

FRANCESCA ANGIÒ

IL PAPIRO ATTRIBUITO A POSIDIPPO DI PELLA  
(PMILVOGL VIII 309, MP<sup>3</sup>1435.01, LDAB 3852)  
QUINDICI ANNI DOPO (2001-2016)\*

\* Il contributo non ha nessuna pretesa di offrire un'informazione completa ed esauriente sul PMilVogl VIII 309, impresa difficile, data la molteplicità dei problemi su cui si è concentrata la ricerca nel corso degli anni a partire dall'edizione preliminare del 1993. Aver privilegiato alcuni aspetti non implica, peraltro, che quelli trascurati siano di minore importanza. Per l'inevitabile necessità della sintesi potrebbe risultare ridotta l'entità degli apporti dei singoli studiosi. Maggiore documentazione analitica per chi voglia cimentarsi nell'"agone posidippeo" può essere offerta dalle varie rassegne citate nella Parte II, note 145 e 146. Mi è gradito con l'occasione esprimere il mio ringraziamento ai professori Mario Capasso e Natascia Pellé sia per l'incoraggiamento affettuoso, sia per il valido aiuto che mi è stato costantemente offerto per il reperimento di contributi non facilmente disponibili.



## Abstract

The article draws up an assessment of the most relevant results relative to the philological and papyrological debate about PMilVogl VIII 309 fifteen years after the publication of its editio princeps.

## Keywords

PMilVogl VIII 309, Posidippus, discussions, Posidippus, Epigram 62 Austin-Bastianini

## Introduzione.

Nel luglio del 2001, dopo parecchi anni di impaziente attesa da parte degli studiosi, G. Bastianini e C. Gallazzi, con la collaborazione di C. Austin, pubblicavano a Milano la splendida edizione del PMilVogl VIII 309<sup>1</sup>, con 112 epigrammi, tutti in distici elegiaci, per un totale di seicento versi circa, dei quali molti, purtroppo, conservati in maniera lacunosa. All'edizione erano allegati

<sup>1</sup> *Posidippo di Pella. Epigrammi* (PMilVogl VIII 309), in G. BASTIANINI-C. GALLAZZI (edd.), con la collaborazione di C. Austin, *Papiri dell'Università degli Studi di Milano*, VIII, Milano 2001. G. Benedetto ha contribuito con il commento di alcuni epigrammi funerari. Per l'«impazienza dell'attesa» rinvio a M. GIGANTE, *Attendendo Posidippo*, «SIFC» 86, terza serie, XI (1993), pp. 5-11, in riferimento alla scoperta del papiro egiziano acquistato dall'Università Statale di Milano annunciata da G. Bastianini e C. Gallazzi, *Sorprese da un involucro di mummia e Il poeta ritrovato*, «Ca' de Sass» CXXI (1993), pp. 28-33 e 34-39. A M. Gigante appartengono le prime osservazioni testuali sulle «primizie» presentate, nonché l'auspicio che «la scoperta del *Gedichtbuch* posidippeo, sia pure incompleto» potesse «suscitare una rivisitazione posidippea di Orazio». All'argomento lo studioso aveva dedicato nel 1994 anche il contributo *Orazio tra Simonide e Posidippo*, in I. LANA (ed.), *Omaggio al poeta latino Orazio*, «AAT», Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Suppl. CXXVIII, pp. 55-71, ma non gli è stato purtroppo concesso il tempo di continuare ed approfondire le ricerche sul testo definitivo dell'*editio princeps*. V. GIGANTE LANZARA, *Per Arsinoe*, «PP» LVIII (2003), pp. 337-346, riporta in apertura un appunto lasciato incompiuto da M. Gigante con osservazioni sull'*allure* di Posidippo. Tra i primi in Italia a diffondere con entusiasmo l'annuncio dell'eccezionale scoperta va ricordato anche L. LEHNUS, *Posidippo ritorna*, «RFIC» CXXI (1993), pp. 364-367, secondo cui il papiro rinvia «ai tempi eroici della papirologia, quelli dell' Ἀθηναίων πολιτεία, dei Bacchilide e degli Eroda».

due fascicoli con la riproduzione fotografica a colori dell'intero rotolo a grandezza naturale e con sedici tavole con le immagini all'infrarosso delle singole colonne, nonché due CD-ROM con immagini estremamente nitide, una straordinaria, utilissima novità<sup>2</sup>.

Il papiro, acquistato dall'Università degli Studi di Milano nel 1992, era stato presentato da G. Bastianini al XXII Congresso Internazionale di Papirologia di Firenze (23-29 agosto 1998) con la relazione *Il rotolo degli epigrammi di Posidippo* che si può leggere negli *Atti*, di pochissimi giorni anteriori alla pubblicazione dell'*editio princeps*<sup>3</sup>. La scoperta del papiro fu subito considerata una delle più importanti del secolo, pari, p. es., a quella del Δύσκολος di Menandro, ma a differenza della commedia restituita, in cui il titolo e l'autore erano perfettamente conservati, qui mancava qualunque indicazione sull'autore o sugli autori. Dal momento che due degli epigrammi trasmessi risultavano opera del poeta ellenistico di origine macedone, Posidippo di Pella, gli editori arrivarono alla supposizione che l'autore di tutto il rotolo fosse appunto Posidippo, poeta sotto il cui nome furono pubblicati a Milano nel 1993, in forma preliminare, venticinque epigrammi, tra quelli meglio conservati<sup>4</sup>.

L'*editio princeps* fu subito accolta con grandissimo favore e ne fu data notizia anche in quotidiani e settimanali, italiani e stranieri. La prima

<sup>2</sup> D. BERTANI, *Indagine ad alta definizione del papiro di Posidippo*, in V. DE ANGELIS (ed.), *Un poeta ritrovato. Posidippo di Pella*, Milano 2002, pp. 15-18, chiarisce come si sia ottenuto un notevolissimo avanzamento tecnologico per la ricostruzione e la riproduzione dell'esemplare originale, grazie ad una collaborazione tra fisici e papirologi, che hanno studiato un nuovo dispositivo ad alta risoluzione in grado di registrare anche le minime tracce d'inchiostro. Le immagini ottenute esaminando il rotolo hanno consentito un restauro "virtuale" del papiro, «non solo nel senso della ricomposizione dei singoli frammenti, ma anche e soprattutto del riallineamento del testo, intervenendo dove inevitabili fratture e deformazioni irreversibili non potevano essere restaurate in modo tradizionale per la fragilità del supporto» (p. 17). Nei due CD allegati all'edizione sono contenute «l'immagine a colori del rotolo ricomposto e le registrazioni nell'infrarosso ad alta risoluzione delle singole colonne» (p. 17). Inutile sottolineare l'enorme vantaggio ricavato dall'alta tecnologia applicata e dal suo adattamento alle singole situazioni sia per la ricostruzione del rotolo sia per la trascrizione del testo il più possibile conforme alle tracce del papiro, spesso molto scuro o danneggiato. Agli studiosi, inoltre, è stata offerta la possibilità di osservare al computer i testi all'infrarosso e ad altissima definizione, con ingrandimenti fino a venti volte senza perdita di nitidezza. Le riproduzioni fotografiche (facsimile 1:1 a colori 25 x 160 cm) del PMilVogl VIII 309 sono state pubblicate a parte, come estratto dall'*editio princeps* e dalla stessa casa editrice, nel 2008.

<sup>3</sup> G. BASTIANINI, *Il rotolo degli epigrammi di Posidippo*, in I. ANDORLINI-G. BASTIANINI-M. MANFREDI-G. MENCÌ (edd.), *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia, Firenze, 23-29 agosto 1998*, Firenze 2001, pp. 111-119.

<sup>4</sup> Posidippo. *Epigrammi*, a cura di G. BASTIANINI-C. GALLAZZI, Milano 1993.

presentazione del volume avvenne a Milano il 23 novembre 2001. Il ricordo è conservato in un volumetto, a cura di V. de Angelis<sup>5</sup>. Seguirono conferenze, tra le quali ricordo, per avervi partecipato, quella di G. Bastianini ad Urbino il 6 dicembre 2001; importanti convegni, non solo in Italia, ma anche, nel 2002, negli Stati Uniti: a Philadelphia (gennaio), a Washington (aprile), a Cincinnati (novembre); in molte università, giornate di studio e seminari. Immediatamente cominciarono ad essere pubblicati contributi testuali ed esegetici, destinati a diventare una vera e propria valanga negli anni successivi.

Particolare significato ha assunto nel 2002 il convegno internazionale di studi di Firenze, i cui Atti sono raccolti nel volume a cura di G. Bastianini ed A. Casanova, *Il papiro di Posidippo un anno dopo*<sup>6</sup>. Mi è gradito rievocare l'atmosfera di entusiasmo per la scoperta che ancora si respirava nelle due giornate del convegno fiorentino, con le relazioni seguite con il massimo interesse e le vivaci conversazioni tra gli studiosi convenuti. Ricorderò in particolare R. Pretagostini, che avrebbe certamente dato un significativo contributo allo studio degli epigrammi se non fosse prematuramente scomparso di lì a poco, ma di cui resta la finissima analisi dell'epitafio per la fanciulla Nicomache<sup>7</sup>, e M. Puelma, che nonostante l'età avanzata aveva affrontato con slancio il viaggio da Zurigo a Firenze<sup>8</sup>.

Nell'ottobre del 2002 C. Austin e G. Bastianini offrono un ulteriore, prezioso strumento di lavoro con l'edizione di tutto quello che a noi resta di

<sup>5</sup> DE ANGELIS (ed.), *Un poeta ritrovato* cit.

<sup>6</sup> G. BASTIANINI-A. CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 13-14 giugno 2002*, Firenze 2002.

<sup>7</sup> R. PRETAGOSTINI, *L'epigramma per Nicomache (Posidippo, P.Mil. Vogl. VIII 309, IX 1-6)*, in G. BASTIANINI-A. CASANOVA (ed.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit., pp. 121-128.

<sup>8</sup> M. Puelma, scomparso nel 2012, avrebbe compiuto cent'anni nel 2017. In un importante articolo sull'epigramma, *Epigramma: osservazioni sulla storia di un termine greco-latino*, «Maia» XLIX (1997), pp. 189-213, versione in italiano ampliata di 'Επίγραμμα-epigramma: *Aspekte einer Wortgeschichte*, «Mus. Helv.» LIII (1996), pp. 123-139, lo studioso dava notizia della scoperta del papiro milanese sottolineandone l'importanza, pur esprimendo dubbi sulla sicurezza dell'attribuzione a Posidippo. Al papiro milanese sono dedicati gli ultimi suoi contributi, *Die Sonnenuhr und das Mädchen. Kommentar zu einem Grabepigramm des neuen Poseidippos (P. Mil. Vogl. VIII 309, Kol. VIII 25-30 = ep. 52 A.-B.)*, «ZPE» CLI (2005), pp. 15-29, con il successivo supplemento, *Sappho und Poseidippos. Nachtrag zum Sonnenuhr Epigramm 52 AB des Mailänder Papyrus*, «ZPE» 152 (2005), pp. 13-15, nonché un ampio studio sul testo e sull'interpretazione del lacunoso e controverso epigramma 37 AUSTIN-BASTIANINI, *Arions Delphin und die Nachtigall. Kommentar zu Poseidippos Ep. 37 A.-B.* (= P. Mil. Vogl. VIII 309, Kol. VI 18-25), «ZPE» CLVI (2006), pp. 60-74 ed il *Nachtrag, Poseidippos Ep. 37 A.-B. in Rom. Nachtrag zu "Arions Delphin und die Nachtigall"*, «ZPE» CLVI (2006), pp. 60-74, «ZPE» CLXI (2007), pp. 29-31.

Posidippo e di quello che, oltre al PMilVogl VIII 309, gli può essere attribuito, con l'eccezione di alcuni epigrammi di provenienza epigrafica<sup>9</sup>. Si tratta dei componimenti trasmessi dall'*Anthologia Palatina* (contenuti nei libri V, VII, IX e XII) e dalla *Planudea*, alcuni con doppia attribuzione, in particolare a Posidippo e ad Asclepiade; da Ateneo e da qualche altra fonte, a volte in maniera frammentaria; da papiri e da tavolette cerate. I numeri da 1 a 112 indicano gli epigrammi del PMilVogl VIII 309; i numeri da 113 a 150 tutto quello che è stato tramandato sotto il nome di Posidippo, o che gli può essere attribuito, con maggiore o minore certezza, incluse alcune testimonianze. Il testo degli epigrammi milanesi, con l'indicazione delle lettere di incerta lettura semplificata rispetto all'*editio princeps* e con una quantità maggiore di supplementi, per la maggior parte quelli di C. Austin presentati e discussi solo nel commento dell'*editio princeps*, è seguito da un apparato critico, che tiene conto delle proposte di vari studiosi apparse nel breve periodo intercorso tra l'una e l'altra edizione, e dalla doppia traduzione, a fronte, in italiano e in inglese.

A distanza ormai di quindici anni dal 2001, quando il flusso di contributi sembra essersi se non esaurito, almeno rallentato, si può forse tentare di tracciare un bilancio della scoperta, la cui importanza consiste innanzi tutto nella datazione del papiro alla metà del III secolo a.C., che lo rende molto vicino nel tempo alla composizione degli epigrammi che conserva. La presenza di una suddivisione dei testi presentati in sezioni tematiche, alcune delle quali finora non attestate nelle grandi raccolte bizantine, all'interno di quella che è al momento la più ricca raccolta di epigrammi conservata su papiro, rende il papiro milanese estremamente significativo per gli studi sull'epigramma e sulle raccolte antologiche di testi poetici in un'età così antica. All'importanza dal punto di vista papirologico, bibliologico, filologico e letterario si aggiunge anche l'interesse per gli elementi storico-politici e storico-artistici offerti alla riflessione degli storici e degli archeologi. Sono stati pertanto coinvolti nello

<sup>9</sup> C. AUSTIN-G. BASTIANINI (edd.), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milano 2002. Il volume sarà citato in seguito come *editio minor* o con la sigla AB. Gli epigrammi del papiro saranno citati o secondo le colonne e le righe del papiro, come nell'*editio princeps*, o secondo la numerazione loro assegnata in AB. Gli epigrammi di provenienza epigrafica sono contenuti nella precedente edizione critica di tutto il Posidippo fino ad allora noto a cura di E. FERNÁNDEZ-GALIANO, *Posidippo de Pela*, Madrid 1987. Prima ancora si poteva contare sulla dissertazione di P. SCHOTT, *Posidippi epigrammata collecta et illustrata*, diss. Berlin 1905, sull'edizione critica con il commento di A.S.F. GOW-D.L. PAGE, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, I-II, Cambridge 1965 (di qui in avanti *HE*) e su quella del solo D.L. PAGE, *Epigrammata Graeca*, Oxford 1975, nonché su H. LLOYD-JONES-P.J. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*, Berlin-New York 1983.



«Se qualcosa di bello, o Muse della mia terra, avete udito con le vostre pure orecchie o presso (il tempio di) Febo dall'aurea lira sulle balze del nevoso Parnaso o vicino all'Olimpo, quando date avvio alle triennali festività in onore di Bacco, cantate ora con Posidippo l'odiosa vecchiaia, scrivendo sulle auree colonne delle vostre tavolette. Lasciate le vette dell'Elicona e venite alle mura di Tebe Piplea, o (Muse) Castalidi. E anche tu un tempo hai amato Posidippo, o Cinzio, figlio di Leto, lungisaettante, [. . .] il dardo [. . . . .] il responso che emettevi per il poeta di Paro, tale voce immortale, o signore, possa tu proclamare e far risonare dai penetranti (del tuo tempio) anche per me, affinché mi onorino i Macedoni, sia quelli del Nilo, sia quelli che abitano vicino alle coste di tutta l'Asia. La mia stirpe è di Pella: possa io stare, svolgendo un libro, in una frequentata piazza di entrambi. Per l'usignolo di Paro qualcuno ha sperimentato uno spirito nocivo, versando calde lacrime dalle pupille e lamentandosi; per la mia amabile bocca, al contrario, nessuno dei cittadini afflitto [. . .] nessuno dunque versi lacrime; e possa io in vecchiaia percorrere la mistica via verso Radamanto, rimpianto dal popolo e da tutta la gente, senza aver bisogno del bastone, saldo sulle gambe e con la parola sicura in mezzo alla folla, e lasciando ai miei figli la mia dimora e la mia ricchezza».

**Parte I. Il PMilVogl VIII 309, inv. 1295 R (MP<sup>3</sup> 1435. 01; LDAB 3852) secondo l'*editio princeps*, con l'integrazione delle successive osservazioni di vari studiosi.**

**Il *cartonnage*; la struttura del rotolo; l'impaginazione, la scrittura, le correzioni e le aggiunte; la datazione; il contenuto del rotolo; le caratteristiche grafiche; le caratteristiche metriche e dialettali; il problema dell'attribuzione; il Σωρός; il rotolo come edizione.**

Nell'accuratissima introduzione dell'*editio princeps*, di fondamentale importanza per la descrizione del PMilVogl VIII 309, si leggono innanzi tutto, alle pagine 3-11, dettagliate ed esaurienti informazioni sui vari papiri contenuti in un *cartonnage* di mummia, di cui il troncone di rotolo contrassegnato dal nr. 309, lungo un metro e mezzo, precisamente cm 152,8 x 19,6, contiene gli epigrammi. Dalle date degli altri cinque papiri, di carattere documentario, che vanno dal 188-187 al 178-177 a.C., ai quali sono assegnati i nrr. 320-324, gli editori desumono che il *cartonnage* fosse stato confezionato prima della metà del II sec. a.C. Il luogo in cui originariamente il papiro era stato scritto rimane purtroppo sconosciuto, come quello in cui fu fabbricato il *cartonnage*. Per il contenuto e le caratteristiche bibliologiche gli editori non escludono una stesura

del testo in un centro di copia alessandrino, da cui il papiro sarebbe stato trasferito nell'Arsinoites o nell'Herakleopolites, dove sono stati trovati molti papiri da *cartonnage*: ma, come gli editori ammoniscono, la massima cautela è d'obbligo. Utili per le informazioni sull'involucro di cartongesso, comunemente chiamato *cartonnage*, che sostituiva molto spesso il vecchio sarcofago antropomorfo, e che era «posto direttamente sulla mummia, che veniva poi chiusa in una cassa rigidamente squadrata, o col profilo umano solo vagamente abbozzato», risultano innanzi tutto le pagine della prima presentazione, *Sorprese da un involucro di mummia* cit. *supra* (n. 1), in cui sono descritti i metodi e i materiali, tra cui i papiri, molto spesso utilizzati come “carta straccia”, del confezionamento dei *cartonnages*, accuratamente analizzato nelle sue varie fasi, i loro successivi ritrovamenti ed infine le operazioni di recupero e di restauro dei papiri. Sono di aiuto le immagini a colori. Una sintetica descrizione di quello che si chiama *cartonnage* offre ancora Bastianini nel volumetto *Un poeta ritrovato*<sup>11</sup>. «Si chiama *cartonnage* quella specie di cartapesta, ottenuta con carta di papiro già utilizzata per scrivere libri o documenti, ma che evidentemente non interessava più, con la quale in Egitto si fabbricavano per le mummie dei defunti i vari elementi del rivestimento esterno, che copriva la fasciatura: la «maschera» per la testa, il pettorale ed altri pezzi ancora per le gambe e i piedi; la cartapesta era coperta, all'interno e all'esterno, da un sottile strato bianco di gesso, su cui veniva stesa (all'esterno) una pittura a colori vivaci, secondo l'iconografia tradizionale. Questo tipo di rivestimento funerario è tipico del periodo tolemaico (III-I sec. a.C.)» (p. 9)<sup>12</sup>. Bastianini illustra poi il procedimento dello smontaggio dei *cartonnages*, che permette di recuperare i pezzi di papiro dal contenuto più vario. Nel gennaio del 1992 dal «monticello di frammenti» ricavati dal *cartonnage* occorre tentare di ricomporre i pezzi sparsi. Dal lavoro, durato vari mesi, sono riemersi cinque documenti datati al periodo 188-178 a.C. e lo

<sup>11</sup> G. BASTIANINI, *I pezzi di un puzzle*, in V. DE ANGELIS (ed.), *Un poeta ritrovato* cit., pp. 9-13.

<sup>12</sup> Per i *cartonnages*, tipici del periodo tolemaico, da cui tra l'altro provengono le più antiche delle antologie, cf. F. PORDOMINGO, *Antologías de época helenística en papiro*, in R. PINTAUDI (ed.), *Papyrologica Florentina*, XLIII, Firenze 2013, in part. pp. 15-18 e n. 64. Nel volume, dedicato all'importante capitolo della storia letteraria greca costituito dalle antologie ellenistiche conservate su papiro, del cui testo abbiamo sfortunatamente nella maggior parte dei casi solo una parte, talora minima, la studiosa ha per il momento escluso da una trattazione specifica il PMilVogl VIII 309, così come le altre antologie epigrammatiche. Della stessa studiosa cf. *Sur le premières anthologies d'épigrammes sur papyrus*, in A. BÜLOW-JACOBSEN (ed.), *Proceedings of the 20<sup>th</sup> International Congress of Papyrologists*, Copenhagen, 23-29 August, 1992, Copenhagen 1994, pp. 326-331.

spezzone di rotolo di papiro, lungo un metro e mezzo, assegnabile alla fine del III secolo a.C., dai cui frammenti ancora scomposti Bastianini e Gallazzi avevano potuto capire che si trattava di epigrammi. Ugualmente necessaria era la ricostruzione del *cartonnage*, non facile, dato che si trattava di mettere insieme i pezzi di un *puzzle* senza il modello, con la maggiore difficoltà della disposizione dei papiri su più strati. Tenendo conto della forma dei fori e dei tagli che si vedevano sui papiri, nonché delle tracce di gesso bianco o colorato ancora individuabili, i papirologi avevano capito che «il *cartonnage* originario era un pettorale di forma trapezoidale, svasato verso il basso e con due elementi sporgenti in alto, l'uno sulla destra, l'altro sulla sinistra» (p. 10). L'artigiano che costruì il pettorale con i cinque documenti e lo spezzone di rotolo strappò quest'ultimo in tre parti: la parte più lunga servì per la struttura superiore del *cartonnage*, le altre finirono l'una in basso a sinistra, l'altra nel mezzo, mentre i documenti costituirono la parte in basso a destra, le due sporgenze superiori e un ulteriore spessore nel centro e sul bordo in alto. Stabilire quali superfici erano a contatto e in quale posizione serviva «per distinguere dalla scrittura delle varie colonne del rotolo le numerosissime tracce d'inchiostro lasciate come impronta speculare da ciò che nel *cartonnage* vi era rimasto sovrapposto: o altre parti del rotolo stesso o gli altri fogli usati nella fabbricazione» (p. 11). Questo lavoro, lungo e difficile, «ha permesso di valutare con sicurezza le minime tracce d'inchiostro», «di leggere parole che, non più leggibili nel luogo dove erano state scritte, avevano però lasciato la loro impronta sulla superficie che vi si era trovata sovrapposta» e «di distinguere, in garbugli incredibili di segni che non sembravano neanche lettere dell'alfabeto greco, ciò che era scrittura di quel punto da ciò che vi era rimasto impresso sopra» (p. 11). Il disegno alle pp. 12 e 13 mostra la ricostruzione della facciata rispettivamente anteriore e posteriore del pettorale, così come doveva presentarsi senza il gesso e le pitture; si vedono i contorni dei pezzi di papiro, che costituivano il *cartonnage*, e le serie regolari dei fori praticati. La ricostruzione del pettorale dai 180 pezzi di papiro all'incirca ottenuti smontando il *cartonnage*, effettuata con la realizzazione di modelli in carta dei pezzi più estesi, successive piegature e sovrapposizioni in coincidenza dei buchi e delle tracce di gesso, è minuziosamente descritta ed illustrata nell'*editio princeps* anche con l'ausilio delle figure 1-7, con la distinzione delle tre parti in cui il nr. 309 era stato strappato e la loro collocazione nel pettorale di forma più o meno trapezoidale. Per il pettorale, il fabbricante di *cartonnages* si servì del rotolo probabilmente già privo della parte finale e già ridotto alla lunghezza attuale: altrimenti avrebbe inserito altri spezzoni dello stesso papiro, anziché i documenti. «Il rotolo poteva essere già spaccato e mutilo quando fu comprato come materiale da riciclare, oppure poteva essere arrivato integro nel laboratorio (o lungo più di 152, 8 cm.) ed essere stato parzialmente usato per confezionare altri

*cartonnages*; così, quando si iniziò a fabbricare il pettorale, il papiro con **309** aveva ormai assunto la dimensione attuale» (p. 5). Un ulteriore chiarimento riguarda la *kollesis* ancora parzialmente conservata, in corrispondenza della quale è troncato lo spezzone di rotolo, considerata non significativa per stabilire le condizioni del papiro al momento dell'arrivo nel laboratorio, in quanto la spaccatura lungo essa potrebbe derivare da uno strappo dell'artigiano per ottenere un pezzo di papiro da riciclare, oppure da cause accidentali quando il *volumen* era ancora usato come libro, nel qual caso il rotolo sarebbe arrivato già rotto al fabbricante di *cartonnages* (p. 5, n. 7). Il lavoro dell'artigiano è seguito e descritto minutamente nelle sue successive fasi alle pagine 6 e 11.

Nel paragrafo sulla struttura del rotolo sono forniti altri dettagli (pp. 11-13). La striscia di papiro lunga cm 152,8 ed alta cm 19,6, ottenuta dai due papirologi ricongiungendo i 22 pezzi in cui il papiro era giunto a Milano, rappresenta la «sezione iniziale di un rotolo inseribile nel gruppo C della classificazione tipologica di A. Blanchard (altezza circa 21,5 cm.)» (pp. 11-12). Lo spezzone risulta costituito da un *protokollon* e da nove *kollemata*, congiunti, tranne il *protokollon*, con la sovrapposizione del bordo di destra al lembo sinistro del foglio seguente. Le nove incollature visibili sono situate a distanze regolari essendo costante l'estensione dei *kollemata*; solo per il *protokollon* e per il *kollema* immediatamente successivo la lunghezza è inferiore a quella degli altri fogli, compresa tra 21,5 cm e 22 cm, con l'inclusione del lembo coperto dalla *kollesis* di sinistra. Il *protokollon* non è quello originario, staccatosi per una frattura, in conseguenza della quale cadde tutta la parte sinistra del foglio, come si deduce dalla misura ridotta di cm 11,3: andò perso anche l'*agraphon* premesso al testo del *recto*, su cui verosimilmente era contenuto il titolo della raccolta di epigrammi. Il danno fu riparato e la striscia di papiro di appena 5,5 cm, che funse da nuovo *protokollon*, fu incollata, in maniera anomala, sotto l'orlo sinistro del foglio troncato per evitare che coprisse l'inizio delle righe della prima colonna. Questa spiegazione giustificerebbe sia l'anomala incollatura del *protokollon* sia l'assenza di un *agraphon* sul *recto* del rotolo. Gli editori escludono che sia caduta anche qualche colonna, in base a vari indizi da essi elencati.

Riporto qui alcune osservazioni di W. Johnson<sup>13</sup> che riguardano una presunta differenza nell'inchiostro della prima riga della prima colonna, la collocazione della stessa riga e la forma di alcune lettere: «What is tantalizing about the apparent difference in ink is the placement of the line itself, which appears to be not in fact

<sup>13</sup> W. JOHNSON, *The Posidippus Papyrus: Bookroll and Reader*, in K. GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005, pp. 70-80, p. 75.

at the expected top of the column, but above the top of the column. I want, in short, to raise the possibility that the first line is a later addition. As observed earlier, the papyrus has a narrow, but quite consistent top margin (of 1.2-1.4 cm) that, despite repeated breaks, survives all along the top of the sixteen surviving columns of the roll (Pl. 1). The same line of margin appears to be in place above the first column, but such that l. 2, and not l. 3, is located at the expected extent (1.4 cm from the top edge: Pl. 8). I am acutely aware of the dangers of such an argument – my own book provides the best available documentation for the capricious breakage of margins in ancient papyri [il riferimento è a *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto 2004, § 3. 5] – but the coincidence of apparent difference in ink, script, and extent of margin for the top line of col. I is a conjunction at least worth bringing to notice. Though by no means certain, the real possibility exists that the first line of poetry as we have it was inserted later to fill out that first poem, presumably as part of the repair that occasioned the cutting and refashioning of the front edge of the roll». Lo studioso aggiunge considerazioni sulla restituzione [λιθι]κᾶ degli editori come titolo della sezione iniziale, ritenuta «an uncertain reading by any standard» (cf. anche *infra*, p. 54).

Dopo un controllo effettuato sul CD dell'edizione di Posidippo nel maggio del 2016 su mia richiesta, M. Capasso e N. Pellé hanno espresso il parere che vi si leggono tracce molto evanescenti di due lettere che non sono incompatibili con la sequenza *kappa-alpha* finale della parola [λιθι]κᾶ. Ad ulteriore conferma, non solo le riproduzioni con notevole ingrandimento della linea del papiro con la controversa lettura annesse al volume *The New Posidippus* che contiene il contributo di Johnson sembrano coincidere con la lettura degli *editores principes* più che sostenere l'ipotesi dello studioso, ma soprattutto l'esame autoptico effettuato nel dicembre 2016 con l'aiuto del professor Claudio Gallazzi, che ringrazio vivamente, ha confermato la lettura κᾶ, con particolare evidenza per la prima delle due lettere.

Ancora nell'introduzione dell'*editio princeps*, pp. 13-16, gli editori esaminano l'impaginazione, la scrittura, le correzioni e le aggiunte. Le 16 *selides* in cui si articola il testo contengono mediamente 39 linee, media non molto frequente nei rotoli della prima età ellenistica con testi in versi, e presentano tutte un'altezza omogenea compresa fra 15,5 cm e 16 cm; regolari anche le spaziature marginali, superiore e inferiore; abbastanza uniforme anche l'ampiezza delle colonne, con una larghezza media di 8,5 cm, mentre lo spazio compreso tra l'inizio delle righe dell'una e quello delle righe della seguente si estende per 9,5-10 cm. Gli intercolumni sono quindi abbastanza ridotti e si può notare l'inclinazione delle *selides* per effetto della cosiddetta «legge di Maas». Il testo è scritto con una grafia libraria abbastanza accurata, anche se non rigidamente uniforme nei dettagli, con lo schema bilineare spesso infranto; notevole il contrasto di modulo. La persona che ha copiato il testo ha inserito tra un epigramma e l'altro le *paragraphoi*, che

risultano l'unico σημείον. Anche la maggior parte delle correzioni, assai limitate ed eseguite per lo più *in scribendo*, sono opera dello stesso scriba, che ha cercato di rendere meno evidenti possibile gli interventi, così come nelle correzioni *in linea*. Altre due mani hanno inserito emendamenti nel rotolo, una forse di un lettore più che di un revisore, l'altra sicuramente di un lettore, con interventi concentrati nella col. XI.

Un'importante caratteristica del papiro milanese è costituita dalle note sticometriche, poste accanto al testo, inserite o dal copista stesso o aggiunte da un'altra persona, oltre ad un grosso punto nel margine sinistro, peraltro non sempre conservato, ogni dieci righe<sup>14</sup>. Per l'uso delle note sticometriche si tratta di una delle più antiche testimonianze. Come base del computo, che risulta estremamente preciso, furono prese le singole sezioni in cui il testo era diviso, con l'eccezione della prima colonna, alla base della quale c'è la nota sticometrica  $\mu$ , cioè 40, sebbene la sezione non finisca qui. Alla fine della prima sezione, infatti, un'altra nota sticometrica indica il numero totale dei versi,  $\rho\kappa\varsigma = 126$ , che include pertanto i 40 versi della prima colonna già computati a parte. Su questo elemento, sul fatto che l'indicazione alla fine della prima colonna si giustifica facilmente se la colonna era quella iniziale del rotolo, e sul titolo, collocato sopra la prima linea, fuori del campo di scrittura, posizione consueta per i titoli situati in testa alla *selis* iniziale di un rotolo, si fondano gli editori (p. 13) per l'affermazione che la prima colonna conservata era appunto quella iniziale.

In relazione alla propria ipotesi che la prima riga della prima colonna sia un'aggiunta posteriore e non parte della colonna originale (ora col. I), Johnson<sup>15</sup> ritiene che la sticometria «would be not only not original to the roll, but added after the repair. This follows from the fact that the count for 'col. I', written at the bottom, reads mu, that is 40, but the lines only add up to forty if we count the (apparently) inserted line at the top; and similarly for the running total given at the end of the first section on gemstones» (p. 76). Ne conseguirebbe un manoscritto con una storia «rather different from that supposed by the editors» (p. 77). Il rotolo si sarebbe esteso non solo sulla destra dello spezzone che abbiamo, ma anche sulla sinistra, cioè la «col. I» non sarebbe stata la prima colonna originale del rotolo, e non ci sarebbe nessuna ragione di pensare che il rotolo originale cominciasse con la sezione sulle gemme.

<sup>14</sup> Per le funzioni assolve dalla sticometria nella produzione libraria antica si può vedere E. PUGLIA, *Il libro e lo scaffale. Opere bibliografiche e inventari di libri su papiro*, Napoli 2013, p. 9: «Una sticometria marginale in lettere alfabetiche o in semplici punti, apposti sulla sinistra delle colonne del rotolo a intervalli regolari, aveva la funzione di promemoria dello scriba, sia per la retribuzione del lavoro compiuto, sia come programmazione della misura dello scritto da trascrivere in altra copia».

<sup>15</sup> JOHNSON, *The Posidippus Papyrus* cit., pp. 76-77.

