

ANDREA CUCCHIARELLI\*

## COME ALLESTIRE UN *CORPUS* POETICO: CALLIMACO MAESTRO DEI POETI AUGUSTEI\*\*

*How to set up a poetic corpus: Callimachus as a master for the Augustan poets*

This article aims at demonstrating that Callimachus' work as a whole is a model for Augustan poets not only in relation to ideology, mythical themes, poetological terms and concepts, but also from a structural point of view. The example of Callimachus showed Roman poets both how to structure a single text and how to connect various separate texts within an articulated poetic *corpus*. Some significant cases are examined in Virgil, Horace, Propertius.

*Keywords:* Callimachus, Virgil, Horace, Propertius, Augustan poetry, structural effects, poetic *corpus*.

ISSN: 1121-8932 (print) 1827-7861 (digital)

DOI: 10.26350/020747\_000111

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

### 1. *Preambolo: Callimaco, a Roma, maestro di 'modernità'*

Il tema del convegno mi ha suggerito qualche rapida osservazione preliminare, da cui credo utile partire. È indubbio che, a sessant'anni e oltre dalla sua pubblicazione, *Kallimachos in Rom* di Walter Wimmel, anche solo con quel suo titolo così programmatico e memorabile, continui a stimolare lo studio di Callimaco in relazione stretta con i poeti romani. Del resto, l'attuale contesto degli studi callimachei continua ad essere piuttosto fecondo per i latinisti. Talvolta novità o nuove sistemazioni papiracee oppure stimoli provenienti dalla bibliografia callimachea possono gettare luce nuova su aspetti della poesia romana che altrimenti passerebbero inosservati. Avviene, ogni tanto, che i testi rispondano, ma se poniamo loro le giuste domande, che spesso è proprio Callimaco a suggerirci.

\* Andrea Cucchiarelli, Sapienza Università di Roma. Email: andrea.cucchiarelli@uniroma1.it  
orcid.org/0000-0003-1600-122X.

\*\* Riproduco qui piuttosto fedelmente il testo dell'intervento da me tenuto al convegno callimacheo del maggio 2022, con l'aggiunta della mia gratitudine a tutti i partecipanti per le utili e stimolanti discussioni (ma, spero, senza che qualche traccia di oralità riesca troppo molesta al lettore).

Perché questa particolare condizione? Callimaco fu un autore oggettivamente molto significativo nel panorama della letteratura greca ellenistica. Ma è anche vero che Callimaco si trovò ad essere l'esponente rappresentativo, agli occhi dei Romani, di una concezione 'moderna' che fosse concretamente utile e produttiva nella costruzione di una 'nuova' letteratura in lingua latina: per questo Callimaco è importante, tanto per concetti di ampio respiro, quanto per dati più minuti, che interessano il singolo confronto filologico. E ciò spiega perché la sua traccia sia così profonda, pure in autori (come Orazio ad esempio) che per alcuni aspetti, e per loro stessa esplicita dichiarazione, hanno tutta l'aria di non ammirare il poeta di Cirene. Mi limito a prendere l'esempio di due temi particolarmente impegnativi, caratteristici della poesia alta: gli dèi e gli uomini potenti.

Nei vv. 60-67 dell'*Inno a Zeus*, Callimaco osservava che gli antichi poeti, a proposito della spartizione tra Zeus, Posidone e Ade dei rispettivi tre regni, non potessero essere veraci, e ad essi egli si contrapponeva in questi termini: *ψευδοίμην, αἰώντος ἅ κεν πεπίθοιεν ἀκούην* (65), che alla lettera si può tradurre «che io dica bugie, purché esse convincano chi le ascolta!»<sup>1</sup>. Le 'bugie' di Callimaco non consistono, però, in dettagli fantasiosi, frivoli, magari imbarazzanti sul conto dei tre fratelli divini, ma nell'impegnativa interpretazione morale che egli dà della ascesa di Zeus, dovuta al sostegno di Kartos e Bie<sup>2</sup>. In un luogo così ideologicamente esposto come è l'inno al dio supremo, Callimaco fa mostra di considerare il mondo degli dèi un repertorio prezioso e necessario per il poeta, che però si deve sentire libero di trattarlo non con ingenua devozione, ma cercando di trarre significati che possano riuscire efficaci e convincenti, per lettori moderni, cresciuti in una cultura pervasa dal pensiero filosofico (platonico, aristotelico, stoico, ma anche epicureo, cinico, scettico). Una tale concezione, che fu non del solo Callimaco ma era parte importante della cultura greca ellenistica, fu Callimaco che contribuì in modo decisivo a diffonderla nel mondo romano. Oltre che esplicitamente nell'*Inno a Zeus*, la si respira spesso nelle sue opere, come i lettori di Callimaco ben sanno. Ciò rende più facile comprendere, agli interpreti di letteratura latina, perché poeti di fede epicurea o comunque vicini all'epicureismo (bastino i nomi di Lucrezio e Virgilio), dunque seguaci di una filosofia razionalistica, abbiano potuto popolare i loro versi di figure divine tradizionali

<sup>1</sup> Più elegantemente D'Alessio 1996, I, p. 73, traduce «Siano le menzogne mie convincenti all'ascolto!»; di D'Alessio sono tutte le traduzioni italiane di Callimaco nelle pagine che seguono, con qualche leggero e occasionale riadattamento.

<sup>2</sup> Sulla carica ironica del v. 65 si veda McLennan 1977, pp. 102-103 *ad l.* È, inoltre, interessante la gradazione nell'epigramma 13 Pf., in cui l'idea che ci siano vie di risalita dal regno dei morti viene detta *ψευδος*, mentre l'idea che esista Plutone è definita *μῦθος* (a parlare, nella convenzionale finzione epigrammatica, è la voce del defunto).

(Venere, Giove stesso, Cerere, Bacco, Apollo), ingegnandosi per descriverli e farli agire nel modo più ‘convincente’ possibile (si ricordi: *πεπίθοιεν*) – nel senso, cioè, di una piena riuscita in quanto appunto personaggi, creature della poesia in cui potessero anche, all’occasione, rispecchiarsi concetti filosofici ovvero politici (le divinità tradizionali, in età ellenistica, erano evidenti figurazioni di sovranità, in cui i regnanti, e in genere gli uomini potenti, potevano riconoscersi).

Se dunque Forza e Potere sono i due alleati su cui si fonda l’autorità assoluta tra gli dèi (e, siamo autorizzati a dedurne, anche tra gli uomini le cose non andranno molto diversamente), Callimaco ha saputo essere un modello anche nell’esaltazione degli uomini più potenti, coloro che di fatto hanno un ruolo ‘sovrano’ nel governo della società e del mondo. Sovvengono in primo luogo le sezioni dell’opera callimachea in cui, in modo spesso indiretto, quasi si direbbe casuale, sono esaltate le figure della famiglia reale: capolavori, da questo punto di vista, quali ad esempio l’elogio di Tolemeo Filadelfo nell’*Inno a Delo* e la *Chioma di Berenice* negli *Aitia*, probabilmente collocata verso la conclusione del libro IV, in corrispondenza con l’*Epinicio per Berenice* che apriva il libro III. Ma va ricordato anche un testo meno noto, al di fuori degli studi callimachei, cioè l’elegiaco *Epinicio per Sosibio* (vittorioso nei giochi istimici e nemei<sup>3</sup>), che ci permette di riconoscere in Callimaco un *auctor* utile a tutta quella poesia encomiastica romana che, a partire dalla tarda repubblica, celebrava i generali vittoriosi.

Dato un tale contesto più generale e ampio, a Callimaco è sempre opportuno ricorrere, anche semplicemente per arricchire commenti e studi di nuovi confronti, talvolta in contesti un poco inattesi. Mi limito ad un esempio. Nelle annotazioni dei commentatori al libro VI di Virgilio, per il celebre *cruda... viridisque senectus* (304) riferito a Caronte, vengono in genere registrati i confronti con Hom. *Il.* XXIII 791 (le parole di Antiloco che loda Odisseo, vittorioso nella corsa) e *Od.* XV 356-357 (dove il significato è di «crudele, precoce, vecchiaia», conseguente al dolore di Laerte vedovo)<sup>4</sup>. Direi però che ai confronti omerici varrebbe la pena di aggiungere la mediazione ellenistica di *aet. fr.* 24, 5-6 Pf. = 26, 5-6 Massimilla = 24, 5-6 Harder *ὠμογέρων ἔτι πούλῳς ἀνήρ ἀβόλησε...* || *Θειοδάμας* «venne incontro un vecchio acerbo, ancora robusto, Teiodamante», che ha l’evidenza descrittiva, utile a riscontro dell’espressione virgiliana, data dalla figura fisicamente imponente (che, per altro, si para innanzi ad Eracle, eroe particolarmente difficile da impressionare, in fatto di fisicità).

