

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale: 10/D2, Lingua e Letteratura Greca

Settore Scientifico Disciplinare: L-Fil-Let/02, Lingua e Letteratura Greca

TITOLO TESI

Tra vecchi e nuovi generi: la poesia di Bacchilide nel suo contesto culturale

Presentata da: Francesca Colantoni

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Supervisore

Prof. Livio Sbardella

Co-supervisore

Prof. Francesco Benozzo

Esame finale anno 2018

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO I	6
La ricezione di Bacchilide nel mondo greco, Bacchilide e il canone dei nove lirici	6
<i>A.P.</i> IX 184, vv. 1-2: Bacchilide λάλε Σειρήν.....	7
Il significato del termine Σειρήν.....	9
Pindaro e Bacchilide: rivali come le Muse e le Sirene?	13
Il significato dell'aggettivo λάλος.....	15
<i>A. P.</i> IX 57, vv. 1-4	22
CAPITOLO II	27
Bacchilide e l'epica: un rapporto complesso	27
La tradizione epico-rapsodica all'epoca di Bacchilide	27
La diegesi: un confronto tra Pindaro e Bacchilide	29
L' <i>Epinicio</i> V: una continuazione dell' <i>epos</i>	34
La tecnica narrativa dell' <i>Epinicio</i> V e i suoi rapporti con il genere epico	34
La connessione tra il mito e l'attualità storica: un'assenza solo apparente	36
Riferimenti allusivi e compendiari al mito omerico	40
L'interruzione del racconto e l'ironia tragica	41
Il <i>Ditirambo</i> XV: questione di dettagli	43
L'ambasceria a Troia prima di Bacchilide.....	43
L'ambasceria a Troia nella rielaborazione di Bacchilide	46
L' <i>Epinicio</i> XIII: materia epica trattata alla maniera lirica	49
La dizione omerica e il rimaneggiamento del materiale epico	50
La rottura della linearità temporale e la giustapposizione di scene contemporanee.....	51
Osservazioni conclusive.....	53
CAPITOLO III	55
Bacchilide e i nuovi generi letterari	55
PARTE I: Bacchilide e il genere favolistico	55
La favola all'epoca di Bacchilide	55
Il caso del <i>Ditirambo</i> XVII.....	56
Il <i>Ditirambo</i> XVII: aspetti preliminari	58
Il mito narrato nel <i>Ditirambo</i> XVII	59
L'influenza del genere favolistico sul <i>Ditirambo</i> XVII	61
PARTE II: Bacchilide e il genere mitografico.....	67

Tra vecchi e nuovi generi: la poesia di Bacchilide nel suo contesto culturale

I mitografi nelle testimonianze di Pindaro.....	67
Il genere mitografico.....	69
La vicenda di Cresò all'epoca di Bacchilide	70
L' <i>Epinicio</i> III: questioni generali	71
L' <i>Epinicio</i> III: la sezione mitica e il confronto con Erodoto	72
Influssi mitografici in Bacchilide	75
<i>CAPITOLO IV</i>	76
Bacchilide e la tragedia: nuove prospettive alla luce degli studi sui generi letterari	76
I ditirambi bacchilidei.....	76
Dal ditirambo alla tragedia o dalla tragedia al ditirambo?	77
Elementi tragici nella produzione poetica bacchilidea	78
<i>CONCLUSIONI</i>	83
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	85

INTRODUZIONE

La fascia cronologica compresa tra il VI e il V sec. a. C. costituisce uno snodo fondamentale per la cultura greca che proprio in quel periodo va incontro a nevralgiche trasformazioni culturali. In questo arco temporale, i vari generi letterari cominciano a definire con chiarezza i loro confini, cercando di emergere da un contesto particolarmente fluido e magmatico.

La poesia lirica di Bacchilide, che si colloca in questo particolare momento storico, mostra evidenti punti di contatto, tanto sul piano contenutistico che su quello formale e strutturale, con altri generi letterari. Essa si contraddistingue per una forte tendenza all'eclettismo, cifra stilistica che la rende atipica rispetto ai canoni di genere forse meglio rispettati dalla contemporanea e competitiva poesia pindarica.

Il successo della poesia bacchilidea, suggellato in età alessandrina dal suo ingresso nel novero dei poeti lirici, venne meno nella tradizione successiva che la vide perdente rispetto a quella del poeta tebano.