Gli editori prudentemente lasciano aperto il problema dell'attribuzione delle annotazioni sticometriche, se al copista stesso o a un'altra persona, con l'osservazione che, sebbene le cifre siano tracciate con una grafia documentaria, non è da escludere che lo stesso scriba abbia fatto ricorso, per la numerazione dei versi, a questo tipo di scrittura, più rapida. La lettura delle lettere  $\kappa\alpha$  è considerata alquanto difficile da riconoscere anche da S. Stephens e D. Obbink<sup>16</sup>, che, osservando sia l'eventuale loro collocazione anomala, sia il margine sinistro tagliato si pongono la domanda se in effetti abbiamo l'inizio originale del rotolo. Gli studiosi, a conoscenza in anteprima delle opinioni di Johnson sopra riportate, pensano che la tipologia grafica e l'inchiostro della mano che ha scritto la prima riga di col. I differiscano poco dal testo del resto del rotolo, che le differenze non siano certamente sufficienti a stabilire la presenza di un altro scriba e che il livello della col. I non diverga in modo significativo da quello delle prime righe delle colonne seguenti. Sarebbe stato facile tagliare via una o più colonne di apertura e attaccare un nuovo protocollo. «But if the scribe numbered the sections as he copied, then this could only happen if the beginning of the category – λιθικά – coincided with the top of a column (if not the title). Otherwise the stichometrics, which appear to have been written by the original hand, would need to have been added after the fact. Either scenario is possible, but there is greater likelihood that the scribe would have totaled as he went» (p. 14). La mancanza del titolo all'inizio non può essere adoperata come evidenza di qualcosa in particolare, ma se ci fosse qui la parte iniziale originale forse ci si aspetterebbe qualche componimento dedicatorio. In relazione al primo dei due sistemi sticometrici del papiro, il totale dei versi indicato alla base della col. I ( $\mu = 40$ ), gli studiosi osservano che, se lo scriba avesse desiderato avere il totale dei versi copiati, come è presumibile, non doveva far altro che moltiplicare questo numero per il numero delle colonne. I punti collocati ogni 10 versi di ogni sezione non sono cumulativi per tutto il papiro, così come le note sticometriche alla fine di ogni sezione, con il totale per sezione. Dato che i numeri non sono cumulativi, secondo la pratica normale, qual è la loro funzione? Forse i numeri totali servivano per controllare che tutto fosse stato copiato da un esemplare numerato in questo modo oppure servivano per un correttore o un futuro copista. Se il papiro di Milano era una raccolta derivata da una lista di *incipit*

<sup>16</sup> S. STEPHENS-D. OBBINK, *The manuscript. Posidippus on Papyrus*, in B. ACOSTA-HUGHES/E. KOSMETATOU/M. BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Cambridge (Massachusetts)-London 2004, pp. 9-15.

come quella del P<sup>Vindob</sup> G 40611, «we can imagine the scribe who produced a new roll based on such an incipit list would first keep his running totals (hence the dots at every tenth line), then set out the final count of each section to indicate to himself or his employer that all of the poems marked for extraction had been found» (p. 15). Un autore o editore che avesse voluto organizzare una collezione di epigrammi avrebbe probabilmente indicato le sue preferenze attraverso una lista di *incipit* e l'avrebbe consegnata al suo scriba perché la copiasse.

Andando ora avanti con la descrizione del papiro nell'*editio princeps*, negli intercolumni si trova qualche volta una sigla, του, tracciata da una quarta mano, precisamente accanto ad otto epigrammi, solo due volte contigui e, in parte, molto lacunosi, uno dalla sezione ἀναθεματικά (VI 38-VII 2 = 40 AB), due dalla sezione ἀνδριαντοπουικά (XI 12-15 = 69 AB; XI 16-19 = 70 AB), quattro dalla sezione ἱππικά (XI 25-28 = 72 AB; XI 29-32 = 73 AB; XII 16-19 = 77 AB; XIII 27-30 = 86 AB), uno, appartenente all'ultima colonna (XVI 27-? = 112 AB), di cui non resta neanche una lettera, selezionati non si sa bene per quale fine, forse per lo studio o per una raccolta successiva. Gli editori propongono lo svolgimento di του in τοῦ(το) e non ravvisano un legame preciso tra i componimenti così contrassegnati. In effetti, sei epigrammi, per quanto sparsi in varie sezioni, contengono la descrizione di un oggetto o dell'effigie di un uomo o di un cavallo (VI 38-VII 2; XI 12-15, 16-19, 25-28, 29-32; XIII 27-30), cinque sono pronunciati in prima persona (VI 38-VII 2; XI 12-15, 29-32; XII 16-19; XIII 27-30), ma non sono gli unici del papiro ad avere queste caratteristiche. Al riguardo, P. J. Parsons<sup>17</sup> si domanda: «if the note is correctly expanded, and picks out certain poems as 'this one', what purpose does the selection serve? To be recited at the next party? To be recopied for a smaller selection?».

Una barra che si trova nel margine inferiore di col. VI segnalava verosimilmente il punto del rotolo in cui era scritto il primo dei testi scelti, oppure metteva in evidenza la presenza di uno dei componimenti selezionati, l'unico delle prime dieci colonne, per evitare che passasse inosservato.

A sostegno della spiegazione della sigla suggerita dagli editori, intesa come «copy this one», N. Krevans<sup>18</sup> indica come confronto i due papiri con liste di

<sup>17</sup> P.J. PARSONS, *Callimachus and the Hellenistic Epigram*, in L. LEHNUS et alii, *Callimaque, Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève, 3-7 septembre 2001, *Sept exposés suivis de discussions*, XLVIII, Vandœuvres-Genève 2002, pp. 99-141, p. 118.

<sup>18</sup> N. KREVANS, *The Editor's Toolbox: Strategies for Selection and Presentation in the Milan Epigram Papyrus*, in K. GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 81-96, p. 86.

*incipit* di epigrammi, chiaramente usati per selezionare poesie da copiare (POxy LIV 3724; PVindob G 40611).

Alle indicazioni bibliografiche segnalate dalla studiosa si aggiunga ora la recentissima edizione del PVindob G 40611<sup>19</sup>, in cui gli editori segnalano come parziale parallelo per la sigla του, ovvero τοῦ(το) secondo la proposta di Bastianini e Gallazzi, εὔ del PVindob, che si trova sulla sinistra di otto *incipit*, la cui interpretazione rimane incerta (εῦ̂ come segno di approvazione per la qualità letteraria del testo? o in riferimento al successo del compilatore nel controllo della paternità dell'epigramma? oppure di tratta di un'abbreviazione di εὐρίσκειν, p. es. εῦρον, in relazione ai componimenti rintracciati? o del nome dell'autore, p. es. Εὐ(φορίωνος)?). Nel caso che si accetti l'ipotesi di un'abbreviazione, le semplici lettere senza un segno di abbreviazione risultano ambigue (p. 10). Per paralleli «for such unmarked or 'amorphous' shortenings», gli editori rinviano agli esempi, per lo più del III sec. a.C., discussi da A. Blanchard<sup>20</sup>.

F. Ferrari<sup>21</sup>, in relazione alla proposta di interpretazione della sigla του da parte degli editori, osserva che του non era affatto in uso come abbreviazione di τοῦτο nei *marginalia*, ma richiama piuttosto il nesso τοῦ αὐτοῦ, come indicazione di autore, possibilità non ignorata, ma scartata dagli editori (p. 16). Sul margine sinistro di col. XI, l. 17, cioè all'altezza di 70, 2 AB e subito al di sotto di un του, riconosce tracce, non rilevate dai primi editori, di scrittura alquanto evanida ad opera presumibilmente di una nuova mano, in formato molto più ridotto sia rispetto al testo sia rispetto al του sovrastante. La decifrazione sembra fornire la terminazione di un nome proprio in genitivo che lo scriba combinava col precedente του (του | . . . η[ι]τος), cioè «(epigramma) di [ . . . ]ete», forse Carete di Lindo, l'autore del Colosso di Rodi, a cui è dedicato l'epigramma 68 AB. Lo studioso suppone che, constatato l'anonimato di tutti gli epigrammi, chi tracciò i vari του intese marcare in questo modo i brani di cui presumeva di poter

<sup>19</sup> P.J. PARSONS-H. MAEHLER-F. MALTOMINI (eds.), *The Vienna Epigrams Papyrus (G 40611). Corpus papyrorum Raineri*, Band 33, Berlin-München-Boston 2015.

<sup>20</sup> A. BLANCHARD, *Sigles et abreviations dans les papyrus documentaires grecs: recherche de paléographie*, London 1974, p. 3 e nn.17 e 18, sulle sigle e abbreviazioni in papiri del III sec. a.C.

<sup>21</sup> F. FERRARI, *Posidippus, the Milan Papyrus, and Some Hellenistic Anthologies*, «Classics@» ([www.chs.harvard.edu/classicsat]), I (2004), pp. 1-14; ID., *Posidippo, il papiro di Milano e l'enigma del soros*, in J. FRÖSÉN-T. PUROLA-E. SALMENKIVI (eds.), *Proceedings of the 24<sup>th</sup> International Congress of Papyrology, Helsinki, 1-7 August, 2004*, Vol. I = *Commentationes Humanarum Litterarum*, 122, 1, Helsinki 2007, pp. 331-340.

identificare gli autori, senza poi andare al di là dell'individuazione dei componimenti interessati per la mancanza dei dati o della pazienza per identificazioni che avrebbero richiesto la collazione di diverse edizioni; successivamente un lettore appose la sua proposta di identificazione per l'epigramma 70 AB. Un analogo caso di operazione non condotta a termine è offerto da PPetrie II 49(a). I vari  $\tau\omicron\upsilon$  disseminati nel papiro sembrano dunque, secondo Ferrari, segnalare il carattere antologico di una raccolta in cui il predominio dei brani di un determinato autore (Posidippo) doveva sollecitare il lettore appassionato di poesia epigrammatica a rintracciare l'identità degli altri poeti rappresentati. Su tale possibilità gli editori del PVindob 40611 esprimono ora, peraltro, il proprio dubbio<sup>22</sup>. L'ipotesi che si tratti di un'antologia sarebbe, secondo Ferrari, confermata dal riesame dei controversi dati offerti da alcune raccolte antologiche di epigrammi di età ellenistica provenienti da papiri (vd. *infra*, p. 63).

Lo scopo della sigla  $\tau\omicron\upsilon$ ( $\tau\omicron$ ), secondo Johnson<sup>23</sup>, era o di leggere o di ricopiare determinati epigrammi selezionati. La singolarità sia del computo sticometrico, sia dell'attività di selezione di alcuni epigrammi è messa in evidenza dallo studioso (p. 77), che, sulla base di precedenti osservazioni di K. Gutzwiller sulla lunghezza come possibile criterio di selezione nel PVindob G 40611 e di ulteriori osservazioni su PBerol 9812 e PKöln V 204, nota che la sigla contrassegna solo epigrammi formati da quattro versi, «perhaps, then, a mark of formal unity as a criterion for the selection» (p. 79), sebbene aggiunga egli stesso (n. 30) che gli epigrammi di questa estensione sono la maggior parte.

Recensendo l'*editio princeps*, A. Griffiths<sup>24</sup>, a sua volta, si domanda se la sigla  $\tau\omicron\upsilon$  possa essere  $\tau\omicron\upsilon$  per  $\tau\iota\nu\omicron\varsigma$ ; («whose»? ), cioè la nota di un lettore secondo cui il rotolo era di molti autori. Si pensa, secondo lo studioso, al *Soros*, la collezione con opere di Edilo, Asclepiade, Posidippo (vd. *infra*, pp. 67-73). Tale possibilità sembra da escludere agli editori del PVindob 40611<sup>25</sup>, i quali ricordano che queste forme brevi del pronome cadono in disuso dopo il quarto sec. a.C., con il rinvio, per questo, alla grammatica dei papiri greci di F. Th. Gignac<sup>26</sup>.

Come si vede, il problema della sigla  $\tau\omicron\upsilon$  appare di notevole importanza, anche se, a distanza di 15 anni, non si è ancora trovata una spiegazione

<sup>22</sup> PARSONS-MAEHLER-MALTOINI (eds.), *The Vienna Epigrams Papyrus* cit., p. 10 n. 11.

<sup>23</sup> JOHNSON, *The Posidippus Papyrus* cit., pp. 77-79.

<sup>24</sup> A. GRIFFITHS, «JHS» CXXVI (2006), pp. 141-144.

<sup>25</sup> PARSONS-MAEHLER-MALTOINI (eds.), *The Vienna Epigrams Papyrus* cit., p. 10 n. 11.

<sup>26</sup> F. TH. GIGNAC, *A grammar of the Greek papyri of the Roman and Byzantine periods*, Milano 1976-1981, vol. II, p. 181 n. 1.

definitiva. La proposta maggiormente seguita rimane allo stato attuale quella degli editori.

Per la datazione (p. 17), gli editori si fondano innanzi tutto sul *terminus post quem* offerto dagli epigrammi sulle vittorie equestri conseguite da Berenice II rispettivamente ad Olimpia nell'agosto del 248 a.C. (col. XII 20-33 = 78 AB) e a Nemea nel 249 o nel 247 a.C. (coll. XII 34-39 e XIII 5-8 = 79 e 81 AB)<sup>27</sup>. Poiché, inoltre, la grafia delle quattro colonne del testo posto sulla facciata esterna del rotolo, analoga a quella di PHels I 2 (195-192 a.C.), di PMilVogl VIII 321 (178-177 a.C.) e di PGiss 2 (173 a.C.), suggerisce che il verso sia stato scritto negli anni iniziali del II sec. a.C., se non in quelli finali del III, gli epigrammi sono stati copiati prima di tale epoca. Anche le date degli altri cinque documenti (PMilVogl VIII 320-324), che vanno dal 188-187 al 178-177 a.C., suggeriscono una datazione anteriore. La datazione è confermata dall'analisi della scrittura, che suggerisce una collocazione del papiro alla fine del III sec. a.C. piuttosto che alla metà del III o all'inizio del II, ma, dato che non sono molte le testimonianze della stessa epoca, risulta più convincente una collocazione cronologica eseguita sulla base dei raffronti con quattro papiri documentari già indicati a p. 14, PEnt 59 (222 a.C.), PEnt 82 (221 a.C.), PRain Cent 47A (213 a.C.), PRain Cent 48A (213 a.C.?) dalle medesime caratteristiche sostanziali. G. Cavallo<sup>28</sup> indica come termini di confronto per la scrittura libraria del tardo secolo III a.C., rappresentata appunto dal papiro di Posidippo PMilVogl VIII 309, l'*Odissea* PSorb inv. 2245 e il frammento di tragedia PSI II 136.

Alle pp. 17-19 dell'*editio princeps* è presentato il contenuto del rotolo, che, in sedici colonne, contiene circa 110 epigrammi, tutti in distici elegiaci, raggruppati in dieci sezioni tematiche, all'interno delle quali la conclusione di ogni componimento è segnalata dalla *paragraphos*. Ogni sezione è

<sup>27</sup> Successivamente le date proposte per le vittorie conseguite negli agoni panellenici da vari membri della dinastia dei Tolemei, celebrate in alcuni epigrammi della sezione ἱππικὰ, sono state messe in discussione in relazione all'identificazione dei personaggi, su cui non c'è accordo tra gli studiosi. L. CRISCUOLO, *Agoni e politica alla corte di Alessandria. Riflessioni su alcuni epigrammi di Posidippo*, «Chiron» XXXIII (2003), pp. 311-333, e D.J. THOMPSON, *Posidippus, Poet of the Ptolemies*, in K. GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 269-283, preferiscono identificare Berenice, le cui vittorie equestri sono esaltate negli epigrammi della sezione ἱππικὰ 78, 79, 80, 82 AB del PMilVogl VIII 309, con la sorella di Tolemeo III Evergete, sposa nel 252 di Antioco di Siria, anziché con Berenice, sposa di Tolemeo III. Il *terminus ante quem* per l'attività di Posidippo sarebbe in tal caso precedente al 252, anziché al 247. Ai fini della datazione del papiro, peraltro, la differenza non è significativa.

<sup>28</sup> G. CAVALLO, *La scrittura greca e latina dei papiri. Una introduzione*, Pisa-Roma 2008, p. 37.

contrassegnata da un titolo iniziale, peculiarità nota finora dal PStrassb WG 2340, più antico di almeno mezzo secolo, in cui si legge, al centro della riga, il titolo πολεμικά. Gli esigui frammenti del papiro hanno fatto pensare ad una raccolta di elegie, ma gli editori si domandano ora se per caso non si possa trattare anche qui di epigrammi disposti tematicamente. Del titolo della col. I si è già detto: sulla base delle minime tracce superstiti gli editori hanno ricostruito per congettura [λιθη]κά. Del tutto perduto in lacuna è il titolo della quarta sezione: per il contenuto degli epigrammi è stato proposto per congettura il titolo ἐπιτύμβια. Ugualmente perduto è il titolo dell'ultima sezione, di cui rimane talmente poco che non è stato possibile agli editori avanzare proposte certe. I pochi resti delle righe 18-28 della col. XVI non sono stati commentati nell'*editio princeps*, ma, nell'introduzione all'ultima sezione (p. 234), gli editori si domandano se la menzione della primavera e di qualcosa collegato allo Zefiro possa far supporre che il tema fosse relativo al ciclo stagionale: C. Austin ha dunque pensato a Ὠραί. Non del tutto da escludere sarebbe però anche, per gli editori, un titolo Ἑρωτικά ο Συμποτικά, dato che il riferimento primaverile sarebbe anche adatto ad un argomento come l'amore, o ad altri aspetti gioiosi e piacevoli della vita, anche perché sarebbe strana la mancanza nel papiro milanese di epigrammi del tipo di quelli posidippeî conservati dalla tradizione indiretta. Qualche proposta non è mancata nemmeno successivamente, in seguito a studi degli esigui resti dell'epigramma della col. XVI 19-22 = 110 AB. G.O. Hutchinson<sup>29</sup> suggerisce un riferimento ad Arsinoe Zefiritide, menzionata più d'una volta da Posidippo. Nella recensione all'*editio minor* dello stesso anno esprimevo consenso alla proposta per la presenza al v. 1 dell'articolo femminile prima di Ζεφύρῳ e per la connessione con la primavera, la buona stagione favorevole alla navigazione che precede immediatamente; [ὀ]κνεῖν al v. 4, se preceduto da negazione, poteva riferirsi all'opportunità di non indugiare a navigare, con la protezione di Arsinoe Euploia<sup>30</sup>. Ai confronti segnalati aggiungevo Orazio, C. IV 7, 9 e I 4, 1-2. H. Bernsdorff<sup>31</sup> ha suggerito Προτρεπτικά, per analogia con i componimenti di esortazione alla navigazione dell'inizio del X libro dell'*Anthologia Palatina*, pur non

<sup>29</sup> G.O. HUTCHINSON, *The New Posidippus and Latin Poetry*, «ZPE» CXXXVIII (2002), pp. 1-10, p. 6.

<sup>30</sup> F. ANGIÒ, in M. CAPASSO (ed.), *Dal restauro dei materiali allo studio dei testi. Aspetti della ricerca papirologica*, «PLup» XI (2002), pp. 263-273, p. 270.

<sup>31</sup> H. BERNSDORFF, *Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, «GFA» V (2002), pp. 11-44, pp. 32-37.

escludendo Ἔρωται di Austin e pur ammettendo che il titolo Ἐρωτικά ο Συμποτικά potrebbe adattarsi bene all'ipotetico riferimento ad Afrodite Zefiritide. Favorevole alla proposta Ἐρωτικά si mostra W. Lapini<sup>32</sup>, anche in base alla sua integrazione ἐκκεῖν e al presupposto di un duplice contesto, reale o metaforico, in relazione alla navigazione e ad Afrodite Zefiritide, che protegge i naviganti dalle tempeste, ma sovrintende anche alla sfera affettiva. Più di recente, J. Kwapisz<sup>33</sup>, anche in considerazione di col. XVI 23 = 111, 1 AB, ha proposto Ναυτικά, per il motivo di navi e navigazione che avrebbe riguardato l'intera sezione decima.

I titoli delle sezioni conservati o introdotti per congettura sono: [λιθι]κά; οἰωνοσκοπικά; ἀναθεματικά; [ἐπιτύμβια]; ἀνδριαντοποιικά; ἵππικά; ναυαγικά; ἰαματικά; τρόποι. Il numero dei versi delle sezioni differisce. Si va dai 126 versi della sezione più lunga, la prima, ai 26 versi di quella meno estesa, ναυαγικά, per un totale di 598 versi, dei quali molti più o meno lacunosi, ma del tutto perduti sono soltanto due versi della col. VIII (54 AB, distico finale). Al totale di 608 si arriva aggiungendo i "moncherini" dell'ultima sezione. La lunghezza degli epigrammi varia da 4 a 14 versi (mancano dunque gli epigrammi formati da un solo distico); prevalgono gli epigrammi di 4 versi, ben 58, a conferma del fatto che è questa la misura in generale prevalente. Una tabella contiene la distribuzione degli epigrammi nelle varie sezioni in relazione alla lunghezza (p. 19). Nel Posidippo precedentemente noto prevalgono ugualmente gli epigrammi di 4 versi; il numero di versi più elevato è 12, per un solo componimento.

Le caratteristiche grafiche sono illustrate alle pagine 19-21 e risultano quelle che normalmente si osservano nei rotoli letterari della seconda metà del III sec. a.C.: lo *iota mutum* è quasi sempre correttamente indicato; sono elencati i casi di omissione, concentrati per la maggior parte nella seconda sezione, e l'unico caso di uso indebito. Anche l'elisione della vocale in fine di parola è quasi sempre regolarmente attuata, ma qualche volta l'elisione è senza assimilazione e non sono pochi i casi di *scriptio plena*, anche questi registrati, così come la crasi e la sua mancanza. Piuttosto rari gli errori di tipo iotacistico e un caso eccezionale di ε per η e due casi di ο per ω. Sono riportate poi le particolarità nella grafia delle consonanti, che non pregiudicano la comprensione del testo. Numerosi sono piuttosto gli errori di copiatura, imputabili a diverse cause e spesso insidiosi da

<sup>32</sup> W. LAPINI, *Posidippo, Ep. 110 Austin-Bastianini*, «ZPE» CXLIX (2004), pp. 45-48. L'argomento è ulteriormente sviluppato in *Capitoli su Posidippo*, Alessandria 2007, nel capitolo I. 8. *Bellezza al bagno*, pp. 146 ss. Si veda anche F. CONCA, *Alla ricerca di un poeta*, in BASTIANINI-CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit., pp. 21-31, p. 21.

<sup>33</sup> J. KWAPISZ, *Posidippus at Sea*, «ZPE» CLXXVI (2011), pp. 63-68.

riconoscere, tanto più quando il testo sia lacunoso o di difficile leggibilità. Sono presenti in tutti gli epigrammi, con una maggiore concentrazione in alcuni. Gli editori hanno fatto ricorso alla correzione solo quando l'errore era assolutamente evidente, scegliendo sempre quella più "economica".

Le principali caratteristiche metriche e dialettali sono esaminate alle pp. 20-22. Per la metrica si è aggiunta presto l'accurata analisi di M. Fantuzzi<sup>34</sup>, che, approfondendo l'indagine preliminare degli editori con l'estenderla al «vecchio» Posidippo ed ai contemporanei autori di poesia esametrica ed in particolare di epigrammi, come Callimaco, Asclepiade, Leonida, è arrivato a risultati importanti da tenere in considerazione nelle integrazioni, congetture o correzioni del testo<sup>35</sup>, nonché ad osservazioni significative per il problema dell'attribuzione del papiro, per il quale resta plausibile ipotizzare, a suo avviso, che contenga un'antologia di epigrammisti minori, di cui per qualche ragione l'antologizzatore avrebbe ommesso di segnalare la paternità. «A fronte di nessun elemento veramente separatore tra il Posidippo già noto in precedenza e il PMilVogl, esistono nella tecnica di composizione del verso alcuni tratti congiuntivi a favore della paternità posidippea del PMilVogl (almeno la non-osservanza della legge di Tiedke, vincolante per tutti gli altri epigrammisti del III e del II sec. a.C., e il gusto per l'*enjambement* fra distici»), è la sintesi delle indagini svolte (p. 97). Ciò peraltro, secondo lo studioso, non prova la paternità in modo definitivo, in quanto sia Posidippo sia gli eventuali autori minori potrebbero aver obbedito a uno *standard* di versificazione elegiaca, rispettando alcune norme e ignorandone altre, come la legge di Tiedke. Una decisione è pertanto rinviata ad ulteriori approfondimenti della prassi stilistica degli epigrammi milanesi.

Per la lingua, la *koiné* epica dell'ellenismo, con la presenza di forme doriche particolarmente in molti degli epigrammi per vincitori di gare sportive, si possono vedere gli studi di B.M. Palumbo Stracca<sup>36</sup>,

<sup>34</sup> M. FANTUZZI, *La tecnica versificatoria del P. Mil. Vogl. VIII 309*, in BASTIANINI-CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit., pp. 79-97.

<sup>35</sup> FANTUZZI, *La tecnica versificatoria* cit., ritiene pertanto che non possano essere accolte le integrazioni proposte per col. III 24 (= 18, 5 AB), rispettivamente dagli editori e da W. Luppe, πεντάπεδος e πενταχέρης, perché scavalcano la cesura del terzo piede e propone πέντ' ἀ[γγῶν], oppure meglio ἀ[γγέων] con sinizesi, se l'oggetto descritto in col. III 20-27 (= 18 AB) è un contenitore per liquidi. Qualora invece fosse stato una gigantesca *kline*, forse di roccia, πέντ' ἀνδρῶν, o, come «alternativa un po' più azzardata», πέντε ποδῶν (pp. 89-90). Per col. IV 28 (= 24, 5 AB), in cui la ricostruzione degli editori infrange la norma di Naeke, propone di leggere ἕκλεθ' ὁ κριτό[ς] ὃ β[ι]ς oppure πέτλεθ' ὁ κριτό[ς] ὄβρις (p. 91).

<sup>36</sup> B.M. PALUMBO STRACCA, *Note dialettologiche al nuovo Posidippo*, «Helikon» XXXIII-

A. Sens<sup>37</sup>, L. Bettarini<sup>38</sup>, L. A. Guichard<sup>39</sup>, oltre alle osservazioni che si trovano sparse in tutti i contributi ed i commenti relativi ai singoli epigrammi, a partire, ovviamente, dall'*editio princeps*. Tra le ricerche specifiche su vari aspetti della lingua e dello stile segnalo il contributo di A. Casanova<sup>40</sup>, che si è concentrato sulla terminologia scientifica in riferimento alle pietre preziose della prima sezione della raccolta (pp. 217-232) ed ha aggiunto l'elenco completo degli *hapax legomena* (pp. 232-234), alcuni dei quali «sono legati proprio al lessico scientifico della gemmologia, nonché al gusto di Posidippo per l'espressione ricercata, innovatrice, fuori dal comune, in qualche modo sorprendente» (p. 218), elemento che, come ricorda lo studioso, era già stato notato per gli epigrammi del «vecchio» Posidippo (p. 234). Alcune peculiarità della lingua e dello stile sono analizzate con finezza da D. Zoroddu<sup>41</sup>, secondo cui «l'arte miniaturistica dell'epigramma di Posidippo rivela al meglio, investigata al microscopio, l'elaborazione architettonica del verso e del componimento, il camuffamento del richiamo dotto, il gioco con i microgeneri, l'invenzione lessicale, insomma la propria perfezione» (p. 596). M. M. Di Nino<sup>42</sup> ha esaminato in particolare la lingua delle sezioni settima e ottava, *Ναυαγικά* (pp. 77-186) e *Ἰαματικά* (pp. 187-274), all'interno di un ampio commento degli epigrammi 89-94 AB e 95-101 AB, e, nel capitolo *Tra lingue tecniche ed echi letterari: le 'parole nuove' di Posidippo* (pp. 275-302), *hapax legomena*, lessicali e semantici, sparsi nelle varie sezioni, alcuni dei quali di controversa interpretazione, di cui presento l'elenco: ἡμίλιθος (pp. 276-277), ἡμιπλεθραῖος (pp. 277-278), τετρακαικεκοσίπηχυς (pp. 278-279), τειρατοεργός (pp. 279-281), ἐναντιοεργής (pp. 281-282), ἑκατόργυος (pp. 282-

XXXIV (1993-1994), pp. 405-412 (studio preliminare, precedente all'*editio princeps*); EAD., *Iperdorismi in Posidippo?*, «QUCC» n.s. LXXV (2003), pp. 139-143.

<sup>37</sup> A. SENS, *Doricisms in the New and Old Posidippus*, in ACOSTA-HUGHES/KOSMETATOU/BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 65-83.

<sup>38</sup> L. BETTARINI, *Posidippo e l'epigramma epinicio: aspetti linguistici*, in M. DI MARCO-B.M. PALUMBO STRACCA-E. LELLI (edd.), *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 (= «ARF» VI, 2004), pp. 9-22.

<sup>39</sup> L.A. GUICHARD, *Dialecto y género literario en los epigramas de Posidipo* (P. Mil. Vogl. VIII 309), *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, II, 15 al 20 de septiembre de 2003. Universidad de Santiago de Compostela (A Coruña)*, Madrid 2005, pp. 311-320.

<sup>40</sup> A. CASANOVA, *Osservazioni sul lessico scientifico ed i neologismi del nuovo Posidippo*, «Prometheus» XXX (2004), pp. 217-234.

<sup>41</sup> D. ZORODDU, *Posidippo miniatore*, «Athenaeum» XCIII (2005), pp. 577-596.

<sup>42</sup> M.M. DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo. Ricerche sulla lingua e lo stile di Posidippo di Pella*, Göttingen 2010.

283), καταδέξιος (pp. 283-285), ὑπαὶ πεδίον (pp. 285-286), ἀμφιβοάω (pp. 286-287), φολίδωμα (pp. 287-289), βαρύγηρος (pp. 289-291), παλαίγηρος (p. 292), παλαιότηχης e καινοτέχης (p. 293), ἀκρομέριμος (pp. 293-295), τρισεπαργύριος (p. 295-296), οἰοκέλης (pp. 296-297), νεμεοδρομέω (p. 297), ὀλιγορρήμων (pp. 297-298), con ulteriori considerazioni conclusive alle pagine 299-302 ed una sintesi finale nel capitolo *Il mondo e la lingua poetica di Posidippo* (pp. 303-306).

Il difficile e delicato problema dell'attribuzione è affrontato alle pagine 22-24. All'interno del rotolo non c'è nessuna indicazione del nome dell'autore. Anche se vi era un titolo generale nell'*agraphon* iniziale con l'indicazione della paternità dei testi esso è andato perduto per il danneggiamento ed il restauro di cui si è già parlato; se era indicato sulla facciata esterna, come, p. es., in PPetr II 49(a) = SH 961, con il titolo σύμμεικτα ἐπιγράμματα | Ποσειδίππου [, potrebbe essere stato inghiottito dalle lacune della parte iniziale del rotolo. Gli editori deducono che non vi sia cambiamento di autore all'interno del rotolo e che tutti gli epigrammi siano di un unico poeta. In alcuni rotoli frammentari contenenti epigrammi i nomi degli autori sono specificati (BKT V 1, p. 75; POxy IV 662; PTebt I 3; PFreib I 4)<sup>43</sup> ed anche in PKöln V 204 si legge il nome di Mnasalce all'inizio di una serie di epigrammi. In altri rotoli frammentari senza indicazione di nome tutti gli epigrammi in essi contenuti possono (e verosimilmente debbono) essere congetturamente attribuiti ad un unico autore, quando alcuni, o anche uno solo, siano noti come opera di un determinato poeta (POxy XLVII 3324; POxy LIV 3725; POxy LXVI 4501-4502). Non si può peraltro *a priori* escludere, continuano gli editori, che una raccolta di epigrammi sia stata composta guardando più al contenuto che all'attribuzione, e che quindi sia omessa la paternità dei singoli componimenti<sup>44</sup>, ma questo non sembra il caso del nostro rotolo, i cui epigrammi, nell'eterogeneità del contenuto, sembrano trovare l'unico elemento accomunante proprio nel fatto che l'autore sia uno solo. Dal punto di vista del contenuto non emergono elementi che inducano a supporre una pluralità di autori, anche in quanto il modo di poetare, al di là delle differenze dovute alla diversità dei generi e degli argomenti e alla stilizzazione linguistica, sembra sostanzialmente omogeneo. Dal momento che due degli epigrammi sono

<sup>43</sup> Per il PFreib I 4 si veda ora F. MALTOMINI, *La raccolta epigrammatica di P. Freib. I 4* (SH, 973): *una rilettura*, «MD» LXXVI (2016), c.d.s. Ringrazio vivamente la studiosa, che mi ha inviato il contributo prima della stampa. In effetti nel papiro non sono specificati i nomi degli autori, ma ci sono solo degli spazi bianchi, tra l'altro di differente ampiezza, per separare i componimenti. È necessaria, pertanto, la massima prudenza.

<sup>44</sup> Gli editori rinviano per questo aspetto a F. MALTOMINI, *Nove epigrammi ellenistici rivisitati* (PPetrie II 49b), «ZPE» CXXXIV (2001), pp. 55-66, in part. pp. 65 s.

già noti, uno tramandato come opera di Posidippo da Tzetzes, *Chil.* VII 653-660 (*Anth. App.* III 79 = *HE* 3166 ss.), l'altro, *APL* 119 (= *HE* 3150 ss.) esplicitamente attribuito a Posidippo (si tratta di coll. II 39-III 7 = 15 AB e di col. X 30-33 = 65 AB), sebbene per entrambi non siano mancati precedentemente dubbi di attribuzione, se tutti gli epigrammi sono di un unico poeta, ne segue che Posidippo è l'autore di tutti gli epigrammi del rotolo. L'attribuzione è corroborata, secondo gli editori, da indizi che riconducono al poeta di Pella, città appunto nominata in VII 21; tre epigrammi con riferimenti ai culti misterici diffusi in Macedonia, la sua regione d'origine (VII 10-23), e il motivo della vecchiaia non oppressa da malattie e sofferenze (IX 39-40) si adattano bene alla paternità posidippea, così come VI 30-37, per il tempio di Arsinoe Zefiritide, celebrato da Posidippo, oltre a consonanze lessicali. Seguono accenni alla figura di Posidippo e alla sua produzione letteraria, con riferimenti bibliografici.

In relazione agli epigrammi funerari ed al loro possibile significato nella questione dell'attribuzione, J.M. Bremer<sup>45</sup> osserva che le tre serie tematiche, fanciulle, madri, persone anziane defunte, danno l'impressione che si tratti di un tema con variazioni e si sofferma soprattutto su 43, 44, 56, 59, 60 e 61 AB, sottolineando, anche in confronto a Callimaco, che in particolare per l'aspetto religioso, relativo alla sorte ultraterrena, vi si rispecchia la concezione della vita propria di Posidippo, quale emerge dai versi conclusivi di 118 AB. M. W. Dickie<sup>46</sup> ritiene che gli epitafi della sezione ἐπιτύμβια, che risultano coerenti al loro interno e che appaiono molto vicini alle aspirazioni per questa vita e la vita ultraterrena espresse da Posidippo (*SH* 705 = 118 AB) siano opera dello stesso Posidippo, opinione corroborata dalla presenza di un epitafio per una fanciulla seguace del culto di Dioniso della stessa città di origine del poeta, Pella. Considerazioni di stile suggeriscono che anche la raccolta di epigrammi che commemorano vittorie equestri sia dello stesso autore degli epitafi, in particolare perché, in entrambi i casi, le persone ricordate appartengono ad uno strato sociale elevato. M.M. Di Nino<sup>47</sup> riconosce un valore programmatico agli epigrammi iniziali e conclusivi della sezione, che contengono una sorta di personale *consolatio* offerta dal poeta contro la morte, vista serenamente, allo

<sup>45</sup> J.M. BREMER, *Nieuwe grafgedichten uit een oude kist*, «Hermeneus» LXXV (2003), pp. 125-135.

<sup>46</sup> M.W. DICKIE, *The Eschatology of the Epigrams in the New Posidippus Papyrus*, «Papers of the Langford Latin Seminar» (Greek and Roman Poetry, Greek and Roman Historiography – Ed. by F. Cairns, ARCA. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs, 44), XII (2005), pp. 19-51.

