

*Un dono callimacheo**

per AB, magistro sodalique

L'argomento di questo articolo è semplice, a prima vista: discutere un insolito verso nel dono di un carne in esametri offerto da un epigrammatista del I sec. a un giovane di nobile famiglia. L'accostamento di questo verso a un'enigmatica immagine dell'esordio degli *Aetia* suggerisce la possibilità di interpretare in modo nuovo l'inizio di un passo tanto imitato nell'antichità. Tale interpretazione, a sua volta, ha significative ripercussioni nella nostra comprensione della più tarda ricezione di questo testo in ambito romano e offre una soluzione a un apparente paradosso della recente critica callimachea.

Ma procediamo con ordine...

I L'epigramma

Crinagora di Mitilene è una figura di grande interesse per diverse ragioni; a Roma il poeta è in contatto con vari esponenti della dinastia giulio-claudia e nella sua opera egli riflette rilevanti momenti politici del primo periodo augusteo. Due dei suoi epigrammi accompagnano il dono di opere poetiche. Il primo di essi (*A.P.* 9.239 = 7 G.-P.) fa riferimento al dono di cinque libri di Anacreonte ad Antonia, con ogni probabilità la figlia di Antonio e di Ottavia; di fatto per noi tale epigramma è uno dei più importanti *testimonia* in merito all'edizione alessandrina di Anacreonte.¹ Il secondo (*A.P.* 9.545 = 11 G.-P.) riguarda il dono dell'*Ecale* di Callimaco al giovane Marcello, probabilmente Gaio Caludio Marcello, nipote di Augusto, la cui morte prematura è motivo di lamento per i poeti Virgilio (*Aen.* 6.860-86) e Propertio (3.18). È su quest'ultimo componimento che vorrei qui soffermarmi:

* Vari amici e colleghi hanno letto e commentato precedenti versioni di questo saggio e il loro contributo lo ha grandemente migliorato. Vorrei esprimere particolare gratitudine a William Batstone, Richard Fletcher, Massimo Giuseppetti, Thomas Hawkins, Anthony Kaldellis, Nita Krevans, Enrico Magnelli, Giulio Massimilla, John Miller, Aaron Palmore, Peter Parsons, Alexander Sens, Richard Thomas e, naturalmente, Susan Stephens.

¹ Vd. Acosta-Hughes 2010: 160-63.

Καλλιμάχου τὸ τορευτὸν ἔπος τόδε· δὴ γὰρ ἐπ' αὐτῷ
 ὤνήρ τοὺς Μουσέων πάντας ἔσεισε κάλως·
 ἀεῖδει δ' Ἐκάλῃς τε φιλοξείνοιο καλιήν
 καὶ Θησεῖ Μαραθῶν οὓς ἐπέθηκε πόνους.
 5 Τοῦ σοι καὶ νεαρὸν χειρῶν σθένος εἴη ἀρέσθαι,
 Μάρκελλε, κλεινοῦ τ' αἶνον ἴσον βιότου.

Questo è il carme cesellato di Callimaco. Su di esso infatti
 l'uomo agitò tutti i cordami delle Muse.
 Narra della capanna dell'ospitale Ecale,
 e le fatiche che Maratona impose a Teseo.
 Possa la sua forza giovanile essere raggiunta dalle tue mani,
 Marcello, e simile fama per una nobile vita.

Nel loro commento, Gow e Page notano che il tenore di questo componimento, in contrasto con l'altro epigramma di Crinagora per Marcello (*A.P.* 6.161 = 10 G.-P.), che allude all'offerta da parte del giovane della prima barba per il suo felice ritorno da una campagna militare, suggerisce che “la dedica sia al fanciullo piuttosto che al giovane uomo tornato più avanti con le spoglie di guerra”, un'osservazione, come vedremo a breve, che potrebbe risultare molto pertinente. Il carme parla di un *pais* e illustra il concetto di poesia come *munus*; in questo senso, esso appartiene a un filone particolarmente fortunato della poesia romana che ci è familiare soprattutto dal carme 65 di Catullo, la versione latina della *Chioma di Berenice* che il poeta offre in dono al suo amico Ortalo. Come metafora di un passaggio della cultura greca a Roma l'epigramma è pertanto di grande interesse in se stesso.

Per il lettore di Callimaco, tuttavia, la dizione del verso iniziale risalta in modo del tutto singolare. Per cominciare, Καλλιμάχου τὸ τορευτὸν ἔπος τόδε si presenta per alcuni aspetti come un *double-entendre*: si tratta infatti dell'*epos* di Callimaco, per quanto non nel senso in cui il sostantivo è generalmente impiegato, ad esempio, in Omero. Non si tratta infatti della “parola” ma, insolitamente, dell’“epica”, cioè del poema in esametri. Un simile uso del singolare ἔπος per indicare un “poema” non è comune: per quanto impiegato ben più comunemente al plurale (τὰ ἔπη) nell'accezione di poesia *epica*, il termine al singolare può far riferimento anche a una composizione in esametri (come ad esempio un *epopoios* è un poeta epico – lo si trova associato, fra gli altri, a Euforione e a Nicandro – ed *epoioia* è la maestria in questo genere, come nella *Poetica* di Aristotele e