<sup>3</sup> D’Alessio 1996, II, pp. 680-691.

<sup>4</sup> Cfr. ad es. Horsfall 2013, p. 257 *ad l.*: «evidently after Hom. *ὠμογέρων*, *Il.*23.791 (and cfr. *Od.*15.357)».

Fin qui ho parlato dei testi di Callimaco, e ai testi torneremo, ma vorrei aggiungere che la persona stessa del poeta-erudito, la sua figura biografica per come fu da Callimaco modellata attraverso le proprie opere, per poi essere ereditata dalla letteratura storico-erudita successiva alla sua morte<sup>5</sup>, poté avere un qualche influsso nei modi in cui i poeti romani diedero forma alla propria carriera poetica e al proprio mito biografico. Del resto, una delle grandi lezioni lasciate da Callimaco, prima di qualunque questione critica moderna (dal crocianesimo in poi, come minimo), è che, quando si tratta di poeti, è molto difficile, se non talvolta improprio, distinguere tra vita e poesia. Lo studio dell'aspetto materiale, librario, in cui il testo prende forma concreta, è un'azione storicistica rilevante in sé: ma è anche un modo per comprendere una larga parte della poetica callimachea, dal momento che la 'materialità' libraria e editoriale è una tra le componenti, e non l'ultima, su cui si esercita creatività e immaginazione dell'autore. Ma qui mi fermo, in questo mio spero non troppo divagante preambolo.

## 2. *Nel mondo dei libri: iniziare, finire, di nuovo iniziare*

Che cosa sarebbe, dunque, la letteratura latina senza Callimaco? Istantivamente, dotti e meno dotti, specialisti e no, si è portati a quella serie di immagini poetologiche così ricorrenti in poesia romana: la strada stretta e fuori mano, la fonte pura, le cose piccole ma raffinate e tutto quell'apparato di concetti e metafore che un ruolo tanto rilevante hanno nella costruzione del linguaggio critico-letterario di Roma (assieme naturalmente ai loro opposti: la strada facile e affollata, la fontana pubblica, i turgori prolissi e grossolani). E poi c'è quella accorta strategia retorica con cui il poeta, diminuendosi ad arte e scusandosi di tale scarsa capacità, si smarca dalle richieste o aspettative, più o meno esplicite, dei potenti lettori e destinatari che, altrimenti, andrebbero celebrati con carmi elogiativi o epopee guerriere. Insomma, quella particolare forma auto-apologetica che va sotto il nome di *recusatio*. Proprio il volume di Walter Wimmel, in genere affiancato dal più snello lavoro di Athanasios Kambylis, uscito qualche anno più tardi<sup>6</sup>, ha avuto larga parte nel diffondere, all'interno degli studi di poesia latina, concetti poetologici come 'Symbolgruppe' e 'Apologetik' oppure 'Dichtersymbolik' e 'Dichterweihe'.

Nelle pagine che seguono, però, vorrei cercare di rispondere ad una diversa domanda, simile e altrettanto radicale, ma, semplicemente, più specifi-

<sup>5</sup> A riguardo le informazioni in nostro possesso sono molto lacunose, come si vede, ad esempio, da Cameron 1995, pp. 219-225.

<sup>6</sup> Kambylis 1965.

ca. Che cosa sarebbe, cioè, senza Callimaco la poesia latina, per quel che in particolare riguarda il suo assetto 'fisico', editoriale? Riprendendo e ampliando alcune mie precedenti osservazioni<sup>7</sup>, vorrei mostrare quanto Callimaco sia stato maestro nel costruire un libro di poesia e nel rapportare tra loro i singoli libri, nell'insieme dell'opera, e le varie opere all'interno di un *corpus* complessivo. Concluderò con un esempio che, credo, dovrebbe mostrare come Callimaco abbia imposto all'attenzione di Virgilio un principio ordinatore numerico, cui il poeta delle *Ecloghe* ha saputo dare un'efficace e opportuna applicazione, all'interno di un suo specifico testo.

Credo opportuno cominciare da un caso callimacheo non privo di una qualche rilevanza generale (per non dire di metodo). Come avverrà, infatti, a Virgilio, insegnato e sistematicamente studiato a Roma per tutto il periodo imperiale, così Callimaco, pur al di fuori di un vero e proprio canone scolastico, doveva essere un *auctor* studiato e meditato, anche se a livello più alto, da molti se non tutti i letterati romani che, a prescindere da gusti e predilezioni, sentissero la necessità di possedere un autore-chiave per comprendere la cultura letteraria ellenistica e, quindi, per poter dialogare con i propri contemporanei. Sono senz'altro da tener presenti le cautele di Richard Hunter, che nel suo volume del 2006<sup>8</sup> ha messo in dubbio la capacità dei letterati romani di distinguere tra la 'fase Callimaco', che noi definiamo ellenistica o alessandrina, e quella dei grandi autori, che nella periodizzazione moderna sono classici, come Pindaro, Alceo, i tragici ateniesi. Ma, tutto sommato, la questione sollevata da Hunter è, nella nostra prospettiva, poco rilevante. Quando un poeta diventa autorità, la forma stessa in cui i suoi testi vengono diffusi e recepiti si fa normativa, anche a prescindere dalla volontà del poeta stesso. Alceo, Saffo, ancora Teocrito, non ragionavano certo in termini di un'edizione dei loro testi consegnata ad un *corpus* editorialmente definito. Ma pure questi tre autori, come molti altri poeti greci, influenzarono i poeti romani tramite l'assetto concreto che i loro testi avevano preso nelle forme standard dell'edizione alessandrina. A maggior ragione, ciò avvenne per Callimaco.

È lecito affermare, dunque, che i poeti romani siano al nostro fianco nello studio dei testi di Callimaco, anche se, rispetto ai lettori moderni, potevano contare su tutt'altra abbondanza di testimonianze e documentazione (oltre alla possibilità di una conoscenza virtualmente totale della sua opera). Può avvenire, quindi, che i poeti romani osservino e introiettino caratteristiche compositive ricorrenti o comunque giudicate significative dell'opera callimachea *nella forma in cui* essi la leggono e la conoscono. È inevitabile

<sup>7</sup> Mi riferisco in particolare a Cucchiarelli 2008; cfr. anche Cucchiarelli 2012, pp. 513-514, *ad ecl.* 10, spec. 75; 76.

<sup>8</sup> Dal significativo titolo di *The Shadow of Callimachus*: Hunter 2006, spec. pp. 141-143.

che, in sede critica, gli studiosi di Callimaco si pongano la questione se tali caratteristiche corrispondano al disegno dell'autore, o non siano il frutto di coincidenze o di assetti casuali che il *corpus* callimacheo ha assunto nel tempo, magari dopo la morte dell'autore (senza possibilità di un controllo da parte sua). L'impressione complessiva, se posso avventurarmi in questo campo così complesso e dibattuto, è che l'insieme delle opere di Callimaco, il suo *corpus* poetico appunto, circolasse nell'antichità in una forma standardizzata piuttosto stabile, che, nelle singole opere e nel suo insieme (mi riferisco soprattutto alla sequenza *Aitia* e *Giambi*), era quella predisposta da Callimaco. Per la sua stessa vocazione di erudito, conoscitore delle diverse forme in cui i testi circolavano nell'antichità, frequentatore della grande Biblioteca di Alessandria (da cui uno dei suoi più celebri capolavori, i *Pinakes*), Callimaco traspose tale competenza nell'allestimento del proprio *corpus* poetico – pensato da un autore che amava i libri, per lettori che, dei libri, fossero anch'essi amanti. Secondo un concetto di evidente quanto efficace forza storicistica, già messo a punto da L.E. Rossi, Callimaco, per il fatto di essere vissuto fino ad età piuttosto avanzata, ebbe anche modo di controllare direttamente le prime fasi, assai delicate, in cui le sue opere presero a circolare, agevolandone la stabilizzazione in una forma standard<sup>9</sup>.

Inizi e conclusioni di un'opera letteraria sono da sempre i luoghi più appropriati (già in fase oralistica e arcaica, tanto più nella cultura ellenistica della pagina scritta) per l'espressione diretta dell'autore, che vi stabilisce in genere un contatto con il proprio pubblico di ascoltatori-lettori, mostrandosi nella sua identità individuale. Callimaco, in particolare, ha dato un suo contributo rilevante nell'«insegnare» ai poeti romani come connettere tra loro e compattare opere distinte e autonome nel momento di passaggio da una chiusa ad un nuovo esordio. È noto che forme di epilogo, con funzione di autenticazione, fossero piuttosto comuni già in età relativamente antica: si ricorda in genere, come prima testimonianza, la *sphragis* del *corpus* teognideo (vv. 19-26), sebbene al tempo di Teognide la diffusione dei testi scritti non fosse tale da permetterne una reale 'controllabilità'. Un tal genere di 'sigillo', forse il più celebre della poesia latina, è il congedo delle *Georgiche*, con cui Virgilio chiude il quarto e ultimo libro del suo poema didascalico e che avremo occasione più avanti di citare (pp. 83-85).