<sup>47</sup> M.M. DI NINO, *Vecchiaia e consolatio erga mortem: la quarta sezione del P. Mil.* Vogl. *VIII* 309, «Lexis» XXIII (2005), pp. 223-230.

stesso modo della vecchiaia, e ugualmente confortata dalla presenza di figli e nipoti, con due diverse risposte: una di carattere mistico-esoterico e una tutta umana. Tale struttura si rivela ancor più considerevole in una prospettiva autobiografica, dato che Posidippo compendì nella propria esperienza entrambe le “soluzioni”, «aderendo ai misteri senza, però, trascurare una forma di soddisfazione laica di fronte alla morte» (p. 228) (cf. 118, 24-28 AB). Essa può inoltre valere come un argomento a favore dell’ipotesi che il compilatore della raccolta sia proprio Posidippo e che quindi il papiro vada classificato, secondo la terminologia di L. Argentieri, come *libellus* e non come «silloge»<sup>48</sup>.

Prima della pubblicazione dell’*editio princeps* dubbi sull’attribuzione erano stati avanzati da due studiosi, menzionati anche dagli editori (p. 23, n. 42). A.S. Hollis<sup>49</sup> si riservava di sentire le piene motivazioni della totale assegnazione a Posidippo. M. Puelma<sup>50</sup>, considerando la «categorica sicurezza» degli editori il «sintomo di un entusiasmo parallelo alla riscoperta di Bacchilide o Eroda», scriveva (p. 196, n. 28): «Che i singoli epigrammi non portino il nome di autore non deve significare necessariamente che la raccolta intera (conservata soltanto in parte) sia attribuibile al solo Posidippo, soprattutto sulla base di due identificazioni sicure. Anche nella lista Viennese di “incipit” di ca. 200 epigrammi mancano i nomi degli autori, pur essendone uno identificabile con Asclepiade», ed aggiungeva il parere di H. Harrauer sul papiro di Vienna, presentato nel 1980 al *Sixteenth International Congress of Papyrology* di New York: «Das braucht nicht zu heissen, dass alle Epigramme von einem Dichter stammen»<sup>51</sup>. Ora che il papiro di Vienna è stato pubblicato (2015), le conclusioni degli editori risultano analoghe (cf. *infra*). Nella recensione all’*editio princeps*, a mia volta, ritenevo che nessuno degli elementi addotti dagli editori fosse assolutamente incontrovertibile<sup>52</sup>.

Nello stesso anno 2002 accenna di nuovo al problema lo stesso Bastianini, nella presentazione del volume *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit. n. 6, pp. 1-5. Sembra qui affiorare qualche dubbio, pur nella sostanziale conferma dell’attribuzione al solo Posidippo, nella possibilità presentata ipoteticamente

<sup>48</sup> L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, «ZPE» CXXI (1998), pp. 1-20.

<sup>49</sup> A.S. HOLLIS, *Heroic Honours for Philetas*, «ZPE» CX (1996), p. 60, n. 24.

<sup>50</sup> PUELMA, *Epigramma* cit., p. 196, n. 28.

<sup>51</sup> H. HARRAUER, *Epigrammincipit auf einem Papyrus aus dem 3. Jh. v. Chr. P. Vindob. G 40611. Ein Vorbericht*, in *Proceedings of the Sixteenth International Congress of Papyrology, New York 1980*, Chico 1981, pp. 49-53.

<sup>52</sup> F. ANGIÒ, *Da Ercolano all’Egitto. III Ricerche varie di Papirologia*, M. CAPASSO (ed.), «PLup» X (2001), pp. 325-333, p. 327.

che il redattore «abbia costituito il suo testo prescindendo dall'esigenza di specificare di volta in volta l'attribuzione dei singoli epigrammi, pur conoscendola; oppure che abbia ritenuto o spacciato come opera del solo Posidippo testi che in realtà non lo erano» (p. 3). Tornando poi sul possibile confronto con PPetr II 49(a) (= PLondLit 60 = SH 961 = \*114 AB), in base al quale si potrebbe vedere nel rotolo milanese un'antologia di epigrammi di poeti diversi (in part. p. 4), Bastianini riporta le argomentazioni di H. Lloyd-Jones e P.J. Parsons<sup>53</sup>, a proposito del secondo dei due titoli, ribadite da Parsons<sup>54</sup>, secondo cui nel papiro erano contenuti componimenti di Posidippo e di altri poeti, ma ritiene non decisive le ragioni degli studiosi inglesi anche in base ad elementi paleografici relativi al duplice titolo che PPetr II 49(a) reca sul verso. La ragione per considerare il papiro come un'antologia di poeti diversi è considerata non stringente, facendo così venir meno il confronto con il PMilVogl VIII 309<sup>55</sup>.

L'attribuzione degli editori al solo Posidippo di tutti gli epigrammi del papiro milanese è ribadita dalla pubblicazione a Milano, nello stesso anno 2002, dell'*editio minor* a cura di C. Austin e G. Bastianini, dal titolo che non lascia adito a dubbi *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, in cui l'asterisco contrassegna l'incerta attribuzione solo di dieci componimenti del «vecchio» Posidippo. Riporto il commento di S. Stephens<sup>56</sup> alla decisione di Austin e Bastianini, valutata in maniera estremamente positiva: «Though purists will deplore the psychological advantage this gives to claims for a Posidippean authorship of the Milan roll, there is enough coincidence of topic and style between the new and old poems to justify the claim»<sup>57</sup>.

A proposito della paternità, Parsons<sup>58</sup>, ritiene non decisive le argomentazioni contro l'attribuzione ad un solo poeta avanzate da Puelma<sup>59</sup> e da Lloyd-Jones (vd. tav. 1) in una recensione preannunciata, ma in quel momento ancora

<sup>53</sup> LLOYD-JONES-PARSONS, *Supplementum Hellenisticum* cit., nr. 961.

<sup>54</sup> PARSONS, *Callimachus* cit., in part. pp. 120-121.

<sup>55</sup> L'ipotesi è stata accolta anche da K. GUTZWILLER, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., *Introd.*, pp. 6-7, n. 17. Un'accurata rassegna delle diverse opinioni sul PPetr II 49(a) si può vedere nella parte dedicata al papiro nel volume di M. Caroli, sul titolo del rotolo librario greco-egizio, *Il titolo iniziale nel rotolo librario greco-egizio. Con un catalogo delle testimonianze iconografiche greche e di area vesuviana*, Bari 2007, capitolo su Posidippo (e altri?), *Epigrammi vari*. PPetr II 49 a (PLondLit 60), pp. 133-141.

<sup>56</sup> S. STEPHENS, «BMCR», 2003-09-19.

<sup>57</sup> Per un'obiezione metodologica vd. *infra*, p. 75 (M. PUELMA, *ap.* F. ANGIÒ, «Gnomon» LXXVII, 2005, pp. 580-586, pp. 583-584).

<sup>58</sup> PARSONS, *Callimachus* cit., pp. 117-118.

<sup>59</sup> PUELMA, *Epigramma* cit., p. 196, n. 28.

inedita (vd. *infra*, n. 66). Riconsidera poi l'argomento a favore, cioè che, se gli epigrammi fossero stati di autori diversi, lo scriba avrebbe aggiunto il nome accanto a ciascuno. Se è vero che il *Soros* evocato da Reitzenstein, in cui componimenti di Asclepiade, Posidippo ed Edilo erano mescolati senza attribuzione, rimane «an ingenious spectre» (vd. *infra*, pp. 67-73), anche *SH* 961 prova soltanto l'esistenza di collezioni miste, non la mancanza di attribuzioni all'interno di esse. Secondo lo studioso può valere piuttosto la pena domandarsi «who was interested in authorship», a parte, naturalmente, gli stessi autori: lettori e compilatori, a differenza di autori e committenti, potevano esserlo solo talora, e in vista di determinati interessi.

Sempre nel 2002 M.R. Lefkowitz, anticipando l'opinione di H. Lloyd-Jones (vd. *infra*, p. 68), avanza l'ipotesi che il papiro possa essere «a collection of poems by various authors known as the *Soros* (“Heap”)» «because many of the epigrams lack the polish of Posidippus' other verses»<sup>60</sup>.

Mentre la recensione all'*editio princeps* di Lloyd-Jones tardava ad uscire, un contributo dello studioso inglese sul problema dell'attribuzione appariva con il titolo *All by Posidippus?*<sup>61</sup>. Il punto di partenza è lo scolio omerico *ad Il.* XI 101, che deriva dal commento di Didimo, secondo il quale Aristarco conosceva una collezione di epigrammi di Posidippo (Ἐπιγράμματα), ed anche una collezione chiamata il *Σωρός*, che conteneva almeno un componimento di questo autore. Dopo aver ricordato le ben note ipotesi sull'argomento di R. Reitzenstein<sup>62</sup>, secondo cui il *Σωρός* era una collezione di epigrammi di Asclepiade, Posidippo ed Edilo, senza distinzione dei nomi degli autori (collezione di cui, aggiungo per chiarezza, si sarebbe servito Meleagro), e le osservazioni al riguardo di A. Cameron<sup>63</sup>, al quale non sembra credibile che Asclepiade, Posidippo ed Edilo intendessero lasciare i loro rispettivi componimenti senza firma, Lloyd-Jones si domanda se questo, che a noi sembra

<sup>60</sup> M.R. LEFKOWITZ, *New Hellenistic Epigrams about Women, Provisional translations and notes*, «Διοτίμα. Materials for the Study of Women and Gender in the Ancient World» (2002), pp. 1-5, p. 1. [<http://www.stoa.org/diotima/anthology/epigrams.shtml>].

<sup>61</sup> H. LLOYD-JONES, *All by Posidippus?*, in D. ACCORINTI-P. CHUVIN (éds.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à F. Vian*, Alessandria 2003, pp. 277-280.

<sup>62</sup> R. REITZENSTEIN, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893, rist. Hildesheim-New York 1970, pp. 96-102. Vd. anche *infra*, pp. 69-70. Per obiezioni alla tesi di Reitzenstein, in relazione alle osservazioni di Lloyd-Jones, si veda ST. SCHRÖDER, *Skeptische Überlegungen zum Mailänder Epigrammpapyrus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, «ZPE» CXLVIII (2004), pp. 29-73, p. 31.

<sup>63</sup> A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes, Appendix V: The Soros*, Oxford 1993, pp. 369-376. Vd. anche *infra*, pp. 70-71.

improbabile, non fosse invece possibile nell'antichità, e dichiara di convenire con F. Maltomini, secondo cui «è ben possibile che in certi casi, in relazione alla funzione di un certo testo, il nome dell'autore fosse del tutto secondario rispetto all'indicazione chiara del contenuto»<sup>64</sup>. In relazione all'opinione di Gow ripresa da Cameron («a separate edition of any one of the three should have secured that he did not appear in any double attribution; and if there were no separate editions all ascriptions to these three authors in *A.P.* are guesswork»)<sup>65</sup>, lo studioso solleva una domanda: «is it not also possible that Meleager could not obtain the complete edition of Posidippus, or that he simply did not trouble to make use of one? So far Reitzenstein's theory seems to stand up». Osservando che gli epigrammi con doppia attribuzione ad Asclepiade e Posidippo rientrano tutti nell'una o nell'altra categoria degli epigrammi del papiro milanese, come due degli altri tre con doppia attribuzione riconosciuti come opera di Posidippo (XXI e XXII in *HE*), lo studioso suggerisce che i primi dieci epigrammi di Posidippo in *HE* (erotici e simposiali, dal V e dal XII libro dell'*Anthologia Palatina*) e i tre componimenti sul Faro e sul tempio di Arsinoe-Afrodite Zefiritide, di alta qualità, nonché la poesia-sigillo (*SH* 705), provenissero dalla collezione degli epigrammi di Posidippo menzionata dallo scolio omerico (Ἐπιγράμματα), ma che gli altri componimenti attribuiti al poeta di Pella «will have come from a large collection of epigrams arranged according to subject-matter, in which authors' names were not appended to each poem», sebbene forse un elenco degli autori fosse alla fine (questo spiegherebbe l'esistenza di tanti epigrammi anonimi nella *Palatina*). «Nor would be surprising if such collection was entitled Σωρός. It seems to me likelier than not that epigrams XIV-XXI of Posidippus in *HE*», considerati di qualità inferiore, «came from the Σωρός, and that the Milan papyrus contains part of that collection» (pp. 279-280). Analoghe conclusioni si possono leggere nella recensione dello stesso studioso all'*editio princeps*<sup>66</sup>.

Che la raccolta milanese fosse «identificabile col fantomatico Σωρός» era ritenuto invece improbabile dagli editori, secondo i quali si tratta di una «raccolta artisticamente ordinata», nella quale sono stati inclusi quelli tra gli epigrammi di Posidippo ritenuti meritevoli di figurarvi (p. 27 e n. 51).

Il riferimento al Σωρός di alcuni studiosi suggerisce l'opportunità di un chiarimento. Le notizie sulla raccolta intitolata Σωρός derivano dalla discussione di una variante omerica, Schol. (A) Hom.  $\Lambda$  101 (144 AB = *SH* 701) ἀντὰρ ὁ

<sup>64</sup> MALTOMINI, *Nove epigrammi* cit.

<sup>65</sup> Il riferimento è a GOW-PAGE, *The Greek Anthology* cit., II, p. 116.

<sup>66</sup> H. LLOYD-JONES, «International Journal of the Classical Tradition» 9 (2002-2003), pp. 612-616.

βῆ ρ' Ἴσον τε · Ζηνόδοτος ἔξω τοῦ ρ 'βῆ Ἴσον'. Μὴ ἐμφέρεσθαι δέ φησιν ὁ Ἀρίσταρχος νῦν ἐν τοῖς Ποσειδίππου ἐπιγράμμασι τὸν 'Βήρισον', ἀλλ' ἐν τῷ λεγομένῳ Σωρῶι εὐρεῖν. Εὐλογον δέ φησιν ἐξελεγχόμενον αὐτὸν ἀπαλεῖψαι (Zenodoto leggeva il verso [*Iliade* XI 101 «Poi mosse a uccidere Iso e . . . »] senza il rho; e Aristarco dice che il componimento con 'Beriso' non è ora compreso tra gli Epigrammi di Posidippo, ma che lo trovava però nel cosiddetto Mucchio; dice che probabilmente Posidippo l'aveva eliminato, perché era stato sottoposto a critiche) (trad. di G. Bastianini). Secondo A. Rengakos<sup>67</sup>, al v. 101 (αὐτὰρ ὁ βῆ ρ' Ἴσον τε καὶ ἄντιφον ἔξεναρίζων) Zenodoto leggeva βῆ Ἴσον, mentre Aristarco, che preferiva la vulgata βῆ ρ' Ἴσον, osserva che Βήρισος non si trovava più tra gli epigrammi di Posidippo, ma nel cosiddetto *Soros*. Probabilmente, aggiunge Aristarco, Posidippo l'aveva eliminato perché era stato criticato, cioè Posidippo aveva interpretato la lettura βῆ ρ' Ἴσον come il nome proprio Βήρισον e poi, forse dopo la pubblicazione della διόρθωσις di Zenodoto, aveva eliminato questa lettura<sup>68</sup>. Dallo scolio, in ogni modo, nulla di più si può ricavare se non che nella collezione di epigrammi di Posidippo, Ἐπιγράμματα (che Ateneo ricorda in 143 AB = SH 702 e da cui cita gli epigrammi 120 e 121 AB), non era possibile, al tempo di Aristarco (νῦν), trovare la menzione di Beriso; Aristarco però l'aveva trovata nel cosiddetto Σωρός, di cui non è specificato l'autore (o gli autori), ma in cui comunque c'era almeno un componimento di Posidippo. Nel 1893 R. Reitzenstein<sup>69</sup> costruì un'ipotesi destinata a godere di grande successo, ma anche ad incontrare molte critiche. Lo studioso pensava che il Σωρός fosse una raccolta di epigrammi di Asclepiade, Posidippo ed Edilo, uniti non solo sul piano letterario, ma anche personale, senza l'attribuzione agli autori dei singoli componimenti, fondandosi soprattutto sui gruppi di epigrammi dei tre poeti nell'*Anthologia Palatina* e sulle doppie attribuzioni, sempre nell'*Anthologia Palatina*, tra Asclepiade e Posidippo<sup>70</sup> e tra Asclepiade e Edilo. Meleagro si

<sup>67</sup> A. RENGAKOS, *Aristarchus and the Hellenistic Poets*, «SemRom» III (2000), pp. 325-335, p. 329.

<sup>68</sup> RENGAKOS, *Aristarchus* cit., pp. 325-335, ritiene pertanto che Aristarco dipendesse da un poeta ellenistico per la costituzione del suo testo omerico, in questo come nei casi discussi precedentemente nel contributo. Cf. G. NAGY, *Homeric Echoes in Posidippus*, in *Labored* cit., pp. 57-64, in particolare pp. 61-64, anche per la discussione delle versioni del testo omerico.

<sup>69</sup> REITZENSTEIN, *Epigramm und Skolion* cit.

<sup>70</sup> Per le doppie attribuzioni ad Asclepiade e Posidippo, anche in riferimento al Σωρός, si possono vedere ora L.A. GUICHARD, *Asclepiades de Samos. Epigramas y fragmentos*. Estudio introductorio, revisión del texto, traducción y comentario, Bern 2004, pp. 74-77, e *Asclepiades of Samos, Epigrams and Fragments*, Edited with Translation and Commentary by A. SENS, Oxford 2011, pp. XCIV-XCIX oltre al commento ai singoli epigrammi, in entrambi i casi.

sarebbe dunque servito di un'edizione priva della paternità di ciascun epigramma. La contrapposizione delle due opere, Ἐπιγράμματα e Σωρός, ed il titolo della seconda fanno pensare che nel Σωρός fossero riunite opere di diversi poeti; molto più inverosimile sembra al Reitzenstein l'ipotesi che l'intero Σωρός sia stato composto dal solo Posidippo. Per l'opinione sul Σωρός di Gow-Page, ripresa da Cameron, alla quale si riferisce Lloyd-Jones nel contributo *All by Posidippus?* relativo al problema dell'attribuzione del papiro milanese, si può vedere *supra*, p. 67. Un quadro esauriente delle obiezioni alla tesi del Reitzenstein e delle varie opinioni degli studiosi sul Σωρός fino al 1987 si può leggere nel volume con l'edizione di Posidippo a cura di E. Fernández-Galiano<sup>71</sup>, il quale, dal canto suo, riteneva più prudente, per i dati di cui disponiamo, assegnare l'opera al solo Posidippo, così come, prima di lui, in *HE* si favoriva l'ipotesi che contenesse opere del solo Posidippo<sup>72</sup>. Ancora più prudentemente, tra gli studiosi precedenti, F. Lasserre non riteneva inutile precisare che in effetti Aristarco non cita Posidippo come l'autore del Σωρός, ma solo come l'autore di un epigramma che figurava in questa raccolta<sup>73</sup>. Sull'argomento sono tornati, in anni più recenti, A. Cameron, secondo cui l'antologia del Σωρός, con l'attribuzione di tutti gli epigrammi ai rispettivi autori, sarebbe stata messa insieme da Edilo<sup>74</sup>; L. Argentieri, che ritiene che l'ipotesi del Reitzenstein immagini «molto di più di quanto dicano i fatti» e che sottopone a critica anche la tesi del Cameron<sup>75</sup>, e K. Gutzwiller, che preferisce attribuire il Σωρός al solo Posidippo, senza che si possa precisare se consistesse in epigrammi misti o in un singolo tipo di epigrammi<sup>76</sup>. Per quanto riguarda il titolo, σωρός oscilla prevalentemente tra il significato di «mucchio», «cumulo», in particolare di grano o anche di altre cose, e quello di «mucchio» come «gran quantità» (indefinita). Nell'epigramma 52, 6 AB, per l'augurio alla fanciulla Aste di

<sup>71</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, *Posidipo de Pela* cit., pp. 33-36, nonché pp. 208-209, commento al fr. XLIII = 144 AB.

<sup>72</sup> GOW-PAGE, *The Greek Anthology* cit., II, p. 116.

<sup>73</sup> F. LASSERRE, *Aux origines de l'Anthologie*: I. *Le papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)*, «RhM» CII (1959), pp. 222-247, p. 243, n. 36.

<sup>74</sup> CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes* cit., pp. 369-376. Cf. SENS, *Asclepiades of Samos* cit., pp. XCIV-XCV. L'analisi che Cameron sviluppa su tutta la questione è condivisa da Bastianini e Gallazzi (p. 27 n. 51), in particolare per il Σωρός come un insieme privo di qualunque ordine interno, come suggerisce il titolo (vd. *supra*, p. 68). Critico, invece, L. ARGENTIERI, *Epigramma e libro* cit., p. 9 n. 51.

<sup>75</sup> ARGENTIERI, *Epigramma e libro* cit., p. 9.

<sup>76</sup> K.J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 155-156; cf. anche pp. 18-19 e 169-170; EAD., *The New Posidippus* cit., *Introduction*, p. 7 n. 19.

misurare per un «mucchio» di anni il bel sole sulla meridiana costruita dal padre, è impiegato σωρὸν ἑτέω. A questo significato hanno aderito per lo più gli studiosi, in riferimento al mucchio di epigrammi senza distinzione degli autori<sup>77</sup>. F. Lasserre<sup>78</sup> pensa piuttosto, sulla base di *Id.* 7.155-156, ad un omaggio di Teocrito al Σωρός dedicato a Demetra Σωρήτις, che è al tempo stesso la dea dei mietitori, e ritiene che il mucchio delle spighe rappresenti l'antologia. T.B.L. Webster<sup>79</sup>, ha pensato, anch'egli in riferimento a Theoc., *Id.* 7.155, al grano separato dalla pula, come risultato di un lungo processo di purificazione, per la raffinatezza della raccolta poetica. P.M. Fraser<sup>80</sup> non ritiene probabile che un poeta o un gruppo di poeti che scrivevano in forma anonima avrebbero richiamato l'attenzione sulla mancanza di unità nella loro opera e si chiede se non si possa attribuire a σωρός il significato di θησαυρός, non attestato, invero, per σωρός in sé, ma sulla base del confronto con σωρευτής. Ad indicare l'incertezza di una decisione, Cameron aggiunge all'ipotesi della raffinatezza del grano privo della pula il suggerimento che la spiga evoca la creazione letteraria più piccola, l'epigramma, e il mucchio di spighe una collezione di epigrammi, ma soggiunge che presumibilmente non sarebbe implicato un ordinamento artistico, poiché Aristotele usa σωρός «for a random as opposed to a definite number or quantity»<sup>81</sup>. Per Argentieri<sup>82</sup> Σωρός richiama uno dei titoli «cumulativi» tipici delle miscellanee come Πάγκαρπον o Στέφανος. Secondo K. Gutzwiller<sup>83</sup> non si può dedurre dal titolo, come il Webster, il riferimento «to verse that is polished or choice, as a result of the winnowing process», ma, sulla base del trattato *Sullo stile* di Demetrio, la metafora suggerisce piuttosto «the discreteness or disconnectedness of literary expression that yet forms a whole» (p. 155), per cui il Σωρός sarebbe stato «an assemblage of short and distinct epigrammatic poems». K.

<sup>77</sup> Cf. P. SCHOTT, *Posidippi epigrammata* cit., p. 108, che scriveva, in appoggio alla tesi del Reitzenstein, «addo in ipso nomine "σωρός" aliquid incompositi inesse», constatazione seguita dalla conclusione: «carmina igitur aut non ejusdem generis aut non ejusdem auctoris esse videntur».

<sup>78</sup> F. LASSERRE, *Aux origines de l'Anthologie: II. Les Thalysies de Théocrite*, «RhM» CII (1959), pp. 307-330, p. 326.

<sup>79</sup> T.B.L. WEBSTER, *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964, p. 45. Cf. M. SANTIROCCO, *Horace's Odes and the Ancient Poetry Book*, «Arethusa» XIII (1980), pp. 43-57, p. 47 e *Unity and Design in Horace's Odes*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1986, pp. 8-9, in riferimento ad «Alexandrian standards of polish and labor».

<sup>80</sup> P.M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, II, Oxford 1972, p. 801 n. 72.

<sup>81</sup> CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes* cit., p. 375.

<sup>82</sup> ARGENTIERI, *Epigramma e libro* cit., p. 9.

<sup>83</sup> GUTZWILLER, *Poetic Garlands* cit., pp. 155-156.

Spanoudakis<sup>84</sup> considera il  $\Sigma\omega\rho\acute{o}\varsigma$ , collezione di epigrammi posta sotto gli auspici di Demetra, definita  $\Sigma\omega\rho\hat{\iota}\tau\iota\varsigma$  in Orph., *Hy.* 40, 5, un omaggio di Asclepiade, Posidippo ed Edilo a Filita (autore della *Demetra*), da considerare, in tal caso, la prima *Festschrift* postuma. Nel 2010 M.M. Di Nino<sup>85</sup> ha offerto un analitico riesame della questione, con gli opportuni aggiornamenti e con la condivisibile conclusione che «allo stato attuale delle conoscenze, in mancanza di argomenti definitivi e in attesa di nuove, più cogenti rivelazioni, la questione del *Soros*, così come quella dei *dubia* a essa collegata, è destinata a restare insoluta» (p. 70). Per quanto riguarda il titolo, la studiosa condivide la proposta di Webster, aggiungendo, a sostegno, il valore metapoetico delle pietre lavorate, descritte in alcuni *lithika*<sup>86</sup>. In una rassegna di imminente pubblicazione, infine, P. Bing<sup>87</sup> esamina innanzi tutto il testo dello scolio anche in relazione alla costituzione del verso in Omero e ricostruisce le varie fasi che hanno portato il Reitzenstein all'elaborazione della sua teoria, non senza critiche, rivolte anche a studiosi che lo hanno seguito. Bing richiama l'ipotesi avanzata prima che quella di Reitzenstein (1893) incontrasse notevole favore, pur non avendo, a suo avviso, un reale fondamento, da Th. Bergk (1853)<sup>88</sup>, che riteneva il  $\Sigma\omega\rho\acute{o}\varsigma$  una collezione di più autori con epigrammi composti come epitafi per eroi omerici, alla maniera dell'epigramma per Berisos di Posidippo e di quello su Aiace di Asclepiade (*AP* 7.145), trasmesso anche dal *Peplos* "aristotelico", raccolta di origine peripatetica, che analogamente includeva numerosi epitafi su personaggi omerici. Si sofferma poi sul parere di H. Ouvré<sup>89</sup>, che considerava il  $\Sigma\omega\rho\acute{o}\varsigma$  opera del solo Posidippo e suggeriva come spiegazione del titolo o l'accumulo degli epigrammi, o il fatto che celebravano insieme molti eroi della guerra di Troia, aggiungendo anche la possibilità che, con il semplice cambiamento di una lettera,  $\Sigma\omega\rho\acute{o}\varsigma$  diventasse  $\Sigma\omicron\rho\acute{o}\varsigma$ , «sepolcro», come non sarebbe dispiaciuto agli eruditi del terzo secolo.

<sup>84</sup> K. SPANOUDAKIS, *Philitas of Cos*, Leiden 2002, pp. 409-410.

<sup>85</sup> DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo* cit., pp. 67-71 (La spinosa questione del *Soros*). Cf. EAD., *Posidippo e l'ekdosis omerica*, «ARF» IX (2007), pp. 83-88, in particolare *Posidippo filologo: un'ipotesi di lavoro*, pp. 83-85, con l'ipotesi che l'esclusione dell'epigramma di Berisos dalla successiva raccolta per natura e contenuto (qualunque essi fossero) sia stata determinata non «da criteri qualitativi, bensì dalla mancanza di congruità con le geometrie e gli obiettivi della nuova antologia» (p. 85).

<sup>86</sup> DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo* cit., p. 71 n. 261.

<sup>87</sup> P. BING, *Homer in the  $\Sigma\omega\rho\acute{o}\varsigma$* , in Y. DURBEC-F. TRAJBER (eds.), *Traditions épiques et poésie épigrammatique*, c.d.s. Ringrazio vivamente lo studioso per avermi fatto conoscere il contributo prima della stampa.

<sup>88</sup> TH. BERGK, *Poetae Lyrici Graeci*<sup>2</sup>, Leipzig 1853, pp. 507-508.

<sup>89</sup> H. OUVRE, *Quae fuerint dicendi genus ratioque metrica apud Asclepiadem, Posidippum, Hedylum*, Paris 1894, pp. 18-19.

Analogamente Bing ritiene che il Σωρός fosse una collezione di un solo autore e che il titolo avesse una connotazione sepolcrale, ma senza bisogno di supporre il mutamento dall'una all'altra parola, dato che anche σωρός è impiegato per le tombe (sebbene questo senso non sia indicato nel *LSJ*, come osserva lo studioso: ma direi che lo si può forse considerare implicito nel significato attestato di σωρός come «*heap or mound of earth*»), come mostrano alcuni passi, opportunamente segnalati, che riguardano soprattutto tumuli comuni. Che il Σωρός contenesse epigrammi sepolcrali per eroi epici si armonizza, secondo lo studioso, con la commemorazione di Berisos, l'unico riferimento che abbiamo per il contenuto della collezione; la conoscenza da parte di Posidippo del *Peplos* (cf. 148 AB = *SH* 700), a cui alcuni studiosi a partire dal Bergk hanno associato il Σωρός, è stata di recente dimostrata da K. Gutzwiller<sup>90</sup>; ed infine, se Σωρός suggerisce un tumulo, lo studioso offre come parallelo il πολυανδρεῖον, un importante *locus* per epigrammi, un posto dove le persone leggevano i componimenti che commemoravano i morti. Il Σωρός di Posidippo può aver evocato, secondo lo studioso, un contesto simile.

L'opinione di Lloyd-Jones sopra riportata (p. 68) si espone non solo ai dubbi che sussistono sul Σωρός, come si è visto, ma anche all'obiezione che gli epigrammi con doppia attribuzione ad Asclepiade e Posidippo non rientrano in nessuna categoria degli epigrammi del papiro milanese: non ci sono infatti nel papiro gli epigrammi erotici e simposiali, anche se in alcuni degli epigrammi inclusi nella sezione *lithika* è stata notata la presenza di motivi erotici. Secondo B. Kramer<sup>91</sup> «si potrebbe in verità essere tentati di individuare tratti erotici nei λιθικά» in riferimento a col. I, 14-19 (= 4 AB), 20-23 (= 5 AB), 24-29 (= 6 AB), 30-35 (= 7 AB), in cui i gioielli producono il loro pieno effetto solo perché abbelliscono Mandene, Nicea o Niconoe, ma questi accenni sono «raffinatezze puramente intellettuali, spiritose e galanti, nelle quali l'ammirazione del poeta è diretta parimenti al materiale prezioso, al gioielliere, alla sua opera d'arte e insieme alla bella donna che se ne adorna». F. Conca<sup>92</sup> ravvisa spunti o motivi erotico-simposiali anche in col. I 10-13 (= 3 AB) e si sofferma con un'analisi dettagliata sugli epigrammi presi in considerazione dalla Kramer. R. Hunter<sup>93</sup> parla di «erotic imagery» nei componimenti sulle

<sup>90</sup> K. GUTZWILLER, *Heroic epitaphs of the classical age*, in M. BAUMBACH-A. PETROVIC-I. PETROVIC (eds.), *Archaic and classical Greek epigram*, Cambridge 2010, pp. 244-246.

<sup>91</sup> B. KRAMER, *Il rotolo di Milano e l'epigramma ellenistico*, in DE ANGELIS (ed.), *Un poeta ritrovato* cit., pp. 33-45, pp. 39-40.

<sup>92</sup> CONCA, *Alla ricerca di un poeta* cit., pp. 21-24.

<sup>93</sup> R. HUNTER, *Out of the Afterlife: Colin Austin and Guido Bastianini, editors, Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milan 2002, «*TLS*» 5200 (November 29 2002), London, pp. 24-25, p. 25.

gemme. N. Krevans<sup>94</sup> osserva che è vero che parecchi dei *lithika* potrebbero essere considerati erotici, specialmente quelli che descrivono gioielli dati in dono ad amabili fanciulle (4-7 AB), ma nell'inserirli nella sezione sulle pietre l'editore «has highlighted the stone and suppressed the girl»<sup>95</sup>.

B. Acosta-Hughes e T. Renner<sup>96</sup>, nel recensire l'*editio princeps*, ritengono che i dubbi sull'attribuzione a Posidippo, sorti subito dopo la pubblicazione per la differenza qualitativa tra i nuovi componimenti, permangono, sebbene ragioni metriche e linguistiche possano essere a favore, e rinviano per la metrica all'esame di M. Fantuzzi, per la lingua ad A. Sens<sup>97</sup>. Se la percezione delle differenze qualitative è soggettiva, essa non è agevolata dalla mancanza, nella nuova raccolta, proprio di epigrammi dal tema erotico-simposiale, noti per il «vecchio» Posidippo, dal V e dal XII libro dell'*Anthologia Palatina*, mentre di qualcuno degli altri componimenti del «vecchio» Posidippo che trovano paralleli nel PMilVogl VIII 309 è stata messa in dubbio l'autenticità, in parte per inferiorità qualitativa. I due studiosi pongono quindi due interrogativi: fino a che punto nel processo di antologizzazione vengano preferite poesie di migliore qualità (il papiro milanese, se l'attribuzione è corretta, sarebbe una collezione, non un'antologia) e fino a che punto la nostra predisposizione all'attribuzione sia condizionata da quello che ci è familiare (nel caso di Posidippo, gli epigrammi dal tema erotico-simposiale).

Analogamente, S. Stephens<sup>98</sup>, nella recensione all'*editio minor*, osserva che non tutti gli epigrammi del papiro milanese sembrano della stessa qualità di quelli attribuiti a Posidippo nell'*Anthologia Palatina*, «but then the act of selection may create a false sense of a poet's work, since it tends to prefer poems with timeless and elegantly presented themes».

Tra le opinioni inedite di M. Puelma, inserite nella rassegna *Il Nuovo Posidippo (2001-2003)*<sup>99</sup>, sono contenute considerazioni sul possibile scopo primario della collezione milanese, forse «quello di illustrare la ricchezza e la

<sup>94</sup> N. KREVANS, *The arrangement of Epigrams in Collections*, in P. BING-J. BRUSS (eds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leiden-Boston 2007, pp. 131-146, p. 143.

<sup>95</sup> Tra i contributi più recenti cf. J. ELSNER, *Lithic Poetics: Posidippus and his Stones*, «Ramus» XLIII (2014), pp. 152-172 e L. BELLONI, *Gemma e simposio nel nuovo Posidippo. Con una nota sul κλισύβλιον teocriteo (P. Mil. Vogl. VIII, 309, col. I, 10-13 = 3 A. -B.; Theocr. I, 30 ss.)*, «WS» CXXVIII (2015), pp. 49-61.

<sup>96</sup> B. ACOSTA-HUGHES/T. RENNER, «BASP» XXXIX (2002), pp. 165-187.

<sup>97</sup> Vd. *supra*, rispettivamente note 34 e 37.

