

ἄρῆνοι πάλιν ὑπερέβλαν κατέγον<sup>1</sup> ἄραυουροι·  
 οὐχ ἄε ἐπὶ θαυορέβων θαυάτω κρενάζει  
 χέθων· ἀλλά τι τῶ[v] μεγάλων ἔ[π]ρευν πρόωπον.

Le papyrus s'arrête au v. 75 et ici aussi devait se terminer le récit de Charis. Sa dernière parole? Βέβραεν, je suppose. «Ce qui faisait notre force est parti à jamais», ὑ[πε]ρέβων τὸ κρύ[π]το βέβραεν, avec reprise du thème initial, βολάεα ἡρωόδα (v. 9).

En papyrologie, il y a deux sortes de rêves, comme dans Homère<sup>45</sup>: les rêves véritiques et les rêves trompeurs. Les uns nous viennent par la porte de corne, les autres par celle d'ivoire. Par où sont venus les miens? Sur ce point, aie aie aie! j'ai un trou de mémoire: la lacune est béante. À vous, mes ami(e)s, de faire une conjecture pour m'expliquer ce mystère des mystères. Merci infiniment.

COLIN AUSTIN

#### Post scriptum

Dans son nouveau livre *Callimachi Lambi XIV-XVII*, Roma 2005, E. Lelli examine en détail l'*Apothéose d'Arsinoé*: à noter qu'il n'exclut pas κατέγχε χεῖρα Μοῖραι au v. 4 (p. 162) et propose aussi κόλαροι au v. 44 (p. 181). Dans la discussion au Convegno, E. Livrea a observé que le rôle comique joué par Héphaistos s'expliquerait bien si le poème était directement rattaché aux *Lambes*.

#### CALLIMACO, L'EPIGRAMMA, IL TEATRO

... valent res ludicra si me  
 palma negata macrum, donata reducti opimum  
 Hor. Ep. II 1, 180 s.

Inizia fin dalla prima metà del III sec. a.C. la tendenza a usare epigrammi, per lo più epitafici, per poeti del passato oppure contemporanei come tessere del mosaico di una storia letteraria positivamente ideale. Essa si trova già anche specificamente in Callimaco e Asclepiade: esempi ben noti sono HE 1293-1296 di Callimaco, sul poeta ciclico Creofilo, oppure AP VII 11 (HE 942 ss.) e IX 63 (HE 958 ss.) di Asclepiade, rispettivamente per Erinna e per Antimaco.

Alcuni di questi epigrammi si concentrano sui grandi poeti di teatro del passato. Di un vero e proprio gusto per la celebrazione di autori tragici e comici dettata classica si può però parlare soprattutto per Dioscoride, di cui abbiamo ben cinque epigrammi per autori di tragedia, commedia e dramma satiresco, sia classici sia quasi-contemporanei. Tuttavia l'operazione di Dioscoride aveva già di sicuro alle sue spalle P. Petrie II 49b (SH 985), un'antologia del III sec. contenente almeno nove epigrammi tetrastici su singoli autori di teatro o piuttosto singole tragedie e commedie (si leggono con certezza i nomi di Aristarco, Astidamante e Pratina)<sup>1</sup> – le pessime condizioni del papiro non permettono di capire né se fossero tutti di mano dello stesso autore (il che è stato spesso ipotizzato, poiché non sembra aversi alcuna specificazione dell'identità, ma l'argomento è debole)<sup>2</sup>, né se si trattasse di una raccolta di testi prefatori a copie di singole opere teatrali curata da qualche filologo o bibliotecario<sup>3</sup>, oppure di un tipo di esercizio scolastico che avrebbe offerto in seguito l'idea all'operazione più ambiziosa di Dioscoride.<sup>4</sup>

A parte Dioscoride (che comunque oltre a questi cinque epigrammi su autori di teatro ha anche pseudo-epitafi su Saffo, su Anacreonte e sulle Licambidi archilochae), il teatro non è il genere più gettonato dalle celebrazioni epigrammatiche, in cui invece maggiore simpatia e attenzione vanno, comprensibilmente, ai poeti lirici o elegiaci del carme breve:

<sup>1</sup> Si veda l'ottima riedizione di Francesca Maltomini, *Nove epigrammi ellenistici ritrovati* (P. Petrie II 49b), ZPE 134 (2001), pp. 55-66.

<sup>2</sup> Cf. Maltomini, *Nove epigrammi*, cit. a nota 1, p. 65 s.

<sup>3</sup> Così suggerivano sia Lloyd-Jones - Parsons, SH, p. 502, sia A. Cameron, *The Greek Anthology from Melanger to Planudes*, Oxford 1993, p. 8.

<sup>4</sup> Cf. K. Gutzwiller, *Poetic Garland: Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley - Los Angeles - London 1998, p. 23.

<sup>45</sup> Od. XIX 562-567. Voir P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus, ed. R.G. Austin, Oxford 1977, pp. 275-276 (note aux vv. 893-901).

sintomatico è Antipatro di Sidone, che oltre a tre epigrammi per Omero, uno su Orfeo, e uno su Antimaco, offre una vera e propria enciclopedia della lirica con i suoi ben cinque epigrammi su Anacreonte, tre su Saffo, uno su Stesicoro, uno su Ibico, uno su Pindaro, e uno su Erinna. Ma qualche esempio di epigramma che celebra glorie di autori teatrali del passato o successi di contemporanei ci è noto anche dall'arco cronologico in cui si sviluppa la vita di Callimaco, tra la prima metà e l'inizio della seconda metà del III sec. Intendo i due epigrammi per Sofocle, *AP VII 21* (*HE 3280 ss.*) e *AP VII 22* (*HE 3286 ss.*), che sono abitualmente ascritti, pur con qualche incertezza, a Simias di Rodi, contemporaneo più anziano di Callimaco<sup>5</sup>; *AP VII 414* (*HE 2827 ss.*) di Nosside per Rintone, e *AP XIII 6* (*HE 2946 ss.*) di Faleco per Licone di Scartea, comico prediletto di Alessandro Magno; *AP XIII 29* (*HE 2711 ss.*) per Cratino, variamente ascritto a Teeteto, Demetrio di Alicarnasso, Asclepiade, o Niceneto Samio<sup>6</sup>; *AP IX 600* (*HE 3454 ss.*), giuntoci sotto il nome di Teocrito, per Epicarmo<sup>7</sup>; l'epigramma/elegia per Filico del P. Hamb. inv. 312 *recto* (*SH 980*); verisimilmente all'inizio del III sec. va infine datato un altro epigramma ascritto a Teocrito che commemora la dedica di un tripode e di una statua (O rilevo) a Dioniso da parte di un certo Dammomenes: *AP VI 339* (*HE 3388 ss.*)<sup>8</sup>.

Al contario né Callimaco né Asclepiade danno, come epigrammisti, alcun contributo alla commemorazione di autori di teatro del passato, o alla celebrazione di autori di teatro del presente. Questi due epigrammisti risultano del resto affini nel proporre solo due limitate prospettive sinodochiche sull'attività teatrale contemporanea, presentandola da punti di vista del tutto marginali e riduttivi. Si tratta di una coincidenza che potrebbe essere non casuale. Questa sorta di critica sottile/ridimensionamento della grandezza passata del teatro e soprattutto delle possibilità di grandezza conferite ai contemporanei dall'esercizio dell'attività di autori teatrali potrebbe infatti essere un altro dei tanti punti di contatto tra le poetiche di Callimaco e del contemporaneo probabilmente più anziano Asclepiade, all'origine di quello che abitualmente si chiama il "callimachismo" ellenistico. D'altra parte, anche se l'attività filologica di Callimaco si concentrò sugli autori del teatro classico quanto meno in un *Pinax* specifico a loro dedicato<sup>9</sup>,

<sup>5</sup> Sul problema dell'attribuzione, oltre a *HE*, II, p. 513 s., vd. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913, pp. 225-228.

<sup>6</sup> A parte l'oscurissimo Demetrio di Alicarnasso, sono comunque tutti figure del III sec. Sulla paternità dell'epigramma, cfr. da ultimo E. Livrea, *Teeteto, Antagora e Callimaco*, SIFC s. III 7 (1989), p. 24, nota 1.

<sup>7</sup> Sulla sua possibile autenticità, o comunque antichità, cfr. L. Rossi, *The Epigrams Ascribed to Theocritus*, Leuven - Paris - Sterling 2001, pp. 287-293.

<sup>8</sup> Cfr. Rossi, *The Epigrams*, cit. a nota 7, pp. 229-237.

