

ALL'ORIGINE DELLA *RECUSATIO-EXCUSATIO*: TEOCRITO E CALLIMACO

S'indica semplicemente col termine *recusatio* quella forma letteraria che consiste nel rifiuto espresso da un poeta «di coltivare un genere alto per motivare la sua scelta di un tipo di poesia più semplice e dimesso»¹; mentre con *recusatio-excusatio* si designa per lo più lo stesso fenomeno, ma quando il rifiuto del genere alto è presentato dal poeta come una forzata rinuncia per la sua incapacità di poterlo coltivare.

Il fenomeno della *recusatio*, nel suo complesso, presuppone quindi la classificazione e la graduatoria dei generi letterari secondo la loro dignità (cioè disposti idealmente in una scala di valori al cui apice stanno epos e tragedia considerati, da Aristotele in poi, come i due generi più nobili) e nasce in epoca ellenistica; solo allora infatti il poeta avverte il bisogno di dichiarare e di motivare le sue scelte letterarie, desideroso, quasi, di coinvolgere nel suo programma poetico anche il ristretto pubblico dei suoi fruitori². È perciò un errore di prospettiva storica credere di poter individuare *recusationes* nei poeti anteriori al III secolo a.C.; cosa che, purtroppo, si è puntualmente verificata. E non di rado gli studiosi hanno interpretato come *recusatio*, o hanno impropriamente indicato con questo stesso termine, un'altra figura retorica già presente nella poesia greca arcaica e che comunemente si suole designare col termine di *praeteritio*: essa, secondo la definizione del Battaglia³, è una «figura di pensiero intesa a dare maggior rilievo a quanto si dice per disteso con l'affermare, invece, che non se ne vuole parlare o che è inutile parlarne».

La *recusatio* e l'*excusatio* si riferiscono al 'credo letterario' (il *quale*) del poeta, la *praeteritio* si riferisce al tema (il *quid*) della composizione⁴; esse, nonostante l'apparente sinonimia, assolvono, nel corpo del discorso, ad una funzione del tutto opposta e non è quindi lecito confonderle tra di loro. Può sembrare una

¹ Cf. G. D'Anna, *Virgilio. Saggi critici*, Roma 1989, 79.

² Cf. G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, 121-133.

³ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XIV, Torino 1988, 295 s.v. "Preterizione". Cf. anche Maria Silvana Celentano in *Grande Dizionario Enciclopedico*, IV, Torino 1987, 290 s.v. "Figura".

⁴ Per la distinzione tra proemio 'tematico' e proemio 'programmatico' rimando a G.B. Conte (*o.c.* 123), di cui ho qui adottato anche la terminologia.

pura questione di terminologia, ma la confusione dei termini porta inevitabilmente anche alla confusione dei concetti. Ed ha avuto senza dubbio effetti fuorvianti il tentativo del Sisti⁵ di far risalire sino ad Ibico il fenomeno della *recusatio*. Questo studioso infatti ha creduto di poterne scorgere un caso già nell'*Encomio di Policrate*, dove il poeta, nonostante la dichiarazione incipitaria di non volere cantare né il ratto di Elena né la spedizione contro Troia e la guerra lacrimosa, poi in sostanza ne tratta per ben otto strofe e, solo nell'*explicit*, dai καλοί della saga troiana passa per associazione (secondo la ben nota tecnica cara alla letteratura arcaica) ad esaltare la bellezza del giovane Policrate. Il Sisti ne rileva una certa somiglianza di struttura con Orazio (*Carm.* I 6) ed ha ragione, ma in Ibico, a differenza di Orazio, il rifiuto è limitato al tema della composizione e non intacca minimamente il credo letterario del poeta: «non [...] un programma poetico» – spiega B. Gentili⁶ – «che, come in Orazio, respinga dal proprio repertorio argomenti eroici, ma piuttosto una rigorosa selezione dei contenuti in rapporto all'occasione del canto». La differenza tra l'ode di Ibico e il carme di Orazio non poteva essere meglio e più chiaramente definita: mentre dunque nel poeta latino si ha una vera e propria *recusatio*, nel poeta greco si tratta semplicemente di un caso di *praeteritio*. Ma il Gentili ha avuto forse il torto di avallare la terminologia del Sisti applicando il termine *recusatio* ad un celebre passo del *Catalogo delle navi* (B 484-493) dove il poeta, di fronte all'onniscienza delle Muse, lamenta la ristrettezza delle proprie capacità che gli impedisce di enumerare singolarmente tutti gli uomini della spedizione troiana. L'estensione del termine *recusatio* addirittura ad un passo epico omerico ha eccitato la fantasia di non pochi grecisti, che, in cerca di *recusationes*, hanno rovistato in lungo e largo tutta la lirica greca arcaica. Particolarmente solerte in questa iniziativa si rivela Simonetta Nannini⁷, che immagina già presenti ed operanti, oltre che in Ibico, anche in Alcmane e nella lirica corale arcaica in generale i motivi ed i temi delle *recusationes* augustee. Non mancano nel lavoro della Nannini spunti originali ed osservazioni intelligenti; così ella afferma (pp. 72ss.) che il supposto modello callimacheo (il prologo dei Telchini) non è sufficiente a spiegare tutti gli elementi della *recusatio* augustea, ed ha senz'altro ragione; ma se, invece di risalire ad Alcmane, si fosse fermata a Teocrito, avrebbe forse trovato la soluzione del problema. Del resto anche un filologo tanto controllato come Massimo Vetta è incappato in questo facile equivoco, e, nel suo meritatamente celebre *Poesia e simposio nella Grecia antica*⁸, afferma ed ipotizza che già in arcaico si sia ricorso all'«espediente della *recusatio*» per risolvere la scelta del tema «imposta dall'atmosfera conviviale».