si nota che per esempio *epopoia* si costituisce del singolare *epo-*).² La seconda peculiarità riguarda *τορευτόν*, un aggettivo proprio del lessico artistico della lavorazione a rilievo e talvolta impiegato in relazione allo stile retorico:³ non si tratta di un vocabolo comune e questa è la sua unica occorrenza in ambito poetico.⁴ È difficile resistere alla tentazione di chiedersi, trattandosi di un dono callimacheo, se non vi sia intenzione di echeggiare il fr. 398 Pf. del poeta, *Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν*, “la *Lide* è un’opera pesante e oscura”, dove, in modo analogo, ricorrono l’inconsueto impiego di un singolare (qui *γράμμα*) e la presenza di un aggettivo pertinente alla sfera sonora (*τορόν*). Il giudizio di Callimaco su quest’opera sembra poi divenire un controverso marchio di affiliazione poetica, come mostra la resa catulliana (c. 95^b).⁵ Peraltro anche la *Lide*, come l’*Ecale*, deve il suo titolo al nome di una donna. Ἀεῖδει all’inizio del v. 3, un termine raro nell’epigramma, è senz’altro pertinente in rapporto a un poema epico. Il v. 3, Ἐκάλης τε φιλοξείνοιο καλιήν, è una citazione diretta che riadatta lievemente, ma in modo percepibile, un passo dell’*Ecale* che siamo nella fortunata condizione di poter leggere, il fr. 80 H. (= 263 Pf.), φιλοξείνοιο καλιῆς | μνησόμεθα. L’adattamento consente senz’altro a Crinagora di introdurre la protagonista del poema e il suo titolo.⁶ La giustapposizione dell’umile capanna di *Ecale* (in entrambi i testi accompagnata da un elaborato epiteto esornativo, in un caso riferito alla capanna, nell’altro a *Ecale*) e della Maratona eroica (che compare tre volte nei frammenti superstiti dell’*Ecale*) è in fondo il contrasto alla base dell’opera callimachea. E l’epigramma è chiaramente composto in termini rilevanti per la stessa *Ecale*: per Crinagora il *toreuton epos* di Callimaco non può

² Cf. ‘Demetrius’ *de elocut.* 62, dove ἔπος = ‘esametro’ (lat. *versus*): il riferimento è a un poema specificamente esametrico. Cf. Philod. *περὶ ποιημάτων* Δ’ fr. 112.14 (p. 288 Janko), dove ἔπος = “poesia epica”.

³ Cf. e.g. Dion. Hal. *de comp. verb.* (epitome) 25.65: ἄλλως τε καὶ τῶν τότε ἀνθρώπων οὐ γραπτοῖς ἀλλὰ γλυπτοῖς καὶ τορευτοῖς εὐκότας ἐκφερόντων λόγους, λέγω δὲ Ἰσοκράτους καὶ Πλάτωνος τῶν σοφιστῶν, “e specialmente degli uomini di quell’epoca che produsse discorsi come se non fossero scritti ma cesellati e altamente rifiniti, intendo dire l’epoca dei sofisti, di Isocrate e di Platone”.

⁴ Forse un gioco bilingue con la parola Latina *tornus*, come per es. Virg. *Ecl.* 3. 38: *lenta quibus torno facili superaddita vitis | diffuses hedera vestit pallente*. Per questo ringrazio Aaron Palmore.

⁵ *Parva mei mihi sint cordi monimenta ... | at populus tumido gaudeat Antimacho*. I due versi costituiscono una sorta di *pastiche* di immagini poetiche callimachee.

⁶ In *P.Mil.* I 18 (le *diegeseis* milanesi) il titolo dell’*Ecale* appare chiaramente al centro di col. 10 l. 18: Ἐκάλης. L’*Ecale* è l’unico poema della raccolta riassunta dalle *diegeseis* che abbia un tale titolo. L’inizio del sunto compilato dal diegeta fornisce l’età di Teseo al momento dell’episodio: egli è giunto presso il padre come μειράκιον (“un ragazzo”) e lì è sfuggito al tentativo di Medea di avvelenarlo (cf. fr. 7 H.=233 Pf.).

che essere l'*Ecale*. Infine, certo non a caso, il carne è un dono al giovane Marcello, e guarda con fiducia alle imprese di cui egli potrà essere protagonista in futuro. Marcello è visto non come un giovane adulto ma come un ragazzo, cioè come un *pais*. E per il lettore di Callimaco l'associazione di *epos* e *pais* ha una precisa assonanza: evoca una delle vivide immagini che compaiono nell'apertura dei suoi *Aetia* di Callimaco, a cui intendo ora volgere la mia attenzione.

II *Aetia* fr. 1.1-6

Pochi testi dell'antichità greca e romana continuano a ispirare un così vasto dibattito esegetico come i versi iniziali degli *Aetia* callimachei.⁷ In parte è la conseguenza di una nuova acquisizione e di una nuova lettura: sappiamo ora, infatti, che la prima parola del poema è *πολλάκι*⁸ e che, qualunque sia il testo a conclusione del v. 11, esso *non* può essere *αἰ κατὰ λεπτόν*.⁹ E in parte questo è l'esito della continua sfida suscitata nel lettore attento dalle enigmatiche immagini del poeta. Da questo punto di vista appare di grande rilievo l'impiego di *ἔπος* al v. 5 e di *ἄεισμα*, a esso correlato, al v. 3. Vorrei avanzare in questa sede la possibilità di una nuova interpretazione che contribuisca ad illuminare non solo il significato di questi versi ma anche la loro ricezione più tarda.

πολλάκι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀιοιδῆ,
 νήιδεις οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,
 εἴνεκεν οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
]ας ἐν πολλαῖς ἡνυσα χιλιάσιν
 ἦ.....].ους ἥρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ελ[5
 παῖς ἄττε, τῶν δ' ἐτέων ἢ δεκάσι, οὐκ ὀλίγη.
].[.].καὶ Τε[λ]χῖσιν ἐγὼ τόδε· 'φῦλον α[
] τήκ[ειν] ἦπαρ ἐπιστάμενον,

⁷ La bibliografia su questi versi è enorme e non è mia intenzione ripercorrerla in questa sede se non nei casi in cui gli studi precedenti siano particolarmente rilevanti per i fini del presente saggio. Un elenco aggiornato può essere reperito in Lehnus 2000: 43-50, a cui può essere aggiunto ora il nuovo commento edito per i tipi di OUP da A. Harder.

⁸ Pontani 1999.