<sup>9</sup> Sul *Pinax* degli autori tragici e comici, che Callimaco avrebbe scritto preliminarmente, prima

esistono oltre agli epigrammi altri passi dell'opera poetica di Callimaco stesso che, pur se di difficile comprensione per la povertà del contesto, inducono a supporre che la sua opinione sul teatro, quanto meno sul teatro contemporaneo, fosse tutt'altro che generosa: intendo il *Gimbo II*, dove dei *παρωδοί* (verisimilmente attori, non autori, tragici) si dice che *τῶν θεύλαττων οἰ[κεύωντων] ἔχου[σι] φωνήν* (fr. 192, 12 s. Pfeiffer)<sup>10</sup> e il frammento giambico di incerta sede 215 *Πf. παρωδοῖς μοῦσα λακροθίζουσα*, di cui sulla base di uno dei testimoni (gli scoli a Efestione<sup>11</sup>) abitualmente si pensa che bolli di ampollosità roboante il linguaggio di attori (e/o autori) tragici<sup>12</sup>.

Sia Asclepiade sia Callimaco scrivono ognuno un epigramma dedicatorio di maschere teatrali da parte di scolari (rispettivamente *AP VI 308 = HE 938 ss.*, e *VI 310 = 1165 ss.*). Entrambe tali maschere sono, e sono enfatizzate come, dediche fatte da fanciulli, con ingenuità puerile. Non si tratta quindi di tragici gloriosi del passato, abitualmente ricordati in collegamento con le loro gloriose vittorie agonali (sia le *Didaskalioi* di Aristotele sia lo speciale *Pinax* callimacheo degli autori di teatro erano organizzati sulla base della cronologia degli agoni, e dunque i nomi dei tragici e dei comici dovevano più di ogni altro autore antico, a parte i poeti epinici, essere associati alle loro vittorie agonistiche). Né si tratta di tragici vittoriosi negli agoni teatrali del presente. Si tratta invece di scolari che almeno nel caso di Asclepiade (*AP VI 308, 1 = HE 938 νικητὰς τοῦ παῖδος*) risultano sì anche loro vincitori in "agoni", ma agoni che sono solo gare tra fanciulli, di cui sono enfatizzati i puerili premi<sup>13</sup>. Gli scolari di Asclepiade e di Callimaco vantano inoltre la loro eccellenza in

di iniziare i *Pinakes tout court*, cfr. R. Blum, *Callimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*, (ed. orig. Frankfurt 1977) Madison 1991, pp. 137-142.

<sup>10</sup> Particolarmente incerto resta il paragone tra la voce degli attori tragici e quella dei pesci: muti, oppure bombastici, oppure capaci solo di esprimersi per sibili e grugniti?, cfr. A. Kerchecker, *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford 1999, pp. 54-56.

<sup>11</sup> Per cui *ἀκροθίζειν*, «produrre il βόμβος tragico»; cfr. anche Hor. *Ep.* 13, 14 e Poll. IV 114.

<sup>12</sup> Vista però l'incertezza sul senso della frase *ἀκροθίζων ἀνώγειν* di Aristofane, *Ranæ* 1198-1247, che Callimaco difficilmente non avrà presupposto nel nostro frammento (Aristofane potrebbe in essa criticare soprattutto la trivalità delle tenacche della poesia di Euripide, ossia il suo frequente indulgere in luoghi comuni: cfr., e.g., D. Bain, *ΑΗΧΥΘΙΩΝ ΑΠΤΑΙΕΝ*, CQ 35, 1985, pp. 36-37), la frase callimachea potrebbe avere un valore più complesso, analogo a quello di *ἀκροθίζειν* in Strabone XIII 1, 54, implicando «triviality or commonplace as much as bombast» (R.F. Thomas, *New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry*, HSP 83, 1979, pp. 189-190).

<sup>13</sup> Sulla frequenza quasi istituzionale che le gare tra gli scolari avevano nell'educazione del mondo antico, per saggiare le effettive capacità individuali e permettere l'individuazione dei talenti migliori, cfr. L.A. Guichard, *Asclepiades de Samos. Epigramas y Fragmentos*, Bern - Berlin - Bruxelles 2004, p. 344 s. Il parallelismo tra tali gare e gli agoni teatrali poteva dunque suonare agli orecchi degli antichi più scontato di quanto sembri oggi a noi, ma anche più stridente il contrasto tra gli agoni che ospitavano le vittorie degli autori di teatro, garanzia di sicura gloria, e il mondo degli scolari attraverso cui Asclepiade (e anche Callimaco) sceglie di vedere la "vittoria" come eccellenza nella "riproduzione" del teatro.

virtù marginali che concernono attività di "riproduzione", non di creazione dei testi teatrali: la calligrafia (Asclepiade) o la buona memoria/dottrina (Callimaco). Di queste stesse maschere Callimaco sottolinea infine la natura di doni stranieri e "fuori luogo", per uno o più aspetti.

L'asclepiadeo AP VI 308 è la dedica alle Muse di una maschera comica da parte di un fanciullo, Konnaros, che appunto aveva vinto i suoi compagni in una gara di calligrafia, forse nel trascrivere un pezzo di commedia<sup>14</sup>, ad esempio un pezzo in cui figurava il personaggio Chares<sup>15</sup>:

Νικήσας τὸν παῖδα, ἐρεῖ καλὰ γράμματ' ἔγραψεν,  
 Κόνναρος ὀρθόκομτ' ἀτραγῶλου ἔλαβεν.  
 καίε χάριν Μούσας τὸν κομικὸν ὠδε Χάρητα,  
 πρεβύτην θορυβῶ θῆκ' ἐν παιδασίων.

Finita forse appesa al muro di una sala di una scuola, come quella del callimacheo AP VI 310 (HE 1165 ss., per cui vd. più sotto), la maschera di Chares, in quanto maschera di un personaggio anziano (πρεβύτην)<sup>16</sup>, si ritrova appunto chiaramente spaesata in mezzo al «frastuono»<sup>17</sup> dei ragazzi (θορυβῶ θῆκ' ἐν<sup>18</sup> παιδασίων). Che i vecchi siano δυκόλοιο, «misantropi», è un topos già prima del *Dyskolos* menandro (cfr., e.g., Aristofane, *Eg.* 42, e Euripide, *Bacch.* 1251 s.), mentre la debolezza dei vecchi, inevitabilmente a disagio e perdente in un confronto diretto con i giovani, era stata il tema di fondo di Aristofane, *Achl.* 676-718<sup>19</sup>. Non escluderei anzi che κομικὸν possa in questo contesto avere

<sup>14</sup> Come ipotizzava G. Kaibel, *Zu den Epigrammen des Kallimachos*, Hermes 31 (1896), p. 269.

<sup>15</sup> Come precisa nella Introd. al nostro epigramma A. Sens, commento ad Asclepiade in corso di stampa (Oxford UP), sulla base del fatto che le dediche fatte in seguito a vittorie agonistiche – quando erano qualcosa di diverso dal premio in sé conquistato dal vincitore – consistevano abitualmente in oggetti simbolici della vittoria stessa. Sul personaggio Chares menzionato al v. 3 cfr. A. Peritidis, *Epigram and Theater Masks*, in «The Brill Companion to Hellenistic Epigram», P. Bing - J. Bruss (edd.), Leiden, in corso di stampa.

<sup>16</sup> Sarà stata facilmente riconoscibile in quanto tale, non foss'altro per la presenza della barba; la prima distinzione di fondo che Polluce IV 144 fa tra le maschere della commedia è del resto appunto tra "vecchi" e "giovani".

<sup>17</sup> R.F.Ph. Brunck (*Analecta veterum poetarum Graecorum*, III, Argentorati 1776, *Lectiones et emendationes* 47) e con lui F. Jacobs (*Ambidirectiones in epigrammata Anthologiae Graecae*, 12, Leipzig 1798, p. 52 s.) pensavano che θορυβῶς valesse πρότος, ossia designasse gli applausi dei compagni per la vittoria di Agoranatte. Sulla base del parallelo di Callimaco, AP VI 310 5 (HE 1169), lo concordo con HE, II, p. 156, e Guichard, *Asclepiades*, cit. a nota 13, p. 347, che si sarà trattato più genericamente del vocare appunto degli scolari.

<sup>18</sup> L'emendamento di Hecker del θῆκ' in tradito sembra necessario: cfr. HE, II, p. 136; Guichard, *Asclepiades*, cit. a nota 13, p. 347; Sens, comm. ad Asclepiade, cit. a nota 15, ad v. 4.