I poeti romani, però, praticarono anche forme di conclusione meno esplicite e solenni, e meno anagrafiche, prive cioè di una precisa identificazione o di altre informazioni biografiche. Eppure seppero trovare il modo, più fine e da conoscitori, per far capire al lettore che quelli erano gli ultimi versi di un libro, eventualmente di un'opera o, talvolta, di un intero *corpus*

<sup>9</sup> Cfr. Rossi 2000.

poetico. Tra i vari segnali o effetti, che collaborano ad accendere nel lettore la sensazione che la chiusa (o *closure*<sup>10</sup>) si stia avvicinando o, di già, attuando, va inclusa la tecnica compositiva detta ‘ad anello’, ovvero *Ringkomposition*, che è acquisizione ormai tradizionale della filologia classica.

In Callimaco alcuni casi di richiamo anulare sono piuttosto evidenti e noti: si pensi a come nell’epilogo degli *Aitia* (anche questo un testo su cui torneremo: p. 82 e n. 16) il secondo emistichio del fr. 112, v. 6 Pf. riprenda alla lettera quello corrispondente del fr. 2, 1 Pf. = fr. 4, 1 Massimilla = fr. 2, 1 Harder *παρ’ ἴχνιον ὀξέος ἴππου*, di fatto citando e rielaborando l’intero verso 2, 1. È chiaro che il maturo Callimaco, nel momento in cui sta prendendo congedo dagli *Aitia*, tra i segnali di chiusa che diffonde nell’epilogo include anche il richiamo all’inizio (non all’*incipit* del prologo, che sta a sé e forse fu composto per ultimo, ma ad un punto cruciale della scena iniziale, la cosiddetta cornice, nel quale figuravano Ippocrene ed Esiodo pastore). Analogo meccanismo è all’opera nel congedo delle *Georgiche*, che contiene in chiusa il rinvio al verso di *incipit* delle *Bucoliche*, con l’effetto di compattare i quattro libri georgici con il *liber* bucolico, così da ottenere un *corpus* di poesia ‘rustica’ per un totale di cinque *volumina*.

Passo adesso ad un altro caso, meno evidente, ma, se così posso dire, ‘didatticamente’ utile: anche se qui ad apprendere, prima di noi, sembra che siano soprattutto i poeti romani. Si tratta di un’opera callimachea di importanza enorme nell’antichità, assai letta e imitata dai poeti romani, cioè gli *Inni*. Per trovare una sintesi su una questione complessa e discussa, ma tutto sommato abbastanza ‘pacifica’, quale è l’assetto della raccolta, non posso fare di meglio che riportare qui quanto G.B. D’Alessio scrive nella sua introduzione<sup>11</sup>:

«La sequenza degli *Inni* all’interno della raccolta non sembra presentare varianti nei diversi testimoni e vi si riconosce, ragionevolmente, l’intervento editoriale dell’autore. A Zeus spetta il componimento proemiale, secondo un motivo tradizionale (*ab Iove principium*), e rispettando una gerarchia insieme teologica e sociale (lode della regalità). Siede alla destra di Zeus Apollo (v. 29), archegeta di Cirene, protettore degli aedi e incarnazione dei principi poetici callimachei. Nell’*Inno* terzo è chiaramente Artemide a volere, in più punti, emulare il fratello. L’*Inno* a Delo chiude il trittico apollineo, e richiama elementi presenti in tutti i primi tre componimenti».

Credo che la formula di D’Alessio, «trittico apollineo», così efficace per descrivere la compattezza tematica degli *Inni* 2-3-4, possa ben corrispondere al

<sup>10</sup> Presuppongo qui i noti lavori di Fowler 1989; 1997.

<sup>11</sup> D’Alessio 1996, I, p. 32.

disegno dell'autore Callimaco. Ma anche se, oserei dire per assurdo, così non fosse, tale 'trittico' era ben osservabile dai poeti romani e per loro faceva testo. Per questo tramite, cioè, la raccolta innografica dell'*auctor* Callimaco, nel caso indipendentemente dalla sua volontà, insegnava ai poeti greci e romani successivi come connettere tra loro i singoli componimenti, ciascuno autonomo e da leggersi in sé, ma al contempo capace di rendersi significativa *anche* in una dialettica di rapporti, confronti, interrelazioni reciproche. E appunto in questo contesto valorizzerei nella sua funzione di chiusura ad anello gli ultimi due versi dell'inno quarto, con i quali, appunto, il trittico apollineo si chiude (*Hymn.* 4, 327-328):

ἰστίη ᾧ νήσων εὐέστιε, χαῖρε μὲν αὐτή,  
χαίροι δ' Ἀπόλλων τε καὶ ἦν ἔλοχέυσαο Λητώ.

Prospero focolare delle isole, salve a te!  
E salve ad Apollo e a Lei che Letò partorì.

L'inserzione improvvisa di Artemide, designata attraverso la perifrasi «Lei che Letò partorì» (ἦν ἔλοχέυσαο Λητώ), ha colpito, talvolta negativamente, l'attenzione di critici e interpreti, in un moltiplicarsi di ipotesi che tentassero di spiegare (o, si sarebbe tentati di dire, non-spiegare!) perché, dopo essere rimasta assente dall'intero inno, pure piuttosto lungo, la vergine dea figlia di Letò compaia infine qui. Estrema quanto influente, per il fatto di aver convinto Pfeiffer, è la posizione di Wilamowitz, secondo cui il nome di Artemide andrebbe eliminato per congettura<sup>12</sup>. Nella sua annotazione *ad l.* D'Alessio, dopo aver osservato che il poeta ha alluso obliquamente alla dea nella similitudine di 228-231 e nei nomi delle Iperboree in 292, così conclude: «Dopo un'attesa lungamente frustrata la sua nascosta menzione è l'ultima sorpresa dell'inno»<sup>13</sup>.

Direi appunto che nel canonico saluto conclusivo, qui espresso in due versi (in cui di fatto consiste la forma innodica dell'epilogo), la menzione conclusiva di Artemide si spiega appunto con la funzione di compattare i tre soggetti divini trattati nel trittico apollineo: solo Apollo è chiamato per nome, assieme alla madre divina, Letò, che è parola di *explicit*, mentre Delo e Artemide sono salutate in modo più indiretto. E si noti il duplice richiamo ad anello, tanto con il nome del dio, che figura nel primo verso del secondo

<sup>12</sup> Anche se non accoglie la proposta di Wilamowitz, è molto reciso Mineur 1984, p. 251 *ad l.*: «A reference to Artemis, however, is completely amiss here, since that goddess' birth has had no part to play in *Delos* at all» (non persuade, d'altra parte, la proposta di W.J. Verdenius, cui Mineur aderisce: p. 252; cfr. D'Alessio 1996, I, p. 173, n. 110).

<sup>13</sup> D'Alessio 1996, I, p. 173.



inno (οἶον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεΐσατο δάφνινος ὄρπηξ, *Hymn.* 2, 1), quanto con il nome della dea, su cui si apre l'inno terzo: Ἄρτεμιν (οὐ γὰρ ἔλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι) κτλ. «O Artemide (non è infatti cosa da poco, per chi canta, dimenticarti) eqs.» (*Hymn.* 3, 1). E infatti, di Artemide, Callimaco non si è dimenticato – sebbene *in extremis*<sup>14</sup>.

### 3. Invito a continuare: Callimaco e Virgilio, tra pascoli e campi

Il primo testo della poesia romana in cui sia possibile misurare con precisione l'impatto callimacheo è anche, di fatto, il prototipo, subito classico ('instant classic', lo si potrebbe definire), della grande poesia augustea e, quindi, imperiale, le *Bucoliche* di Virgilio. Echi e riprese callimachee sono numerose e facilmente osservabili, e non sorprendono, in un'opera che unisce l'estrema cura formale al gusto per le cose piccole (le *myricae*) e che si apre nella sua seconda metà con una vera e propria riscrittura del celebre prologo, all'inizio dell'ecloga 6.