⁹ Bastianini 1996; Lehnus 2006. È significativo rilevare, all'inizio di uno studio che intende "decostruire" un'interpretazione tradizionale di questo frammento, che il v. 11 ha una sua propria storia di fraintendimento esegetico. Prima della sorprendente dimostrazione di Bastianini che nel fr. 1. 11 degli *Aetia* in *PLitLond* 181 *non poteva* esservi *αἰ κατὰ λεπτόν*, tale lezione era il fondamento di una precisa concezione dell'estetica callimachea e della sua ricezione, ivi inclusa l'origine del titolo virgiliano *Catalepton*. Come osserva acutamente S. A. Stephens (2002: 80), "il campo è cosperso dei resti di modelli interpretativi caduti sotto i colpi della scoperta di un nuovo frammento...".

.....].. ρην [ὄλ]ιγόςτιχος· ἀλλὰ καθέλεικει
ποιλὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεσμοφόρο[ς· 10
 τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκύς, αἰὶ γ' ἀπαλαῖ [10
] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.

Spesso i Telchini gracchiano al mio canto, stolti, non cari alla Musa, poiché non ho compiuto un unico poema su re [. . .] in molte migliaia di versi [o . . .] eroi, ma [. . .] il mio *epos* a poco a poco, come un bambino, benché la decade dei miei anni non sia esigua [. . .]. [. . .] ai Telchini io [dico] questo: stirpe [. . .] sapere come consumare il vostro fegato [. . .] di pochi versi. Ma la pingue Demetra tira giù di molto la lunga [donna?], e delle due, l'esile [. . .] insegnò che Mimnermo è dolce, non l'ampia donna.

La domanda più appropriata qui è come comprendere l'*epos* di v. 5 (non a caso si tratta di un esametro). Il verbo in lacuna alla fine del v. 5 è probabilmente un verbo al passato da intendere in rapporto a ἤνυσσα al v. 4, in modo tale che la voce narrante affermi di aver agito non in un modo ma in un altro. Sembrerebbe quindi che vi siano due possibilità per *epos*. Stando alla prima, esso si riferisce meramente una modalità stilistica del racconto. Stando alla seconda, invece, il termine non soltanto è giustapposto a ἄεισμα di due versi prima ma lo implica, cioè “Non ho compiuto un poema . . . ma (ho detto?) il mio *epos* a poco a poco”. Se l'*epos* di v. 5 implica l'*aeisma* di v. 3, in entrambi i casi si tratta di un poema, di un canto.

Qui veniamo a una questione di grande interesse. Nella sua apostrofe alle Grazie in fr. 7.13-14 Callimaco parla infatti del poema attale, degli *Aetia*, come delle sue “elegie”:

ἔλλατε νῦν, ἐιλέγοισι ἰδι' ἐνιψήσασθαι λιπώσις
 χεῖρας ἐμιόϊς, ἵνα μοι πουλὺ μένωσι βῆτος.

Venite ora, passate le vostre mani profumate sulle mie elegie affinché possano durare per molti anni.

Ora, appare poco plausibile che Callimaco possa intendere le sue “elegie” come un *epos* e difatti egli non impiega mai *epos* in tal senso.¹¹ L'unica altra occorrenza in cui Callimaco

¹⁰ Il testo e la traduzione della fine di v. 11 seguono quanto stabilito da Harder nella sua edizione del 2012 sulla traccia di Luppe 1997: 53-54. Per una ricostruzione delle varie integrazioni a questo passo vd. Lehnus 2006.

¹¹ Un commento a Dionisio Trace (Hilgard 1901/1965: 476.7) è utile al riguardo: Τὸ ἔπος οὐκ ἀφ' ἐνὸς στίχου δοκιμάζεται· τῆς γὰρ ἐλεγείας ὁ πρῶτος στίχος ἐστὶν καὶ αὐτὸς ἐξάμετρος δακτυλικός, ἔπος δὲ οὐ

impiega ἄεισμα in relazione a un poema si tratta dei *Fenomeni* di Arato (*Ep.* 56.3 G.-P. = 27.3 Pf.: Ἡσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος). Mettendo da parte le difficoltà esegetiche poste da questo epigramma,¹² si noti che Callimaco paragona (per quanto in distici elegiaci) due opere in esametri. Perciò, per tornare all'*epos* evocato nell'esordio degli *Aetia*, di cosa può trattarsi? Una possibilità è che si tratti di finzione artistica: ma i rinvii del poeta alla sua età avanzata all'epoca del completamento degli *Aetia* sembrano reali,¹³ così come lo è il riferimento in fr. 7.13-14 alle sue "elegie",¹⁴ quindi perché non potrebbe esserlo anche il poema per il quale egli replica alle critiche dei suoi oppositori?

Con un'estensione approssimativa di circa 1.500 versi¹⁵ l'*Ecale* è un poema esametrico che pur affrontando un noto tema mitologico – la vittoria di Teseo sul toro di Maratona – pone in particolare risalto l'accoglienza riservata all'eroe nella modesta abitazione di Ecale e il racconto che quest'ultima fa delle proprie vicende personali. Gran parte di quanto è sopravvissuto del poema si concentra sul dolore di Ecale per la perdita della sua famiglia.¹⁶ L'*Ecale* non è in prima istanza un poema che narra di re o di eroi: la cornice delle imprese giovanili di Teseo, piuttosto, lascia emerge come protagonista un'oscura anziana di modeste risorse. Il poema rappresenta in qualche misura una duplice eziologia, dal momento che la stessa Ecale è creata per illustrare il culto di Zeus Hekaleios e la morte dell'anziana è all'origine della sua fondazione. Sembra che Callimaco abbia tratto

λέγεται· ἔπος γὰρ καλοῦμεν, ὅταν ἐξῆς ἠρωϊκοὶ ᾄσιν οἱ στίχοι, 'epos non è un termine impiegato per un singolo verso. Nel caso dell'elegia, infatti, il primo verso è un esametro dattilico, e non è chiamato *epos*. Lo chiamiamo infatti *epos* quando si ha a che fare con versi eroici in sequenza'. Nel caso di *Theogn.* 16 e 18, talvolta citati come testimonianze in favore dell'applicazione di *epos* all'elegia, l'*epos* in questione è specificamente (al contrasto del passaggio già attestato di Dionisio) il verso esametrico (v. 17) fra i due pentametri, che entrambi fanno riferimento all'esametro che li separa.