<sup>19</sup> Come opportunamente annota Sens, comm. ad Asclepiade, cit. a nota 15, ad vv. 3-4. Sens aggiunge anche (Introd. all'epigramma): «some additional point may derive from the fact that the

una doppia valenza, ossia da una parte denotare il fatto oggettivo che si tratta di una maschera comica<sup>20</sup>, dall'altra connotare la comicità ulteriore (ossia ri-motivare la comicità) di questa maschera di un vecchio che si trova fuori luogo in mezzo al vociare dei bambini.

Avanzo questa ipotesi soprattutto sulla base del caso verisimilmente analogo di un epigramma di Callimaco (AP VI 311 = HE 1171 ss.). Si tratta di un'altra dedica di una maschera comica, che è anch'essa destinata a essere testimone della vittoria di un attore (o più probabilmente autore) comico, e più precisamente ne viene definita «testimone comico»:

Τῆς Ἀγορόνοκτὸς με λέγει, ξένε, κομικὸν ὄντων  
 ὄγκεισθαι νίκη μάστυρα τοῦ Ποδίου,  
 Πλάφιλον, οὐκ ἐν ἔρωτι δεδουμένον, ἦμικυ δ' ὄρη  
 ἰσχύδι καὶ λύγγοις Τριδος εἰδόμενον.

Sul significato dell'espressione κομικὸς μάστυρα si è stabilita – sia per il nostro passo, sia nell'unica altra attestazione della frase che viene comunemente citata e connessa al nostro passo: Cicerone, *Ad familiares* II 13 (= 93 Shackleton Bailey) – una *koine* esegetica che forse merita di essere riesaminata. Nella sua lettera, indirizzata a Marco Celio, Cicerone dichiara di essersi rappacificato con Appio e di volergli di nuovo bene come sempre, per tutti i favori che lui gli aveva fatto da console e per il sodalizio di studi, e chiama lo stesso Celio a testimone del fatto che anch'egli non era stato meno pieno di attenzioni per Appio: a questa testimonianza di Celio, dichiara Cicerone, *iam κομικὸς μάστυρα, ut opinor, accedit Phania*, «a questo punto si aggiunge, credo, Fania, testimone comico». Apparentemente il passo non ha sottintesi ironici, e molto difficilmente «testimone comico» implicherà qui che Fania è testimone non degno di fede. L'espressione sarà invece usata per equiparare Fania al "testimone" come *stock role* nella commedia latina, allo stesso modo che si dice *comicus adulescens* (Cic. *Rosc. Amer.* 47) oppure *comica moecha* (Prop. IV 5, 44): "testimoni" sono nella commedia personaggi minori come il Critone dell'*Andria* oppure la nutrice dell'*Eunuchus* di Terenzio, che compaiono sulla scena per fare le rivelazioni da cui dipenderà la soluzione a sorpresa della vicenda – e sono regolarmente testimoni degni di fede e veritieri, e creduti tali<sup>21</sup>. Ma nel passo callimacheo «testimone veramente

primary classroom was generally not considered a desirable place for adults, as can be seen from the contempt with which elementary teachers were treated», citando Arat. AP XI 437 = HE 766-767; Luc. *Gall.* 23.

<sup>20</sup> Cfr. Ceclio, fr. inc. 3 Ribbeck (*ap.* Cicerone, *Cato* 36 ~ *Lael.* 99) *comicos* ... *senes*.

<sup>21</sup> Cfr. R.Y. Tyrrell - L.C. Purser, *The Correspondence of M. Tullius Cicero*, III, Dublin - London 1914, p. 216, e Cicero, *Epistulae ad familiares*, ed. D.R. Shackleton Bailey, I, Cambridge 1977, p. 423 s.

comico» non può significare questo, o solo questo, né credo che l'enfasi attribuita all'espressione da ὄντως autorizzi a credere che l'espressione «need not be determined», e che questo "testimone" sia detto "veracemente comico" solo e soltanto perché si tratta di una maschera comica<sup>22</sup>. Infatti la maschera dedicata da Agoranatte intenderebbe essere una maschera di Panfilo (v. 3), e Panfilo è uno dei tipici giovani innamorati della commedia nuova (e.g. dell'*Andria* o dell'*Hecyra* di Terenzio, la prima derivata da due opere di Menandro, la seconda con un modello in Apollodoro). Questo personaggio, però, a noi risulta essere sempre protagonista, là dove compare (per certo nelle due commedie su citate), e non risulta mai avere il ruolo di "testimone". Quindi solo metaforicamente una maschera di Panfilo può essere chiamata "testimone comico". Inoltre, quel che più conta, tale maschera viene presentata da Callimaco come simile non tanto al volto di chi è «arso» (Ἰσίδου μένον, Bentley) o «morso» (Ἰσίδου μένον, mss.) dalla passione (al volto di Panfilo dunque), ma a un fico a metà essiccagione o a un lucignolo di Iside. Anche se non è chiaro il senso preciso di quest'ultima immagine del lucignolo di Iside, non credo ci siano dubbi che il senso della *pointe* deve essere che in effetti la maschera risulta qualcosa di diverso da quello che intenderebbe essere, come è chiaro dall'oppositiva οὐκ ... ἦνικεν δ(έ): a causa della sua «cattiva fattura»<sup>23</sup> essa peggiora/stravolge parodicamente l'emaciatura abituale degli innamorati. La maschera non "testimonia" dunque a dovere quello che proprio in quanto dedica dovrebbe annunciare, con un gioco sulla autorità della *persona loquens* monumentale, oppure sulla attendibilità del committente di cui essa è emanazione, che è molto caro a Callimaco epigrammista (cfr. *AP VI 147* = *HE 1157* ss.; *AP VI 149* = *HE 1161* ss.; *AP VII 522* = *HE 1227* ss.)<sup>24</sup>.

Due attestazioni finora trascurate dagli interpreti documentano in effetti l'esistenza di una precisa tradizione storiografica che vedeva la testimonianza dei comici come inattendibile, evidentemente perché incline alla detorsione parodica dei fatti, e dava per scontato che in tali termini essa fosse diffusamente vista. *Polibio XII 13, 3* (= *FGH Hist 566F 35b*) critica con asprezza Timeo per aver usato la testimonianza inaffidabile appunto di un comico nel suo tentativo di presentare le debolezze del carattere di Democare nella peggior luce possibile: ὁ δ' ἴνα πικρὸς φωνῆ κατὰ τὴν αἰχρολογίαν καὶ τὴν ἄλλαν ἀναρχυρίαν, καὶ προεκτρέψευται τὰν ὄρθος, κομικὸν τινα μάρτυρα προεκτρακάμενος ἀνώνυμον.

<sup>22</sup> *HE*, II, p. 183.

<sup>23</sup> Così in *Callimaco. I Inni Epigrammi Eclogae*, ed. G.B. D'Alessio, Milano 1997<sup>2</sup>, p. 259.

<sup>24</sup> Su cui cfr. M. Fantuzzi in M.F. e R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004, pp. 316-318.

Ancor più chiaro risulta Elio Aristide, nella sua orazione *Contro Platone in difesa dei quattro*. Nel suo tentativo di provare la superlativa grandezza dell'arte oratoria di Pericle, Aristide decide di usare anche la testimonianza dei comici. Tuttavia preliminarmente si giustifica (50 Lenz): ἐνὶ δ' ἄλλου μέν τινος πρόγματος κήρυτθεσθαι μάρτυρι κομικοῦ διδοσκάλας τὰς ἀνὸς ἰσχυρὸν ἦν, εἰς δὲ λόγων κλίειν μῆτρος οὐτως εμὸς γεννημένην ἄσθ' ὑπεριδεῖν τῶν ἀνδρῶν τούτων ὡς οὐδενὸς ἄξιον, e poco dopo ripièga su una fonte più comunemente ritenuta credibile, *Tucidide* (55 L.): εἰ δὲ δεῖ καὶ εμφορέπου μάρτυρος, σέβει τὶ φησὶν ὁ Θεοκυδίδης ἐν τοῖς περὶ αὐτοῦ λόγοις.

Gli scolii al secondo passo confermano: ἐπειδὴ τῶν κομικῶν μαρτυρία οὐκ ἔστιν ἀξιόπιστος, τρέφεται λοιπὸν καὶ εἰς ἑτέρας μαρτυρίας.