Giunto, ad esempio, all'ultimo componimento, la sua «ultima fatica» (*extremum... laborem*, *ecl.* 10, 1), Virgilio rimarca la necessità di un limite, che è anche quantitativo: *pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris* (*ecl.* 10, 2). Aggiungerei la ripresa di un concetto strettamente connesso alla testualità poetica, di grande rilevanza nella poesia elegiaca e risalente al fr. 73 Pf. = fr. 172 *Masimilla* = fr. 73 *Harder* della *love story* tra *Aconzio* e *Cidippe*, nel libro III degli *Aitia*: ἀλλ' ἐνὶ δῆ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροιτε || γράμματα, Κυδίππην ὄσσ' ἐρέουσι καλήν «ma portiate tante lettere intagliate nelle cortecce quante dicano che *Cidippe* è bella». Una ripresa, si può dire, con una sua rilevanza strutturale, a cornice, perché ripartita tra *ecl.* 10, 53-54 (dove l'elegiaco Gallo afferma di voler intagliare i propri amori sugli alberi) ed *ecl.* 1, 5 (dove *formosam... Amaryllida* non è scritto sugli alberi, ma è il messaggio che le *silvae*, si può dire gli alberi, ripetono per averlo appreso dal poeta bucolico *Titiro*).

In realtà, l'opera virgiliana in cui più diffusamente gli interpreti hanno riconosciuto l'impronta della lezione strutturale callimachea sono le *Georgiche*, che, già solo per il numero di libri, incoraggiano il confronto con gli *Aitia* (entrambe le opere, oltre ad essere in quattro libri, rientrano del re-

<sup>14</sup> Si consideri che l'immagine conclusiva, rimarcata dal gioco etimologico, di Delo divenuta «focolare delle isole dal bel focolare» (ιστή... νήσων εὐέστιε), cioè punto centrale e stabile sia in senso geografico che religioso, porta a compimento quella costruzione editoriale che, come è stato finemente osservato, connette l'inno ad Apollo all'inno a Zeus e, a sua volta, l'inno ad Artemide all'inno ad Apollo: Fantuzzi 2011, p. 444; Giuseppetti 2013, p. 78. Se ne può dedurre, dunque, che Delo-altare concluda con la sua stabilità il trittico apollineo che, per tramite appunto dello stesso Apollo, «seduto alla destra di Zeus» (*hymn.* 2, 29), a Zeus e all'inno primo è strettamente connesso: cfr. ancora Fantuzzi 2011, pp. 451-452.

sto, seppure con tante diversità, nel genere didascalico riconducibile ad Esiodo). E qui giova registrare un'intuizione proprio di Wimmel, assai precoce se considerata nel panorama critico del tempo: come ha osservato R. Thomas, che ha scritto in proposito pagine a tutt'oggi di riferimento, a Wimmel non sfuggì, nell'inizio del libro III delle *Georgiche*, la traccia callimachea, sebbene egli si concentrasse soprattutto sugli aspetti poetologici<sup>15</sup>. Come avviene nelle *Bucoliche*, si possono facilmente moltiplicare i richiami tematici, le riprese o talvolta allusioni, che dal testo georgico puntano verso Callimaco. Ma quello che mi interessa osservare adesso è una traccia, per molti versi, più difficile da seguire, ma che sta in profondità nei rapporti tra Callimaco e i poeti romani.

A prescindere, infatti, dal singolo tema o dallo specifico concetto poetologico, Callimaco, soprattutto con gli *Aitia* ma anche con l'insieme del suo *corpus* poetico, ha mostrato a Virgilio, e in genere ai successori romani, come disporre un poema complesso, fatto di vari pezzi in discontinuità, ripartiti su più libri, eppure interconnessi e corredati da una rete di risposdenze, concentrate specialmente tra proemi, finali e congedi, con un proemio generale (o prologo) e un congedo ultimo (o epilogo) a fare da cornice. Callimaco, insomma, è stato maestro nel disporre i singoli testi e anche, per usare un termine attualmente in voga, i singoli 'paratesti', armonizzandoli in un insieme articolato e organico.

È molto probabile che l'epilogo degli *Aitia*, l'attuale fr. 112 Pf. = fr. 215 Massimilla = fr. 112 Harder, fosse stato pensato dal suo autore come una specie di tramite che, dagli *Aitia*, mediasse il passaggio ai *Giambi*, l'opera che, nell'allestimento del *corpus* callimacheo, con ogni verosimiglianza agli *Aitia* teneva dietro<sup>16</sup>. Ma, secondo quell'avvertimento metodologico che già ho avuto modo di enunciare, all'interprete moderno basta soltanto accertarsi che tale fosse l'assetto dell'opera callimachea agli occhi dei lettori antichi e, in particolare, dei lettori romani. Se Virgilio, Orazio, Propertio, leggevano in questa forma il *continuum* delle opere callimachee (nella successione *Aitia-Giambi*), loro stessi avevano modo di recepire e introiettare la lezione dell'esemplare, a prescindere dalla questione della *intentio auctoris* (inafferrabile per noi ma già, in fondo, spesso evanescente per i lettori romani nel I sec. a.C.). La modalità con cui il poeta articola e dispone i suoi argomenti nelle diverse parti della sua opera non è affidata a menzioni esplicite. Non c'è in Callimaco un'espressione che, sulla linea della *sphragis* classica, possa essere formulata nei seguenti termini: «Qui finiscono gli *Aitia*, scritti da me, Callimaco di Cirene, e adesso iniziano i *Giambi*». Sussistono forse ragioni di gusto e sensibilità, per

<sup>15</sup> Wimmel 1960, pp. 177-187; cfr. Thomas 1983, p. 93 e n. 6 (= 1999, p. 69 e n. 6).

<sup>16</sup> Eccone il testo: χαῖρε, Ζεῦ, μέγα καὶ σὺ, σάω δ' [ὄλο]ν οἶκον ἀνάκτων· || αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων περὶ ζῶν [ἔ]πειμι νομόν; sulla questione del rapporto con i *Giambi* si veda Cucchiarelli 2008, spec. pp. 364-367; Massimilla 2010, pp. 519-521; Harder 2012, pp. 866-870.

cui Callimaco (come gli altri poeti successivi) non arriva ad essere così esplicito e 'didascalico' in quella specie di paratesto che è l'epilogo. E forse il poeta si rendeva conto di non poter pretendere ad un reale controllo su aspetti così deperibili, come la successione editoriale dall'una all'altra opera.

Ma Callimaco, nel ricapitolare e concludere gli *Aitia*, richiamandosi, come abbiamo visto, all'inizio del suo poema, e rivolgendosi alle figure di sovranità (nella duplice veste di Zeus e dei sovrani alessandrini), lascia intendere al lettore che si sta staccando dai temi eruditi ed eziologici, espressi in distici elegiaci, del suo grande poema e sta passando al «pascolo pedestre» delle Muse (Μουσεῶν πεζῶν... νομόν, *aet.* fr. 112, 9 Pf. = fr. 215, 9 Massimilla = fr. 112, 9 Harder). Credo che sia riduttivo interpretare questa espressione tanto discussa come un'allusione, diciamo allegorica, ai *Giambi*, che effettivamente, per ovvie ragioni, possono ben essere adombrati soprattutto dal termine «pedestre» (πεζός). Preferisco piuttosto pensare che qui il poeta, che ha tanto a lungo intrattenuto i lettori con i suoi quattro libri eziologici, stia dichiarando la sua intenzione di spostarsi in un altro campo: prende congedo dagli *Aitia* e torna ad essere il Callimaco più normale e quotidiano, abbandonando le vette e i monti delle Muse – in particolare quella esiodea fonte Ippocrene con il suo Elicon a su cui ruota il richiamo anulare al primo libro – per passare a pascoli più pedestri ed evidentemente anche più facilmente popolati. E questo, sì, è il terreno all'interno del quale si ambientano i *Giambi*, che si aprono appunto, nel primo componimento, sulla scena collettiva dei dotti frequentatori del Museo. Insomma, il poeta non fornisce un'indicazione meccanicamente esplicita, ma piuttosto formula un invito: è lui che si sposta (da notare il verbo di movimento) e il lettore è stimolato a stargli al fianco, per passare ad un altro reame della sua poesia. Naturalmente, trattandosi di un letterato per il quale vita e poesia sono tutt'uno, stargli accanto può voler dire seguirlo da un libro all'altro.