⁵ *L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico*, «QUCC» IV (1967) 59-70.

⁶ *Poeta-committente-pubblico: Stesicoro ed Ibico*, in «Studi in onore di A. Ardizzoni», Roma 1978, 394-396.

⁷ *Lirica greca arcaica e recusatio augustea*, «QUCC» XXXIX (1982) 71-78.

⁸ Roma-Bari 1983, cf. rispettivamente pp. LI. e XLVs.

Nondimeno in questo breve *défilé* il galoppo finale spetta di diritto a Guido Paduano⁹: egli infatti, dopo aver affermato che il fr. I Page di Ibico è la più antica testimonianza di *recusatio*, vuole generosamente anche spiegarci la natura di questo fenomeno letterario: «la *recusatio*» – egli dice – «attraverso la svolta delle capacità e del gusto personale registra una transizione profonda della civiltà letteraria, relegando il genere nobile nella sfera del passato e sorpassato»!

Non come voce di dissenso, ma almeno come chi non ha voluto mescolarsi al coro dei consensi e non ha usato promiscuamente i due termini (*praeteritio* e *recusatio*), voglio qui ricordare C.O. Pavese¹⁰; purtroppo questo studioso ama affidare le sue pregevoli osservazioni a delle formule non facilmente decodificabili, onde spesso avviene che il destinatario o non le recepisce o, se le recepisce, tralascia volentieri di dichiararlo, ciò che è appunto avvenuto in questo caso.

Soltanto di recente G. D'Anna¹¹ ha contestato con fermezza il modo indiscriminato di usare il termine *recusatio* (ora con un suo preciso significato tecnico, ora col significato generico di 'rifiuto') ed ha ribadito che «si può parlare di *recusatio* in senso specifico soltanto in presenza di una polemica tra generi letterari». Io sono pienamente d'accordo col D'Anna, ma «chi è senza peccato scagli la prima pietra» e neppure i latinisti sono senza peccato. Infatti solo *per incidens* i grecisti si sono occupati del problema e ciò spiega l'ambiguità e l'incertezza della loro terminologia. Sinora lo studio della *recusatio* è stato appannaggio quasi esclusivo dei latinisti, che, partendo dalla *recusatio(-excusatio)* dei poeti latini dell'età augustea, sono finiti inevitabilmente col risalire sino al prologo degli *Aitia* di Callimaco, che chiaramente ne costituiva il principale modello strutturale e che rappresenta il caso più eclatante di *recusatio* della letteratura greca alessandrina. Ma quivi si sono fermati, considerandolo come il punto di arrivo oltre il quale non si potesse più risalire, cioè come il modello primo ed unico di ogni altra e successiva forma di *recusatio*. Si è immaginata perciò una linea evolutiva un po' troppo semplicistica e cronologicamente inesatta, secondo cui dalla *recusatio* del grande poema epico, fatta con toni aspri e polemici da Callimaco nel prologo degli *Aitia*, solo in ambiente romano e nell'età di Augusto si sarebbe passati alla forma dell'*excusatio*, in cui, al riconoscimento della superiorità del genere epico, si associa il rammarico (sincero o insincero) del poeta di non avere la capacità di coltivarlo. E in questa linea evolutiva e nell'assegnare ai poeti augustei l'originalità dell'*excusatio* concordano, anche se per ragioni diverse, entrambi gli studiosi che più e meglio degli altri si sono occupati del problema: W. Wimmel¹² e G. D'Anna¹³. Ma veniamo

⁹ *Antologia della letteratura greca*, I, Bologna 1990, 526ss.

¹⁰ Cf. *Il grande partenio di Alcmane*, Amsterdam 1992, 21-23, ed in particolare n. 9.

¹¹ *O.c.* 81.

¹² *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960.

¹³ Recensione al citato Wimmel, «RCCM» III (1961) 271-278; *La recusatio in Virgilio*,

ormai all'analisi dei testi, incominciando dal proemio della *Bucolica* VI di Virgilio, vv. 3-12, in cui il D'Anna ha additato appunto il primo chiaro esempio di *recusatio-excusatio*. È un proemio programmatico, di quei proemi d'ispirazione alessandrina che il Conte definisce "proemi al mezzo". Scrive Virgilio (vv. 1-5): *Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalea. / Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem / vellit et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen»*.

