa, ma in tempi più vicini ad Ausonio notiamo che il termine *occasio*, già ricorrente in metafore oraziane e senecane sulla 'fuga' del momento propizio da prendere al volo<sup>38</sup>, si è sostituito a *tempus* anche nell'immagine allegorica, con conseguente 'rivisitazione' al femminile del soggetto calvochiamato: ps. Cato *dist. II 26 Rem tibi quam scieris aptam dimittere noli: / fronte capillata, post est Occasio calua*<sup>39</sup>. Ma veniamo all'epigramma di Ausonio, in cui non solo *Kairos* ha subito una metamorfosi di genere, ma si presenta accompagnato da una seconda figura femminile:

'Cuius opus?' 'Phidiae, qui signum Pallados, eius,  
 quique Iouem fecit, tertia palma ego sum.  
 Sum dea quae rara et paucis Occasio nota.'  
 'Quid rotulae insistis?' 'Stare loco nequeo.'  
 'Quid talaria habes?' 'Uolucris sum; Mercurius quae  
 fortunare solet, trado ego, cum uolui.' 5  
 'Crine tegis faciem.' 'Cognosci nolo.' 'Sed heus tu  
 occipiti caluo es.' 'Ne tenear fugiens.'  
 'Quae tibi iuncta comes?' 'Dicat tibi.' 'Dic, rogo, quae sis.'  
 'Sum dea cui nomen nec Cicero ipse dedit; 10  
 sum dea quae facti non factique exigo poenas,  
 nempe ut paeniteat: sic Metanoëa uocor.'  
 'Tu modo dic, quid agat tecum.' 'Quandoque uolau  
 haec manet; hanc retinent quos ego praeterii.'

<sup>36</sup> Cf. anche *ludus* 204ss. (sempre a proposito della stessa sentenza) *sed iste καιρός, tempus ut noris, monet / et esse καιρόν tempestium quod uocant. / Romana sic est uox, 'uenite in tempore.'* (cf. Ter. *Andr.* 758; *Haut.* 364). Sul carattere arcaico del trimetro giambico usato nel *Ludus*, nonché sull'esplicito rinvio alla *palliata* (vd. anche il personaggio e il discorso del Prologo, il *plaudite* alla fine dei discorsi dei sapienti, la presenza di arcaismi), cf. Pastorino 1971, 90 e Consolino 2003, 172.

<sup>37</sup> Cf. *off.* I 142 *tempus autem actionis opportunum Graece εὐκαιρία, Latine appellatur occasio;* vd. anche *inu.* I 40.

<sup>38</sup> Cf. Hor. *epod.* 13,3s. *rapiamus, amici, / occasionem de die* (con il penetrante commento di Traina 1986, 230-2); Sen. *ben.* I 7,1 *occasionem, qua prodesset, et occupauit et quaesit; epist.* 22,3 *hanc (sc. occasionem properantem) circumspice, hanc, si uideris, prende; ibid.* 70,24 *proximam quamque (sc. occasionem) pro optima arripiat.*

<sup>39</sup> Su questo distico, vd. il commento di Solimano 1998, 223s. Il tema è ripreso in un altro distico, più vicino tuttavia alla metafora oraziana del *rapere occasionem* (cit. nt. 38) che all'immagine allegorica: ps. Cato *dist. IV 45 Quam primum rapienda tibi est occasio prima, / ne rursus quaeras, quae iam neglexeris ante.*

Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,  
elapsam disces me tibi de manibus.<sup>40</sup>

15

L'epigramma ha la stessa struttura dialogica di quello di Posidippo, in cui un immaginario spettatore domanda e la statua risponde<sup>41</sup>: la prima richiesta riguarda l'autore dell'opera e poi si elencano i particolari descrittivi con relativa spiegazione, seguendo lo stesso procedimento posidippeo dal basso verso l'alto, che culmina nella stravagante capigliatura. Notevoli, come dicevamo, anche le divergenze: lo scultore è Fidia invece di Lisippo, differente è non solo il genere ma anche gli attributi della personificazione (al dio 'signore di tutto'<sup>42</sup> subentra la dea 'rara e nota a pochi'), diversi sono alcuni particolari (invece che camminare in punta di piedi, la figura poggia in equilibrio instabile su una ruota, né c'è alcun riferimento al rasoio a cui Posidippo dedica l'intero terzo distico), altra è la spiegazione del ciuffo sulla fronte<sup>43</sup> e del tutto autonoma è la seconda parte del componimento (vv. 9-16), dove viene introdotta un'altra allegoria, quella di *Metanoea* che 'raddoppia' l'*ekphrasis*. Pur essendo innegabile il legame tra i due componimenti, ci si è chiesti a quale opera faccia riferimento Ausonio: al *Kairos* di Lisippo descritto da Posidippo (o a una sua imitazione), che il poeta latino avrebbe liberamente modificato alterando l'identità dello scultore, oppure a un'altra opera realmente esistita (di Fidia o da Ausonio rite-

<sup>40</sup> *Epigr.* 12 Green/Kay = 11 Schenkl/Pastorino = 33 Peiper/Prete. Il componimento che, come la maggior parte degli epigrammi ausoniani non si trova in **V**, è riportato dai codici della famiglia **Z** e da **E** (adotto le sigle delle edizioni Green 1991 e 1999, il testo è quello di Green 1991). Problematico è il v. 6, che manca di una sillaba nei codici: gli edd. accolgono generalmente la correzione del Poliziano *fortunare* al posto del trådito *fortuna* (così anche Green 1991), mentre Green 1999 integra con *et Fortuna*; in tal modo, però, dovremmo sottintendere un infinito dipendente da *solet* e, con l'introduzione di un *tertium*, si complicherebbe l'opposizione tra quanto viene elargito casualmente dalla divinità (Mercurio) e quanto volontariamente (*cum uolui*) viene offerto da *Occasio* a chi sa afferrarla. Per fortunare cf. Hor. *epist.* 1,11,22s. *tu, quaecumque deus tibi fortunauerit horam, / grata sume manu*; Pers. 2,44s. *Mercuriumque / accersis fibra: 'Da fortunare penatis'*. Sulla variante *tardo* (in **T**, mentre *trado* ha il resto della trad. mscr.), preferita da Schenkl 1883 e Pastorino 1971, si vedano le giuste obiezioni di Benedetti 1980, 115s.; Green 1991, 384; Kay 2001, 102. Al v. 16 l'emendamento *disces* (Heinsius) del trådito *dices* (solo in **Z**, omesso da **E**) sembra più appropriato al tono didascalico della chiusa (cf. Posid. v. 12 διδασκαλίην). La diversa interpunzione proposta da Shackleton Bailey 1976, 260s. per il v. 3 ('*sum dea. 'quae?' 'rara et paucis Occasio nota'*) e accolta da Kay 2001 renderebbe più incalzante il dialogo alla maniera di quello di Posidippo (cf. v. 2 σὸ δὲ τίς;), ma vd. vv. 10-1; Green 1991 e 1999 sospetta invece di *sum* e propone in appar. *dubitanter*: '*num dea?' 'quae...'*'.