Ecco allora che «testimone veramente comico», detto della maschera di Agoranatte, potrebbe avere un valore ambigualmente duplice: avrebbe dovuto essere il testimone veritiero tipico delle commedie, nelle intenzioni di chi dedicò la maschera, perché efficacemente perpetuasse la memoria della sua vittoria teatrale, e invece nella realtà dei fatti rendeva una testimonianza inattendibile, perché parodica e abrutte, quale appunto quella che al solito rendono i comici. Qui una interpretazione prudente potrebbe fermarsi. In più però io mi azzarderei a vedere dietro questo *calembour* una sorta di competizione di Callimaco con l'ambigua "comicità" della maschera asclepiadea di Carete, che da una parte è oggettivamente un personaggio di "anziano della commedia", ma dall'altra è finito per risultare rimotivatamente un "anziano da commedia", ossia un anziano che fa ridere, spiazzato com'è in mezzo al frastuono dei ragazzini.

Uno spaesamento analogo, in ambiente e situazioni affatto simili a quelle dell'asclepiadeo *AP VI 308*<sup>25</sup>, accusa nell'epigramma di Callimaco *AP VI 310* (*HE 1165* ss.) la maschera di Dioniso «a bocca aperta», dedicata verisimilmente in una sala di una scuola<sup>26</sup>. Si tratta di un'altra dedica da parte di uno scolaro, Simos, bambino figlio di un padre con un nome di bambino, Μῆκος, «Piccoletto»<sup>27</sup>:

Εὐμοθῆν ἦνείρο διδοὺς ἐμὲ Σῆκος ὁ Μῆκος  
ταῖς Μοῦσαι· αἱ δὲ Παιῶνος ὄκος ἔδοσαν

<sup>25</sup> Non è anzi affatto implausibile che il riferimento a Dioniso "Samos" sottolinei allusivamente che Callimaco si pone appunto in competizione con il modello dell'epigramma discusso più sopra di Asclepiade di Samo: cfr. Sens, *comm.*, cit. a nota 15, *Introd.* a *AP VI 308*.

<sup>26</sup> Cfr. Kaibel, *Zu den Epigrammen*, cit. a nota 14, p. 268: «vielleicht in der Schulstube (vgl. Herodas III)».

<sup>27</sup> In un contesto dove l'enfasi sul mondo infantile è assai forte, la scelta di questo nome difficilmente sarà stata casuale: infatti il nome o piuttosto nomignolo Μῆκος «no doubts means "Baby" and has pursued its owner from the nursery into adult life» (*HE*, II, p. 182).

ἀντὶ δ'ἀλίου μέγα δῶρον· ἐγὼ δ' ἄνὰ τῆδε κεκηνὼς  
 κείμαι τοῦ Καίου Διῤῥάδου ὁ τραγικὸς  
 παιδαριῶν Διώνυκος ἐτήκοος· οἱ δὲ λέγουσιν  
 ἴτερός ὁ Πλόκαμος, τοῦμόν ὄνεταιρ ἐμοί.

È a mio parere assai verisimile che proprio la richiesta iniziale di εὐαθία – nello studio della tragedia, come prova la dedica della maschera a Dioniso – da parte di Simos contenga un ammiccante gioco allusivo da parte di Callimaco a uno dei primi pseudo-epitafi a noi noti che furono scritti in celebrazione dei grandi tragici del passato. Suggestisco infatti che Callimaco stesso potesse attraverso questa parola “rimandare” a un epigramma di Simias su Sofocle, AP VII 22, 5 (HE 3286 ss.):

Ἠρέμῃ ὑπὲρ τοῦβοιο Κοφοκλέος, ἠρέμια, κικκέ,  
 ἐπτόζοις γλοσποῦς ἐκπροχέων Πλοκείμου,  
 καὶ πέταλον πάντη θάλλοι πόδου ἧ τε φιλοορπῶς  
 ἀμπελαὸς ὑπὸ πέριξ κληήματα χεναμένη,  
 εἶνεκεν εὐαθίης πινυτόφορος, ἦν ὁ μέλαγχρὸς  
 ἦκτερεν Μουσκῶν ἀμυγὰ καὶ Χαρίτων.

In compagna delle Muse e delle Cariti Sofocle avrebbe praticato la εὐαθία, ovviamente anche lui nell'arte tragica, e dalle Muse Simos avrebbe ottenuto la εὐαθία – «facilità nell'imparare» (ἦ μὲν εὐαθία τυχῶς πανθέων: Platone, *Charm.* 159e1), oppure «dottrina» – anche lui a suo modo nella “disciplina” tragica. εὐαθία risulta un tecnicismo estraneo alla poesia arcaica e classica, e comunque non comune, perché prima dei passi di Simias e di Callimaco risulta attestata solo qualche volta in Platone, e una volta in Aristotele, sempre nel ruolo di qualità utile da aversi, simile e talora affiancata alla “memoria”<sup>28</sup>, ma certo mai nel ruolo di dote particolarmente eccezionale. È dunque una parola oggettivamente strana per definire la grandezza della tragedia sofoclea – è vero che sia Meleagro sia Leonida di Alessandria (forse proprio sulla scia di Simias e di Callimaco) useranno la parola per definire una loro virtù, ma da poeti ellenistici avranno inteso elogiare attraverso di essa appunto la “dottrina” insita nel loro lavoro<sup>29</sup>. Gow e Page, ad esempio, erano tentati di emendare nell'epigramma di Simias εὐαθίης in εὐερίης, che consideravano «more suitable quality»<sup>30</sup> per il grande Sofocle, e già Fränkel

aveva fornito della parola una complessa esegesi che però nella sua stessa elaborazione tradisce un certo imbarazzo: «quod ille summa cum prudentia ... quae ab aliis inventa essent suum in usum convertisset»<sup>31</sup>. Se Callimaco rammentava l'epigramma di Simias – come è cronologicamente possibilissimo e come ho un'altra ragione per credere (cfr. *infra*) – allora è suggestivo pensare che egli riferisse di proposito allo scolaro Simos e alle sue Muse questa parola che era estranea alla lingua poetica e che, soprattutto, difficilmente poteva passare inosservata in riferimento a Sofocle e alle sue Muse. Allo scopo di ricordare il precedente di Simias, del resto, “preparando” ed enfatizzando questo gioco intertestuale sulla parola εὐαθία, l'epigramma callimacheo poté impiegare anche il possibile *pun* tra il nome Simias e il nome del ragazzino dedicante, Simos. Callimaco avrebbe così nello stesso tempo “corretto” Simias, secondo una sua consueta prassi da *poeta doctus*, usando la parola εὐαθία appunto per definire una qualità più prevedibile in uno scolarotto che in Sofocle; avrebbe inoltre forse evocato in modo implicito un panorama del teatro contemporaneo dove la εὐαθία tragica non era più quella straordinariamente creativa di un Sofocle, ma quella riproduttiva degli scolari che imparavano a memoria pezzi del teatro classico (si ricordi la calligrafia, ossia l'analoga attività di trascrizione, in cui eccellea il Konaros di Asclepiade).

Ancora, questa maschera è anch'essa “fuori luogo”, perché presenta se stessa come «dono da poco» (v. 2 ἀντὶ δ'ἀλίου μέγα δῶρον), sperequato rispetto all'entità del favore di cui essa costituisce attestazione di gratitudine alle Muse: uno scambio non meno iniquo di quello iliadico delle armi tra Diomede e Glauco (v. 2). Altra ragione di spaesamento è che attraverso tale dedica il “Dioniso tragico” lascia di sé l'immagine permanente di uno che si è asservito a soddisfare le preghiere (ἐτήκοος<sup>32</sup>) di ragazzini – Simos, conquistata la sua εὐαθία, prima o poi se ne sarà andato da quella scuola, ma la maschera di Dioniso sarà invece rimasta sempre là, in quell'aula assordata dal chiasso dei ragazzini, “fotografia” inalterabile del momento in cui il dio si era prestato a esaudire la richiesta di uno di loro. Secondo la logica comune, dovrebbero essere i giovani a prestare obbedienza ai più anziani, quando questi siano almeno degni di rispetto: come osserva il Catone ciceroniano (*Cato* 38), *ita enim senecta honesta est, ... si nemini emancipata est, si usque ad ultimum spiritum dominatur in suos*. Dalla condizione di asservimento ai fanciulli di cui la maschera di Dioniso è eterna memoria si sarà dunque facilmente desunto anche qualche dubbio sulla rispettabilità del dio.

<sup>28</sup> Cfr. Platone, *Menno* 88a8; Aristotele, *Rhet.* I 1362b24.

<sup>29</sup> Cfr. Meleagro, AP XII 257, 8 (HE 4729, ultima parola dell'epigramma conclusivo della *Corona* di Meleagro, εὐαθία è il termine con cui la coronide dell'antologia, *persona loquens*, qualifica il lavoro di Meleagro come antologista) e poi Leonida di Alessandria, AP VI 325, 4.