L'analisi di questa problematica storico-letteraria costituisce l'oggetto di questo lavoro. L'accento critico sarà posto sulla ricezione del poeta in età alessandrina, con particolare attenzione alle dinamiche estetiche e culturali che ne favorirono l'entrata nel canone dei lirici, e, sulle sue interazioni con i generi letterari a essa coevi.

Il lavoro si articola in quattro capitoli. Il capitolo I verte essenzialmente sullo studio della ricezione della poesia bacchilidea da parte degli eruditi di età ellenistica. Una particolare attenzione è riservata all'analisi del canone dei lirici, privilegiato ambito di indagine per lo studio della fortuna del poeta di Ceo nel mondo greco. I capitoli II, III e IV sono incentrati sui rapporti della lirica bacchilidea con i contemporanei generi letterari. Il capitolo II è dedicato alla complessa e versatile relazione tra la poesia di Bacchilide e il genere epico, un genere ormai consolidato che godeva all'epoca di grande prestigio e risonanza con l'affermazione dei circoli epico-rapsodici. Il capitolo III, che analizza i rapporti tra

la lirica bacchilidea e i generi letterari emergenti, è articolato in due sezioni, incentrate rispettivamente sui punti di contatto con il genere favolistico e quello mitografico. Il capitolo IV infine, alla luce dell'analisi condotta sui generi letterari, si propone di trattare da un'altra prospettiva i rapporti tra la poesia di Bacchilide e il genere tragico.

Scopo del lavoro non è quello di procedere a un'analisi esaustiva delle questioni di genere, ma di approcciarsi alla poesia bacchilidea in maniera selettiva, privilegiando i carmi meglio conservati e leggibili nella loro interezza¹, al fine di fornire un quadro d'insieme dell'opera bacchilidea nelle sue linee di tangenza con il variegato panorama dei generi letterari dell'epoca.

¹ L'edizione critica di riferimento è Machler 2003.

CAPITOLO I

La ricezione di Bacchilide nel mondo greco

Bacchilide e il canone dei nove lirici

La canonizzazione costituisce un fenomeno caratterizzante della cultura greca. Essa si pone come una risposta alla esigenza di sistematizzazione del patrimonio culturale ed ha rappresentato una sorta di filtro attraverso cui la produzione letteraria greca è stata costretta di volta in volta a passare. Come spiega Nicolai,² si tratta di una tendenza insita nella cultura greca, che agisce a partire dalle fasi più arcaiche e che non è, come invece si tende a credere, *sic et simpliciter* figlia dell'età alessandrina. I *corpora* di opere che vengono raccolte sotto il nome di un autore rappresentano infatti dei canoni, seppur involontari: ancor prima che vi sia una precisa volontà redazionale e/o editoriale, nascono *corpora* che canonizzano alcuni testi, marginalizzandone e condannandone altri all'oblio. In altri termini, le varie occasioni di fruizione dei testi (feste, agoni e quant'altro), di fatto operavano già una forte selezione testuale. Nell'epoca ellenistica poi, all'interno di scuole e biblioteche, si assiste all'affermazione dei canoni *stricto sensu*. Gli eruditi dell'epoca ordinarono e catalogarono il patrimonio letterario, un patrimonio tanto grande quanto disordinato, in modo tale da renderlo fruibile, coeso e coerente. In questo contesto, ormai dominato dal libro, nacquero i canoni letterari, liste di 'autori' selezionati come i migliori rappresentanti di un genere letterario³. Anche questi, chiaramente, hanno costituito una strettoia in senso selettivo: essi infatti non si limitarono ad essere descrittivi, ma furono anche normativi⁴, rendendo canonica una precisa e circostanziata idea di 'letteratura'. Il canone dei lirici è attestato in tre epigrammi anonimi grosso modo coevi, due presenti nell'*Antologia Palatina*, IX 184 e IX 57, e uno tramandato negli scolii a Pindaro (vol. I, pp. 10-1 Drachmann), ovvero *Antologiae Graecae Appendix, Epigrammata demonstrativa*, ep. 73. Il canone, che

² Nicolai 2014, p. 35 ss.

³ Nicolai 2014.