Già l'*incipit* è di per sé molto indicativo: Virgilio si vanta di essere stato il primo, in Roma, a coltivare la poesia bucolica d'ispirazione teocritea (vv. 1s.); e subito dà la ragione di questa scelta (così Büchner¹⁴): al suo primo tentativo di scrivere poesia epica gli appare Apollo e lo ammonisce a scegliere un genere più dimesso ma più consono alle sue capacità poetiche e alla sua inclinazione naturale; il poeta obbedisce al monito del dio e si dedica alla poesia bucolica (vv. 6-9): *Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella) / agrestem tenui meditabor harundine Musam. / Non iniussa cano*. Lo schema è senz'altro di derivazione callimachea (cf. Wimmel, *o.c.* 132 s.). Si tratta del secondo prologo degli *Aitia*, il famoso Prologo dei Telchini (fr. 1, 1-30 Pf.), scritto dal poeta in aspra polemica con i suoi detrattori e quando egli era già molto avanti negli anni¹⁵: «Dappertutto» – scrive Callimaco – «i Telchini mormorano contro il mio canto – essi ignoranti della Musa di cui non nacquero in grazia – perché non ho composto un unico poema continuato in molte migliaia di versi [che celebrasse] i re e gli antichi eroi, ma in breve il mio canto concludo come un fanciullo, pur essendo non poche le decadi degli anni miei. Ma ai Telchini io questo [rispondo]: O razza [molesta], capace solo di roderti il fegato, [so bene di essere] un poeta di pochi versi; ma la feconda Demetra tira giù la molto grande

Orazio e Properzio, «C&S» LXXIII (1980) 51-61; *Alcune precisazioni sulla recusatio*, «QCTC» I (1983) 33-43; *Rileggendo l'inizio della sesta Bucolica di Virgilio*, in AA.VV., «Homm. à Henri Bardon», Bruxelles 1985, 1-9; *Virg. Ecl. 9, 32-36 e Prop. 2, 34, 83-84*, in AA.VV., *Filologia e forme letterarie*. «Studi offerti a F. Della Corte», II, Urbino 1987, 427-438; *Virgilio* (*o.c.* a n. 1) 11-20, 79-92, e 93-104.

¹⁴ *Virgilio*, trad. it. Brescia 1963, 256.

¹⁵ È utile qui ricordare che esso costituiva il proemio alla seconda edizione degli *Aitia* sicuramente posteriore al 245 (cf. *infra*); mentre della prima edizione, molto più antica, fungeva da proemio il sogno (fr. 2 Pf.), il quale doveva al tempo stesso fornire la cornice connettiva dell'opera. In esso Callimaco raccontava che egli, quando appena gli cominciava a spuntare la prima barba, era stato trasportato, durante il sonno, dalla Libia sull'Elicona, ove le Muse, rispondendo alle sue domande, gli avevano rivelato le origini (ἀρχαί) di culti, di riti e di nomi singolari. «Le stesse dee – come egli opportunamente ricordava – che un giorno erano apparse al pastore Esiodo mentre pascolava il gregge presso l'orma del cavallo impetuoso». Callimaco riconnetteva così la sua poesia a quella esiodea, il proemio degli *Aitia* a quello della *Teogonia* e, implicitamente, veniva quindi a contrapporre la sua poesia, che cantava la verità, a quella epica tradizionale che cantava «le menzogne simili alla verità».

[...] e che Mimnermo è dolce poeta, delle due, le poesie alla spicciolata e non la grande donna l'insegnò. [A largo raggio] dall'Egitto verso la Tracia voli pure la gru che si compiace del sangue dei Pigmei, e a largo raggio saettino pure i Massageti contro l'uomo Medo; ma gli usignoletti più soavi sono così. Andate in malora, funesta schiatta della maldicenza, e con l'arte, non con la pertica persiana, giudicate l'abilità [*scil.* del poeta]; né cercate che da me nasca un canto altamente rimbombante: tuonare non è compito mio, ma è di Zeus. Infatti, quando per la prima volta mi posi la tavoletta [*scil.* per scrivere] sulle ginocchia, Apollo Licio a me disse: "O poeta, alleva la vittima grassa quanto più puoi, ma la Musa, o amico, sottile. Ed inoltre questo ti ordino: di calcare le vie che non battono i carri e di non spingere il cocchio sulle orme degli altri né per la strada spaziosa [*scil.* comune], ma per sentieri non battuti, anche se lo spingerai per una strada più angusta". A lui diedi retta; perché fra coloro noi cantiamo che amano l'armonioso frinire della cicala e non degli asini il frastuono. In tutto simile all'orecchiuto animale ragli altri, ma io sia la piccola, alata cicala. Oh sì, del tutto, acciocché la vecchiezza, acciocché la rugiada – di questo cibo distillato dall'etere divino nutrendomi io canti, e subito mi spogli di quella che mi pesa addosso quanto l'isola a tre punte sullo sciagurato Encelado [...]. Le Muse a quelli che guardano da fanciulli con occhio benigno non negano la loro amicizia da vecchi».