Credo che questa lezione, come cioè il poeta nello staccarsi dall'opera si dichiari interessato a passare ad altri temi, stimolando il lettore a seguirlo in opere successive, sia stata ben recepita dai poeti romani. Torniamo al caso di Virgilio. Non occorre troppo insistere sul fatto che nelle *Georgiche* la struttura degli *Aitia*, con il suo articolato sistema di proemi e pezzi d'apertura, finali ed epiloghi, sia ben riconoscibile. E credo anche che nel congedo delle *Georgiche* Virgilio mostri di aver ben presente l'epilogo degli *Aitia*, rispetto al quale stabilisce diverse rilevanti consonanze. L'idea della dimensione divina dei sovrani, cui si contrappone il poeta nella sua dimensione modesta<sup>17</sup>; l'atmosfera

<sup>17</sup> Da confrontare *aet.* fr. 112, 8 Pf. = fr. 215, 8 Massimilla = fr. 112, 8 Harder χαῖρε, Ζεῦ, μέγα καὶ σύ, σάω δ' [όλο]ν οἶκον ἀνάκτων· || αὐτὰρ ἐγὼ κτλ. con *georg.* IV spec. 560-564 *Caesar dum magnus ad altum* || *fulminat Euphraten* eqs.; Cucchiarelli 2008, spec. pp. 373-374.

pastorale, com'è evidente, che dal poeta-pastore Esiodo e il pascolo delle Muse si estende fino al richiamo dell'incipit bucolico in Virgilio (e la pastorizia è tema anche georgico); forse anche il riferimento ad una divinità nutrice, al pari della virgiliana *Parthenope*<sup>18</sup> – sono questi tutti elementi che accomunano il finale del quarto libro callimacheo a quello virgiliano.

Ma quello che va notato del congedo delle *Georgiche* è la sua natura soprattutto conclusiva e retrospettiva che tanto più lo differenzia dal dinamico epilogo degli *Aitia*, in cui il lettore era invitato a seguire il poeta in quel suo «pascolo pedestre» (il mondo dei letterati d'Alessandria, il mondo dei *Giambi*). È vero che nelle *Georgiche* si colgono vari segnali del grande disegno epico che doveva rappresentare, già verso la fine degli anni 30, la grande scommessa di Virgilio<sup>19</sup>. Ma Virgilio qui soprattutto chiude un capitolo, doppio, che è la sua opera rustica, distinta nella sezione bucolica e in quella georgica. Si rappresenta nella stasi dell'ozio epicureo (*alebat*) e usa un verbo al passato: *cecini*. È altrove, in Virgilio, che bisogna guardare per trovare un passaggio o invito, dall'una opera ad un'altra; è altrove che il poeta romano adotta l'insegnamento callimacheo di portarsi dietro, dall'una all'altra opera, il suo lettore.

In quel laboratorio sperimentale della nuova poesia (in prospettiva, augustea) che sono le *Bucoliche*, Virgilio ha concepito il suo ultimo componimento come un'apertura alla dimensione dei lettori contemporanei, facendone protagonista Cornelio Gallo, e, nell'epilogo vero e proprio, ha preso congedo dal tema bucolico parlando già da poeta georgico<sup>20</sup>. Credo che si possa definire questo come una specie di raccordo, con cui il poeta conduce con sé il lettore, incuriosendolo, verso altre e nuove regioni della sua opera: le *Georgiche*, appunto, così attentamente studiate, nella disposizione 'quadrata' dei quattro libri, secondo l'esemplare degli *Aitia*. Quelle *Georgiche* che, nel loro epilogo, compattano l'intera opera rustica del poeta,

<sup>18</sup> Cfr. *georg.* IV 563-564 *illo Vergilium me tempore dulcis alebat* || *Parthenope studiis florentem ignobilis oti*; che nel v. 2 dell'epilogo callimacheo sia da riconoscere il riferimento ad una divinità femminile, forse in qualità di nutrice (μαῖα anche se nel papiro la lettura, incerta, è μοῖα), è ipotesi su cui tra gli studiosi si osserva un certo accordo: forse Cirene (con qualche cautela D'Alessio 1996, II, p. 541, n. 67; Massimilla 2010, spec. p. 514 *ad l.*) oppure Afrodite (Harder 2012, p. 859 *ad l.*); cfr. anche Cucchiarelli 2008, p. 374, n. 30.

<sup>19</sup> Cfr. Cucchiarelli 2008, p. 374, n. 29 (con bibliografia).

<sup>20</sup> Cfr. *ecl.* 10, 75-77 *surgamus: solet esse gravis cantantibus umbra, || iuniperi gravis umbra; nocent et frugibus umbrae. || ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae*. Si notino le tre forme verbali dinamiche nel verso di chiusa (l'andare delle capre sazie alle stalle, il venire di Espero) e nel v. 75 il moto del poeta-pastore (*surgamus*), che sembra all'improvviso così poco simpatizzante con l'*umbra* e tanto sollecito del raccolto: alla terza ripetizione del termine *umbra* in poco più di un verso solo, perché stare a dire che «le ombre nuocciono alle messi»? Ormai la voce del poeta è quella del cantore georgico, tutto preso da preoccupazioni agricole, che così aprirà il suo primo libro: *Quid faciat laetas segetes* – cioè con la questione di che cosa possa render abbondanti i raccolti (cfr. anche *georg.* I 121 *umbra nocet*; Cucchiarelli 2012, p. 514 *ad ecl.* 10, 76).

richiamando ad anello il verso di *incipit* delle *Bucoliche*. Tale *corpus* in cinque libri, il solo autenticato da Virgilio in vita, è dotato di un nesso ad invito, nel passaggio tra il primo libro bucolico-teocriteo e i successivi quattro, georgico-esiodei.

#### 4. Orazio, nel suo esordio satirico, allievo di Virgilio (e Callimaco)

L'indicazione del Virgilio bucolico, che metteva in piena luce Callimaco come modello di forme e temi per la propria poesia, dovette essere ben recepita da quei poeti che, amici di Virgilio e suoi privilegiati lettori, spesso si scelsero il compito di inventare nuove forme letterarie, nelle quali l'impulso classicistico si incontrasse con le accortezze della più raffinata cultura letteraria ellenistica. In particolare Orazio si dimostrò buon allievo tanto di Virgilio quanto di Callimaco, in quel libro delle *Satire* che fu la sua opera d'esordio, autonoma e compiuta (destinata a diventare il libro I soltanto quando il giovane poeta tornò al *sermo* con una seconda raccolta). Sono, infatti, numerosi i luoghi in cui l'Orazio del *Sermonum liber* (tale fu, verosimilmente, il titolo originale della raccolta) mostra riprese di concetti, temi, espressioni o immagini già presenti in Virgilio e Callimaco.

Mi preme però qui osservare come la tipologia di epilogo callimacheo, tramite il quale l'autore va a collocare l'opera nel contesto del proprio pubblico (una tipologia già adottata, con ampio sviluppo, da Virgilio nella decima ecloga dedicata a Cornelio Gallo<sup>21</sup>), si possa osservare anche nella decima satira, che è tutta un dialogo tra il satirico Orazio e i suoi lettori, e che si conclude con una specie di galleria di quegli amici e patroni su cui più l'esordiente poeta fa affidamento, nella quale è incluso anche Virgilio<sup>22</sup>. La lezione di letterarietà dell'*auctor* Callimaco si diffonde in tanti testi poetici romani, talvolta anche, verosimilmente, senza nemmeno che gli autori se ne rendano conto: ma in quella decima satira con cui Orazio conclude il suo libro satirico, aprendosi al panorama della coeva vita letteraria romana, sembra che la traccia di Callimaco sia deliberatamente scoperta. Orazio, infatti, vi riscrive in termini romani e satirici una scena tra le più significative del celebre prologo, già valorizzata dal Virgilio bucolico: questa volta, però,

<sup>21</sup> In cui è chiaro che Virgilio, nell'omaggiare l'amico poeta elegiaco, guarda ai lettori esperti e conoscitori, consapevoli dei rapporti tra lui e Gallo e anche delle dinamiche che questi comportano (*neget quis carmina Gallo?*, ecl. 10, 3).

<sup>22</sup> Cfr. *sat. I 10, 81-90 Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque, || Valgius et probet haec Octavius optimus eqs.*

non Apollo, ma il dio romano Quirino indica la via al giovane e ancora inesperto poeta<sup>23</sup>.

Se il libro I delle *Satire*, nella sua originaria natura di *monobiblos*, cioè *libellus* di poesia autonomo e a sé stante, è corredato di un componimento con funzione di epilogo, il libro II ha una forma più libera e aperta, di raccolta in cui confluiscono otto variazioni su temi e forme satiriche, ma senza un epilogo vero e proprio (né un proemio). Il numero stesso di otto componimenti comunica al lettore un senso di imperfezione, rispetto alla decina, già virgiliana, del libro I. Ma, in realtà, il libro II è un *libellus* studiatissimo, che completa il discorso satirico oraziano in una fitta dialettica con il libro I: e che, in modo non esibito ma apprezzabile dai conoscitori, reinterpreta l'esempio strutturale del libro bucolico virgiliano, nell'interrelazione con il libro I<sup>24</sup>.