<sup>41</sup> La struttura dialogica ricorre in molti epigrammi efrastici (cf. Kay 2001, 100) ed è anche un tratto tipico dell'epigramma ausoniano (vd. e.g. 102 e 103 Green), ma in questo caso lo schema del dialogo ripropone da vicino quello di Posidippo, contrariamente a quanto pensa Benedetti 1980, 116.

<sup>42</sup> Πανδαμάτωρ (propriamente «che tutto doma») è epiteto omerico del sonno (*Il.* XXIV 5; *Od.* IX 373); è riferito al tempo (χρόνος) in Simon. *fr.* 26,5 Page e Bacch. 13,205.

<sup>43</sup> Cf. Auson. v. 7 '*Crine tegis faciem. 'Cognosci nolo. ' con Posid. v. 7 'Ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν; - Ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι, su cui vd. *infra*.*

nuta tale)? Che sia veramente esistito un gruppo con *Occasio* e *Metanoea*, scolpito da Fidia o a lui in qualche modo attribuito di cui non avremmo alcun'altra testimonianza, sembra assai improbabile. Che Ausonio avesse di fronte una scultura o rilievo vagamente ispirati al modello lisippeo e che l'attribuisse in buona fede a Fidia è l'ipotesi di Benedetti, che ritiene di poter rintracciare la genesi dell'errore ausoniano nel fraintendimento di un passo di Plinio: *nat. XXXIV 54s. Phidias praeter Iouem Olympium, quem nemo aemulatur, fecit ex ebore aequae Mineruam Athenis, quae est in Parthenone stans, ... item duo signa, quae Catulus in eadem aede* (sc. *Fortunae dicauit*), *palliata*. Secondo lo studioso i due non meglio precisati *signa*, menzionati insieme alle più celebri statue di Fidia – quella di Zeus Olimpio e di Atena Parthenos, ricordate anche nel nostro epigramma – e posti da Lutazio Catulo (console nel 102 a.C.) nel tempio della Fortuna, potrebbero essere stati interpretati da Ausonio come *Occasio* e *Metanoea*<sup>44</sup>. La spiegazione è ingegnosa, ma sembra difficile ammettere che Ausonio potesse confondere i *duo signa palliata* (sono i musici e i poeti ad essere spesso rappresentati col mantello) con qualche figura anche liberamente ispirata al capolavoro di Lisippo, come non convince la tesi di fondo della sostanziale autonomia dell'*ekphrasis* latina rispetto al testo di Posidippo, facendone risalire la genesi a una precisa e diversa fonte materiale<sup>45</sup>. Tenendo conto della pratica antica molto meno sensibile della nostra al concetto di *authorship*, ma anche della dimensione di *lusus* squisitamente letterario di tanta parte della produzione ausoniana, a me sembra più probabile pensare che il poeta latino, in un epigramma che sicuramente si pone in rapporto emulativo col modello greco, abbia voluto attuare fin dall'inizio una sorta di provocatorio e ironico distanziamento dal testo da cui traeva ispirazione, cambiando volutamente il nome dello scultore.

Su questo procedimento può gettare qualche luce il confronto con Mart. IX 44, il secondo dei due epigrammi ecfraistici dedicati a una statuetta lisippea di Ercole *epitrapezios* di proprietà di Novio Vindice:

Alciden modo Vindicis rogabam  
 esset cuius opus laborque felix.  
 Risit, nam solet hoc, leuique nutu  
 'Graece numquid' ait 'poeta nescis?  
 Inscripta est basis indicatque nomen.'  
 Lysippum lego, Phidiae putauit<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Vd. Benedetti 1980, 115, che sottolinea anche come Ausonio rappresenti «in *Occasio* certi aspetti e caratteristiche di *Fortuna*». L'ipotesi di Benedetti non convince Kay 2001, 99.

<sup>45</sup> Benedetti 1980, 109ss., polemizzando con quanti considerano l'epigramma di Ausonio una 'traduzione' seppur rielaborata del modello posidippeo, tende a ridimensionare eccessivamente il legame tra i due componimenti che è in realtà innegabile, come sottolinea giustamente Traina 1989, 174 (vd. anche D'Alessio 1995, 12 nt. 22; Elsner 2002, 11s.).

<sup>46</sup> L'epigramma presenta notevoli problemi testuali e interpretativi, su cui vd. per ultimi Kershaw

Si noti la forma dialogica, anche se con alternanza di discorso indiretto e diretto, e la presenza del sintagma *cuius opus*, che Ausonio pone in *incipit* del suo epigramma; la richiesta di informazione si limita all'autore, mentre manca la descrizione già presentata in IX 43,1-4 dove veniva pure indicato il nome dell'artefice: v. 6 *nobile Lysippi munus opusque uides*<sup>47</sup>. In IX 44 Marziale finge di non saperlo e interroga la statua che lo rinvia all'iscrizione; questo 'sequel', dunque, si presenta giocosamente finalizzato (vd. l'ironia del v. 4) a 'correggere' la 'falsa' attribuzione del poeta (v. 6), che parrebbe risolversi in un elogio per l'opera e in un complimento per il suo possessore: Fidia era infatti unanimemente ritenuto il più grande scultore del passato e rappresentava per lo stesso Marziale l'eccellenza<sup>48</sup>. Forse anche nel caso di Ausonio avrà agito un analogo tentativo di nobilitare un'opera che, più che rifarsi a un'immagine reale (ma senza escludere – come vedremo – suggestioni e contaminazioni con opere d'arte diverse), sembra costruita mediante assemblaggio di tasselli letterari<sup>49</sup>.

Posidippo costituisce – come si è detto – la fonte primaria, ma qui Ausonio, contrariamente alla prassi consolidata di evocare il modello in *incipit* per poi proseguire autonomamente (vd. e.g. *epigr.* 14,1 Green *Dicebam tibi, 'Galla, senescimus'* e Rufin. *AP* V 21,1 Οὐκ ἔλεγον, Προδίκη, γηράσκομεν;), adotta una modalità più complessa: conserva in prima battuta la richiesta dell'identità dell'artefice, semplifi-

---

1997; Henriksén 1998, 211ss. (il cui testo è qui riprodotto); Schneider 2001, 700s.; Lorenz 2003, 566s.; Bonadeo 2010, 24s.

<sup>47</sup> Si tratta di una struttura ben rappresentata nei libri di Marziale, quella di una coppia di epigrammi in cui il primo tratta il tema in modo serio, mentre il secondo presenta un approccio di tipo più giocoso e ironico. Sui due epigrammi marzialiani, che svolgono lo stesso tema di Stat. *silu.* IV 6, vd. Henriksén 1998, 205ss. e in partic. Bonadeo 2010, 24-56.

<sup>48</sup> Cf. e.g. VI 13,1; VII 56,3; IX 24,2; X 89,2. Così intendono Sullivan 1991, 124; Kershaw 1997, 272; Henriksén 1998, 214; Salanitro 2000, 272s. Una diversa interpretazione, basata su una sorta di *calembour* tra il nome *Ph(e)idias* (cf. φειδός, φείδομαι) e la piccolezza della statua, ha proposto Schneider 2001, 708s. con cui concordano Lorenz 2003, 567 e McNelis 2008, 268s. In ogni caso sembra difficile mettere in dubbio l'atteggiamento celebrativo nei confronti della statua e del suo possessore, perché – come osserva giustamente Bonadeo 2010, 41s. – nonostante si sia talora ravvisata nella chiusa di IX 44 una nota ironica che denuncerebbe un falso, «ragioni di convenienza eidografica e sociale» escludono forme di ironia in uno scritto indirizzato a un patrono, indipendentemente dalla realtà oggettiva e dal vero pensiero dell'autore.

