

NICOLA PIACENZA

Apelle, Ipponatte e la poetica di Eronda (Mim. 1 e 4)

La descrizione di un manufatto artistico all'interno di un componimento letterario (quello che intendiamo oggi comunemente quando usiamo il termine *ekphrasis*¹) è attestata, come è noto, già a partire dall'*Iliade*², con vari esempi anche nella letteratura greca del periodo classico³. È tuttavia soprattutto negli autori di età alessandrina⁴ che trova una notevole diffusione, rivelandoci il punto di vista degli Antichi sulle varie opere d'arte descritte e spesso costituendo per noi una preziosa fonte per la ricostruzione di capolavori altrimenti irrimediabilmente perduti.

L'attenzione degli studiosi moderni verso le descrizioni ecfrastriche alessandrine non si limita però ad un mero interesse documentario. Ad un'analisi più attenta, ci si è resi conto, infatti, che le rappresentazioni letterarie di un'opera d'arte "visiva" (spesso di natura pittorica, scultorea o architettonica, ma anche toreutica, ceramica, tessile, etc.) da parte dei poeti di quell'epoca non solo inducono ad una riflessione critica sull'oggetto descritto, ma anche sugli stessi componimenti letterari che tali descrizioni contengono. In altre parole, l'*ekphrasis* viene spesso impiegata per illustrare allegoricamente anche il programma poetico dello scrittore impegnato a descrivere un certo capolavoro artistico⁵.

In questa prospettiva, ad esempio, A. Sens, introducendo il suo articolo sugli epigrammi del nuovo Posidippo⁶, mette giustamente in correlazione *ekphrasis* con pro-

¹ Opportune precisazioni sulla teorizzazione di questa "figura retorica" nella tarda antichità e sul suo più ampio significato originario (quale vivida descrizione di qualunque oggetto) è possibile trovare in ELSNER (2002), BARTSCH – ELSNER (2007), STAVRU (2013), DE MARTINO (2013) e SQUIRE (2013, quest'ultimo con ampia bibliografia precedente). Per una precisa definizione del termine, vd. inoltre MATTIACCI (2013, 207). Utile, da ultimo, anche SQUIRE (2015).

² Si tratta della descrizione dello scudo di Achille in Σ 478ss., su cui vd. il recente NICOLAI (2016).

³ Si ricordi, per tutti, la descrizione delle statue a Delfi nella parodo dello *Ione* di Euripide (184ss.), menzionata anche in MIRALLES (1992, 100s.).

⁴ Un ampio quadro generale in WEBSTER (1964, 156ss.). Vd. anche GUTZWILLER (2007, 203s.) ed infine FANTUZZI – HUNTER (2002, 299s.), in relazione alla descrizione del canestro aureo nell'*Europa* di Mosco.

⁵ Vd. PRIoux (2012 e 2016).

⁶ SENS (2005, 206). È noto come la raccolta di epigrammi del nuovo Posidippo contenga una sezione dedicata in particolare proprio alla descrizione di statue (ἀνδριαντοποιικά, corrispondente agli epigrammi 62-70 A.-B.), da cui chiaramente si evince una notevole vicinanza tra i principi estetici di certa arte scultorea (rappresentata soprattutto da Lisippo e dalla sua scuola) e quelli cui si attiene nei suoi componimenti lo stesso Posidippo (che ricorda peraltro con ammirazione anche il vecchio poeta Filita di Cos, protagonista

gramma letterario dell'autore, portando gli esempi di Theocr. *Id.* 15 e 1. Oltre a Posidippo e Teocrito, non si può omettere il ricordo di Apollonio Rodio, che, all'interno delle sue *Argonautiche* (vv. 721-67), indulge nella dettagliata descrizione del mantello di Giasone, con probabili intenti metaletterari⁷; né si può tralasciare Callimaco, in cui, come è stato ben evidenziato da É. Prioux⁸, le rilevanti prese di posizione in ambito letterario spesso corrispondono a quelle parallelamente sostenute in campo artistico figurativo.

Non desta meraviglia, dunque, che anche Eronda, nel suo quarto mimiambò, sembri procedere seguendo gli stessi criteri, adombrando dietro la descrizione di alcune opere d'arte figurativa del suo tempo alcuni principi del suo stesso credo letterario, come ultimamente è stato sottolineato con argomenti convincenti da vari studiosi⁹. Nel quarto mimiambò, attraverso gli occhi di due donne, Coccale e Cinnò, che si recano al tempio di Asclepio per compiere un sacrificio in ringraziamento per un'avvenuta guarigione, vengono appunto descritte le opere d'arte presenti nell'Asklepieion¹⁰: credo anch'io che Eronda intenda alludere, attraverso queste descrizioni, alle caratteristiche della sua poesia e che gli apprezzamenti espressi dalle protagoniste del mimo nei confronti dei canoni seguiti dagli artisti nell'esecuzione di sculture e pitture presenti nel tempio paiano condivisi dallo stesso autore, il quale fa, appunto, di quei canoni i capisaldi anche del proprio programma letterario. Potremmo supporre che tale programma prevedesse, *in primis*, la scelta di soggetti di estrazione comune ed il perfetto realismo nella loro rappresentazione, proprio le caratteristiche su cui punta l'attenzione Coccale mentre descrive, ammirandole insieme all'amica Cinnò, alcune statue (vv. 27-38)¹¹:

ὄρη, φίλη, τὴν παῖδα τὴν ἄνω κείνην

del famoso *ep.* 63 A.-B. Cf. PRIoux 2008a). La bibliografia a riguardo è amplissima: senza alcuna pretesa di esaustività, mi limito a ricordare BERNSDORFF (2002), ZANKER (2003), KOSMETATOU (2004a), PAPALEXANDROU (2004), STEWART (2005), PRIoux (2007 e 2008b) e, con una visione più ampia sulla poesia ellenistica, MÄNNLEIN-ROBERT (2007). Sul possibile contesto iconografico che presuppongono anche gli epigrammi posidippeî celebrativi delle vittorie nelle gare coi cavalli, vd. KOSMETATOU (2004b), FANTUZZI (2005).

⁷ Un approfondimento in BELLONI (1995). Il possibile significato simbolico-allegorico della descrizione è evidenziato anche da CHIARINI (1998-1999), che si sofferma però, nello specifico, su di un'interpretazione "cosmologica" (ognuno dei sette episodi rappresentati sul mantello indicherebbe un elemento della scala planetaria) che era peraltro già accennata dall'anonimo autore di un antico scolio al passo apolloniano (cfr. alle pp. 26s.).

⁸ Vd. PRIoux (2007, 75-130 e 131-243).

⁹ ESPOSITO (2004 e 2010), MÄNNLEIN-ROBERT (2006), PALUMBO STRACCA (2006), ZANKER (2006 e 2009). In precedenza anche LURIA (1963), MASSA POSITANO (1973) e GELZER (1985). Scettici invece riguardo tale interpretazione si sono mostrati recentemente SIMON (1991) e DI GREGORIO (1997).

¹⁰ Con tutta probabilità si tratta del tempio in onore di Asclepio presente sull'isola di Kos. Interessanti le corrispondenze tra i ritrovamenti nel sito archeologico dell'Asklepieion di Kos ed il testo del *Mimiambò* 4 erondeo individuate da LIVADIOTTI (2013).

¹¹ Il testo riprodotto è quello stabilito da DI GREGORIO (1997). La traduzione è mia.

βλέπουσαν ἐς τὸ μῆλον· οὐκ ἐρεῖς αὐτήν
 ἦν μὴ λάβῃ τὸ μῆλον ἐκ τάχα ψύξει;
 κείνον δέ, Κυνοῖ, τὸν γέροντ' - ἅ πρὸς Μοιρέων
 τὴν χιναλώπεκα ὡς τὸ παιδίον πνίγει.
 Πρὸ τῶν ποδῶν γοῦν εἴ τι μὴ λίθος, τοῦργον,
 ἐρεῖς, λαλήσει. Μᾶ, χρόνῳ κοτ' ὄνθρωποι
 κῆς τοὺς λίθους ἔξουσι τὴν ζοὴν θεῖναι.
 Τὸν Βατάλης γὰρ τοῦτον οὐχ ὀρήϊς, Κυνοῖ,
 ὅπως βέβηκεν ἀνδριάντα τῆς Μυττέω;
 εἰ μὴ τις αὐτὴν εἶδε Βατάλην, βλέψας
 ἐς τοῦτο τὸ εἰκόνισμα μὴ ἐτύμης δείσθω.

Osserva, cara, quella bambina che in alto
 guarda verso la mela: non diresti che lei
 se non prende la mela, presto morirà?
 E quel vecchio, Cinnò! Ah, per le Moire,
 l'oca come la strozza il bambino!
 Davanti ai piedi se non ci fosse un marmo, l'opera,
 diresti, parlerebbe. Ah, col tempo un giorno gli uomini
 nei marmi sapranno mettere la vita.
 Infatti, questa statua di Batale, la figlia di Mitte,
 non vedi, Cinnò, come sta?
 In assenza di Batale in persona, uno, guardando
 a questa immagine, non senta il bisogno di quella vera!

Poco oltre (vv. 72-78), tramite le parole di Cinnò rivolte a Coccale, l'autore dei *Mimiambi* sembra più specificamente voler assimilare la propria produzione poetica all'esperienza artistica dell'illustre pittore Apelle. A riprova di ciò, è stato giustamente osservato¹² che la scelta erondea di menzionare "Efeso" quale patria del pittore potrebbe essere stata compiuta *ad hoc* per consentire di accostare idealmente Apelle all'altro importante modello "efesio" dei *Mimiambi*, ovvero l'antico poeta Ipponatte, il quale, oltre che per la comune patria, veniva richiamato curiosamente dalla figura di Apelle anche per la somiglianza del patronimico: secondo la *Suda* (s.v. Ἴππῶναξ, II 665, 16 Adler = Test. 7 Degani) Ipponatte era infatti "figlio di Pythes (o Pytheas)" (Πυθέω), e Pytheas si chiamava anche il padre di Apelle¹³. Di quest'ultimo particolare Eronda, a dire il vero, non fa menzione, ma è probabile che il suo pubblico erudito potesse averlo ben presente:

ἀληθινά, φίλη, γὰρ αἱ Ἐφεσίου χεῖρες
 ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ' · οὐδ' ἐρεῖς "κεῖνος

¹² PALUMBO STRACCA (2006, 53); BARBIERI (2016, 229).