<sup>98</sup> STEPHENS, «BMCR» cit..

<sup>99</sup> M. PUELMA, *Opinioni inedite su alcuni epigrammi del P. Mil. Vogl. VIII 309*, ap. F. ANGIÒ, *Il Nuovo Posidippo (2001-2003), Da Ercolano all'Egitto. IV Ricerche varie di papirologia*, «PLup» XII (2003), pp. 54-57, p. 54.

varietà tematica della poesia epigrammatica in genere o, in particolare, di un poeta, nel nostro caso Posidippo: il repertorio dimostrerebbe la sua professionalità di ἐπιγραμματοπολός, titolo con cui è celebrato nell'iscrizione di Termo in Etolia del 263/2 a.C., con la concessione della prossenia. Sorprende la serie di sezioni tematiche finora sconosciute: calcolando che abbiamo soltanto la metà del rotolo, la probabile presenza originaria di una ventina di sezioni tematiche induce a domandarsi quale poteva essere lo scopo di tale raccolta e a quale tipo di pubblico poteva rivolgersi. Forse il compilatore era più interessato ai differenti tipi di epigrammi che al loro autore o ai loro autori e, dunque, l'assenza di nomi di poeti non sarebbe necessariamente indizio che tutti gli epigrammi siano di un solo autore».

In una lettera del 16 maggio 2003, riportata nella recensione al volumetto a cura di V. de Angelis e all'*editio minor*<sup>100</sup>, M. Puelma esprime perplessità metodologiche sulla mancanza di chiarimenti nella *praefatio* dell'*editio minor* riguardo alla questione dell'attribuzione dell'intera raccolta milanese a Posidippo. «Dare per definitivamente dimostrata la sola paternità posidippea del papiro milanese, altamente probabile, ma tuttavia non sicurissima, potrebbe forse costituire un pericoloso precedente per future edizioni critiche (soprattutto di testi papiracei, spesso anonimi), come base per una ricerca indipendente da ipotesi precostituite<sup>101</sup>. Questo sarebbe tanto più deplorabile in quanto per tutti gli altri aspetti le due edizioni, la prima di Bastianini-Gallazzi, la seconda, di Austin-Bastianini, si presentano come esemplari». Le considerazioni riportate non hanno peraltro impedito allo studioso di riconoscere successivamente nel papiro milanese molteplici persuasivi indizi a favore dell'attribuzione a Posidippo.

N. Biffi, nel recensire il volume *Il papiro di Posidippo un anno dopo*<sup>102</sup>, considera «sconcertanti» le omissioni di significativi epigrammi del «vecchio» Posidippo, fatto che non può semplicisticamente imputarsi alla differente sensibilità estetica, rispetto alla nostra, del selezionatore o a imprevedibili esigenze «editoriali» del papiro. Lo studioso, anche in seguito alla valutazione di alcune delle conclusioni di Fantuzzi (cf. *supra*, p. 61), analizzate nel passarne in rassegna il contributo, ritiene che non siamo di fronte a un florilegio posidippeo curato da un editore-ammiratore, e magari preordinato dal poeta stesso, ma ad una cretomazia non esente da discontinuità e ricavata da una più ampia selezione di autori di età ellenistica e di non disprezzabile talento artistico.

<sup>100</sup> PUELMA, *ap.* ANGIÒ «Gnomon» LXXVII cit.

<sup>101</sup> Cf. *infra*, n. 139.

<sup>102</sup> N. BIFFI, recensione a *Il Papiro di Posidippo un anno dopo* cit., «InvLuc» XXV (2003), pp. 315-358.

F. Ferrari (vd. *supra*, p. 56 e n. 21), prendendo in considerazione, dopo Lloyd-Jones, la possibilità che il papiro milanese costituisca un'antologia di epigrammi, non condivide l'ipotesi che la collezione contenga parti del Σωρός, che poteva piuttosto, a suo parere, non differire dai σύμμεικτα ἐπιγράμματα di PPetr II 49(a) = SH 961, forse un dono presentato da Posidippo a corte nel 275 ca. a.C. La silloge collettiva di Asclepiade-Posidippo-Edilo, che la si voglia identificare o meno con il Σωρός, doveva comprendere sia componimenti erotico-simposiali sia brani appartenenti alle categorie del papiro di Milano. Lo studioso osserva, in base ai frammenti delle antologie epigrammatiche ellenistiche a noi noti, che antologie di più autori esistevano prima di Meleagro, o indipendentemente da lui, e che alcune, come PPetr II 49(b) e PFreib I 4, non contenevano lemmi per identificare gli autori. Sulla base di PPetr II 49(a), di PKöln V 204 e di POxy LIV 3724, pensa ad una raccolta in cui, analogamente, un poeta prevaleva sugli altri; il poeta stesso o compilatori successivi potevano aggiungere epigrammi di altri poeti, come variazioni dell'opera dell'autore principale o in contrapposizione con essa. Sembra appunto che gli epigrammi contrassegnati dalla sigla του espandano e completino una serie di componimenti già ben strutturata senza alcuna effettiva novità tematica o formale. Gli epigrammi in cui sono ricordati Alessandro e alcuni membri della dinastia reale tolemaica, e, in particolare, l'epigramma 78 AB, in cui Berenice invita gli ἀοιδοί (v. 1) a celebrare le vittorie equestri dei Tolemei, con la specificazione, al v. 14, della loro origine macedone, inducono a pensare che il contesto della corte, diventando motivo letterario, coinvolgesse il poeta di Pella e la "scuola" dei suoi discepoli macedoni, per così dire. Da questi componimenti e dalla non casuale collocazione di alcuni di essi nella raccolta, Ferrari deduce infine che ci fosse un legame organico tra la compilazione di questo libro e la sua destinazione primaria di complimento cortigiano.

Secondo St. Schröder<sup>103</sup>, che, pur non condividendo l'ipotesi sul *Soros* avanzata da Lloyd-Jones, ricorda i dubbi espressi dallo studioso inglese anche su epigrammi del «vecchio» Posidippo e sull'attribuzione dei nuovi epigrammi a questo poeta, nonché la sua domanda se tutti o la maggior parte dei componimenti «gut genug sind» per poter appartenere a Posidippo, una risposta decisiva può venire dal giudizio qualitativo, sebbene così si corra il rischio di entrare nell'ambito delicatissimo della critica letteraria. Lo studioso non ritiene sufficiente, peraltro, esprimere in maniera indeterminata l'impressione che molte poesie del papiro siano «überraschend schwach»: occorre indicare concretamente per quali motivi «die Autorschaft eines erstrangigen

<sup>103</sup> SCHRÖDER, *Skeptische Überlegungen* cit., pp. 29-73.

hellenistischen Epigrammatikers und Routiniers seines Fachs eine problematische Annahme ist» (p. 31). Né è possibile differire l'indagine al momento in cui il testo si possa considerare definitivamente costituito, poiché «sollten die Indizien dafür, daß wenigstens ein Teil dieser Texte auf einen minderen Dichter oder gar mehrere zurückgeht, von Gewicht sein, muß der Maßstab der Emendation ein anderer sein als wenn es bei der Zuweisung des ganzen Corpus an Posidipp bleibt» (p. 32). L'indagine viene effettuata in particolare, attraverso l'esame critico del testo e la discussione delle varie proposte di interpretazione, su dieci epigrammi della raccolta milanese: 63 AB (pp. 33-37); 39 AB (pp. 37-40); 88 AB (pp. 40-42); 87 AB (pp. 42-43); 19 AB (pp. 43-45); 68 AB (pp. 45-46); 25 AB (pp. 46-49); 27 AB (p. 49); 101 AB (pp. 50-51); 34 AB (p. 51). Seguono osservazioni metriche e stilistiche estremamente analitiche ed accurate (queste ultime riguardano soprattutto le ripetizioni, molto numerose nel papiro milanese), fondate anche sul confronto con il «vecchio» Posidippo e con altri poeti ellenistici. Il risultato delle indagini è che il grande numero dei «difetti» («Qualitätsmängel») rilevati suggerisce che Posidippo abbia avuto solo difficilmente una parte preponderante nella raccolta: «ein Anteil von vielleicht der Hälfte oder einem Drittel der Sammlung, die er sich mit ein oder zwei anderen Dichtern teilen könnte, bleibt dann möglich. Es läßt sich aber durchaus auch etwas zugunsten der Hypothese sagen, daß Posidipp überhaupt nicht an der Sammlung beteiligt ist» (p. 73).

Resta incerto se la strada percorsa, quella della qualità dei testi, molti dei quali non sarebbero degni di un poeta come Posidippo, sia quella giusta nel difficile problema della paternità degli epigrammi, oltre che per l'elevato ed inevitabile margine di soggettività, in quest'ambito, degli elementi di giudizio, anche perché il termine di confronto è costituito da un numero in verità non grande di poesie che appartengono sicuramente al poeta di Pella, considerate le non poche doppie attribuzioni. Dopo l'energica presa di posizione di Lloyd-Jones, il contributo di Schröder resta in ogni modo l'unico in cui sia stata finora messa in dubbio l'attribuzione a Posidippo di Pella non solo esplicitamente, ma anche con dovizia di osservazioni analitiche.

Nell'introduzione del volume *Labored in Papyrus Leaves*<sup>104</sup>, B. Acosta-

<sup>104</sup> ACOSTA-HUGHES/KOSMETATOU/BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 4-5. Cf. anche, nello stesso volume, in particolare, B. ACOSTA-HUGHES, *Alexandrian Posidippus: On rereading the GP Epigrams in Light of P. Mil. Vogl. VIII 309*, pp. 42-56, p. 46 n. 14; M. BAUMBACH-K. TRAMPEDACH, 'Winged Words': *Poetry and Divination in Posidippus'* *Oiônoskopika*, pp. 123-160 (con osservazioni sui richiami interni tra gli epigrammi), pp. 124-125 n. 9; M. FANTUZZI, *The Structure of the Hippika in P. Mil. Vogl. VIII 309*, pp. 212-224, in cui è suggerito un criterio artistico nella disposizione degli epigrammi della sezione studiata.

Hughes, E. Kosmetatou e M. Baumbach mettono in evidenza che, pur non essendo primario il problema dell'autore né quello dell'editore, l'attribuzione a Posidippo sembra essere condivisa dagli autori della maggior parte dei contributi, anche per l'accurata struttura sia all'interno delle singole sezioni sia nell'intero libro, compresi legami linguistici all'interno di epigrammi e sezioni e tra di loro. «This consideration suggests that the collection was carefully planned and put together, possibly by the author himself, although the participation of an outside editor cannot be excluded at the current state of the evidence» (p. 5).

Nel recensire il volume, F. Nisetich<sup>105</sup>, indipendentemente da Schröder, alimenta i dubbi sulla paternità del rotolo e ridimensiona l'entusiasmo da cui era stata accompagnata la pubblicazione del papiro milanese. Lo studioso esamina l'epigramma 39 AB dal punto di vista della qualità, anche mettendolo a confronto con l'analogo 119 AB del «vecchio» Posidippo, per concludere che «the “new” poem is a pathetic, the “old” one a competent, even masterful, epigram» (p. 253). A p. 252, n. 22, affronta il problema se 39 AB sia una povera imitazione o una precedente versione di 119 AB, ma la seconda alternativa è estremamente interessante: avremmo in tal caso il nostro unico esempio di un antico componimento che sopravvive sia in una prima che in una più tarda versione. L'ipotesi rafforzerebbe l'opinione di Lloyd-Jones sul papiro in relazione al Σωρός, in cui appariva un epigramma che Posidippo, sottoposto a critiche, aveva successivamente eliminato dai suoi *Epigrammi*. La differenza qualitativa nella collezione scoperta di recente potrebbe dipendere in qualche misura non solo dalla presenza in essa di componimenti di diversi poeti, ma anche di componimenti che non furono più apprezzati con i loro autori, che o li eliminarono, come nel caso ricordato, o li sottoposero a revisione, come nel caso di 39 AB. Nell'appendice *Repetition, “New” and “Old”* (pp. 262-263), Nisetich analizza le ripetizioni e la loro funzionalità nel Posidippo «nuovo» rispetto al «vecchio», con l'esplicita conclusione che quello che sembra nuovo in molti di questi epigrammi è l'indifferenza nei confronti della cattiva scrittura, sebbene riconosca egli stesso (p. 263, n. 45) che fondarsi sulla qualità non è un criterio assolutamente affidabile: anche il Posidippo autentico può, secondo lo studioso, aver scritto male (118 AB).

Sui criteri di valutazione ha espresso la sua opinione D. Sider<sup>106</sup>. Dopo aver individuato, in particolare, elementi personali in alcuni componimenti del

<sup>105</sup> F. NISETCH, «IJCT» XII (2005), pp. 245-268.

<sup>106</sup> D. SIDER, *Posidippus Old and New*, in ACOSTA-HUGHES/KOSMETATOU/BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 29-41.

«vecchio» Posidippo (118, 137, 140 e 139 AB), elementi che risultano assenti nel «nuovo» Posidippo, lo studioso osserva che alcune caratteristiche precedentemente note del poeta erano legate in buona parte alle scelte di Meleagro, che, tra l'altro, preferiva epigrammi più brevi di quelli restituiti dal papiro. Se “buono” e “cattivo” fossero qualità interamente oggettive e misurabili e se gli epigrammi milanesi fossero considerati “cattivi”, il processo di selezione iniziato da Meleagro e conclusosi con Massimo Planude garantirebbe che gli epigrammi dell'*Anthologia Graeca* fossero migliori di quelli contenuti in un libro di epigrammi editi da Posidippo stesso (se questo è il papiro di Milano). L'unico criterio quantificabile è la lunghezza. L'arte però non è quantificabile e i gusti cambiano, anche durante la vita di un artista, che a sua volta può essere ugualmente responsabile del cambiamento in altri artisti. Il «nuovo» Posidippo, che non coincide con l'idea di epigramma ellenistico precedentemente diffusa, va dunque apprezzato, secondo lo studioso, per quello che è, piuttosto che svalutato per quello che non è<sup>107</sup>.

Un certo scetticismo, viceversa, affiora in R.F. Thomas<sup>108</sup>, che si discosta pertanto dalla linea generalmente seguita dagli altri autori nei contributi dello stesso volume, quella dell'accettazione della paternità posidippea.

L. Bravi, in un'indagine sugli epigrammi attribuiti a Simonide<sup>109</sup>, ritiene che esista un rapporto, per quanto riguarda i criteri della raccolta (i temi avrebbero contribuito a legare a Simonide alcuni epigrammi e a creare così il libro degli epigrammi simonidei senza considerazione alcuna per la cronologia), fra questi componimenti, per quanto opera di un poeta che aveva composto per la pietra e per il simposio, e i primi libri di epigrammi dei poeti alessandrini, prevalentemente concepiti e fruiti per via libraria. Dal momento che nella raccolta milanese non si fa mai il nome dell'autore, o tutti gli epigrammi appartengono ad un solo autore, o l'attribuzione riveste un ruolo secondario

<sup>107</sup> Alla differenza tra il «vecchio» e il «nuovo» Posidippo offerta dallo studioso si richiama, per dichiararsi in disaccordo con St. Schröder (*Skeptische Überlegungen* cit.), J.M. BREMER, *Asklepiades and Poseidippos*, in A.P.M.H. LARDINOIS-M.G.M. VAN DER POEL-V.J.C. HUNINK (eds.), *Land of Dreams*, Greek and Latin Studies in Honour of A.H.M. Kessels, Leiden-Boston 2006, pp. 267-279, p. 275 n. 22, che mette inoltre in evidenza come temi ed espressioni degli epigrammi 43, 60 e 61 AB, trovino «a striking echo» in 118, 24-28 AB, universalmente riconosciuto come il “testamento poetico” di Posidippo.

<sup>108</sup> R.F. THOMAS, “Drowned in the Tide”: *The Nauagika and Some “Problems” in Augustan Poetry*, in *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 259-275, p. 260 n. 4.

<sup>109</sup> L. BRAVI, *Gli epigrammi di Simonide e il P. Mil. Vogl. VIII 309*, in DI MARCO-PALUMBO STRACCA-LELLI (edd.), *Posidippo e gli altri* cit., pp. 1-7. Cf. P. BERNARDINI-L. BRAVI, recensione all'*editio princeps*, all'*editio minor* ed a *Un poeta ritrovato* cit., «Nikephoros» XV (2002), pp. 289-295, p. 291.

rispetto all'unità tematica. Il problema fondamentale è, dunque, se il rotolo contenga esclusivamente gli epigrammi di Posidippo o se sia una raccolta di componimenti di vari autori organizzata per categorie. In questo secondo caso è difficile che il rotolo, per la vicinanza cronologica a Posidippo, contenesse opere di poeti troppo diversi tra loro: si può pensare solo ad un rotolo che conserva l'opera di un capo-scuola, come potrebbe essere Posidippo, in cui, in virtù dell'organizzazione tematica, si sono verificate interpolazioni di bottega, difficilmente riconoscibili per le affinità metriche (cf. *supra*, p. 61), tematiche e stilistiche che gli epigrammi degli allievi mostrano con quelli del maestro.

In contrapposizione al criterio della qualità dei componimenti milanesi applicato da Schröder, B.M. Gauly<sup>110</sup> ritiene che l'attribuzione a Posidippo si possa considerare valida, «unabhängig davon, wie man ihre Qualität beurteilt» (p. 34). Secondo la sua opinione, abbiamo «ein hellenistisches Gedichtbuch vor uns, das nach literarischen Kriterien (und das heißt: wahrscheinlich vom Autor selbst) komponiert und ediert worden ist» (p. 34). Il papiro offre così la possibilità di un confronto con le riflessioni poetologiche del *Sigillo* (118 AB). La tesi del *Gedichtbuch* posidippeo è sostenuta dalle analisi della struttura, nel rifiuto dell'alternativa di un editore che avrebbe costituito il libro dopo Posidippo (cf. *supra*, p. 78, Acosta-Hughes, Kosmetatou, and Baumbach, di cui è riportata, a p. 34 n. 10, l'affermazione che «the participation of an outside editor cannot be excluded at the current state of the evidence»). La raccolta, che abbraccia un periodo di circa 40 anni e l'ampio ambito geografico dei possedimenti tolemaici, contiene un carattere politico ufficiale per l'elogio dei Tolemei e documenta l'operato del poeta per un lungo periodo di tempo in uno spazio ampio, presentandosi così come un'edizione composta in vecchiaia. Alla luce di queste considerazioni, lo studioso si propone di offrire una nuova interpretazione del *Sigillo* di Posidippo, come introduzione di un libro poetico, che non è il rotolo di Milano, di cui abbiamo l'inizio, ma un'edizione in più libri, composta verso la fine della vita (p. 43). Sia il libro di epigrammi sia il *Sigillo* mostrano la medesima consapevolezza «von den durch das neue Medium der Papyrusrolle veränderten Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Gedichten» (p. 43).

A favore dell'attribuzione ad un solo autore, Posidippo, si schiera di nuovo con convinzione K. Gutzwiller, dopo aver affermato nella recensione all'*editio princeps* e all'*editio minor*<sup>111</sup> che «the absence of any author's name for individual

<sup>110</sup> B.M. GAULY, *Poseidipp und das Gedichtbuch. Überlegungen zur Sphragis und zum Mailänder Papyrus*, «ZPE» CLI (2005), pp. 33-47.

<sup>111</sup> K. GUTZWILLER, «CW» XCVII (2003), pp. 101-103.

poems, as well as stylistic, metrical, and structural similarities between the poems, point strongly in favour of a single author» (p. 102). Nell'introduzione al volume da lei edito nel 2005, dall'eloquente titolo *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*<sup>112</sup>, la studiosa replica infatti alle obiezioni di Lloyd-Jones, Schröder, Parsons e Ferrari, sintetizzate a p. 2 n. 3, osservando che Meleagro probabilmente scelse per la sua antologia solo i migliori epigrammi e che c'è dunque da aspettarsi che «a complete poetry book of the third century would show more variance in quality, subject-matter, and style. Although Posidippus was clearly a poet of importance in the third century, he likely wrote thousands of epigrams, and his aesthetic standards may have differed considerably from those of Callimachus, which came to dominate the Hellenistic tradition in which Meleager worked» (p. 2 n. 3). La studiosa ribadisce che «consistency of poetic style, similarity in structuring the epigrams, metrical practice, and meaningful arrangement within some sections of the papyrus all point to the likelihood of a single author» (p. 2). Sebbene non si possa ottenere una prova assoluta, «the assumption that the collection includes only poetry by Posidippus is by far the most reasonable conclusion, and the majority of scholars working on the papyrus have accepted the original attribution of the editors» (pp. 2-3). Anche S. Pozzi<sup>113</sup> sostiene l'ipotesi che gli epigrammi del rotolo milanese siano una raccolta compilata dallo stesso Posidippo. Le differenze rispetto all'*Anthologia Palatina* derivano soprattutto dalle caratteristiche di funzionalità dei nuovi epigrammi, in cui c'è un prevalente disinteresse per la *pointe* arguta e incisiva. Pure, secondo lo studioso, si tratta probabilmente di testi fittizi, con l'invito al lettore colto a smascherare l'operazione del poeta, cogliendo le interazioni tra i vari epigrammi così come il poeta ha scelto di disporli nella raccolta. Dopo una rassegna di alcuni tra i più significativi epigrammi definiti «*companion pieces*», coppie di testi contigui che presuppongono una lettura consecutiva per consentire una reciproca, corretta interpretazione, al di là dello sviluppo opposto di un medesimo tema (*Kontrastimitation*), Pozzi osserva che il papiro di Posidippo offre non solo coppie di epigrammi contigui, ma intere sequenze di testi che parlano al lettore grazie alla loro studiata disposizione. È questa la chiave di lettura applicata alle due rubriche tematiche *ἰαματικά* (pp. 187-196) e *τρόποι* (pp. 196-202).

Dopo un'analisi accurata dell'impiego del monosillabo in clausola, D. Zoroddu<sup>114</sup>, per quanto le osservazioni stilistiche possano esporsi a critiche di

<sup>112</sup> GUTZWILLER, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., *Introduction*, pp. 1-16, pp. 2-3.

<sup>113</sup> S. POZZI, *Sulle sezioni Iamatikà e Tropoi del nuovo Posidippo (95-105 A.-B.)*, «Eikasmos» XVII (2006), pp. 181-202.

<sup>114</sup> ZORODDU, *Posidippo miniatore* cit., pp. 589-590.

soggettività, ritiene che sembri «piuttosto evidente una forte affinità tra i componimenti noti del poeta di Pella e quelli del rotolo se li si esamina da questo particolarissimo e limitato angolo visuale, sia per l'entità del ricorso allo specifico elemento di tecnica versificatoria, sia per la funzionalità contestuale che vi si può quasi sistematicamente scorgere» (p. 589). La studiosa richiama l'attenzione, in particolare, sul gioco intorno al pronome personale in clausola e sulla presenza dell'*enjambement* fra distici, non comune nell'epigramma del III secolo, già segnalata da Fantuzzi (cf. *supra*, p. 61), specie del «tipo più forte, con separazione fra soggetto od oggetto e verbo» (p. 590).

Una risposta decisa all'analisi demolitrice di Schröder è arrivata, nel 2007, da parte di E. Livrea<sup>115</sup>, il quale considera una pericolosa *petitio principii* il presupposto che gli epigrammi non possano essere ascritti «ad un maestro del genere quale Posidippo senza molti dubbi e perplessità» e riprende «lo studio di almeno alcuni fra i testi posidippeî incriminati, per verificare se un giudizio così derogatorio poggi su una valida costituzione testuale e su una corretta esegesi». Gli epigrammi studiati sono, in particolare, nell'ordine di presentazione, il 20, il 37, il 39, il 63 ed il 101 AB. Da nuove proposte testuali ed esegetiche, da osservazioni, linguistiche e stilistiche, da confronti anche con il «vecchio» Posidippo, emerge, secondo lo studioso, una ben diversa valutazione, a conferma della difficoltà di considerare valido il criterio scelto da Schröder: così, p. es., l'ep. 63 AB è considerato un «capolavoro» (p. 80) e l'ep. 37 AB una «preziosa, raffinatissima *pièce*» (p. 93). Ne esce rafforzata l'opinione, espressa dallo studioso in apertura, che l'attribuzione di tutti gli epigrammi del rotolo a Posidippo sia stata fatta dagli editori principi in modo «definitivo ed incontrovertibile» (p. 69). Improbabile è considerato un ordinamento del *liber* milanese ad opera dello stesso Posidippo.

Nella recente edizione degli epigrammi del papiro milanese a cura di B. Seidensticker, A. Stähli e A. Wessels<sup>116</sup> gli editori condividono con Bastianini e Gallazzi i motivi per l'attribuzione ad un solo autore, che la presenza della *paragraphos* tra un epigramma e l'altro rende verosimile; che si tratti di Posidippo è plausibile, per i due suoi componimenti precedentemente noti.

<sup>115</sup> E. LIVREA, *Il fantasma del Non-Posidippo*, in G. LOZZA-S. MARTINELLI TEMPESTA (edd.), *L'epigramma greco. Problemi e prospettive, Atti del Congresso della Consulta Universitaria del Greco*, Milano, 21 ottobre 2005, Quaderni di Acme, XCI, Milano 2007, pp. 69-95.

<sup>116</sup> *Der Neue Poseidipp, Text – Übersetzung – Kommentar*, Griechisch und Deutsch, Verfasst von Francesca Angiò, Silvio Bär, Manuel Baumbach, Anna-Maria Gasser, Martin Hose, Irmgard Männlein-Robert, Eva María Mateo Decabo, Andrej Petrovic, Bernd Seidensticker, Adrian Stähli und Antje Wessels. Mit einem Anhang von Manuel Baumbach und Urs Müller. Herausgegeben von Bernd Seidensticker, Adrian Stähli und Antje Wessels, Darmstadt 2015.

Anche il confronto linguistico, stilistico e metrico con il «vecchio» Posidippo non contrasta con questa opinione. Sebbene si riconosca la diversa qualità degli epigrammi, non per questo si deve necessariamente aderire alla tesi di Lloyd-Jones e di Schröder. «Es bleibt aber festzuhalten, dass eine letzte Sicherheit in dieser Frage noch nicht erreicht ist» è la prima parte della conclusione, che, allo stato attuale della ricerca, risulta condivisibile. Alla seconda parte della conclusione, «vielleicht nie zu erreichen sein wird» (p. 15), si può aggiungere: a meno che elementi inoppugnabilmente decisivi, nell'uno o nell'altro senso, non emergano da nuovi ritrovamenti.

Contrariamente a quelle che potevano sembrare le aspettative subito dopo la scoperta del rotolo milanese, il dibattito sull'attribuzione, come si è visto, non è stato particolarmente animato e sembra ormai quasi esaurito. Una riserva dettata dalla prudenza, apponendo semplicemente un punto interrogativo dopo il nome di Posidippo<sup>117</sup>, sarebbe stata forse all'inizio più opportuna da parte degli *editores principes*, data la scarsità e l'incertezza della documentazione papirologica e data la difficoltà, riconosciuta dagli stessi editori, di fondarsi sul criterio, inevitabilmente soggettivo, delle valutazioni qualitative. La certezza degli editori e l'entusiasmo per la scoperta hanno avuto come effetto la concentrazione degli studiosi, negli anni immediatamente successivi, piuttosto sui problemi della costituzione del testo e della sua esegesi, tanto più che andavano emergendo nel frattempo notevoli elementi di confronto con il «vecchio» Posidippo, che hanno corroborato l'opinione dell'attribuzione a Posidippo di tutto il rotolo e fatto passare in seconda linea i dubbi che pure da alcuni studiosi erano stati sollevati.

Tanto più significativo, dal punto di vista papirologico, giunge ora il parere degli editori del PVindob G 40611<sup>118</sup>. Nell'indicare il PMilVogl VIII 309 tra i papiri del III e del II sec. a.C. che conservano collezioni o selezioni di epigrammi, gli editori, a proposito dell'assegnazione di tutti i componimenti a Posidippo sulla base della presenza di due epigrammi attribuiti altrove allo stesso poeta ed in mancanza di qualsivoglia menzione di autore, dopo aver ricordato gli argomenti stilistici addotti da K. Gutzwiller a favore, ma anche le voci discordanti di S. Schröder e F. Ferrari, esprimono sinteticamente così il loro parere: «To us too the basic premise, that an anthology of various poets would have specified the various authors, seems anachronistic» (p. 12).

<sup>117</sup> Così, che io sappia, solo TH. GÄRTNER, *Elysische Schau oder unterirdische Grabwohnung? Ein neuer Rekonstruktionsversuch zu Poseidipp (?) epigr. 52 = col. VIII 25-30, «ZPE» CLXIII (2007), pp. 37-39; Id., Zum dichterischen Nachleben des neuen Epigramms Poseidipp (?) 95 A.-B. = col. IV (ma XIV) 30-37, «Athenaeum» XCVI (2008), pp. 791-793.*

<sup>118</sup> PARSONS-MAEHLER-MALTOMINI (eds.), *The Vienna Epigrams Papyrus* cit., p. 12.

Sulla base dell'edizione del P<sup>Vindob</sup> G 40611 e del successivo contributo di L. Floridi e F. Maltomini<sup>119</sup> è possibile indicare i punti di contatto e le differenze tra i due papiri, che risultano vicini nel tempo, dato che il P<sup>Vindob</sup> G 40611 è datato all'ultimo quarto del III sec. a.C. Entrambi provengono ugualmente da un *cartonnage* di mummia e per entrambi il luogo di origine è sconosciuto. Entrambi presentano note sticometriche e *paragraphoi*; in entrambi si trovano abbreviazioni di incerta interpretazione (ΕΥ, P<sup>Vindob</sup>, του P<sup>MilVogl</sup>). La lingua presenta in tutti e due i casi elementi sia ionici che dorici. Le differenze principali consistono nella presenza, in uno, di *incipit* di epigrammi, nell'altro di epigrammi, che sono, nell'uno, prevalentemente in esametri, ai quali si può presumere che seguissero i pentametri, ma anche in metri diversi, nell'altro solo in distici elegiaci; nel P<sup>Vindob</sup> predominano gli epigrammi di 4 versi e seguono quelli formati da 6 versi, ma altri sono più lunghi (si arriva anche ai 52 versi di un componimento di cui non si può precisare il metro), mentre nel papiro milanese la lunghezza massima è di 14 versi per un solo epigramma. I temi degli epigrammi sono differenti: nel P<sup>Vindob</sup> prevalgono temi erotici, scoptici e simpotici, pochi sono funerari, ecfraistici e anatematici; il P<sup>Mil</sup> ha una notevole varietà tematica, ma, in particolare, non ha epigrammi erotici, scoptici e simpotici. Una coesione tematica si può riconoscere solo per alcuni epigrammi della lista viennese; maggiori sono i collegamenti all'interno delle singole sezioni nel P<sup>MilVogl</sup>. Nell'uno e nell'altro mancano indicazioni di autori. Nel papiro viennese gli editori non escludono che l'*incipit* di un epigramma di Asclepiade (AP XII 46), l'unico riconosciuto, possa essere stato utilizzato da un altro poeta per continuare in un'altra direzione e pertanto non considerano necessariamente sicura l'attribuzione al poeta di Samo, del quale, peraltro, ci si sarebbe potuti aspettare almeno qualche altro *incipit* in una lista di ben 226 epigrammi; nel papiro milanese la presenza di due componimenti noti come opera di Posidippo, nonostante alcuni dubbi, ha indotto gli editori ad estendere a tutto il rotolo la paternità posidippea.

Più che dell'attribuzione, dunque, si è discusso sul rotolo milanese come edizione, oggetto di trattazione innanzi tutto alle pp. 24-27 dell'*editio princeps*. Le caratteristiche bibliologiche, in particolare la scrittura accurata, la disposizione del testo, la presenza delle note sticometriche e delle sezioni tematiche inducono gli editori a definire il rotolo un prodotto di *scriptorium*, che si configura come una edizione; certo non si tratta di una copia personale redatta per uso privato. Un intento artistico è evidente nella distribuzione e nel

<sup>119</sup>L. FLORIDI-F. MALTOMINI, *Sui contenuti e l'organizzazione interna di P. Vindob. G 40611 (CPR XXXIII)*, «Aegyptus» XCIV (2014) [2016], pp. 19-62. Esprimo la mia gratitudine alle studiose che mi hanno consentito di leggere e di citare il contributo prima della stampa, di cui apprendo al momento della revisione delle bozze.

raggruppamento degli epigrammi, anche se il discorso non riguarda allo stesso modo l'articolazione interna di tutte le sezioni, di cui è segnalata anche la disuguale ampiezza. Le sezioni più ampie sono quelle di contenuto particolarmente innovativo rispetto alla tradizione del genere epigrammatico, quelle sulle pietre, sui presagi, sulle statue in bronzo, sulle vittorie equestri, mentre la sezione degli epigrammi dedicatori è estremamente esigua e quella degli epigrammi funerari è riservata prevalentemente a personaggi femminili (ma epigrammi dedicatori e funerari si trovano sparsi in altre sezioni, o formano sezioni a sé stanti). Questi elementi non sembrano casuali, ma fanno pensare ad un'edizione artisticamente disposta. La domanda successiva è se il rotolo contenga tutta la produzione epigrammatica di Posidippo, ma la mancanza di alcuni componimenti precedentemente noti sembrerebbe escluderlo. Dato che l'arco cronologico che si ricava dai dati interni abbraccia circa quarant'anni, tale da comprendere tutto o quasi il periodo di produzione epigrammatica del poeta, è più probabile che il rotolo contenga una selezione in cui sono stati inclusi i componimenti meritevoli di figurare in una raccolta artisticamente ordinata. Per questo motivo gli editori escludono, come si è già fatto notare, che la raccolta si possa identificare con il fantomatico *Soros*, che, in maniera corrispondente al nome, doveva essere privo di qualunque ordine interno. Non si può però sapere se l'autore della raccolta sia lo stesso Posidippo, che in età avanzata avrebbe operato una selezione sulla base di tutta la sua produzione, nel qual caso avremmo un *libellus*, nel senso proposto da L. Argentieri<sup>120</sup>, o se l'autore della raccolta sia un'altra persona, la cui conoscenza della produzione del poeta non era necessariamente completa, e in tal caso avremmo una «silloge», sempre in base alla terminologia di Argentieri.

Nella presentazione dell'*editio minor* sul *Supplemento letterario* del «Times», R. Hunter<sup>121</sup> si domanda quale possa essere la motivazione di questa collezione scritta professionalmente e accuratamente. Se è tutto di Posidippo, chiaramente non c'è tutto quello che Posidippo ha composto. Quale è la relazione tra il poeta e la persona che ha organizzato o compilato la collezione? Si tratta di una persona e della stessa, in alcune sezioni ma non in altre, o in nessun luogo della stessa? L'organizzazione interna delle sezioni in forma coerente suggerisce un metodo, ma non c'è accordo sulla sua coerenza. Nel volume *Il papiro di Posidippo un anno dopo*<sup>122</sup> lo studioso osserva una notevole

<sup>120</sup> ARGENTIERI, *Epigramma e libro* cit., pp. 1-20.