<sup>49</sup> Cf. Elsner 2002, 11 s. «Ausonius' only autopsy in relation to a work of art is his reading of Posidippus (e non solo)... A real sculpture in Posidippus becomes an imaginary one for Ausonius». Anche secondo Kay 2001, 99 «Ausonius seems... to have created a fictional new work by Pheidias». Se questo può risultare strano per la nostra mentalità, alle giustificazioni di Kay, *ibid.* (Ausonio non è uno storico dell'arte, né lui o i suoi lettori disponevano di testi di riferimento e illustrazioni che sono facilmente accessibile a noi), si aggiunge la minore importanza accordata dalla cultura antica al concetto di *authorship*, con conseguente imporsi in epoca imperiale della tendenza a confondere originale e copia, nonché a contaminare opere d'arte differenti (cf. Bonadeo 2010, 40 con bibliografia).

candola (si chiede solo il τίς e non il πόθεν) e ampliando invece la risposta (*Phidiae qui...*)<sup>50</sup> con una relativa completamente indipendente che enfatizza (vd. il pleonastico *eius*)<sup>51</sup> l'eccellenza della statua mediante l'accostamento alle opere più famose di Fidia. Anche gli attributi della divinità – come dicevamo – sono diversi e rivelano subito il 'pessimismo' dell'interpretazione ausoniana dell'allegoria: il *rara et paucis nota* pone infatti in evidenza l'eccezionalità del manifestarsi di *Occasio* e il numero esiguo di chi sa riconoscerla (e quindi afferrarla) quando si presenta. Forse possiamo cogliere qui una prima presenza di Fedro, che (vd. *supra*) aveva introdotto nell'allegoria di *Kairos/Tempus* il temine *occasio*, qualificandolo in termini 'negativi' (*brevis*) come fa Ausonio. Coerentemente con questa prima caratterizzazione, al v. 7 viene data una diversa interpretazione dei capelli che scendono sul volto, anzi che lo coprono (vd. *tegis*), perché *Occasio*, ostilmente e malignamente, non vuole farsi riconoscere (*cognosci nolo*): l'unico attributo favorevole all'uomo viene così ribaltato in ulteriore elemento negativo (vd. *contra* la 'disponibilità' alla presa del *Kairos* posidippeo: v. 7 ὑπαντιάσσαντι λαβέσθαι). In pratica l'*Occasio* ausoniana non dice qual è il suo punto debole, esibendo solo la sua instabilità, fugacità, la difficoltà di esser riconosciuta e trattenuta; d'altra parte anche in Fedro due dei tre attributi del v. 2 (*caluus, comosa fronte, nudo corpore*) insistono sulle asperità del protagonista e si ricordi che egli è l'unico (a parte il tardo Tzetzes, vd. nt. 14) a parlare della nudità priva di appigli del suo corpo.

Anche il particolare della ruota (v. 4 *quid rotulae insistis?*), assente nell'epigramma di Posidippo (in altre fonti troviamo la sfera, vd. nt. 33), se rinvia alla tipica raffigurazione della Fortuna *stantis in orbe*<sup>52</sup>, potrebbe esser stato suggerito dal fedriano *pendens in nouacula* (secondo l'interpretazione che abbiamo dato)<sup>53</sup> con il raro diminutivo *rotula*<sup>54</sup> assonante per omeoteleuto con *nouacula*. In comune con Fedro

<sup>50</sup> Si noti l'irregolare prosodia di *Phidiae* con la prima sillaba breve (Ausonio mostra una notevole libertà nella prosodia dei nomi propri, cf. Pastorino 1971, 119).

<sup>51</sup> Vd. il comm. di Kay 2001, 100.

<sup>52</sup> Ou. *trist.* V 8,7s. *nec metuis dubio Fortunae stantis in orbe / numen; Pont.* II 3,56 *stantis in orbe deae*. Si noti, tuttavia, che Ovidio insiste di più sulla precarietà dell'equilibrio della Fortuna (per quanto ciò sia ovvia premessa del suo continuo, incerto vagare: *trist.* V 8,15s. *passibus ambiguus Fortuna uolubilis errat / et manet in nullo certa tenaxque loco*), che sulla rapidità incessante del movimento che è invece centrale in Ausonio (cf. anche v. 5 *uolucris*, v. 8 *fugiens*, v. 13 *uolauit*) nello stesso v. 4: egli infatti visualizza, mediante il 'jeu des mots' con il vb. *stare*, il carattere complementare dell'equilibrio precario sulla ruota (*rotulae insistere*, i.e. 'stare in piedi su') e del moto continuo (*stare loco nequeo*, i.e. 'star fermo') di Fortuna/Occasione. Devo questa interessante precisazione all'anonimo revisore del mio articolo, che ringrazio per l'attenta lettura. Per il nesso *rotulae insistere*, cf. Verg. *georg.* III 114 *rapidusque rotis insistere uictor*; per la costruzione con dativo, cf. *ThLL* VII 1, 1923, 9ss. Per il dinamismo dell'immagine e la presenza della *rota* come attributo di *Fors*, è interessante il confronto con Tib. I 5,70 *uersatur celeri Fors leuis orbe rotae*.

<sup>53</sup> Vd. *supra*, pp. 134-6.

<sup>54</sup> In poesia attestato solo in Plaut. *Pers.* 443 *in cursu rotula circumuortitur*.

sono poi gli aggettivi *uolucer*<sup>55</sup> e *caluus*; proprio sulla scorta dell'ausoniano *occipiti caluo es* (v. 8), l'ed. Bipontina del favolista corresse il tràdito *nudo corpore* (v. 2) in *nudo occipitio*<sup>56</sup>, intervento non necessario (ripete quanto già espresso ed elimina un particolare importante) ma significativo della vicinanza dei due testi. E possiamo ancora confrontare *ne teneat fugiens* (v. 8) ed *elapsam disces me*, in rilievo alla fine dell'epigramma (v. 16), con il v. 3 di Fedro *si occuparis, teneas; elapsum semel*. Del resto, che Ausonio conoscesse la favola V 8 parrebbe confermato dalla ripresa del raro aggettivo *comosus*<sup>57</sup>, nella stessa sede metrica di verso giambico e in un contesto assonante col fedriano *caluus, comosa (fronte)*, in *epist.* 20(b), 9 Green (= 9,2,9 Mondin) *canus, comosus, hispidus, trux, atribux*.