Non credo, dunque, che riguardo all'autore del libro II delle *Satire* si possa parlare di 'stanchezza' o di 'esaurimento' dell'ispirazione satirica, come invece ipotizzava Fraenkel, il quale pure avanzava diverse rilevanti osservazioni sulla struttura della seconda raccolta satirica<sup>25</sup>. È vero, come già abbiamo ricordato, che il libro II resta al di sotto del numero 'ideale' di dieci<sup>26</sup>, ma a ben guardare, per il numero di versi è bilanciato con il libro I, superandolo anzi di oltre cinquanta versi<sup>27</sup>. Sembra, insomma, che Orazio fosse tutt'altro

<sup>23</sup> In *sat.* I 10, 31-35 *atque ego cum Graecos facerem* eqs. si percepisce, rispetto al modello callimacheo (su cui Gowers 2012, pp. 321-322 *ad l.*), la mediazione della virgiliana ecloga sesta, perché il poeta non è fanciullo come in Callimaco (alla prima esperienza con la tavoletta scrittoria: ὄτε πρότιστον, *aet.* fr. 1, 21 Pf. = Massimilla = Harder), ma ha già avuto modo di fare, evidentemente, qualche esperienza in poesia: cfr. Verg. *eccl.* 6, 1-3 (spec. 3 *cum canerem reges et proelia*).

<sup>24</sup> In altre parole, l'influsso dell'esemplare bucolico virgiliano, già all'opera nella prima raccolta satirica, si rinnova anche nella dimensione dei due libri: tale reinterpretazione era evidente, oserei dire dichiarata, nel libro I, decimale ed equipaggiato di una satira introduttiva e di una conclusiva (con la satira I 6 ad aprire la seconda metà, riprendendo la proemiale allocuzione a Mecenate); ma i due libri assieme rispondono a quella distinzione tra forme mimetico-drammatiche (ecloghe dispari) e forme epico-narrative (ecloghe pari) che caratterizza il libro bucolico, giacché nel libro I delle *Satire* i componimenti sono tutti epico-narrativi, in stile satirico, con l'unica eccezione di *sat.* I 8, mentre nel libro II sono tutti mimetico-drammatici, anche qui con una sola eccezione, quella di *sat.* II 6. Inoltre, nel libro II si osserva un genere di rispondenze simmetriche tra le due metà, che in due casi sono evidenti (*sat.* II 3 e II 7 entrambe diatribe condotte da due atipici maestri di filosofia, Damasippo e Davo; *sat.* II 4 e II 8 sul tema del cibo), in altri due meno evidenti ma non trascurabili (*sat.* II 1 e II 5, entrambi dialoghi con maestri illustri, Trebazio Testa e Tiresia, su come cavarsela a Roma; *sat.* II 2 e II 6, sul *rus* e il *victus simplex*, con la presenza dell'elemento favolistico): anche qui le *Bucoliche* fanno da modello, data la loro struttura simmetrica, a richiami tematici in rispondenza (su cui Cucchiarelli 2012, p. 30).

<sup>25</sup> Fraenkel 1957, p. 137: nella ripetizione con variazione dei temi, come avviene ad esempio tra la *sat.* II 4 e II 8 (il cui motto, come argutamente formulato dallo stesso Fraenkel, potrebbe essere δειπνά μοι ἐβνεπε, Μοῦσα), Fraenkel riconosceva il sintomo di un poeta che fosse a corto di argomenti («as he went on writing *sermones*, began to run short of suitable subjects and settings»).

<sup>26</sup> Così, ancora, Fraenkel: «[...] in this second book he contented himself with eight poems instead of attaining the ideal number of ten» (*ibid.*).

<sup>27</sup> Il libro I conta 1030 versi, mentre il libro II ne conta 1083 (secondo la numerazione standard delle edizioni, escludendo il cosiddetto prologo, con ogni verosimiglianza non autentico, della *sat.* I 10).

che stanco di scrivere esametri (del resto vi ritornerà, con le *Epistole*, che tanti tratti in comune hanno con il registro satirico): soltanto che mirava a diversificare la seconda raccolta dalla prima, della quale non ha voluto replicare la struttura di *libellus* conchiuso e, anche editorialmente, autonomo. E in questa ricerca di *varietas* il libro I e II, pur corrispondendosi in tanti richiami di tema e di forma, assumono una loro individuale fisionomia: per l'aspetto quantitativo, il risultato era una coppia di *volumina* di analoga dimensione, il primo con più satire, alcune delle quali piuttosto brevi, il secondo con un minor numero di satire, alcune delle quali piuttosto lunghe (la II 3 supera ampiamente i 300 versi).

È vero che il libro II non include un vero e proprio epilogo, ma direi che vi si possa riconoscere, seppure nella forma non-convenzionale propria della satira<sup>28</sup>, una particolare reinterpretazione di quel nesso (forse anch'esso già callimacheo) tra l'una e l'altra opera: in questo caso tra la collezione delle *Satire* in due libri, che si sta avviando a conclusione, e l'opera cui Orazio stava lavorando negli stessi anni, grosso modo, del libro II delle *Satire*, cioè l'*Epodon liber* (questo, con ogni verosimiglianza, il titolo originale). In quello che è il finale della *sat.* II 8, tramite la voce narrante dell'amico poeta Fundanio (autore di commedie), Orazio racconta la sfortunata serata a casa del parvenu Nasidieno, in cui la celebrazione di un tema satirico per eccellenza, il cibo, viene compromessa da vari accidenti, fino a quando il gruppo di cui faceva parte Fundanio (Orazio non era presente, ma c'erano tra gli altri Mecenate e Vario), si dà alla fuga, abbandonando il padrone di casa, pedante e noioso con tutte le sue sofisticcherie gastronomiche, tanto da rendere immangiabili anche cibi deliziosi: *...suavis res, si non causas narraret earum et || naturas dominus: quem nos sic fugimus uli, || ut nihil omnino gustaremus, velut illis || Canidia adflasset peior serpentibus Afris (sat. II 8, 92-95).*

Dunque, la presenza di un amico poeta, voce narrante, e, accanto a lui, il gruppo di Mecenate; un finale dinamico, con un verbo di movimento (*fugimus*); la menzione di Canidia, la protagonista negativa degli *Epodi* (che si concluderanno con un giambo non-epodico, l'*epod.* 17, di trimetri *kata stichon*, in cui il poeta a Canidia si arrende, in una sorta di palinodia). Tutti elementi che creano dei nessi, al modo callimacheo, compattando da un lato l'opera che si sta concludendo, le *Satire* (Canidia era altrimenti comparsa soltanto nella posizione numerica corrispondente del libro I, cioè nell'ottava satira), e dall'altro rimandando all'altra opera oraziana nel *continuum* temporale, gli *Epodi*. In questo caso, è vero, riesce difficile avanzare ipotesi su come

<sup>28</sup> Anche nel libro I, del resto, non si osserva una vera e propria *sphragis*, ma con modo improvvisato, quasi casuale, Orazio si rivolge ad un *puer* segretario-*scriba*, perché aggiunga il testo della *sat.* I 10 al *libellus* (si noti, ultima parola del libro, quasi il raggiungimento di un traguardo): *i, puer, atque meo citus haec subscribe libello (sat. I 10, 92).*

Orazio immaginasse il suo *corpus* poetico, ma non c'è da dubitare che l'opera più naturalmente predisposta a seguire le *Satire*, e con esse strettamente connessa, fosse il libro degli *Epodi*. E Orazio è sicuramente molto attento nel costruire una sua storia, una specie di *bios* personale, attraverso il succedersi e l'interrelarsi delle sue varie e diverse opere.