⁴ Nicolai 2014, p. 34: «Literary canons act as powerful filter, conditioning the perception we have of the literatures of antiquity. At the same time, canons are selections and representations of literature as it ought to be. In this regard, canons are descriptive and normative at once... Whatever is left out of the canons eventually becomes marginalized».

rimane invariato fino alla più tarda età alessandrina⁵, comprende nove poeti lirici: Pindaro, Bacchilide, Saffo, Anacreonte, Stesicoro, Simonide, Ibico, Alceo, Alcmane. In questi epigrammi la terminologia usata relativamente a Bacchilide è particolarmente interessante, soprattutto perché antitetica rispetto a quella pindarica. In questa sede intendo analizzare il lessico impiegato per la descrizione della poetica bacchilidea e ampliare lo studio alla terminologia scelta per la descrizione degli altri autori di poesia corale, in particolar modo Pindaro e Simonide. Tale analisi permetterà di far luce su come venisse percepita la poesia bacchilidea da parte di quell'ambiente letterario che formulò il canone e di comprendere la posizione del poeta di Ceo nel variegato genere corale.

A.P. IX 184, vv. 1-2: Bacchilide *λάλε Σειρήν*

Questo epigramma dell'*Antologia Palatina*, datato a circa il 100 a. C., è considerato dalla critica il primo in ordine cronologico a contenere il canone dei lirici. I lirici compaiono citati nel seguente ordine, senza che ci sia una divisione tra monodici e corali: Pindaro, Bacchilide, Saffo, Anacreonte, Stesicoro, Simonide, Ibico, Alceo, Alcmane. I versi di maggiore interesse sono i primi due, dove compare il nome di Bacchilide, accompagnato da quello di Pindaro.

Πίνδαρε, Μουσάων ἱερὸν στόμα, καὶ λάλε Σειρήν

Βακχυλίδη, Σαπροῦς τ'Αἰολίδες χάριτες,

Come è evidente, i nomi dei due lirici ed i loro rispettivi appellativi sono disposti intenzionalmente in chiasmo: l'epigramma si apre con il nome di Pindaro, in posizione di spicco, cui segue la definizione *Μουσάων ἱερὸν στόμα* "sacra bocca delle Muse"; seguono poi nell'ordine la definizione di Bacchilide, *λάλε Σειρήν* "Sirena chiacchierina?", ed infine il nome del poeta di Ceo, che peraltro costituisce la prima parola del secondo verso dell'epigramma, così da essere anch'esso in posizione di spicco. Una simile costruzione chiasmica fa dei due poeti una coppia, cosa che non accade per nessun altro poeta dell'epigramma. Tutte le citazioni degli altri lirici non si richiamano tra di loro, non vi sono cioè né parallelismi né chiasmi che possano far associare, in un meccanismo di simmetria o antinomia, un lirico ad

⁵ Cfr. Pfeiffer 1973 «Poteva differire l'ordine ma i nomi effettivi furono gli stessi in tutti gli epigrammi ellenistici e nelle liste in prosa fino alla più tarda età bizantina».

un altro. In altri termini, l'anonimo autore nell'epigramma sembra mettere Pindaro e Bacchilide in stretta relazione, cosa che non si può attribuire ad una mera scelta stilistica. È pertanto importante andare oltre il semplice aspetto formale per comprendere i significati che si celano dietro il chiasmo, soprattutto dal momento che si tratta di un caso isolato nell'epigramma. La figura retorica del chiasmo potrebbe essere funzionale alla creazione sul piano formale di un'opposizione tra i due poeti. Il lessico impiegato per la formazione degli appellativi sembra andare nella stessa identica direzione. Non si può infatti non notare, anche ad una prima analisi, l'opposizione tra gli aggettivi ἱερός / λάλος, usati rispettivamente per Pindaro e Bacchilide, e la coppia di sostantivi Μοῦσα / Σειρήν, il primo usato in riferimento a Pindaro, il secondo usato in riferimento a Bacchilide. Tale opposizione, forte e carica di significati, merita un'analisi approfondita. Le due locuzioni attributive sembrano voler indicare due tipi di poesia che si oppongono, proprio come in un chiasmo, l'uno all'altro. La locuzione Μουσάων ἱερὸν στόμα, usata in riferimento a Pindaro, vuole designare una poesia tradizionale, sacrale, solenne e grandiosa. L'aggettivo ἱερός rievoca i concetti di sacralità e *gravitas*; il termine Musa invece che, fin dagli albori della letteratura greca, costituisce la divinità che presiede all'arte della poesia (essendone l'unica vera ispiratrice) richiama alla mente il concetto di poesia istituzionale per eccellenza. Del resto, che tale locuzione sia da intendere in questo senso è ulteriormente dimostrato dal fatto che in questa sede essa si trova in antitesi con l'espressione λάλε Σειρήν, dove il termine Σειρήν evoca il concetto di un canto bello ma ricco di implicazioni negative o, se non altro, non convenzionali. Si può ragionevolmente ritenere che l'epiteto λάλε Σειρήν, usato in contrapposizione alla locuzione Μουσάων ἱερὸν στόμα, voglia indicare un poeta e quindi una poesia 'altra', lontana dalla ieraticità e dalla canonicità che dovevano caratterizzare, secondo gli antichi, la poesia pindarica. Le Sirene, differentemente dalle Muse, non presiedono all'arte poetica e costituiscono delle figure liminali non istituzionalizzate. Questo non implica necessariamente che tra le due forme di poesia vi sia una gerarchia estetica che vedrebbe la poesia pindarica prevalere su quella bacchilidea, ma ne sottolinea certamente la profonda diversità. Ora, per comprendere appieno in che senso la poesia del poeta di Ceo rappresenti una poesia 'altra' rispetto a quella pindarica, sarà necessario analizzare più da vicino l'epiteto λάλε Σειρήν usato per indicare Bacchilide. Rispetto alla locuzione usata per Pindaro, questa si

