Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 61 (2004)

Heft: 2

Artikel: Artisti "vecchi" e "nuovi" (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 8-15)

Autor: Angiò, Francesca

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-47110

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Artisti «vecchi» e «nuovi»

(Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 8–15)

Di Francesca Angiò, Velletri (Roma)

Tra gli epigrammi del P. Mil. Vogl. VIII 309, attribuiti a Posidippo di Pella dagli editori, G. Bastianini e C. Gallazzi[1], particolarmente significativo è il componimento d'apertura della sezione ἀνδριαντοποιικά (col. X 8–15), di cui riporto il testo e la traduzione secondo l'*editio princeps* (p. 73):

8 μιμ[ή]σασθε τάδ' ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν,
9 ὦ ζ[ωι]οπλάσται, γ[αί,] παραθεῖτε νόμους·
10 εἴ γε μὲν ἀρχαῖαι .[..]. πα χέρες, ἢ Ἀγελάιδης
11 ὁ πρὸ Πολυκ<λ>είτο[υ πά]γχυ παλαιοτέχνης,
12 ἢ οἱ Διδυμιδου σκληρ[οὶ τύ]ποι εἰς πέδον ἐλθεῖν,
13 Λυσίππου νεάρ' ἦν οὐδ[ε]μία πρόφασις
14 δεῦρο παρεκτεῖναι βασάνου χάριν· εἶ[τα] δ' ἐὰ<ν> χρῆι
15 καὶ πίπτηι <ὦ>θλο<ς> καινοτεχνέων, .ε.εσηι

Imitate queste opere, o scultori, e superate, sì, le annose leggi delle statue enormi! Vengano, vengano pure in campo le opere antiche di ..., oppure Agelada, artista di arte assolutamente vecchia anteriore a Policleto, oppure le rigide sculture di ...: 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, ...

La costituzione del testo è, in qualche punto, difficile, né gli editori nascondono i dubbi sui tentativi fatti per arrivare ad una interpretazione dei versi. Così a l. 10 e a l. 12 non sono leggibili i nomi di due scultori arcaici; ancora a l. 12 fa difficoltà l'infinito ἐλθεῖν; nella parte finale di l. 15, infine, la lettura è incerta, per la mancanza di due lettere.

All'inizio del componimento (ll. 8–9) l'autore esorta gli ζ[ωι]οπλάσται ad imitare τάδ' ἔργα, probabilmente alcune opere di Lisippo, secondo le ll. 13–14, e ad abbandonare le precedenti leggi (νόμους) ormai invecchiate (πολυχρονίους) delle statue (enormi?) (κολοσσῶν)[2].

* Esprimo la mia più sincera gratitudine al Professor Mario Puelma per la proficua discussione, epistolare e telefonica, di alcuni punti di questo lavoro.

1 *Posidippo di Pella. Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309).* Edizione a cura di G. Bastianini e C. Gallazzi, con la collaborazione di C. Austin (Milano 2001).

2 Per κολοσσός vd. M. W. Dickie, *What Is a* Kolossos *and How Were* Kolossoi *Made in the Hellenistic Period?*, «GRBS» 37 (1996) 237–257. Nell'*editio princeps* Bastianini e Gallazzi attribuiscono a κολοσσός 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). Non è facile decidere se questo sia qui il significato più adatto, o se, come in Aesch. *Ag.* 416, si vo-

Segue il riferimento a tre scultori arcaici (ll. 10–12), ma solo il nome di Agelada di Argo si legge con certezza: in relazione alle opere arcaiche (ἀρχαῖαι̣ ... χέρες) di un artista del cui nome restano solo le due lettere finali, ad Agelada, definito con l'*hapax* παλαιοτέχν̣ης, rafforzato da πά]γχυ, e alle statue rigide di un altro scultore il cui nome non è chiaro, non ci sarebbe motivo, come sembra, di esporre, βασ̣ά̣ν̣ο̣υ̣ χάριν, alcune opere di Lisippo, definite νεαρ(ά) (ll. 13–14); ma si tratta in realtà, a quanto pare, di dover fare una gara (ll. 14–15). A l. 15 si legge κ̣αι̣ν̣οτεχνέων̣ *hapax* dalla formazione analoga al precedente παλαιοτέχν̣ης di l. 11[3].