La lettura di Callimaco dovette essere per i poeti di Roma, comunque orientassero le proprie scelte letterarie, una tappa obbligata. Nel passare dall'una all'altra opera di un *corpus* assai ampio, poetico e anche prosastico, il personaggio Callimaco si andava definendo, agli occhi di quei dotti lettori romani, in un indissolubile intreccio di esperienze biografiche e letteratura, che componevano il quadro di un'esistenza pienissima di cose, immagini, pensieri e sentimenti, anche se soprattutto trascorsa ad Alessandria, nella grande biblioteca. In questo fu soprattutto Orazio, restando all'età augustea, il poeta che più si mostrò – e non solo idealmente, come abbiamo visto – allievo di Callimaco. Non soltanto in Callimaco, ma *particolarmente* in Callimaco, gli intellettuali romani videro realizzata quella sovrapposizione tra vita e letteratura che è tipica di una cultura sofisticata, capace di produrre individui altamente specializzati in materia di poesia ed erudizione, per i quali vivere, di fatto, vuol soprattutto dire scrivere e leggere (e, ogni tanto, polemizzare con i rivali). E fu proprio Orazio, nella sua fase matura, ad esprimere in modo memorabile tale equivalenza tra vita e poesia, nel concludere l'epistola a Quinzio: *mors ultima linea rerum est* (*epist.* I 16, 79). La vita umana è come una gara o un testo, la morte è come la linea del traguardo ovvero l'ultima riga. E la dimensione della pagina scritta potenzia il significato: perché veramente il v. 79 è l'ultima riga dell'epistola. Già in Callimaco, per indicare, a quanto pare, la fine della veglia notturna viene utilizzata l'espressione «fino alla cornacchia» (ὁ δ' ἀγρυπνήσας... μέχρι τῆς κορώνης, *Iamb.* 15, fr. 227, 5 Pf.), che tra le sue varie suggestioni contiene anche un'allusione alla coronide, il segno finale di un testo.

##### 5. *Properzio forse smarrisce Callimaco, ma poi lo ritrova*

Ho parlato soprattutto di Virgilio: e aver influenzato così profondamente un autore, che a sua volta fu così influente su contemporanei ed epigoni, permise a Callimaco di intensificare la propria incidenza sul cammino delle lettere latine. Non fu certo il solo Orazio, dopo Virgilio, a mostrarsi ricettivo del modello strutturale callimacheo, come si può vedere, in particolare, nel caso dell'elegiaco Properzio, il cosiddetto Callimaco romano. Si può cominciare da un dato ben noto, cioè la ricorrenza a cornice del nome *Cynthia* nell'*incipit* programmatico (ed eponimo) *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*



(Prop. I 1, 1) e nell'ultimo distico del secondo libro: *Cynthia... versu laudata Properti*, || *hos inter si me ponere Fama volet* (Prop. II 34, 93-94)<sup>29</sup>. È evidente che, con tale ripresa ad anello, Properzio compatta i suoi primi due libri (o, meglio, probabilmente i suoi primi tre libri, dal momento che il secondo libro è con ogni verosimiglianza il risultato di due libri distinti), in cui la figura di Cinzia ha una netta preminenza (tanto è vero che sono stati definiti come il 'canzoniere' di Cinzia). Ma l'epilogo ha anche la funzione di collocare l'opera all'interno del panorama e del pubblico dei lettori: l'azione dinamica, su cui il libro si chiude nell'auspicio di un avvenire benevolo (*si me ponere... volet*), è appunto quella della *Fama*, da cui Properzio spera di essere collocato tra i grandi poeti d'amore appena nominati. Il pubblico, la dimensione sociale dei lettori, sono evocati dalla figura, tra divina e allegorica, della *Fama* e si capisce che Properzio vorrebbe piacere ai lettori sia esperti sia novizi d'amore (come dire, a tutti)<sup>30</sup>: al contempo il poeta di Cinzia volge lo sguardo al passato, anche recente, disegnando una galleria dei grandi poeti d'amore, che si chiude sulla figura di Cornelio Gallo. L'appassionato amante di Licoride, padre riconosciuto dell'elegia erotica romana, già presente con le sue sofferenze nella conclusione del libro bucolico virgiliano (si ricordi *ecl.* 10, spec. 10 *peribat*), adesso ricompare nella conclusione della doppia (ovvero tripla) raccolta properziana: non è più un Cornelio Gallo sofferente, ma è un'ombra negli inferi, che nelle acque dello Stige ha lavato le ferite che la sua amata gli ha inferto in vita (*et modo formosa quam multa Lycoride Gallus || mortuus inferna vulnera lavit aqua!*, Prop. II 34, 91-92)<sup>31</sup>. Ultima persona ad essere nominata dal Virgilio bucolico, a poca distanza dall'ultimo verso del libro (e con vistosa anadiplosi tra fine e inizio verso: 72-73), Gallo è anche l'ultima persona ad essere nominata da Properzio, prima dell'eponima Cinzia.

Se l'ultima elegia del libro II assolve alla funzione conclusiva, completando un'architettura articolata, l'ultima elegia del libro I non presenta un

<sup>29</sup> Il testo tràdito, con ogni verosimiglianza corrotto, *Cynthia quin etiam versu laudata Properti* è stampato da Fedeli 2021 nella forma *Cynthia iam quinta est*, secondo la proposta di S. Ottaviano, che ritocca *quinta venit* di W.R. Smyth (Fedeli 2021, p. 415 *ad l.*).

<sup>30</sup> Cfr. Prop. II 34, 81-82 *non tamen haec ulli venient ingrata legenti, || sive in amore rudis sive peritus erit.*

<sup>31</sup> Ad aprire la lista è Varrone Atacino, con la sua Leucadia, seguito da Catullo-Lesbia, Calvo-Quintilia, poi appunto Gallo-Licoride e infine, per quinta (*supra*, n. 29), Cinzia celebrata da Properzio. La focalizzazione sulla donna amata contribuisce a mettere in secondo piano il motivo, politico, che costrinse Gallo al suicidio e Properzio, da poeta d'amore, sembra conoscerne solo le ferite causate dalla sua smodata passione per Licoride: ma proprio Virgilio, nell'*ecl.* 10, aveva rappresentato l'amico Gallo nella sua doppia vita di poeta d'amore e di soldato. Sembra difficile che i lettori di Properzio, leggendo questi versi, non notassero il suo silenzio sul perché Gallo si fosse trovato prematuramente a *perire* – e non per amore. Forma letteraria e convenienze impedivano di dichiarare il motivo del suo suicidio, ma resta un fatto che la figura di Gallo, collocato nel mondo infero, contribuisce con una certa plastica drammaticità all'effetto di chiusa.

nesso o invito al successivo libro, ma è una reinterpretazione, molto originale, della più canonica *sphragis*<sup>32</sup>. Ne risulta confermata la natura autonoma del libro I (*monobiblos*, come già ricordavamo), ma questo, che è un fatto, non deve distrarre da un altro dato macroscopico: la *sphragis* non ritrae, come nel finale delle *Georgiche*, il poeta nei suoi modesti ozi a contrasto con i trionfi militari di un Cesare Ottaviano equiparato a Giove, ma Properzio colloca la propria identità in un contesto drammatico di guerra civile, che proprio a Perugia ha celebrato uno dei suoi momenti più terribili e sanguinosi. Credo che Properzio si voglia qui volutamente collocare a distanza rispetto a qualunque trionfalismo virgiliano e, piuttosto, di Virgilio richiama altri finali: quello sull'incubo delle guerre civili, nel finale del libro I delle *Georgiche*, e, ancor più indietro, quello della prima ecloga, sorta di 'scena originaria', in poesia augustea, del dissidio civile, di cui qui, nel v. 5, è significativamente recuperato quasi un intero emistichio, *discordia civis* (cfr. *ecl.* 1, 71-72 *en quo discordia civis || produxit miseros*). Un recupero storicamente preciso, perché la situazione descritta nell'ecloga 1 è proprio quella del caos e delle ingiustizie conseguenti alle confische (che furono il motivo anche dello stesso *bellum Perusinum*). Soltanto dopo ben otto versi dedicati a quel doloroso passato, Properzio formula il proprio *me genuit*, che ha per soggetto una regione, l'*Umbria*, così apprezzabile proprio secondo una scala di valori georgica (*terris fertilis uberibus*).

Mi sto forse addentrando nel campo opinabile dell'interpretazione, ma credo che una *sphragis* così inquieta e anticonvenzionale sia stata pensata dall'autore come tutt'altro che un punto d'arrivo: un punto fermo, indubbiamente, ma tanto nervoso e drammatico da sembrare una promessa di nuovi sviluppi. Certo, l'elegia I 22 non può essere interpretata come un invito o nesso che guardi al successivo libro, ma è invece il libro II, con la sua prima parola, che riallaccia un nesso a ritroso<sup>33</sup>: *Quaeritis* è riferito al pubblico indistinto dei lettori, che hanno evidentemente letto e apprezzato il libro I, ma è anche una ripresa di *quaeris* in I 22, 2. Che invece ci sia cesura netta tra i libri II e III non è argomento su cui occorra insistere: ma da quella celebre elegia proemiale, che apre il libro III proprio nel nome di Callimaco (*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae*), si capisce che Properzio chiede di essere ammesso ad un bosco che è una nuova forma di poesia, più vicina alla dimensione esiodico-eziologica della ricerca erudita (*in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus!*, Prop. III 1, 2). Insomma, una dimensione ben diversa, se non

<sup>32</sup> Si tratta di Prop. I 22, di cui riporto qui i versi per noi più rilevanti: *si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra, || Italiae duris funera temporibus, || cum Romana suos egit Discordia civis, || [...] proxima supposito contingens Umbria campo || me genuit terris fertilis uberibus* (3-5; 9-10).