¹³ Lo sottolinea, in particolare, BARBIERI (2016, 229). Dettagliate notizie sulla vita e le opere di Apelle in MORENO (2000, 97ss.).

ὄνθρωπος ἔν μὲν εἶδεν, ἔν δ' ἀπιρνήθη",
 ἀλλ' ὧι ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψαύειν
 ἠπείγεθ' . Ὅς δ' ἐκείνον ἢ ἔργα τὰ ἐκείνου
 μὴ παμφαλήσας ἐκ δίκης ὀρώρηκεν,
 ποδὸς κρέματ' ἐκείνος ἐν γναφέως οἴκῳ.

Veritiere, cara, sono infatti le mani dell'Efesio
 Apelle in ogni tratto; né diresti "Quel-
 l'uomo una cosa vide, un'altra rifiutò",
 ma con ciò che gli veniva in mente, anche a toccare gli dei
 aspirava¹⁴. Chi lui o le opere di lui
 ha guardato senza stare, giustamente, a bocca aperta,
 per un piede quello sia appeso in casa di un cardatore¹⁵.

Potremmo immaginare, dunque, che Eronda, come Apelle, si ritenesse abile nel tratteggiare qualunque soggetto gli venisse in mente e particolarmente capace nel realismo delle proprie rappresentazioni. Ma non è tutto: credo, infatti, che almeno altre due peculiarità di Apelle potessero suscitare l'interesse di Eronda, tanto da indurlo a provare una particolare vicinanza artistica con il famoso ritrattista ufficiale di Alessandro Magno¹⁶.

La prima peculiarità riguarda la difesa di Apelle contro le pericolose accuse a lui rivolte dal pittore rivale Antifilo, che voleva screditarlo agli occhi del sovrano Tolomeo, insinuando che lo stesso Apelle avesse preso parte ad una congiura contro il re. La notizia, seppure con qualche confusione cronologica¹⁷, ci viene riferita da Luciano nel suo scritto *Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῇ* (*Calumniae non temere credendum*, "Sul non credere facilmente alla calunnia", 2). Fortunatamente la cosa finì bene per Apelle, in quanto Tolomeo si rese conto della falsità delle accuse, lo liberò e gli assegnò addirittura l'accusatore Antifilo come schiavo (*Cal.* 4). Lo scrittore di Samosata aggiunge che Apelle, spinto da tali avvenimenti, dipinse un'opera, in cui compariva la personificazione della calunnia nei panni di una donna, attorniata da varie figure, tutte da interpretarsi in senso allegorico (*Cal.* 5). L'episodio testimonia il difficile ambiente di corte, dove molto sentita era la rivalità tra gli artisti e l'invidia cresceva quando alcuni ottenevano favori a scapito

¹⁴ La traduzione di questi versi è piuttosto dibattuta (per un dettagliato *status quaestionis* si veda ESPOSITO 2004, 197 n. 15), ma sia che si alluda alla capacità di scegliere qualunque soggetto, sia che si intenda sottolineare la perfezione di ogni suo dipinto, si tratta comunque di un elogio tendente ad esaltare l'estrema bravura di Apelle.

¹⁵ Sull'«ascendenza ipponattea» di tale iperbolica espressione si è soffermata PALUMBO STRACCA (2006, 52s.).

¹⁶ Per Apelle pittore presso la corte di Alessandro Magno, cf. BRECOULAKI (2015, 218s.), che offre peraltro anche un chiaro resoconto delle qualità artistiche di Apelle, con precisa menzione di tutte le fonti antiche.

¹⁷ Che tuttavia non sembra inficiarne la verisimiglianza: una spiegazione a riguardo in GUTZWILLER (2009, 49s.).

di altri. Anche Eronda si trovava a vivere una situazione molto simile, come lui stesso ci testimonia nell'ottavo mimiambro (*Il sogno*), in cui riferisce, tramite la voce narrante del protagonista, che molti poeti rivali vogliono "fare a pezzi" la sua opera (vv. 71s.), ma lui riuscirà comunque a primeggiare quale degno successore di Ipponatte. Come Apelle dovette difendersi dall'invidia di Antifilo, così Eronda, consapevole delle proprie capacità artistiche e della novità della sua proposta, scende in campo a difendere la sua poesia dagli attacchi degli avversari. È lo stesso Eronda, peraltro, a condurci nel *Mim.* 8 ad una interpretazione *allegorica* del sogno in cui vengono descritte l'invidia e la cattiveria dei suoi rivali, avvicinandosi ancora una volta al comportamento tenuto a suo tempo da Apelle, il quale – come si è accennato – aveva affidato ad un quadro allegorico¹⁸ (*La Callunnia*) la rappresentazione del cattivo operato del suo avversario. Come Apelle, dunque, Eronda sceglie di rispondere allegoricamente alle insidie dei suoi detrattori.

