

«Ma vivono i tuoi usignoli»: l'immortalità poetica nell'epigramma di età ellenistica

Il contributo tratta il *topos* della sopravvivenza dell'opera poetica come forma di *consolatio mortis* nell'epigramma ellenistico di tradizione letteraria. Partendo dalla celebre metafora degli usignoli nell'epigramma di Callimaco per Eraclito (ep. 2,5-6 Pf.), l'obiettivo è di analizzare l'evoluzione lessicale e semantica del motivo. L'indagine comprende anche una riflessione sui canali di trasmissione dell'opera letteraria e un confronto con la ricezione del *topos* nella poesia epigrafica.

Antologia Greca, usignoli callimachei, fama poetica

The present paper deals with a recurring topos in Hellenistic literary epigrams: the endurance of a poetic work as a form of consolatio mortis. Starting from the famous metaphor of the nightingales in Callimachus' epigram for Heraclitus (ep. 2,5-6 Pf.), the paper aims to examine the lexical and semantic evolution of the motif. It also includes observations on the means of transmission of a literary work and offers a comparison with the reception of the topos in epigraphic poetry.

Greek Anthology, Callimachean nightingales, poetic fame

L'oggetto del presente contributo è una disamina degli epigrammi greci in cui si manifesta la contrapposizione fra il disfaldamento del corpo di un poeta defunto e la sopravvivenza della sua opera poetica come forma di *consolatio mortis*¹.

Il motivo traspare già velatamente nella poesia lirica ed elegiaca, nella quale emerge il duplice potere della parola di conferire fama sia al cantore sia conseguentemente all'oggetto del canto². Un'anticipazione delle future riflessioni sul potere eternizzante della scrittura si può ravvisare anche in Plat. *Phaedr.* 275d, nell'analisi delle molteplici interpretazioni che il silenzio eloquente (*σενῶς σιγᾶ*) di un testo scritto può offrire. In età ellenistica, in Theocr. 16,43-59 si segnalano l'importanza per l'uomo di essere caro ai cultori delle Muse, garanti del suo ricordo imperituro (cf. vv. 29-31: *Μοισάων δὲ μάλιστα τείν ἱεροῦς ὑποφήτας, / ὄφρα καὶ εἰν Ἄϊδαο*

* Desidero ringraziare i proff. Ettore Cingano, Olga Tribulato e Irmgard Männlein-Robert per le proficue discussioni sui testi contenuti in questo articolo e i revisori anonimi per i preziosi consigli.

¹ Gli epigrammi del *corpus* preso in considerazione sono tràditi da *AP* e *APL*, raccolti in Gow – Page 1965, Gow – Page 1968 e Page 1981 e compresi tra la fine IV sec. a.C. e il I sec. d.C., ad eccezione di Anon. *AP* 7, 47 = Eur. *TrGF* 5,1 T 236 = T 98 Kovacs e di Anon. *AP* 9, 521. Per gli epigrammi contenuti in *HE*, *GPh*, *FGE*, se non diversamente specificato, riporto il testo ivi stampato e per gli epigrammi non presenti nelle suddette raccolte quello di Beckby1967².

² Cf. e.g. Sapph. fr. 55 V. (minaccia della scomparsa dal ricordo imperituro degli uomini); Ibyc. *PMGF* S 151,46-48 (affermazione generica di fama imperitura); Theogn. 237-252: (*ἀθάνατον κλέος* ottenuto attraverso il ricordo nel canto); Simon. fr. eleg. 20 W² (possibilità per l'uomo di sfuggire all'azione disgregatrice del tempo grazie alla sua poesia); Pind. *Nem.* 7,11-16 (merito delle Muse di eternare il valore delle imprese); Bacch. 3,90-98 (virtù conseguita mediante l'opera poetica come l'unica duratura per l'uomo).

κεκρυμμένος ἐσθλὸς ἀκούσης, / μηδ' ἀκλεῆς μύρηαι ἐπὶ ψυχροῦ Ἀχέροντος), e i riferimenti al δηναῖον κλέος di Odisseo (v. 54) e all'ἀγαθὸν κλέος, riservato ai mortali celebrati nel canto dalle Muse (vv. 58s. Ἐκ Μοισᾶν ἀγαθὸν κλέος ἔρχεται ἀνθρώποισι / χρήματα δὲ ζῶντες ἀμαλδύνουσι θανόντων). Ma è solo nell'epigramma ellenistico che il motivo dell'immortalità del poeta trova compimento³. Egli sopravvive al disfacimento del corpo grazie alle sue opere.

Gli studi che si sono occupati di alcuni degli epigrammi oggetto di questa indagine hanno posto l'accento sul possibile dialogo fra poeti contemporanei o fra quelli di diversa epoca e fra gli epigrammisti e i lirici del canone⁴; sul ruolo ricoperto da statue, tombe o opere nella sopravvivenza del ricordo del poeta defunto⁵, spesso allusivo alla fisicità della parola poetica e al suo ruolo nell'operazione della memoria⁶; e infine sulla controversa utopia della sopravvivenza perenne dell'opera scritta⁷. In questa sede si restringerà la disamina al *corpus* degli epigrammi che riprendono la coppia antitetica deperibilità-permanenza, con l'obiettivo di analizzare l'evoluzione lessicale e semantica del *topos* in chiave diacronica.

La presenza di forme variegata in cui si delinea il concetto di permanenza materiale dell'opera poetica è testimonianza di un nuovo scenario culturale e di ricezione dell'opera letteraria. Tale indagine, pertanto, non esulterà da una riflessione sulla dimensione di ascolto e di lettura dell'opera poetica, componente significativa del periodo preso in considerazione.

Punto di partenza è l'immagine che in Call. AP 7, 80,3-6 = ep. 2,3-6 Pf. = HE 1205-1208 rappresenta la permanenza dell'opera dell'amico Eraclito⁸:

³ La fama riferita al poeta è il motivo più diffuso in età ellenistica. Non mancano tuttavia esempi di epigrammi nei quali ad essere eterni sono i personaggi oggetto del canto: Anon. AP 7, 225 e Anon. AP 16, 125 (Odisseo); Posidipp. ep. 122,5-8 A.-B. = Ath. XIII 596 c = HE 3146-3149 (Dorica, vd. *infra*, 297s.).

⁴ Vd. in merito Barbantani 1993 e, sulla funzione di *Buchepigramme* destinati all'edizione di un poeta lirico, Rossi 2001, 81-120; Acosta-Hughes – Barbantani 2007; Klooster 2011, 161-173. Sul rapporto fra i poeti ellenistici e i poeti antichi citati si veda Kimmel-Clauzet 2016.

⁵ Per una rassegna degli epigrammi funerari dedicati a Omero, Esiodo, Archiloco, Pindaro, Eschilo, Sofocle ed Euripide si veda Kimmel-Clauzet 2013, 163-184, che propone una distinzione fra quelli fittizi e quelli reali e, più in generale, sulla ricezione della loro opera, e, limitatamente a Ibico, Stesicoro e Simonide, Barbantani 2010.

⁶ Questo il *focus* del recente contributo di Platt 2018, 22-50. Sulle varie forme di permanenza dell'opera di un poeta si vedano, limitatamente ad Omero, Bolmarcich 2002, 67-83, sulla permanenza orale dell'opera di Eraclito in Call. AP 7, 80 = ep. 2 Pf. = HE 1203-1208 Männlein-Robert 2007a, 206-209, sulla permanenza in generale Klooster 2011, 26-35 e, infine, sul potere vivificatore delle piante, simbolo dell'adesione a una determinata produzione poetica, più decisivo di quello della tomba stessa, di per sé distruttibile, Montiglio 2018.

⁷ Su questo motivo risulta significativo l'approccio di Platt 2018, 36-43.

⁸ Sotto il suo nome è noto soltanto AP 7, 465 = HE 1935-1942, trasmesso anche da Diog. Laert. IX 1,17, che lo introduce come ἐλεγείας ποιητής. Strab. XIV 2,16 lo menziona come Ἡράκλειτος ὁ ποιητής, ὁ Καλλιμάχου ἑταῖρος.

[...] ἀλλὰ σὺ μὲν που,
ξείν' Ἀλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδιή·
αἱ δὲ τεαὶ ζῶουσιν ἀηδόνες, ἦσιν ὁ πάντων
ἀρπακτῆς Αἰδῆς οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ.

5

Nel v. 4 l'avvenuto disfacimento del corpo di Eraclito è indicato attraverso l'avverbio τετράπαλαι, «già da gran tempo», un *harax* che esprime ed accentua la condizione, ormai irreversibile, della sua scomparsa. L'uso di avverbi in -παλαι con accezione iperbolica è frequente in contesti comici⁹: contrariamente a questi usi, nell'epigramma in oggetto il *focus* è sul lungo tempo trascorso dalla morte, con una probabile allusione all'orizzonte temporale umano di tre generazioni. L'ultimo distico introduce una prospettiva diversa, afferente al futuro, segnalata dall'uso di δέ (cf. Macqueen 1982, 52): in contrasto con τετράπαλαι, sono usati il presente (ζῶουσιν) e il futuro (βαλεῖ), e viene negata l'assolutezza (v. 5: πάντων) dell'azione di Ade ἀρπακτῆς (v. 6). In un tale quadro si inserisce l'immagine polisemica degli usignoli. Due sono le interpretazioni più comuni sul referente della metafora delle ἀηδόνες:

- titolo dell'opera di Eraclito o di una raccolta dei suoi epigrammi (cf. Rostagni 1916, 223; Edmonds 1912, X; in modo dubitativo Hopkinson 2020², 292 e Hunter 2008, 116);
- produzione poetica di Eraclito in generale, alla quale si fa riferimento sulla base della sua dolce eco (cf. LSJ⁹ 30, s.v. ἀηδών I 1)¹⁰.

Questa seconda interpretazione viene corroborata dal fatto che fin dall'età arcaica il poeta è identificato con l'usignolo¹¹: il termine ἀηδών funge da metafora

⁹ Cf. Aristoph. *Eq.* 1153-1157: in sequenza, τρίπαλαι, δεκάπαλαι, δωδεκάπαλαι, χιλιόπαλαι, τρισμυριόπαλαι, προπαλαιπαλαιπαλαι; Henioch. fr. 2,1 K.-A. e Philonid. fr. 8 K.-A. (δεκάπαλαι); Luc. *Lex.* 2 (τρίπαλαι). Come affermato da Blomqvist 1993, 31 n. 54, sembra sorprendente che Callimaco reimpieghi in un contesto funerario un avverbio modellato – sulla base delle occorrenze a noi pervenute – sull'esempio comico. La scelta potrebbe tuttavia essere dovuta alla conservazione del tono familiare della conversazione rievocata (cf. Hopkinson 2020², 293). Walsh 1990, 2 interpreta l'aumento delle formulari tre volte a quattro come un espediente drammatico.

¹⁰ Secondo Gutzwiller 1998, 206s. il motivo centrale dell'epigramma è l'esaltazione dell'immortalità dell'arte, come unica possibilità di sopravvivenza ultraterrena per Eraclito e di conseguenza anche per Callimaco. Ella chiama in causa due epigrammi callimachei (*AP* 7, 471 = ep. 23 Pf. = *HE* 1273-1276; *AP* 7, 520 = ep. 10 Pf. = *HE* 1199-1202), in cui alla fiducia nella forza eternatrice della parola scritta fa da contraltare lo scetticismo nei confronti dell'immortalità dell'anima.