<sup>121</sup> HUNTER, *Out of the Afterlife* cit.

<sup>122</sup> R. HUNTER, *Osservazioni sui Lithika di Posidippo*, in BASTIANINI-CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit., pp. 109-119, in part. pp. 114-115.

fluidità nei confini delle categorie del papiro milanese ed una varietà nella disposizione delle sezioni tale da imporre cautela, ma anche suggestive indicazioni di un gioco intorno alle idee di «unità» e «uniformità».

M. Puelma, nel presentare l'*editio princeps*<sup>123</sup>, dopo aver lasciato aperta la domanda se la raccolta, in ogni caso un'edizione letteraria, sia da attribuire ad un compilatore o all'autore stesso (anche se si dovesse trattare di una copia successiva alla sua morte), ritiene possibili due alternative per la sua composizione: da un lato si possono osservare «Merkmale einer bewussten künstlerischen Gliederung» che rimandano ad un intento del poeta; dall'altro, si nota la corrispondenza della «Einteilung der Gedichtmenge nach dem Ordnungsprinzip der thematischen Gruppierung eher dem Inventarstil bekannter Anthologien als einem künstlerisch gestalteten Gedichtbuch», come lo conosciamo dal libro dei *Giambi* di Callimaco o dai libri di elegie degli *Aitia* e dei loro imitatori romani. Questo dipende forse dalla posizione subordinata dell'epigramma, considerato allora «poesia minore».

A sua volta, K. Gutzwiller<sup>124</sup> esamina la divisione in sezioni mettendola a confronto con le categorie rappresentate nelle antologie bizantine e ritiene che «the sections are ordered to create a certain poetic experience and themes take precedence over formal categories» (p. 85). Analogie tematiche e strutturali sono facilmente evidenziate dai raggruppamenti degli epigrammi all'interno delle sezioni; i componimenti affini si trovano spesso affiancati, come nelle sequenze dell'*Anthologia* derivate dalla *Corona* di Meleagro. Un altro elemento importante per la coesione della collezione è il ritmo della disposizione all'interno delle sezioni, come risulta da un esame analitico.

D.E. Lavigne e A.J. Romano<sup>125</sup> si inseriscono nel dibattito sulle sezioni tematiche e sui titoli introduttivi, sul loro significato, sulla scelta degli epigrammi raccolti sotto ogni titolo e sulle conclusioni che si possono trarre per la composizione del rotolo, ad esempio se essa sia opera di un autore o di un editore e se l'estetica della raccolta sia “poetica” o “tecnica”. Viene analizzata in particolare la sezione οἰωνοσκοπικά, in cui «distinctive features of titling and the placement of poems facilitate a specific mode of reading the epigrams» (p. 13). Nei 15 componimenti della sezione (21-35 AB), di cui sono sottolineate le relazioni che si possono stabilire tra l'uno e l'altro, come è

<sup>123</sup> M. PUELMA, *Bericht zum neuen Poseidippos-Papyrus*, «MH» LIX (2002), pp. 238-241, p. 240.

<sup>124</sup> K. GUTZWILLER, *A New Hellenistic Poetry Book: P. Mil. Vogl. VIII 309*, in ACOSTA-HUGHES/KOSMETATOU/BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 84-93.

<sup>125</sup> D.E. LAVIGNE-A.J. ROMANO, *Reading the Signs: The Arrangement of the New Posidippus Roll (P. Mil. Vogl. VIII 309, IV.7-VI.8)*, «ZPE» CXLVI (2004), pp. 13-24.

possibile notare anche in altre sezioni, p. es. in quella delle pietre, ed anche tra sezioni diverse, come nell'ep. 36 AB, che si può collegare, per vari aspetti, a più d'un epigramma della sezione precedente, l'esercizio della lettura si lega al riconoscimento e all'interpretazione dei presagi. Una metafora del lettore del rotolo si può vedere nella figura di Damone di Telmesso (34 AB), l'indovino che riconosce il presagio ed il suo significato. Gli studiosi pongono l'accento sull'importanza di una lettura lineare della raccolta, in grado di recepire gli effetti della successione dei singoli componimenti, esaminano i titoli delle varie sezioni e si soffermano a chiarire come, nella sezione *ὀλινοσκοπικά*, le prime poesie riguardino effettivamente presagi forniti da uccelli, mentre, andando avanti, il lettore si accorge quanto i singoli epigrammi coincidano con le aspettative create dal titolo della sezione o quanto se ne discostino. Quando è incluso un altro tipo di *omen*, «the transitions are marked linguistically by puns and by the specific recontextualization of words and themes from earlier epigrams» (p. 24). In una data sezione i singoli epigrammi e il titolo facilitano, secondo gli studiosi, un senso di unità narrativa, che induce il lettore a stabilire connessioni semantiche anche quando sono contingenti o incomplete: ma non ogni lettore è in grado di farle. Le variazioni di lunghezza e di toni contribuiscono a creare un ritmo narrativo che percorre il rotolo degli epigrammi: «in this way, the epigram arrangement in the roll walks the fine line between moment-to-moment chaos and top-down structure. We would emphasize that it is the developing genre of the epigram book-roll which creates the space for such connections to be made» (p. 24).

Ancora K. Gutzwiller, nella quarta parte (*A Hellenistic Book and its literary context*) del volume da lei edito<sup>126</sup>, sostiene che l'avvento degli epigrammi letterari sia direttamente legato all'invenzione del libro poetico come forma letteraria, dopo stadi intermedi tra la fase epigrafica e i libri di epigrammi. Sorge il problema se il papiro di Milano rappresenti la fase di raccolta meccanica di epigrammi ad opera di uno o più poeti oppure un oggetto letterario formato da molteplici parti individuali, cioè un libro poetico, organizzato in base ad un criterio estetico, il cui significato consista tanto nelle relazioni tra epigrammi quanto nei singoli componimenti. La studiosa non ha dubbi sul fatto che il papiro milanese sia un libro poetico organizzato in maniera tale da rispecchiare la volontà editoriale del suo autore. Il carattere letterario risulta evidente dalla disposizione degli epigrammi e dalle loro relazioni reciproche. Le affinità tematiche sono evidenti sia all'interno delle

<sup>126</sup> K. GUTZWILLER, *The Literariness of the Milan Papyrus or 'What Difference a Book'?*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 287-319.

sezioni che tra le sezioni, con una maggiore concentrazione all'inizio e alla fine di ciascuna di esse. In particolare l'esame riguarda tre sezioni, ἐπιτύμβια, λιθικά e οἰωνοσκοπικά. Un elemento di coesione è rappresentato anche dal collegamento tra i Tolemei e il poeta.

Nello stesso volume, Johnson<sup>127</sup> presenta una ricostruzione diversa da quella degli editori, come si è già ricordato. Lo scriba che allestisce il testo, con le sezioni e i titoli, aveva probabilmente pattuito un prezzo basso per la copia, che risulta di qualità scadente e con numerosi errori. In un secondo tempo, qualcuno, l'editore, appose le note sticometriche e la sigla του = τοῦτο per l'attività di selezione di alcuni testi. La mancanza di segni di lettura e d'interpunzione, nonché di una sistematica *diorthosis*, da una parte, e la presenza delle note sticometriche e della sigla του, dall'altra, suggeriscono che l'attività di selezione e di edizione era un aspetto essenziale dell'approccio del lettore al testo.

N. Krevans, a sua volta<sup>128</sup>, esamina le modalità di allestimento della raccolta ed osserva che la persona definita «secondo editore», a cui si può attribuire la sigla του, rivela un gusto completamente diverso dall'editore che ha compilato la collezione, come si deduce appunto dagli epigrammi contrassegnati con la sigla τοῦτο. La studiosa mette in evidenza il riferimento alla poesia didascalica ed alla prosa di argomento didattico, sia per il contenuto, sia per i titoli plurali in -κά della maggior parte delle sezioni che richiamano quelli dei trattati in prosa, oltre che quelli di opere poetiche, elementi che collegano gli epigrammi con i contemporanei poeti didattici come Nicandro e riconosce l'interesse dell'editore per le connessioni con i libri delle meraviglie, come quelli callimachei. In questo libro di epigrammi con forte coloritura didattica i titoli delle sezioni rendono facile per il lettore la ricerca dei componimenti. Nella successione dei componimenti all'interno delle sezioni la studiosa osserva la disposizione all'inizio di quelli più vicini per l'argomento all'intestazione, alla fine di quelli meno conformi, e l'accostamento degli epigrammi affini per il contenuto, come si verifica nelle opere in prosa. Il criterio appare pertanto utilitaristico, anche se non esclude necessariamente un intento estetico. Oltre all'impostazione fortemente didascalica, la studiosa osserva anche un intento celebrativo verso i Tolemei, in particolare verso le regine, ma ritiene che lo scopo encomiastico sarebbe stato raggiunto molto meglio se fosse stato riservato alla prima ed alla seconda sezione (λιθικά e οἰωνοσκοπικά) anziché alla terza ed alla sesta (ἀναθεματικά e ἵππικά). Solo la sezione delle statue

<sup>127</sup> JOHNSON, *The Posidippus Papyrus* cit., pp. 76-80.

<sup>128</sup> KREVANS, *The Editor's Toolbox* cit., pp. 81-96.

rivela una struttura diversa: poteva essere stata copiata da un esemplare organizzato in modo del tutto differente, di cui forse era autore lo stesso Posidippo. «Whatever its origins, the sculpture section ends by serving as a dramatic foil to the remainder of the book, a display piece which reveals the paths this editor chose not to take» (p. 96).

Nello stesso volume edito da K. Gutzwiller, D. Obbink<sup>129</sup> sostiene che gli epigrammi milanesi appartengono ad una categoria di testi subletterari, cioè di versi composti per un'esistenza effimera, categoria basata non sulla qualità, ma sull'uso e sulla ricezione. Si tratta di componimenti «frozen on papyrus at an early stage of transmission (only two will surface in the later tradition), before the rigorous process of selection and arrangement to which the epigrams of Callimachus, Theocritus, Asclepiades, Meleager, Philodemus, Nicarchus, and others in the *Greek Anthology* were subjected. The implications of this 'cybernetics' of subliterary preservation and transmission helps account for the discrepancy perceived by some between the literary quality (or lack of it) and their ascription to a single epigrammatist of the stature (such as the stature of an epigrammatist was) of a Posidippus. The Greek poetry book can be seen *in statu nascendi*, at the transition from the composition of individual or at most paired poems to their gathering into collections by readers and editors» (p. 115). Affrontando il problema se la raccolta milanese sia stata messa insieme da un solo poeta, e se, in tal caso, essa sia opera del poeta stesso, J.M. Bremer<sup>130</sup> propende per quest'ultima soluzione, sebbene riconosca che non può esserci certezza. A sostegno della sua opinione, lo studioso sottolinea motivi e tendenze ricorrenti nelle varie sezioni: l'esaltazione dei Tolemei (pp. 7-9); l'importanza del ruolo assegnato alle donne, dalle schiave alle regine (pp. 10-11); la solidarietà tra gli uomini (pp. 11-13); la consapevolezza della coesione del cosmo (pp. 13-14) ed infine la visione positiva della morte, legata a credenze misteriche, manifestata negli epigrammi funerari (pp. 14-17).

N. Pellé interviene nella discussione sulle caratteristiche bibliologiche e sulla destinazione del papiro considerato interessante esemplare di libro ellenistico nel paragrafo IV. 1 (*Un'antologia di epigrammi: PMilVogl VIII 309*) di un ampio contributo dedicato a rotoli e scribi in Grecia e a Roma<sup>131</sup>, con riferimento, oltre che all'*editio princeps*, anche agli studi di Johnson e Krevans citati. Riguardo

<sup>129</sup> D. OBBINK, *New Old Posidippus and Old New Posidippus: From Occasion to Edition in the Epigrams*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 97-115.

<sup>130</sup> J.M. BREMER, *De 'nieuwe Poseidippus': een dichtbundel uit de Oudheid?*, «Lampas» XXXIX (2006), pp. 3-17.

<sup>131</sup> N. PELLÉ, *Rotoli e scribi in Grecia e a Roma. I.*, «SEP» III (2006), pp. 145-164, pp. 158-160.

alla difficoltà che la tesi della Krevans può suscitare, in relazione alla diversa struttura della sezione *andriantopoiika* ed all'ipotesi che essa possa dipendere da un esemplare allestito in base a principi estetici, forse dallo stesso Posidippo, la studiosa pensa che forse l'elogio di Lisippo, lo scultore preferito di Alessandro, sia stato determinato dall'intento di celebrare così i Tolemei e che la diversa strutturazione della sezione abbia lo scopo di enfatizzare fortemente la lode dei sovrani. Sulla funzione del rotolo viene espressa qualche perplessità. «Da un lato», scrive la studiosa, «è difficile considerare un libro realizzato con carta scadente ed in economia, con una scrittura chiara ma non calligrafica ed un testo contenente numerosi errori di vario genere come una copia da biblioteca, ma non è raro che un lettore di umili condizioni si faccia realizzare per la propria biblioteca delle copie a basso costo. D'altro canto, se la copia fosse stata destinata ad essere usata avrebbe recato, come di solito accade, per lo meno alcuni segni di intervento da parte di un lettore» (p. 160). Il suo suggerimento è che «il rotolo originale sia stato commissionato allo scriba come copia destinata ad una biblioteca privata, che sia stato danneggiato poco dopo la sua realizzazione e messo da parte. Qualcuno, in séguito, accortosi che esso conteneva argomenti di proprio interesse, potrebbe averlo fatto restaurare per poter scegliere alcuni tra i componimenti in esso contenuti ed aver poi messo in evidenza con l'abbreviazione τὸῦ(το) quelli che gli sarebbero serviti a costituire una nuova silloge» (p. 160).

Nel 2007 N. Krevans<sup>132</sup> ritorna sull'argomento per ribadire la convinzione che la disposizione dei componimenti sia quella di un editore ellenistico e che la collezione sia stata organizzata avendo di mira l'*utilitas*, mentre altri ritengono che risponda ad un criterio estetico. Considerando che l'inizio della collezione presenta argomenti inconsueti per l'epigramma come sono le pietre ed i presagi, almeno per quello che risulta dall'*Anthologia Graeca*, la studiosa offre due possibili spiegazioni: o che l'*Anthologia Graeca* rifletta le particolari preferenze di uno o due degli editori successivi (principalmente Meleagro) oppure che l'editore del papiro milanese fosse l'unico con preferenze inconsuete e che scegliesse di collocare i componimenti più originali della sua raccolta in posizione di rilievo all'inizio del libro proprio per metterli in particolare evidenza. Il papiro di Milano ci offre così un utile ammonimento sulla natura idiosincratica del processo editoriale: la selezione, così come la disposizione, è una prerogativa editoriale, e costituisce, a lungo andare, l'arma più potente nell'arsenale editoriale.

<sup>132</sup> N. KREVANS, *The arrangement of Epigrams in Collections*, in P. BING-J. BRUSS, *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leiden-Boston 2007, pp. 131-139.

Un condivisibile monito è di recente venuto da J. Danielewicz<sup>133</sup>, che, in riferimento alla relazione tenuta al Congresso di Varsavia nel 2013, ricorda, tra le più recenti scoperte, il papiro milanese attribuito a Posidippo, ed i molteplici aspetti che lo rendono particolarmente importante. Riferendosi ai problemi che anch'esso, come gli altri, non ha mancato di sollevare, più numerosi di quelli risolti, lo studioso invita a non considerare acquisiti e definitivi alcuni risultati, sebbene condivisi da una larga parte degli studiosi, specialmente in relazione alle dibattute questioni se la raccolta sia un «poetry book» o piuttosto un «poetry book» *in statu nascendi* e se sia opera dell'autore o no. Ad ogni nuova scoperta, nuovi aspetti di quello che era stato apparentemente stabilito ci costringono a porre nuove domande, osserva lo studioso, con la conclusione che la funzione stimolante delle nuove scoperte «is almost as rewarding as the accretion of texts they provide» (p. 275).

Anche Seidensticker, Stähli e Wessels<sup>134</sup> ritengono impossibile una sicura identificazione del papiro milanese con una delle raccolte testimoniate per il poeta di Pella, così come impossibile risulta definire se la raccolta sia stata messa insieme dall'autore stesso o da un filologo, un libraio o un ammiratore di Posidippo. Sicuro risulta che il papiro è il più antico libro di epigrammi conservato dell'antichità che «uns viele interessante Einblicke in die Frühzeit der Gestaltung von Gedichtbüchern gibt; das gilt z. B. für die vieldiskutierte Frage nach der Anordnung der Epigramme in den einzelnen Sektionen oder für die Verbindung der Sektionen untereinander» (p. 16).

F. Maltomini<sup>135</sup>, infine, a proposito dell'organizzazione interna di raccolte papiracee di epigrammi, distingue nel papiro milanese, l'unico grazie all'ampiezza e allo stato di conservazione a permetterne un'analisi, una macro-organizzazione ed una micro-organizzazione. La prima «consiste in una partizione in sezioni tematiche di varia estensione, tutte dotate di un titolo» (p. 47) e privilegia «in pochi casi il genere di appartenenza, e, più spesso, l'argomento specifico, con partizioni tematiche più fluide e meno gerarchizzate rispetto a quelle delle antologie posteriori» (pp. 47 s.). Per quanto riguarda l'altra, «alcune sezioni paiono concepite secondo un disegno unitario che motiva la disposizione dei componenti al loro interno; nelle sezioni in cui una simile architettura non è invece individuabile, si riscontra l'accostamento fra gli epigrammi di contenuto più simile, nonché la presenza di alcuni legami

<sup>133</sup> J. DANIELEWICZ, *Early Greek lyric and Hellenistic epigram: New evidence from recently published papyri*, «JJP» XLIII (2013), Special Issue, Papyrology AD 2013, 27<sup>th</sup> International Congress of Papyrology, Keynote Papers, pp. 263-275, in part. pp. 271-275.

<sup>134</sup> SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit.

<sup>135</sup> MALTOMINI, in FLORIDI-MALTOMINI, *Sui contenuti* cit., pp. 40-57.

lessicali. Questi ultimi sono in gran parte – ma non interamente – dovuti alla specificità di molte sezioni, che comporta il ricorrere di parole-chiave legate a un determinato tema» (p. 48). Anche nel papiro di Yale (PCtYBR inv. 4000), all'incirca della metà del IV secolo d.C., per quanto molto più tardo, «si individuano coppie (e gruppetti più ampi) di componimenti su uno stesso tema, nonché alcune corrispondenze lessicali fra epigrammi vicini», ma il grado di coesione fra i componimenti non è particolarmente elevato. Fra i papiri che mostrano tracce dei medesimi principi aggregativi, PTebt I 3 e PFreib I 4 sono sicuramente pluri-autoriali, mentre PKöln V 204, POxy LXVI 4502, PMilVogl VIII 309 sono considerati dalla maggior parte degli studiosi raccolte di un solo autore (sono menzionati soltanto i papiri la cui appartenenza a un unico autore è stata argomentata sulla base di considerazioni contenutistiche, mentre sono stati tralasciati i testimoni per cui essa è stata ipotizzata solo sulla base dell'assenza, al loro interno, di lemmi autoriali, criterio formale ritenuto inaffidabile già nell'articolo citato del 2001<sup>136</sup> e da Parsons<sup>137</sup>). Importante l'osservazione che, sebbene anche nel caso del PCtYBR inv. 4000 l'*editio princeps* di K.W. Wilkinson<sup>138</sup> abbia presentato il papiro come una raccolta di epigrammi del solo Pallada (pp. 30-34), interpretazioni diverse sono prospettabili<sup>139</sup>. «Ma a questa categorizzazione non corrisponde né la scelta di determinati principi in favore di altri, né un'uniforme 'complessità organizzativa'» (p. 49). A proposito della possibilità di vagliare la micro-organizzazione del papiro di Vienna alla luce di osservazioni su altri papiri, fra cui, in particolare, quello di Milano, il più antico, la studiosa aggiunge alle osservazioni sulla disposizione dei componimenti all'interno delle singole sezioni le corrispon-

<sup>136</sup> MALTOMINI, *Nove epigrammi* cit., pp. 65-66.

<sup>137</sup> PARSONS, *Callimachus* cit., pp. 117-118.

<sup>138</sup> K.W. WILKINSON, *New Epigrams of Palladas: A Fragmentary Papyrus Codex (P.CtYBR inv. 4000)*, American Studies in Papyrology, 52, American Society of Papyrologists, Durham (North Carolina) 2012.

<sup>139</sup> Per questo aspetto si può vedere l'invito alla prudenza di L. FLORIDI, *Considerazioni in margine alla datazione di Pallada di Alessandria*, «ZPE» CXCVII (2016), pp. 51-69, pp. 53-54, che, considerando il consenso di molti studiosi alla ricostruzione di Wilkinson, nonché l'analogo consenso all'opinione di Bastianini e Gallazzi per il papiro milanese, sebbene non ci siano argomenti decisivi né a favore né contro l'attribuzione al solo Posidippo, ritiene opportuno, dati i problemi posti dal papiro di Yale e la necessità di considerare questioni aperte sia la datazione del codice, sia l'attribuzione a Pallada, sollecitare, con le proprie osservazioni, che non pretendono di risolvere la questione della cronologia di Pallada, ma di «ribadire la difficoltà di interpretare in modo univoco e coerente i dati in nostro possesso», «un ulteriore dibattito critico, al fine di evitare che in merito a un problema così complesso venga a stabilirsi troppo facilmente una nuova ortodossia» (p. 54).

denze lessicali rintracciabili negli *incipit* lungo tutto il papiro che, nel caso fossero mancate le sezioni tematiche, sarebbero state sufficienti a dimostrare una contiguità di qualche tipo. Il contemporaneo papiro viennese, in cui solo una sequenza piuttosto ridotta presenta concatenazioni lessicali, pur presentandosi come un prodotto librario accuratamente pianificato, parrebbe collocarsi «a un livello piuttosto basso di elaborazione organizzativa» (p. 55). Le conclusioni tratte dal confronto degli elementi diversi tra loro, sia per i contenuti sia per la struttura organizzativa, che caratterizzano le altre raccolte epigrammatiche esaminate, uniti al dato quantitativo che solo uno dei 226 *incipit* verosimilmente coincide con quello di un componimento già noto (Asclepiade, *AP* XII 46), «ci ricordano quanto la nostra conoscenza dell'epigramma ellenistico e della sua trasmissione sia parziale e condizionata dalla selezione operata dagli antologisti successivi, Meleagro *in primis*, mettendo in guardia contro ricostruzioni troppo rigide e schematiche» (p. 57).

Dalla rassegna degli studi che si sono susseguiti nel corso degli anni specialmente sull'attribuzione dei componimenti milanesi a Posidippo di Pella e sulla possibilità che il papiro rifletta le intenzioni editoriali dell'autore stesso, emerge che non c'è accordo unanime tra gli studiosi, sebbene ci sia stata prevalentemente la propensione ad aderire alla tesi della paternità posidippea, che è ormai data per presupposta, anche in mancanza dell'evidenza papirologica. Meno favore ha incontrato l'ipotesi dell'attività editoriale dello stesso Posidippo, questione lasciata aperta dagli editori, mentre si concorda in generale su un criterio artistico che avrebbe presieduto alla formazione della raccolta, anche se non in misura uguale nelle sue varie parti.

Dalla scoperta del papiro milanese con epigrammi dai molteplici motivi di interesse, anche prescindendo dalla paternità, è derivato in ogni modo un notevole impulso ad approfondire la conoscenza del «vecchio» Posidippo, anche per i componimenti di provenienza epigrafica, prima relativamente trascurati, e, più in generale, il desiderio di intensificare lo studio dell'epigramma, sia letterario che epigrafico, e delle raccolte epigrammatiche, con i criteri da cui è dipesa la loro formazione nelle varie epoche.

La Τύχη, che sembra aver amato Posidippo, di cui ha restituito più di un papiro, può ancora riservare altre sorprese<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> Per le opposte fortune papiracee di Posidippo e Callimaco si veda M.R. FALIVENE, *Esercizi di ekphrasis: delle opposte fortune di Posidippo e Callimaco*, in BASTIANINI-CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit., pp. 33-40.

**Parte II. Testo ed esegesi degli epigrammi del PMilVogl. VIII 309. L'epigramma 62 Austin-Bastianini (col. X 8-15) a quindici anni dall'*editio princeps***

Dall'*editio princeps* ad oggi i contributi testuali ed esegetici relativi agli epigrammi del PMilVogl VIII 309 sono stati numerosissimi, soprattutto nei primi anni successivi alla tanto attesa pubblicazione. Fermo restando l'altissimo valore sia dell'edizione che del commento a cura di G. Bastianini, C. Gallazzi, C. Austin e G. Benedetto (quest'ultimo studioso si è occupato di alcuni degli epigrammi funerari), base imprescindibile per qualunque ricerca, le condizioni precarie del testo di parecchi epigrammi, sistematicamente danneggiato per la fabbricazione del *cartonnage*, hanno sollecitato gli studiosi ad interventi di vario genere, integrazioni, correzioni, chiarimenti esegetici, nel tentativo di recuperare il senso originario.

Impossibile pertanto dar ragione qui di tutti i contributi testuali ed esegetici. Già tra i lavori pubblicati tra il 1993 e il 2001 ricordati nell'*editio princeps* (pp. 2-3) figurano alcuni contributi testuali, fondati sulle trascrizioni preliminari di G. Bastianini e C. Gallazzi nel volumetto del 1993<sup>141</sup>. Di interventi immediatamente successivi all'*editio princeps* danno notizia G. Bastianini ed A. Casanova nella presentazione del volume *Il papiro di Posidippo un anno dopo*<sup>142</sup>, citando tre casi di «felicissimi miglioramenti», dovuti a M. Gronewald e H. Lloyd-Jones (30, 3-4 AB; 47, 3-4 AB; 91, 3-4 AB), di cui hanno potuto tener conto Bastianini ed Austin nell'*editio minor*. Nello stesso volume proposte testuali ed esegetiche, nonché osservazioni al testo tramandato dal papiro, si devono a F. Conca, M.R. Falivene, K. Gutzwiller, E. Livrea, M. Fantuzzi, G. Zanetto, R.L. Hunter, R. Pretagostini, A. Casanova<sup>143</sup>. In appendice, C. Au-

<sup>141</sup> *Posidippo*. Epigrammi, G. BASTIANINI-C. GALLAZZI (edd.), Milano 1993. Uno di questi, infatti, F. ANGIÒ, *L'epigramma di Posidippo per la miracolosa guarigione del cretese Arcade*, «APF» XLII (1996), pp. 23-25, reca nel titolo il nome «Arcade», secondo la lettura iniziale del nome, sostituito in seguito, nell'*editio princeps*, da «Asclas». Per M. Gigante vd. Parte I, n. 1.

<sup>142</sup> G. BASTIANINI-A. CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo*, *Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 13-14 giugno 2002*, Firenze 2002, pp. 1-2.

<sup>143</sup> F. CONCA, *Alla ricerca di un poeta*, pp. 21-31; M.R. FALIVENE, *Esercizi di ekphrasis: delle opposte fortune di Posidippo e Callimaco*, pp. 33-40; K. GUTZWILLER, *Posidippus on Statuary*, pp. 41-60; E. LIVREA, *Critica testuale ed esegesi del nuovo Posidippo*, pp. 61-77; M. FANTUZZI, *La tecnica versificatoria del P. Mil. Vogl. VIII 309*, pp. 79-97; G. ZANETTO, *Posidippo tra naufragi e misteri*, pp. 99-108; R.L. HUNTER, *Osservazioni sui Lithika di Posidippo*, pp. 109-119; R. PRETAGOSTINI, *L'epigramma per Nicomache (Posidippo, P.Mil. Vogl. VIII 309, IX 1-6)*, pp. 121-128; A. CASANOVA, *Tra vecchio e nuovo Posidippo*, pp. 129-142, in BASTIANINI-CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit.

stin e G. Bastianini elencano alcuni *Addenda et Corrigenda* all'*editio minor* appena pubblicata<sup>144</sup>.

Un resoconto analitico dei contributi testuali ed esegetici si può trovare nelle rassegne in cui, anno per anno<sup>145</sup>, o in raggruppamenti di più anni<sup>146</sup>, essi sono stati sistematicamente presentati. Ricchi di proposte e discussioni sono il volume di W. Lapini<sup>147</sup>, con approfondimenti su molti componimenti del «vecchio» e del «nuovo» Posidippo, e quello di M.M. Di Nino<sup>148</sup>, con testo, apparato e commento di tutti gli epigrammi delle sezioni ναυαγικά e ιαματικά. Un'edizione divulgativa della maggior parte del «nuovo» Posidippo, nonché del «vecchio» Posidippo, con introduzione, traduzione e commento è stata pubblicata a Milano nel 2008, a cura di G. Zanetto, S. Pozzi e F. Rampichini<sup>149</sup>.

Un nuovo strumento elettronico è stato offerto nel primo numero della rivista on-line Classics@ dal Center for Hellenic Studies, per iniziativa di B. Acosta-Hughes e di E. Kosmetatou, ai quali si sono aggiunti, in anni successivi,

<sup>144</sup> BASTIANINI-CASANOVA (edd.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* cit., p. 161.

<sup>145</sup> Rassegne annuali: a. Sul «nuovo» e sul «vecchio» Posidippo: *POIESIS, ΠΟΙΗΣΙΣ. Bibliografia della poesia greca*, Direzione M. Di Marco e B.M. Palumbo Stracca. Coordinamento E. Lelli, 2000, I. 2001, Pisa-Roma 2002, pp. 194-196; 2001, II. 2002, Pisa-Roma 2003, pp. 271-274; 2002, III. 2003, Pisa-Roma 2004, pp. 237-251; 2003, IV. 2004, Pisa-Roma 2005, pp. 388-427; 2004, V. 2005, Pisa-Roma 2006, pp. 388-427; 2005, VI. 2006, Pisa-Roma 2007, pp. 356-380; 2006, VII. 2007, Pisa-Roma 2008, pp. 386-397; 2007, VIII. 2008, Pisa-Roma 2011, pp. 350-360; 2008, IX. 2009, Pisa-Roma 2012, pp. 129-132; 256-261; 2009, X. 2010, Pisa-Roma 2014, pp. 181-188; b. in particolare sul «nuovo» Posidippo, con osservazioni e con l'inclusione, in qualche caso, di contributi inediti: F. ANGIÒ, *recensione all'editio minor*, in M. CAPASSO (ed.), *Dal restauro dei materiali allo studio dei testi. Aspetti della ricerca papirologica*, «PLup» XI (2002), pp. 263-273; EAD., *Il nuovo Posidippo (2001-2003)*, in M. CAPASSO (ed.), *Da Ercolano all'Egitto. IV. Ricerche varie di papirologia*, «PLup» XII (2003), pp. 7-68; *Verso la terza edizione del P.Mil.Vogl. VIII 309*, «SEP» I (2004), pp. 27-29; *Il nuovo Posidippo (2004)*, «SEP» II (2005), pp. 9-32; *Il nuovo Posidippo (2005)*, «SEP» III (2006), pp. 31-49; *Il nuovo Posidippo (2006)*, «SEP» IV (2007), pp. 41-66; *Il nuovo Posidippo (2007)*, «SEP» VI (2009), pp. 9-23; *Il nuovo Posidippo (2008-2009)*, «SEP» VII (2010), pp. 11-27; *Il nuovo Posidippo (2010)*, «SEP» VIII (2011), pp. 9-34; *Il nuovo Posidippo (2011)*, «SEP» IX (2012), pp. 9-24; *Il nuovo Posidippo (2012)*, «SEP» X (2013), pp. 33-53; *Il nuovo Posidippo (2013)*, «SEP» XI (2014), pp. 9-23; *Il nuovo Posidippo (2014)*, «SEP» XII (2015), pp. 9-20; *Il nuovo Posidippo (2015)*, «SEP» XIII (2016), pp. 11-24.

<sup>146</sup> V. GARULLI, *Rassegna di studi sul nuovo Posidippo (1993-2003)*, «Lexis» XXII (2004), pp. 291-340; EAD., *Il nuovo Posidippo ovvero Wege zum hellenistischen Epigramme*, «A&R» XLIX (2004), pp. 145-161.

<sup>147</sup> LAPINI, *Capitoli su Posidippo* cit. (= Lapini 2).

<sup>148</sup> DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo* cit..

<sup>149</sup> *Posidippo*, Epigrammi, Introduzione di G. ZANETTO, Traduzione e note di S. POZZI e F. RAMPICHINI, Milano 2008.

M. Cuypers e F. Angiò, con l'intento di offrire un apparato critico da aggiornare periodicamente, consentendo un'informazione immediata sullo stato della ricerca, in considerazione della rapidità con cui i contributi testuali si susseguivano, specialmente nei primi tempi. Una modifica intervenuta nel 2006 ha riguardato l'abbandono del criterio seguito in un primo tempo, che prevedeva l'inserimento nel testo di congetture ritenute probabili, a favore di una maggiore obiettività, con il rinvio esclusivamente all'apparato critico dei supplementi e delle proposte di correzione. L'ultimo aggiornamento è la versione 13.0 del gennaio 2016<sup>150</sup>. Sulla precedente versione 12.1, dell'agosto 2011, con qualche modifica, si basano il testo e l'apparato della recente edizione critica del «nuovo» Posidippo a cura di B. Seidensticker, A. Stähli ed A. Wessels, con traduzione in tedesco ed ampio commento<sup>151</sup>. Qui una precisazione (p. 17 n. 52) chiarisce che tutte le congetture accolte nel testo tramandato derivano dall'*editio princeps*. Le nuove proposte avanzate nell'edizione tedesca sono state incluse nella menzionata versione 13.0 del Center for Hellenic Studies. Non è ancora stata pubblicata l'annunciata edizione del «vecchio» e del «nuovo» Posidippo, con testo, traduzione e commento, a cura di F. Ferrari, della cui stesura preliminare si tiene conto nelle ultime versioni del *Text in progress*<sup>152</sup>.

La concentrazione maggiore degli studiosi ha riguardato gli epigrammi che si rivelano particolarmente significativi per molteplici aspetti e che presentano sia lacune o incertezze di lettura nel testo, sia problemi di interpretazione.

Scelgo, tra questi, per passare in rassegna le diverse opinioni che hanno alimentato, nel corso degli anni, un notevole dibattito, l'epigramma 62 AB (col. X 8-15), il primo della sezione ἀνδριαντοποιικά .

μυμ[ή]σασθε τὰδ' ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν,  
 ὧ ζ[ω]ιῶπλαστάι, ν[ι]αί, ] παραθεῖτε νόμους·  
 εἶ γε μὲν ἀρχαῖαι . [ . . ]. πα χέρες, ἦ Ἀγελίδης  
 4 ὁ πρὸ Πολυκλείτου πάγχυ παλαιοτέχνης,  
 ἦ οἱ †Διδυμίδου† σκληροὶ τύποι, εἰς πέδον ἦλθον,

<sup>150</sup> *New Poems Attributed to Posidippus. A text in progress*, edited and periodically updated by F. ANGIÒ/M. CUYPERS/B. ACOSTA-HUGHES/E. KOSMETATOU, Version 13 (January 2016), The Center for Hellenic Studies / Classics@ Vol. 1: Posidippus [<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1343>].