presenta ben più complessa da comprendere. Infatti, i termini che la compongono, l'aggettivo *λάλος* ed il sostantivo *Σειρήν*, sono termini, il secondo in particolar modo, che hanno assunto nel corso della tradizione letteraria greca una grande varietà di significati, talvolta tra loro addirittura opposti: dalla polisemia deriva un'evidente complessità nella comprensione dello specifico significato di questi termini e della locuzione nel suo complesso.

Il significato del termine *Σειρήν*

Il sostantivo *Σειρήν* ha una lunghissima storia letteraria. Nelle sue prime attestazioni (in Omero), come è noto, il termine in esame ha un significato esclusivamente negativo. In Omero le Sirene rappresentano l'opposto delle Muse, benché, in quanto onniscienti e divinità ipostasi del canto, ne richiamino la funzione. Le Sirene sono affascinanti creature ibride dispensatrici di morte: in netta opposizione alle Muse, il loro è un canto ammaliante che porta all'autodistruzione. Già in età arcaica il sostantivo assume una valenza positiva, perdendo le implicazioni di pericolo e morte che ha nel mito omerico. Le Sirene diventano così l'ipostasi di un canto persuasivo, affascinante e meraviglioso. Nel fr. 30 P. di Alcmane,⁶ in base a quello che si riesce a leggere ed al commento di Aristide⁷ che cita il passo, la Musa si identifica con la Sirena; allo stesso modo, nel partenio del Louvre, il papiro Mariette,⁸ si dice che il canto delle fanciulle non può in nessun modo eguagliare quello delle Sirene che sono delle divinità. Da qui in avanti, per quanto è dato constatare, nella storia della cultura greca il termine Sirena viene usato ora con valenza negativa, ora con valenza positiva, in base al contesto. Da passi in cui per Sirena si continua a intendere la figura mitologica di derivazione omerica, si arriva a passi in cui Sirena diventa sinonimo di Musa. Solo per fare qualche esempio, si pensi ad *A. P.* II, 1, v. 350 e ad *Antologiae Graecae Appendix, Epigrammata sepulcralia*, ep. 550: nel primo, le Sirene si appropriano della prerogativa delle Muse di essere le dee che presiedono alla poesia; nel secondo, i termini Musa e Sirena sono usati l'uno come sinonimo dell'altro, tanto da sembrare addirittura intercambiabili. In *A.P.* IX 184 possiamo escludere sia che il termine abbia una valenza negativa sia che rappresenti un sinonimo di Musa. Infatti, qualificare negativamente Bacchilide non ha alcun senso

⁶ ἅ Μῶσα κέκλαγ' ἅ λίγη Σηρήν

⁷ *Or.* 28, 51 ss.

⁸ Fr. 1, 96-98 P.

quando lo si va ad inserire nel canone dei lirici, in cui possono rientrare solo i poeti migliori; allo stesso modo, è da escludere che il sostantivo Σειρήν sia in questo contesto semplicemente il sinonimo del sostantivo Μοῦσα, dal momento che tutto il passo è costruito in modo tale da creare un'opposizione con la locuzione Μουσάων ἱερὸν στόμα. Il fatto che un poeta definito Sirena sia contrapposto ad un altro messo in relazione con le Muse non può non avere importanti conseguenze sul piano interpretativo.