¹¹ Alla base di queste associazioni c'è l'idea che i poeti abbiano appreso l'arte di fare versi dall'imitazione del canto degli uccelli (cf. Bettini 2008, 43-47): il rapporto canoro fra uccelli e poeti era già stato riconosciuto da Alcmene *PMGF* 39; 40, sui quali vd. Gentili 1971 e Brillante 1991; Aristoph. *Av.* 748s.; Democ. 68 B 154 D.-K.; Plut. *Soll. anim.* 973A Stephanus.

generica del poeta (cf. Hes. *Op.* 202-209)¹², da esempio di canto melodioso (cf. Theogn. 939) e da riferimento preciso a un poeta, generalmente attraverso il ricorso all'aggettivo identificativo di provenienza (Bacch. 3,98 [«usignolo di Ceo» riferito a sé stesso]; Anon. *AP* 7, 44,3 = [Ion.] *FGE* 572 = Eur. *TrGF* 5,1 T 234 = T 63 Kovacs [usignolo riferito a Euripide]; Noss. *AP* 7, 414,3 = *HE* 2829 [diminutivo ἀηδονίς riferito a Rintone]; Simm. *AP* 15, 27,4 = fr. 26,4 Powell [l'usignolo dorico è Simia, con Kwapisz 2013, 115]; Hermesian. fr. 7,49 Powell = Ath. XIII 598 b [ἄοιδὸς ἀηδονός ἠράσαθ' per dire che Alceo si innamorò di Saffo]; Posidipp. 118,19 A.-B. = *SH* 705,19 [Παρίη [...] ἀηδόνι (Archiloco)]¹³; Christod. *AP* 2,377 [Ἄλικαρνησοῦ ... ἀηδών, riferito a Erodoto]).

Nel caso in oggetto il legame usignolo-poesia è inteso in senso metonimico, come se l'opera prodotta fosse considerata la degna rappresentante del suo autore: un caso analogo è in Anon. *AP* 9, 184 (θηλυμελεῖς τ' Ἀλκμᾶνος ἀηδόνες), un epigramma sul canone dei lirici databile al I sec. a.C.¹⁴. In aggiunta a questo isolato parallelo, l'uso di ἀηδών nel senso di ᾠδή è testimoniato in Hesych. α 1498 C. (ἀηδόνα· ᾠδήν).

Una volta stabilito il referente della metafora, l'immagine delle ἀηδόνες può essere interpretata in tre modi¹⁵:

- Derivazione paretimologica da αἰεί + ᾄδω (cf. *Et. Gud.* p. 29 De Stefani: διὰ τὸ αἰεῖ ᾄδειν ἐν θέρει καὶ ἐν χειμῶνι), che renderebbe in chiave implicita il concetto già espresso nel secondo distico: l'ipotesi risulta debole, dal momento che il concetto di permanenza è tautologico rispetto a quanto espresso direttamente nel secondo distico. Potrebbe invece essere presa in considerazione la caratteristica tipica degli usignoli di cantare dopo il tramonto, diffusa nell'immaginario poetico ed eco parziale del v. 3 (ἠέλιον λέσχη κατεδύσαμεν)¹⁶: la poesia di Eraclito resiste in eterno, oltre il tramonto della vita terrena.
- Riferimento a dolcezza e gradevolezza del canto, criterio di qualità poetica¹⁷.

¹² Questa interpretazione, già in *schol.* Hes. *Op.* 202a Pertusi, ricorre in Pischinger 1901, 70 e Puelma 1972, 88.

¹³ Sui notevoli punti di contatto fra Callimaco e Posidippo, la cui cronologia relativa è dubbia, si veda *infra*, n. 66.

¹⁴ Per un'analisi approfondita, per le implicazioni della poesia del canone e per la relativa bibliografia si veda De Martino 2006, 50-53.

¹⁵ Già Hopkinson 2020², 292 presenta una parte di queste interpretazioni.

¹⁶ MacQueen 1982, 50 osserva che con la sopravvivenza degli usignoli si intende metaforicamente che le loro parole continueranno a vivere anche dopo l'oscurità della morte, come accadeva con le conversazioni che continuavano oltre il tramonto del sole. Una differenza significativa risiede nel fatto che, se il dialogo fra Callimaco ed Eraclito è stato interrotto per sempre (cf. Walsh 1990, 3), la poesia dell'amico, nella sua veste animata di usignolo, può continuare a conversare con quanti vorranno fruirne in futuro. Sull'interpretazione incerta del *topos* del canto degli usignoli dopo il tramonto si veda Fantuzzi 2020, 444s.

¹⁷ Le qualità vocali e acute del suono del canto di uccelli, inteso come metafora della poesia in particolar modo in contesti programmatici, sono messe in rilievo da Männlein-Robert 2007a, 202. Già Douglas 1928, 87s. spiegava la metafora come «melodiousness of verse».

- Allusione alla funzione dei componimenti di lamento (cf. accezione di ἀηδών in [Eur.] *Rh.* 550 e di ἀηδονίς in Call. *Hymn.* 5,94)¹⁸. Potrebbe trattarsi di quelli composti per la morte di Eraclito, di cui l'epigramma in oggetto costituirebbe un esempio, o del genere lamentevole, verisimilmente coltivato dal poeta defunto sulla base dell'unico epigramma a noi noto (*AP* 7, 465 = *HE* 1935-1942) e di Diog. Laert. IX 17, dove Eraclito è definito ἐλεγείας ποιητής¹⁹. Alla luce dell'affermazione vitalistica degli usignoli su Ade ai vv. 5s., l'ipotesi appare tuttavia poco plausibile.

Sebbene le tre possibilità di lettura non si escludano a vicenda, la seconda è quella che acquista maggiore veridicità, dal momento che una metafora analoga occorre in Call. *Aet.* I 1,16 Pf. L'ulteriore pericope di testo (δ' ὠδε μελιχρ[.]τεραι), leggibile in *P. Oxy.* 2167, testimone dei versi 14-21, ha suffragato la proposta di integrazione di Housman del testo di *P. Oxy.* 2079 (ap. Hunt in *The Oxyrhynchus Papyri* 17 [1927], *ad l.*: ἀ[ηδονίδες])²⁰. Nel passo la perifrasi ἀηδονίδες μελιχρότεραι indicherebbe la poesia breve e melodiosa come il canto dell'usignolo, prospettata da Callimaco e posta in antitesi a quella dei Telchini (μέγα ψοφέουσα αοιδή)²¹. La dolcezza come criterio di giudizio poetico è esplicitata da Callimaco anche in *AP* 9, 507,2s. = ep. 27,2s. Pf. = *HE* 1298s., dove le parti migliori della produzione di Esiodo sono definite τὸ μελιχρότατον / τῶν ἐπέων. Non a caso, se si riconosce una funzione metafo-

¹⁸ Sulla declinazione del genere del lamento presso i Greci si veda Rossi 1999, 38-40 e sulla tradizione callimachea di connessione del canto dell'usignolo con il metro elegiacco Hunter 2008, 139. Un *excursus* diacronico sul mito dell'usignolo è offerto ora da Fantuzzi 2020, 445s.

¹⁹ Secondo Männlein-Robert 2007a, 207 l'allusione al lamento è parte del variegato potenziale poetico e programmatico insito nella metafora. Per un'analisi del componimento eracliteo si veda Hunter 2008, 116-121, che ne ipotizza la collocazione all'interno di una raccolta: il dialogo fittizio con il passante, divenuto ora lettore (v.5: ξεῖνε), il sapiente accostamento di un'introduzione di carattere espositivo (vv.1s.: Ἄ κόνις ἀρτίσκαπτος, ἐπὶ στάλας δὲ μετώπων / σείονται φύλλων ἡμιθαλεῖς στέφανοι) e di una seconda parte intessuta di moduli iscrizionali (vv. 3s.: ὁδοιπόρε, πέτρον ἴδωμεν / λευρὰ περιστέλλειν ὄστρεα φατὶ τίνος) e la giustapposizione di elementi funerari ed elementi simposiali-erotici (vv. 5-8: Ξεῖν', Ἄρετημιάς εἰμι· πάτρα Κνίδος· Εὐφρονος ἦλθον / εἰς λέχος· ὠδίνων οὐκ ἄμωρος γενόμεαν· / δισσὰ δ' ὁμοῦ τίκτουσα τὸ μὲν λίπον ἀνδρὶ ποδηγὸν / γήρωσ, ἐν δ' ἀπάγα νμαμόσυνον πόσιος) proverebbero un fine gioco artistico e una nuova identità dell'epigramma letterario, fra le convenzioni epigrafiche e le nuove forme di ricezione.

²⁰ Si tratterebbe della prima occorrenza del vocabolo ἀηδονίς al di fuori della poesia dorica; soltanto in seguito il termine occorre in Parth. *SH* 646,2 = fr. 33,2 Lightfoot, fatto che ha indotto a dubitare di questa lettura (cf. Bulloch 1985, 207 n. 3): alla luce della ποικιλία linguistica tipica degli *Aitia*, in realtà, il consueto impiego del termine in contesti dorici non è un dato provante per il rifiuto dell'integrazione (cf. Massimilla 1996, 214s.; Harder 2012, 48; Angiò 2014, 27s.).

²¹ Cf. Asper 2004, 67 *ad l.* («die kleinen, melodisch singendend Vögel, im Gegensatz zum lauten, blutrünstigen Kranich») e Harder 2012, 48.

rica all'usignolo in *Op.* 202-209, è Esiodo a inaugurare la metafora usignolo-poeta²². Sulla base di questa occorrenza nel proemio degli *Aitia*, gli epigrammi di Eraclito risponderrebbero all'ideale della poesia callimachea e l'epigramma in oggetto assumerebbe a sua volta un intento programmatico (cf. Call. *AP* 7, 525 = ep. 21 Pf. = *HE* 1179-1184; *AP* 9, 565 = ep. 7 Pf. = *HE* 1301-1304; *AP* 9, 566 = ep. 8 Pf. = *HE* 1305-1310; *AP* 12, 43 = ep. 28 Pf. = *HE* 1041-1046, dove la forma di sopravvivenza dell'opera poetica è più sfumata e coincide con il κλέος)²³.

L'idea di permanenza viene espressa dal verbo ζάω, che ribadisce, a differenza del più generico βιώω (cf. *LSJ*⁹ 758, s.v. ζῶ II), un'esistenza nella sua interezza, perseguita attraverso la rievocazione di un canto melodioso, sebbene il *medium* della scrittura abbia un ruolo fondamentale nel mantenerla viva²⁴. La metafora degli usignoli combina l'eco del loro canto e la rappresentazione vivida della loro resistenza (v. 5: ζῶουσιν; v.6: Αἶδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ)²⁵. Questa immagine icastica, come ben sottolineato da Hunter 2008, 116, segna un momento di passaggio dalla tradizione iscrivzionale a quella letteraria: gli usignoli prendono il posto della stele, luogo deputato dagli epigrammi funerari alla memoria fisica²⁶.

Un epigramma emblematico rispetto al modello callimacheo è Pinyt. *AP* 7, 16 = *GPh* 3939s. (I sec. d.C.)²⁷:

Ὅστ'εἶα μὲν καὶ κωφὸν ἔχει τάφος οὖνομα Σαπφoῦς·
αἱ δὲ σοφαὶ κείνης ῥήσιες ἀθάνατοι.

In soli due versi viene riproposto il concetto del distico di Callimaco: le dotte parole di Saffo (σοφαὶ [...] ῥήσιες ἀθάνατοι) sono immortali in contrapposizione alle ossa (ὄστ'εἶα) e al nome muto iscritto sulla tomba (κωφὸν [...] οὖνομα). L'impiego del termine ὄνομα genera un gioco allusivo fra il destino del nome inciso sulla stele fittizia, elemento vuoto sottoposto alle intemperie, e quello del nome riportato nelle copie dell'opera che sopravvivrà²⁸.