Al v. 9, punto centrale del componimento, una nuova domanda dello spettatore (*quae tibi iuncta comes?*) segna il passaggio alla seconda parte dell'epigramma, dove si abbandona la traccia del modello greco e si introduce un'altra figura allegorica, con cui il dialogo continua<sup>58</sup> e la cui autopresentazione – enfatizzata dall'anafora (vv. 10-11 *sum dea cui... sum dea quae*) – ricalca quella di *Occasio* del v. 3. La seconda dea, però, non viene descritta e non dice subito chi sia: prima allude enigmaticamente al suo nome, poi spiega il suo ruolo (è il rimorso per quanto si è fatto e non si doveva, il rimpianto per quanto non si è fatto e si doveva) e infine svela la sua identità. Il raro grecismo *Metanoea* impone al dotto maestro di scuola una chiosa erudita: dicendo che *nec Cicero ipse* le ha dato un nome, non si esclude ovviamente l'esistenza di un corrispondente latino, ma si lascia intendere che il termine *paenitentia*, cui si allude con *paeniteat* accostato a *Metanoea* quasi come una glossa (v. 12 *nempe ut paeniteat: sic Metanoea uocor*), non è suffragato dall'autorità ciceroniana che giustificava invece la scelta di *Occasio* (cf. nt. 37). Forse il vocabolo *paenitentia*, singolarmente assente nell'opera di Cicerone (almeno in quella a noi pervenuta) e non attestato prima di Livio (31,32,2), viene scartato per la difficoltà di inserirlo nel ritmo dattilico, o perché troppo connotato in senso cristiano<sup>59</sup>, o ancora perché ritenuto insoddisfacente a rendere μετάνοια, come si potrebbe desumere da un passo

<sup>55</sup> Benedetti 1980, 118s. nota giustamente che *uolucer* e *talaria* (v. 5), essendo anche attributi di Mercurio, preparano l'introduzione di quella divinità con cui *Occasio* coopera, distribuendo ciò che egli elargisce (v. 6); per l'associazione di *Kairos* ed *Ermes*, vd. nt. 2.

<sup>56</sup> Cf. nt. 15

<sup>57</sup> Dopo Fedro lo incontriamo 'de animantibus' solo in *Priap.* 36,2 *Phoebus comosus* e nell'epistola di Ausonio (su cui vd. Mondin 1995,142); l'agg. è riferito a piante in *Plin. nat.* XVI 22,2 e XXVI 71,2.

<sup>58</sup> Accolgo nel v. 9 l'interpunzione di Green 1991 e 1999, seguita da Kay 2001: '*Quae tibi iuncta comes?*' '*Dicat tibi.*' '*Dic, rogo, quae sis.*' Meno logicamente - mi sembra - i precedenti editori assegnano ancora a *Occasio*, invece che allo spettatore, l'invito rivolto a *Metanoea*: '*Quae tibi iuncta comes?*' '*Dicat tibi. Dic, rogo, quae sis.*'

<sup>59</sup> Così Green 1991, 384, che pensa a una notizia di seconda mano per quanto riguarda il riferimento a Cicerone, con le cui opere filosofiche Ausonio non avrebbe familiarità (ma vd. quanto si è osservato a proposito della scelta del termine *Occasio*).

di Lattanzio<sup>60</sup>. In ogni caso il tono ‘professorale’ di *Metanoea*<sup>61</sup> non disturba, perché funzionale al contesto: la dea, infatti, si presenta allo spettatore/lettore, sottoponendolo a una sorta di indovinello erudito, in cui la soluzione è data dall’ultimo emistichio contenente il nome. Il procedimento è finalizzato ad acuire la curiosità e funziona, a livello di microstruttura, in modo analogo a quello della favola di Fedro, dove solo alla fine con la parola *Tempus* si svela l’identità dell’immagine. Forse anche in questo procedimento è ravvisabile una qualche suggestione dell’apologo fedriano; in ogni caso si ricordi che il bisticcio *exigo poenas... ut paeniteat* (vv. 11-2) ha un significativo precedente solo in Fedro: I 13,1-2 *Qui se laudari gaudet uerbis subdolis, / fere dat poenas turpi paenitentia*.

I due distici finali (vv. 13-6) contengono la spiegazione, affidata ad *Occasio* cui lo spettatore torna a rivolgersi (*tu modo dic, quid agat tecum*), dell’interazione tra le due dee. Rispetto a Posidippo, di cui un’esigua traccia potrebbe trovarsi ancora in *uolau*... *praeterii* (vv. 13-4, cf. v. 9 τὸν γὰρ ἄπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσίν), Ausonio amplia fortemente l’interpretazione morale e il dinamismo della chiusa, come osserva finemente Traina: «In Posidippo la statua, pur costituendo un ammonimento (διδασκαλίην), rimane sempre una statua, riproposta nei suoi valori plastici e statici dal verbo (θῆκε) e dall’indicazione spaziale (ἐν προθύροις). In Ausonio la morale si proietta tutta sul piano del tempo (*dum, elapsam*), nullificando ogni elemento visivo e, al limite, la statua stessa. L’*Occasio*, minuziosamente descritta nei primi versi, alla fine è interamente riassorbita dal dinamismo verbale della sua radice, un evento irripetibile che fugge e lascia dietro di sé il vuoto»<sup>62</sup>. Dinamismo e temporalità sono tratti tipici dell’*ekphrasis* latina<sup>63</sup>; ma proprio il precedente tentativo di tradurre nell’azione conflittuale della favola la statica immagine di *Kairos*, avrà avuto il suo peso sull’originale rielaborazione di Ausonio, che condivide con Fedro – oltre alla forte valenza morale – il movimento della descrizione (cf. anche nt. 52), il suo sciogliersi in azione con coinvolgimento in essa dello spettatore-lettore: antagonista di *Tempus* nella favola, dove si prospetta un duplice esito del conflitto, egli diventa nell’epigramma, col suo ‘indugiare’ nelle domande, esempio ‘in progress’ della fugacità di *Occasio*. Per il suo spettatore Ausonio non prevede una possibilità di vittoria: un’*Occasio* che copre il suo volto per non farsi riconoscere e la presenza accanto a lei di *Metanoea* comportano preliminarmente la sconfitta, secondo una interpretazione ‘pessimistica’ dell’allegoria, che comunque trova un aggancio nel

<sup>60</sup> *Inst.* VI 24,6 *quem enim facti sui paenitet errorem suum pristinum intellegit, ideoque Graeci melius et significantius μετάνοιαν dicunt, quam nos Latine possumus resipiscentiam dicere.*

<sup>61</sup> Oltre al dotto riferimento a Cicerone, vale la pena notare che *Metanoea* dà di sé una ‘definizione’ degna di un grammatico: cf. Sacerd. *GLK* VI 470,1ss. *metanoea uel metagnosis est dicitio continens paenitudinem rei aut factae, quae fieri non debuit... aut non factae, quae fieri debuisset.*

<sup>62</sup> Traina 1989, 174s.

<sup>63</sup> Cf. Traina, *ibid.* e Ravenna 1974.

rilievo dato da Fedro all'ignavia e all'esitazione umana: si noti nei due testi l'insistenza sullo stesso sema, *moraris* in Ausonio e *segnis mora* in Fedro, entrambi in rilievo alla fine del penultimo verso del componimento. Tuttavia in Fedro rimane il polo positivo (v. 3 *teneas* vs *elapsum*; v. 6 *effectus* vs *mora*), che scompare in Ausonio con ogni invito all'azione rapida e tempestiva (significativamente il *teneas* fedriano è capovolto in *ne tenear*), e i termini chiave *moraris/elapsam* sono gli unici che restano, lasciando appunto l'idea del vuoto.