Molti poeti e prosatori greci, non solamente Bacchilide, sono stati definiti Sirena nel corso della tradizione letteraria: in questo senso, il caso di Bacchilide non costituisce un *unicum*. Tuttavia, questo è l'unico caso in cui un poeta definito Sirena è contrapposto ad un altro messo in connessione con le Muse, opposizione che, come si diceva, è essenziale ai fini dell'interpretazione complessiva del passo. Ad ogni modo, sarà utile un'analisi dei passi in cui un poeta o un prosatore viene messo in relazione con la figura della Sirena per provare a comprendere meglio il senso della descrizione del poeta attraverso tale immagine.

1. Isocrate: Flavio Filostrato nel capitolo 17 del primo libro delle *Vite dei Sofisti* (I, 17, 503-504) si occupa di Isocrate. Filostrato riporta la notizia secondo la quale sulla tomba⁹ del sofista era collocata una Sirena nell'atto di cantare che indicava la capacità di persuasione (πειθώ). Il sostantivo πειθώ indica quella persuasione di cui sono capaci le Sirene fin dalla loro prima apparizione nella letteratura greca, persuasione che evidentemente non ha in questo contesto nessuna implicazione con il concetto negativo di induzione alla morte. Ora, sebbene Isocrate non sia definito Sirena *stricto sensu*, ad ogni modo la sua connessione con la figura della Sirena è evidente e degna di nota. Qualche riga più avanti Filostrato afferma che Isocrate ἐπεμελήτη δὲ καὶ περιβολῆς καὶ ῥυθμοῦ καὶ συνθήκης καὶ κρότου, mettendo bene in evidenza l'attenzione che Isocrate dimostrò di avere nei confronti del ritmo,

⁹ Sulle steli sepolcrali era motivo iconografico frequente la presenza di una o più Sirene nell'atto di compiere gesti di lamentazione e intonare canti funebri. Per la documentazione archeologica si veda Cerri 1984 p. 158 n. 3. Sul piano strettamente letterario il motivo delle Sirene che presiedono al canto funebre, nato evidentemente per la stretta connessione di queste con i concetti di canto e morte, è attestato nell'Elena di Euripide ai vv. 167-173. Per questo si veda di nuovo Cerri 1984, p. 158. In maniera simile, il collegamento tra le Sirene ed il regno dei morti compare in Sofocle, 861 Radt, dove il canto delle Sirene è collegato all'Ade, e in Nonno, *Dionisiache*, XXII, 12, dove le Sirene sono raffigurate sulla tomba di Proteo, intente a suonare.

della sonorità e della sintassi della sua prosa. Tutte queste sono caratteristiche che andavano nella direzione della creazione di una prosa (come la critica sia antica che moderna hanno già rilevato) elegante, sciolta e fluida. Sempre nello stesso passo, poco dopo, Filostrato instaura un paragone tra Isocrate e Demostene dicendo che il secondo ὑπερβάλετο αὐτὸν θυμῷ καὶ ἐπιφορᾷ καὶ περιβολῇ καὶ ταχυτῆτι λόγου τε καὶ ἐννοίας. Σεμνότης δ' ἢ μὲν Δημοσθένους ἐπεστραμμένη μᾶλλον, ἢ δὲ Ἴσοκράτους ἀβροτέρα τε καὶ ἡδίωv. Da queste righe emerge con netta evidenza la differenza stilistica che vi era, secondo Filostrato, tra i due oratori, caratterizzati da un diverso tipo di *gravitas*. Isocrate, connesso con la figura della Sirena, era superato da Demostene nell'impeto oratorio e nella veemenza, essendo caratterizzato da una *gravitas* più delicata (ἀβροτέρα) e dolce (ἡδίωv). Pertanto, possiamo affermare che la connessione di Isocrate con la figura della Sirena porta con sé di certo il concetto di persuasione e allo stesso tempo, benché non specificato chiaramente, quello di una solennità dolce e delicata, lontana dalla magniloquenza demostenica.