Il sintagma σοφαὶ [...] ῥήσιες riprende λεπταὶ ῥήσιες di Call. *AP* 9, 507,4 = ep. 27,4 Pf. = *HE* 1300, in cui, in un contesto programmatico al pari di *AP* 7, 80, l'espressione è riferita ai *Fenomeni* di Arato. Come sottolineato da Platt 2018, 37s., è significativo il gioco fra oralità e scrittura: le odi di Saffo vengono presentate come

²² Sull'interpretazione dell'usignolo esiodeo si veda *supra* n. 12.

²³ Come ben affermato da Swinnen 1970, 42s., le ἀηδόνες simboleggiano la poesia dei Battiadi, «the reduziertes Dichten, ἀ[ηδονίδες] δ' ᾠδε μελιχρ[ό]τεραι, versus the circumstantial poetry of the Telchines, μέγα ψοφέουσα αοιδή».

²⁴ Su questo gioco tra *Stimmlichkeit* e trasmissione scritta insiste Männlein-Robert 2007a, 207s., mentre Gutzwiller 1998, 207 ammette soltanto la trasmissione per iscritto.

²⁵ Swinnen 1970, 42 parla efficacemente di «visual and acoustical sense».

²⁶ Cf. Meyer 2005, 222; Männlein-Robert 2007a, 206.

²⁷ Per l'identificazione e la datazione di Pinito si veda Gow – Page 1968, 2, 464.

²⁸ A ragione, Platt 2018, 38 contrappone alla potenziale deperibilità del supporto su cui l'epigramma è iscritto la trascendente immortalità garantita invece dalla poesia.

realtà dematerializzata, persistente tuttavia nella sua concretezza uditiva, rispetto al nome silenzioso inciso sulla tomba. Il ricorso a $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\epsilon\varsigma$, ‘detti’, rievoca le parole di Saffo, che riprendono così vita a livello orale, benché all’epoca di Pinito il canale di trasmissione sia da tempo quello scritto. Questa menzione diretta della voce della poetessa apre la possibilità a un dialogo reale, a prescindere dalla duplice interpretazione delle $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\epsilon\varsigma$ come ‘discorsi’ o ‘passi di un’opera’ (cf. *LSJ*⁹ 1569, s.v. $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\varsigma$ I, III)²⁹. L’antitesi fra le $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\epsilon\varsigma$ e gli $\delta\sigma\tau\acute{\epsilon}\alpha$ è una variazione della consueta contrapposizione epigrafica fra anima e ossa³⁰. Una simile definizione degli $\delta\sigma\tau\acute{\epsilon}\alpha$, pur in assenza di contrapposizione, è in Anon. *AP* 7, 48,3 ($\mu\omicron\upsilon\tilde{\nu}\alpha$ δ' $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\sigma\tau\iota$ $\tau\acute{\alpha}\phi\omega$ $\pi\omicron\lambda\upsilon\delta\alpha\kappa\rho\acute{\upsilon}\omega$ $\delta\sigma\tau\acute{\epsilon}\alpha$ $\kappa\omega\phi\acute{\alpha}$). Un precedente significativo in contesto simile è rappresentato da *Mnas. AP* 7, 54,3 = *HE* 2673, dove la misera sorte delle ossa di Esiodo è contrapposta a quella della sua gloria ($\pi\lambda\epsilon\acute{\iota}\sigma\tau\omicron\nu$ [...] $\kappa\lambda\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$).

Benché risulti più astratta dell’immagine degli usignoli callimachei, che sono organismi in vita, la metafora di Pinito si contraddistingue, tuttavia, per il suo richiamo alla sfera uditiva.

Gli epigrammi a seguire saranno suddivisi fra quelli che presentano un *focus* sul mezzo di trasmissione scritto dell’opera, quelli con un *focus* sul canale dell’oralità, e quelli in cui la sopravvivenza del poeta avviene mediante una voce terza che ne celebra i meriti. In alcuni casi queste tre modalità sono compresenti all’interno di uno stesso epigramma.

Un esempio incentrato sull’oggetto materiale che permette la trasmissione scritta è *Simm. AP* 7, 21 = *HE* 3280-3285:

Τόν σε χοροῖς μέλψαντα Σοφοκλέα, παῖδα Σοφίλλου,
 τὸν τραγικῆς Μούσης ἄστέρα Κεκρόπιον,
 πολλάκις ὄν θυμέλησι καὶ ἐν σκηνῆσι τεθελῶς
 βλαισὸς Ἀχαρνίτης κισσοῦ ἔρεψε κόμην,
 τύμβος ἔχει καὶ γῆς ὀλίγον μέρος³¹, ἀλλ’ ὁ περισσός 5
αἰῶν ἀθανάτοις δέρεται ἐν σελίσιν.

Nell’ultimo distico la contrapposizione è fra la tomba di modeste condizioni e la fama che sempre risplenderà nelle colonne del *volumen*.

L’interpretazione del verbo δέρεται appare controversa, in quanto può assumere significato transitivo di ‘vedere’ o quello intransitivo di ‘risplendere’ (cf. *LSJ*⁹ 379,

²⁹ L’uso di un vocabolo che rimanda al ‘parlare’ allude al superamento della topica perdita della voce al momento della morte. In merito si veda Montiglio 2000, 228-233, che considera la perdita della voce il principale segnale dell’avvicinamento della morte, come suggeriscono alcuni passaggi in tragedia, suffragati dalla trattazione ipocratea.

³⁰ Cf. e.g. *IG* II² 8870 (Attica, metà IV sec. a.C.); *IG* II² 11140 (Atene, II sec. d.C.).

³¹ Accolgo il testo di Waltz (1960², 65) che stampa la virgola dopo μέρος, in luogo del *semicolon*, trádito dai manoscritti. In tal modo, la doppia dipendenza del complemento oggetto σε del v. 1 da ἔχει e da δέρεται risulta meno complessa e libera dall’ipotesi di corruzione.

s.v. δέρκομαι). Nel primo caso il soggetto di δέρκεται sarebbe costituito dal lettore di ogni epoca, metonimicamente inteso come ὁ περισσὸς αἰὼν, che potrà vedere Sofocle (σε del v. 1) risplendere in eterno nella trasposizione scritta delle sue tragedie³². Nel secondo caso, invece, l'eternità, intesa come il riverbero perenne della gloria, risplenderà per sempre nelle pagine³³. Il verbo inteso in senso intransitivo è attestato soltanto al perfetto e alla diatesi attiva (Pind. *Ol.* 1,93s.: τὸ δὲ κλέος / [...] δέδορκε; *Nem.* 3,84 δέδορκεν φάος; *Nem.* 9,41s.: δέδορκε / [...] φέγγος). Questo uso, nonostante garantisca un ruolo di primo piano allo splendore esterno, caratteristico dello *μνήμα*, rispetto alla pochezza della tomba (ὀλίγον μέρος), non è confermato da alcun parallelo alla diatesi media e al presente. Risulta quindi più plausibile, sulla scorta dell'intervento di Waltz (*vd.* n. 31), intendere il verbo come transitivo: τύμβος ἔχει (v. 5) e ὁ περισσὸς / αἰὼν [...] δέρκεται (vv. 5s.) condividono il complemento oggetto σε (v. 1) e si contrappongono sul piano semantico. D'altronde non si deve sottovalutare che, fin dai poemi omerici, il verbo δέρκομαι, anche quando usato transitivamente, contiene il *focus* sullo splendore e sulla luce della visione (cf. *LSJ*⁹ 379, s.v. δέρκομαι, 1 a). Di conseguenza, i lettori futuri avranno la possibilità di restare abbagliati dal riverbero di Sofocle, vivo per sempre nelle sue pagine.

Significativa anche la *dispositio verborum*: il valore eternizzante della σελίς è scisso nell'ultimo distico mediante un forte *enjambement* e il cambiamento del *medium* di comunicazione è posto in rilievo in *explicit* di componimento. Non solo Sofocle è morto, ma il modo in cui la sua opera viene trasmessa è relegato a una realtà remota: sulla *performance* teatrale prevale ormai la dimensione vitale della lettura³⁴.

Anche Ericio, in un epigramma di I sec. a.C.-I sec. d.C., dopo aver segnalato la presenza del σῆμα (v. 1: λιπαρῶ ἐπὶ σήματι) a eterno ricordo di Sofocle, esprime l'augurio di un costante rinnovamento dell'incoronazione del tragediografo grazie alla trasposizione scritta della sua opera:

Eryc. *AP* 7, 36 = *GPh* 2262-2267
 Αἰεὶ τοι λιπαρῶ ἐπὶ σήματι, διε Σοφόκλεις,
 σκηνίτης μαλακοῦς κισσὸς ἄλοιτο πόδας,
 αἰεὶ τοι βούπαισι περιστάζοιτο μελίσσαις
 τύμβος Ὑμηττεῖω λειβόμενος μέλιτι,
 ὡς ἄν τοι ρεῖη μὲν αἰεὶ γάνος Ἀτθίδι δέλτω³⁵ 5
 κηρός, ὑπὸ στεφάνοις δ' αἰὲν ἔχῃς πλοκάμους.

Sebbene manchi un'affermazione netta sulla decomposizione del corpo del de-

³² Cf. Bing 1988, 59s.; Meyer 2005, 112s.; Klooster 2011, 21. Waltz 1960², 65 *ad l.* interpretava il testo letteralmente: Sofocle è nella tomba, nascosto alla vista, ma nelle sue pagine i posteri potranno ancora vederlo.

³³ Pontani 1979, 19, 502 traduce il v. 4 «ma splendono, sui fogli eterni, gli evi» ed intende che l'eternità brilla nella pagina come un occhio luminoso.

³⁴ Cf. Bing 1988, 60.

³⁵ Accolgo la congettura di Jacobs αἰεὶ γάνος, sulla scorta di Waltz 1960², 73 e Beckby 1967², 2, 34.

funto, è significativo il riferimento nell'ultimo distico all'attività di ricopiatura del testo su una tavoletta che ne permetterà la sopravvivenza. L'augurio rivolto a Sofocle è quello di far rivivere in eterno, attraverso la scrittura, il momento di gloria legato alla *performance* teatrale (vv. 5s. ὡς [...] / [...] ὑπὸ στεφάνοις δ'ἔχης πλοκάμους). La persistenza eterna dell'opera del tragediografo è messa in rilievo attraverso la ripetizione dell'avverbio di durata in significativa sede metrica (v. 1: αἰεί in *incipit*; v. 3: αἰεί in *incipit*; v. 5: αἰί prima della cesura efemimere; v. 6: αἰέν in dattilo di apertura del secondo emistichio). La tavoletta che conserva i suoi versi è il σῆμα che rimarrà in eterno, il simbolo metonimico della concreta persistenza della produzione poetica³⁶.

La permanenza garantita dal mezzo vocale assume spesso la forma dell'eco del canto e del suono³⁷. Si riportano alcuni esempi, il primo dei quali riferito ad Anacreonte:

[Simon.] AP 7, 25,9s. = HE 3332s. = FGE 974s. = el. 101,9s. Sider³⁸
 μολπῆς δ' οὐ λήγει³⁹ μελιτερπέος, ἀλλ' ἔτ' ἐκείνων
 βάρβιτον οὐδὲ θανῶν εὔνασεν εἰν Αἴδη.

Il poeta, da morto, non fa riposare la cetra e non riposa dal suo canto, definito con l'*hapax* μελιτερπέος⁴⁰; a permanere è l'attività del cantare, rievocata attraverso l'atto stesso del poeta di suonare il suo tipico strumento e di intonare un canto, che si contraddistingue per la dolcezza (cf. ἀηδόνες in Call. AP 7, 80,6).