Dunque, una favola come *ekphrasis* e un epigramma ecfastico influenzato dal moralismo e dinamismo della favola. Se Posidippo descrive e interpreta un'opera reale, Fedro, nella sua estrema concisione ci presenta il 'tipo' del *Kairos*, fondato su un'iconografia diffusa con varianti, da cui sceglie e sintetizza i tratti più adatti al suo scopo morale (per questo è rischioso – a mio avviso – fondare sulla sua favola ipotesi di ricostruzione dell'originale lisippeo). Infine, il componimento di Ausonio si presenta come frutto di un elaborato 'remake' letterario, che lascia poco spazio all'ipotesi di un'*ekphrasis* fondata su un'opera realmente esistita. Lo stesso accostamento di *Occasio* e *Paenitentia* potrebbe essere stato sollecitato da suggestioni letterarie, se supponiamo con D'Alessio la possibilità di una lettura parallela tra l'allegoria di Posidippo su *Kairos* e quella callimachea sulla statua di Apollo Delio (*aet.* fr. 114,4-17 Pf.), un *aition* che rielabora il motivo epigrammatico del dialogo con la statua e che sarebbe circolato autonomamente: Ausonio avrebbe trovato i due testi già affiancati in qualche antologia e li avrebbe contaminati, traendo dal v. 16 di Callimaco (ἴν' ἧ μετὰ καὶ τι νοῆσαι) il raro grecismo e la formulazione del v. 12 *nempe ut paeniteat: sic Metanoea uocor*<sup>64</sup>.

L'idea di una genesi essenzialmente letteraria dell'epigramma ausoniano, cui l'attraente ipotesi di D'Alessio dà ulteriore sostegno, non esclude che Ausonio abbia conosciuto rappresentazioni iconografiche relative al soggetto descritto, da cui potrebbe aver ricavato qualche particolare o qualche suggerimento, comunque liberamente associati e finalizzati a una costruzione poetica originale<sup>65</sup>. Della personificazione di *Metanoia* abbiamo scarse testimonianze, ma l'esistenza di una iconografia relativa a questo soggetto sembrerebbe attestata almeno dal primo ellenismo: sappiamo da Luciano (*cal.* 5) che essa compariva, insieme ad altre figure allegoriche, nel quadro di Apelle dedicato alla Calunnia, dove è descritta come una donna vestita a lutto, che si volta indietro piangendo a guardare con vergogna la

<sup>64</sup> Cf. D'Alessio 1995, 8-13 che vede nell'epigramma di Posidippo un possibile modello per Callimaco, i cui versi ne costituirebbero una vera e propria risposta: a *Kairos* che non perdona, una volta sfuggito alla presa, si oppone Apollo come paradigma dell'azione remunerativa/punitiva meno arbitraria e pronta a offrire una seconda *chance* per dar spazio al pentimento.

<sup>65</sup> Analoga problematicità di rapporto con un reale modello figurativo (coinvolgendo però più radicalmente la stessa natura ecfastica del componimento) si pone per il *Cupido Cruciatu*s: vd. Nugent 1990, 240ss.; Franzoi 2002, 7ss.; Mondin 2005, 340ss.

Verità; tale rappresentazione potrebbe aver costituito l'archetipo di una iconografia andata perduta, in cui all'immagine veniva riferito il patrimonio gestuale delle eroine tragiche<sup>66</sup>. In Ausonio *Metanoia* non è descritta, ma l'atteggiamento di mestizia della figura è in certo senso implicito nella sua interpretazione ai vv. 11-2. Figure femminili caratterizzate da tale atteggiamento e associate a un soggetto con gli attributi di *Kairos* – proprio in virtù di questa associazione e della gestualità interpretabile come espressione di pentimento sono state identificate con *Metanoia* – compaiono in due opere tarde, che hanno in comune con il nostro epigramma anche il particolare della ruota. Di esse il rilievo copto in pietra calcarea del Museo del Cairo [Fig. 4] – databile al III/IV sec. e quindi all'incirca coevo di Ausonio – presenta una figura alata in veste militare (*Kairos*), con diadema in testa e una ruota radiata nella mano sinistra, in alto a sinistra una piccola bilancia, in basso due figure femminili, una distesa sotto i suoi piedi, panneggiata e in atto di portarlo in volo (*Pronoia*), l'altra di fianco a sinistra, seduta e con una mano che sorregge la testa in segno di dolorosa meditazione (*Metanoia*)<sup>67</sup>; il rilievo è frontale e la scena, statica, non presenta traccia del dinamismo dell'*ekphrasis* ausoniana. Maggior movimento caratterizza invece il rilievo in marmo della cattedrale di Torcello [Fig. 5], assai tardo (XI sec.)<sup>68</sup>, dove è rappresentata – secondo uno stile narrativo – una scena con più soggetti: un *Kairos* giovinetto, in movimento verso sinistra su ruote alate, impugna nella destra sollevata una lama (verosimilmente un rasoio), nella sinistra una bilancia; davanti a lui c'è un giovane che l'acciuffa, dietro un vecchio che tenta invano di trattenerlo; segue a destra, alle spalle del vecchio, una mesta figura femminile con una mano alla testa (*Metanoia*), dalla parte opposta accanto al giovane si trovava un'altra figura femminile che lo incoronava (visibile nel frammento oggi separato)<sup>69</sup>. Forse questa tipologia dell'allegoria tradotta in azione aveva dei precedenti noti ad Ausonio<sup>70</sup>, ma

<sup>66</sup> Cf. Polito 1992, 561s. Cf. anche Lucian. *merc. cond.* 42 dove *Metanoia*, rappresentata sempre in lacrime, è collocata all'interno di un'*ekphrasis* di pittura allegorica fittizia.

<sup>67</sup> Secondo l'interpretazione di Strzygowski 1904, 103s. (nr. 8757); vd. anche Polito 1992, 561 cat. 3; Zaccaria Ruggiu 2006, cat. 6. Diversa l'interpretazione di P.Perdrizet («BCH» XXXVI [1912] 263-267), che identifica la figura alata con *Nemesis* e quella distesa con *Hybris*.

<sup>68</sup> Non del III/IV come leggiamo in Kay 2001, 99.

<sup>69</sup> Sul rilievo vd. Moreno 1991, 923 cat. 14; Zaccaria Ruggiu 2006, cat. 8A-B; e, considerato nel contesto della cattedrale, Polacco 1984, 33ss.; Wolf 2009, 155s. Si ricordi che nell'apparato scultoreo della chiesa si trova, oltre all'allegoria di *Kairos* riutilizzata nella scaletta dell'ambone, un altro rilievo di soggetto mitologico greco, quello di Issione legato su una ruota inserito all'interno del coro, anch'esso databile verso XI/XII sec.; non sappiamo se questi rilievi, entrambi mutilati a causa dei rifacimenti attraverso i secoli, facessero parte dell'arredo originale, ma è interessante notare come la ruota costituisca una figura fondamentale nell'ambito decorativo globale (per una interpretazione in chiave cristiana delle due allegorie, vd. Wolf, *ibid.*).