2. Sofocle: Pausania (I, 21, 1-2) narra le origini di una particolare tradizione ancora viva ai suoi tempi, che consisteva nel paragonare a una Sirena opere in versi e in prosa particolarmente affascinanti: αἱ νῦν ἔτι ποιημάτων καὶ ἐφαίνετο ἔχειν, εἰώθασι δὲ καὶ νῦν ἔτι ποιημάτων καὶ λόγων τὸ ἐπαγωγὸν Σειρῆνι εἰκάζειν. Questa usanza sarebbe nata in seguito ad un episodio verificatosi subito dopo la morte di Sofocle: il comandante degli spartani, dopo aver invaso l'Attica, ebbe una visione in cui Dioniso tributava onore ad “una nuova sirena”. Il comandante interpretò la visione e pensò che la sirena rappresentasse Sofocle e la sua poesia. Al di là dell'episodio in sé e del collegamento con Sofocle, ai fini di questa analisi è centrale comprendere il motivo dell'accostamento del poeta alla figura della Sirena: dal passo di Pausania si rileva che alla base dell'istituzione del paragone c'era il fascino (τὸ ἐπαγωγὸν) dell'opera.

3. Menandro: In un epigramma dell'*Antologiae Graecae Appendix*¹⁰ Menandro viene definito Sirena del teatro. Così recita l'epigramma:

Φαιδρὸν] ἑταῖρον Ἔρωτος ὄραξ, Σειρῆνα Θεάτρων,
τόνδε Μένανδρον, ἀεὶ κρᾶτα πυκαζόμενον,
οὔνεκ' ἄρ' ἀνθρώπους ἰλαρὸν βίον ἐξεδίδαξεν,
ἠδύνας] σκηνὴν δράμασι πᾶσι γάμων.

Lo stato frammentario del testo non ne consente purtroppo una sicura esegesi. Ad ogni modo, si può con relativa certezza affermare che nel caso di Menandro la qualifica di Sirena è collegata al successo ottenuto insegnando una vita felice agli uomini (ἀνθρώπους ἰλαρὸν βίον ἐξεδίδαξεν). Per la prima volta vediamo connessa l'idea della Sirena al successo presso il pubblico e alla rappresentazione di qualcosa di piacevole e capace di allietare, cifra stilistica lontana da solennità e sostenutezza. Tale aspetto è tanto più importante in quanto affine ad una caratteristica della poetica bacchilidea che emergerà dall'analisi di *A.P.* IX 57: la piacevolezza¹¹.

4. Ione di Chio: Diogene Laerzio in *Vite dei Sofisti*, VII, 160 parla di Ione di Chio definendolo Sirena, senza però fornire la spiegazione della scelta di un simile appellativo. Tuttavia, qualche riga sotto si leggono le seguenti parole in merito alla sua personalità, parole che possono facilmente essere considerate la ragione che ha portato ad avvicinare Ione di Chio alla figura della Sirena: ἦν δέ τις πειστικὸς καὶ ὄχλω πεποιημένος. L'essere persuasivo infatti (πειστικός) richiama alla mente la tipica persuasione delle Sirene, caratteristica che, come abbiamo già visto, è attribuita da Filostrato ad Isocrate, anch'esso messo in relazione con la figura delle Sirene¹². Inoltre, nel passo in esame la capacità di persuadere è una caratteristica di Ione di Chio che viene collegata con l'essere fatto per la folla (ὄχλω πεποιημένος). Tale aspetto conferisce al concetto di persuasione una sfumatura del tutto particolare, e cioè la capacità di piacere alla folla sapendola persuadere.

¹⁰ *Antologiae Graecae Appendix, Epigrammata demonstrativa* 114 b.

¹¹ Cfr. *infra*.

¹² Cfr. *supra*.

Questa connessione con il pubblico è un aspetto che riemergerà, seppur con una diversa sfumatura, anche dall'analisi dell'aggettivo *λόλος*. Si tratta pertanto di un elemento da non sottovalutare ai fini di una completa comprensione dell'epiteto usato per Bacchilide.

Pindaro e Bacchilide: rivali come le Muse e le Sirene?