¹² Vd. la discussione in G.-P. e in D'Alessio *ad loc.*

¹³ Anche ammettendo che alcuni dei carmi che costituiscono gli *Aetia* possano avere avuto in precedenza circolazione e/o *performance* autonome, la *Coma Berenices* (fr. 110 Pf.) e la *Vittoria di Berenice* (*SH* 254-268 C) hanno un *terminus post quem* nel matrimonio di Tolemeo III e Berenice II nel 246 a.C. Poiché si tratta di componimenti occasionali è possibile ipotizzare una probabile esistenza/esecuzione di qualche tipo prima della loro inclusione nella più vasta selezione che sono ora i nostri *Aetia*, e lo stesso può valere anche per altri componimenti.

¹⁴ A buon diritto questa invocazione alle Grazie può essere letta come la conclusione della *più ampia* introduzione all'intero poema (e per l'appunto Catullo nella sua imitazione in *c.* 1.10 sembra, in parte ironicamente, fare lo stesso: *plus uno maneat perenne saeclo* ~ ἵνα μοι πολὺ μένωσιν ἔτος).

¹⁵ Sulla lunghezza dell'*Ecale* vd. Hollis 2009: 337-340.

¹⁶ Vd. Giuseppetti 2008.

il racconto dall'attidografo Filocoro¹⁷ e così, come accade anche per il suo trattamento di Aconzio e Cidippe (*Aet.* fr. 67-75 Pf.), una versione originariamente in prosa è fonte di una più tarda elaborazione poetica incentrata su di un mito delle origini. L'*Ecale* consta (per come ci è giunta) di vari episodi, il tentativo avvelenamento di Teseo da parte di Medea, il temporale, l'ospitalità presso la capanna dell'anziana donna, il ritorno di Teseo da Maratona con il toro, la fondazione del culto in onore della donna. Quanto lineare o meno fosse la narrazione, non è semplice giudicarlo, ma la varietà dei locutori e delle tipologie di discorso può ben essere indicativa di un racconto che sia "non continuo".

Il poema comincia con questo verso:

Ἀκταΐη τις ἔναιεν Ἐρεχθέος ἔν ποτε γουνῶ

Una volta una donna attica viveva sul colle di Eretteo

Questa, come sa bene ogni genitore, è la tipica formula con cui iniziano i racconti per bambini. Ciò è vero anche per la poesia greca. παῖς ἄτιε del v. 6 dell'esordio degli *Aetia* torna immediatamente in primo piano: 'come un fanciullo' in relazione alla stile narrativo in senso ampio, ma con specifica allusione all'esordio dell'*Ecale*.¹⁸ Un secondo frammento dell'*Ecale* potrebb' essere molto importante qui, cioè il frammento 40.3-4 H. (=fr. 253.3-4 Pf.):

τὼς ἄρ' ἐμεῦ μεμάθ]κας ἄ μ'εἶρεο· καὶ σύ [γε] μαῖα
λέξον, ἐπεὶ καὶ ἐμο]ί τι ποθῆ σέο τυτθὸν ἀκοῦσαι

dunque hai imparato da me quello che hai chiesto. E tu, madre,
dimmi, perchè desidero anche io ascoltare da te poco a poco

Lo stile ben notevole già citato nel verso 5 degli *Aetia* ἐπὶ τυτθὸν incontra qui un raro parallelo Callimacheo. Teseo, a questo punto della sua vita, è un giovan'uomo, un παῖς (cf. *Hec.* Fr. 10.1 H., 13 H.). Il carattere tragica del poema l'*Ecale* rende la parola *aeisma* del terzo verso il più significativo.

¹⁷ Vd. Hollis 2009: 5-10.

¹⁸ Sulla prima accezione vd. e.g. i recenti Acosta-Hughes e Stephens 2002: 240-41; Cozzoli 2011.

L'*aeisma* in *Aetia* fr. 1.3, così, non è certo l'incipiente poema elegiaco in quattro libri, come pure a lungo ha creduto la critica callimachea. L'*aeisma* è l'*Ecale*, l'opera in esametri che il poeta doveva già aver composto. Ciò non equivale a sostenere che ogni occorrenza di "canto" nel frammento debba necessariamente implicare un riferimento all'esametro: ad esempio, ἀείδομεν (v. ***) può essere un'indicazione più generica. ἀιιδῆ al v. 1 è un caso più intrigante: potrebbe questo essere il modello che prefigura l'insolito ἀείδει in Crinagora?¹⁹

Se gli *Aetia* sono quindi le elegie di fr. 7.13-14, un poema in procinto di essere sviluppato, e l'*epos* di fr. 1.5 è l'*Ecale*, un breve poema esametrico che *non* tratta principalmente di re e di eroi ma dell'ospitalità offerta da un'anziana a uno sconosciuto, vari elementi che finora sembravano incongruenti si ricompongono in un quadro coerente. Il contrasto delineato nei versi successivi dell'esordio fra i titoli *al femminile* delle opere di Filita e di Mimnermo è pertanto comprensibile (laddove il neutro plurale *Aetia* offre un parallelo meno efficace). La transizione da una forma poetica all'altra è già esemplificata in Callimaco dal fr. 112, ove egli prende congedo dai suoi *Aetia* e segnala il passaggio ai *Giambi*.