Si individua chiaramente la contrapposizione, costante nel corso dell'epigramma, di vocaboli che indicano il «vecchio» ed il «nuovo»: così ἀρχαῖαι̣ ... χέρες di l. 10 e πά]γχυ παλαιοτέχν̣ης di l. 11 si oppongono ai καινοτέχναι di l. 15, ad indicare rispettivamente gli artisti seguaci delle vecchie (πολυχρονίους ... νόμους, ll. 1–2) e delle nuove tendenze, e solo per il terzo dei tre scultori viene aggiunto un elemento di valutazione stilistica, la rigidità delle statue (οἱ ... σκληρ̣[οὶ τύ]ποι, secondo l'integrazione degli editori a l. 12). Le opere di Lisippo, definite, con significativo contrasto, νεαρ(ά) (l. 13), costituiscono il modello proposto in apertura all'imitazione, con l'invito a trascurare il rispetto di leggi ormai invecchiate.

Nella parte centrale dell'epigramma, alla difficoltà di ricostruire i nomi degli scultori arcaici si aggiunge quella dell'interpretazione dell'espressione εἰς πέδ̣ο̣ν ἐλθεῖν di l. 12 (gli editori si domandano se le si possa dare il significato di 'parco' delle esposizioni o se si tratti di un errore per εἰς μέσον), mentre un problema sintattico è costituito da εἴ γε e l'infinito ἐλθεῖν (p. 186 dell'edizione citata di G. Bastianini e C. Gallazzi). C. Austin propone ἦλθον per il tradito ἐλθεῖν, ritenendo che εἴ γε ... ἦλθον abbia valore concessivo. Accogliendo la proposta, si potrebbe ancora notare la corrispondenza con la protasi dell'even-

gliano indicare statue di esseri umani, senza preciso riferimento alla grandezza. Nella stessa sezione solo un epigramma celebra l'enorme statua innalzata a Rodi da Carete di Lindo (col. XI 6–11, l. 8 κολοσσόν). Certo per la creazione di statue enormi Lisippo rappresentò un modello, e non solo per il suo discepolo Carete, ma sono tali la vastità e la varietà della produzione artistica di Lisippo che nel nostro epigramma, dall'evidente natura programmatica, dato il contenuto e data la collocazione all'inizio della sezione, non si può escludere un'interpretazione generica. Per K. Gutzwiller (relazione presentata nel giugno del 2002 al Convegno internazionale di Firenze *Il papiro di Posidippo un anno dopo*, p. 5), e per L. Bravi (P. Bernardini/L. Bravi, *Note di lettura al nuovo Posidippo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» N.S. 70, 2002, 150 e nota 13) il significato è senz'altro quello di 'colosso'. Sulla scultura nel periodo ellenistico si può vedere P. Moreno, *Scultura ellenistica* (Roma 1994).

3 K. Gutzwiller, relazione citata alla nota 2, p. 5 e nota 9, ha proposto di leggere a l. 10 ἀρχαῖαι πλάστα χέρες («the ancient hands of a sculptor»), poiché ritiene di poter riconoscere στ, dove gli editori leggono π. Rinvio alla pubblicazione degli Atti del Convegno internazionale di Firenze del giugno 2002 per le proposte al testo dell'epigramma avanzate da E. Livrea (Δ̣[ρυ]ό̣πα, l. 10, Δ<αιδαλιδῶν>, l. 12, π̣ερ̣έ̣σηι, l. 15), insieme a molti importanti contributi testuali ed esegetici relativi ad altri componimenti del papiro milanese.

tualità che segue a ll. 14–15 (εἴ γε μὲν ... ἦλθον – ε̣ἰ̣[τα] δ̣' ἐὰ<ν> χ̣ρῆ̣ι / καὶ πίπτηι) (a l. 14 gli editori escludono ε̣ἴ̣[πε]ρ̣ sia per ragioni paleografiche, sia perché «un δέ sembra necessario a questo punto, per bilanciare il μέν di X 10», p. 187), e segnalare l'assenza di ἄν, che l'indicativo di tempo storico ἦν (l. 13) sembra richiedere nell'apodosi[4].