<sup>151</sup> *Der Neue Poseidipp* cit.

<sup>152</sup> Conjectures and preferred readings and supplements in F. FERRARI, *Posidippus, Old and New: Text, Translation and Commentary* (unpublished MS, [[www.academia.edu/8473948/](http://www.academia.edu/8473948/)]) included in *New poems attributed to Posidippus: A Text-in-Progress*, Version 10, F. ANGIÒ/M. CUYPERS/B. ACOSTA-HUGHES/E. KOSMETATOU (eds.), *Classics@* 1.

8 Λυσίππου νεάρ' ἦν οὐδ[ε]μία πρόφασις  
δεῦρο παρεκτεῖναι βασάνου χάριν· εἶ[τα] δ' ἔαν χρῆι  
καὶ πίπτῃ ὄθλος καινοτεχνέων πέρας ἦν.

Imitate queste opere, e le annose leggi delle statue enormi  
superatele, sì, o scultori!  
Se le opere antiche di [. . . ], oppure Agelada,  
artista di arte assolutamente vecchia anteriore a Policleto,  
oppure le rigide sculture di . . . venissero in campo,  
non ci sarebbe motivo alcuno di esporre qui  
le novità di Lisippo per fare il confronto; e se poi ci fosse bisogno  
e avvenisse la gara fra gli artisti della nuova arte, Lisippo sarebbe  
il massimo.  
(traduzione di G. Bastianini, AB, p. 85).

Il componimento, una sorta di «manifesto» della nuova arte statuaria, secondo la definizione di C. De Stefani<sup>153</sup>, apre, con evidente intento programmatico, la sezione che contiene una serie di nove epigrammi dedicati a statue in bronzo, alcune delle quali prima sconosciute, come la statua di Filita di Cos, opera di Ecateo (63 AB), e quella di Idomeneo, opera di Cresila (64 AB). Ne fa parte l'epigramma 65 AB, trasmesso anche dalla *Planudea* (AP XVI 119) e, parzialmente, dal P<sup>F</sup>reib I 4 e dal retore Imerio (*Or.* XLVIII 14, p. 203 Colonna), su una statua di Alessandro, opera di Lisippo, uno dei due componimenti posidippeï che hanno indotto gli *editores principes* ad attribuire l'intera raccolta milanese al poeta di Pella. Lisippo è menzionato anche nell'epigramma 70 AB, purtroppo estremamente lacunoso, mentre manca l'epigramma sulla statua del *Kairos*, ugualmente dello scultore di Sicione (142 AB = AP XVI 275). La sezione è considerata in generale, a partire da K. Gutzwiller<sup>154</sup>, una sequenza tematicamente collegata, che mira ad elogiare l'arte di Lisippo in relazione ai suoi predecessori nel campo della scultura ed a coloro che avevano imitato il suo stile e i suoi principi. Il giudizio elogiativo di Lisippo corrisponde all'antica critica d'arte che vedeva nello scultore il culmine dello sviluppo verso il naturalismo, ἀλήθεια ovvero *veritas*. Analogamente, c'è accordo, anche qui a partire dalla Gutzwiller, sul fatto che nell'elogio di Lisippo si possa cogliere il motivo ideologico dello stretto

<sup>153</sup> C. DE STEFANI, *Il 'nuovo Posidippo' di G. Bastianini, C. Gallazzi e C. Austin*, «Orpheus» XXIV (2003), pp. 55-87, pp. 77-78.

<sup>154</sup> GUTZWILLER, *Posidippus on Statuary* cit., pp. 42-43 e 60.

collegamento tra i Tolemei ed Alessandro anche nell'ambito delle preferenze artistiche<sup>155</sup>.

I problemi sui quali si è accesa la discussione nell'epigramma 62 AB riguardano sia la costituzione del testo per l'incertezza della lettura in più punti e per la lacuna del v. 3 che ha inghiottito verosimilmente il nome di un artista, sia l'interpretazione dei due versi conclusivi. Discutibile è anche quale possa essere il significato preciso da attribuire ai κολοσσοί del v. 1, e quale artista si nasconda sotto il nome del «Didimide» al v. 5. Non mancano problemi sintattici ed espressioni inconsuete, non facili da interpretare. Le varie difficoltà hanno indotto alcuni studiosi a tornare sull'argomento più d'una volta, a distanza di qualche anno, con ulteriori riflessioni e proposte.

Meno problematici risultano l'invito rivolto agli scultori all'imitazione di alcuni modelli e al rifiuto di alcune norme; la contrapposizione di una serie di rappresentanti della scultura arcaica, tra cui con sicurezza è incluso Agelada di Argo, a Lisippo, le cui opere sono definite νεαρά, sul cui significato peraltro non c'è accordo totale; il contrasto tra gli artisti delle vecchie tendenze, come Agelada, e gli esponenti della nuova arte, definiti entrambi con due *hapax* dalla formazione analoga, rispettivamente παλαιότεχνης (v. 4) e καινοτέχνης (v. 8), contrasto «in cui si può forse cogliere l'eco delle polemiche letterarie del tempo»<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Cf. L. CORTESI, *Il mondo dei Tolomei nella grande visione artistico-letteraria di Posidippo di Pella*, Torino 2012 (con ricco apparato iconografico), in particolare il capitolo quarto: *La materia vivente: bronzo e marmo quali eterni custodi dello spirito di un'epoca*, pp. 215-283.

<sup>156</sup> F. ANGIÒ, *Filida di Cos in bronzo (Ermesianatte, fr. 7, 75-78 Powell – P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X, ll. 16-25)*, «APF» XLVIII (2002), pp. 17-24, p. 19. Per la proposta che καινοτέχνηων del v. 8 sia participio presente di un verbo non attestato, a mio avviso non condivisibile per il gioco delle opposizioni che caratterizza l'epigramma e che pertanto giustifica meglio παλαιότεχνης / καινοτέχνης, per quanto il sostantivo allo stesso modo non sia testimoniato, vd. *infra* e n. 221. In relazione ai due *hapax* παλαιότεχνης (v. 4) e, verosimilmente, καινοτέχνης (v. 8), DI NINO, *I fiori campestri* cit., p. 293, nota che «l'antitesi semantica è scandita dal primo termine dei due composti, in cui si esplicita la dialettica tra vecchio e nuovo», ma che il passaggio dalla «vecchia» alla «nuova» arte non ebbe un'entità né un significato storico paragonabile a quello della coeva letteratura, animata da vivaci *querelles*. «Molto meno marcata di quanto si sarebbe tentati di ipotizzare, la polarità tra una τέχνη che esiste 'già da tempo' e una 'di recente affermazione' è giocata esclusivamente sul piano semantico, nell'opposizione cronologica tra 'vecchio' e 'nuovo': un trapasso biologico questo, cui Posidippo dà risalto per designare un 'prima' e un 'dopo' rispetto a Lisippo, scultore di Alessandro, e vincitore assoluto di ogni eventuale, iperbolico *certainamen* tra artisti» (p. 293). Secondo D. SIDER, *Posidippus on Weather Signs and the Tradition of Didactic Poetry*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 164-182, p. 168, poiché secondo ogni probabilità è stato Posidippo a coniare il vocabolo καινοτέχνης, egli così persegue l'intento di lodare se stesso come un artista dello stesso genere.

Nei versi 1-2 si invitano gli scultori (ὦ ζῳιοπλάσται), definiti «voi che plasmate la vita», secondo l'efficace traduzione di P. Moreno<sup>157</sup>, ad imitare τὰδ' ἔργα. Moreno<sup>158</sup> osserva come il poeta, nell'evocativo ζῳιοπλάσται, esalti l'amore per la realtà, e lo mette a confronto con θαρσαλέα χεῖρ (65,1 AB), l'"audace mano" di Lisippo, capace di produrre *animosa signa* di Alessandro (Propertio, *Elegiae* III 9,9); πολυχρoυῖους δὲ κολοσσῶν [. . .] νόμους sono, secondo lo studioso, termine di confronto col naturalismo dei moderni ζῳιοπλάσται, entro il campo della κολοσσοyργία (Strabone 1,23) (vd. *infra*).

Quali siano "queste opere", peraltro, non è chiarissimo. L'espressione, secondo gli editori, fa pensare che le "opere" di cui si tratta siano presenti, non solo idealmente, ma anche fisicamente agli occhi del poeta (*editio princeps*, p. 185). Si potrebbe trattare di un'esposizione di statue di Lisippo, lo scultore nominato al v. 6, le cui "novità" sarebbero esposte per un confronto (v. 7). K. Gutzwiller<sup>159</sup> ritiene che il riferimento più ovvio del dimostrativo riguardi le statue di Lisippo, sia in ambito reale sia immaginario, un segnale rafforzato da δεῦρο (v. 7). L'espressione, però, secondo la studiosa, che adduce a confronto Nosside, *AP* IX 332, si potrebbe anche riferire alle opere descritte negli epigrammi seguenti. La seconda ipotesi è stata seguita da molti studiosi, con ulteriori implicazioni, anche se non trova *stricto sensu*, nel solco dell'interpretazione degli *editores principes*, un effettivo sostegno nel componimento stesso, in cui sembra piuttosto riferirsi alle "novità" (νεαρά, v. 6) di Lisippo. Secondo W. Luppe<sup>160</sup> sono proposte come modello delle opere presumibilmente dell'epoca classica (del V secolo), opere che, in base a τὰδ', devono trovarsi davanti agli occhi e servire da modello (μιμη[ή]σασθε τὰδ'). M. Puelma<sup>161</sup> ha osservato che τὰδ' ἔργα, con il pronome dimostrativo nel primo verso, potrebbe costituire un indizio per l'ipotesi che si tratti qui di una reale iscrizione pubblicitaria (analogamente, nell'epigramma successivo, sulla statua del poeta Filita di Cos, opera di Ecateo, il dimostrativo iniziale, τόνδε. . . χαλκόν, indicherebbe l'effettiva iscrizione), come nell'epigramma 34 AB, della sezione οἰωνοσκοπικά, che costituisce l'insegna pubblicitaria dell'indovino Damone di Tel-

<sup>157</sup> P. MORENO, *Scala di durezza*, «Archeo» XXII, nr. 8, agosto 2006, pp. 116-119 (= Moreno 1); cf. P. MORENO, *Lisippo nell'ep. 62 AB del nuovo Posidippo*, contributo inedito, *ap. F. ANGIÒ, Il nuovo Posidippo* (2012), «SEP» X (2013), pp. 33-53, pp. 47-53, p. 49 (= MORENO 2).

<sup>158</sup> MORENO 2, pp. 49-50.

<sup>159</sup> GUTZWILLER, *Posidippus on Statuary* cit., pp. 45-46.

<sup>160</sup> W. LUPPE, *Ein problematisches Ἀνδριαντοποικὰ- Epigramm. Poseidipp X 8-15*, «APapyrol» XIII (2001), pp. 103-106, p. 103 (= LUPPE 1).

<sup>161</sup> M. PUELMA, *per litt.*, *ap. F. ANGIÒ, Artisti «vecchi» e «nuovi» (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 8-15)*, «MH» LXI (2004), pp. 65-71.

messo. A. Sens<sup>162</sup>, pur convenendo con gli editori sul fatto che il deittico τάδε suggerisca la presenza di una serie di sculture<sup>163</sup> e che nella logica interna del componimento le opere di cui si chiede agli scultori l'imitazione siano le «nuove» statue di Lisippo, presentato come un maestro dello stile moderno, realistico, ritiene nello stesso tempo che τάδ' ἔργα possa essere riferito anche alle opere descritte in seguito, cosicché la sezione possa essere immaginata come «a sort of literary hall of statues that could serve as appropriate models for prospective artists – as, in other words, a typically Hellenistic project of assembling, ordering, and classifying the cultural heritage of the past» (p. 208), come, in ambito letterario, nelle *Muse* di Alessandro Etolo. E. Esposito<sup>164</sup> osserva che il deittico τάδε (v. 1) e δεῦρο (v. 7) sembrerebbero porre il componimento nella tradizione delle iscrizioni che si riferiscono al monumento per il quale sono pensate. Tuttavia, il fatto che venga manifestata l'impressione dell'osservatore mostra che la presenza delle statue è meramente immaginata, come in Erinna, *AP* 6, 352. I. Männlein-Robert<sup>165</sup> osserva che «der Sprecher suggeriert durch den deiktischen Verweis, die im Folgenden beschriebenen Statuen wirklich vor Augen zu haben bzw. diese dem Leser und Rezipienten in einer imaginären Revue als 'Bilder einer Ausstellung' sichtbar zu machen» (p. 55). La persona che esorta all'imitazione dei capolavori presentati in seguito (62,1 s.) si mostra come un esegeta esperto di opere d'arte, esempio molto antico, accanto a Nosside, di una tradizione che la ricerca finora faceva cominciare solo con il *Pinax* di Cebete ed il romanzo imperiale. Nella recente edizione del nuovo Posidippo, nell'introduzione alla sezione, Sei-

<sup>162</sup> A. SENS, *The Art of Poetry and the Poetry of Art: The Unity and Poetics of Posidippus' Statue Poems*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 206-225, pp. 207-208.

<sup>163</sup> L. BRAVI, in P. BERNARDINI-L. BRAVI, *Note di lettura al nuovo Posidippo*, «QUCC» n.s. LXX (2002), pp. 147-163, p. 150, ritiene analogamente che la mancanza di indicazione dei soggetti delle sculture faccia pensare ad una situazione in cui i dati mancanti sono reperibili mediante la visione diretta. Dal plurale τάδ' ἔργα si deduce che le sculture di Lisippo elogiate siano almeno due.

<sup>164</sup> E. ESPOSITO, *Posidippo, Eronda e l'arte tolemaica*, in M. DI MARCO-B.M. PALUMBO STRACCA-E. LELLI (edd.), *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 (= «ARF» VI, 2004), pp. 191-202, p. 193 n. 9.

<sup>165</sup> I. MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007. All'interno del cap. III, *Ekphrastische Epigramme und ihr Verhältnis zu Bildern*, in cui, nella parte dedicata a Posidippo, sono analizzati tutti gli epigrammi della sezione *Andriantopoiika*, il paragrafo 2.3, *Posidippus: Dichter und Dichtung in den 'Bildern einer Ausstellung'*, pp. 53-58, tratta dell'epigramma 62 AB, con una prosecuzione nel paragrafo successivo, 2.3.1, *Zur Ambivalenz im Programmgedicht*, pp. 58-60 (vd. *infra*).

densticker<sup>166</sup> afferma che con il programmatico imperativo all'inizio del piccolo ciclo di componimenti non sono apostrofati solo gli scultori, ma anche i poeti e che le opere proposte come modelli non sono solo le statue di bronzo presentate negli epigrammi successivi, ma anche gli epigrammi di Posidippo, anche se nel commento al v. 1 (p. 251) ammette che τὰδε «kann allenfalls dann auf real anwesende Kunstwerke hindeuten, wenn es lediglich die in 62 angesprochenen Werke Lysipps bezeichnete».

Sull'interpretazione di κολοσσός del v. 1 non c'è accordo tra gli studiosi. Gli *editores principes* attribuiscono al termine l'accezione di «statua enorme»: «il termine κολοσσός sembra designasse, in generale, una statua rappresentante la figura umana in dimensioni maggiori del reale» (p. 186). E. Livrea<sup>167</sup> ritiene che l'epigramma sembri alludere ad una sorta di «mostra» (1 τὰδε, 7 δεῦρο), reale o immaginaria che sia, e che al v. 1 si esprima l'avversione per i κολοσσοί (con il rinvio al commento di Fraenkel ad Aesch., *Ag.* 416), a meno che non costituiscano un prodigio (cf. 68 AB). L. Bravi<sup>168</sup>, al contrario, pensa che le innovazioni (νεαρά) di Lisippo debbano servire da modello agli scultori delle nuove generazioni, invitate ad abbandonare le vecchie norme sulla costruzione di colossi (lo studioso non pensa infatti che l'esortazione sia a non cimentarsi più nella realizzazione di colossi). Il riferimento sarebbe a due statue colossali di Taranto, lo *Zeus* dell'agorà e l'*Eracle*, realizzate secondo le regole del nuovo canone elaborato da Lisippo, la *symmetria*. Nel 2003 E. Kosmetatou e N. Papalexandrou<sup>169</sup>, dopo aver esaminato, in base agli autori antichi ed alle testimonianze epigrafiche, il possibile significato di κολοσσός, impiegato due volte nel papiro milanese, qui e nell'epigramma 68 AB, sul *Colosso* di Rodi, sostengono invece che nella sezione ἀνδριαντοποιικά il termine indichi «any lifelike statue», indipendentemente dalla grandezza, secondo la più antica associazione del vocabolo con la verosimiglianza: e il poeta se ne serve per definire la sua nozione di realismo. La preferenza del poeta per le sculture di dimensione modesta, più vicine alla misura umana, potrebbe essere interpretata come un'alusione alla trasformazione del significato del termine, attraverso cui Posidippo sottolinea ulteriormente il percorso dello stile verso il naturalismo. L'epigramma 62 AB, che ha carattere programmatico, presenta un confronto tra il

<sup>166</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 250.

<sup>167</sup> LIVREA, *Critica testuale* cit., pp. 75-76.

<sup>168</sup> Bravi, in BERNARDINI-BRAVI, *Note di lettura al nuovo Posidippo* cit., p. 150 e n. 13, con il rinvio a M.W. DICKIE, *What is a Kolossos and How were Kolossoi Made in the Hellenistic Period?*, «GRBS» XXXVII (1996), pp. 237-257.

<sup>169</sup> E. KOSMETATOU-N. PAPALEXANDROU, *Size Matters: Posidippus on the Colossi*, «ZPE» CXLIII (2003), pp. 53-58.

realismo della «nuova arte» e la rigidità dello stile arcaico, con l'invito ad abbandonare le vecchie norme.

Sens<sup>170</sup>, a sua volta, osserva che, se κολοσσός connotava «large size» già nel III secolo, contro l'opinione di Wilamowitz, l'opposizione tra le antiche leggi delle statue enormi e le nuove pratiche rappresentate nell'opera di Lisippo troverebbe paralleli nel contrasto dei poeti ellenistici tra opere «big» e i loro componimenti più raffinati, di cui la miniaturizzazione dell'epigramma costituisce «a striking instantiation» e rinvia per una diversa opinione a E. Kosmetatou e N. Papalexandrou (cf. *supra*). Männlein-Robert<sup>171</sup> ritiene che nell'accentuato contrasto tra «vecchio» e «nuovo» vengano indicati come rappresentativi per le regole dell'arte «vecchia» i κολοσσοί, da intendere come statue rigide e statiche più che monumentali o di grandezza immensa. Il criterio essenziale di differenziazione tra gli artisti antichi e Lisippo (nonché la sua scuola), unico rappresentante dei nuovi principi nella toreutica, delle cui opere si raccomanda l'imitazione, risiede nello stile. *Ex negativo* (κολοσσοί, σκληροὶ τύποι) la «Beweglichkeit bzw. Bewegtheit» si profila come nuovo criterio nella rappresentazione di statue. L'epigramma può così valere come significativa e più antica testimonianza per la terminologia stabilita nella critica d'arte più tarda. In relazione all'epigramma 68 AB, in cui «colosso» è impiegato per la gigantesca statua in bronzo di Helios, la studiosa osserva che essa si contrappone allo stile degli antichi κολοσσοί immobili dell'epigramma 62, in quanto è stata eseguita, nonostante la grandezza, μετὰ τέχνης (v. 5). La categoria della grandezza risulta di minor rilievo rispetto all'accurata esecuzione stilistica dell'opera d'arte, sia per quanto riguarda le arti figurative che la poesia. Nel 2011 N. Badoud<sup>172</sup> affronta ancora, in un contributo di ampio respiro e dalla ricca documentazione, il discusso problema del significato di κολοσσός, domandandosi che cosa il termine evocasse nello spirito dei Greci: la parola ha sempre designato una statua di grande altezza o questo significato si è imposto solo dopo la costruzione del Colosso di Rodi? Lo studioso riesamina analiticamente le testimonianze archeologiche, epigrafiche e letterarie (Eschilo,

<sup>170</sup> SENS, *The Art of Poetry* cit., p. 219 n. 44.

<sup>171</sup> MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild* cit., paragrafo 2.3, *Poseidippos: Dichter und Dichtung in den 'Bildern einer Ausstellung'*, pp. 53-58, pp. 56-57; paragrafo 2.3.4, *Größe und Stil*, pp. 74-78, sul Colosso di Rodi nell'epigramma 68 AB, in relazione ai kolossoi dell'epigramma 62 AB. Cf. anche F. ANGIÒ, *L'epigramma di Posidippo per il Colosso di Rodi* (*P. Mil. Vogl. VIII 309, col. XI, ll. 6-11*): contributo testuale alle ll. 10-11, «SIFC» Quarta Serie I (2003), pp. 215-217, p. 217 e EAD., *Artisti «vecchi» e «nuovi»* cit., p. 70.

<sup>172</sup> N. BADOUD, *Les Colosses de Rhodes*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 2011, I (janvier-mars), Paris 2011, pp. 111-152.

Ag. 416; Erodoto 2. 130-131, 143, 149, 153, 175, 176; 4. 152; Teocrito, *Id.* 22. 47; Licofrone, *Alexandra* 615; Sopatro di Pafo, fr.1; Polibio 5. 88. 1; Esichio s.v. ἸΑΒΑΝΤΕΣ) e, dopo un'attenta discussione e valutazione delle diverse interpretazioni e proposte precedenti, relative sia all'etimologia che al significato del termine, da Wilamowitz (1925), Chantraine (1931) e Benveniste (1932) ai successivi studi di natura archeologica, filologica ed antropologica, esprime l'opinione che, da un punto di vista figurativo, il κολοσσός sia rappresentazione dell'immobilità, da un punto di vista funzionale, serve a fissare ciò che rappresenta. In relazione all'epigramma 62, 1-2 AB, Badoud ritiene che l'esortazione iniziale di Posidippo non assuma tutto il suo significato se non ci si ricorda della definizione di Esichio, secondo cui i κολοσσοί sono «quelli che non camminano»: «glosant d'ailleurs à sa manière le terme de κολοσσοί, Posidippe qualifie ensuite les œuvres des plus anciens bronziers 'd'épreuves rigides'» (v. 5) (p. 143). Badoud ricorda poi che Posidippo adopera di nuovo il termine κολοσσός, per designare questa volta la statua costruita a Rodi da Carete (68, 1-4 AB), che si ricollegava alla tradizione dei κολοσσοί rigidi e immobili. Il componimento di Posidippo permetterebbe, secondo Badoud, di comprendere il v. 615 dell'*Alexandra* di Licofrone, che lo studioso ritiene senza dubbio opera della stessa epoca, dello stesso luogo e dello stesso ambiente: la corte di Tolemeo II. L'epiteto κολοσσοβάμων attribuito a Diomede, motivo di imbarazzo per scoliasti e traduttori, uno dei composti in -βάμων formati sul verbo -βαίνω e frequenti in Eschilo, uno dei modelli di Licofrone, sarebbe dunque un ossimoro: camminando come un *kolossos* (che precisamente «non cammina», ci dice Esichio), Diomede appariva in realtà perfettamente stabile ed immobile<sup>173</sup>. L'analisi di Badoud, senz'altro approvata da Seidensticker<sup>174</sup>, che la definisce «gründliche und überzeugende Analyse», non è invece condivisa da P. Moreno<sup>175</sup>, che vi ravvisa diverse forzature. Moreno riprende, infatti, la proposta di Bravi, approfondendola. Secondo lo studioso, Λυσίππου νεαρά indicherebbe le ultime opere di Lisippo, i due colossi di Taranto, l'uno stante, lo Zeus che brandiva la folgore, l'altro assiso, l'Eracle seduto in meditazione. «L'intuizione di Luigi Bravi (*art. cit.*, pp. 150-151), che Posidippo esalti i colossi di Lisippo è concretamente di-

<sup>173</sup> F. ANGIÒ, *Nota sui composti in -βάμων da Eschilo ed Empedocle a Licofrone*, «PP» fasc. 385, LXVII (2012), pp. 269-276, preferirebbe intendere l'epiteto licofroneo κολοσσοβάμων come «che poggia come un κολοσσός», «saldamente poggiato come un κολοσσός», con la solidità e l'immobilità di un κολοσσός, adducendo a confronto λεοντοβάμων del fr. 225,2 Radt di Eschilo e σκηπτροβάμων del fr. 884 Radt di Sofocle per il senso di βαίνω, il secondo elemento del composto.

<sup>174</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 252.

<sup>175</sup> MORENO 2, pp. 51-53.

mostrata se leggiamo Λυσίππου νεαρά secondo l'uso di νεαρός in Sofocle (*Antigone* 157) e in Diogene Laerzio (1, 112), come l'avvertimento che si tratta delle cose "più recenti" del bronzista: la possibilità da parte nostra d'identificare questi oggetti di somma lode, diventa pari a quella di cui fruivano gli immediati destinatari dell'epigramma, sapendo allora di poter ammirare a Taranto i due colossi eseguiti dal Sicionio al termine della carriera, lo Zeus folgorante e l'Eracle seduto in meditazione. Secondo l'uso ecfrastico, o la didascalia poetica apposta al monumento, τὰδ' ἔργα (v. 1) dovrebbe indicare ciò che il lettore direttamente contempla, ma la corretta interpretazione di Λυσίππου νεαρά invoca i ben noti capolavori del lontano occidente a testimoni delle conquiste tecniche e formali di Lisippo» (p. 51). Intento di Posidippo, diretto testimone dell'innalzamento, a opera di Sostrato di Cnido, del Faro sormontato dal colosso bronzeo di Posidone (299-279 a.C.), con l'ep. 62 AB e con l'espressa esaltazione di Carete (ep. 68 AB), sarebbe indirizzare la κολοσσοουργία alessandrina ai modelli lisippe. Contrario all'ipotesi di Moreno, che νεαρά indichi le più recenti, le ultime opere di Lisippo, si mostra Seidensticker<sup>176</sup>, secondo cui è da considerare «mehr als fraglich» che Posidippo qui abbia voluto indicare come termine di paragone singole statue (e altresì ancora le statue colossali), e non l'intera opera scultorea di Lisippo.

Al v. 2, nella lacuna di due lettere che segue il vocativo, dove gli editori propongono ὐ[αί], e W. Lapini<sup>177</sup> ὐ[ὐν], compatibile con lo spazio della lacuna, per l'invito agli scultori a superare le annose leggi delle statue enormi, Luppe<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., pp. 253-254.

<sup>177</sup> W. LAPINI, *Note posidippe*, «ZPE» CXLIII (2003), pp. 39-52, p. 49 (= LAPINI 1), e LAPINI 2, p. 259 e n. 3, seguito da L. BATTEZZATO, *Song, Performance and Text in the New Posidippus*, «ZPE» CXLV (2003), pp. 31-43, p. 42, secondo cui la proposta si adatta alla gara e ai nuovi artisti di cui si parla alla fine del componimento. V. GARULLI, *Tre note posidippe*, «Eikasmos» XV (2004), pp. 169-180, pp. 177-180, difende la proposta ὐ[ὐν] di Lapini, presentando esempi a sostegno, da Omero ai poeti del primo ellenismo, incluso lo stesso Posidippo, con la condivisibile osservazione che ὐ[ὐν], col mostrare l'urgenza di superare le norme della scultura arcaica, renderebbe più efficace l'esortazione agli scultori del suo tempo. Anche V.M. STROCKA, *Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen Kunstgeschichtsschreibung*, «Klio» LXXXIX (2007), pp. 332-345, FERRARI, *Posidippus, Old and New* cit. e ora Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 252, preferiscono ὐ[αί] di Lapini, mentre ὐ[αί] è stato accolto nel testo da STEWART, *Posidippus and the Truth*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., p. 185, SENS, *The Art of Poetry* cit., p. 207 e da ESPOSITO, *Posidippo, Eronda e l'arte tolemaica* cit., p. 193.

<sup>178</sup> LUPPE 1, pp. 103-104. La proposta era stata seguita in un primo tempo da MORENO 1. L'elemento certo di valutazione stilistica della rigidità delle statue del Didimide (v. 5) induce piuttosto ad attribuire a πολυχρονίους (v. 1) e ad ἀρχαῖαι (v. 3) senso negativo, in netta

ha invece suggerito μ[ή], conferendo a πολυχρόνιους del v. 1 un significato positivo, dato il riferimento a Cresila, Mirone e Policleto, apprezzati nei successivi epigrammi, con il suggerimento, pertanto, agli scultori di non ignorare le antiche norme. Nel successivo contributo del 2006-2008<sup>179</sup> lo studioso ha però abbandonato la proposta. E. Handley<sup>180</sup> pone il problema se παραθεείτε sia imperativo da παραθέω («run», «outrun»), come generalmente si crede, o un ot-tativo aoristo di esortazione da παρατίθημι, reso negativo da μ[ή] («do not apply»), proposta, quest'ultima, che sembra indipendente da quella di Luppe. Lo studioso stesso dubita, peraltro, che μ[ή] sia troppo corto, mentre μ[ή] ' μ]πα-ραθεείτε sembra piuttosto lungo. Seidensticker<sup>181</sup>, nel respingere la proposta, osserva che difficilmente παρατίθημι potrebbe avere il significato che Handley gli attribuisce.

Nella serie di bronzisti arcaici dei vv. 3-5, al v. 3 la lacuna tra ἀρχαῖαι e χέρεις impedisce di capire a quale scultore appartengano le “antiche mani”. Con D. Zoroddu<sup>182</sup> si può osservare come al termine χεῖρ Posidippo rivolga «speciale attenzione, assegnandogli spesso collocazioni privilegiate nel verso», ma come le mani nei versi di Posidippo siano «soprattutto quelle dell'artista, vale a dire la sua perizia, la sua abilità, in una parola la sua arte, o, in 62, 3, le sue opere» (p. 586). Oltre a 14, 2, cui è dedicata particolare attenzione, ed a 7 e 2, 2 AB (qui se si accoglie l'integrazione di Austin), epigrammi della sezione *lithika*, con l'elogio dell'abilità dell'incisore, in 65 AB, «il testo già del vecchio Posidippo (APL. 119) ritrovato in PMilVogl, al nome Λύσιππε in apertura d'epi-gramma corrisponde in clausola l'apposizione in vocativo χεῖρ, cui, con espe-diente peraltro usuale (cf. LSJ, s.v. χεῖρ, III), è assegnata una qualità dell'artista prediletto da Posidippo, ([θαρσ]αλέα), la qualità è al tempo stesso, in un gioco di riverberi, la qualità del suo Alessandro. Mi pare», continua la studiosa, «che deponga per la paternità posidippea del rotolo che le mani di Lisippo ricom-paiano in clausola (con ogni probabilità la *iunctura* è [χ]ειρῶν | τῶν

contrapposizione con le opere νεαρ(ά) di Lisippo (v. 6). Anche secondo gli editori il contesto esige per πολυχρόνιος una connotazione nettamente negativa (p. 185). Cf. DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo* cit., p. 218 e n. 202, la quale osserva che πολυχρόνιος ricorre in 62, 1 s. AB con il valore più semplice e generico di «antico», ma fortemente connotato in senso negativo, per le annose leggi dei κολοσσοί che ormai «hanno fatto il loro tempo». In 96,4 AB l'aggettivo significa invece «che dura da molto», come nel lessico medico per indicare un'affezione cronica. Cf. anche STROCKA, *Poseidippos von Pella* cit., p. 333.

<sup>179</sup> W. LUPPE, *Abermals zu Poseidippos erstem ἀνδριαντοποιικόν-Epigramm Kol. X 8-15 / Nr. 62 A / B*, «APapyrol» XVIII-XX (2006-2008), pp. 131-133, p. 131 (= LUPPE 2).

<sup>180</sup> E. HANDLEY, *Some notes on Posidippus*, «MedArch» XVII (2004), pp. 139-145, spec. p. 142.

<sup>181</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 252.

<sup>182</sup> D. ZORODDU, *Posidippo miniatore*, «Athenaeum» XCIII (2005), pp. 577-596, pp. 582-587.

Λυσιππεύ[ων]) in un componimento, gravemente mutilo, della sezione degli ἀνδριαντοποιικά, 70 A.-B., anch'esso incentrato verisimilmente sulla raffigurazione lisippea di Alessandro – tanto più che una ricerca sul TLG E non restituisce alcun parallelo relativo alle mani di Lisippo. Anche la costruzione del sintagma non è da trascurare, se in 67, 2 se ne incontra un altro esempio – τῆς Θεοδωρείης χειρός, ed è la mano del famoso artista Teodoro di Samo –, laddove in tutta l'*Anthologia Palatina* (compresa l'*Appendix*) solo due sono i casi pertinenti», indicati nella n. 56 (p. 587).

La serie continua con l'argivo Agelada, molto probabilmente Agelada I, «artista di arte assolutamente vecchia anteriore a Policletto» (qui forse, considerando certa l'integrazione degli editori, con l'allitterazione a sottolineare la definizione πάγχυ παλαιότεχνης), e con il «Didimide» dalle rigide sculture. Al v. 3 gli *editores principes* leggono -πα come parte finale del nome, ma è forse possibile leggere -στα, come fanno sia Gutzwiller che Luppe<sup>183</sup>, che integrano in maniera generica πλάστα (ma un nome generico appare fuori luogo in un contesto caratterizzato proprio dai nomi degli scultori, Ἀγελάιδης, Πολυκλείτου, Ἰδιδυμίδου, Λυσιππου), rispettivamente come genitivo dorico o come vocativo con la desinenza lunga, come in 65, 1 AB (un secondo vocativo invero, dopo l'apostrofe iniziale agli ζ[ωι]οπλάσται, sembrerebbe poco appropriato). Austin (*editio princeps*, p. 186) ha pensato a Κανάχου, lo scultore di Sicione, presupponendo una corruzione, Livrea<sup>184</sup> a Δ[ρυ]όπα, sulla base di Paus. IV 34, 11, con la menzione dell' ἄγαλμα ἀρχαῖον di Driopa, artista per noi sconosciuto o ἐθνικόν per antonomasia di uno scultore che lo studioso non è riuscito a identificare. Lapini<sup>185</sup> pensa al genitivo Κριτία, che risulterebbe una forma dorizzante, cosa che, secondo lo studioso, «non solleva naturalmente alcun imbarazzo, ancorché subito di séguito Ἀγελάιδης venga preferito al dorico Ἀγελάιδας»<sup>186</sup>, data la presenza in Posidippo della *Dialektmischung*<sup>187</sup>. Alquanto strano, in ogni modo, può risultare che sarebbe impiegata la forma dorica per un artista ateniese, mentre subito dopo, per l'argivo Ἀγελάιδης, si trova la forma ionica, sebbene il nome dello scultore fosse finora attestato proprio nella forma in -ας, come notano gli editori. L'integrazione, inoltre, non

<sup>183</sup> GUTZWILLER, *Posidippus on Statuary* cit., p. 95 n. 10; LUPPE 1, p. 104.