L'*Ecale* include, com'è ben noto, un temporale (fr. 18 H.), che costituisce l'*aetion* per la ricerca di rifugio, da parte di Teseo, presso la semplice dimora di Ecale. *Aet.* fr. 1.** βροντᾶιν οὐκ ἐμόν, ἄλλὰ Διός, "tuonare non appartiene a me, ma a Zeus" diviene allora allo stesso tempo un'affermazione di estetica poetica e un'abile allusione al precedente poema. Tali allusioni a determinate vicende narrate in altre opere compaiono altrove in Callimaco e il caso dell'*Ecale* nel *Giambo* 4 ne è un esempio trasparente. Infine, la cospicua assenza di Teseo negli *Aetia* assume ora un significato: il suo ambito è quello di un precedente poema.²⁰ Al contempo, tuttavia, il primo *aetion* (le *Grazie a*

¹⁹ Forse più probabile, pur senza escludere altre possibilità, è che Crinagora alluda al fr. 74. 25 H.: ἀείδει καὶ πού τις ἀνήρ ὕδατιγὸς ἱμαῖον, che avrebbe il fine tocco di richiamare il semplice canto dell'acquiolo nella più generale evocazione dell'*Ecale* in Crinagora.

²⁰ Cf. tuttavia fr. 114 M. (190 Pf. = Serv. *ad Verg. Aen.* 7.778, II p. 194.12 Thilo-Hagen). Servio attribuisce il racconto di Ippolito riportato in vita come Virbio agli *Aetia* callimachei ed è possibile che Teseo comparisse in questo episodio. Devo questa osservazione a G. Massimilla.

Paro) narra del re di Creta Minosse e consente così una qualche continuità tematica da un'opera all'altra.

Un indizio in favore della lettura che propongo può essere stato a lungo dinanzi a noi. Mi riferisco allo scolio che commenta la conclusione dell'*Inno ad Apollo* di Callimaco:

ἐγκαλεῖ διὰ τούτων τοὺς σκώπτοντας αὐτὸν μὴ δύνασθαι ποιῆσαι μέγα ποίημα, ὅθεν ἠναγκάσθη ποιῆσαι τὴν Ἐκάλην.

Egli accusa qui coloro che lo deridono dicendo che non è in grado di creare un ampio poema. Per via di ciò fu indotto a comporre l'*Ecale*.

Si può ammettere che questa “forzatura” possa essere invenzione dello scoliasta, dal momento che invenzioni di questo tipo sono una costante dell'erudizione antica. Ciò che è però particolarmente degno di rilievo, qui, è l'uso, inventato o meno che sia, dell'*Ecale*. La composizione di questa opera, stando allo scoliasta, intende reagire a una critica di natura poetica, e questa reazione a un'opposizione estetica permane anche nell'esordio degli *Aetia*. L'apertura degli *Aetia* si configura pertanto anche come una riflessione che include l'opera precedente del poeta (di natura epica, in questo caso l'*Ecale*) tanto quanto la sua opera attuale (di natura elegiaca, vale a dire gli *Aetia* stessi).

III Riconsiderare il modello del “prologo”

Se il poema cui fanno riferimento i versi iniziali degli *Aetia* è l'*Ecale*, occorre forse riconsiderare il tradizionale assunto che la pubblicazione dell'opera elegiaca sia avvenuta nella successione di due momenti – per quanto ciò non ne sia un'imprescindibile conseguenza – e soprattutto il tenore di questi versi incipitari. Sin dal primo giudizio formulato da R. Pfeiffer in merito a questo passo,²¹ il generale consenso della critica vuole che ciò a cui si allude qui non siano altro che gli stessi *Aetia*, e che il testo tramandato da *P. Oxy.* 2079 fr. 1 sia un “prologo”, premesso a un'opera precedente in data piuttosto avanzata. Gli studi successivi, nei quali le differenze fra i libri 1-2 e 3-4

²¹ *P. Oxy.* 2079 fr. 1 venne pubblicato per la prima volta nel 1927: R. Pfeiffer diede alle stampe la sua analisi del componimento, “Ein neues Altersgedicht des Kallimachos”, in meno di un anno dalla pubblicazione del frammento (*Hermes* 63: 302-41, ristampato nelle sue *Ausgewählte Schriften*, 1960: 98-132). Particolarmente pertinenti sono le conclusioni di Pfeiffer a pp. 339-41.

sono giunte a essere percepite come indicative di una pubblicazione in due fasi, traggono origine, e al tempo spesso corroborano, questa percezione.²² In questo senso l'ipotesi di una pubblicazione in due momenti si fonda sul presupposto che il fr. 1 sia un prologo premesso all'unione di due parti dalle distinte vicende editoriali, la cui saldatura consentiva e/o rendeva necessaria l'aggiunta di un prologo al nuovo insieme poetico che si era così determinato.

Una simile interpretazione del fr. 1 implica che questi versi facciano riferimento a giudizi espressi in precedenza in merito all'insieme o a singole porzioni degli *Aetia*.²³ Non si tratta di un'ipotesi esente da difficoltà. Nella letteratura antica non vi sono altri di casi di esordi poetici che alludano a una precedente lettura della stessa opera poetica. L'esempio spesso citato dell'epigramma che inaugura gli *Amores* ovidiani non è un parallelo davvero efficace; l'epigramma infatti fa riferimento a una precedente ideazione degli *Amores* come raccolta in cinque libri invece che in tre, ma non dice alcunché della sua ricezione. L'allusione a una precedente esecuzione nell'*Hecyra* di Terenzio riguarda un'"esecuzione teatrale", non un atto di ricezione o di lettura.²⁴ Vi sono molte opere ove la conclusione della raccolta ne richiama l'insieme (l'*Epilogo* degli *Aetia*, fr. 112, è un esempio, ma casi altrettanto chiari sono Verg. *Georg.* 4.559-66 e Hor. *Carm.* 3.30). Lo stesso Aristofane in una commedia può evocare le sorti di una precedente commedia. Ma non vi è equivalente per il richiamo nell'*incipit* di un'opera alla sua stessa ricezione.