Antip. Sid. AP 7, 6,3s. = HE 226s.⁴¹
 Μουσῶν φέγγος Ὀμηρον, ἀγήρατον στόμα κόσμου
 παντός, ἀλλροθία, ξεῖνε, κέκευθε κόνις.

Omero, sebbene sia ormai coperto dalla sabbia battuta dal mare, è voce perenne del mondo intero (ἀγήρατον στόμα κόσμου). Come nota Bolmarcich 2002, 76, l'epigramma è riferito più alla reputazione di Omero che alla sua persona. Tuttavia, mi sembra che esso possa commemorare l'intera sua opera poetica, come uscita dalla sua bocca. La bocca è metonimia per la voce e viene definita ἀγήρατον, in quanto si sottrae

³⁶ Sull'uso metaforico di δέλτος si veda l'accenno di Männlein-Robert 2007b, 374.

³⁷ Su questo motivo, non contestualizzato nell'epigramma, ma nella poesia lirica e tragica, si veda Montiglio 2000, 91-101, che precisa la mancata collisione fra l'ideale di una trasmissione orale e quello della durabilità dell'opera stessa e si sofferma sulla vocalità e sulle musicalità come componenti primarie della poesia.

³⁸ La paternità simonidea è probabilmente falsa, come argomentato da Gow – Page, 1965, 2, 518 e Sider 2020, 373.

³⁹ È accolta l'emendazione di Porson, suggerita dalla *Suda*, in luogo di λήγει, tradito dai mss.

⁴⁰ Si veda Barbantani 1993, 51.

⁴¹ Questi versi trovano un corrispettivo quasi integrale in IG XIV 1188,3s. = IGUR IV 1532,3s. (Roma, II-III sec. d.C.), incisa su un'erma di Omero ritrovata nella villa di Eliano. Per un confronto fra i due testi e la preferenza accordata a ἀγήρατον in luogo di ἀγήραντων vd. Garulli 2012, 92-97.

a qualsiasi forma di decadimento: a fronte di un corpo materiale perduto, la sopravvivenza è garantita dalla poesia, che assume la forma del permanere della voce⁴².

Altri epigrammi alludono a un canale di permanenza orale, pur riferendosi a una realtà materiale, non meglio identificata come supporto scrittoria:

Anon. AP 7, 12 = FGE 1222-1227 = Herinn. T 5 Neri⁴³
Ἄρτι λοχευομένην σε μελισσοτόκων ἔαρ ὕμνων,
ἄρτι δὲ κυκνεῖα φθεγγομένην στόματι,
ἦλασεν εἰς Ἀχέροντα διὰ πλατὺ κῦμα καμόντων
Μοῖρα λινοκλώστου δεσπότης ἠλακάτης·
σὸς δ' ἐπέων, Ἥρινα, καλὸς πόνος οὐ σε γεγωνεῖ 5
φθίσθαι, ἔχειν δὲ χοροὺς ἄμμιγα Πιερίσιν.

Antip. Sid. AP 7, 14 = HE 236-243
Σαπφῶ τοι κεύθεις, χθῶν Αἰολί, τὰν μετὰ Μούσαις
ἀθανάταις θνατὰν Μοῦσαν ἀειδομένην,
ἂν Κύπρις καὶ Ἔρωσ συνάμ' ἔτραφον, ἄς μετὰ Πειθῶ
ἐπλεκ' ἀεῖζων Πιερίδων στέφανον,
Ἑλλάδι μὲν τέρψιν, σοὶ δὲ κλέος. ὦ τριέλικτον 5
Μοῖραι δινεῦσαι νῆμα κατ' ἠλακάτας,
πῶς οὐκ ἐκλώσασθε πανάφθιτον ἡμᾶρ ἀοιδῶ
ἄφθιτα μησαμένα δῶρ' Ἑλικωνιάδων;

Nel primo, dopo l'accenno al prematuro destino di morte di Erinna, attraverso il δέ contrastivo, viene introdotta nell'ultimo distico l'immortalità poetica a cui è destinata la poetessa, che ancora vive danzando e cantando con le Muse. La 'bella fatica dei versi' è il mezzo che permette la sopravvivenza e proclama a gran voce – γεγωνεῖ, nel significato di 'proclamare in modo da essere uditi' (cf. LSJ⁹ 340, s.v. γεγωνέω) – la mancata decomposizione dell'opera di Erinna. L'epigramma dialoga strettamente con Asclep. AP 7, 11 = HE 942-945 = ep. 28 Sens = Herinn. T 4 Neri, che, pur privo di riferimenti al destino di fama dopo la morte, si focalizza sulla fama ancora più grande di cui Erinna avrebbe beneficiato se non fosse morta (vv. 3s.)⁴⁴: ricorre anche lì il potere inaspettato (δυνατώτερος) di un'opera di piccola mole e aggraziata (γλυκὺς, οὐχὶ πολὺς).

Il sostantivo πόνος è utilizzato altrove in epoca ellenistica per indicare opere let-

⁴² È significativo che ἀγήρατος/ἀγήραντος ricorra spesso in formule che indicano la permanenza della fama e del buon nome, come ἀγηράτω [...] εὐλογία, secondo la felice emendazione di Lascaris, in Simon. AP 7, 253 = [Simon.] FGE 713 = ep. 7 Sider e κλέος ἀγήρατος in Eur. IA 567 e Orac. Sib. III 418; XI 140. In merito si veda Garulli 2012, 164.

⁴³ Come ipotizzato da Neri 2003, 189, l'epigramma sembra databile intorno agli anni 250-150 a.C.: il *terminus ante quem* è l'appartenenza alla Corona di Meleagro, mentre un *terminus post quem* è costituito da Asclep. AP 7, 11 = HE 942-945 = ep. 28 Sens = Herinn. T 4 Neri, rispetto al quale i vv. 5s. mostrano molteplici rimandi lessicali.

⁴⁴ Ὁ γλυκὺς Ἡρίνης οὗτος πόνος, οὐχὶ πολὺς μὲν, / ὡς ἂν παρθενικᾶς ἔννεακαιδέκτευς, / ἀλλ' ἐτέρων πολλῶν δυνατώτερος· εἰ δ' Αἶδας μοι / μὴ ταχὺς ἦλθε, τίς ἂν ταλικὸν ἔσχ' ὄνομα;

terarie (cf. Call. ep 6,1 Pf. = HE 1293-1296, dove *La presa di Ecalia* è indicata come τοῦ Σαμίου πόνος; Asclep. AP 7, 11,1 = HE 942 = ep. 28,1 Sens = Herinn. T 4,1 Neri, già in riferimento ad Erinna; Antip. Thess. AP 9, 186 = GPh 653-658, in riferimento all'opera di Aristofane). In queste occorrenze il termine sembra riferirsi al prodotto concreto dello sforzo materiale del poeta, similmente a μόχθος in Mel. AP 12, 257,3 = HE 4724 e in Jul. Aegypt. AP 7, 594,4⁴⁵. Questa accezione occorre già nel V sec. a.C. e in particolare in Pind. *Pyth.* 6,54, dove è riferito al miele come prodotto concreto della fatica delle api⁴⁶. Come supposto da Sens 2011, 190, la ripresa dell'immagine pindarica del lavoro delle api in Asclep. AP 7, 11,1 potrebbe essere deliberata: l'opera di Erinna è intesa come prodotto dolce di un'azione laboriosa (γλυκύς... πόνος)⁴⁷. Nell'epigramma in oggetto si aggiunge il genitivo ἐπέων, che ne precisa forse la natura esametrica rispetto alla definizione generica di Asclepiade.

Tuttavia, il verbo γεγωνεῖ e i χοροί, a cui Erinna continua a prendere parte insieme alle Muse, sembrano alludere a una forma di permanenza orale, parallela a quella materiale e scritta. Il verbo γεγωνεῖ, di alta caratura stilistica, si riferisce a una proclamazione proferita con determinazione e quasi gridata (cf. Pind. *Pyth.* 9,1-4: Ἐθέλω χαλκάσπιδα Πυθιονίκαν / σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων / Τελεσικράτη Χαρίτεσσι γεγωνεῖν / ὄλβιον ἄνδρα [...])⁴⁸. Il peculiare accostamento linguistico fra πόνος e γεγωνεῖ dà conto dell'inevitabile connubio fra le due dimensioni.

In Antip. Sid. AP 7, 14 = HE 236-243 si assiste a una contrapposizione implicita fra destino del corpo e destino della fama: viene espresso il lamento per la disparità fra il destino mortale di Saffo e l'immortalità dei suoi doni (ἄφθιτα), che la renderebbero meritevole di un πανάφθιτον ἦμαρ. I doni sembrano essere oggetti concreti dell'azione espressa dal verbo μήδεσθαι. La componente del canto è presente in ἀοιδῶ (v. 7), anche se in misura limitata: la definizione, che affonda le sue radici nella tradizione epica, è infatti una costante della letteratura greca⁴⁹.

Un esempio che non presenta veri e propri segnali del mezzo orale o scritto di trasmissione dell'opera poetica è Antip. Sid. AP 7, 713 = HE 560-567 = Herinn. T 8 Neri. L'oggetto della permanenza è in questo caso il βαιὸν ἔπος, inteso come il prodotto dell'azione letteraria di Erinna, con verosimile allusione al metro da lei usato.

⁴⁵ Floridi 2007, 406, in merito a Strat. AP 12, 258 = ep. 98 Floridi, dove il sostantivo può assumere la duplice accezione di 'pena amorosa' e di 'fatica intellettuale', lo riconduce più in generale all'«idea di travaglio da cui nasce ogni prodotto letterario».

⁴⁶ Un'ulteriore attestazione pindarica di πόνος interpretabile come 'fatica letteraria' è in Pind. *Pae.* 7b.22 = fr. C2 Ruth., se si legge con Rutherford 2001, 244, 249 ἀθάνατον πόνον. La perifrasi farebbe riferimento al compito/alla fatica perenne di intonare il presente Peana su ispirazione delle Muse.

⁴⁷ Sulla tendenza comune a paragonare l'attività dei poeti a quella delle api si veda Waszink 1974 e i *loci paralleli* riportati in Williams 1978, 93 e, più estesamente, Neri 1996, 199 n.17.

⁴⁸ Così lo intendono anche Conti Bizzarro 2001, 103 e Neri 2003, 191.

⁴⁹ In merito si veda Bing 1988, 12.

vv. 1-4

Παυροεπὴς Ἥρινα, καὶ οὐ πολὺμυθος αἰδαῖς
ἀλλ' ἔλαχεν Μούσας τοῦτο τὸ **βαῖον ἔπος**.
τοιγάρτοι μνήμης οὐκ ἤμβροτεν οὐδὲ μελαίνης
Νυκτὸς⁵⁰ ὑπὸ σκιερῇ κωλύεται πτέρυγι

Il componimento non è propriamente funerario, in quanto manca l'accenno a una tomba. È presente però l'elogio dell'opera esigua, ma lodevole, di Erinna (vv. 1s.) e la proclamazione della sua immortalità (vv. 3s.)⁵¹. Nei versi successivi (vv. 5-8) si affianca a questo motivo quello della dolcezza in contrapposizione alle opere dei poetastri di qualità inferiore (vv. 7s.: canto del cigno = poesia dolce vs. gracchiare delle cornacchie = poesia sgraziata). La celebrazione di Antipatro si fonda quindi anche su un motivo programmatico: l'obiettivo è quello di valorizzare la scelta di una poesia breve, attraverso l'accostamento metaforico di canti di uccelli di diversa qualità⁵². L'immagine della Notte che non offusca il ricordo dell'opera di Erinna ripropone in chiave diversa la contrapposizione topica fra decomposizione e permanenza. Il riferimento è all'azione vivificatrice del ricordo che si contrappone a quella ombrosa della Notte, portatrice di oblio, similmente a quella di Ade in Call. AP 7, 80,5s. = ep. 2,5s. Pf. = HE 1207s. In questo caso, la persistenza della fama è affermata attraverso la negazione del suo contrario (οὐκ οὐδέ).