<sup>30</sup> HE, II, p. 515.

<sup>31</sup> H. Fränkel, *De Simia Rhodio*, Diss. Göttingen 1915, p. 99.

<sup>32</sup> Il termine risulta idiomatico in questa accezione nella lingua religiosa: cfr., e.g., Pind. *Ol.* 14.15; Aristoph. *Thesm.* 1157.

Del resto l'espressione in cui la maschera è ritratta è quanto di meglio si potesse concepire per far pensare a un Dioniso alquanto sottotono. Dioniso è qui rappresentato "a bocca aperta" secondo un'iconografia del dio che era collegata a un tempio samio su cui documenta Plinio (*NH* VIII 57 s.). Secondo il racconto di Plinio, il tempio a Samo di "Dioniso dalla bocca spalancata" sarebbe stato eretto da un certo Elpis che aveva incontrato un giorno in Africa un terribile leone dalle fauci spalancate: messi in salvo su un albero, mentre terrorizzato invocava Dioniso, si accorse poi che il leone stava con la bocca spalancata semplicemente per via di un osso che gli si era conficcato nella mandibola, e lo liberò dall'osso stesso senza correre alcun pericolo ma ricevendo anzi in cambio dal leone duratura gratitudine. Si tratta dunque di un mito che ci presenta un Dioniso-leone in difficoltà, che ha bisogno dell'intervento di un pavido mortale per risolvere il suo problema – molto diversamente dal Dioniso-leone che sopraffà in un attimo un'intera ciurma di pirati nell'*Ilino* "omerico" per Dioniso (VII). Infine, a prescindere dal mito, in sé e per sé la bocca enormemente spalancata della maschera di Dioniso nel nostro epigramma – ha la bocca aperta "il doppio" (vv. 3-4) di quanto egli fosse di solito rappresentato – evocherà inevitabilmente la non lusinghiera serie di sottintesi comportamentali che *χόρκεν* ha in greco: da una parte «essere in impaziente attesa» (con una frequente connotazione di creduloneria e di speranze deluse, materializzata anche nel proverbio *λύκος ἔρχομεν*), dall'altra «spadigliare di noia»<sup>34</sup>.

In effetti la frase finale richiama a mio parere nel più icastico dei modi anche l'annoiata reazione di Dioniso di fronte alle perenni "ricadute" su di lui dell'attività che aveva prestato una volta come mediatore tra le Muse e gli scolari. Il fatto che i ragazzini recitino a memoria pezzi di tragedia (quello citato da Callimaco è Eur. *Bacch.* 494) è in assoluto qualcosa che il dio della tragedia dovrebbe ascoltare con piacere, e voler sempre trepidamente sentire, per essere certo di trovarsi sempre al centro dell'attenzione: questo almeno avranno pensato gli scolari che forse facevano le loro recitazioni proprio davanti a questa maschera di Dioniso. Nello stesso tempo però il lettore è autorizzato anche a supporre che sentire ripetere sempre gli stessi pezzi del *curriculum* scolastico annoi Dioniso, e gli provochi lo spadiglio di noia mortale in cui la maschera lo fissa – in particolare poi se si tratta di una tragedia, le *Baccanti* appunto, di cui Dioniso stesso era stato protagonista, e di una frase che era stata detta proprio da Dioniso! Appunto questa duplicità

della reazione di Dioniso è a mio parere icasticamente veicolata dalle ultime tre parole. Troviamo già infatti in Plat. *Resp.* 563d la frase «è il mio sogno che mi racconti» nel senso: "mi dici cosa che conosco già bene" per averla constatata più volte (*τὸ ἐμὸν γ' ἐμὸι λέγειν ὄνειρον· αὐτὸς γὰρ εἰς ἀπὸν τοπεύμενος θεοῦ αὐτὸ πύχων*) e che si tratti di frase idiomatizzata lo prova un altro passo di Callimaco epigrammatico, *AP* XII 148, 2 (= *HE* 1072), *μη λέγε πρὸς Χορτῶν τοῦδ' ὄνειρον ἐμὸι*, nonché più tardi la diffusione paremiografica dell'espressione (*Paroem. Gr.* II 774, 10 s. Leutsch - Schneidewin, *τὸ ἐμὸν ἐμὸι λέγειν ὄνειρον· ἐστὶ τῶν τὰ ἑτέροις κοινά· ἄνευ τῶν περὸν φόρον δὲ συρροῦντων*). Senonché appunto la frase idiomatizzata *standard* prevede il sostantivo nella forma *ὄνειρον* oppure *ὄνειρον*, che è normale per questo sostantivo nel senso di «sogno». Cicerone, ad esempio, che probabilmente cita proprio il nostro epigramma in una lettera ad Attico (VI 9), lo riporta banalizzando il sostantivo nella forma più usuale: *τοῦδ' ὄνειρον ἐμὸι*. Per il nostro epigramma invece la *Palatina* documenta la forma *ὄνειρον*. Quest'ultima forma si adotta di norma per il sostantivo, da diversa radice, che significa «profitto»/«bene», e non è mancato chi ha cercato di emendare *ὄνειρον* in *ὄνειρον* (Meineke). Esistono però almeno due attestazioni della liceità dell'uso di *ὄνειρον* nel senso di «sogno»<sup>35</sup>, e intervenire sul testo, oppure all'opposto asserire che *ὄνειρον* nel nostro passo significa solo «profitto»<sup>36</sup>, porterebbe a perdere un dotto e ironico *calambour*. Callimaco instaura infatti a mio parere in modo deliberato un'ambiguità tra il senso richiesto (e possibile, pur se raro) di *ὄνειρον* «sogno» e quello più attendibile di *ὄνειρον*, «profitto»/«bene»<sup>37</sup>. La *pointe* dell'epigramma consisterebbe così nell'implicare che per la maschera di Dioniso dentro a quell'aula di scuola il solo *piacere* consisterebbe nel risentire con *noia* dagli scolari le recitazioni dei versi, ripetuti all'infinito, dei classici del passato – non difficile, di qui, l'inferenza generalizzante che i lettori avrebbero potuto trarre sulla "salute" del teatro contemporaneo secondo Callimaco, se forse potevano veder profilata da Callimaco, dietro le recitazioni ripetitive dei ragazzini, la monotonia dei ripetitivi *recitals* teatrali dell'epoca<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> La più antica è un epigramma adespoto *AP* VII 42, che tra l'altro definisce *ὄνειρον* proprio il sogno incipitario degli *Atina* callimachei; la seconda è Eustazio, *ad Hom. Od.* 1877-64.

<sup>36</sup> Cfr. Kailbeil, *Zu den Epigrammen*, cit. a nota 14, p. 269 s.

<sup>37</sup> Portava in questa direzione già la traduzione di G.B. D'Alessio, *Callimaco*, cit. a nota 23, p. 259 «mi sono guadagnato il mio incubo», come mi conferma di persona l'autore. Lo stesso D'Alessio però annotava solo (p. 258, nota 66): «l'espressione *τοῦδ' ὄνειρον ἐμὸι* equivale al *τοῦδ' ὄνειρον ἐμὸι* di XXXII 2» (ossia di *AP* XII 148, 2 = *HE* 1072).

<sup>38</sup> Come voleva Thomas, *New Comedy*, cit. a nota 12, p. 188; cfr. anche E. Livrea, *Per l'esegesi di due epigrammi callimachei* (8 e 41 *Pf.*), *Philologus* 140 (1996), p. 66. Può essere che l'operazione "destrutturante" della grandezza del teatro si fermi solo a quella specifica maschera di Dioniso

<sup>33</sup> Vd. Solone fr. 1, 36 Gentili - Prato e i numerosi paralleli citati nel comm. *ad loc.* di M. Noutsia (in corso di stampa, Leiden).

<sup>34</sup> Vd. Aristofane, *Ach.* 30, *Eq.* 1032, *Lys.* 426; Mnesimaco, *PCG* fr. 4, 22; Eroda IV 42 (cfr. W. Headlam e A.D. Knox *ad loc.* per ulteriori paralleli).