Un percorso più semplice è immaginare che – qualunque siano state le vicende compositive degli *Aetia*, che chiaramente dovettero svilupparsi nel tempo, includendo almeno due elegie destinate a fruizione di tipo occasionale e subendo una marcata evoluzione in termini strutturali – la prospettiva che permea il primo frammento dell'opera sia quella della transizione da un genere (l'esametro) a un altro (l'elegia), una

²² L'articolazione del poema in due parti, la prima provvista della cornice del dialogo con le Muse, la secondo priva di tale cornice, generalmente lascia in secondo piano la presenza delle Muse in *Aetia* 3-4, non solo nell'*Epilogo* (fr. 112 Pf.), ma anche altrove: il verso iniziale di *Aetia* 4: Μοῦ]καί μοι βασιλη[
ἀει]θεῖν con i suoi evidenti paralleli con l'esordio di *Aetia* 1 ne è un buon esempio.

²³ Cameron (1995) suggerisce una diversa lettura, cioè che questo sia il "prologo" originale ad *Aetia* 1-2: ciò attenua alcuni nodi problematici dell'interpretazione più tradizionale ma resta nel quadro della pubblicazione in due fasi.

²⁴ Cf. vv. 6-7: *et is qui scripsit hanc ob eam rem noluit | iterum referre ut iterum possit vendere.*

prospettiva perciò non dissimile da quella che conclude il poema con il passaggio dall'elegia al giambo.

È evidente che gli *Aetia* che noi conosciamo esibiscono nella seconda metà dell'opera (libri 3-4) una struttura sensibilmente differente rispetto a quella della prima parte (libri 1-2); si tratta di uno scarto compositivo che peraltro ha lasciato traccia nella poesia successiva. Tuttavia ciò non si basa necessariamente su una "pubblicazione" in due momenti, né tanto meno sulla ricostruzione di un'accoglienza sfavorevole nei confronti dei primi due libri che avrebbe reso necessaria una successiva replica polemica. È davvero sorprendente come l'intertestualità possa essere un fattore inaspettatamente propulsivo, nell'indagine storico-letteraria così come nella stessa poesia. La ricostruzione secondo la quale l'iniziale pubblicazione dei primi due libri di un'opera che ne conta quattro è seguita dalla più tarda edizione completa, che in qualche misura risponde alla 'ricezione' della prima, è la vicenda narrata in merito ad Apollonio Rodio e alle sue *Argonautiche* nelle due *Vite* che accompagnano gli scoli all'opera. La consapevolezza di una *proekdosis* di almeno il primo libro delle *Argonautiche* ha sempre suggerito una "pubblicazione" in due fasi: l'assenza di un proemio nel secondo libro, che conferisce ai due libri sul "viaggio di andata" le parvenze di un insieme organico, può costituire un parallelo strutturale per *Aetia* 1-2. Potrebbe essere che questo modello, nella "coscienza" collettiva della critica, abbia lasciato la sua traccia nell'interpretazione di *P. Oxy.* 2079 fr. 1, e che ancora una volta le 'storie' di Apollonio e Callimaco si siano intrecciate?²⁵

IV La 'questione' romana

Giungiamo ora ad affrontare il problema della ricezione romana dell'esordio degli *Aetia* callimachei e all'attuale paradosso che è al cuore del dibattito critico riguardo tale argomento. Da un lato, la critica recente che si è occupata degli *Aetia*, primo fra tutti Alan Cameron nel suo *Callimachus and His Critics* (1995), ha in buona parte ridimensionato l'idea un tempo corrente che Callimaco avesse composto i suoi *Aetia* in

²⁵ L'autore è al momento impegnato nella stesura di un volume sui considerevoli paralleli che intercorrono fra gli *Aetia* di Callimaco e le *argonautiche* di Apollonio e sulle più tarde interpretazioni di questi paralleli.

contrasto con la produzione epica ellenistica su grande scala (si tratta della tesi sostenuta da K. Ziegler nel suo saggio del 1934, *Das hellenistische Epos*), e ha inoltre argomentato in modo persuasivo che l'esordio degli *Aetia non* concerne una polemica fra epica ed elegia. Eppure, dall'altro lato, la ricezione romana dell'esordio degli *Aetia* implica un'opposizione, concepita magari come modificazione tematica (e.g. Verg. *Ecl.* 6) o anche di natura metrica (*Ov. Am.* 1.1). Questa apparente contraddizione può essere giustificata con la possibilità di una lettura romana dell'esordio degli *Aetia* che sia in parte idiosincratica e funzionale alle esigenze poetiche di un'epoca più tarda: ciò potrebbe risultare vero a vari livelli, e non è mia intenzione metterlo in questione nella presente sede. Vorrei però suggerire che l'epigramma di Crinagora offre la chiave interpretativa per una lettura differente, e non necessariamente in conflitto con la prima possibilità. Se l'esordio degli *Aetia* allude non a una precedente ricezione del poema ma a quella di un'opera di Callimaco in esametri (e qui potrebbero essere in questione anche gli *Inni*, benché l'*Ecale* sia un candidato certo più plausibile, considerando che si tratta di un singolo poema), i poeti romani avrebbero perciò tenuto presente una sequenza di esametro ed elegia, e l'indicazione poetica che segnala il passaggio dall'uno all'altra. L'esordio degli *Aetia* allora prefigurerebbe la *recusatio* romana *non* come affermazione di scarsa inclinazione rispetto a un determinato genere, che implica rapporti fra poeti e patroni tipicamente romani e finalità artistiche più tarde, ma come annuncio poetico della transizione da un genere all'altro. In altre parole, un'affermazione metapoetica di autodefinizione nei termini in cui la si trova alla fine degli *Aetia* (fr. 112) o, ad esempio, nella conclusione dell'*Ecloga* 10 o della *Georgica* 4 di Virgilio.