La mancata esplicitazione del soggetto di ἤμβροτεν (v. 3) e κωλύεται (v. 4) potrebbe essere intenzionale da parte dell'autore. In tal modo, egli alluderebbe alla relazione fra l'eternità del componimento poetico e il ricordo perenne della sua autrice (cf. Neri 2003, 198).

Dall'esame dei testi emerge l'esistenza dal III sec. a.C. di un doppio binario scrittura-oralità, un quadro descritto da Cameron 1995, 32ss. e ribadito da Bing 2009, 106-115. In epoca ellenistica i termini di scrittura penetrano nella metafora dell'ispirazione poetica, benché questo non implichi che la lettura diventi il canale di trasmissione esclusivo: resta ben presente la dimensione dell'ascolto. Ne è un chiaro esempio l'utilizzo del verbo ἀκούω per intendere l'azione di 'leggere in un'opera' utilizzato dai Greci, anche in un'epoca in cui il canale di trasmissione scritto è preminente, a causa dell'originaria e rilevante importanza del mezzo di trasmissione orale⁵³. Inoltre, il ricordo dei poeti destinatari degli epitafi coincide con la fotografia eterna del mezzo in cui i loro prodotti poetici erano principalmente diffusi nella loro epoca (*performance*

⁵⁰ Stampo Νυκτός in maiuscolo come la maggior parte degli editori.

⁵¹ L'interpretazione dell'epigramma come uno μνήμα è seguita da Neri 2003, 198, che ne ipotizza la collocazione alla fine di un libro, sebbene la menzione di caratteristiche comuni dell'opera di Erinna possa far pensare a un semplice elogio della sua opera. Montiglio 2018, 226 classifica il componimento come una forma particolare di μνήμη, in cui la voce parlante è quella dei poeti delle generazioni successive che ammirano la fama perenne di Erinna.

⁵² Per il fine programmatico dell'epigramma si veda Neri 1996, 206-211.

⁵³ Si veda su questa riflessione Schenkeveld 1992, 135.

teatrale per Sofocle; canto per Saffo; suono della cetra per Anacreonte), sebbene il canale di trasmissione sia ormai quello scritto. Nello sviluppo del *topos* dell'immortalità in epoca ellenistica, il doppio livello fra dimensione orale e dimensione scritta acquista quindi un nuovo vigore e viene sfruttato in tutte le sue potenzialità.

Una terza categoria di permanenza è rappresentata dalla mediazione di una voce altra come garante di sopravvivenza dell'opera di un poeta: in questi casi a prevalere sono l'ὄνομα, inteso concretamente come nome o come eco dei meriti, e il κλέος, spesso trasmessi attraverso il canto di una voce terza. L'importanza del canto dei posteri nella celebrazione emerge in Anon. *AP* 7, 47 = Eur. *TrGF* 5,1 T 236 = T 98 Kovacs:

Ἄπασ' Ἀχαιῖς μνήμα σῶν γ', Εὐριπίδη·
οὔκουν ἄφωνος, ἀλλὰ καὶ λαλητέος.

Il monumento funebre di Euripide ha un valore vuoto, come già il nome iscritto sulla tomba in Pinyt. *AP* 7, 16,1 = *GPh* 3939. Condivido l'interpretazione di quanti riferiscono ἄφωνος e λαλητέος (v. 2) a Euripide, intendendo λαλητέος secondo l'accezione di 'spoken of' (un *unicum* in forma personale; cf. *LSJ*⁹ 1026, s.v. λαλητέος)⁵⁴. Euripide non è privo di voce, ἄφωνος, ma è e deve essere – come suggerisce l'aggettivo verbale λαλητέος – oggetto di lode orale. La voce viene restituita al tragediografo attraverso il ricordo preservato dalla patria, alla quale rimangono le sue opere. Meno plausibile, seppur ampiamente condivisa, appare l'ipotesi di riferire entrambi gli aggettivi ad Ἀχαιῖς e intendere λαλητέος con valore attivo, analogo a λαλητός⁵⁵. Questa lettura non persuade per due motivi: il significato attivo di λαλητέος non è mai attestato e la sua attribuzione a un nome femminile non è giustificata. L'opera del tragediografo sembra quindi risuonare in un'eco infinita di rimodulazione del mezzo culturale di trasmissione, che non è essenzialmente quello scritto, ma si nutre dei giudizi espressi in merito alla sua opera nella terra natia⁵⁶.

Secondo Platt 2018, 31s. il verbo λαλέω risulta ancora più significativo dal momento che, oltre ad alludere al 'chiacchiericcio' sul conto di Euripide, farebbe riferimento alla reiterata *performance* teatrale delle sue tragedie. Questa ipotesi si fonda sull'uso isolato del verbo λαλέω per indicare la pantomima (χειρσὶν ἅπαντα λαλήσας) in *IG* XIV 2124 = *GVI* 742 (Roma, II-III sec. d.C.?), un epigramma funerario per un attore e maestro di teatro. Sulla base della sparuta accezione teatrale del verbo e

⁵⁴ Cf. Paton 1919, 31 («so thou art not dumb, but even vocal») e, recentemente, Platt 2018, 31 («so you are not voiceless, but even to be talked of»). L'aggettivo è inteso nella medesima accezione, ma riferito ad Ἀχαιῖς, in Kimmel-Clauzet 2013, 181 («Elle n'est pas sans voix, au contraire elle fait parler d'elle»).

⁵⁵ Cf. Waltz 1960² («et, loin d'être muette, elle puet parler haut»); Beckby 1967², 2, 41 («und stumm nicht ist dies Denkmal, nein, es spricht sogar»); Pontani 1979, 31 («perciò non muta resterà, ma garrula»); Marzi in Conca – Marzi – Zanetto 2005, 603 («non certo muta, ma capace di parlare»).

⁵⁶ Cf. Platt 2018, 36.

sulla scorta degli epigrammi della sequenza tematica AP 7, 43 – AP 7, 46, mi sembra maggiormente plausibile che con λαλέω si alluda alla gloria di Euripide, perpetuata dalle voci dei posteri che lo celebreranno⁵⁷.

Un esempio più evocativo è Tull. Laur. AP 7, 17 = GPh 3909-3916:

vv. 3-8
 τόνδε γὰρ ἀνθρώπων ἕκαμον χέρες, ἔργα δὲ φωτῶν
 ἔς ταχινήν ἔρρει τοιάδε ληθεδόνα·
 ἦν δέ με Μουσάων ἐτάσης χάριν, ὦν ἀφ' ἐκάστης 5
 δαίμονος ἄνθος ἐμῆ θῆκα παρ' ἐννεάδι,
 γνῶσσαι, ὡς Αἴδεω σκότον ἔκφυγον οὐδέ τις ἔσται
 τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νόνημος ἥλιος.

Attraverso la negazione dell'aggettivo νόνημος, usato nell'inusuale significato attivo di 'che non nomina', in contrapposizione all'oscurità dell'Ade (v. 7: σκότον), si proclama la continua riproposizione del nome di Saffo in ogni luogo e tempo.

Il motivo della celebrazione dell'ὄνομα può essere anche combinato con quello della trasmissione scritta o orale della poesia. Un esempio del primo tipo occorre in Phil. AP 9, 575 = GPh 3009-3014:

Οὐρανὸς ἄστρα τάχιον ἀποσβέσει ἢ τάχα νυκτός
 ἥλιος φαιδρὴν ὄψιν ἀπεργάσεται
 καὶ γλυκὴ νᾶμα θάλασσα βροτοῖς ἀρυτήσιμον ἔξει
 καὶ νέκυς εἰς ζῶων χώρον ἀναδράμεται,
 ἦ ποτε Μαιονίδαο βαθυκλεῆς οὔνομ' Ὀμήρου 5
 λήθη γηραλέων ἀρπάσεται σελίδων.

Pur in assenza di un esplicito riferimento al nesso disfacimento-permanenza, attraverso un *adynaton* si sancisce l'impossibilità di dimenticare il nome glorioso di Omero (βαθυκλεῆς οὔνομα) se le sue σελίδες sopravvivranno. Come nell'epigramma di Callimaco, occorre il verbo dello strappo violento (v. 6: ἀρπάσεται)⁵⁸. Il significato di οὔνομα è ancora intermedio, ma precisato da βαθυκλεῆς, un *hapax* volto ad esprimere che il nome correrà sulle bocche di tutti, ma la sua fama si preserverà concreta e profonda.

⁵⁷ In [Ion.] AP 7, 43,3 = [Ion.] FGE 568 = Eur. TrGF 5,1, T 233,3 = T 96,3 Kovacs si fa riferimento al κλέος ἀφθιτον di Euripide (vd. *supra*); in Anon. AP 7, 45 = [Th.] o [Tim.] FGE 1052-1055 = Eur. TrGF 5,1, T 232 viene nominato l'ἔπαινος che molti serbano nei confronti del tragediografo dopo la sua morte; in Anon. AP 7, 46 = FGE 1212s. = Eur. TrGF 5,1, T 235 = T 97 Kovacs si menziona la δόξα che avvolge lo μνήμα. Sulla difficoltà di attribuire AP 7, 43,3 a Ione di Chio si veda da ultimo Valerio 2013, 15s.

⁵⁸ Lo stesso è presente in Jul. Aegypt. AP 7, 594, in cui il riferimento è all'opera di un grammatico: lo μνήμα è nelle innumerevoli pagine di libri nelle quali egli copiò le opere dei poeti, strappandole dall'oblio (vv. 3s.: [...] ἀνεζώγρησας ἀπολλυμένων ἀπὸ λήθης / ἀρπάξας, νοερὸν μόχθον αἰδοπόλων).

Il caso del doppio canale di persistenza dell'ὄνομα e della permanenza orale interessa invece Anon. AP 9, 521:

Οὐκ ἄρα σοί γε ὄλιζον ἐπὶ κλέος ὥπασε Μοῖρα
ἤματι, τῷ πρώτῳ φῶς ἴδες ἀελίου,
Σαπφοῖ· σοὶ γὰρ ῥῆσιν ἐνεύομεν ἄφθιτον εἶμεν,
σὺν δὲ πατὴρ πάντων νεύσεν ἐρισφάραγος·
μέλψη δ' ἐν πάντεσσιν **ἰοίδιμος** ἀμερίοισιν 5
οὐδὲ **κλυτᾶς φάμας** ἔσσειαι ἠπεδανά.

Il punto centrale dell'epigramma è l'augurio, ampiamente condiviso dai mortali, che la ῥῆσις di Saffo sia ἄφθιτος (σοὶ γὰρ ῥῆσιν ἐνεύομεν ἄφθιτον εἶμεν), attraverso la celebrazione con il canto (μέλψη, ἰοίδιμος), che le garantirà una κλύτα φάμα⁵⁹. Sebbene manchi l'idea della riduzione a cenere del corpo, l'opera di Saffo è ricordata come ῥῆσις (cf. Pinyt. AP 7, 16 = GPh 3939s.). In questo caso è evidente l'idea di 'voce terza': il canto a cui si fa riferimento non è quello di Saffo, riproposto dai posteri, ma quello intonato da loro per celebrare Saffo.