Veniamo ora alla seconda e ultima prospettiva sineddochica e deformatamente riduttiva da cui Callimaco epigrammista parla del teatro. Si tratta dei tre epigrammi di Callimaco (*AP IX 565 = HE 1301 ss.*, *IX 566 = 1305 ss.*, *XI 362 = 1311 ss.*) che sembrano avere come principale tema implicito la sconfitta (o il timore della sconfitta) nell'agone teatrale. Essi si contrappongono perciò in modo affatto curioso al filone di epigrammi che abbiamo additato all'inizio e che attraverso la forma epitafica si propongono di essere celebrazione dei grandi tragici del passato: Callimaco né parla della gloria consolidata di autori del passato, né di gloriose vittorie nel presente, ma tematizza appunto lo spazio della non-vittoria/non-gloria teatrale. Che Callimaco presupponga e perciò deliberatamente si differenzi da questo filone di epigrammi è reso certo dalla vibrata negazione di un loro ricorrente motivo che si trova nel celeberrimo epigramma per Teeteto (*AP IX 565 = HE 1301 ss.*):

Ἦλθε Θεαίτητος καθάρην ὀδόν· εἰ δ' ἐπὶ κριόν  
τὸν τεινὸν οὐχ αὐτήν, Βάκχε, κέλευθος ἄγει,  
ἄλλων μὲν κήρυκες ἐπὶ βραχὺν οὖνομα· καιρόν  
φθέγγονται, κείνου δ' Ἐλλάδος ἄει κοφίνην.

Non sono molti gli epigrammi dedicati agli autori di teatro del passato che possono venire datati con minore o maggiore probabilità all'epoca in cui si immagina vissuto Callimaco. Dioscoride, che come si è già detto diede il contributo più importante a questo filone tematico, si colloca infatti verso la fine del III sec. a.C. Però in moltissimi degli epigrammi che conosciamo dalla prima metà o dalla prima parte della seconda metà del III sec. compare l'immagine della conquista della corona d'edera dionisiaca come simbolo della vittoria. Essa si trova infatti in entrambi gli epigrammi di Simias, *AP VII 21, 3 s.* (*HE 3282 s.*):

πολλὰ κικέρην ὄν (scil. Sofocle) θυμὸν ἄγει καὶ ἐν κρηναῖσι τέρηλαός  
βλαστός Ἀγαπήτης κικέρως ἔπειρε κόμην<sup>39</sup>,

tristemente fuori luogo in quella specifica aula di scuola, senza voler indurre i lettori a ulteriori implicazioni. Tuttavia proprio lo spessore metaletterario che credo di avere evinto negli epigrammi in cui Callimaco parla del teatro rende non improbabile, da parte del lettore antico, il salto metaforico tra la specifica maschera di Dioniso annoiata per le recitazioni ripetitive dei ragazzi e un dio Dioniso annoiato più in generale dall'assenza di testi teatrali innovativi ai tempi di Callimaco, oppure dal prevalere di *performances* ripetitive di testi di repertorio. Contro questa possibilità si esprime comunque A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995, p. 62.

<sup>39</sup> Cfr. il parallelo ἐκκοφόνει, detto di Sositeo in Dioscoride *AP VII 707, 3* (*HE 1609*).

e *AP VII 21, 1 s.* (*HE 3286 s.*), già citato più sopra:

Ἦρξίμ' ὑπὲρ τύμβου Κοφοκλέος, ἠρέμια, κικέρ,  
ἔπρῦζοις γλοισρούς ἐκπροχέων πλοκάμμου<sup>40</sup>.

Si trova anche nell'epigramma di Faleco per il comico Licone, *AP XIII 6, 1-4* (*HE 2946-2949*):

Τοῦτ' ἐγὼ τὸ περικκὸν εἰκόνισμα  
τοῦ κομφοδονέλωτος εἰς θρίαμβον  
κικέρῳ καὶ στεφάνοισιν ἀμτυκακθέν  
ἔτροκ(α), ...

e di Nosside per Rintone, *AP VII 414, 3-4* (*HE 2829 s.*):

... φλύακων  
ἐκ τραγικῶν ἴδιον κικέρων ἐδρενωμάεθα.

Inoltre nell'epigramma per Cratino, *AP XIII 29, 5 s.* (*HE 2715 s.*):

τοιγὰρ ὑπὸ στεφάνοις μέγας ἔβρουεν, εἶχε δὲ κικέρῳ  
μέτερον ἄστρεπ καὶ τὸ (scil. Dioniso, citato al v. 3) κεκοκμῶμενον.

Ha infine un ruolo di particolare importanza nell'elegia per Filico, *SH 980*:

ἔργεο δὴ μακκαίριτος ὀδοιπόρος, ἔργεο καλοῦς  
γώρου εὐεβέβεν ὀνόμενος, Φιλίκε,  
ἐκ κικριπφόςος κεφαλαῖς εὐθύμνα κυλίον  
ρήματα, καὶ νήσουσ κώμασσιν εἰς μακάρων,  
εὐ μὲν γήραος ἰδὼν εὐέστριον Ἀλκτινόσιοι  
φαιήκας, ζῶειν ἀνδρὸς ἐπιτραμένου.  
Ἀλκτινόσου τις ἔων ἔξ αἰμάτος (<)  
[ ]ο Δημηδοῦκος

dove addirittura esclusivamente al singolo epitetico κικριπφόςος sembra essere affidato il compito di rammentare che Filico, oltre a essere iniziato ai misteri (di Dioniso, come si enfatizza nel nostro testo, e di Demetra, come è chiaro dall'*Imno a Demetra* scritto dallo stesso Filico) era stato anche il celebre tragico, entrato a far parte della Pleiade alessandrina<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. il parallelo auspicato τῷ κομφοδοιργάφω, κοφὴν κόνι, τὸν φιλίτωνα | κικέρων ὑπὲρ τύμβου ζῶντα Μέγωνι φέβω, formulato da Dioscoride per la tomba di Macone in *AP VII 708, 1-2* (*HE 1617 s.*).

<sup>41</sup> Ho trattato del carne per Filico in *Mescolare il ludico al serio: la poetica di Filico e l'edonismo*

Quest'ultimo testo papiraceo offre in effetti a mio parere un aiuto ulteriore alla comprensione dell'epigramma callimacheo per Teeteto. Il nucleo eulogistico del frammento in nostro possesso, che di sicuro è incompleto alla fine, consiste nell'affermazione della religiosità misterica di Filico; come abbiamo già anticipato, nel testo che conosciamo il riferimento all'attività teatrale di Filico stesso è solo, e solo forse, implicito nell'accento al fatto che i suoi εὐθύνα ... ἤματα sono pronunciati ἐκ κτεκληφῆος κεφαλή, «dal capo incoronato d'edera» – capo incoronato d'edera che era verisimilmente tipico dei *mystai* di Dioniso, non meno che, sicuramente, dei vincitori di agoni teatrali; anche se del successo teatrale di Filico si fosse poi parlato nella parte finale dell'elegia, la menzione dello κράνον di edera nei testi appena citati che celebrano le vittorie di autori di teatro del passato sarebbe nell'epitafio di Filico o sostituita o preparata dalla menzione del capo inizialmente incoronato di Filico stesso. In altre parole, il successo di Filico come autore drammatico sembra essere qui sussunto al suo essere pio iniziato ai misteri (alla sua *pietas* religiosa rimandano sia εὐσεβέων, sia εὐθύνα, sia εὐ ... ἰδών); se poi la menzione della gloriosa attività teatrale di Filico c'era veramente nella parte di testo per noi perduta, comunque tale attività sarebbe risultata inevitabilmente come una sorta di gratifica per la pia vita dedicata al culto di Dioniso.

Non è dato sapere con certezza se, cronologicamente, Callimaco potesse presupporre questo testo; oppure se il motivo espresso in questo testo si trovasse anche in altri testi che Callimaco conosceva. Sulla κρῆνον ὄδῳ di Teeteto è stato scritto molto, anche se l'aggettivo è stato considerato in prevalenza nelle sue implicazioni poetologiche<sup>42</sup>. Io vorrei però sottolineare qui che l'enfasi sulla "purezza" della ὄδῳ che Teeteto ha saputo "trovare" presuppone *anche* un immaginario religioso analogo a quello della εὐσεβεία del μακάριος ὀδούργος Filico, che proprio per la sua religiosità di *mystes* dionisiaco (e la sua poesia dionisiaca) aveva saputo trovare la "strada" verso le isole dei beati. In effetti lo spessore religioso insito nell'idea di κρῆνον ὄδῳ è stato sottolineato già da vari studiosi, che pur ignoravano la conferma a mio parere cruciale rappresentata da SH 980. Oltre trent'anni fa Antonio La Penna aveva dichiarato, a proposito della poetica callimachea in generale, e anche dell'epigramma per Teeteto, di «essere incline a credere che anche la metatrasa della via non battuta o poco frequentata provenga dalla sfera delle religioni