<sup>70</sup> Si ricordi che anche Tzetzes (vd. nt. 14), pur intendendo descrivere la statua di Lisippo, parla di un'immagine di *Chronos/Kairos* inseguito da un uomo che cerca invano di afferrarlo e richiamarlo.

in ogni caso il perfetto equilibrio con *Kairos* al centro, due figure positive a sinistra e due negative a destra, mostra una sostanziale divergenza dalla rappresentazione ausoniana tutta sbilanciata sulla fuga e la perdita di *Occasio*.



Fig. 4

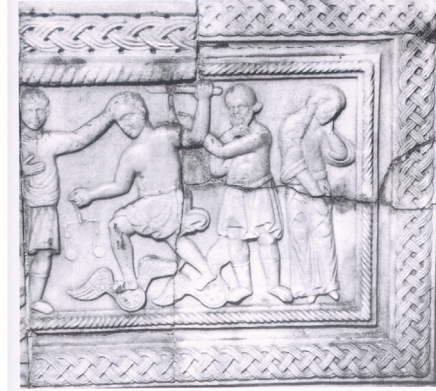


Fig. 5

Tuttavia, se alla base dell'epigramma su *Occasio* e *Paenitentia* possiamo verosimilmente supporre come unica 'autopsia' la lettura di Posidippo e Fedro, sarà proprio l' 'autopsia' dell' *ekphrasis* ausoniana ad ispirare – in una sorta di continua circolarità arte-letteratura – un affresco mantovano della scuola del Mantegna della fine del XV secolo<sup>71</sup> [Fig. 6]: una figura femminile dai piedi alati, calva ma con il volto coperto da un lungo ciuffo di capelli, è precariamente poggiata con un'unica gamba su una sfera, in una posa dinamica e in atto di sfuggire alla presa di un giovane trattenuto o accolto da una donna più anziana, posta alle sue spalle in piedi su una pedana, dall'atteggiamento mesto e fermo. L'opera ha dato luogo a varie interpretazioni, ma ritengo che cogliesse nel segno Aby Warburg, affermando che si tratta di una «esatta illustrazione della Occasio-Kairos secondo l'epigramma di Ausonio»<sup>72</sup>. L'affresco monocromo è opera di un artista dell'immediata cerchia del Mantegna e potrebbe essere stato realizzato sulla base di un'idea del maestro, il cui livello culturale assi-

<sup>71</sup> Si tratta di un affresco trasferito su tela; prima dello strappo, avvenuto alla fine del XIX secolo, decorava un camino di Palazzo Biondi (oggi Cavriani) a Mantova; attualmente è esposto nel Museo della Città nel Palazzo di San Sebastiano. Riguardo alla fortuna del motivo nell'iconografia moderna, vd. Wittkower 1987, 188ss.

<sup>72</sup> Warburg 1966, 237s. nt. 2 (l'articolo «Le ultime volontà di Francesco Sassetti» è del 1907). Una sottile correzione interpretativa ha proposto Wittkower 1987, 198s., che ravvisa nelle due figure femminili l'opposizione tra la capricciosa Fortuna e Virtù-Perseveranza impegnata a fermare il giovane impetuoso; secondo altre interpretazioni nella figura del giovane, trattenuto da Sapienza-Virtù, sarebbe da ravvisare il Pentimento. Vd. Gregori 2004, 256s.; Agosti 2005, 215s. e 257 nt. 99; Lucco 2006, 116; Herrmann Fiore 2007, 150.

cura una notevole conoscenza delle fonti antiche; in particolare si tenga presente che tra il 1472 (Venezia, editio princeps) e il 1507 si susseguono numerose edizioni di Ausonio, stampate a Venezia, Milano e Parma, e che l'epigramma in questione era ben noto a Mario Equicola, umanista influente alla corte dei Gonzaga e uno dei più consultati per la realizzazione di complessi decorativi<sup>73</sup>. In particolare si noti come in una lettera al marchese Francesco Gonzaga del 1503, dove si parla dell'«occasione» da acciuffare «alli danni de Spagnoli», l'Equicola sembri mescolare suggestioni derivate dall'affresco (la 'palla' sotto il piede) con allusioni inequivocabili (sottolineate) ad Ausonio, confermando l'identificazione delle due figure femminili del dipinto come *Occasio* e *Paenitentia*: «Dicono li poeti essere una donna alata et tucti li capelli sonno voltati denanti al vulto per non essere cognosciuta et ad ciò fugendo, non possa per capelli essere revocata. Socto 'l piè dextro tene una palla per demonstratione de instabilità. Drieto ad costei sempre va la penitentia. Questa donna prefata è quel che vulgari chiamano 'pigliar il Tempo', che chi 'l lassa preterire, piglia quella compagna che è il pentirse non haver pigliata la occasione et oportunità. So certissimo la Excellentia Vostra harà pigliata questa donna per capelli et cavalcarà alli danni de Spagnoli...»<sup>74</sup>.

Ma ancora altre sono le testimonianze della fortuna dell'epigramma di Ausonio tra XV e XVI secolo. Se in epoca medievale è soprattutto il già citato verso dei *Disticha Catonis* (*fronte capillata, post est Occasio calua*) a condizionare le fantasie allegoriche, come quella di una celebre strofa dei *Carmina Burana* dove si ha una totale equiparazione tra Occasione e Fortuna (16,1,1-8 *Fortune plango vulnera / stillantibus ocellis, / quod sua michi munera / subtrahit rebellis. / Verum est, quod legitur / fronte capillata, / sed plerumque sequitur / Occasio calvata*)<sup>75</sup>, in ambito umanistico – dopo che per primo il Poliziano aveva messo a confronto l'epigramma di Posidippo con quello di Ausonio<sup>76</sup> – sarà proprio l'equivalenza concettuale e formale stabilita da Ausonio fra *Kairos* e *Occasio* «a costituire di fatto il motivo della metamorfosi iconologica del dio Kairos nella dea Occasione, secondo una *contaminatio* che coinvolge e mantiene i principali attributi che stabiliscono il carattere e le funzioni della divinità»<sup>77</sup>. In *Occasionem* è infatti il titolo dell'Emblema

<sup>73</sup> Cf. Agosti 2005, *ibid.*, che richiama l'attenzione sulla lettera cit. *infra* nel testo e ricorda anche che i versi di Ausonio su *Occasio* erano riportati alla fine del dialogo dell'Equicola *De opportunitate*, pubblicato a Napoli nel 1507. Su Mario Equicola si veda la monografia di Kolsky 1991.

<sup>74</sup> La lettera del 12 giugno 1503 è pubblicata da Kolsky 1991, 89s.

<sup>75</sup> Sulla fortuna del distico in ambito medievale, vd. Solimano 1998, 225ss.

<sup>76</sup> Prima nel commento alle *Silvae* di Stazio del 1480-81 (cf. l'edizione di L.Cesarini Martinelli, Firenze 1978, 49s.) e poi nella prima centuria dei *Miscellanea* (Firenze 1489, cap. XLIX). Sulla scorta del Poliziano, il confronto è riproposto da Erasmo (*Adagia* I 7,70 «Nosce tempus», in *Opera omnia*, II, Leiden 1703 [rist. 1961], col. 289s.), che dà anche una sua versione latina dei versi di Posidippo.

<sup>77</sup> Gabriele 2009, 113.