<sup>184</sup> LIVREA, *Critica testuale* cit., pp. 75-76. La proposta Δ[ρυ]όπα è accolta nel testo da STEWART, *Posidippus and the Truth*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 183-205, p. 185.

<sup>185</sup> LAPINI 1, pp. 49-50 e LAPINI 2, p. 260.

<sup>186</sup> LAPINI 2, p. 260 e n. 8.

<sup>187</sup> Per le possibili obiezioni cf. F. ANGIÒ, recensione a *Capitoli su Posidippo* cit., «Gnomon» LXXXI (2009), pp. 580-585, p. 582.

corrisponde alle indicazioni paleografiche dell'*editio princeps*. Era stata in ogni modo approvata da Moreno nel 2006<sup>188</sup>. Strocka<sup>189</sup> ha suggerito il nome dello scultore Onata di Egina al genitivo, con γ' a precederlo (γ' [᾽Ον]ατᾶ), per evitare lo iato, mentre Luppe<sup>190</sup> approva [᾽Ον]ατᾶ, ma preferisce anteporre τ' sia per ragioni paleografiche, sia perché trova «bedenklich» γ' dopo εἶ γε μέν. Strocka aveva addotto a giustificazione dei due γε una considerazione a lui suggerita per lettera da B. Zimmermann, ossia la possibilità che γε μέν «als Einheit gelesen werden muß und die beiden γε in unterschiedlicher Funktion verwendet werden» (p. 334 n. 20). Nel papiro, peraltro, non sembra riconoscibile una lettera *gamma*, dove gli editori ritengono ammissibili δ, ζ, ξ (p. 72, r. 10). Secondo Strocka, l'epigramma 62 contiene il più antico esempio di una storia dello sviluppo della scultura greca in bronzo tra Teodoro di Samo e Carete di Lindo: essa inizia con i *kolossoi* del periodo arcaico, procede con Canaco, Onata, Agelada (il riferimento sarebbe ad Agelada il Giovane, ritenuto il maestro di Mirone, Fidia e Policlete) e Policlete, per culminare in Lisippo e nei suoi discepoli. Lo studioso sottolinea che, pur nella diversità degli epigrammi della sezione, da tutti emerge una chiara concezione dei criteri da applicare alle statue bronzee: «äußere Lebendigkeit und innere Wahrhaftigkeit, was beides von Lysippos erreicht worden ist» (p. 339). Le valutazioni di Posidippo coincidono in maniera sbalorditiva con quelle attribuite a Senocrate di Atene, il «padre della storia dell'arte», che si era formato alla scuola di Lisippo. Lo schema di sviluppo presentato nel componimento introduttivo ricorda la cosiddetta scala di durezze, che non raggiunge il suo culmine in Policlete o Fidia, secondo la teoria classicistica, più tarda, ma in Lisippo, in maniera corrispondente alla ricostruzione della concezione di Senocrate, dal quale Posidippo potrebbe aver preso le sue conoscenze. La soluzione di Strocka è seguita ora anche da Seidensticker<sup>191</sup>. Moreno, infine<sup>192</sup> ha proposto il genitivo Δ[όν]τα, integrazione che, peraltro, come osserva lo studioso stesso, risulterebbe leggermente carente rispetto allo spazio indicato dagli *editores principes*. Si tratterebbe dello scultore in marmo *Dóntas*, spartano, attivo a Olimpia. «Accanto ai due bronzisti – l'uno Argivo, l'altro Sicionio – che seguono nell'elenco di Posidippo, lo spartano Donta, con la suggestiva priorità delle ἀρχαῖαι . [ . . ] πα χέρεσς e la leggendaria ascendenza dedalica, verrebbe a nobilitare la scelta delle tecniche e delle scuole in quel Peloponneso destinato a dare con Lisippo il frutto della perfezione».

<sup>188</sup> MORENO 1, p. 119.

<sup>189</sup> STROCKA, *Poseidippos von Pella* cit., pp. 332-345.

<sup>190</sup> LUPPE 2, p. 132.

<sup>191</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 252.

<sup>192</sup> MORENO 2, p. 50.

A proposito di Agelada, Seidensticker<sup>193</sup> ritiene che si debba scrivere Ἀγελάιδης, non Ἀγελάιδης, come nell'*editio princeps*, dato che la metrica e la forma ionica del nome dimostrano che il nome è da ricondurre ad ἄγ-, non a ἦγ- (dor. ἄγ-).

Al v. 5 Luppe<sup>194</sup>, per evitare lo iato, ἦ οἶ, scriverebbe ἦϑοῖ οἶ («oder auch» / «oder») e difende la sua precedente proposta ἔλθουιν, raro ottativo attestato almeno in parecchie iscrizioni dialettali. Ancora al v. 5, dato che Διδυμίδης con la prima sillaba lunga non è altrimenti testimoniato, gli editori ritengono molto probabile, se non sicuro, che il testo sia corrotto, e propongono di leggere Δεινομένουσ, un allievo di Policlete. Come esempio di scansione della prima sillaba di un nome proprio come lunga anziché breve, peraltro, si può vedere, nello stesso papiro milanese, Τρυγαῖ[ον, in 73, 4 AB, per cui gli editori suggeriscono un parallelo in Hes., *Scut.* 293 τρυγητήρων. Luppe<sup>195</sup>, presupponendo una derivazione da Δίδυμος, in riferimento ad uno scultore a noi sconosciuto, osserva che l'allungamento della sillaba iniziale in sé breve potrebbe essere derivato da necessità metrica, data la successione delle tre sillabe brevi Διδυμι, incompatibile con il metro dattilico. Successivamente<sup>196</sup>, giustifica l'allungamento inconsueto della prima sillaba con il nome proprio, cosa che accade non di rado negli epigrammi. Con Moreno<sup>197</sup> si può pensare a «un etnico onorario di Canaco I, autore dell'Apollo *Philésios* nel tempio di *Didyma* presso Mileto (Plin., *Nat. Hist.* XXXIV 75): allo stesso modo, Fidia godeva in poesia dell'epiteto *Pisaeus* (Stat., *Silvae* IV 6, 27), grazie allo Zeus che egli aveva creato nel santuario di Olimpia, gestito un tempo da *Pisa*, pur distrutta e sostituita da Elide nel 472, prima dell'arrivo dell'artefice» (p. 48). Per giustificare la particolarità prosodica, più che invocare la necessità di τοῦνομ' ἐφαρμόζειν (per usare le parole di Crizia, 4, 3 D-K. = 4, 3 W.<sup>2</sup>, costretto a sostituire un trimetro giambico al pentametro per inserire il nome di Alcibiade in un componimento elegiaco), visto che qui il vero nome del Διδυμίδης, Κάναχος, sarebbe entrato senza problemi nell'esametro, come nell'epigramma di Antipatro *AP* XVI 220, 4<sup>198</sup>, si può forse indicare il desiderio di suggerire lo spostamento dello scultore verso l'Asia minore, che, secondo A. Corso<sup>199</sup>, si inquadra bene nel contesto

<sup>193</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 252.

<sup>194</sup> LUPPE 2, p. 131.

<sup>195</sup> LUPPE 1, p. 105.

<sup>196</sup> LUPPE 2, p. 132.

<sup>197</sup> MORENO 1 e MORENO 2, pp. 48; 50-51.

<sup>198</sup> Per la possibile attribuzione al Sidonio cf. L. ARGENTIERI, *Gli epigrammi degli Antipatri*, Bari 2003, pp. 162-164.

<sup>199</sup> A. Corso, comunicazione elettronica del 4 settembre 2006.

dell'enfasi data nella critica d'arte del primo ellenismo alla cultura microasiatica per la genesi delle arti figurative in età arcaica. A conferma dell'identificazione proposta da Moreno, Corso ricorda che, analogamente, Giorgio Cedreno definisce Prassitele Cnidio, certo dalla sede della sua opera più famosa (*Historiarum Compendium* 322 b, ἡ Κνιδία Ἀφροδίτη. . . ἔργον τοῦ Κνιδίου Πραξιτέλους). L'identificazione del Didimide con Canaco, che ha il merito di mantenere il testo tràdito, è stata suggerita indipendentemente anche da Strocka, ed è stata di recente accolta da Seidensticker. L'artista, peraltro, era stato evocato da Austin, nell'*editio princeps*, ma, come si è detto, per sanare la presunta corruzione del v. 3 ἀρχαῖαι . [ . . ] πα χέρεις). Per Διδυμίδης espresso nella forma non appropriata del patronimico, come osserva F. Ferrari<sup>200</sup>, un parallelo potrebbe essere offerto dal Σικελίδας ovvero Σικελίδης riferito ad Asclepiade, che, se si accoglie la recente proposta di A. Sens, non indicherebbe il «figlio di Σικελος», ma chi «proviene dalla Sicilia»<sup>201</sup>. L'acquisizione del nome di Canaco, al quale si adattano perfettamente «le rigide sculture», senza alcun intervento di correzione rappresenterebbe senza dubbio un significativo progresso per la costituzione del testo dell'epigramma. Secondo Moreno, «Posidippo immortala l'arte di Canaco I coi termini della letteratura artistica d'impronta peripatetica, che aveva assunto nella generazione dei diadochi (323-281) un orientamento biografico con Duride di Samo e l'interesse tecnico con Menecmo di Sicione, continuando con la critica di Senocrate ateniese e Antigono di Caristo, quando Posidippo esercitava la sua scrittura: v. 5, Διδυμίδου σκληροῖ τύποι, letteralmente ripetuti in latino, *quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit, Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem?* (Cicerone, *Brutus* 70)»<sup>202</sup>. «L'esclusiva delimitazione della fase propriamente arcaica della bronzistica greca, quale primo termine dell'ideale sotteso all'epigramma, è confermata dall'accordo in questo senso delle valutazioni espresse da Posidippo per ciascuno dei maestri chiamati a testimonio: v. 3, «le arcaiche mani di . . .»; vv. 3-4, «Agelada, quello prima di Policleteo, di arte assolutamente antica»; v. 5, «i rigidi tipi del Didimio». Le informazioni biografiche e critiche, che da altre fonti ci giungono sui tre personaggi, tutti identificabili, con le relative verifiche archeologiche, intercorrono dalla seconda tirannide di Pisistrato in Atene (560) alle riforme democratiche

<sup>200</sup> FERRARI, *Posidippus, Old and New* cit.

<sup>201</sup> SENS, *Asclepiades of Samos, Epigrams and Fragments* cit., pp. XXIX-XXXI. Rinvio alle spiegazioni che Sens fornisce per chiarire come Asclepiade, etnicamente samio, quasi certamente non fosse nato nell'isola.

<sup>202</sup> MORENO 2, p. 51.

di Clistene (506), per usare i termini della storiografia connaturata all'arcaismo attico, compiutamente articolato ai nostri occhi tra ceramica e scultura»<sup>203</sup>.

Tra le altre proposte, Luppe<sup>204</sup> ritiene che forse si tratti di un artista insignificante, per noi sconosciuto; Δ<αιδαλιδῶν> di Livrea<sup>205</sup> alluderebbe agli scultori arcaici Δίπουνος e Σκύλλης, discepoli dei «Dedalidi» Ἀγγελίων e Τεκταῖος; Δαιδαλίδου di Gutzwiller<sup>206</sup>, secondo cui Διδυμίδου è quasi certamente un errore del copista, poiché nessuno scultore con questo nome è noto, si riferirebbe ad «un figlio di Dedalo», uno degli antichi scultori considerati figli o allievi di Dedalo, come Δίπουνος e Σκύλλης o Clearco di Reggio. Muller-Dufeu<sup>207</sup> pensa piuttosto a Calamide, il cui nome al genitivo, ΚΑΛΑΜΙ ΔΟΣ, sarebbe poi stato corrotto nel tràdito ΔΙ ΔΥΜΙ ΔΟΥ: i due nomi infatti contengono all'inizio lettere triangolari, ΔΔ per Διδυμίδου, ΑΛΑ per Καλάμιδος, che hanno senza dubbio favorito la confusione, mentre la seconda parte, μίδου, risulta quasi uguale a μίδος. La menzione di Calamide sarebbe, a parere della studiosa, più soddisfacente rispetto a quella di Canaco, che era contemporaneo di Onata e di Agelada e più antico di Policleteo, per cui la sua menzione al v. 5 rappresenterebbe un ritorno all'indietro, mentre «le poème dans son ensemble donne l'impression d'une progression régulière. Calamis, plus jeune que Polyclète, permet de garder cette continuité chronologique, et la remarque de Cicéron, selon qui les statues de Calamis, tout en étant encore rigides, l'étaient déjà moins que celles de Canachos, va dans le même sens» (p. 287). La successione cronologica, da Onata ed Agelada fino a Lisippo, passando per Policleteo e Calamide, raggiungerebbe il culmine con Lisippo, consacrato come «le sommet de l'artiste». Come possibile obiezione alla ricostruzione proposta, avevo osservato<sup>208</sup> che nell'epigramma Policleteo non rientra nella successione (ἀρχαῖαι. . . χέρεις, v. 3; ἢ Ἀγελάιδης, v. 3; ἢ οἱ †Διδυμίδου† σκληροὶ τύποι, v. 5), che ha lo scopo di contrapporre nettamente i tre παλαιότεχνοι nominati nei vv. 3 e 5 a Lisippo (v. 6), esponente dell'arte «nuova». Il nome di Policleteo ricorre solo all'interno del riferimento ad Agelada, sia che questo risponda al desiderio di

<sup>203</sup> MORENO 2, pp. 49-50.

<sup>204</sup> LUPPE 1, p. 105.

<sup>205</sup> LIVREA, *Critica testuale* cit., p. 75.

<sup>206</sup> GUTZWILLER, *Posidippus on Statuary* cit., p. 45 n. 10.

<sup>207</sup> M. MULLER-DUFEU, *L'épigramme 62 de Posidipe de Pella*, «REG» CXXV (2012), pp. 283-288.

<sup>208</sup> F. ANGIÒ, *Il nuovo Posidippo* (2012) cit., pp. 39-40. Cf. MORENO 2, p. 48: «A distanza cronologica dalla terna arcaica, Policleteo vi si trova convocato proprio per escludere la contiguità con lui dell'Agelada al v. 3, che risulta così inequivocabilmente l'Agelada I, πάγχυ παλαιότεχνης» e MORENO 1, p. 119.

chiarire di quale dei due scultori dallo stesso nome si tratti, come suggerisce nell'articolo citato del 2013 Moreno (p. 119), secondo cui il poeta vuole evitare la confusione con il più celebre Agelada il Giovane, maestro di Policleto, sia che voglia in ogni modo distanziare Policleto dall'arte del tutto «vecchia» di Agelada. Per quanto riguarda l'identificazione del «Calamis plus jeune que Polyclète» col Calamide di Cicerone (*Brutus* 70), Moreno<sup>209</sup> chiarisce che si tratta invece di Calamide I, più recente rispetto ad Agelada: nel passo citato dal *Brutus* di Cicerone, le statue di Calamide I sono dette *molliora* proprio a confronto con quelle di Canaco I, riconosciuto dallo studioso nel Διδυμίδης.

Oltre ai problemi dell'identificazione degli scultori, i vv. 3-7 presentano alcune difficoltà, anche di tipo sintattico. Per εἰς πέδον gli editori si domandano se si indichi così un «parco» delle esposizioni, se si tratti di un'espressione, forse usata nell'ambiente degli artisti, sulla base del confronto con Plin., *Nat. Hist.* XXXIV 53 «venere autem et in certamen laudatissimi», o se si tratti di un errore per εἰς μέσον. Per quanto non altrimenti attestata, la possibilità di intendere «venire in campo», secondo la traduzione degli editori, sembra preferibile, dato il contesto. Non sono mancate, però, altre interpretazioni. Secondo Luppe<sup>210</sup> εἰς πέδον ἐλθεῖν, «zu Boden gehen», ha il medesimo significato di πίπτειν e deriva, come questo, dalla terminologia della lotta (p. 105). Lapini<sup>211</sup> osserva, adducendo opportuni esempi, che εἰς πέδον, in relazione a verbi di gettare, cadere, trarre, scendere e simili, significa sempre «a terra», «al suolo», «in basso», oppure, con ἐλθεῖν, «in patria», «nella terra di qualcuno». In alternativa alla precedente ipotesi di far dipendere εἰς πέδον ἐλθεῖν da σκληροί, statue dure da cadere al suolo, da cadere in pezzi; dure a disfarsi, a sbriciolarsi, a dissolversi<sup>212</sup>, propone di includere εἰς πέδον ἐλθεῖν nell'apodosi, con virgola dopo σκληροί e punto in alto dopo πρόφασις: «se (è vero che) Agelada è arcaico, se (è vero che) le statue del †Didimide† sono rigide, non vi è alcun motivo per cui le moderne (νεαρά) opere di Lisippo debbano andare a terra», cioè risultare inferiori, perdenti. Männlein-Robert<sup>213</sup> ritiene che forse si tratti dell'*adynaton* «wenn sie sich bewegen, von ihrer Basis herabsteigen und somit in einen Agon mit den Statuen Lysipps eintreten könnten». Al v. 3, εἴ in unione ad ἐλθεῖν del papiro, da intendere come infinito desiderativo, significherebbe, chiariscono gli editori, «oh, se venissero in

<sup>209</sup> MORENO 2, p. 48.

<sup>210</sup> LUPPE 1, p. 105.

<sup>211</sup> LAPINI 2, pp. 261-262.

<sup>212</sup> LAPINI 1, pp. 49-50.

<sup>213</sup> MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild* cit., p. 55 n. 95.

campo le antiche opere di ...» ecc. (p. 186). Austin, però, sempre nell'*editio princeps*, ha osservato che la frase deve avere qui un valore concessivo: «se anche venissero in campo le antiche opere di ...», ed ha proposto di correggere ἐλθεῖν in ἦλθον, accolto nella successiva *editio minor*. L'apodosi si trova al v. 5: νεάρ' ἦν οὐδ[ε]μία πρόφασις, «non ci sarebbe motivo alcuno ...». Al v. 6 Lapini<sup>214</sup>, seguito da Seidensticker<sup>215</sup>, legge, in luogo di νεάρ' ἦν, νεαρὴν da riferire a χάριν, ma il senso dell'apodosi non cambia, ovviamente con la correzione di βασάνου dell'*editio princeps* in βασάνωι. Lo segue Seidensticker, che peraltro osserva che nelle nostre fonti non si parla di χάρις per Lisippo, mentre di questa qualità sarebbe andato particolarmente superbo il pittore Apelle. Nel frattempo, però, Lapini<sup>216</sup> (vd. *supra*) ha preferito νεαρά, per le ragioni chiarite a p. 262, n. 18. Al v. 7, ancora Lapini<sup>217</sup> propone παρέκτειναι, imperativo medio, in cui il “tu” generico sarebbe una semplificazione del plurale ζωιοπλάσται del v. 2, da intendere «méttiteli qui davanti [*i.e.* i νεαρά di Lisippo] come modelli, termini di confronto (per il tuo lavoro)»; χρῆι sarebbe voce di χρῆσθαι piuttosto che di χρῆ εἶναι: «e, se ti servirai di questa βάσανος, di questo esempio ...». Il passaggio ipotizzato al singolare, dopo le due perentorie esortazioni iniziali agli scultori in generale, suona invero, a mio avviso, alquanto problematico.

La conclusione dell'epigramma, ai vv. 7-8, presenta, secondo la ricostruzione degli editori, una nuova difficoltà sintattica, enunciata e non sottovalutata (p. 187). Dopo la protasi dell'eventualità, ἐὰν χρῆι / καὶ πίπτῃ, con il problema di πίπτω nel senso «del tutto insolito» di γίγνομαι (*editio princeps*, p. 187, vd. *infra*), l'emendazione πέρρας ἦι, suggerita della lettura meno improbabile πετρεσηι, priva di senso, non potrebbe contare su esempi per il congiuntivo nell'apodosi, motivo per cui Austin ha proposto l'ulteriore correzione di ἦι in ἦι<ν>: πέρρας ἦι<ν>, «sarebbero il massimo» (*scil.* le novità di Lisippo), cioè «le opere di Lisippo primeggerebbero sui lavori di tutti gli altri scultori, sia quelli arcaici (παλαιότεχνοι), sia quelli recenti (καινοτέχνοι)». Va sottolineato che la prudenza che, come è noto, caratterizza l'*editio princeps* in misura maggiore rispetto all'*editio minor*, ha indotto gli editori a non tradurre l'ultima parte del verso. Singolare e alquanto azzardata la proposta di Luppe<sup>218</sup>, καὶ πίπτῃς, ἄλλου καιροτεχνέων τ' ἔτ' ἔσῃ (o errore di scrittura ἐπέσῃ), che intende καιροτεχ-

<sup>214</sup> LAPINI 1, pp. 49-50.

<sup>215</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., pp. 253-254.

<sup>216</sup> LAPINI 2, pp. 262-263.

<sup>217</sup> LAPINI 2, pp. 262-263.

<sup>218</sup> LUPPE 1, pp. 105-106.

νέων come participio di un presunto verbo che significherebbe «attenersi alla giusta misura, a metà tra molto e troppo poco, nella scultura», con la seguente traduzione: «dann aber, wenn es sein soll und du fällst, spring (wieder hoch) und du wirst (doch) noch einer sein, der das rechte Maß in der Bildhauerkunst einhält», nel presupposto di un orientamento verso le antiche leggi della scultura e con l'osservazione che «der Vergleich der Bildhauer wird also in einer Wettkampf-Diktion dargeboten» (p. 106). Bravi<sup>219</sup> segnala che la competizione finalizzata al conseguimento di un premio, ben conosciuta per la pittura, non lo era ancora per la scultura: avremmo qui la più antica attestazione di agoni scultorei, anche se il riferimento è solo ipotetico. Lapini<sup>220</sup> aveva proposto καὶ πίπτης ἄθλου, per evitare il «vistoso iato» (*ed. pr.*, p. 187), «e poi, se metti in piedi una gara, e perdi ...», ovvero κἀκπίπτης ἄθλου, καινοτεχνέων γε πρεσῆι, «e, se il premio ti sfugge, perderai almeno da artista moderno», accogliendo il trådito ἄθλου, che potrebbe derivare sia da ἄθλος (*certamen*) sia da ἄθλον (*praemium certaminis*), con καινοτεχνέων considerato participio presente<sup>221</sup>, ma dichiara nel 2007 un «pessimismo pressoché totale» (p. 263) per quanto riguarda la ricostruzione del v. 8. De Stefani<sup>222</sup>, secondo cui la lettura dell'*explicit* dell'ultimo verso «permane del tutto indiziaria», anche dato il problema dell'uso di πίπτω, come rilevano gli stessi editori, leggerebbe καὶ πίπτηι <σ><ι> ἄθλο<ς>, καινοτεχνέων μετέσῆι, con μετέσῆι proposto (oralmente) da C. Neri durante un seminario bolognese del gennaio 2003 e considerato assai probabile, anche se la prima lettera del verbo sembra piuttosto un π, ma potrebbe essere intervenuta una corruzione per il precedente πίπτηι, «è inutile che tu (Lisippo) ti metta a gareggiare con gli scultori arcaici, non c'è confronto (sei troppo superiore): ma se la gara dovrà esserci, farai parte dei rappresentanti della nuova arte». La soluzione di Livrea<sup>223</sup> πρέσῆι = περιέσῆι, «saresti superiore agli artisti moderni», è ritenuta da De Stefani paleograficamente probabile e plausibile per il senso, a parte il tratto orizzontale del τ. «Operando con violenza», scrive De Stefani a p. 78, n. 75, in riferimento all'uso di πίπτω, «si potrebbe correggere:

<sup>219</sup> Bravi, in BERNARDINI-BRAVI, *Note di lettura al nuovo Posidippo* cit., pp. 150-151.

<sup>220</sup> W. LAPINI, *Osservazioni sul nuovo Posidippo* (P. Mil. Vogl. VIII 309), «Lexis» XX 2002, pp. 35-60, pp. 55-56.

<sup>221</sup> Secondo BATTEZZATO, *Song, Performance and Text* cit., p. 42 n. 89, con il quale concordo senz'altro, la presenza di παλαιοτέχνης al v. 4 sembra opporsi alla proposta di intendere καινοτεχνέων come participio di un verbo non altrimenti attestato. Lo stesso Lapini dichiara, nel volume del 2007 cit., di accettare l'interpretazione vulgata da καινοτέχνης, ma senza del tutto rinunciare al sospetto di una derivazione da καινοτεχνεῖν. Cf. anche n. 156.

<sup>222</sup> DE STEFANI, *Il 'nuovo Posidippo'* cit., pp. 77-78.

<sup>223</sup> LIVREA, *Critica testuale* cit., p. 76.

κ<ε>ῖ» πίπτῃ <σ>ο<σ> ἀθλο<σ>, καμνοτεχνέων πέρεσῃ». Per un successivo tentativo di Luppe vd. *infra*, p. 115.

In una nota pubblicata nel 2004, ma anteriore all'*editio minor*<sup>224</sup>, avevo proposto γε πέσοι, con il suggerimento di leggere nel verso, con una virgola dopo ὄθλος, l'augurio di una gara fra artisti nuovi: «e se poi è necessario e la gara ha luogo, possa aver luogo almeno fra artisti della nuova arte» (p. 68). «Nell'eventualità che ci debba essere una competizione e la gara abbia luogo, quella che avrebbe un senso sarebbe una gara tra scultori dalle tendenze innovative, mentre del tutto inutile risulterebbe un confronto tra statue di vecchia maniera e opere di Lisippo, se anche esso venisse istituito, essendo implicita l'eccellenza dello scultore di Sicione» (p. 68), suggerito in apertura come modello da imitare. Leggendo γε πέρεσῃ, in maniera conforme ad alcune delle indicazioni paleografiche degli editori (p. 73), come Lapini, Luppe e Ferrari, che intendono rispettivamente γε πέρεσῃ<sup>225</sup>, γ' ἐπέρεσῃ<sup>226</sup> e γε πέρεσῃ<sup>227</sup>, ma con la correzione abbastanza «economica» del congiuntivo nell'ottativo πέσοι si otterrebbe nell'apodosi un ottativo di desiderio<sup>228</sup>, non inappropriato in un contesto programmatico (cf., p. es., Callimaco, Prologo degli *Aitia*, vv. 32 ss.). La corruzione potrebbe essere stata determinata dai due precedenti congiuntivi, χρῆι e πίπτῃ. «L'esposizione di opere d'arte, effettiva o immaginaria, sarebbe limitata alle statue di Lisippo (τάδ' ἔργα), il modello proposto all'inizio del componimento, mentre, considerata determinante la svolta rappresentata dalla corrente innovativa, puramente teorico resterebbe il riferimento agli scultori arcaici» (p. 68). La proposta γε πέσοι è stata approvata da Strocka<sup>229</sup>. Secondo l'ultimo editore, Seidensticker<sup>230</sup>, γε πέσοι «bleibt nahe an dem erhaltenen Text und schließt an das πίπτῃ des Nebensatzes an», ma non è chiaro il motivo per cui la *persona* del componimento dovrebbe augurarsi all'improvviso una gara fra gli artisti moderni e richiederebbe un'integrazione da parte del lettore riguardo al pensiero che Lisippo sarebbe stato superiore anche a questi. La proposta di Austin πέρας ἦν, secondo lo studioso, «verlangt zwar einen recht großen Eingriff in die Überlieferung, ergibt aber einen guten Sinn: Lysipp ist nicht nur allen älteren Künstlern überlegen;

<sup>224</sup> ANGIÒ, *Artisti «vecchi» e «nuovi»* cit., pp. 65-71, pp. 67-68.

<sup>225</sup> LAPINI, *Osservazioni* cit., p. 55.

<sup>226</sup> LUPPE 2, p. 133.

<sup>227</sup> FERRARI, *Posidippus, Old and New* cit.

<sup>228</sup> Cf. Euripide, *Or.* 1147 s., dove a ἦν μηί e il congiuntivo della protasi corrisponde μηί e l'ottativo, qui in forma deprecativa, nell'apodosi.

<sup>229</sup> STROCKA, *Poseidippos von Pella* cit., p. 337.

<sup>230</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 254.

er würde sich auch in einem Agon der modernen Künstler als das Maß aller Dinge erweisen». Il suggerimento di Austin, che in ogni modo è quello che finora ha ricevuto maggiori consensi, si espone invero, oltre che alla difficoltà paleografica, come sottolinea appunto Seidensticker, anche al problematico indicativo imperfetto nell'apodosi (ἦν), in relazione alla protasi dell'eventualità (ἐὰν χρῆμι / καὶ πίπτῃ). Handley<sup>231</sup> (cf. Luppe, *supra*) intende πίπτω come «fail» piuttosto che «take place» ed approva l'aggiunta di γ' (Austin) dopo πίπτῃ al v. 8. Né Handley né Luppe (vd. *supra*, p. 111) sono approvati da Seidensticker<sup>232</sup>, secondo cui peraltro per πίπτω nel senso di γίγνομαι non ci sarebbero paralleli. Gli editori giustamente parlano invece di «uso del tutto insolito» (p. 187, vd. *supra*). Il senso di «accadere» è attestato, p. es., in Pindaro, *Oli.* 12. 10, πολλὰ δ' ἀνθρώποις παρὰ γνώμων ἔπεσεν (LSJ, s.v. πίπτω, B. V 2), anzi proprio il senso di «capitare», «accadere per caso» che il verbo assume è del tutto appropriato all'interno della protasi dell'eventualità ἐῖ[τα] δ' ἐὰν χρῆμι / καὶ πίπτῃ ὄθλος, che si potrebbe rendere «e nel caso in cui fosse necessario e dovesse proprio accadere». Per la soluzione «violenta» di De Stefani in relazione all'uso di πίπτω vd. *supra*, pp. 113-114. Al v. 8 Luppe<sup>233</sup> leggerebbe πίπτῃ ἔς ἄθλον, «(wenn) es zu einem Wettkampf kommt», con πίπτειν εἰς «im Sinne von 'wohin geraten / kommen'». Nella seconda metà del pentametro, infine, leggerebbe καινοτεχνέων γ' ἐπέσει, intendendo καινοτεχνέων come participio («wirst du als neuartige Kunstwerke Schaffender dabeisein»)<sup>234</sup>. Il «tu» si riferirebbe a Lisippo; che la sua partecipazione alla gara condurrà alla vittoria non è detto, ma è presupposto come certo. In relazione a questa interpretazione, peraltro, sorprende in πίπτῃ ἔς ἄθλον (e questo non manca di sorprendere lo studioso stesso) la forma impersonale, dove ci si aspetterebbe piuttosto una seconda persona. Secondo Männlein-Robert<sup>235</sup>, «der künstlerästhetische Paradigmenwechsel, der deutliche Affinitäten zum 'Kanon' empfohlener Künstler des Duris von Samos aufweist (v. a. Περὶ τορευτικῆς), ist eingefügt in eine fingierte Konkurrenz- und Wettbewerbssituation (vgl. V. 7: βασάνου; V. 8: ὄθλος). Der Irrealis der Aussage spielt zwar mit dem Gedanken eines möglichen Agons, doch findet dieser offensichtlich nicht statt» (p. 57). Già all'inizio dell'epigramma in effetti sono raccomandate per l'imitazione le opere innovative (νεάρ', v. 6) di Lisippo:

<sup>231</sup> HANDLEY, *Some notes* cit. L'interpretazione suggerita è: «were it necessary [sc. to hold such an exhibition] and the contest failed [that is, was thought to be no true trial], Lysippus would be the best of the moderns».

<sup>232</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 254.

<sup>233</sup> LUPPE 2, p. 133.

<sup>234</sup> Per il participio vd. *supra*, p. 113 e nn. 156 e 221.

<sup>235</sup> MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild* cit., pp. 57-58.

la gara non si effettua in quanto le rigide statue degli artisti antiquati non possono scendere dalle loro basi per sottoporsi al confronto. Il trionfo dell'arte nuova e delle sue nuove norme è incontestato. Si attiene al testo degli editori Moreno<sup>236</sup>, che però fa notare come una gara con Lisippo fosse ormai impossibile: «va escluso che ἄθλος (v. 8) conservi qui il valore omerico di contesa per un premio, dato che la metafora si svolge dopo che Lisippo era morto verso il 310 a Taranto». Seidensticker, infine<sup>237</sup>, riconosce che una soluzione pienamente soddisfacente dei problemi testuali non è raggiungibile, ma che probabilmente «die Wettbewerbssituation von V. 3-7, die vielleicht schon in dem Imperativ παραθεῖτε (V. 2) anklingt, der ja neben 'ignoriert!' auch 'übertrefft!' heißen kann, fortgesetzt wird und Poseidipp entweder dafür plädiert, dass zukünftige Agone nicht zwischen alten und modernen Werken, sondern nur noch zwischen Schülern und Nachahmern Lysipps stattfinden sollten (Angiò 2004b), oder erklärt, dass Lysipp sich auch in jedem Wettstreit mit modernen Konkurrenten als Höhe- und Endpunkt (πέρας) der Bronz Bildhauerei erweisen würde (Austin)».

Dopo le varie proposte che più da vicino riguardano il testo, segnalo altre considerazioni che contribuiscono ad una migliore comprensione dei vari aspetti dell'epigramma 62 AB.

M.R. Falivene<sup>238</sup> riflette sull'*ekphrasis*, luogo privilegiato di riflessione teorica e di sperimentazione poetica sulla *mimesis*, «intesa come riproduzione (o produzione *tout court*) di un qualsiasi oggetto in una dimensione diversa da quella in cui esso esiste (o potrebbe esistere), sì da portarlo per così dire alla luce in una diversa realtà, vale a dire a ricrearlo (o crearlo *tout court*) nella realtà della scrittura» (p. 35), con interessanti considerazioni sul diverso modo di descrivere un'opera d'arte e sulle preferenze artistiche che distinguono il poeta di Pella e Callimaco. L'attacco dell'epigramma, che oppone un'arte nuova alla vecchia, fa correre la mente al sesto *Giambo* di Callimaco, descrizione *sui generis* della statua colossale di Zeus a Olimpia, opera di Fidia, «as *unpictorial* as possible», secondo A. Kerkhecker, in cui l'obiettivo polemico deve essere colui che crede migliore e pratica la *mimesis* nuova, o «pittorica», quella che J.J. Pollitt ha definito la «mentalità teatrale» propria della prima età ellenistica, da riconoscere innanzi tutto in Lisippo. Gli esercizi di *ekphrasis* del papiro milanese «condividono inequivocabilmente i fini di Lisippo, anche se in essi frequentemente (ma non sempre) al virtuosismo subentra la maniera.

<sup>236</sup> MORENO 2, p. 51.

<sup>237</sup> Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 255. ANGIÒ 2004b si riferisce all'articolo qui cit. n. 161.

<sup>238</sup> FALIVENE, *Esercizi di ekphrasis* cit., pp. 33-40.