<sup>33</sup> Prop. II 1, 1-2 *Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores, || unde meus veniat mollis in ora liber.*

opposta, rispetto allo spostamento con cui Callimaco concludeva gli *Aitia*, andandosene nel pedestre pascolo delle Muse. Nella finzione del prologo al libro III Properzio, invece, qualcosa che somigli davvero agli *Aitia* non lo ha ancora scritto (o, meglio, i suoi lettori non lo hanno ancora letto): nel libro III e ancor più nel libro IV, sarà questa la sua strada, verso l'Elicona e i luoghi più alti della poesia, in una geografia davvero post-callimachea.

6. *Il numero di Apollo per un fanciullo divino (sulla struttura della quarta ecloga)*

Abbiamo visto vari casi in cui Callimaco ha insegnato ai poeti romani, a livello macroscopico, come disporre l'insieme della propria opera, distribuendone i singoli testi in un organismo articolato, attraversato da riprese e richiami significativi. Vorrei concludere con un caso in cui l'autorizzazione callimachea mi sembra rilevante per comprendere la costruzione di un singolo testo. Si tratta di indagare un livello strutturale meno esposto ed evidente, rispetto alla rispondenza, ad esempio, tra proemi ed epiloghi, che può abbracciare più libri di un'opera, se non l'opera intera.

Nell'ecloga quarta, in cui dichiaratamente Virgilio abbandona le *humiles myricae* per affrontare un tema degno di un console, cioè la venuta del *puer*, non mi sembra essere stata notata la rilevanza strutturale del numero 7. Non è mancato chi abbia sospettato, per altro con validi argomenti, interpolazioni o proposto espunzioni o trasposizioni. Ma, nel suo insieme, si può dire che il testo dell'ecloga 4 sia del tutto consolidato nella *vulgata*, ben rappresentata dalle edizioni. Dunque, è possibile suddividere il testo dell'ecloga nelle seguenti parti: il breve proemio (1-3); il canto profetico (4-59); il finale (60-63). La ben più lunga sezione centrale, che di fatto rappresenta il corpo dell'ecloga, può essere divisa a sua volta in tre parti, tutte multiple di 7, di cui la seconda conta un numero di versi doppio rispetto alla prima e alla terza: 4-17 (14 versi); 18-45 (28 versi); 46-59 (14 versi). Si aggiunga che la prima e la terza sezione sono a loro volta entrambe divisibili in due sezioni a base 7 (4-10; 11-17 || 46-52; 53-59). Gli ultimi quattro versi fanno parte della profezia ma pure, rivolgendosi direttamente al *puer*, svolgono una funzione di epilogo: sommati ai tre del breve proemio, danno di nuovo totale 7. Da tutto ciò consegue che l'ecloga conti in totale 63 versi, cioè nove volte sette.

In questa ecloga profetica, governata dal dio della Sibilla, fratello di Diana-Lucina (*tuus iam regnat Apollo, ecl. 4, 10*), in cui tanto il tono si alza rispetto all'umile standard bucolico, Virgilio ha trovato un numero apollineo come principio strutturale: già Esiodo (l'*auctor* della poesia eziologica callimachea) aveva insegnato che 7 è il numero di Apollo (*op. 770-771*), ma il concetto è ripetuto in due luoghi da Callimaco stesso, in *hymn. 4, 251-255*

(con lo scolio al v. 251: ἑπταμηνιαῖος γὰρ ἐτέχθη ὁ Απόλλων)<sup>34</sup>, e in un frammento forse degli *Aitia* (*Suppl. Hell.* 277 = fr. 115 Massimilla = fr. 190f Harder). Sette erano le corde della lira e nel settimo giorno Apollo sarebbe nato, settimano; il settimo giorno si tenevano le feste a lui dedicate<sup>35</sup>.

Credo che la numerologia, quando tenta di identificare sapienze riposte e misteriche, finisca per essere un gioco futile. In primo luogo perché dover trovare un significato altro mi sembra distrarre da quello che è già di per sé un valore assoluto del numero, cioè la sua bellezza, il suo senso di misura e di controllo. E poi perché mi sembra difficile che i poeti si affidino a crittografie numeriche, soprattutto quando si ipotizza che mettano a frutto conoscenze numerologiche avulse dal loro contesto culturale. Ma il discorso può cambiare se il numero assume un valore preciso e specifico in relazione al tema, fa parte di una cultura condivisa tra l'autore e il suo pubblico. Un'altra lezione di Callimaco, per Virgilio e i suoi lettori, era proprio la valenza apollinea del numero sette.

## BIBLIOGRAFIA

- Acosta-Hughes-Lehnus-Stephens 2011 = B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, S. Stephens (eds.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden-Boston 2011.
- Cameron 1995 = A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995.
- Cucchiarelli 2008 = A. Cucchiarelli, *Epiloghi e inizi da Callimaco a Virgilio* (*Ait. fr. 112 Pf.; georg. 4, 559-566; ecl. 10, 75-77*), in P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, A. Cavarzere, G. Mazzoli, G. Paduano, A. Russo (a cura di), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma 2008, pp. 363-380.
- Cucchiarelli 2012 = A. Cucchiarelli, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma 2012.
- D'Alessio 1996 = Callimaco, I, *Inni, Epigrammi, Ecclie*, II, *Aitia, Giambi, Frammenti*, a cura di G.B. D'Alessio, Milano 1996.
- Fantuzzi 2011 = M. Fantuzzi, *Speaking with Authority: Polyphony in Callimachus' Hymns*, in Acosta-Hughes-Lehnus-Stephens 2011, pp. 423-447.
- Fowler 1989 = D.P. Fowler, *First Thoughts on Closure: Problems and Prospects*, MD 22 (1989), pp. 75-122 (= Fowler 2000, pp. 239-283).
- Fowler 1997 = D.P. Fowler, *Second Thoughts on Closure*, in D. Roberts, F. Dunn, D.P. Fowler (eds.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, pp. 3-22 (= Fowler 2000, pp. 284-307).

<sup>34</sup> Si veda Pfeiffer 1953, p. 72 *ad l.*, che rinvia a *Hypoth. Pind. Pyth. a, Schol. Vet. in Pind. Pyth.*, II, p. 2, 1 Drachmann (Apollo) ἑπτὰ φθόγγους αὐτὴν (*scil. λύραν*) ἐκέρασε διὰ τὸ αὐτὸν ἑπταμηνιαῖον γεγενῆσθαι.

<sup>35</sup> Si veda la ricca documentazione raccolta da Mineur 1984, p. 209; Tsantsanoglou 1984, pp. 157-158.

- Fowler 2000 = D.P. Fowler, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000.
- Fraenkel 1957 = E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.
- Giuseppetti 2013 = M. Giuseppetti, *L'isola esile. Studi sull'Inno a Delo di Callimaco*, Roma 2013.
- Gowers 2012 = Horace, *Satires, Book I*, edited by E. Gowers, Cambridge 2012.
- Harder 2012 = A. Harder, *Callimachus, Aetia, II, Commentary*, Oxford 2012.
- Horsfall 2013 = N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 6: A Commentary, I-II*, Berlin-Boston 2013.
- Hunter 2006 = R. Hunter, *The Shadow of Callimachus: Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006.
- Kambylis 1965 = A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik: Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg 1965.
- Massimilla 2010 = Callimaco, *Aitia, libro terzo e quarto*, a cura di G. Massimilla, Pisa-Roma 2010.
- McLennan 1977 = Callimachus, *Hymn to Zeus*, Introduction and Commentary by G.R. McLennan, Roma 1977.
- Mineur 1984 = Callimachus, *Hymn to Delos*, Introduction and Commentary by W.H. Mineur, Leiden 1984.
- Pfeiffer 1953 = R. Pfeiffer, *Callimachus, II*, Oxford 1953.
- Rossi 2000 = L.E. Rossi, *L'autore e il controllo del testo nel mondo antico*, SemRom 3 (2000), pp. 165-181.
- Thomas 1983 = R. Thomas, *Callimachus, the Victoria Berenices, and Roman Poetry*, CQ 33 (1983), pp. 92-113 (= Thomas 1999, pp. 68-100).
- Thomas 1999 = R. Thomas, *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999.
- Tsantsanoglou 1984 = K. Tsantsanoglou, *New Fragments of Greek Literature from the Lexicon of Photius*, Athens 1984.
- Wimmel 1960 = W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960.