I 'Telchini' criticavano dunque in Callimaco la mancanza di compiutezza, di unità, di continuità e di estensione. Sappiamo che i Telchini erano demoni localizzati a Rodi, ma chi saranno stati in effetti i critici malevoli contro cui tuonava Callimaco? I loro nomi ci sono stati rivelati da un papiro (pubblicato nel 1935 in *PSI XI 1219*) che contiene il commento all'inizio degli *Αἴτια* ed è conosciuto sotto il nome di *Scholia Florentina* (*Schol. ad fr. 1, 1-12 Pf.*): «[Il poeta risponde]» – chiosa l'anonimo commentatore – «ai due Dionisî [...] ad Asclepiade il Sicelida [...] a Posidippo [...] e a Prassifane di Mitilene che gli rimproveravano l'esilità e la mancanza di estensione delle sue poesie [...] e pone in confronto le poesie brevi di Mimnermo di Colofone e di Filita di Cos affermando che sono migliori delle loro poesie lunghe». Il nome del peripatetico Prassifane incluso nella lista dei Telchini ci garantisce la veridicità dell'antico commentatore. Di Callimaco conoscevamo già il titolo di un'opera in prosa *Πρὸς Πραξιφάνην*, ma esso era stato variamente interpretato e qualche filologo aveva addirittura ipotizzato un discepolato di Callimaco presso questo eminente peripatetico. La notizia dello scoliaste mostra che l'ambiguo *Πρὸς Πραξιφάνην* significa *Contro Prassifane* e ci fornisce una preziosa testimonianza della netta opposizione tra Callimaco e la scuola peripatetica. Infatti nella critica letteraria le opinioni di Callimaco contrastavano totalmente con la teorica aristotelica. Per Aristotele l'unità, la continuità, la compiutezza e l'estensione erano gli elementi fondamentali nella struttura di qualsiasi opera artistica: ogni parte doveva avere una relazione ben definita con l'opera intera che doveva, a sua volta, essere mimesi di un'azione unica in se stessa compiuta e di una certa grandezza; tale, cioè, da costituire un tutto organico con un principio, una parte

centrale ed una conclusione indissolubilmente connessi tra loro secondo la legge della verosimiglianza o della necessità (*Poet.* 1450b, 1959a). Soltanto nei due poemi omerici e nelle migliori opere della tragedia attica egli trovava realizzate queste esigenze e perciò li indicava come ineguagliabile modello di ogni futura opera poetica; anzi, contrapponeva l'*Iliade* e l'*Odissea* alle varie *Eracleidi* e *Teseidi* che trattavano non di una azione unica, ma di molteplici azioni, compiute sì dallo stesso personaggio, ma non connesse tra loro dal vincolo di necessità e causalità (cf. *Poet.* 1451a). Questi poemi, sempre secondo Aristotele, risultavano mal congegnati e non raggiungevano quell'unità organica da cui solo può scaturire l'opera d'arte. I Telchini del prologo degli *Aitia* si rivelano dunque aristotelici. Essi criticavano la poesia di Callimaco, appunto perché non rispettava quelle esigenze prescritte da Aristotele per ogni opera d'arte. Callimaco si astiene dal confutare le critiche dei 'Telchini', anzi si dichiara, ostentatamente, «poeta di pochi versi», ma rifiuta i canoni aristotelici ed introduce lo stesso Apollo a dettare una nuova precettistica dell'arte poetica. Due sole sono le norme che il dio Apollo suggerisce al poeta ancora giovinetto: la λεπτότης e l'originalità ad ogni costo. Nel III secolo, come osserva il Pfeiffer, il termine λεπτότης subisce una strana trasformazione semantica, cambiando connotazione da negativa in positiva. Per Callimaco in particolare questo termine sta ad indicare «l'estrema brevità nell'estremo splendore». Qui dunque nessuna concessione da parte di Callimaco né al genere epico né alla teorica aristotelica, e tanto meno nessun falso rammarico, ma un netto ripudio fatto esclusivamente in nome dell' 'arte'. Non è questo però né l'unico né il primo caso di *recusatio* attestato nella poesia alessandrina, perché il fenomeno ricompare, oltre che nella chiusa dell'*Inno ad Apollo* ed in un epigramma dello stesso Callimaco (cf. *infra*), anche nelle *Talisie* di Teocrito (*Id.* 7), che è il carme più programmatico della nostra raccolta bucolica. L'idillio 7 è ambientato a Cos ed ha forma narrativa; ne è protagonista lo stesso Teocrito sotto lo pseudonimo di Simichida: un giorno egli – come racconta lo stesso autore nella prima parte del carme – si recava al podere di due nobili cittadini di Cos che in onore di Demetra preparavano un banchetto, offrendo alla dea le primizie del loro abbondante raccolto (le *Talisie*). Era ancora a metà strada quando «col favore delle Muse» – asserisce il narratore – incontra un viandante di nome Licida; «era un capraio» – spiega sempre il narratore – «e nessuno lo avrebbe potuto ignorare vedendolo, giacché di capraio aveva in tutto l'aspetto». Il capraio abborda subito il poeta Simichida e con tono benevolmente scherzoso gli chiede quale sia lo scopo del suo viaggio. Simichida prima elogia il suo interlocutore come «il miglior suonatore di zampogna» e, rispondendo alla sua domanda, lo informa sulla meta del suo viaggio, poi subito aggiunge (vv. 35-41): «Ma orsù, comune è la via, comune è il giorno, / cantiamo canti bucolici: forse uno gioverà all'altro. / Anch'io sono una sonora bocca delle Muse e me dicono / tutti il miglior cantore; ma io non sono un credulone, / no per Zeus; e in nessun modo, secondo il mio parere, né il valente Sicelida di Samo posso vincere né Filita / cantando, ma contendo con loro come una rana con i grilli».