La seconda peculiarità di Apelle, a mio parere condivisa da Eronda, consiste nella critica contro una particolare forma d'arte: la caricatura¹⁹. Mi sembra legittimo poter supporre tale critica da parte di Apelle sempre sulla scorta della sua rivalità con il pittore Antifilo. Come ha giustamente messo in evidenza K. Gutzwiller²⁰, sappiamo da Plinio (*NH* 35, 114) che Antifilo era esperto nell'esecuzione di ritratti caratterizzati da una certa esagerazione caricaturale – quelli che la tradizione chiamerà *Grylloi* –, ed anzi lo stesso Antifilo sarebbe da considerare l'iniziatore di quel genere pittorico, dovendosi ricondurre il termine *Grylloi* al nome di un certo Gryllos, comicamente ritratto per la prima volta proprio da Antifilo²¹. La studiosa contrappone quindi la ricerca del massimo realismo di Apelle al non-realismo di Antifilo, che si esprimeva, appunto, anche attraverso il disegno di figure con tratti deformi e proporzioni distorte, finalizzate a suscitare il riso dell'osservatore²².

¹⁸ Sul tema dell'allegoria in Apelle si sofferma anche GUTZWILLER (2009, 47ss.).

¹⁹ Per un quadro storico sulla caricatura nell'antichità, rimando a WRIGHT (1994).

²⁰ GUTZWILLER (2009, 53s.).

²¹ Sull'argomento rimando ad HAMMERSTAEDT (2000, 29-33), con ampia bibliografia precedente.

²² A tale capacità di Antifilo (in contrasto con Apelle), GUTZWILLER (2009, 54) collega poi l'aneddoto riportato da Plinio (*NH* 35, 89), secondo cui Apelle, davanti al sovrano Tolomeo che gli chiedeva chi lo avesse fatto entrare a Palazzo, preso un pezzo di carbone, ritrasse il responsabile di quell'invito in maniera così realistica, che immediatamente il re vi riconobbe il suo buffone di corte. La studiosa suppone che il ritratto del buffone di corte fosse una «comic figure» in concorrenza con quelle realizzate da Antifilo, ma a me pare che tale precisazione non sia affatto necessaria. Similmente già MORENO (2000, 113) interpretava il disegno di Apelle come una caricatura, ponendo il pittore di Efeso «all'origine della produzione grottesca (*grylloi*) che proprio ad Alessandria doveva affermarsi con Antifilo [...]». Credo tuttavia che Plinio intendesse semplicemente sottolineare la notevole abilità di Apelle nel saper realizzare un perfetto ritratto anche solo con pochi tratti, e non una caricatura, delle cui caratteristiche mi pare non si faccia alcun cenno nel passo in questione dell'enciclopedista latino. Del resto è lo stesso Plinio che rimarca ancora altrove (*NH* 35, 88) l'estrema verisimiglianza dei ritratti eseguiti da Apelle, tale per cui gli indovini chiamati *metoposcopoi*,

Ritengo che le interessanti considerazioni di K. Gutzwiller possano gettare nuova luce anche su quanto Eronda rappresenta nel suo primo mimiambo, che, al pari dell'ottavo, è stato letto dalla critica più recente²³ come un vero e proprio *Programmgedicht*. In quel mimiambo Metriche resiste alla proposta della vecchia mezzana Gillide, la quale, approfittando della lontananza di Mandris (l'innamorato di Metriche), propone alla giovane donna di cedere almeno una volta alle profferte amorose di un tal "Gryllos"²⁴, invaghitosi di lei. Metriche rifiuta decisamente tale proposta, dichiarando tutta la sua fedeltà a Mandris e precisando che nessuno deve ridere di lui (v. 77: ... οὐ γὰρ ἐγγεῶται τις εἰς Μάνδριν). In un mio recente contributo²⁵ ho ipotizzato che la giovane Metriche rappresentasse la nuova poesia giambica di Eronda e che sotto il nome di Mandris si celasse lo stesso Eronda; Gillide incarnerebbe invece la vecchia concezione di poesia giambica, legata alla mitica figura di Iambe. Accostando ora il Gryllos di Gillide al Gryllos di Antifilo²⁶ e tenendo presente l'accento al riso di *Mim.* 1,77 sopra ricordato, si potrebbe forse meglio comprendere il significato metaforico della proposta della mezzana: un invito, sostanzialmente, ad accogliere nella poesia giambica erondea l'elemento della descrizione caricaturale (incarnato da Gryllos, nome che rimanda, appunto, al Gryllos di Antifilo), con lo scopo di pervenire alla crassa risata di basso livello. Tale elemento, rappresentato da Eronda come appartenente ad una vecchia concezione di poesia giambica (è infatti Gillide che lo presenta a Metriche), viene però, come si è detto, nettamente rifiutato da Metriche, la quale desidera, piuttosto, che «nessuno rida di Mandris». Sembra questa la

potevano trarre i loro auspici ugualmente dai suoi dipinti, come se avessero davanti le persone in carne ed ossa.

²³ Per la bibliografia rimando a PIACENZA (2014).

²⁴ Il papiro di Eronda, a dire il vero, presenta nel testo la forma γυλλος, corretta a margine dallo stesso copista (o forse da una mano più recente, come sospetta DI GREGORIO 1997, 92s.) in γρυλ-. L'antica correzione è stata solitamente accettata dagli editori di Eronda, che spiegano l'origine dell'errore con la probabile influenza del nome della mezzana (Γυλλίς) citato in precedenza (MIRALLES 1992, prospetta invece la possibilità di ritenere valido il testo ante correzione, leggendovi una possibile allusione all'aggettivo γυλιός, "ghiottone", noto come epiteto di Eracle) ed è la lettura che anch'io ritengo valida, in particolare per i motivi che andrò ad illustrare nel presente articolo.