I Telchini sono in ogni caso ottimi artigiani», commenta la studiosa (p. 39). Il rapporto tra il sesto *Giambo* di Callimaco e Posidippo è discusso anche da Männlein-Robert<sup>239</sup>, secondo la quale in Callimaco «nicht nur wird mit traditionellen, auf Maß und Zahl konzentrierten ‘Lobeshymnen’ über die chryselephantine Zeusstatue gespielt, sondern auch ein Agon zwischen den Künsten vorgeführt. Kallimachos nutzt die Destruktion eines ‘großen’, monumentalen Werkes der bildenden Kunst in Analogie zu seiner Kritik am ‘großen’ dichterischen Opus in der Nachfolge Homers» (p. 77). Diventa così riconoscibile il cambiamento di modelli anche nella valutazione degli artisti: il celebre Fidia viene qui svalutato, poiché la sua arte non corrisponde ai parametri estetici attuali ovvero callimachei. In Posidippo, invece, la grandezza viene approvata, in quanto le legittimità dell’arte vengono osservate e lo stile – come nel caso del discepolo di Lisippo, Carete – corrisponde al gusto estetico.

Per Gutzwiller<sup>240</sup>, come si è già detto, Lisippo rappresenta il *telos* della scultura greca in bronzo, secondo una tendenza della critica antica, che vede nello scultore di Sicione il culmine dello sviluppo verso il naturalismo (*ἀλήθεια* o *veritas*) e la precisione nel dettaglio ed in Mirone il suo principale predecessore. Non si tratterebbe dunque assolutamente di una raccolta casuale di epigrammi su statue di bronzo, ma di una breve storia poetica della scultura greca in bronzo, la cui fonte potrebbero essere stati gli scritti di Senocrate (Plin., *Nat. Hist.* XXXIV 83). L’interesse di Posidippo per Lisippo si collega ai Tolemei, promotori di un «Lysippan sculptural standard in order to follow in the footsteps of Alexander» (p. 60). A conclusione dell’analitico esame di tutti gli epigrammi della sezione, la studiosa afferma che la coerenza tematica degli epigrammi della sezione ἀνδριαντοποικικά si collegherebbe così ad alcuni dei temi più ampi della collezione nella sua interezza, che rappresenta i primi Tolemei come i successori geografici, politici e culturali del re argeade. Parallelamente al suggerimento di G.O. Hutchinson<sup>241</sup>, che «the section on sculpture,

<sup>239</sup> MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild* cit., paragrafo 2.3.4., *Größe und Stil*, pp. 74-78.

<sup>240</sup> GUTZWILLER, *Posidippus on Statuary* cit., pp. 41-60. Cf. EAD., *A New Hellenistic Poetry Book: P. Mil. Vogl. VIII 309*, in ACOSTA-HUGHES/KOSMETATOU/BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 84-93, p. 90; EAD., *The Literariness of the Milan Papyrus or ‘What Difference a Book’?*, in GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus* cit., pp. 287-319, pp. 291, 313 e 315, con approfondimenti in rapporto alle altre sezioni e all’enfasi sul naturalismo nella scultura, che suggerisce ai lettori di Posidippo un parallelo sviluppo della poesia verso una nuova estetica.

<sup>241</sup> G.O. HUTCHINSON, *The New Posidippus and Latin Poetry*, «ZPE» CXXXVIII (2002), pp. 1-10, p. 2.

especially X. 8-15, 16-25, makes the idea of connection between poetry and art the more attractive», con il rinvio agli autori latini, Gutzwiller, in riferimento, in particolare, all'epigramma 63 AB, scrive: «The connection between the new sculptural art and the new literary art is here expressed subtly, but to my mind inescapably: as Posidippus praises Lysippus and the sculptors who foreshadow or follow him for their 'new art', he suggests that similar qualities of realism and intricacy can be admired in his own poetry» (p. 50).

E. Kosmetatou e N. Papalexandrou<sup>242</sup> osservano che negli epigrammi della sezione si riflettono le teorie storico-artistiche dell'epoca: ogni descrizione è accuratamente associata ad uno specifico artista, elemento non consueto negli epigrammi ecfrastici. Viene messa in evidenza l'ammirazione di Posidippo per Lisippo e la sua partecipazione, da poeta di corte, alle discussioni politiche e filosofiche del tempo, in cui lo stile aveva un ruolo particolarmente significativo.

Secondo M. Puelma<sup>243</sup> si tratta di un componimento introduttivo di un gruppo tematico, dal chiaro carattere programmatico, in quanto non contiene alcuna descrizione di un monumento, come gli altri della sezione, ma la *synkrisis* di due tendenze stilistiche nella scultura, nella forma di un'esortazione agli artisti (contemporanei) a seguire lo scultore prediletto dal poeta. L'epigramma ricorda per la funzione i componimenti introduttivi agli *Aitia* e ai *Giambi* di Callimaco. Lo studioso è convinto che le sculture esposte nella «mostra» possano essere soltanto quelle di Lisippo, non anche quelle «arcaiche»: secondo un antico *topos*, attestato già in Alcmane, la menzione dei concorrenti «arcaici» o «arcaizzanti» (immaginari) avrebbe solo la funzione di far emergere l'incommensurabilità dell'«arte nuova» di Lisippo.

Nella nota già citata<sup>244</sup> osservavo che «con il suggerimento di modelli da seguire e da respingere, rispettivamente Lisippo e gli scultori arcaici o arcaizzanti, con l'opposizione tra vecchio e nuovo, con la proposta di una gara, reale o fittizia, tra scultori dalle tendenze innovative, secondo il testo e l'interpretazione proposti, l'autore esprime il suo ideale artistico» (p. 68). In un epigramma del «vecchio» Posidippo (140 AB, *AP* XII 168), «analogamente, sono contenute le predilezioni letterarie del poeta, questa volta nella forma leggera e

<sup>242</sup> KOSMETATOU-PAPALEXANDROU, *Size Matters* cit. Analoghe osservazioni in E. KOSMETATOU, *Vision and Visibility: Art Historical Theory Paints a Portrait of New Leadership in Posidippus' Andriantopoiika*, in ACOSTA-HUGHES/KOSMETATOU/BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves* cit., pp. 187-211, p. 188. Nel volume la Kosmetatou esamina i singoli epigrammi della sezione *Andriantopoiika* e sostiene che la fonte di Posidippo sia stato Duride di Samo (pp. 206-211).

<sup>243</sup> PUELMA, *ap.* ANGIÒ, *Il nuovo Posidippo (2001-2003)* cit., pp. 56-57.

<sup>244</sup> ANGIÒ, *Artisti «vecchi» e «nuovi»* cit., pp. 68-69.

scherzosa dei brindisi di un immaginario simposio, in un intreccio di elementi erotico-simposiali e letterari: una successione di imperativi indica le donne e i poeti (si tratta, per questi ultimi, nell'ordine, di Mimnermo e Antimaco, Esiodo ed Omero) in cui onore brindare, con il riconoscimento dell'importanza degli autori più antichi, punto di riferimento per successive innovazioni, e con l'esaltazione del recente modello, costituito dalla *Lide* di Antimaco. Se nei consigli rivolti agli scultori si possono cogliere allusioni all'ambito della critica letteraria, il fatto che nel nostro epigramma le opere da imitare siano quelle della corrente innovativa nella scultura, rappresentata da Lisippo, riporta l'eventuale allusione all'interno della sperimentazione di scelte poetiche nuove, argomento centrale nel dibattito alimentato con vivaci polemiche dagli alessandrini, in cui le predilezioni stilistiche rivestono un ruolo fondamentale» (p. 69).

A. Stewart<sup>245</sup> considera la sezione un insieme strettamente strutturato, il cui eroe è uno scultore «moderno» ed il favorito della corte macedone, Lisippo di Sicione, insieme che, per la sua coesione, presuppone l'opera di un'unica intelligenza. Con evidente risposta, lo studioso si domanda: di chi se non di Posidippo, autore degli epigrammi 65 e 142 AB su statue di Lisippo e difensore della verità della sua arte? L'epigramma 62 AB è un'introduzione programmatica o alla particolare collezione della sezione o ad un precedente libro di componimenti dedicati alla scultura da cui l'editore del papiro milanese effettuò una scelta. Il suo impiego di τάδε «places him, the sculptors he challenges, and us, his audience, squarely before the very works whose imitation he is advocating». A differenza di Nosside (*AP* 6. 265, 275, 353-4; 9. 332, 604, 605), egli non si cura – ancora – di dire di quali capolavori si tratti e chi siano gli autori, sebbene i κολοσσοί siano definiti «by their immobility (*not* primarily by their size)» e pertanto qualunque cosa che li superi debba essere mobile per definizione. Lo studioso insiste sull'importanza, nella storia della scultura greca classica, della rappresentazione della verità (ἀλήθεια / *veritas*), di cui Posidippo si fa maestro, aprendo i nostri occhi alla verità nella scultura. «If sculpture has the highest truth-value of all the representational media, then he is the one who writes the truth about it: he writes truth on truth. He is 'knowledgeable in sculpture'; he knows the truth about the truth, he owes it to us, and he will tell it to us. And this sculptural truth is metonymic for poetic truth, Alexandrian-style» (p. 205).

Sens<sup>246</sup> presenta un'analisi dettagliata degli epigrammi della sezione ἀνδριαντοποιικά, in particolare 62 e 63 AB, in cui osserva il frequente emergere

<sup>245</sup> STEWART, *Posidippus and the Truth* cit., pp. 183-205.

<sup>246</sup> SENS, *The Art of Poetry* cit., pp. 206-225.

di uno stretto rapporto tra le caratteristiche della produzione artistica e di quella letteraria, con implicazioni per i problemi dell'attribuzione e della pratica editoriale. Secondo Sens, l'opposizione tra le pratiche del passato e lo stile moderno trova analogie in passi come il Prologo degli *Aitia*, motivo per cui τὰ δ' ἔργα (cf. *supra*) può essere inteso «in an additional sense, as a reference not merely to the plastic works described in the opening epigram and the others in the section, but also to the poems in which those works are described. On such a reading, the epigrams of the ἀνδριαντοποιικά stand as analogues to the works they describe, and embody a similar set of aesthetic principles. As such, they are to serve as models for poets in the same way that the sculptures they laud should serve as models for the plastic arts» (p. 209). Il carattere programmatico dei primi componimenti della sezione sembra suggerire allo studioso che almeno gli ἀνδριαντοποιικά riflettano l'opera del poeta piuttosto che quella del compilatore anche più accorto.

Esposito<sup>247</sup>, nell'esaminare il possibile rapporto tra Posidippo ed un altro dei poeti che gravitano attorno alla corte tolemaica, Eronda, ricorda come la descrizione di un'opera d'arte o il commento su di essa, o il giudizio sul risultato ottenuto dall'artista, comportino l'evocazione dell'opera d'arte stessa e rispecchino i gusti, le scelte in fatto di estetica, teoria e critica letteraria di un autore. La descrizione o l'allusione ad un'opera d'arte è momento di riflessione e di sperimentazione poetica, specialmente a partire dal periodo ellenistico. Un esempio se ne può appunto cogliere negli epigrammi della sezione ἀνδριαντοποιικά, in cui l'autore, nel lodare le caratteristiche dell'arte degli scultori presentati, sembra mostrare che le stesse qualità possono essere ammirate nei suoi epigrammi, così come persegue lo stesso fine Eronda, nel quarto mimiambo, in un genere letterario diverso e con maniere espressive diverse, in relazione alle opere ammirate dalle due donne in visita al tempio di Asclepio. L'esaltazione dei nuovi orientamenti artistici rispettivamente di Lisippo e di Apelle in Posidippo e in Eronda, inoltre, sembrerebbe anche influenzare positivamente il pubblico nei confronti della nuova realtà politica, il regno dei Tolemei, che intende raccogliere e trasformare l'eredità di Alessandro Magno. Questo non avviene attraverso un'adulazione esplicita dei nuovi sovrani, ma in un modo indiretto, più dissimulato ed elegante.

M.F. Williams<sup>248</sup>, in un contributo in cui vengono analizzati gli epigrammi

<sup>247</sup> ESPOSITO, *Posidippo, Eronda e l'arte tolemaica* cit., pp. 191-202.

<sup>248</sup> M.F. WILLIAMS, *The New Posidippus: realism in Hellenistic sculpture, Lysippus, and Aristotle's aesthetic theory* (P. Mil. Vogl. VIII. 309, Pos. X. 7 - XI. 19 Bastianini = 62-70 AB), «LICS» 4, 02 (2005), pp. 1-29.

62-68 AB, osserva che i componimenti della sezione sono collegati insieme da artisti, stile della scultura e lessico. Il tema fondamentale è l'importanza del realismo nella scultura: per questo è appropriato considerarli raccolti nell'ordine voluto dal poeta e interpretarli come un tutto unico. Posidippo è impressionato dallo stile di Lisippo, di cui tiene anche presente la teoria artistica, quando mette in rilievo accuratezza, proporzionalità e carattere, ma segue anche le opinioni sull'arte di Aristotele, come suggerisce l'iniziale  $\mu\mu[\eta]\sigma\alpha\sigma\theta\epsilon$ . Gli epigrammi di Posidippo sulla scultura, che formano un insieme coerente, sono tra le prime espressioni della teoria sull'arte nel periodo ellenistico e sono le prime ad essere presentate in versi. Il ricorso ad una serie di epigrammi connessi tra loro per formulare una teoria estetica coerente per la scultura ellenistica è eccezionale. Nessun trattato sull'arte del periodo ellenistico è sopravvissuto e questo rende i componimenti di Posidippo ancor più affascinanti.

Männlein-Robert<sup>249</sup> insiste, seguendo precedenti studiosi, sulla validità del «canone» sia per gli scultori sia per i poeti. L'ambivalenza dell'epigramma e le sue implicazioni metapoetiche sono evidenti nell'invito all'imitazione di un determinato stile all'interno di un genere. In  $\zeta[\omega\iota]\sigma\pi\lambda\acute{\alpha}\sigma\tau\alpha\iota$  (62, 2) sono inclusi anche i poeti. Con il raro termine  $\zeta\omega\iota\sigma\pi\lambda\acute{\alpha}\sigma\tau\alpha\iota$ , non attestato prima dell'età ellenistica, Posidippo rinvia all'analogia tra arti figurative e poesia: in entrambi i casi vengono create opere vive, in movimento e animate. Anche gli epigrammi seguenti della sezione possono valere come modelli da imitare. Che poesia ed arti figurative vengano ricondotte alle stesse premesse diventa chiaro nell'ep. 63, con le analogie tra il poeta raffigurato, Filita di Cos, e lo scultore Ecateo, già evidenziate da altri studiosi e qui riprese.

É. Prioux<sup>250</sup>, che ha dedicato molti contributi agli epigrammi posidippeï, in

<sup>249</sup> MÄNNLEIN-ROBERT, cit., paragrafo 2.3.1, *Zur Ambivalenz im Programmgedicht*, pp. 58-65, pp. 58-60.

<sup>250</sup> É. PRIoux, *Les «Poèmes sur les bronziers» de Posidippe de Pella: traduction française et réflexions autour de cinq articles récents*, «Perspective» 1 (2007), pp. 48-53; EAD., *Entre critique littéraire et critique d'art. L'épigramme de Posidippe sur le portrait de Philitas de Cos (P. Mil. Vogl. VIII, 309, Col. X, 16-25)*, in *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Textes réunis par F.-H. Massa-Pairault/G. Sauron, Collection de l'École Française de Rome, 390, Rome 2007, pp. 233-245; EAD., *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Hellenistica Groningana, 12, Leuven 2007, parte seconda, capitolo terzo, *L'épigramme sur le portrait de Philitas: une pierre dans la querelle des Telchines?*, pp. 77-113; EAD., *Petits musées en vers. Épigrammes et discours sur les collections antiques*, cap. II, *Le musée imaginaire de Posidippe*, pp. 159-252, paragrafo *Une histoire de l'art en épigrammes*, Paris 2008, pp. 200-252, p. 204; EAD., *Le nouveau Posidippe: une histoire de l'art en épigrammes?*, in F. LE BLAY (éd.), *Transmettre les savoirs dans les mondes hellénistiques et romain*, Collection «Histoire», Presses

*Les «Poèmes sur les bronziers» de Posidippe de Pella* mette in rilievo l'importanza della nuova scoperta per quanto riguarda le discussioni estetiche degli inizi dell'epoca ellenistica ed esprime considerazioni sul discorso teorico relativo alla storia e all'evoluzione della scultura greca; in *Entre critique littéraire et critique d'art* osserva che l'epigramma 62 AB traccia un'opposizione molto netta tra gli Antichi ed i Moderni: l'arte di Lisippo costituisce un punto di riferimento che gli scultori sono ormai pregati di imitare. La distinzione tra artisti «nuovi» e «vecchi» ricorda l'opposizione che Aristofane nelle *Rane* sviluppa tra l'arte di Euripide e quella di Eschilo. Il motivo della λεπτότης, che caratterizza l'arte di Ecateo e di Lisippo, riprende il tema della λεπτότης di Euripide, mentre i versi di Eschilo sono improntati a σεμνότης. Posidippo considera σεμνός Mirone, il predecessore di Lisippo e di Ecateo. Nell'epigramma, al v. 2, παραθέω introduce un confronto esplicito tra le arti figurative e la corsa, mostrando così che la storia dell'arte è concepita sul modello di una competizione tra i Moderni e gli Antichi (la metafora agonistica continua al v. 5). Nel contrasto tra le opere antiche, troppo statiche, e quelle moderne, le sole in grado di correre, vengono confuse due diverse corse, quella degli artisti e quella delle statue. In *Regards alexandrins* la studiosa ritiene che gli epigrammi della sezione siano una delle espressioni di un discorso estetico opposto a quello di Callimaco, dato che per Posidippo era possibile un'articolazione tra λεπτότης, coltivata soprattutto dai Moderni, e σεμνότης, coltivata soprattutto dagli Antichi. In *Le nouveau Posidippe: une histoire de l'art en épigrammes?* sostiene, come precedentemente in *Petits musées en vers*, che l'epigramma 62 AB sarebbe stato forse composto per un vero concorso di sculture, ma che dal punto di vista del lettore della raccolta il «concorso» non riguardi le statue presentate in un'occasione reale, ma quelle descritte nel seguito del libro, che formano una collezione puramente immaginaria, dato che esse provengono da luoghi molto diversi e sono di dimensioni e di epoche molto varie. Gli epigrammi, che rientrano, a suo avviso, nella categoria dei componimenti didattici proposta da D. Sider, costituiscono un compendio di storia dell'arte in cui Posidippo ha messo in versi una serie di conoscenze e di giudizi estetici de-

Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 275-292, paragrafo *La composition des andriantopoiika*, pp. 276-277; *Douris et Posidippe: similitudes et dissemblances de quelques éléments de critique d'art et de critique littéraire*, in V. NAAS-M. SIMON (éd.), *De Samos à Rome: personnalité et influence de Douris*, Paris 2015, pp. 91-120, con una tavola (p. 95 fig. 1) che ricapitola gli scultori evocati nella sezione: per Lisippo c'è «la proposition de reconstitution pour une tête colossale en bronze d'un Héraclès», in base al cliché del Museo Archeologico di Taranto; alla bibliografia essenziale sui trattati che segnarono l'inizio della storia dell'arte citata a p. 91 n. 2, si può aggiungere, per Senocrate, B. BÄBLER, *Auf der Suche nach Xenocrates: Gab es "Kunstgeschichte" in der Antike?*, «SemRom» V (2002), pp. 137-160.

rivati dai trattati di storia dell'arte dei suoi contemporanei Senocrate di Atene e Duride di Samo. Nel paragrafo *Un cycle d'épigrammes illustrant le De toreutice de Douris?*, p. 278, si discute della possibilità che il giovane Posidippo abbia avuto contatti diretti con Duride. Il problema dei rapporti con Duride, che si suppone vicino ad Asclepiade, epigrammista imitato da Posidippo, è ripreso in *Douris et Posidippe: similitudes et dissemblances de quelques éléments de critique d'art et de critique littéraire*, in cui è ribadita l'opinione che la collezione immaginata da Posidippo metta in evidenza l'eccellenza di Lisippo e le qualità di Mirone, che la raccolta milanese permette di presentare come il principale predecessore del bronzista di Sicione. La concezione della storia dell'arte orientata in funzione di un progresso corrisponde a quella dei trattati di Senocrate e Duride, che troviamo espressa in Plinio. L'importanza che Duride sembra aver dato al problema della formazione degli artisti costituisce un elemento importante nella presentazione che Posidippo fa nell'epigramma 62, in cui anche il poeta sembra interrogarsi sulla stessa questione. Ci sono però delle differenze, in quanto Posidippo utilizza verosimilmente il confronto con le arti figurative per difendere un programma estetico che gli è proprio. La studiosa ripropone l'idea del contrasto con Callimaco sulla base della coesistenza, nel poeta di Pella, della λεπτότης e della σεμνότης. Rispetto ai testi teorici con una visione della storia della statuaria, in ogni modo, i poeti riorganizzano i dati in maniera originale che permette loro di utilizzare le immagini per un discorso estetico che non si confonderà mai interamente con quelli di altri autori<sup>251</sup>.

Nel convincimento che Posidippo abbia utilizzato gli epigrammi della sezione per esprimere le proprie idee estetiche, M. Baumbach<sup>252</sup>, dopo aver os-

<sup>251</sup> L'opposizione λεπτότης / σεμνότης nella sezione ἀνδριαντοποιικά supposta dalla studiosa in relazione alle opere di Lisippo e di Mirone, condotta a varie riprese nel corso degli anni enfatizzando e considerando certi elementi che non sempre sembrano potersi dedurre dal testo degli epigrammi, non appare convincente e suggerisce l'idea di una serie di forzature per costringere i componimenti entro uno schema troppo rigido. Per un'analisi più dettagliata e per alcune riserve sulle proposte della studiosa rinvio ad ANGIÒ, *Il nuovo Posidippo (2010)* cit., pp. 27-30. Scetticismo sull'opposizione λεπτότης / σεμνότης, nonché sulla sua associazione agli intenti programmatici callimachei e posidippeï è stato manifestato anche da M. SQUIRE, *Making Myron's Cow Moo? Ekphrastic Epigram and the Poetics of Simulation*, «AJPh» CXXXI (2010), pp. 589-634, p. 599 n. 42, e, ora, da Seidensticker, in SEIDENSTICKER-STÄHLI-WESSELS, *Der Neue Poseidipp* cit., p. 249 n. 15.

<sup>252</sup> M. BAUMBACH, *Kunstabetrachtung als poetologische Reflexion. Das Zusammenspiel von Ekphrasis, Mimesis und Poiesis in den Andriantopoiika des Poseidippus von Pella*, in V. VON ROSEN-D. NELTING-J. STEIGERWALD (Hrsg.), *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich-Berlin 2013, pp. 43-58, in particolare secondo paragrafo, *Die Andriantopoiika des Poseidippus und die Poiesis ekphrastischer Epigramme*, pp. 48-57.

servato che gli epigrammi della sezione *Andriantopoiika* offrono la prima testimonianza della presentazione di uno sviluppo storico dell'arte nel senso di un modello di sviluppo storico-artistico, molto prima di Plinio e di Quintiliano, afferma che negli epigrammi ecfraistici si descrive innanzi tutto un processo creativo storico-artistico al di fuori della letteratura e che essi pertanto si possono leggere come riflessioni poetiche sulla *poiesis* artistica. L'esortazione chiaramente anticlassicistica a rivolgersi alla nuova arte di Lisippo (62 AB) si collega a riflessioni sulla propria *poiesis* poetica. «Gleich im ersten Epigramm wird der unspezifische Hinweis auf die Kolossalstatuen (Vers 1) genutzt, um Bilder in der *imaginatio* der Rezipienten zu erzeugen, die außerhalb des Textes liegen, aber von den Rezipienten aufgerufen werden müssen, um die Argumentation des Epigramms zu verstehen» (p. 52). Con l'apostrofe agli ζῶιοπλάσται (v. 2) il poeta si rivolge, oltre che agli artisti, anche ai poeti. Entrambi i gruppi «sollen von der neuen (Dicht)Kunst profitieren, die einen wechselseitig produktiven Dialog zwischen der ekphrastischen Kunstbeschreibung und der gleichzeitigen Reflexion über die Kunst der Ekphrasis darstellt» (p. 52). Il dialogo prosegue negli epigrammi seguenti (63-65 AB), da cui emerge la possibilità dell'epigramma ecfraistico, sconosciuta o non utilizzata nella precedente poesia, di porre l'arte della descrizione non più in maniera primaria al servizio degli oggetti (reali o fittizi), ma innanzi tutto di utilizzarla per la riflessione sulla propria poesia. Alla fine della sezione, nell'ep. 70 AB, epigramma di chiusura tramandato in forma estremamente frammentaria, il poeta ritorna a Policleto e Lisippo, già nominati nel programmatico componimento di apertura, rendendo così chiaro che «das hellenistische Epigramm – wie die Kunst Lysipps – mit der Tradition brechen will, für sich und seine Rezipienten neue Standards setzt, zu denen die Kleinheit der Form ebenso gehört wie das Zusammenspiel von traditionell voneinander getrennten, autarken inschriftlichen Epigrammen: Ebenso wie die Ekphrasis als Kunstbetrachtung verschiedener Objekte das ganze Potential der neuen hellenistischen Kunstrichtung eines Lysipps offenlegt, so offenbart die Zusammenschau von verschiedenen Epigrammen in den *Andriantopoiika* die neue ekphrastische Epigrammkunst des Poseidippus» (p. 57). Quest'arte rappresenta non solo, commentandola, la nuova scultura mimetica dell'epoca ellenistica che mira all'aderenza alla realtà, ma guarda specialmente all'aspetto della *poiesis*, allo scopo di utilizzare creativamente per la propria *poiesis* poetica le osservazioni fatte su oggetti extratestuali relative al processo di creazione ed alle opere dell'arte figurativa. «Im Ergebnis lässt sich die Poiesis von Poseidippus' *Andriantopoiika* als epigrammatische Ekphrasis künstlerischer Mimesis fassen, deren Gestaltungsmöglichkeiten insofern größer sind als die der Kunst, da sie mit dem (im Aufbau und Zusammenspiel der Epigramme gespiegelten) Schaffensprozess einen Aspekt

der Poiesis aufzeigen, in den die Kunstwerke ihren Rezipienten im Unterschied zur Dichtung keinen Einblick gewähren» (p. 57).

Ad ulteriore conferma dell'elevato interesse che gli epigrammi della sezione ἀνδριαντοποιικά hanno suscitato negli storici dell'arte greca anche quando non siano intervenuti direttamente sul testo, come nei casi già ricordati, riporto qui alcune significative osservazioni.

G. Adornato<sup>253</sup> ricorda, nell'introduzione (*Posidippo ed Eronda 'storici dell'arte'?*, pp. 3-7), come la supremazia di Lisippo, il principale artista della corte macedone, quale emerge dagli *Andriantopoiika*, costituisca uno degli elementi di legittimazione della propaganda politica tolemaica, «all'insegna di una continuità con Alessandro Magno, sul piano politico, e Lisippo, sul versante artistico-culturale» (p. 4). Lo studioso si sofferma sull'ep. 62 AB, un duro attacco contro le generazioni di artisti precedenti. Qui Posidippo «traccia in forma continua e lucida una rassegna storico-artistica (per dirla con un termine moderno e, al tempo stesso, anacronistico) molto ampia e ben documentata, basata sull'osservazione diretta delle sculture e sull'enumerazione dei caratteri formali di ciascun artista, anticipando quelle osservazioni e quei commenti meglio noti dal più esteso resoconto pliniano e dagli altri autori latini» (p. 16). Quali siano le novità introdotte da Lisippo, contrapposte ad Hageladas παλαιοτέχνης, non è dato sapere dal contesto dell'epigramma. Soltanto Kresilas, tra gli artisti precedenti a Lisippo menzionati nell'intera sezione *Andriantopoiika*, viene particolarmente apprezzato da Posidippo (ep. 64 AB). «Gli occhi e la mentalità di Posidippo [...] non sono poi così diversi da quelli delle due donne erondee: ai κολοσσοί e alle immagini di eroi, alle opere del παλαιοτέχνης Hageladas si preferiscono adesso le rappresentazioni ἀνθρωπιστί, della quotidianità, quelle di Lisippo, di Hekataios o di Apelle, concepiti secondo un nuovo canone, quello 'della verità'» (p. 18).

F. Queyrel<sup>254</sup>, nell'occuparsi della sezione *Andriantopoiika*, osserva che in essa arte degli scultori ed arte poetica sono messe in parallelo («la poésie et la sculpture forment un tout, qui est régi par une esthétique commune fondée sur les catégories du sensible» (p. 33). Dopo aver analizzato in particolare l'epi-

<sup>253</sup> G. ADORNATO, *Sguardi letterari e giudizi d'arte: Lisippo e gli artisti dell'ἀλήθεια*, in F. DE ANGELIS (ed.), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, pp. 3-18.

<sup>254</sup> F. QUEYREL, *Ekphrasis et perception alexandrine: la réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides*, «AK» LIII (2010), pp. 23-48, con due figure e con le tavole 6, 1-3; 7, 1-5; 8, 1-2. Cf. anche ID., *La sculpture hellénistique*, Paris 2016, con riferimenti a Posidippo, in particolare agli epigrammi delle sezioni *lithika* (con una carta che illustra il mondo ellenistico in confronto ai componimenti della sezione, p. 80 fig. 59) e *andriantopoiika*.

gramma 63 AB, conclude con la considerazione che nell’Alessandria dei Tolemei le opere d’arte, antiche o contemporanee, sculture o gemme, sono viste in rapporto al re lagide, in una società di corte di cui il re è il centro di gravità. È il re a fare l’unità di opere d’arte antiche o moderne, lontane o vicine: egli privilegia una sintesi che unifica la percezione delle opere d’arte. Il pubblico, che sia d’élite o di massa, è interamente rivolto verso di lui. «L’œuvre d’art est une figure de la réalité dans la mesure où la réalité reflète et célèbre la présence du roi» (p. 47).

A. Stähli<sup>255</sup>, nel primo paragrafo, *Mimesis als künstlerische Nachahmung*, pp. 43-49, sp. pp. 48-49, osserva come nella sezione *andriantopoiiká* gli epigrammi sviluppano un unico tema sull’esempio, di volta in volta, di una statua: l’arte non deve seguire il criterio della bellezza, dell’idealizzazione, ma ha solo il dovere della “verità” dell’imitazione della natura. Nell’ep. 63 AB viene lodata l’acribia con cui lo scultore, Ecateo, ha rappresentato il vecchio Filita come effettivamente appariva, senza idealizzarlo in alcun modo, attenendosi al rigoroso canone della verità. Secondo Posidippo, Ecateo si è distinto in maniera esemplare per lo stile realistico rappresentato nell’antichità innanzi tutto da Lisippo (Plin., *Nat. Hist.* 34, 62 e 64). «Auch Poseidipp ist es mit seinem Lobgedicht auf die Statue des Philitas weniger um deren Meister Hekataios zu tun als um die Kunst Lysipps, in dessen Nachfolge er Hekataios sieht» (p. 49). Questo vale anche per tutte le altre descrizioni di statue nella sezione *andriantopoiiká*, come chiarisce l’ep. 62 AB che la introduce programmaticamente. «Es ist Poseidipp explizit um das Lob des mimetischen Verismus zu tun, um die “Neuerung des Lysipp”, für die er Werke von Lysipp selbst anführt, aber auch Statuen zeitgenössischer Bildhauer, die wie Hekataios im Stile Lysipps arbeiteten, sowie Werke von Vorläufern Lysipps, die sich gleichfalls schon dem “strengen Kanon der Wahrheit” verpflichtet hatten, wie etwa Myron, dessen Kuh – die für ihren Realismus meistergerühmte Statue in der Antike überhaupt – ein eigenes Epigramm gilt» (p. 49). A questa tradizione lisippea del verismo Posidippo contrappone sculture del periodo *prima* di Policleteo, dunque del periodo arcaico, conformi alle «leggi» antiche di un canone di bellezza «lontano dalla vita» e rigido. Come modello dovrebbero invece valere le statue «acribicamente» realistiche di Lisippo e dei suoi successori, come anche Posidippo raccomanda enfaticamente per l’imitazione («imitate», v. 1) agli artisti contemporanei. Dietro questo invito c’è l’idea che i capolavori che nella loro perfetta mimesi della natura possono rivendicare uno *status* autoritativo siano

<sup>255</sup> A. STÄHLI, *Mimesis als Aufführung und Darstellung*, in G. KOCH-M. VÖHLER-C. VOSS (Hrsg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München 2010, pp. 43-67.

modelli più idonei, per gli artisti, della stessa natura, idea in contrasto con l'esortazione ad attenersi solo al canone della verità ovvero all'esatta imitazione della natura.

Dai contributi degli studiosi riportati necessariamente solo in piccola parte emerge quali siano stati, nel corso degli ultimi quindici anni, gli approfondimenti nelle varie direzioni indicate. Si aggiungano le osservazioni che sono state fatte in relazione specialmente agli altri componimenti della sezione, primo tra tutti l'epigramma 63 AB, fondamentale per la comprensione del legame tra scultura e poesia nella visione del poeta e nel collegamento con gli altri autori alessandrini, ai rapporti con i componimenti di altre sezioni, specialmente *lithika*, *hippika* e *iamatika* che ugualmente trattano di artisti o di statue, all'*ekphrasis* in generale e in particolare all'epigramma efrastico, alle fonti di Posidippo, ai contatti con altri autori greci e latini, all'aspetto politico ed ideologico dell'esaltazione dei Tolemei, per non ricordare che i principali oggetti di ricerca. Se per la costituzione del testo dell'epigramma non si può parlare di «felicissimi miglioramenti» con lo stesso entusiasmo di G. Bastianini e A. Casanova (vd. *supra*, p. 94 e n. 142), si può tuttavia ritenere un notevole progresso l'identificazione del «Didimide» del v. 5 con Canaco proposta da P. Moreno, e, successivamente, anche da V.M. Strocka, senza correzioni del testo tradito, così come positivamente si può considerare l'ulteriore analisi delle difficoltà e dei problemi, anche se non ancora risolti, del controverso epigramma.

*Velletri*  
francesca.angio@tin.it

~~My~~ The IJCT has had trouble  
with its publisher, so that many reviews  
and articles have been unduly delayed. My  
review of B and G is now worthless, as I  
could do the job much better now.

Philippus 3, 11.5-6: see that  
the <sup>word</sup> is corrupt, and that the sense demands  
some part of <sup>the</sup> ~~word~~. But we must keep  
the ~~word~~ after A. B. G. and see 1.6  
read ~~the~~ <sup>the</sup> ~~word~~ <sup>Ad. G. G. G. G. G.</sup>

I shall soon be able to send you  
my contribution to the Festschrift for  
Francis Vian, which is entitled  
"All Philippus?"

Hugh Lloyd-Jones

Tav. 1. Lettera di Hugh Lloyd-Jones del 29 marzo 2003.