Il grillo campestre o grillo canterino (così comunemente viene chiamato) era celebrato nell'antichità come simbolo del bel canto e, in questo senso, spesso associato alla cicala. Nel VII libro dell'*Antologia Palatina* ben otto epigrammi sono ἐπιτύμβια per grilli: Anyt. 20 G.-P. = AP VII 190; Aristod. 2 G.-P. = VII 189; Leon. Tar. 21 G.-P. = VII 198; Mnas. 12 e 13 G.-P. = VII 192 e 194; Phaenn. 2 G.-P. = VII 197; Simias 2 G.-P. = VII 193; Meleag. 12 G.-P. = VII 195. Sono epigrammi di sette poeti diversi, e facevano parte della *Ghirlanda* di Meleagro; sono quindi, tutti e sette, anteriori al I sec. a.C. In essi gli elogi per il grillo canterino si sprecano: Anite lo chiama addirittura «l'usignolo del prato», e dagli altri epigrammi si ricava che esso spesso veniva tenuto in cattività dentro piccole gabbie di giunco perché col suo trillo armonioso conciliava il sonno, cosa che del resto avviene ancora oggi a Firenze in occasione della "festa del grillo" (il giorno dell'Ascensione); quando i grilli catturati vengono portati e custoditi in casa entro apposite gabbiette. Teocrito stesso in *Id.* 1, 52ss. parla di un fanciullino che, seduto su di un muricciolo, intreccia una piccola gabbia per grilli (ἀκριδοθήρα) con steli di asfodelo connettendoli col giunco.

Ma se il grillo era adatto ad essere indicato come esempio del bel canto, non altrettanto il gracidare della rana era adatto ad essere indicato come esempio opposto: il Gow (*ad l.*) nota l'aporia e ricorda solo il tardo Pseudo-Mosco, 3,106, dove il canto della rana viene citato in senso negativo. Ma è più facile pensare che Teocrito, contrapponendo al grillo la rana, abbia qui voluto alludere non tanto al suono sgradevole del suo canto, quanto piuttosto al suo modo di produrre questo suono: la rana infatti canta gonfiandosi, cioè gonfiando i sacchi vocali che porta esternamente od internamente a seconda delle specie. Inoltre bisogna ricordare che la rana nel *Corpus* delle favole esopiche¹⁶ doveva rappresentare il tipo fisso di chi tentava un'impresa superiore alle proprie forze naturali, come ricaviamo soprattutto da Fedro (I 24), dove la rana, gonfiandosi inutilmente per raggiungere la grandezza del bue, finisce collo scoppiare.

Questi due concetti (il modo di cantare della rana ed il tipo fisso che essa rappresenta nella favolistica antica) bisogna ritenerli entrambi impliciti nel paragone di Simichida, altrimenti non solo resta inesplicito il paragone, ma, soprattutto, non si riesce neppure a coglierne il nesso logico con la successiva risposta di Licida. Simichida (= Teocrito) ha in sostanza voluto dire che le sue capacità naturali non gli consentono di uguagliare nel canto Filita di Cos ed Asclepiade di Samo e se volesse contendere con loro si gonfierebbe inutilmente come la rana della favola¹⁷. La risposta del capraio non si fa attendere (vv. 43-48): «Questo

¹⁶ Cf. Phaedr. I 24 = 376a Perry; Babr. 28 = 376 Perry.

¹⁷ Nella favola esopica gli attanti sono la rana e il bue e il *tertium comparationis* è la grandezza, in Teocrito gli attanti sono la rana e i grilli e il *tertium comparationis* è il canto, ma sia nella favola esopica sia in Teocrito il referente è lo stesso: la rana, come non potrà mai raggiungere le dimensioni del bue, così parimenti non potrà mai eguagliare l'armonioso canto