²⁵ PIACENZA (2014).

²⁶ L'accostamento tra il nome del pretendente di Metriche nel *Mim.* 1 ed i Γρύλλοι quali tipici disegni caricaturali, venne timidamente prospettato da BINSFELD (1956, 70 n. 34), il quale pensava che Eronda, in maniera spiritosa, contrapponesse la descritta prestanza atletica del suo personaggio al nome che dava invece l'idea di un omiciattolo deforme. SIMON (1991, 48 n. 78), non si mostra del tutto d'accordo con Binsfeld, ritenendo piuttosto che l'allusione ai Γρύλλοι/caricature suscitasse il pensiero delle deformità tipiche dei campioni di box come Grillo: naso schiacciato, orecchie mozzate, muscoli ipertrofici. In ogni caso, come giustamente conclude Simon, «diesen Freier darf man sich also nicht als einen Adonis vorstellen». Alle ipotesi dei due studiosi citati, a mio parere entrambe legittime, credo si possa aggiungere una ulteriore suggestione: il riferimento, da parte di Eronda, ad una probabile scelta artistica di Apelle in campo pittorico, come cercherò di mettere in luce nei paragrafi seguenti.

conferma che Eronda intendesse destinare le realistiche descrizioni dei personaggi presenti nei suoi *Mimiambi* ad un pubblico colto e raffinato, capace di sorridere dinnanzi alle ironiche trovate del mimiambografo, ma non interessato a ridere sguaiatamente per l'inserimento di forzate caricature finalizzate ad ottenere grossolani effetti comici. Allo stesso modo, il realismo della pittura di Apelle sembra aver rifiutato l'eccesso caricaturale, così come si potrebbe evincere dalla contrapposizione artistica con il rivale Antifilo. Eronda, con la sua menzione di Gryllos nel primo mimiambo²⁷, dimostra a mio avviso di ben conoscere e di condividere tale posizione di Apelle, tanto da farla propria, a quanto pare, nella sua concezione letteraria dei mimiambi.

Realismo sì, dunque, ma non esagerata caricatura, sulla base dello stesso probabile atteggiamento di Apelle nei riguardi della prassi pittorica di Antifilo. Tornando ora al *Mim.* 4, mi sembra opportuno sottolineare, a proposito, che Eronda, nel contesto dell'ammirazione di Coccale nei confronti del realismo di alcuni soggetti dipinti da Apelle, descrive al v. 67 due personaggi, identificandoli per mezzo delle loro particolari caratteristiche fisiche: naso aquilino (γρυπός) e capelli a spazzola (ἀνάσιλλος)²⁸. A ben guardare, proprio tali caratteristiche fisiche, esageratamente accentuate "ad arte", potrebbero costituire gli elementi basilari di un ritratto in forma di caricatura. Invece Apelle, come viene messo in risalto da Coccale, si limita alla loro raffigurazione massimamente realistica, così che quei tratti fisiognomici rendono i personaggi rappresentati estremamente vitali (v. 68: «Non sembrano tutti vivi?» [lett.: «Non vedono tutti il giorno della vita?»]), ma non inducono certamente al riso.

Riguardo ai concetti appena esposti, tuttavia, il pittore efesio non costituisce forse l'unica fonte di ispirazione per Eronda: alcuni indizi potrebbero far supporre che già Ipponatte (l'altro modello efesio, come abbiamo detto) avesse affrontato un discorso sull'arte analogo²⁹. È noto, infatti, che Ipponatte si scagliasse spesso nei suoi giambi contro i due fratelli scultori Bupalò e Atenide e che, secondo la tradizione, l'odio del giambografo fosse stato originato da un proprio ritratto caricaturale eseguito da quegli stessi artisti suoi contemporanei³⁰. Non è da escludere, a mio avviso, che l'utilizzo della carica-

²⁷ E non solo, comparando il nome anche nel frammento del *Mim.* 10, tramandatoci col titolo di "Molpino", che però, per la sua brevità, non fornisce ulteriori elementi di rilievo al nostro discorso.

²⁸ Sull'aggettivo, accettato generalmente dagli ultimi editori di Eronda e considerato *lectio difficilior* rispetto all'originario ἀνάσιμος ("dal naso rincagnato") già corretto sul papiro, vd. DI GREGORIO (1997, 293). In ogni caso, se anche si preferisse leggere ἀνάσιμος, la validità del nostro ragionamento non verrebbe compromessa.

²⁹ Sulla suggestiva idea di Ipponatte impegnato in un discorso teorico estetico sulle arti figurative del suo tempo, vd. HUGHES (1996) e ACOSTA-HUGHES (2002), D'ACUNTO (2007), FALIVENE (2011), BELMONTE (2017).