All'ultimo verso, dopo la protasi dell'eventualità (ἐὰ<ν> χ̣ρῆ̣ι / καὶ πίπτηι) di ll. 14–15, la proposta degli editori di leggere π̣ἑ̣<ρα>ς ἦι, con l'osservazione che il congiuntivo in Omero si trova in una proposizione principale, sembra in verità poco probabile, come improbabile sembra l'ulteriore tentativo di C. Austin π̣ἑ̣<ρα>ς ἦ<ν> (p. 187 dell'edizione citata di G. Bastianini e C. Gallazzi), con un indicativo imperfetto nell'apodosi, in relazione alla protasi dell'eventualità.

Se si suppone che le due lettere mancanti siano *gamma* e *pi*, secondo alcune delle indicazioni date dagli editori nell'apparato paleografico (p. 73), si ottiene γε π̣ἔσηι, un congiuntivo aoristo dello stesso verbo πίπτω che precede. Poiché, come si è appena detto, il congiuntivo è assai poco probabile, con la correzione di π̣ἔσηι in π̣ἔσ<ο>ι si otterrebbe un ottativo di desiderio nell'apodosi (la corruzione si può attribuire all'influsso dei due precedenti congiuntivi χ̣ρῆ̣ι e πίπτηι), come in Euripide, *Or.* 1147s., dove a ἢν μή e il congiuntivo della protasi corrisponde μή e l'ottativo, qui in forma deprecativa, nell'apodosi[5].

Mettendo una virgola non dopo κ̣α̣ι̣ν̣οτεχνέω̣ν̣, come gli editori, ma dopo <ὦ>θ̣λο<ς>, è possibile leggere nel verso l'augurio di una gara tra artisti nuovi: 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.

La traduzione degli editori sopra riportata andrebbe così modificata, per le ll. 10–15, in base alla correzione di C. Austin ἦλθον a l. 12 ed all'integrazione, proposta a l. 15, κ̣α̣ι̣ν̣οτεχνέω̣ν̣ γε π̣ἔσ<ο>ι:

4 Per εἴ γε rinvio a J. D. Denniston, *The Greek Particles* (Oxford ²1954) 126; per l'assenza di ἄν in particolare in tragedia e per la possibilità che alla conseguenza non venga in tal caso attribuito il valore di vera e propria irrealtà si può vedere R. Kühner/B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, II *Satzlehre* (Hannover/Leipzig ³1898–1904), vol. 1, 215–216. Sia nel papiro milanese che nel «vecchio» Posidippo ἄν o κε non mancano (sempre con l'indicativo di tempo storico): vd. rispettivamente coll. III 12 e 34, IV 3, negli ultimi due casi secondo la correzione degli editori, e II 4 G.-P., XIV 2 G.-P. Anche K. Gutzwiller, relazione citata alla nota 2, accoglie nel testo ἦλθον proposto da C. Austin (p. 5 e nota 9) e pensa ad un «imaginary place of exhibition» (p. 6). Secondo L. Bravi, art. cit. (n. 2) 150, «la mancanza di indicazione dei soggetti delle sculture fa pensare ad una situazione in cui tali dati mancanti nel testo sono reperibili mediante la visione diretta». Sono in grado di aggiungere adesso che nell'edizione appena pubblicata di C. Austin e G. Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia* (Milano 2002), ἦλθον e π̣ἑ̣<ρα>ς ἦ<ν> proposti da Austin nell'*editio princeps* sono stati accolti a testo (p. 84).

5 Vd. R. Kühner/B. Gerth, *op. cit.* (n. 4) II 2, p. 475, b, nota 3.

se anche venissero in campo le opere antiche di ..., oppure Agelada, artista di arte assolutamente vecchia anteriore a Policleto, oppure le rigide sculture di ..., non ci sarebbe motivo alcuno di esporre qui le novità di Lisippo per fare il confronto; e se poi è necessario e la gara ha luogo, possa aver luogo almeno fra artisti della nuova arte!