ricurvo bastone» – disse – «ti dono perché sei / un rampollo di Zeus, tutto plasmato sulla verità. / Giacché a me è fortemente odioso sia l'architetto che si sforzi / di costruire una casa alta quanto la cima del monte Oromedonte, / sia i pollastri delle Muse che coll'aedo di Chio / in gara, cantando, si affaticano invano». È questo il punto culminante che, in gergo letterario, potremmo definire la scena madre del carme. Il λαγωβόλον è un elemento comune a tutti i diversi gradi della gerarchia pastorale; perciò è anche il più adatto ad essere assunto come simbolo dell'intera categoria e quindi anche della Musa bucolica. Tale valore simbolico ha evidentemente nel nostro idillio, dove esso viene offerto da un αἰπόλος all' 'archegeta' della poesia bucolica; ed è senza dubbio questo lo scopo a cui ha mirato Teocrito: di farsi 'consacrare' poeta dei pastori proprio da un pastore. Le Muse, un giorno, avevano insignito del bastone pastorale Esiodo e gli avevano ordinato di essere poeta della verità. Simichida, secondo il giudizio di Licida, è un poeta «plasmato sulla verità»; merita quindi la stessa investitura di Esiodo. La spiegazione del sintagma «plasmato sulla verità» è fornita da Licida stesso. Egli biasima nell'architetto e nei pollastri delle Muse il difetto opposto a quelle qualità che loda in Simichida. Perciò ha motivato il suo dono con due causali: «perché sei ... poiché a me sono odiosi sia ... sia ...»; la prima esprime un giudizio positivo, la seconda due giudizi negativi uniti, tra loro, da un rapporto di associazione, e, con la prima, da un rapporto di opposizione. Il difetto dell'architetto e dei poeti biasimati da Licida consiste nel fatto che essi tentano un'impresa non proporzionata al loro ingegno naturale, cioè superiore alle loro forze. In ultima analisi il loro è un peccato di tracotanza, un peccato contro natura. Simichida, che non cade in questi errori biasimati da Licida, è un poeta che segue le proprie disposizioni naturali, che sceglie quel genere di poesia che gli è più congeniale e che è commisurato alle sue capacità. Essere plasmato sulla verità significa dunque obbedire alla propria natura, essere conformi a se stessi. L'intera locuzione «rampollo di Zeus plasmato tutto sulla verità», nel nostro caso, viene a significare che Simichida è un poeta vero perché segue le sue predisposizioni naturali e sa esprimere se stesso senza tentare imprese superiori alle sue capacità, come sarebbe quella di voler gareggiare con Omero o con Asclepiade di Samo e con Filita di Cos. Teocrito come, attraverso Licida, rifiuta Omero per modello, perché lo ritiene troppo in alto, così, attraverso Simichida, rifiuta, per la stessa ragione, Asclepiade di Samo e Filita di Cos¹⁸.

del grillo. Un riscontro interessante mi è stato segnalato da Adele-Teresa Cozzoli: si tratta di Orazio, *Serm.* II 3, 307ss., dove Damasippo si serve appunto di questo apologo esopico per criticare "le illusorie manie di grandezza del suo padrone".

¹⁸ Di recente M. Cantilena, in un articolo a me dedicato su questa stessa rivista (*Una nuova esegesi di Teocrito* 7, 47s., III, 1992, 179-197), ha creduto di poter dimostrare: 1) che ὄρνιχες di v. 47 siano 'galli' come sembra chiarire il κοκκύζοντες del verso successivo; 2) che il gallo fosse tradizionalmente noto per la sua rissosità e non per le sue capacità canore;

Confrontando ora la *recusatio* che abbiamo visto nel prologo degli *Aitia* di Callimaco con questa teocritea dobbiamo constatare quanto segue: 1) che Callimaco, proprio in nome dell'arte, ricusava tutta una determinata concezione poetica; in-

3) che il raffronto con Pind. *Ol.* 2, 86ss., che è stato ritenuto sempre il modello del passo teocriteo, non sia pertinente; 4) che sotto la metafora *Μοισᾶν ὄρνιχες* si celino i dotti rissosi del Museo di Alessandria: sembrerebbe provarlo – sempre secondo il Cantilena – un frammento dei *Silli* di Timone di Fliunte (12 Di Marco), dove essi vengono raffigurati come uomini che litigano all'infinito, cinti da palizzate di libri, nella gabbia delle Muse.