³⁰ Così leggiamo in Plinio, *NH* 36, 12 (Test. 8 Degani). Un certo scetticismo su tale notizia pliniana sembra nutrire DEGANI (1984, 21), che pure dà atto, in altri punti del suo studio, dell'alta attendibilità del testimo-

tura (al di là del risentimento dovuto al particolare coinvolgimento personale del poeta) potesse essere criticato da Iponatte anche a livello generale, specificamente nei suoi attacchi contro Bupalò, e che tale critica costituisse, in tal modo, un vero e proprio elemento nuovo di teoria estetica dell'arte. Forse di ciò si ricorda anche Eronda, quando allude, come credo, a Bupalò nel suo quarto mimiambo. Ai vv. 69-71, mentre ammira alcuni soggetti dipinti da Apelle, Coccale si sofferma in particolare su un bue, enunciando il seguente commento:

εἰ μὴ ἐδόκευν τι μέζον ἢ γυνὴ πρήσσειν,
ἀνηλλάξ' ἄν, μή μ' ὁ βοῦς τι πημήνηι·
οὔτω ἐπιλοξοῖ, Κυννί, τῆι ἐτέρηι κούρηι.

Se non ritenessi di fare qualcosa di troppo grande per una donna,
lancerei un urlo, temendo che il bue mi faccia qualcosa di male:
così torvo mi guarda, Cinnuccia, da un occhio.

Il motivo del timore nei confronti di un animale che potrebbe fare del male a qualcuno compare anche nell'*Id.* 15 di Teocrito (*Le Siracusane*), un testo che solitamente viene menzionato per la somiglianza di impostazione con il *Mim.* 4 erondeo (vi compaiono, come è noto, due donne che, all'interno del palazzo reale di Alessandria, commentano i soggetti di alcuni arazzi mirabilmente tessuti, ammirando il realismo delle figure rappresentate)³¹, ma non, a quanto mi consta, per questo particolare. Teocrito mette in bocca a Prassinò un commento sul cavallo che, con il suo pericoloso comportamento, potrebbe addirittura rendere zoppi: come ho già cercato di rilevare in un altro contributo³², un gioco di parole tra ἵππος (cavallo) ed il nome di Iponatte sembra argutamente attuato dal poeta siracusano per alludere al giambografo di Efeso ed ai suoi tipici versi coliambici.

Ebbene, mi parrebbe che Eronda, altrettanto argutamente, abbia trasposto il medesimo gioco di parole nel quarto mimiambo, alludendo al nome dello scultore Bupalò tramite il termine βοῦς (bue)³³: come a dire che è Bupalò il pericolo da cui guardarsi (il "bue"

ne latino (ad es., p. 57: «Plinio – come conferma la testim. 8, che subito vedremo – mostra ad un tempo e di dipendere da ottime fonti e di saperle criticamente vagliare»).

³¹ Un esame dei rapporti tra *Mim.* 4 e *Id.* 15, che mette particolarmente in risalto la possibile critica di Eronda nei confronti della letteratura femminile dell'epoca (sviluppatasi sotto l'influenza di Erinna), viene proposto da SKINNER (2001).

³² PIACENZA (2014, 172).

³³ Forse è possibile intravedere un'allusione simile anche nel *Giambo* 1 di Callimaco (fr. 191, 1-4 Pf.), ove peraltro compare tutta una serie di assonanze con la sillaba βου-, opportunamente messa in luce da MIRALLES – PÒRTULAS (1988, 145-47). Un «possibile gioco di parole» in Callimaco è stato recentemente ravvisato anche da BELMONTE (2017, 48s.), secondo cui il bue simboleggerebbe «Bupalò e i giambi della battaglia contro di lui», all'interno del contesto callimacheo di una «programmatica enunciazione di poetica». Secondo ROSEN (1988) già lo stesso Iponatte aveva giocato col nome di Bupalò, evidenziandone le possibili allusioni

che guarda storto), non Ipponatte (il “cavallo” che rende zoppi di teocritea memoria)³⁴. Tenendo ora in considerazione quanto si è sopra accennato e dunque quel che, agli occhi di Eronda, Bupalò avrebbe potuto rappresentare (l’autore di caricature studiate per suscitare il riso del pubblico), possiamo capirne la ragione: essa sembra appunto risiedere all’interno di un ideale discorso sull’arte, ove nella contrapposizione tra ridanciana deformazione caricaturale (Antifilo, Bupalò) e perfetto realismo (Apelle, e fors’anche Ipponatte), Eronda pare schierarsi, con convinzione, per quest’ultimo.

Non si può omettere di ricordare, infine, l’importante componente encomiastica nei confronti dei Tolomei che sembra proprio doversi riscontrare nella condivisione degli ideali di Apelle da parte di Eronda, come ha ben sottolineato E. Esposito³⁵. Apelle era stato, infatti, (lo si è accennato sopra), il pittore ufficiale di Alessandro Magno, l’unico autorizzato a ritrarne nei dipinti l’effigie (come ci informa Plinio, *NH* 7, 125)³⁶. I Tolomei, quali ideali continuatori delle imprese di Alessandro, non potevano che apprezzare il grande pittore e quanti di lui tessevano gli elogi. Non è da escludere, a mio parere, che, nel suo volere accostarsi ad Apelle, Eronda aggiungesse anche un ulteriore messaggio subliminale rivolto al sovrano: lui, il nuovo “Apelle” della letteratura, vorrebbe essere accolto presso la corte tolemaica come unico poeta ufficiale, sbaragliando in tal modo l’invidiosa concorrenza di quanti (come Teocrito) cercavano in quel momento di farsi largo tra la folla di scrittori per entrare finalmente a Palazzo e godere dei favori della potente dinastia Lagide³⁷.