Negli epigrammi ellenistici si attesta anche la compresenza di tutte e tre le forme di permanenza (permanenza scritta, orale e orale con *focus* sul κλέος prodotto). Ne è un illustre esempio Posidipp. ep. 122 A.-B.= Ath. XIII 596 c = HE 3142-3149:

Δωρίχα, ὁστέα μὲν σὰ πάλαι κόνις ἔσθ' ὃ τε δεσμὸς⁶⁰
χαίτης ἢ τε μύρων ἔκπνοος ἀμπεχόνη,
ἢ ποτε τὸν χαρίεντα περιστέλλουσα Χάραξον
σύγχρους ὀρθρινῶν ἤψαο κισσυβίων·
Σαπφῶαι δὲ μένουσι φίλης ἔτι καὶ μενέουσιν 5
ὠδῆς αἱ λευκαὶ φθεγγόμεναι σελίδες
ὄνομα σὸν μακαριστόν, ὃ Νάυκρατις ὠδε φυλάξει
ἔστ' ἂν ἴη Νείλου ναῦς ἐφ' ἄλός πελάγη.

Il riferimento è qui a Dorica, un'etera frequentata da Carasso presente nell'opera di Saffo; sebbene il rimando non sia diretto, lo si riporta in questa sede per gli elementi di riflessione offerti sulla sorte della poetessa stessa: attraverso l'eternizzazione del nome di Dorica, anche il nome e la fama di Saffo sono eterni. Le ossa di Dorica – e, pertanto, anche quelle di Saffo – sono già polvere, ma (δέ) rimangono (μένουσιν) ancora le limpide colonne dell'amabile canto di Saffo (ὠιδῆς αἱ λευκαὶ φθεγγόμεναι

⁵⁹ Le odi di Saffo, definite come ἰοίδαί e considerate immortali, occorrono anche in Dioscor. AP 7, 407,9s. = HE 1573s. (σὰς γὰρ ἰοιδὰς / ἀθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας). In questo caso, però, il *topos* del poeta defunto, reso immortale dalla sopravvivenza della sua opera, è ribaltato: Saffo è una dea e di conseguenza i suoi canti sono immortali.

⁶⁰ Stampo qui il testo di Austin-Bastianini 2002, 159. Per un elenco esaustivo dei tentativi di congettura sul testo corrotto del *Marcianus Gr.* 447 si veda Kazanskaja 2016, 33s.

σελίδες) che fanno risuonare l'οὔνομα [...] μακαριστόν⁶¹. Questo epigramma è un *unicum* fra quelli oggetto del presente contributo, in quanto coinvolge due piani di eternizzazione interconnessi, quello del personaggio e quello dell'autrice⁶². Ancora una volta il termine ὄνομα si scinde nelle sue componenti: nome scritto nell'opera e titolo di fama che ne deriva. A ragione, Rosenmeyer 1997, 131 nota che qui la fama di Saffo resta sulla colonna che parla, un sintagma che combina l'impatto dell'oralità e della testualità: la poesia è «once song and script as oral and textual traditions intertwine»⁶³. La trasmissione orale confluisce in un monumento testuale che funge da μνήμα, ma l'allusione al canale orale resta. Anche in Posidipp. ep. 118 A.-B. = SH 705 si assiste alla mescolanza delle due sfere: dapprima le Muse sono menzionate come destinatarie del canto di Febo (vv. 1s.) e, successivamente, come capaci di scrivere in colonne d'oro (vv. 5s.)⁶⁴. Attraverso l'uso di questo triplice rimando (φθεγγόμεναι, σελίδες, οὔνομα) la conservazione del ricordo di Dorica e il carattere duraturo della poesia di Saffo acquistano particolare rilievo: malgrado il differente contesto, solenne e ufficiale, l'immagine della permanenza dell'opera poetica raggiunge una pregnanza pari a quella degli usignoli callimachei⁶⁵. Resta dubbia la cronologia relativa: non è possibile datare l'epigramma di Callimaco con certezza rispetto al componimento posidippeo, data la stretta vicinanza cronologica fra i due autori⁶⁶.

⁶¹ Condivido l'interpunzione di Daléchamp 1597, *ad l.* (*candidae tabulae, personantes beatissimum nomen tuum*, cf. Call. *Aet.* IV fr. 92 Pf. = fr. 92 Harder), diversamente da Gow – Page 1965, 1, *ad l.*

⁶² Un'interpretazione diversa e poco convincente dell'epigramma è stata proposta da Kazanskaja 2016, secondo la quale il monumento di Dorica presente a Naucrati costituirebbe il solo mezzo per eternarne la fama, offuscata invece nell'opera di Saffo.

⁶³ Il sintagma ossimorico si contrappone all'idea del solenne silenzio della scrittura, introdotto in Plat. *Phaedr.* 275d. Il medesimo campo semantico occorre in Call. *Aet.* IV fr. 92 Pf. = fr. 92 Harder (Λε]ανδρίδες εἶ τι παλαιαί / φθ[έγγ]ονται[]υφαν ἱστορία) e in Acer. *Gramm.* AP 7, 138,4 = FGE 4: ἐσιγήθε...σελίδς, in cui la conclusione dell'opera coincide con la caduta in silenzio della pagina. Bing 1988, 29, 33 ne riporta altri esempi, classificandoli come libri o parti del libro parlanti. Uno sviluppo di questa tendenza è individuato nei casi in cui l'io parlante è la tavoletta stessa, la cera della tavoletta o la coronide (*id.* 33s.). Su altri accostamenti ossimorici fra oralità e scrittura si veda Männlein-Robert 2007a, 163.

⁶⁴ Bing 1988, 15 nota il paradosso dell'abilità di scrittura acquisita anacronisticamente dalle Muse. Il passaggio alla trasmissione scritta dell'opera poetica si concretizza nella rappresentazione del poeta con un rotolo in mano (v. 17). Il richiamo nell'*incipit* alla tradizione delle Muse depositarie del canto prelude al *focus* sul supporto scritto.

⁶⁵ La peculiare efficacia di questi versi, dovuta ai vari canali di trasmissione coinvolti, è stata analizzata anche da Bing 2009, 263 e Christian 2015, 63-65. Il rapporto diretto fra il testo di Posidippo e l'epigramma degli usignoli di Callimaco è stato ben argomentato da Lelli 2005, 99s.

⁶⁶ Riguardo ad altri elementi comuni fra Callimaco e Posidippo sembra preferibile pensare che Posidippo sia stato un modello per Callimaco (cf. e.g. D'Alessio 1995, 11 su Posidipp. AP 16, 375 = HE 3154-3165 e Call. fr. 114 Pf.; Di Benedetto 2003, 107-114, sulla griglia di corrispondenze fra Posidipp. SH 705 = ep. 118 A.-B. e il proemio degli *Aitia*). Secondo Lelli 2005, 100, nel caso in oggetto l'epigramma callimacheo sarebbe presupposto da Posidippo,

La combinazione dei tre canali di permanenza occorre anche in [Leon.] AP 7, 715 = HE 2535-2540⁶⁷:

Πολλὸν ἀπ' Ἰταλῆς κείμαι χθονὸς ἐκ τε Τάραντος
 πατρὸς, τοῦτο δέ μοι πικρότερον θανάτου.
 τοιοῦτος πλανίων ἄβιος βίος, ἀλλὰ με Μοῦσαι
 ἔστερξαν, λυγρῶν δ' ἀντι μελιχρὸν ἔχω,
ὄνομα δ' οὐκ ἤμυσε Λεωνίδου· αὐτὰ με **δῶρα** 5
κηρύσσει Μουσέων πάντας ἐπ' ἡελίουσ.

Il riferimento è all'antitesi fra la caratteristica erosiva del tempo e la sopravvivenza del nome del poeta. Sono i δῶρα Μουσέων a proclamare il nome di Leonida fino alla fine dei tempi: questi indissolubili prodotti dell'attività poetica sono definiti in maniera analoga a quelli di Saffo in Antip. Sid. AP 7, 14,8 = HE 243 (ἄφθιτα [...] δῶρ' Ἑλικωνιάδων). Inoltre, il concetto di permanenza dell'ὄνομα come realtà indelebile è espresso attraverso un verbo raro, ἀμύω, che, in forza della menzione dei soli nell'ultimo verso, richiama il concetto espresso con il sintagma νώνυμος ἥλιος in Tull. Laur. AP 7, 17,8 = GPh 3916. In un contesto in cui la materialità (δῶρα) e la forma di trasmissione orale (κηρύσσει) convergono in un unico sintagma persiste la possibilità di intendere ὄνομα in senso concreto e astratto (nome del poeta riportato nell'opera scritta e fama ottenuta presso i posteri).

Dagli epigrammi esaminati emerge che la permanenza della produzione poetica è definita attraverso moduli stilistici, lessicali e semantici ricorrenti. Risulta frequente l'uso dell'avverbio di negazione riferito al disfacimento del ricordo e contrapposto all'eterna permanenza dell'opera, espressa attraverso avverbi di durata (ἀεὶ) e aggettivi che ne esaltano la resistenza alla morte (ἀθάνατος, ἄφθιτος) o la vasta fama prodotta (πλεῖστος). Si nota inoltre il ricorso a un lessico condiviso, composto da nesi di una tradizione epica o lirica (cf. κλέος ἄφθιτον in [Ion.] AP 7, 43,3 = FGE 568) o da una loro deliberata riformulazione (cf. ῥῆσιν ἄφθιτον in Anon. AP 9, 521,3 e ἄφθιτα δῶρα in Antip. Sid. AP 7, 14,8 = HE 243). Degno di nota è anche il costante gioco sul valore polisemico del sostantivo ὄνομα (indicazione del nome sulla tomba in Pinyt. AP 7, 16,1 = GPh 3939; nome dalla fama profonda in Phil. AP 9, 575,5 = GPh 3013; nome nell'opera scritta e nome sulle bocche dei posteri in Posidipp. ep. 122,5 A.-B. = HE 3146 e in [Leon.] AP 7, 715,5 = HE 2539). Ne consegue un significativo gioco allusivo fra la vacuità e la deperibilità dell'ὄνομα sulla tomba e la conservazione dell'ὄνομα, inteso come riverbero e prodotto tangibile del κλέος, un'accezione già presente in Hom. Od. XIII 248 (Ἰθάκης γε καὶ ἐς Τροίην ὄνομ' ἵκει); XXIV 93s. (ὦς σὺ μὲν οὐδὲ θανῶν ὄνομ' ὄλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ / πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσεται ἐσθλόν, Ἀχιλλεῦ) e in

che ne modella il tono elegiaco e intimo e ne amplia la metafora, spostando il *focus* sul personaggio dell'opera di Saffo.

⁶⁷ Si tratta di un autoepitafio, probabilmente fittizio, in cui Leonida riconosce il suo debito poetico rispetto alla tradizione omerica ed esiodea. In merito si veda Kanellou *c.d.s.*, 7s.

Theogn. 245s. (οὐδὲ θανῶν ἀπολείς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις / ἄφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἔχων ὄνομα). Il ricordo del nome assume concretezza nell'effetto della reputazione acquisita dal defunto dopo la morte: già da fine V sec. a.C. ὄνομα ha iniziato infatti ad assumere il valore astratto di fama, perdendo la sua origine concreta⁶⁸. Nell'epigramma di età arcaica e classica il termine indica generalmente il nome proprio inciso sulla tomba: esempi che preludono già alla doppia accezione nome-fama sono IG³ 1261,2 = CEG 24i,2 = GVI 68,2 (Mirrunte, Attica, 540 a.C.) su Phrasikleia e [Simon.] AP 7, 514,4 = FGE 994 = el. 95,4 Sider, dove ὄνομα è inteso come riverbero in termini di fama militare. Un uso intermedio in epoca ellenistica è in Theocr. 16,97s. e in Ap. Rh. III 679, 1092, dove l'assenza o la perdita della fama coincide con la mancata possibilità di udire il nome. È in questo scenario che si inserisce il ricorso topico all'ambiguità polisemica di ὄνομα negli epigrammi sulla fama poetica.