Il lavoro rivela senza dubbio dovizia di dottrina ed un'impeccabile *toilette* filologica; nondimeno il Cantilena ha avuto il torto di analizzare i vv. 47s. estrapolandoli dal contesto e ciò gli ha impedito di cogliere il significato reale nel passo teocriteo (cf. *supra*). Inoltre lo studioso indulge spesso in un 'conferismo' non finalizzato alla ricerca e qualche volta, pur nell'eccessiva copiosità dei raffronti, se ne lascia sfuggire qualcuno di fondamentale importanza per la retta interpretazione del testo in questione: si tratta principalmente di Bacchilide 4, 7s., dove il poeta si definisce "melodioso gallo di Urania" (questo caso mi è stato segnalato da Adele-Teresa Cozzoli), e di Ione di Chio, fr. 42 e 54 Leurini, dove ἀλέκτωρ ricorre, nel primo caso, come epiteto dell'αὐλός, nel secondo caso, della zampogna (σῦριγξ); anzi, nel primo caso Eustazio, che è uno dei testimoni del frammento, chiosa: "Ἴων ... ἀλέκτορα τὸν αὐλὸν εἶπε διὰ τὸ ἠδύ. Questi passi ci mostrano chiaramente documentata, nella tradizione poetica antica, la capacità canora del gallo e ci permettono di chiarire la *kenning* descrittiva di Teocrito (vv. 47ss.) senza ricorrere alla famigerata rissosità di questo povero pennuto. Inoltre è utile rilevare che, anche nella favolistica antica, il canto, e non la rissosità, doveva apparire come la caratteristica costante e principale del gallo, se in Esopo (*Fab.* 16 Hausrath-Hunger) la donnola lo può, in prima istanza, pretestuosamente accusare di disturbare col suo canto notturno il sonno degli uomini. Mi accorgo di essermi qui dilungato più di quanto consentivano l'argomento e l'economia del presente lavoro, ma un ultimo rilievo debbo ancora muovere all'amico Cantilena: di avere a torto negato qualsiasi rapporto di dipendenza tra il passo di Teocrito (7, 45-48) e Pindaro *Ol.* 2, 86-88. Pindaro, bollando i suoi rivali come "corvi invano gracchianti contro il divino uccello di Zeus", aveva implicitamente identificato se stesso (divino poeta che cantava meglio degli altri poeti) con l'aquila (divino uccello che volava più in alto di tutti gli altri uccelli), e contemporaneamente, in antitesi a se stesso, aveva identificato i poeti rivali con i corvi, uccelli che cantavano male e volavano basso. Quindi nell'immagine pindarica sono fusi due *tertia comparationis*: il canto e l'altezza. Teocrito ha sdoppiato o meglio normalizzato l'immagine del suo modello, creandone una con Omero e i "galli delle Muse" come termini contrapposti e con un solo *tertium comparationis*: il canto (vv. 47s.); ma, al tempo stesso, ha voluto recuperare il concetto dell'altezza, presente nel suo modello, ampliando l'immagine con l'esempio dell'"architetto che si sforzi di costruire una casa alta quanto la cima del monte Oromedonte" (vv. 45s.). Non si deve dimenticare che Teocrito, come del resto ogni altro grande poeta ellenistico, chiedeva sempre la complicità dei fruitori, ed alla memoria dotta dei fruitori rivolgeva quasi sempre le sue creazioni: nel nostro caso, quindi, era quasi sicuramente il ricordo del suo modello pindarico, e non della rissosità del gallo, che Teocrito intendeva risvegliare nella memoria dei suoi destinatari. Dopo che questo mio lavoro era stato già redatto e licenziato, M. Cantilena è ritornato brevemente sull'argomento (*Ancora su Theocr.* 7, 47s. «Eikasmós» V, 1994, 213-215), ma solo per ribadire la sua precedente tesi (*Μοισᾶν ὄρνιχες* = poeti-grammatici del Museo), e ciò mi esime dal polemizzare ulteriormente col giovane collega.

fatti egli rifiutava il poema «unico e continuato in molte migliaia di versi» e, in netta opposizione alla teorica di Aristotele e della scuola peripatetica, indicava orgogliosamente nella sua λεπτότης la qualità principale e necessaria per ogni opera di vera poesia ; 2) che il motivo dell'*excusatio*, completamente assente nel testo callimacheo, compare già nelle *Talisie* di Teocrito, dove il poeta bucolico Simichida (cioè Teocrito) viene definito πᾶν ἐπ' ἄλαθείᾳ πεπλασμένον, appunto perché aveva saputo scegliere quel genere di poesia che era conforme alle sue predisposizioni naturali e alle sue capacità poetiche, senza tentare imprese superiori alle sue forze come sarebbe stata quella di voler gareggiare con Omero o con Ascepiade e Filita, considerati, ciascuno nel suo genere, modelli irraggiungibili.

Bisogna allora ritenere che Teocrito abbia trasformato in *excusatio* la *recusatio* callimachea? Una semplice considerazione cronologica ci assicura che la questione va risolta in senso opposto. Non si conosce l'anno di composizione delle *Talisie*, ma essa è da porre dopo il soggiorno di Teocrito a Cos e ad Alessandria (274-270) e prima, certo, della sua morte che difficilmente si può posporre al 260. Mentre per il secondo prologo degli *Aitia*, che apparteneva alla vecchiaia del poeta, abbiamo un *terminus post quem* che è il 245; perché la *Chioma di Berenice*, che si riferiva appunto ad avvenimenti del 246/5, costituiva, come ci ha rivelato il papiro delle *diegeseis*, la chiusa dell'ultimo libro della seconda edizione degli *Aitia* a cui apparteneva appunto il prologo dei Telchini¹⁹. Dobbiamo quindi concludere che è stato il battagliero poeta di Cirene, sotto la spinta polemica contro i suoi detrattori, a bandire ogni mal celata ipocrisia e a trasformare in un aperto e netto rifiuto in nome dell'arte quell'espedito letterario che in origine suonava come una forzata rinuncia del poeta ad un genere ritenuto troppo alto, cioè superiore alle proprie capacità (*excusatio*). Il primo epigramma della nostra raccolta callimachea (*Ep.* 1 Pf. = *AP* VII 89), che risale certamente ad un'epoca anteriore al prologo dei Telchini, sembra confermare questa ricostruzione. Con l'animo distaccato di chi racconta una fiaba, Callimaco riferisce un antico aneddoto. Uno straniero di Atarneo, incerto se sposare una donna della sua stessa condizione sociale o di più alto rango, chiede consiglio a Pittaco. E questi, indicandogli dei fanciulli che giocavano a trottola: «Segui il loro consiglio» gli dice. E lo straniero, avvicinatosi ai fanciulli,