Nicola Piacenza
napiacenza@gmail.com

etimologiche alla sfera sessuale, col supposto rimando della seconda parte del nome (-παλος) al termine φαλλός.

³⁴ Darei la preferenza, dunque, alla priorità del testo teocriteo (come dovrebbe accadere, secondo SIMON 1991, 81s., anche nel caso delle *Talisie* rispetto al *Mim.* 8), anche se su tale questione è molto difficile pronunciarsi con certezza.

³⁵ ESPOSITO (2004, 200ss.).

³⁶ Per la bibliografia sull’attività artistica di Apelle ed il suo ruolo nella creazione dell’immagine di Alessandro, rimando a GUTZWILLER (2009, 41 n. 5).

³⁷ Nelle vicende di Gorgo e Prassinò dell’*Id.* 15 Teocrito rappresenterebbe proprio il tentativo della sua poesia di raggiungere la corte tolemaica, secondo la convincente interpretazione di HUNTER (1996, 118).

Riferimenti bibliografici

ACOSTA-HUGHES 2002

B. Acosta-Hughes, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the archaic iambic tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.

BARBIERI 2016

V. Barbieri, *Eroda. Mimiambi*, Milano.

BARTSCH – ELSNER 2007

S. Bartsch – J. Elsner, *Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, in S. Bartsch – J. Elsner (edd.), *Ekphrasis*, «CPh» CII i-vi.

BELLONI 1995

L. Belloni, *Il manto di Giasone (APOLL. RHOD. Argon. I 721-767)*, «Aev(ant)» VIII 137-55.

BELMONTE 2017

M. Belmonte, *Ipponatte contro Bupalò e Atenide: due nuove ipotesi (Hippon. Fr. 35 Degani; Ov. Ibis 447-448 e Hippon. Fr. 144 Degani)*, «QUCC» CXV/1 39-51.

BERNSDORFF 2002

H. Bernsdorff, *Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, «GFA» V 11-44.

BINSFELD 1956

W. Binsfeld, *Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, Köln, Dissertation.

BRECOULAKI 2015

H. Brecoulaki, *Greek Painting and the Challenge of Mimēsis*, in P. Destrée – P. Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-Chichester, 218-36.

CHIARINI 1998-1999

G. Chiarini, *Il mantello di Giasone*, «Sandalion» XXI-XXII 25-34.

D'ACUNTO 2007

M. D'Acunto, *Ipponatte e Bupalòs, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, «Revue archéologique» XLIV/2 227-68.

DE MARTINO 2013

F. De Martino, *Ekphrasis & pubblicità. Descrivere e valorizzare nell'antica Grecia*, «Estetica» I 9-22.

DEGANI 1984

E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari.

DEGANI 1991

E. Degani, *Hipponactis testimonia et fragmenta*, Stuttgart-Leipzig.

DI GREGORIO 1997

L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (I-V)*, Milano.

ELSNER 2002

J. Elsner, *Introduction: the Genres of Ekphrasis*, in J. Elsner (ed.), *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, «Ramus» XXXI 1-18.

ESPOSITO 2004

E. Esposito, *Posidippo, Eronda e l'arte tolemaica*, «ARF» VI 191-202.

ESPOSITO 2010

E. Esposito, *Herodas and the mime*, in J.J. Clauss – M. Cuypers (eds.), *A companion to Hellenistic literature*, Malden-Oxford-Chichester, 267-81.

FALIVENE 2011

M.R. Falivene, *Callimaco, Ipponatte e la querelle di Bupalò. Un discorso sull'arte*, «Aitia» [en ligne] I.

FANTUZZI 2005

M. Fantuzzi, *Posidippus at court: the contribution of the Ἰππικά of P.Mil.Vogl. VIII 309 to the ideology of Ptolemaic kingship*, in K. Gutzwiller (ed.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, New York, 249-68.

FANTUZZI – HUNTER 2002

M. Fantuzzi – R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari.

GELZER 1985

T. Gelzer, *Mimus und Kunsttheorie bei Herondas, Mimiambus 4*, in *Catalepton. Festschrift für Bernhard Wyss zum 80. Geburtstag*, Basel, 96-116.

GUTZWILLER 2007

K. Gutzwiller, *A guide to Hellenistic Literature*, Malden-Oxford-Carlton.

GUTZWILLER 2009

K. Gutzwiller, *Apelles and the painting of language*, «RPh» LXXXIII/1 39-63.

HAMMERSTAEDT 2000

J. Hammerstaedt, *Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, «ZPE» CXXIX 29-46.

HUGHES 1996

B. Hughes, *Callimachus, Hipponax and the Persona of the Iambographer*, «MD» XXXVII 205-16.

HUNTER 1993

R. Hunter, *The presentation of Herodas' Mimiamboi*, «Antichthon» XXVII 31-44.

HUNTER 1996

R. Hunter, *Theocritus and the archaeology of greek poetry*, Cambridge.

KOSMETATOU 2004a

E. Kosmetatou, *Vision and Visibility: Art Historical Theory paints a Portrait of New Leadership in Posidippus' Andriantopoiika*, 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)*, Washington DC, 187-211.