Pausania (IX 34,3) descrive un'antica statua situata nel tempio di Era a Coronea, raffigurante la dea che tiene su una mano le Sirene. La descrizione dell'opera d'arte, benché sia estremamente sintetica, è di grande interesse in quanto fornisce lo spunto per la narrazione di una particolare vicenda mitica non attestata in nessuna fonte letteraria precedente: la gara canora tra le Muse e le Sirene. Quest'ultime, convinte da Era a sfidare le Muse in una gara di canto, non solo furono sconfitte ma subirono anche una profonda umiliazione da parte delle Muse che per sfregio strapparono le ali delle Sirene facendone delle corone in segno di vittoria¹³. Secondo Meliadò, questo mitema sarebbe un'elaborazione di età postclassica, nato presumibilmente dalla confluenza di spunti iconografici e toponomastici¹⁴: il mito viene infatti usato sia per rendere ragione della raffigurazione delle Muse col capo piumato sia per spiegare l'origine del nome della città di Aptera¹⁵. Tuttavia non si può escludere con certezza che questo mitema circolasse già in epoca più antica rispetto alla sua prima attestazione letteraria in Pausania (IX 34, 3). Potrebbe darsi che questa variante mitica fosse già diffusa in epoca precedente a Pausania, e che semplicemente non ce ne sia giunta notizia dalle fonti letterarie tradite. Se così fosse, in *A. P.* IX, 184 dietro l'opposizione Pindaro - Muse / Bacchilide – Sirene si celerebbe una velata ma efficace allusione alla rivalità che secondo il mito vi fu tra le Muse e le Sirene e quindi di riflesso alla rivalità tra i due poeti.

Dopotutto, è facile immaginare che due personalità tanto diverse ma attive nelle stesse corti e per le stesse committenze potessero essere rivali e cercare di affermare ognuna la propria arte e il proprio *status*. Le testimonianze antiche peraltro

¹³ Il fatale agone canoro tra Muse e Sirene sembra ben poco diffuso nell'antichità. Pare tuttavia che abbia avuto una buona diffusione in epoca imperiale e tardo antica. Per questo si veda M. Bettini, L. Spina, 2007 e C. Meliadò, 2010, pp. 301-312.

¹⁴ C. Meliadò, 2010, pp. 301-312. Anche G. Capdeville considera l'agone canoro tra le Muse e le Sirene una creazione di età ellenistica. Cfr. G. Capdeville, 1995, pp. 41-84.

¹⁵ C. Meliadò, 2010, pp. 301-312.

riferiscono spesso di un rapporto di rivalità tra Pindaro e Bacchilide. In particolare gli scoli a Pindaro costituiscono una fonte di preziose e precise informazioni, in quanto individuano nel testo pindarico dei riferimenti puntuali agli attriti del poeta tebano con Bacchilide¹⁶. Spesso la critica moderna¹⁷ ha negato la veridicità delle notizie fornite dagli scolasti, nutrendo forte diffidenza, sicuramente fondata, nei confronti del metodo di lavoro degli eruditi antichi. È innegabile infatti che essi avessero un approccio autoschediastico e che questo determinasse delle inferenze relativamente ai testi che commentavano. Ciò accadeva anche per il testo pindarico: in alcune immagini gli studiosi scorgevano sicuramente in maniera forzata dei riferimenti alle polemiche con Bacchilide. Concordo tuttavia con Gentili¹⁸ che almeno in un caso riconosce senza alcun dubbio la veridicità delle informazioni fornite dallo scoliasta: si tratta dei versi 85 ss. di *Olimpica* II che si riportano di seguito:

χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φύξ·
μαθόντες δὲ λάβ' ῥοι (86)
παγγλωσσία κόρακες ὡς ἄκραντα γαρυέτον
Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον·

Pindaro dichiara con forza icastica la sua visione aristocratica della poesia, rivendicando una forma di conoscenza per natura. Per il poeta di Tebe, l'arte poetica è un dono della natura e non una tecnica che si può imparare dagli altri: quanti invece credono di poterla apprendere altro non sono se non corvi loquaci che schiamazzano contro di lui, che si ritiene l'uccello divino di Zeus. Come sostiene Gentili¹⁹, qui si deve accogliere l'informazione fornita dello scoliasta che vede dietro l'immagine dei corvi schiamazzanti un'allusione a Simonide e Bacchilide. Secondo lo studioso infatti, benché anche altrove Pindaro ricorra all'immagine (tradizionale) dell'aquila contro le cornacchie come rappresentazione metapoetica, non si può negare che nel caso specifico «i “due corvi” poeti “per apprendimento”, che invano crocidano

¹⁶ Per una lista dei riferimenti a Bacchilide negli scoli pindarici cfr. Garcia Romero, 1988, p. 266 ss. e Giuseppetti, 2015, pp. 44-45.

¹⁷ Sull'annosa questione e sulla relativa bibliografia cfr. Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di), 2013, pp. 50-51 e Giuseppetti, 2015, p. 8 e per la bibliografia di riferimento cfr. Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di), 2013, p. 50 nota 4 e Giuseppetti, 2015, p. 8 nota 5.