XVI dell'Alciato, che si apre con una versione latina dell'epigramma di Posidippo e le cui vignette, pur attente nel riprodurre i versi posidippeï (vd. il rasoio in mano), risentono della suddetta contaminazione, in quanto il soggetto allegorico è una figura femminile e poggia i piedi in un caso su un globo (XVIa), mentre nell'altro su una ruota (XVIb), simbolo distintivo della Fortuna – come si è detto (vd. nt. 52) – ma esplicitamente collegato ad *Occasio* da Ausonio<sup>78</sup>. A un decennio di distanza dalla prima edizione degli *Emblemata* alciatei (1531), è databile il dipinto di Girolamo da Carpi *Occasione e Penitenza* [Fig. 7], che presenta un'interessante combinazione del *Kairos* di Posidippo, dalle qualità androgine ricavate verosimilmente dalla descrizione di Callistrato (il giovane incede sulle punte dei piedi poggiati su una sfera, e non su una ruota, con ali ai talloni e non calzato di sandali alati), con la *Metanoia* ausoniana (posta di fianco a destra, velata e tristemente dimessa)<sup>79</sup>. Secondo una notizia dell'umanista Baccio Baldini, ad Ausonio si sarebbe, invece, fedelmente ispirato uno schizzo vasariano approntato per la famosa *Mascherata della Genealogia degli Iddei de' Gentili* (sfilata di antiche divinità organizzata per celebrare le nozze tra Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria nel 1565), in cui dietro a *Occasione*, rappresentata con ciuffo (che però non copre il volto) e nuca calva, sandali alati (vd. l'ausoniano *talaria*) ai piedi poggiati sulla parte superiore di una ruota, segue un'altra figura pesantemente velata che rappresenta *Penitenza*<sup>80</sup>.



Fig. 6

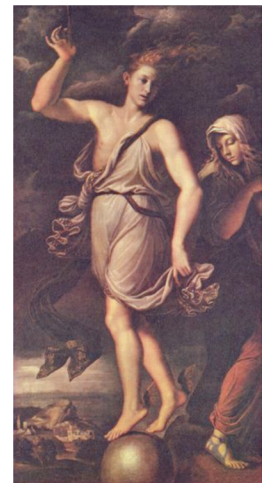


Fig. 7

<sup>78</sup> Cf. Gabriele 2009, 111-6, dove sono riportate anche xilografie di stampe susseguenti (in partic. vd. Fig. 1, p. 115, dove ritorna il particolare della ruota).

<sup>79</sup> Sull'interpretazione di questo dipinto, conservato anticamente a Ferrara e oggi nella Gemäldegalerie di Dresda, vd. Wittkower 1987, 211ss.

<sup>80</sup> Sullo schizzo vasariano degli Uffizi e la descrizione del Baldini, in cui si fa riferimento all'epigramma di Ausonio, vd. ancora Wittkower 1987, 213s.

Se *ekphrasis* «significa omaggio della letteratura al potere delle immagini»<sup>81</sup>, nel caso dell'epigramma di Ausonio si può dire che il potere delle immagini – con un 'omaggio' di segno opposto che conferma l'interdipendenza tra visualizzazione verbale e iconografica – ha reso 'reale' un'*ekphrasis* 'fittizia', che dialogava soprattutto con la letteratura. La spiccata dimensione intertestuale e moralistica del componimento latino, che rende poco credibile il rapporto con una specifica opera d'arte (per di più inverosimilmente attribuita a Fidia), è stata in certo senso recepita da Machiavelli nella fine parafrasi in volgare, indirizzata a Filippo de' Nerli, che leggiamo nel Capitolo *Dell'Occasione*<sup>82</sup>; egli ha infatti eliminato ogni accenno all'immagine materiale e al suo artefice, offrendoci un testo che, pur sostanzialmente fedele all'originale, ha una sua autonomia e una sua pregnanza allusiva, dove al dialogo alternato con le due statue si sostituisce quello, assai meno frammentato (due soli interventi dell'interlocutore, due estese risposte di Occasione, mentre Penitenza rimane muta), con un soggetto allegorico che non ha più alcuno specifico referente iconografico:

Chi se' tu che non par donna mortale,  
di tanta grazia el Ciel t'adorna e dota?  
Perché non posi? E perché a' piedi hai l'ale?

«Io son l'Occasione, a pochi nota,  
e la cagion che sempre mi travagli  
è perch'io tengo un piè sopra una rota.

Volar non è ch'al mie correr s'agguagli,  
e però l'alie a' piedi io mi mantengo,  
acciò nel corso mio ciascuno abbagli.

Li sparsi mia capel davanti tengo,  
con essi mi ricuopro el petto e 'l volto  
perch'un non mi conosca quando io vengo.

Drieto dal capo ogni capel m'è tolto,  
onde invan s'affatica un se gli avviene  
ch'i' l'abbi trapassato, o s'i' mi volto».

Dimmi, chi è colei che teco viene?  
«È Penitenzia, e però nota e intendi:  
chi non sa prender me costei ritiene.

E tu, mentre parlando el tempo spendi,  
occupato da molti pensier vani,  
già non t'avvedi, lasso, e non comprendi  
com'io ti son fuggita fra le mani».

<sup>81</sup> Barchiesi 2004, 11.

<sup>82</sup> Su questa libera traduzione in terzine da Ausonio, i problemi di datazione, interpretazione e sul legame con i *Capitoli* (un accenno al personaggio dell'Occasione si trova anche nel Capitolo *Di Fortuna*, vv. 79-81), rinvio a Blasucci 1989, 353s. (con bibliografia) il cui testo è qui riprodotto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agosti 2005  
G.Agosti, *Su Mantegna*, Milano 2005.
- Austin – Bastianini 2002  
*Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, ediderunt C.Austin et G.Bastianini, Milano 2002.
- Barchiesi 2004  
A.Barchiesi, *Quel che resta dell'ekphrasis*, in R.Ascarelli (ed.), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, Roma 2004, 11-19.
- Benedetti 1980  
F.Benedetti, *La tecnica del «vertere» negli epigrammi di Ausonio*, Firenze 1980.
- Blasucci 1989  
*Opere di Niccolò Machiavelli, IV, Scritti letterari*, a cura di L.Blasucci con la collaborazione di A.Casadei, Torino 1989.
- Bonadeo 2010  
A.Bonadeo, *L'Hercules Epitrapezios Novi Vindicis. Introduzione e commento a Stat. silv. 4,6*, Napoli 2010.
- Consolino 2003  
F.E.Consolino, *Metri, temi e forme letterarie nella poesia di Ausonio*, in Ead. (ed.), *Forme letterarie nella produzione latina del IV-V secolo*, Roma 2003, 147-194.
- D'Alessio 1995  
G.B.D'Alessio, *Apollo Delio, i Cabiri Milesii e le cavalle di Tracia. Osservazioni su Callimaco fr. 114-115 Pf.*, «ZPE» CVI (1995), 5-21.
- Elsner 2002  
J.Elsner, *Introduction: The Genres of Ekphrasis*, «Ramus» XXXI (2002), 1-18.
- Fantuzzi – Hunter 2002  
M.Fantuzzi – R.Hunter, *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.
- Franzoi 2002  
*Decimo Magno Ausonio, Cupido messo in croce*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A.Franzoi, Napoli 2002.
- Gabriele 2009  
*Andrea Alciato, Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Introduzione, traduzione e commento di M.Gabriele, Milano 2009.
- Green 1991  
*The Works of Ausonius*, Edited with Introduction and Commentary by R.P.H.Green, Oxford 1991.
- Green 1999  
*Decimi Magni Ausonii Opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R.P.H.Green, Oxonii 1999.