¹⁹ Quando, nel 245, Tolemeo III Evergete partì per la guerra contro Seleuco II di Siria, la regina Berenice consacrò ad Afrodite un ricciolo della sua chioma come offerta votiva per il felice ritorno dello sposo; ma il ricciolo sparì dal tempio e l'astronomo di corte (Conone di Samo) testimoniò di averlo visto in cielo assunto tra gli astri come nuova costellazione. Callimaco assecondò la fantasia dell'astronomo e compose un'elegia: la *Chioma di Berenice*. La scoperta del papiro delle *diegeseis*, pubblicato dal Vogliano nel 1934, ha rivelato che la *Chioma* era stata, da Callimaco, inclusa nella seconda edizione degli *Aitia*, alla quale apparteneva appunto il prologo dei Telchini; perciò sia per l'una che per l'altro abbiamo come sicuro *terminus post quem* il 245, che è la data di composizione della *Chioma*.

sente che essi giocando si esortavano a vicenda col grido τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα (= 'spingi quella che è dalla tua parte!'). «Lo straniero questo ascoltando» – prosegue Callimaco – «si astenne dall'aggrapparsi ad una casa troppo grande, perché volle seguire l'esortazione dei fanciulli. E come quello condusse alla sua piccola casa la sposa piccina, così anche tu ... prendi quella conforme a te stesso (τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα)». La *pointe* dell'epigramma sta nel duplice significato di cui è suscettibile la frase τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα, a seconda che si sottintenda νύμφην (la 'sposa') ovvero βέμβικα (la 'trottola'); la chiave della soluzione ce la dà il κατ' ἐμέ del v. 4 (= 'conforme alla mia condizione'). I ragazzi dicono: «spingi quella (trottola) che è dalla tua parte», ma l'ospite intende: «prendi quella (sposa) conforme al tuo stato sociale». L'aneddoto si trova accennato nel *Prometeo* di Eschilo (vv. 887ss.): il coro giudica che la vergine Io, accostandosi ad uno sposo celeste, abbia oltrepassato i limiti dell'umana natura; e, nel suo desiderio di pace e di moderazione, rammenta il consiglio del saggio Pittaco. La storiella è riportata anche da altre fonti, e facilmente la *Spielerei* che nasce dal facile equivoco (βέμβικα ~ νύμφην) era già nella tradizione, come sembra indicare il v. 890 del *Prometeo*. Ma la novità di Callimaco consiste nell'aver introdotto allusivamente un terzo significato possibile: quello critico letterario. Infatti gli scopi letterari del poeta, anche se meno scoperti del solito, sono tuttavia evidenti: ne è prova la terminologia, che è quella usuale a Callimaco nella polemica letteraria e, soprattutto, il confronto con Teocrito (*Id.* 7, 40-48 e 22, 218ss.) dove ricorre lo stesso problema con la stessa soluzione dell'epigramma callimacheo.

Il Wimmel credeva che i poeti augustei, per sottrarsi al desiderio espresso da Ottaviano e da Mecenate di veder celebrato il nuovo regime, fecero ricorso alla forma della *recusatio* callimachea; che però, principalmente per cautelare se stessi da personaggi tanto potenti, la spogliarono di ogni tono violento e motivarono il loro rifiuto come una rinuncia fatta a malincuore: e questa sarebbe la genesi dell'*excusatio*. Il D'Anna, in una serie di saggi sulla *recusatio* nei poeti latini dell'età augustea, ha ribadito la natura programmatica della bucolica sesta e ha additato appunto nel suo proemio (vv. 3-12) il primo chiaro esempio di *recusatio-excusatio*: Virgilio, secondo D'Anna, sarebbe pervenuto a questa nuova forma di *recusatio* calando nello schema callimacheo una «nuova concezione da lui maturata per un verso sotto la spinta dei drammatici avvenimenti della sua vita e per l'altro per influsso del modello teocriteo». Sono due ricostruzioni certo intelligenti, e in buona parte valide, almeno per l'ambiente romano. Sarà stato infatti vero che Virgilio ha ripristinato e per primo introdotto in Roma la forma della *recusatio-excusatio*, accentuandone (come richiedevano la circostanza storica e la situazione del momento) quei motivi che già all'origine la differenziavano dalla *recusatio* callimachea; ma la cronologia ci assicura che la *recusatio-excusatio* era nata più di due secoli prima nel mondo greco e prima ancora della celebre *recusatio* callimachea di cui abbiamo un sicuro *terminus post quem* che è il 245. Questa mia conclusione non riuscirà forse gradita ai colleghi latinisti, che della *excusatio* hanno sempre riven-

dicato l'origine latina, e di ciò mi dispiace; ma ad una loro eventuale protesta non mi rimane che rispondere col titolo di una celebre commedia di Pirandello: «Così è se vi pare».

Roma

G R E G O R I O S E R R A O