KOSMETATOU 2004b

E. Kosmetatou, *Constructing legitimacy: the ptolemaic Familiengruppe as a means of self-definition in Posidippus' hippika*, 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)*, Washington DC, 225-46.

LIVADIOTTI 2013

M. Livadiotti, *Lo hestiatorion dell'Asklepieion di Kos*, «Thiasos» II/2 39-58.

LURIA 1963

S. Luria, *Herondas' Kampf für die veristische Kunst*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, 394-415.

MÄNNLEIN-ROBERT 2006

I. Männlein-Robert, *“Hinkende Nachahmung”: Desillusionierung und Grenzüberspielungen in Herodas' viertem Mimiambos*, in M.A. Harder – R.F. Regtuit – G.C. Wakker (eds.), *Beyond the Canon*, Leuven-Paris-Dudley, MA, 205-28 (= «Hellenistica Groningana» XI).

MÄNNLEIN-ROBERT 2007

I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.

MASSA POSITANO 1973

L. Massa Positano, *Eroda. Mimiambo IV*, Napoli.

MATTIACCI 2013

S. Mattiacci, *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino*, «Prometheus» XXXIX 207-26.

MIRALLES 1992

C. Miralles, *La poetica di Eroda*, «Aevum(ant)» V 89-113.

MIRALLES - PÒRTULAS 1988

C. Miralles – J. Pòrtulas, *The poetry of Hipponax*, Roma.

MORENO 2000

P. Moreno, *Apelle. La battaglia di Alessandro*, Milano.

NICOLAI 2016

R. Nicolai, *Dall'epos arcaico all'epillio: alcune riflessioni*, «Aitia» [en ligne] VI.

PALUMBO STRACCA 2006

B.M. Palumbo Stracca, *Eronda "ipponatteo" (Mim. IV. Vv. 72-78)*, «RCCM» XLVIII/1 49-54.

PAPALEXANDROU 2004

N. Papalexandrou, *Reading as seeing: P.Mil.Vogl. VIII 309 and Greek Art*, 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)*, Washington DC, 247-58.

PIACENZA 2014

N. Piacenza, *Eronda e la musa giambica ipponattea: per l'interpretazione del Mimiambo 1 (con un excursus sulle Siracusane di Teocrito)*, «AOFL» IX/2 167-87.

PRIoux 2007

É. Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven-Paris-Dudley, MA (= «Hellenistica Groningana» XII).

PRIoux 2008a

É. Prioux, *Le portrait perdu et retrouvé du poète Philitas de Cos: Posidippe 63 A.-B. et IG XIV, 2486*, «ZPE» CLXVI 66-72.

PRIoux 2008b

É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.

PRIoux 2012

É. Prioux, *Hellenistic Ekphraseis as Programmatic Allegories?*, «Papers of the Langford Latin Seminar» XV 191-221.

PRIoux 2016

É. Prioux, *L'ecphrasis dans l'epyllion*, «Aitia» [en ligne] VI.

ROSEN 1988

R.M. Rosen, *Hipponax, Boupalos and the Conventions of the Psogos*, «TAPhA» CXVIII 29-41.

SENS 2005

A. Sens, *The Art of Poetry and the Poetry of Art: the Unity and Poetics of Posidippus' Statue-Poems*, in K. Gutzwiller (ed.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, New York, 206-25.

SIMON 1991

F.-J. Simon, *Τὰ κύλλ' ἀείδειν. Interpretationen zu den Mimiamben des Herodas*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris (= «Studien zur klassischen Philologie» LVII).

SKINNER 2001

M.B. Skinner, *Ladies' Day at the Art Institute. Theocritus, Herodas and the Gendered Gaze*, in A. Lardinois – L. McClure (eds.), *Making Silence Speak. Women's Voices in greek Literature and Society*, Princeton, 201-22.

SQUIRE 2013

M. Squire, *Invertire l'ekphrasis. L'epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine*, «Estetica» I 81-107.

SQUIRE 2015

M. Squire, *Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature*, Oxford Handbooks On Line.

STAVRU 2013

A. Stavru, *Ekphrasis ed enargeia. Figurare tramite parole e dire tramite immagini*, «Estetica» I 5-7.

STEWART 2005

A. Stewart, *Posidippus and the Truth in Sculpture*, in K. Gutzwiller (ed.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, New York, 183-205.

WEBSTER 1964

T.B.L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, London.

WRIGHT 1994

T.Wright, *Storia della caricatura e del grottesco*, Lecce.

ZANKER 2003

G. Zanker, *New Light on the literary category of "ekphrastic epigram" in antiquity: the new Posidippus (col. X 7-XI 19 P. Mil. Vogl. VIII 309)*, «ZPE» CXLIII 59-62.

ZANKER 2006

G. Zanker, *Poetry and art in Herodas*, Mimiamb 4, in M.A. Harder – R.F. Regtuit – G.C. Wakker (eds.), *Beyond the Canon*, Leuven-Paris-Dudley, MA, 357-77 («Hellenistica Groningana» XI).

ZANKER 2009

G. Zanker, *Herodas. Mimiambes*, Oxford.