Gregori 2004

M.Gregori (ed.), *In the light of Apollo. Italian Renaissance and the Greece*, Milano 2004.

Guaglianone 1969

*Phaedri Augusti liberti Liber fabularum*, recensuit A.Guaglianone, Aug. Taurinorum 1969.

Guaglianone 2000

A.Guaglianone, *I favolisti latini*, Napoli 2000.

Havet 1895

*Phaedri Augusti liberti Fabulae Aesopiae*, recensuit L.Havet, Paris 1895.

Henriksén 1998

*Martial, Book IX*, A Commentary by C.Henriksén, I, Uppsala 1998.

Herrmann 1971

L.Herrmann, *Les fables Phédriennes de Iulius Titianus*, «Latomus» XXX (1971), 678-686.

Herrmann Fiore 2007

K.Herrmann Fiore (ed.), *Dürer e l'Italia*, Milano 2007.

Kay 2001

*Ausonius, Epigrams*, Text with Introduction and Commentary by N.M.Kay, London 2001.

Kershaw 1997

A.Kershaw, *Martial 9.44 and Statius*, «CPh» XCII (1997), 269-272.

Kolsky 1991

S.Kolsky, *Mario Equicola. The real courtier*, Genève 1991.

Lamer 1919

H.Lamer, *kairos*, in *RE* X 2 (1919), 1508-1521.

Levi 1923

D.Levi, *Il κairός attraverso la letteratura greca*, «Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali» XXXII (1923), 260-281.

Lorenz 2003

S.Lorenz, *Martial, Herkules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen im Epigrammaton liber nonus*, «Mnemosyne» LVI (2003), 566-584.

Lucco 2006

M.Lucco (ed.), *Mantegna a Mantova: 1460-1506*, Milano 2006.

Luzzatto 1984

M.J.Luzzatto, *Note su Aviano e sulle raccolte esopiche greco-latine*, «Prometheus» X (1984), 75-94.

Maltomini 2005

F.Maltomini, *Due testimonianze trascurate dell'epigramma di Posidippo sul Kairos (Plan 275; Posidippus 142 A.-B.; XIX G.-P.)*, «RFIC» CXXXIII (2005), 283-306.

Mattiacci 2011

S.Mattiacci, *Favola ed epigramma: interazioni tra generi 'minori' (a proposito di Phaedr. 5,8; Aus. epigr. 12 e 79 Green)*, «SIFC» (in corso di stampa).

McNelis 2008

Ch.McNelis, *Ut sculptura poesis: Statius, Martial and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex*, «AJPh» CXXIX (2008), 255-276.

- Mondin 1995  
*Decimo Magno Ausonio, Epistole*, Introduzione, testo critico e commento a cura di L.Mondin, Venezia 1995.
- Mondin 2005  
 L.Mondin, *Genesi del Cupido Cruciatius*, «Lexis» XXIII (2005), 339-372.
- Moreno 1990  
 P.Moreno, *Kairos*, in *LIMC* V 1, Zürich-München 1990, 920-926.
- Moreno 2008  
 P.Moreno, *La bellezza classica. Guida al piacere dell'antico*, Torino 2008<sup>2</sup>.
- Nugent 1990  
 S.G.Nugent, *Ausonius' 'Late-Antique' Poetics and 'Post-Modern' Literary Theory*, in A.J.Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*, Victoria 1990, 236-260.
- Oberg 2000  
 E.Oberg, *Phaedrus-Kommentar*, Stuttgart 2000.
- Pastorino 1971  
*Opere di Decimo Magno Ausonio*, a cura di A.Pastorino, Torino 1971.
- Perry 1965  
*Babrius and Phaedrus*, newly edited and translated into English by B.E.Perry, London-Cambridge Mass. 1965.
- Polacco 1984  
 R.Polacco, *La Cattedrale di Torcello*, Venezia 1984.
- Polito 1992  
 E.Polito, *Metanoia*, in *LIMC* VI 1, Zürich-München 1992, 561-562.
- Prioux 2008  
 É.Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- Ravenna 1974  
 G.Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia latina dell'Università di Padova» III (1974), 1-52.
- Salanitro 2000  
 M.Salanitro, *L'enfasi ingannevole di Marziale (X 89, 1-2; IX 44, 6)*, «Maia» LII (2000), 271-273.
- Schenkl 1883  
*D. Magni Ausonii Opuscula*, recensuit C.Schenkl, *MGH.AA* 5,2, Berolini [= 1961, 1982].
- Schneider 2001  
 W.J.Schneider, *Phidiae putavi. Martial und der Hercules Epitrapezios des Novius Vindex*, «Mnemosyne» LIV (2001), 697-720.
- Shackleton Bailey 1976  
 D.R.Shackleton Bailey, *Ausoniana*, «AJPh» XCVII (1976), 248-261.
- Solimano 1998  
 G.Solimano, *Fedro* 5, 8, in AA.VV., *Favolisti latini medievali e umanistici*, VII, Genova 1998, 195-245.

Solimano 2005

*Favole di Fedro e Aviano*, a cura di G.Solimano, Torino 2005.

Strzygowski 1904

J.Strzygowski, *Koptische Kunst*, in *Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, Vienne 1904.

Sullivan 1991

J.P.Sullivan, *Martial: The Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge 1991.

Thiele 1906

G.Thiele, *Phaedrus-Studien*, «Hermes» XLI (1906), 562-592.

Traina 1986

A.Traina, *Semantica del Carpe diem*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1986<sup>2</sup>, 227-251 [già in «RFIC» CI (1973), 5-21].

Traina 1989

A.Traina, *Su Ausonio «traduttore»*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, 171-177 [già in «RFIC» CX (1982), 111-115].

Traina 1993

*Lucio Anneo Seneca, La brevità della vita*, Introduzione, traduzione e note di A.Traina, Milano 1993 [= 1997].

Völker 2003

*Himerios, Reden und Fragmente*, Einführung, Übersetzung und Kommentar von H.Völker, Wiesbaden 2003 («Serta Graeca» 17).

Warburg 1966

A.Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Firenze 1966 [= 1996].

Wittkower 1987

R.Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Introduzione di G.Romano, Torino 1987.

Wolf – De Giorgi 2009

G.Wolf – M.De Giorgi, *I tempi e lo spazio delle immagini*, in G.Caputo – G.Gentili (edd.), *Torcello. Alle origini di Venezia tra occidente e oriente*, Venezia 2009, 148-161.

Zaccaria Ruggiu 2006

A.Zaccaria Ruggiu, *Le forme del tempo. Aion Chronos Kairos*, Padova 2006.

Zanetto 1998

G.Zanetto, *Kairos e Tyche: immagini e idee*, in S.Settis (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, II 3, Torino 1998, 525-543.

Zanetto 2008

*Posidippo, Epigrammi*, Introduzione di G.Zanetto, traduzione e note di S.Pozzi e F.Rampichini, Milano 2008.