L'esposizione di opere d'arte, effettiva o immaginaria, sarebbe limitata alle statue di Lisippo (τάδ' ἔρ̣γ̣α), il modello proposto all'inizio del componimento, mentre, considerata determinante la svolta rappresentata dalla tendenza innovativa, puramente teorico resterebbe il riferimento agli scultori arcaici.

A proposito del peso che la menzione di questi ultimi ha nell'economia dell'epigramma, Mario Puelma (*per litt.*) esprime il parere che «der mittleren Synkrisis-Liste der Bildhauer des 'alten Stils', verbunden mit der – damit scheinbar widersprüchlichen – Schlussbemerkung, dass Lysippos' Werke des 'neuen Stils' einen Wettbewerb damit 'sinnlos', d.h. überflüssig machen, kommt eine ausgeprägt enkomiastische Funktion zu: Lysippos' Werk ist 'hors-concours', 'unvergleichbar', als Leitmodell für die Bildhauerkunst der Neuzeit. Nur ein Wettbewerb um den Rang in seiner Nachfolge wäre denkbar und sinnvoll.»[6] Sarebbe reale pertanto solo l'esposizione delle statue di Lisippo: l'epigramma potrebbe aver avuto la funzione di una «werbende Einladung zum Besuch einer Lysippos-Ausstellung zur Förderung der zeitgemässen Bildhauerkunst, vielleicht auch als Anzeige vor dem Eingang zum Ausstellungsraum (πέδον)»[7].

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.

6 Ancora *per litt.* M. Puelma segnala, «zur Verwendung einer Reihe von (negativen) Konkurrentennamen, um die Unvergleichbarkeit einer Person zu illustrieren», Alcmane, fr. 1, 70–77 Page = fr. 3, 70–77 Calame, per cui rinvia a «MusHelv» 34 (1977) 36ss. (= *Labor et lima*, Basel 1995, 86ss. e 108).

7 M. Puelma ritiene, infatti, che τάδ' ἔρ̣γ̣α, con il pronome dimostrativo nel primo verso, costituisca un indizio per l'ipotesi che si tratti di una reale iscrizione pubblicitaria (così nell'epigramma successivo, col. X 16–25, il dimostrativo iniziale τ̣όνδε ... χ̣[αλ]κ̣όν̣ a l. 16 indicherebbe, secondo il suo parere, l'effettiva iscrizione) e ricorda sia l'epigramma, a suo giudizio evidentemente pubblicitario, della sezione οἰωνοσκοπικά, col. VI 1–4, in cui il primo verso ha ἐκ τού<του> τοῦ ... κολωνοῦ, sia Teocrito, *A. P.* IX 435, 1 = XVIII. 1 G.-P., ἅδε τράπεζα (vd. il commento di Bastianini e Gallazzi, p. 148). Anche per L. Rossi, *The Epigrams Ascribed to Theocritus: A Method of Approach* (Leuven 2001) 257, l'epigramma di col. VI 1–4, noto alla studiosa solo dall'edizione preliminare di Bastianini e Gallazzi del 1993, «clearly appears as an advertising sign for an augur who exhorts his potential clients to come to consult him»: ad esso e forse all'epigramma attribuito a Teocrito, per la cui paternità (o datazione al III sec. a.C.) il papiro milanese può ora offrire un utile termine di paragone, risalirebbero le origini di questo tipo di epigramma reale, per il quale sono possibili confronti con esempi epigrafici ed epigrammatici, questi ultimi piuttosto tardi, per i quali rinvio alle pp. 251ss.

In un epigramma di Posidippo già noto (*ep.* IX G.-P. = *A. P.* XII 168), analogamente, sono contenute le predilezioni letterarie del poeta, questa volta nella forma leggera e 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 e 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[8].

Se nei consigli rivolti agli scultori si possono cogliere allusioni all'ambito della critica letteraria[9], 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. Se l'autore dell'epigramma del P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X 8–15, è Posidippo, considerato uno dei Telchini negli *Scholia Florentina* al *Prologo degli Aitia* di Callimaco (PSI XI 1219, fr. 1, 5), basterà ricordare che la divergenza tra i due poeti viene ricondotta generalmente innanzi tutto ad una diversa valutazione della *Lide* di Antimaco, apprezzata da Asclepiade (*A. P.* IX 63) e, come si è appena detto, da Posidippo (*ep.* IX 1–2 G.-P. = *A. P.* XII 168, 1–2), ma non da Callimaco (fr. 398 Pf.).