È singolare inoltre che, a differenza dell'*unicum* callimacheo, che sembra costituire l'inizio di questo sottogenere, gli epigrammi sulla contrapposizione fra destino del corpo e fama poetica siano sempre riferiti a poeti del passato già inseriti in un canone⁶⁹: si tratta quindi di epigrammi fittizi, funzionali spesso a dichiarare la scelta di un determinato ideale di poesia (cf. Antip. Sid. AP 7, 14 = HE 236-243)⁷⁰. Sembra plausibile che alcuni epigrammi di questo tipo abbiano svolto in origine la funzione metaletteraria di congedo nell'ambito dei *Buchepigramme* e delle raccolte di poesia lirica e tragica⁷¹. A prescindere dall'effettiva destinazione degli epigrammi, l'espressione della materialità dell'opera è determinata dalla persistenza già sperimentata della produzione poetica⁷². A ragione, Kimmel-Clauzet 2013 ha rilevato negli epigrammi funerari di carattere encomiastico dedicati a poeti del passato la funzione esemplare di onorare la memoria di questi ultimi, assunti come modelli dai poeti ellenistici. Tale peculiarità traspare con evidenza dal confronto con la poesia su pietra.

Sul versante epigrafico l'uso del *topos* risulta significativamente meno incisivo: negli epitafi su pietra per poeti o artisti occorre sì l'idea della sopravvivenza dopo la morte connessa con il κλέος, con l'ἀρετή e con la τιμή, ma in forma più astratta e meno vivida rispetto a quella della tradizione letteraria⁷³. Da segnalare un'epigrafe

⁶⁸ Per un *excursus* sull'evoluzione semantica del termine si veda Sens 2011, 193 *ad l.*

⁶⁹ Cf. Klooster 2011, 161-173.

⁷⁰ Cf. Bing 1988, 58s.

⁷¹ L'ipotesi si fonda su alcuni indizi non del tutto probanti (si veda Gutzwiller 1998, 15-46; Höschele 2010, 85-93). A volte il riferimento alla tavoletta materiale induce a pensare all'impiego di tali epigrammi nelle raccolte del poeta in questione (Männlein-Robert 2007b, 374); questa idea era stata sviluppata in maniera significativa da Gabathuler 1937, 50 e ripresa da Bing 1988, 29s., secondo il quale gli epigrammi sulla qualità dell'opera di un poeta potevano fungere da σφραγίς. Sulle caratteristiche topiche degli autoepitafi impiegati come σφραγίς si veda ora Kanellou, *c.d.s.*

⁷² Cf. Barbantani 1993, 93.

⁷³ Si vedano IG II² 6626 = GVI 1698 = CEG 568 (Attica, seconda metà IV sec. a.C.): Macareo, poeta tragico, μοῖρ' οὐκ ἀκλεής; IG IX,1², 2,314 = GVI 750 (Acarmania, III-II sec. a.C.): Sopoli, poeta prescelto dalle Muse, ἀρετὰν λείπει ζῶσαν; IG XIV 2342 = GVI 675 (Aquila III sec. d.C.): Prassilla, attrice di mimo, ottenne la stessa τιμή di quando era viva.

proveniente da Alicarnasso (*IG XII,1, 145 = SGO 1, 01/12/01*), verosimilmente tardo ellenistica, incisa su un monumento celebrativo in onore di Androne, Erodotto e Paniassi⁷⁴: le lacune non permettono una piena comprensione del testo, ma è chiaro che si tratta di un'estesa celebrazione delle loro glorie letterarie. A causa del canto spetta loro una fama illustre nelle città dei Greci (v. 8: κλειτὸν [...] κῦδος)⁷⁵. Altre volte e in epoca più tarda, l'epigramma epigrafico recupera una tendenza innovativa attestata nell'epigramma letterario dall'epoca imperiale in poi: l'interruzione del canto e la sottrazione della voce al momento della morte (cf. Lucill. *AP 11, 133 = ep. 42 Floridi*: Eutichide occupa l'Ade con i suoi versi; Agath. Schol. *AP 7, 612,3 = GVI 797,3 = ep. 47,3 Valerio*: λῆξαν ἀοιδαί). Ne sono esempi *GVI 672 = SEG 12, 325* (Macedonia, II-III sec. d.C.), per un'attrice di mimo (κοῦκέτ' αἰείδω), e *GVI 1951* (Ravenna, III-IV sec. d.C.), per una donna che, pur avendo imparato il canto delle Muse, perse la voce una volta morta (ἀφιλατο φωνήν).

Questa divergenza di percorsi fra gli epigrammi fittizi letterari e quelli iscrizionali è prevedibile: nell'epigramma letterario si assiste a una particolare insistenza su forme concrete di permanenza dell'opera poetica, mentre nell'epigramma su pietra si fa riferimento perlopiù al κλέος che ne deriva. La scelta può essere determinata dal fatto che gli epigrammi su pietra, legati alla celebrazione di un morto reale, sono più interessati ad esplorare il motivo consolatorio della memoria presso i cari che quello della sopravvivenza dell'opera artistica.

Sulla scorta dell'esempio efficace di Callimaco in apertura di questa trattazione, pare degno di nota che soltanto due celebri epigrammi di fine I sec. d.C., provenienti da Roma, iscritti sul monumento dell'*enfant prodige* Quinto Sulpicio Massimo (*CIL VI 33976 = IG XIV 2012 = IGUR III 1336C = Kaibel, EG 618 = GVI 1924*), ripercorrono, in una sorta di gioco letterario, tutti i *topoi* analizzati.

Riporto qui i vv. 5-20 della sezione *Epigrammata*, funzionali a questo percorso⁷⁶:

⁷⁴ Di Androne si vedano i frammenti in Dolcetti 2019 e di Paniassi i componimenti in Matthews 1974; Bernabé 1996, 171ss.; Davies 1988, 113-129.

⁷⁵ Lo stesso motivo si ritrova in *SGO 1, 01/12/02*, in cui nella seconda colonna (vv. 55s.: [...] μῦριος αἰών / οὐ τελέσει δόξης πείρατα πάντ' ἐπέπειν) viene segnalata la fama senza fine che riguarderà i tre autori; Merkelbach e Stauber (*SGO, 1, 45*) ipotizzano come autore di entrambe le elegie Eraclito di Alicarnasso, che celebrerebbe la gloria della sua città, evitando di nominare sé stesso. In questo caso la datazione deve essere anticipata, come confermato da alcuni moduli stilistici. Posta la paternità di Eraclito di entrambe le iscrizioni, Call. *AP 7, 80 = ep. 2 Pf. = HE 1203-1208* rivisiterebbe, approfondendoli, alcuni moduli per la fama di poeti e letterati già usati dall'amico. Nonostante la coppia antitetica non compaia in questo caso in modo esplicito, figurano i termini μῦριος, αἰών e δόξα. La forma, più elaborata rispetto ad altri componimenti epigrafici, induce a ipotizzare la sua appartenenza a un ciclo di poesie, la cui incisione su pietra sia avvenuta soltanto più tardi.

⁷⁶ Per una lettura storica, archeologica ed epigrafica, del monumento si rimanda a Ventura – Barraco – Soda 2017, in particolare 37-78. Per l'analisi specifica della sezione *Epigrammata* si veda Garulli 2016; 2018 e per un'esautiva selezione della nutrita bibliografia sul monumento si veda Garulli 2018, 100, n. 11. Molteplici echi letterari sono già presenti anche nel poema esametrico composto da Quinto Sulpicio Massimo che precede la dedica latina

λίσομαι ἀλλὰ στήθι δεδουπότος εἵνεκα κούρου, ὄφρα μάθης σχεδίου γράμματος εὐεπίην, εὐφήμου καὶ λέξον ἀπὸ στόματος τόδε μῦνον δακρύσας· εἴης χώρον ἐς Ἥλύσιον· ζωούσας ἔλιπες γὰρ ἀηδόνας, ἃς Αἰδωνεύς οὐδέποθ' αἰρήσει τῆ φθονερῆ παλάμη.	5 10
Βαιὸν μὲν τόδε σημά, τὸ δὲ κλέος οὐρανὸν ἵκει, Μάξιμε, Πειερίδων ἐξέο λειπομένων, νώνυμον οὐδέ σε Μοῖρα κατέκτανε νηλεόθυμος, ἀλλ' ἔλιπεν λήθης ἄμμορον εὐεπίην. Οὕτις ἀδακρύτοισι τεὸν παρὰ τύμβον ἀμείβων ὀφθαλμοῖς σχεδίου δέρξεται εὐστιχίην. Ἄρκιον ἐς δόλιχον τόδε σοι κλέος · οὐ γὰρ ἀπευθῆς κείσεται, οὐτιδανοῖς ἰδόμενος νέκυσι, πουλὸν δὲ καὶ χρυσοῖο καὶ ἠλέκτροιο φαινοῦ ἔσ[σ]ετ' αἰε κρέσσων ἦν ἔλιπες σελίδα.	15 20

È chiaro che questi versi, caratterizzati da un'ambizione spiccatamente letteraria e da un' *elegans ars dicendi* (cf. Kaibel *ad l.*), legata alla celebrazione di un bambino prodigio, si inseriscono nell'alveo di quella tradizione ed operano una scelta diversa rispetto all'epigramma iscrivzionale⁷⁷. A differenza delle riformulazioni sempre originali dell'epigramma letterario, si nota la tendenza tipica dei centoni alla giustapposizione di diverse immagini topiche, scarsamente rimodulate (cf. Garulli 2012, 356; 2016; 2018).

Ciononostante, i versi in oggetto ripropongono i lessemi e gli stilemi sulla fama poetica, riconducibili ai tre canali di trasmissione: l'immagine sonora degli usignoli (v. 9), chiara eco callimachea, il contrasto fra una permanenza materiale di modeste dimensioni e la fama eterna (v. 11), l'uso dell'aggettivo νώνυμος (v. 13), nel suo consueto senso passivo (vs. Tull. Laur. AP 7.17.8 = GPh 3916), e il destino di κλέος garantito dalla σελίς (v. 17; v. 20). Gli usignoli di Callimaco occupano un ruolo significativo di *trait d'union* fra i due epigrammi (vv. 9s.), come l'immagine più icastica della permanenza eterna dell'opera poetica.

in prosa e la sezione *Epigrammata* (cf. Döpp 1996; Bernsdorff 1997). Il testo è quello pubblicato in Peek, *GVI*.

⁷⁷ Non stupisce che un'opera di questo genere riguardi un monumento che non è solo veicolo di commemorazione, ma anche di trasmissione dell'opera di Quinto Sulpicio Massimo. Si tratta di un 'libro in pietra' a tutti gli effetti, secondo la felice definizione di Garulli 2018, 98.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Acosta-Hughes – Barbantani 2007

B. Acosta-Hughes – S. Barbantani, *Inscribing Lyric* in P. Bing – J.S. Bruss (ed.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden-Boston 2007, 429-445.

Angiò 2014

F. Angiò, *Posidippo di Pella, 118 Austin-Bastianini (PBerol inv. 14283, MP³ 1436, LDAB 3850, SH 705): osservazioni e confronti*, «Papyrologica Lupiensia» 23 (2014), 9-30.

Asper 2004

Kallimachos, *Werke: Griechisch und Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von M. Asper, Darmstadt 2004.

Barbantani 1993

S. Barbantani, *I poeti lirici del canonelessandrino nell'epigrammatica*, «Aevum» 6 (1993), 5-97.

Barbantani 2010

S. Barbantani, *Three Burials: Ibycus, Stesichorus, Simonides. Facts and Fiction about Lyric Poets in Magna Graecia in the Epigrams of the «Greek Anthology»*, Alessandria 2010.