Ciò investe anche l'enigmatica questione di come i Romani leggessero Callimaco, soprattutto come poesia scritta su rotoli papiracei.²⁶ Da un certo punto di vista il problema è evitato dal riferimento (chiaro o almeno compreso come tale) nell'esordio di un'opera, nel nostro caso gli *Aetia*, a un'altra opera, vale a dire l'*Ecale* secondo la nostra ipotesi. Certo non è agevole fare congetture in merito a una sequenza delle opere callimachee, considerando quanto poco si sappia delle circostanze di 'pubblicazione' poetica nell'Alessandria della prima età ellenistica. Nella sua edizione di Callimaco

²⁶ Questo aspetto è colto bene da Knox 1985: 62 come "directing traffic in the *capsa*".

Pfeiffer (1949-1953) segue l'ordine attestato dalle *diegeseis* milanesi e la sua scelta è divenuta il modello, nella maggior parte dei casi, per tutte le edizioni in varie lingue che le sono succedute. La sequenza delle *diegeseis*, tuttavia, è chiaramente metrica: elegia, giambo, i cosiddetti *Mele*, l'*Ecale*, gli *Inni*. Altre testimonianze, tuttavia, riflettono un ordine differente:²⁷ *P.Oxy.* 1011 sembra offrire la successione *Ecale, Inni, Aetia, Giambi*; Mariano di Eleuteropoli, invece, *Ecale, Inni, Aetia, Epigrammi*.²⁸ Anche un epigramma anonimo di VI sec. d.C che accompagna gli *Inni* (test. 23 Pf.) presenta l'ordine *Inni, Ecale, Aetia*. L'*Ecale* inoltre dovrebbe precedere il *Giambo* 4, che vi fa allusione (e a quanto sembra anche ad altri carmi callimachei) [**La precedenza dell'Ecale, tuttavia, riguarda il piano cronologico piuttosto che quello dell'ordine editoriale; come interpreti, da questo punto di vista, il riferimento a Delo nel *Giambo* 13?**].²⁹

Un evidente limite della successione editoriale tramandata dalle *diegeseis* milanesi, e accolta nella maggior parte delle edizioni di Callimaco, è che l'*Ecale* non vi risulta più collocata a breve distanza dagli *Aetia*: questa separazione fisica rende meno immediata la percezione di un nesso fra le due opere (a differenza di quanto accade per *Aetia* e *Giambi* con il fr. 112).

V. οὐχ ἔν ἄρισμα διηκεές

Questa espressione, come la critica ha da tempo riconosciuto, è un'efficace metafora per gli *Aetia*, un poema elegiaco in quattro libri che raggiunge circa cinquemila versi e che ha un'evidente struttura episodica. Tale descrizione manterrebbe la sua pregnanza ipotizzando che il poema a cui è fatto qui riferimento non siano gli *Aetia* ma piuttosto l'*Ecale*? Quest'ultima, nelle condizioni in cui ci è giunta, consiste di vari episodi e di svariati locutori, così come di svariati punti di vista: non abbiamo grandi quantità di testo continuo nei frammenti superstiti ma quanto ci è noto suggerisce, come sottolinea Hollis nella sua introduzione, “una varietà di tono vasta quanto l'insieme dei generi cui Callimaco ha attinto”. Certamente l'arrivo di Teseo con il toro al séguito (fr. 69 H.) è

²⁷ Vd. Cameron 1995: 112-13.

²⁸ Pfeiffer 1953: xxxviii.

²⁹ Acosta-Hughes 2002: 191-92.

articolato secondo moduli molto differenti da quelli che mostrerebbe una scena analoga in Omero, e la scena della folla che reagisce prima con timore e poi celebra l'eroe è narrata con una rapidità estranea ai toni più distesi e dettagliati dell'epica arcaica. Né, quasi inutile dirlo, l'epica arcaica avrebbe affidato ad uccelli parlanti il racconto della mitologia greca primordiale.

Ma qui Apollonio diviene un testimone di grande interesse. Delle sei occorrenze del termine διηνεκές nelle *Argonautiche* tre sono affermazioni di scarsa inclinazione a proseguire ulteriormente un racconto:³⁰ come accade per il termine τυτθόν, che compare più volte in Apollonio in momenti di transizione narrativa,³¹ rilevanti vocaboli della poetica callimachea figurano nelle *Argonautiche* come commento da parte dello stesso Apollonio allo stile narrativo, ma qui, in modo molto significativo, in un poema esametrico. In altre parole, Apollonio potrebbe articolare lo stile della sua epica in termini che non soltanto sono callimachei, come è stato da tempo notato, ma che connotano, in base a questo argomento, la narrazione in esametri di Callimaco.

VI. Ordinare Callimaco

Dove ci conducono queste considerazioni per quanto concerne la nostra “ricezione” dei testi callimachei e il loro ordinamento nelle edizioni moderne? In termini di collocazione editoriale moderna, una sequenza su basi prettamente metriche è quella più convincente:³² ciò porterebbe in posizione iniziale i sei *Inni* (tutti, meno uno, in esametri), seguiti dall'*Ecale*, seguita a sua volta dagli *Aetia* e dagli altri testi elegiaci, quindi gli *Epigrammi*, i *Giambi* e poi i frammenti “lirici”. Ciò non significa che sia stato lo stesso

³⁰ Cf. in particolare *Arg.* 1.648-49: ἀλλὰ τί μύθους | Αἰθαλίδεω χρειώ με διηνεκέως ἀγορεύειν; *Arg.* 2.390-91: ἀλλὰ τίη με πάλιν χρειώ ἀλιτέσθαι | μαντοσύνη τὰ ἕκαστα διηνεκές ἐξενέποντα; *Arg.* 3.401: “Ζεῖνε, τί κεν τὰ ἕκαστα διηνεκέως ἀγορεύεις;”. In tutti e tre i casi la modalità narrativa διηνεκής è quella che *non* viene preferita.

³¹ Venti volte in tutto il poema, con la frequenza più alta nel libro 2: il termine giunge a essere metapoetico in rapporto alla narrazione stessa, che procede non in senso lineare ma “per brevi tratti”.