Motivi analoghi a quelli dell'epigramma del papiro milanese, come la competizione tra artisti e il rapporto con la tradizione, certo per nulla nuovi nella letteratura greca, si trovano in componimenti programmatici ben noti del primo ellenismo. Sia nelle *Talisie* di Teocrito (vv. 39–41) che nel *Prologo degli Aitia* di Callimaco (fr. 1, 9–12 Pf. = 1, 9–12 Massimilla), ad esempio, troviamo il motivo del confronto con altri poeti o tra opere poetiche, mentre nei *Giambi* I e XIII di Callimaco significativi sono i richiami a Ipponatte, Mimnermo e Ione di Chio. Ancora nelle *Talisie*, dove si svolge una gara di canto, la critica degli imitatori del poema epico avviene con la metafora, desunta dall'architettura, delle aborrite costruzioni troppo elevate (vv. 45–48); nell'ottavo *Mimiambo* di Eroda, al centro del quale c'è il premio della gara, ἄεθλον (v. 73), ai vv. 62 e 75 è presente un vecchio (Ipponatte, secondo l'opinione prevalente), mentre al v. 63

8 Per il testo e l'interpretazione dell'*ep.* IX G.-P. di Posidippo rinvio ad un mio articolo («MusHelv» 60 [2003] 6–21).

9 Anche G. O. Hutchinson, *The New Posidippus and Latin Poetry*, «ZPE» 138 (2002) 2, suggerisce che «the section on sculpture, especially X. 8–15, 16–25, makes the idea of connections between poetry and art the more attractive», rinviando poi agli autori latini. Di «connection between the new sculptural art and the new literary art» parla K. Gutzwiller (relazione citata alla nota 2): «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. 10).

un giovane (Dioniso?) è forse l'arbitro della contesa tra il poeta e il vecchio; così nel *Giambo* IV di Callimaco una βάτος παλαιά (*Dieg.* VII 12) si inserisce nella disputa tra l'alloro e l'ulivo.

Nello stesso papiro milanese l'epigramma in cui viene illustrata la statua in bronzo di Filita, opera dello scultore Ecateo (col. X 16–25), contiene l'indicazione di alcune significative caratteristiche dell'attività del poeta di Cos (sul riconoscimento della sua importanza concordano Callimaco e Teocrito), definito, anche questa volta con un *hapax,* ἀκρομέριμνος, nonché l'apprezzamento per il realismo della raffigurazione, per l'assenza di tratti idealizzanti, per la massima precisione e cura del dettaglio; analogamente, Idomeneo (col. X 26–29) è stato raffigurato da Cresila con tale realismo che sembra parlare, rivolgendosi al compagno d'armi Merione; la somiglianza con la realtà era molto probabilmente fondamentale anche nel lacunoso epigramma sulla 'giovenca' di Mirone (col. X 34–37), dal soggetto certo non eroico. Tutti questi elementi si possono ugualmente trasferire all'attività letteraria, così come l'esaltazione della straordinaria piccolezza e della perfezione dell'esecuzione nella quadriga di Teodoro di Samo (coll. X 38–XI 1–5). Termini chiave della poetica alessandrina come μόχθος e μογέω (col. III 6 e 7) vengono applicati all'incisione delle pietre in un componimento della sezione λιθικά, nella quale viene manifestata grande ammirazione per il lavoro minuzioso degli artisti.

Solo in un epigramma della sezione ἀνδριαντοποιικά viene esaltata la statua colossale del discepolo di Lisippo Carete di Lindo (col. XI 6–11): ma il significativo richiamo alla τέχνη (μ]ε̣τὰ τέχνα[ς, l. 10) attenua il contrasto, che altrimenti sarebbe nettissimo, con la poetica callimachea, se assimiliamo le statue colossali ai poemi epici dei grossolani imitatori di Omero (nel *Prologo degli Aitia* di Callimaco l'invito ai Telchini a giudicare la poesia con l'arte piuttosto che con la pertica persiana, fr. 1, 17–18 Pf. = 1, 17–18 Massimilla, precede il rifiuto da parte del poeta proprio della poesia monumentale «rimbombante», fr. 1, 19–20 Pf. = 1, 19–20 Massimilla)[10].