Beckby 1967²

H. Beckby, *Anthologia Graeca. Griechisch-Deutsch*, 1-4, München 1967².

Bernabé 1996

Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta, I, edidit A. Bernabé, Stuttgart 1996² (1987¹).

Bernsdorff 1997

H. Bernsdorff, *Q. Sulpicius Maximus, Apollonios von Rhodos und Ovid*, «ZPE» 118 (1997), 105-112.

Bettini 2008

M. Bettini, *Voci: antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

Bing 1988

P. Bing, *The Well-read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen 1988 (rist. con una nuova intr. Ann Arbor 2008).

Bing 2009

P. Bing, *The Scroll and the Marble. Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, Ann Arbor 2009.

Blomqvist 1993

J. Blomqvist, *On Adverbs in Callimachus: a Contribution to Greek Poetical Language*, in M.A. Harder – R.F. Regtuit – G.C. Wakker (ed.), *Callimachus*, Groningen 1993, 17-36.

Bolmarcich 2002

S. Bolmarcich, *Hellenistic Sepulchral Epigrams on Homer* in M.A. Harder – R. F. Regtuit – G.C. Wakker (ed.), *Hellenistic epigrams*, Groningen 2002, 67-83.

Brillante 1991

C. Brillante, *Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico*, «RFIC» 129 (1991), 150-163.

Bulloch 1985

Callimachus, *The fifth hymn*, edited with Introduction and Commentary by A.W. Bulloch, Cambridge 1985.

Cameron 1995

A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995.

- Christian 2015
T. Christian, *Gebildete Steine: zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*, Göttingen 2015.
- Conca – Marzi – Zanetto 2005
F. Conca – M. Marzi – G. Zanetto, *Antologia Palatina*, 1, trad. Di M. Marzi; intr. e note di F. Conca, Torino 2005.
- Conti Bizzarro 2001
F. Conti Bizzarro, *Note alle testimonianze su Erinna*, «Vichiana», s. 4, 3/1 (2001), 101-106.
- Daléchamp 1597
Athenaei Deipnosophistarum libri XV, versione latina e note di J. Daléchamp, Heidelberg 1597.
- D'Alessio 1995
G.B. D'Alessio, *Apollo Delio, i Cabirii Milesii e le cavalle di Tracia. Osservazioni su Callimaco fr. 114- 115 Pf.*, «ZPE» 106 (1995), 5-21.
- Davies 1988
Epicorum Graecorum Fragmenta, edidit M. Davies, Göttingen 1988.
- De Martino 2006
F. De Martino, *Poetesse greche*, Bari 2006.
- Di Benedetto 2003
V. Di Benedetto, *Posidippo tra Pindaro e Callimaco*, «Prometheus» 29 (2003), 97-119.
- Dolcetti 2019
P. Dolcetti, *Androne di Alicarnasso: Testimonianze e frammenti*, Alessandria 2019.
- Döpp 1996
S. Döpp, *Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus*, «ZPE» 114 (1996), 99-114.
- Douglas 1928
N. Douglas, *Birds and Beasts of the Greek Anthology*, London 1928.
- Edmons 1912
J. M. Edmonds, *The Greek Bucolic Poets*, London-Cambridge Mass. 1912.
- Fantuzzi 2020
M. Fantuzzi, *The Rhesus attributed to Euripides*, Cambridge 2020.
- Floridi 2007
Stratone di Sardi, *Epigrammi*, testo critico, traduzione e commento a cura di L. Floridi, Alessandria 2007.
- Gabathuler 1937
M. Gabathuler, *Hellenistische Epigramme auf Dichter*, St. Gallen 1937.
- Garulli 2012
V. Garulli, *Byblos Laineae. Epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna 2012.
- Garulli 2016
V. Garulli, «Un sasso / che distingue le mie dalle infinite ossa...», «Semicerchio» 54/1 (2016), 11-16.
- Garulli 2018
V. Garulli, *A Portrait of the Poet as a Young Man. The Tomb of Quintus Sulpicius Maximus on the Via Salaria*, in N. Goldschmidt, B. Graziosi (ed.), *Tombs of the Ancient Poets: Between Literary Reception and Material Culture*, Oxford 2018, 83-100.
- Gentili 1971
B. Gentili, *I fr. 39 e 40 Page di Alcmene e la poetica della mimesi nella cultura arcaica*, in F. Cupaiuolo (ed.), *Studi filologici e storici in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, 59-67.

- Gow – Page 1965
A.S.F. Gow – D.L. Page, *Hellenistic Epigrams*, 1-2, Cambridge 1965.
- Gow – Page 1968
A.S.F. Gow – D.L. Page, *The Garland of Philip, and Some Contemporary Epigrams*, 1-2, Cambridge 1968.
- Gutzwiller 1998
K. Gutzwiller, *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley 1998.
- Harder 2012
Callimachus, *Aetia*, edited by M.A. Harder, 2, Oxford 2012.
- Hopkinson 2020²
N. Hopkinson, *A Hellenistic Anthology*, Cambridge 2020².
- Höschele 2010
R. Höschele, *Die blütenlesende Muse: Poetik und Textualität antiker Epigrammsammlungen*, Tübingen 2010.
- Hunter 2008
R. Hunter, *On Coming After. Studies in Post-classical Greek Literature and its Reception*, 1, Berlin-New York 2008.
- Kanellou c.d.s.
M. Kanellou, *Metapoetics in Epitaphs on Poets and Self-Epitaphs*, in J.-P. Guez – F. Klein – J. Peigney – E. Prioux (ed.), *Dictionnaire des images métapoétique anciennes*, Paris (copia d'autore in Academia.edu).
- Kazanskaja 2016
M.N. Kazanskaja, *Posidippus 122 (Austin-Bastinini): Composition and Structure*, «Philologia Classica» 11/1 (2016), 31-41.
- Kimmel-Clauzet 2013
F. Kimmel-Clauzet, *Morts, tombeaux et culters des poètes grecs*, Bordeaux 2013.
- Kimmel-Clauzet 2016
F. Kimmel-Clauzet, *Un hommage de poète à poète? Sur quelques aspects des épigrammes grecques funéraires consacrées aux poètes des époques archaïques et classiques* in L. Foschia – E. Santin (ed.) *L'épigramme dans tous ses états: épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon 2016, 106-121.
- Klooster 2011
J. Klooster, *Poetry as Window and Mirror*, Leiden-Boston 2011.
- Kwapisz 2013
J. Kwapisz, *The Greek Figure Poems*, Leuven-Paris-Walpole 2013.
- Lelli 2005
E. Lelli, *Posidippo e Callimaco*, in M. Di Marco – B. Palumbo – E. Lelli (ed.), *Posidippo e gli altri: il poeta, il genere, il contesto culturale e letterario*, Atti dell'incontro di studio, Roma, 14-15 maggio 2004, Pisa-Roma 2005, 77-132.
- Macqueen 1982
J.G. Macqueen, *Death and Immortality: a Study of the Heraclitus Epigram of Callimachus*, «Ramus» 11/1 (1982), 48-56.
- Männlein-Robert 2007a
I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007.
- Männlein-Robert 2007b
I. Männlein-Robert, *Hellenistische Selbstepitaphien: zwischen Autobiographie und Poetik*, in

- M. Erler – S. Schorn (ed.), *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit: Akten des internationalen Kongresses vom 26.-29. Juli 2006 in Würzburg*, Berlin-New York 2007, 363-383.
- Massimilla 1996
Callimaco, *Aitia. Libro primo e secondo*, introduzione, testo critico, traduzione e commenti di G. Massimilla, Pisa 1996.
- Matthews 1974
V. J. Matthews, *Panyassis of Halicarnassos*, Leiden 1974.
- Meyer 2005
D. Meyer, *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart 2005.
- Montiglio 2000
S. Montiglio, *Silence in the land of logos*, Princeton 2000.
- Montiglio 2018
S. Montiglio, *Impermanent Stones, Permanent Plants: The Tombs of Poets as Material Objects in the Palatine Anthology*, in N. Goldschmidt – B. Graziosi (ed.), *Tombs of the Ancient Poets: Between Literary Reception and Material Culture*, Oxford 2018, 217-233.
- Neri 1996
C. Neri, *Il poemetto e l'epigramma. Note sulla fortuna dell'opera di Erinna in età alessandrina*, «Aevum(ant)» 9 (1996), 193-215.
- Neri 2003
Erinna, *Testimonianze e frammenti*, C. Neri (ed.), Bologna 2003.
- Page 1981
D.L. Page, *Further Greek Epigrams (FGE). Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in Hellenistic Epigrams or The Garland of Philip*, Cambridge 1981.
- Paton 1919
W.R. Paton, *The Greek Anthology*, 2, London 1919.
- Pischinger 1901
A. Pischinger, *Der Vogelzug Bei Den Griechischen Dichtern Des Klassischen Altertums: Ein Zweiter Beitrag Zur Würdigung Des Naturgefühls in Der Antiken Poesie*, Einchstätt 1901.
- Platt 2018
V. Platt, *Silent Bones and Singing Stones*, in N. Goldschmidt – B. Graziosi (ed.), *Tombs of the Ancient Poets: Between Literary Reception and Material Culture*, Oxford 2018, 21-50.
- Pontani 1979
F. M. Pontani, *Antologia palatina*, 2, Torino 1978.
- Puelma 1972
M. Puelma, *Sänger und König*, «MH» 19 (1972), 86-109.
- Rosenmeyer 1997
P.A. Rosenmeyer, *Her Master's Voice: Sappho's Dialogue with Homer*, «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici» 39 (1997), 123-149.
- Rossi 1999
L. Rossi, *Lamentazioni su pietra e letteratura treonodica: motivi topici dei canti funerari*, «ZPE» 136 (1999), 29-42.
- Rossi 2001
L. Rossi, *The Epigrams ascribed to Theocritus: a Method of Approach*, Leuven 2001.
- Rostagni 1916
A. Rostagni, *Poeti alessandrini*, Torino 1916.

- Rutherford 2001
I. Rutherford, *Pindar's Peans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.
- Schenkeveld 1992
D.M. Schenkeveld, *Prose Usages of Ἀκούειν 'To Read'*, «CQ» 42/1 (1992), 129-141.
- Sens 2011
Asclepiades of Samos, *Epigrams and Fragments*, ed. by A. Sens, Oxford 2011.
- Sider 2020
Simonides, *Epigrams and Elegies*, ed. by D. Sider, Oxford 2020.
- Swinnen 1970
W. Swinnen, *Heraklitos of Halikarnassos, an Alexandrian Poet and Diplomat?*, «AncSoc» 1 (1970), 39-52.
- Valerio 2013
Ione di Chio, *Frammenti elegiaci e metrici*, F. Valerio (ed.), Bologna 2013.
- Ventura – Barraco – Soda 2017
E. Ventura – M.E. Barraco – I. Soda, *Quintus Sulpicius Maximus: il sepolcro del poeta fanciullo nel contesto funerario di Porta Salaria a Roma: esame storico, letterario, archeologico ed epigrafico*, Roma 2017.
- Walsh 1990
G.B. Walsh, *Surprised by Self: Audible Thought in Hellenistic Poetry*, «CPh» 85 (1990), 1-21.
- Waltz 1960²
P. Waltz et al., *Anthologie grecque*. Première partie: *Anthologie Palatine*, Tome IV (livre VII, épigr. 1-363, texte établi par P. Waltz et traduit par A.M. Desrousseaux – A. Dain – P. Camelot – E. Des Places, Paris 1960².
- Waszink 1974
J.H. Waszink, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen 1974.
- Williams 1978
Callimachus, *Hymn to Apollo. A Commentary*, edited by F. Williams, Oxford 1978.