misteriche o da altra sfera molto affine<sup>43</sup>, rammentando tra l'altro, attraverso un frammento adespoto tradito da Seno di Delo, del III sec. a.C. (PMG 851b), la probabilità che «la ricerca "entusiastica" del canto nuovo sia stata particolarmente forte nella tradizione dionisiaca, confondendosi quasi con la rivelazione mistica»<sup>44</sup>. La matrice pitagorico-misterica dell'immagine della "via κρῆνον", dal proemio di Parmenide al *Penna VIII* e alla *Ol. VI 23* di Pindaro, è stata poi di recente riproposta e investigata nei dettagli da Giovan Battista D'Alessio<sup>45</sup>, e poco dopo Markus Asper ha specificamente suggerito che l'epigramma callimacheo per Teeteto tematizzasse l'analogia e allo stesso tempo la differenza tra il dionisismo degli agoni teatrali e il dionisismo speciale di Teeteto: «comparate in termini di diffusione pubblica, la nuova via di Teeteto e la via drammatica tradizionale si rapportano l'una all'altra come la via dei misteri e la via dei culti pubblici, come la via esoterico-elitaria e la via volgare. In un secondo momento οὐκ ὄντη, significativamente enfatico, introduce una differenziazione che si capisce alla luce del ruolo analogo giocato nell'immaginario religioso da edera e via mistica: "questa via non conduce a te, Dioniso" ... "questa via non" segnala che la nuova via poetica di Teeteto è qualcosa di distinto sia dalla via misterica sia dalla via drammatica»<sup>46</sup>.

Ma quest'ultima non è molto più che un'ipotesi – anche se a mio parere il confronto con SH 980 la rende appunto più che un'ipotesi. Certo è che Callimaco scrive il suo epigramma per un Teeteto che come autore drammatico non è vincitore negli agoni teatrali, ossia è un perdente negli agoni (così vuole l'esegesi abituale, a partire da Bentley), oppure, come voleva Giorgio Pasquali, per un Teeteto che non ha niente a che fare con essi, perché di altro genere letterario si occupa, ossia dell'epigramma (abbiamo in effetti sei epigrammi della Palatina ascritti a un autore con questo nome)<sup>47</sup>. E per questo Teeteto perdente a teatro o estraneo al teatro, ma in grande sintonia con l'estetica callimachea, Callimaco sceglie un incipit che instaura un reattivo dialogo, anzi quasi una polemica, con la tradizione delle celebrazioni epigrammatiche degli autori di teatro. Se per altri epigrammisti era vera

<sup>43</sup> *Estasi dionisiaca e poetica callimachea*, in «Studi filologici e storici in onore di V. De Falco», Napoli 1971, p. 232.

<sup>44</sup> *Estasi dionisiaca*, cit. a nota 43, p. 234.

<sup>45</sup> *Una via lontana dal cammino degli uomini* (Parr. fr. 1+6 D.-K.; Pind. Ol. VI 22-27; pae. VIII 1020) SIFCS III 13 (1995), pp. 143-181.

<sup>46</sup> *Chromata allothia: Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart 1997, p. 55.

<sup>47</sup> Cfr. Pasquali, *Epigrammi*, cit. a nota 42, pp. 302-304; contra M. Gabathuler, *Hellenistische Epigramme auf Dichter*, Diss. Basel, Borna - Leipzig 1937, p. 58 (secondo Pasquali, *Epigrammi*, cit. a nota 42, p. 304 s., gli agoni teatrali che Callimaco dichiara evitati da Teeteto sarebbero specificamente gli agoni del ditirambo, un genere che poteva essere caratterizzato, dopo Timoteo, da stile particolarmente ampolloso).

*dei Fauci* (SH 980), in corso di stampa in «L'epigramma greco: problemi e prospettive (Congresso nazionale della Consilia Università del Greco: Milano, 21-22 Ottobre 2005)», a cui rimando.

<sup>42</sup> G. Pasquali, *Epigrammi callimachei*, «Atti della Reale Accademia delle Scienze, Torino» 54 (1919) (= *Scritti filologici. I. Letteratura greca*, Firenze 1986, pp. 302-304, 305-306); Livrea, *Teeteto*, cit. a nota 6, p. 30 s.

gloria arrivare alla conquista dell'edera dionisiaca, per Callimaco la gloria vera è quella di Teeteto, che *non* detiene l'edera dionisiaca e quindi (aggiungerei io, ammesso che Callimaco conoscesse l'epitafio per Filico) *non* ha la *εὐεβεία* del pio *mystes* dionisiaco nel cammino della vita e dell'arte, ma nondimeno conosce una sua diversa strada "pura".

Poco importa se Callimaco sia arrivato a tale distaccata o riduttiva visione dell'attività teatrale a seguito di uno o più personali insuccessi in questo campo. Noi sappiamo dalla *Suda* che tra le opere di Callimaco c'erano anche «drammi satireschi, tragedie, commedie»<sup>48</sup>, e possiamo immaginare che Callim. AP XI 362 (HE 1311 ss.):

Εὐδοκίμων ὄρι τῶλλα μανεῖς ὄρηχαῖος Ὀρέταρ,  
 Αεύκορε, τὸν Λίαν οὐκ ἐμάνη μανίαν  
 οὐδ' ἔλαβ' ἐξέτασιν τῷ Φοκέος ἄριτ ἐλέγχει  
 τὸν φίλον· ἄλλ' αἱ γῆν δροῦι' εἰδίδαζε μόνον,  
 ἦ τάχα καὶ τὸν ἑταῖρον ἀπώλεσε· τοῦτο ποήσατ  
 κηγῶ τὸς πολλὰς οὐκέρ' ἔγω Πηλοάδαο

rappresenti le scherzose conclusioni del poeta su uno o più dei suoi tentativi teatrali mal riusciti<sup>49</sup>. Il senso preciso di questo epigramma resta però oscuro. Alla base della scelta del paradigma di Oreste, celebre protagonista di una delle trame tragiche più gettonate dagli autori del V sec., Callimaco esplicita (ed esplicitamente utilizza) solo il fatto che era un "matto" tra i più furiosi della tradizione, e che aveva un amico tra i più proverbialmente inseparabili. Eppure l'epigramma deriva non poca parte del suo umorismo dal fatto che l'*exemplum fictum* di improvvisato e fallimentare autore tragico qui prescelto è appunto anche un personaggio che era stato protagonista di un grande numero di tragedie d'età classica. Ma quale tragedia Oreste avrebbe mai potuto far rappresentare? Probabilmente, credo, una tragedia su se stesso. Abituamente si intende che Oreste sia qui solo un personaggio tragico tra i tanti, scelto magari solo perché era (a un certo punto) impazzito e perché aveva un amico fedelissimo (che non aveva mai perso). Il tutto per dire: sarebbe una pazzia (degnata di Oreste), e farebbe perdere gli amici (cosa che a Oreste prima non era mai capitata) mettere in scena una tragedia (qualsiasi). Io credo tuttavia che attraverso la scelta dello specifico paradigma di Oreste, personaggio frequentatissimo dal teatro classico, Callimaco implichi anche

che è pazzesco/da perdere gli amici mettere in scena un ennesimo "Oreste", perfino da parte di Oreste in carne e ossa, perché già ce ne sono stati troppi – niente potrebbe essere più efficace dell'originale Oreste, per rappresentare Oreste in scena, ma perfino l'originale fallirebbe, perché, almeno io credo, risulterebbe noiosamente ripetitivo delle sue precedenti rievocazioni letterarie; figuriamoci Callimaco. Suggerirei, in effetti, che proprio il nostro epigramma rientri nello stesso filone di critica ai "rifacimenti" di teatro classico cui appartiene Archimede<sup>50</sup>, AP VII 50 (FGE 77 ss.) (Archimede potrebbe anzi aver tratto proprio da Callimaco l'ispirazione almeno per l'ultimo suo distico):

Τὴν Εὐριπίδω μήτ' ἔργω μήτ' ἐπιβάλλου  
 δοῦβατον ἀνθρώποισι ὄμιον, ἀοιδόθετα·  
 λέειν μὲν γὰρ ἰδεῖν καὶ ἐπίκοπος· ἦν δέ τις αὐτήν  
 εἰςβαίνει, γαλακτοῦ τρηγυτέρη κρόδαρος·  
 ἦν δὲ τὰ Μηδείης Αἰητρίδος ἄκρα χαράξιη,  
 ἀμνησίων κείνη νέθευ· ἔα στεφάδου.