Se non è errato cercare di cogliere negli epigrammi ecfrastici del papiro milanese allusioni alla critica letteraria, vi sarebbero adombrati i problemi dei modelli da proporre all'imitazione, del realismo nella scelta e nella trattazione della materia, della qualità dell'esecuzione, del πόνος poetico, ed anche della grandiosità e della sua eventuale conciliazione con la raffinatezza stilitica, temi

10 Ricordo qui solo alcuni punti di contatto tra Callimaco e Posidippo, forse in rapporto polemico, come la metafora callimachea della cicala (*Aitia*, fr. 1, 29ss. Pf. = 1, 29ss. Massimilla, con la contrapposizione del suono acuto della cicala allo strepito dell'asino), adoperata anche da Posidippo, *ep.* VI, 1. G.-P. = *A. P.* XII 98, 1, in cui con l'espressione «cicala delle Muse» viene definito il poeta, che molto si è affaticato sui libri (v. 3); l'analoga metafora dell'usignolo, che si trova in Callimaco (*Aitia*, fr. 1, 16 Pf. = 1, 16 Massimilla, secondo l'integrazione di Housman generalmente accettata, oltre che *ep.* II 5 Pf.) e in Posidippo (*SH* 705, 18), qui in riferimento ad Archiloco; il motivo della vecchiaia (*Aitia*, fr. 1, 33ss. Pf. = 1, 33ss. Massimilla), che trova una corrispondenza nella citata elegia di Posidippo (*SH* 705).

fondamentali nel dibattito teorico che vide impegnati gli alessandrini e nella competizione tra i «nuovi» poeti, certamente auspicata, al di là della gara tra gli scultori della corrente innovativa[11].

Corrispondenza:
Prof. Francesca Angiò
Viale Roma 169
I-00049 Velletri (Roma)
E-Mail: francesca.angio@tin.it

11 Alcune idee esposte qui sono state in parte anticipate in miei precedenti contributi su epigrammi della sezione ἀνδριαντοποιικά del P. Mil. Vogl. VIII 309 (componimento per la statua di Filita, «APF» 48/1, 2002, 17–24, e per quella di Idomeneo, «MusHelv» 59, 2002, 137–141); sono di prossima pubblicazione due articoli sugli epigrammi per la minuscola quadriga di Teodoro di Samo («Analecta Papyrologica», 2001) e per la statua colossale di Carete di Lindo («St. Ital. di Filol. Class.», 2003). K. Gutzwiller, nella relazione citata alla nota 2, ha espresso il parere che gli epigrammi della sezione delle statue formino «a thematically linked sequence» (p. 2). Nell'interessante contributo la studiosa inserisce in una cornice unitaria tutti gli epigrammi del papiro milanese dedicati alle statue di bronzo: intento dell'autore sarebbe esaltare Lisippo sia direttamente sia attraverso la celebrazione di artisti che ne avrebbero anticipato alcune tendenze o sviluppato altre, sì da offrire «nothing less than a brief history of Greek bronze statuary, one in which Lysippus is the culmination of the development toward true naturalism and precision in detail» (p. 21). Se questo è vero, tanto più può sorprendere la mancanza dell'epigramma di Posidippo sulla statua lisippea del Καιρός (*A. P.* XVI 275). Rinvio infine alla stimolante relazione di M. R. Falivene, tenuta nell'ambito delle stesse giornate fiorentine del giugno del 2002, *Esercizi di* ekphrasis, intorno alla riflessione teorica e alla sperimentazione poetica sulla mimesi, per cui Posidippo fu tra i protagonisti della polemica letteraria della prima età ellenistica, con interessanti considerazioni sul diverso modo di descrivere un'opera d'arte e sulle diverse preferenze artistiche che distinguono il poeta di Pella e Callimaco.