³² L'ordine delle opere esercita, com'è naturale, un forte impatto sulle modalità in cui sono lette e recepite: due saggi particolarmente acuti su questo (vasto) tema sono Barchiesi 2000 e la raccolta curata da Fraistat 1987. Il fatto che gli studiosi non abbia intuito l'equazione *epos* = *Ecale* potrebbe essere in parte l'esito (inconsapevole) della generale collocazione dei frammenti dell'*Ecale* dopo quelli degli *Aetia* (non così, tuttavia, nell'edizione BUR di D'Alessio).

Callimaco a concepire una simile sequenza, ma in essa vi sono senz'altro indizi di certa logica. L'*Inno* 1 di Callimaco, se accogliamo una datazione al 285 a.C.,³³ risale all'inizio della sua carriera e la sua collocazione sembra sia influenzare l'ordine degli *Inni omerici* (con l'*Inno a Dioniso* spostato in apertura)³⁴ sia riflettere la posizione del primo inno pindarico³⁵ in *quella* raccolta.³⁶ Almeno uno degli *Inni*, sulla base della mia esegesi dello scolio all'*Inno* 2, sembrerebbe rispondere alla valutazione critica dell'opera esametrica del poeta. La ricostruzione biografica che sostanzia l'interpretazione corrente dell'esordio degli *Aetia* dovrebbe restare a far parte della storia della ricezione callimachea, ma occorre ricalibrarne l'impatto – vi è davvero qui una narrazione che implica epica ed elegia, ma non quella un tempo accolta dalla critica callimachea.³⁷

Benjamin Acosta-Hughes

The Ohio State University

Bibliografia

- Acosta-Hughes, B. 2010. *Arion's Lyre. Archaic Lyric Into Hellenistic Poetry*. Princeton.
- Acosta-Hughes, B., and S. Stephens. 2002. "Rereading Callimachus' *Aitia* Fr 1." *CP* 97: 238-55.
- Barchiesi, A. 2000. "Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition." In M. Depew and D. Obbink, eds., *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge [Mass.]: 153-82.
- Bastianini, G. 1996. "Κατὰ λεπτόν in Callimaco (Fr. 1.11 Pfeiffer)." In M. S. Funghi, ed., *Ὀδοὶ διζήσιος. Le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*. Florence: 69-80.
- Cameron, A. 1995. *Callimachus and His Critics*. Princeton.

³³ Stephens 2003: 77-8, Koenen 1993: 78-79.

³⁴ Vd. Cusset and Acosta-Hughes 2011: 88-89.

³⁵ I primi versi degli *Inni* di Pindaro, citati da uno scolio allo pseudo-luciano *encom. Demosth.* 19 (3.371 Jacobitz) sono articolati in modo analogo come *aporia* poetica. Il carme celebrava (oltre a vari altri temi) Zeus, Apollo, Artemide, Delo e Atena, e ciò è evidentemente di grande interesse per il lettore degli *Inni* callimachei.

³⁶ La *Vita Ambros.* elenca le opere di Pindaro (in diciassette libri) nell'ordine: *inni, peani, ditirambi* (2), *prosodi* (2), *parteni* (2), *carmi separati dai parteni, ipochoremi*. (2), *encomi, threnoi, epinici* (4). Il fatto che Callimaco faccia risuonare un *peana* nel corso del suo secondo inno in esametri (*ad Apollo*) potrebbe essere una sottile allusione all'ordine concettuale delle opere pindariche. [è noto, tuttavia, che l'ordine delle opere pindariche è attestato in vario modo e non è certo che quello della *V. Ambros.* sia il più autorevole; di sicuro vi è un *POxy* al riguardo, cf. Race, *RhM* 1987]

³⁷ Potrebbe essere interessante osservare, alla luce di questa discussione, che l'*Ecale* e gli *Aetia* si siano preservati nella loro interezza fino al tempo di Michele Coniate, arcivescovo di Atene all'epoca della conquista franca di Costantinopoli, nel 1205.

- Cozzoli, A.-T. 2011. "The Poet as a Child." In B. Acosta-Hughes, L. Lehnus and S. Stephens, eds., *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden: 407-28.
- Cusset, C. and B. Acosta-Hughes. 2011. "Callimaque face aux Hymnes homériques." In R. Bouchon, P. Brilllet-Dubois and N. Le Meur-Weissman, eds. *Les Hymnes de la Grèce antique: Entre littérature et histoire*. Lyon: 85-93.
- Fraistat, N., ed. 1986. *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*. Chapel Hill.
- Giuseppetti, M. 2008. "Écale, un'eroina epico-tragica." *QUCC* 88.1/117: 39-56.
- Harder, M. A., ed. 2012. *Callimachus Aetia*, Oxford.
- Hollis, A. S., ed. 2009. *Callimachus Hecale*. Oxford.
- Janko, R., ed. 2011. *Philodemus On Poems Books 3-4 with the fragments of Aristotle On Poets*. Oxford.
- Koenen, L. 1993. "The Ptolemaic King as a Religious Figure." In A. W. Bulloch et al. eds., *Images & Ideologies: Self-Definition in the Hellenistic World*. Berkeley: 25-115.
- Knox, P. 1985. "The epilogue to the *Aetia*." *GRBS* 26: 59-65.
- Lehnus, L. 2000. *Nuova bibliografia callimachea (1489-1998)*. Alessandria.
- . 2006. "Prima e dopo AI KATA LEPTON." In G. Bastianini and A. Casanova, eds., *Callimaco cent'anni di papyri*. Florence: 133-47.
- Luppe, W. 1997. "Kallimachos, Aitien-Prolog V. 7-12." *ZPE* 115: 50-54.
- Pfeiffer, R. "Ein neues Altersgedicht des Kallimachos." *Hermes* 63: 302-41.
- Pontani, F. 1999. "The First Word of Callimachus' *AITIA*." *ZPE* 128:57-59.
- Stephens, S. A. 2002. "Commenting on Fragments." In R. K. Gibson and C. S. Kraus, eds., *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*. Leiden: 67-88.
- . 2003. *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. Berkeley.