Callimaco sarebbe cioè pentito non tanto di aver fatto una pazzia e perso il suo buon nome (quindi, iperbolicamente, tutti gli amici) per aver messo in scena una tragedia *tout court*, ma di aver fatto l'errore di mettere in scena una tragedia che riprendeva una fra le trame particolarmente notorie del teatro classico. In tal caso, ovviamente, il rammarico personale per la sconfitta non potrebbe essere più considerato motivazione unica alla base di questo epigramma, e la riflessione poetologica contribuirebbe alla sua genesi in modo non meno vitale.

In ogni caso, vedere gli epigrammi callimachei sul teatro solo come manifestazioni rancorose e piccate verso un genere letterario in cui Callimaco stesso non era riuscito sarebbe biografismo troppo facile e riduttivo. L'esibizionismo masochistico della propria sconfitta in AP XI 362, così come la proclamazione orgogliosa della giusta sconfitta/giusto disinteresse di Teeteto verso il teatro, l'epigramma sulla maschera che non riesce a perpetuare il successo di Agoranatte o sulla maschera di Dioniso dallo sbadiglio smisurato che può solo sentirsi ripetere le stesse cose già dette da Euripide oltre un secolo prima, sono gesti che a mio parere rientrano in una precisa, articolata strategia metaletteraria. Callimaco epigrammista "picchetto" il campo della sua poetica, e in particolare della poetica epigrammatica, attraverso non solo il

<sup>48</sup> κ 227, III 19, 24-25 Adler.

<sup>49</sup> Secondo Thomas, *New Comedy*, cit. a nota 12, p. 188, nota 32, sulla base di Callimaco, AP XI 362, «we may suggest that he experimented with drama at an early stage, but, with the evolution of his poetic theory, subsequently found such forms unacceptable».

<sup>50</sup> Ἀρχυμήδους è l'iscrizione fornita dalla *Palatina*, corretta in Ἀρχυμήδου da Brunck senza nessuna altra ragione se non che Archimede ci è altrimenti ignoto come poeta. Anche Archimelo resta però pressoché ignoto, e ne abbiamo soltanto un epigramma su una nave enorme fatta costruire da Ierone II: FGE 83 ss.

silenzio sulla gloria dei grandi tragici del passato, ma anche una sorta di dissuasione sull'opportunità di continuare i generi – da una parte con la “marginalizzazione” sottile della gloria procurata da generi abitualmente stimati gloriosi della tradizione letteraria precedente, quali appunto la tragedia o la commedia, dall'altra con un'enfasi più scoperta sui rischi della sconfitta teatrale. Questa mediata strategia compare almeno in *APIX* 566 (= *HE* 1305 ss.):

Μισρή τις, Διώνυε, καλὰ πρόσωτον πομπῆ  
 ῥήϊτις· ὁ μὲν ἄνικτόν φησι τὸ μακρότατον,  
 ὃ δὲ τὸ μὴ πνεύσῃ ἐνδέξιός, ἦν τις ἔφηται  
 ‘πῶς ἔβδλεσ’ φησί· ‘κἀληρὸν τὰ γυνόμενα’.  
 τῷ μεμπηρίζαντι τὰ μὴ ἐνδίκαια τοῦτο γένοιτο  
 τοῦτος· εἰοὶ δ’ ἄνωξ, ἢ βροχουδὸν Ἀλάβιν.

Abitualmente si intendeva l'epigramma come una sorta di preparazione tentativamente scaramantica, da parte di Callimaco, alla *performante* di una sua opera teatrale<sup>51</sup>. Ma vari studiosi<sup>52</sup> hanno mostrato già che qui in effetti Callimaco cerca di impossessarsi dell'autorità di Dioniso, tradizionalmente connesso allo stile sublime e ad opere di grandi dimensioni, e di attirarlo sul terreno delle dichiarazioni di poetica circa la brevità, che invece sono anche altrove care a Callimaco stesso. Quello che sembra dunque di primo acchito un buon augurio di vittoria a se stesso come autore di teatro, diventa soprattutto un'ennesima enunciazione di poetica in linea con quella del *Prologo contro i Telchini*, etc., sia per l'elogio della brevità al v. 6, sia per l'identificazione semi-scherzosa al v. 5 s. dei poeti avversari come cattivi individui, come cattivi individui che “meditano pensieri non giusti”, e non sanno essere brevi nell'ammettere la sconfitta (*κἀληρὸν τὰ γυνόμενα* è una perifrasi generalizzante almeno tre volte più lunga della dichiarazione di vittoria) – questo almeno è quanto Callimaco dichiara esplicitamente; ma il lettore simpatizzante per lui avrà anche inferito con ogni probabilità che questi poeti avversari non sanno essere brevi né nel fare poesia né nell'ammettere la sconfitta, e sarà stato anche indotto a includere la non-brevità tra τὰ μὴ ἐνδίκαια.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Cfr. *HE*, II, p. 210: «the natural interpretation of these odd lines would be that Callimachus was about to take part in some theatrical contest».

<sup>52</sup> W. Wimmer, *Kallimachos in Rom: Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusterstzeit*, Wiesbaden 1960 (Hermes Suppl. 16), p. 54 s.; K.J. McKay, *Callimachus*, Symb. Osl. 45 (1970), p. 44 s.; P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, I, Oxford 1972, p. 593, nota 314; Livrea, *Per l'esegesi*, cit. a nota 38, pp. 64-66; E. Schwinge, *Kunstlichkeit von Kunst: Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie*, München 1986, p. 36.

<sup>53</sup> D. Ferrari in *Callimaco. Epigrammi*, edd. G. Zanetto - D. Ferrari, Milano 1992, p. 117, annota:

L'epigramma istituisce nei primi due distici un parallelismo formale tra brevità e affermazione della vittoria da una parte (νικῶ, il segnale della vittoria, dionisiaca e dunque teatrale, è bisillabo), dall'altra l'affermazione della sconfitta e le più lunghe perifrasi che si usano per ammetterla. Poi però l'ultimo distico prospetta sì di nuovo l'inevitabile connessione tra sconfitta, sua logorroica ammissione e “pensieri non giusti”, ma si conclude con una univoca opzione del poeta per la *brachysyllabia*. Almeno in questa chiusa, e finalmente in modo esplicito, Callimaco non sembra più concentrato sulla fortuna di pubblico della sua eventuale opera teatrale, e certo non troviamo alcun preciso riferimento a essa nell'ultimo distico. Del resto, a parte il pretestuoso/scherzoso parallelismo instaurato tra vittoria dionisiaca e brevità della sua espressione, potrebbe mai essere esistita, o essere stata concepita anche solo da Callimaco, l'idea di tragedie o commedie o drammi satireschi che praticassero il canone della *brachysyllabia* e fossero vincenti di fronte alle platee? Difficile immaginare che Callimaco lo credesse. Il Callimaco appassionato sostenitore della sua personale poetica, epigrammatica e non, soppianta coscientemente nell'ultimo verso il Callimaco che è, o piuttosto si finge, preoccupato per la sorte di una sua opera teatrale.

Nonostante l'epigramma parli per gran parte della sua estensione di vittoria/sconfitta teatrale, la chiusa potrebbe dunque essere un mezzo attraverso cui Callimaco instilla, anzi impone al lettore, il dubbio che la *brachysyllabia* fosse dall'inizio alla fine il vero cuore dell'epigramma – poteva poi interessare veramente tanto all'elitario Callimaco il successo di pubblico nei teatri, se la sua concentrazione su tale concetto non durava nemmeno il tempo dei sei versi di un epigramma<sup>54</sup>?

MARCO FANTUZZI

«Il poeta che “pensa cose brutte”, nella valutazione di Callimaco, è quello estraneo ai canoni della poetica ellenistica». E. Livrea, commemorazione di A. Artizzoni, in *Chiron* 72 (2000), p. 471, ha anche richiamato il parallelismo di questa espressione con la definizione oraziana (*serm.* I 4, 63) *instum sit necne poena*. Come annotava già altrove lo stesso Livrea, *Per l'esegesi*, cit. a nota 38, p. 65, resta comunque fortissima la componente moralistica originale presente in questa definizione etico-estetica del v. 5, vista la precisa e circoscritta tradizione letteraria soggiacente sia all'omerico *λεπυπλιγένυ* (quasi sempre con implicazione eticamente negativa quando è transitivo con un oggetto: δόλον, φόρον, δεικτά, ὄκα), sia a τὰ μὴ ἐνδίκαια (dietro cui stanno Alceo fr. 298, 1 Voigt, e Sofocle, *OT* 682). Cfr. A. Henrichs, *Zu Kallimachos ep. 8*, ZPE 4 (1969), p. 38.

<sup>54</sup> Questo lavoro ha tratto profitto da lucidi suggerimenti di Simon Goldhill, Gianpiero Rosati e Susan Stephens, che ringrazio.