¹⁸ Gentili, 1958, pp. 25-31 e Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di), 2013, pp. 50-51 e commento *ad locum*.

¹⁹ Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di), 2013, pp. 50-53.

contro l'aquila pindarica, non rappresentano un vuoto simulacro contrastivo, ma in essi sono adombrati, come la critica ha concordemente inteso, Simonide e Bacchilide»²⁰. Peraltro, in relazione al passo dell'*Olimpica* II è probabilmente da intendere un'affermazione di Bacchilide²¹ che, in antitesi con la conoscenza per natura rivendicata da Pindaro, dichiara:

Ἔτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς
τό τε πάλαι τό τε νῦν. [Οὐδὲ γὰρ ῥᾶστων]
ἀρρήτων ἐπέων πύλας

L'affermazione dello scoliasta e il richiamo testuale tra il passo dell'*Olimpica* II e il fr. 5 di Bacchilide sembrano volgere a favore della veridicità dell'esistenza, almeno in questo caso, di una polemica poetica tra i due autori della corale. Questo rinforza l'ipotesi che dietro l'immagine sopra discussa delle Muse e delle Sirene di *A. P. IX 184* vi fosse effettivamente un'allusione alla polemica tra Pindaro e Bacchilide.

Il significato dell'aggettivo λάλος

L'aggettivo λάλος ha assunto nel corso della letteratura greca molte sfumature di significato, spesso fortemente negative. Come nel caso del sostantivo Σειρήν è da escludere che l'aggettivo in esame abbia in questo contesto una valenza non positiva: λάλε Σειρήν è infatti una locuzione usata come appellativo di un poeta che ha il merito di poter essere annoverato nel canone dei lirici greci, ed è pertanto impossibile, in virtù di ciò, che l'aggettivo λάλος voglia indicare un difetto del poeta stesso. Come si vedrà, molte sono le implicazioni che porta con sé l'aggettivo, alcune delle quali andranno private della loro possibile valenza negativa per poter essere correttamente contestualizzate.

a. Fruibilità del testo e abbassamento della *gravitas*

Oltre che di Bacchilide, la λαλία fu considerata un aspetto caratteristico anche dello stile euripideo. Nel caso del tragediografo ateniese tuttavia tale aspetto fu visto in maniera tutt'altro che positiva e fu anzi uno dei nuclei tematici intorno al quale ruotò la sferzante critica che Aristofane ne fece nelle *Rane*. Benché nelle *Rane* la λαλία e

²⁰ Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di), 2013, p. 53.

²¹ Bacchilde, fr. 5.

l'essere *λάλος* di Euripide siano considerate caratteristiche esclusivamente negative, uno studio dei passi interessati in questo senso, accompagnato anche dall'interpretazione e dal riuso che secoli dopo ne fece Elio Aristide, sarà particolarmente utile ai fini della comprensione dello specifico significato dell'aggettivo *λάλος*. Tale significato, una volta privato della sua valenza più negativa, potrà essere usato per l'esegesi della locuzione *λάλε Σειρήν*.

Veniamo dunque alle *Rane*. Ai vv. 89-97 a Eracle che, esprimendosi sulla contemporanea situazione del teatro, parla di migliaia di giovinetti (*μειρακύλλια*) autori di tragedie che erano di gran lunga più chiacchieroni di Euripide (v. 91, *Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα*), Dioniso risponde manifestando un forte disprezzo nei confronti di questi tragediografi che erano ben lontani dal poter essere considerati dei veri e propri artisti. Già a partire da questi versi Aristofane vuole mettere in evidenza come Euripide, *λάλος* lui stesso, fosse diventato oggetto di imitazione da parte dei più giovani tragediografi o aspiranti tali, che, al fine di emularlo, erano divenuti così tanto ciarlieri da superare il modello da cui avevano preso l'ispirazione. Le parole di Eracle (vv. 89-91) condensano in pochi versi il fulcro di una delle accuse più forti che Eschilo nel famoso agone rivolgerà ad Euripide: l'aver insegnato la nefasta arte della *λαλία* causa dello svuotamento delle palestre (in altri termini del fallimento del vecchio sistema educativo incentrato sull'esercizio fisico) e dell'insubordinazione (vv. 1069-1073). Ora, come la critica ha già ben evidenziato, per Aristofane la *λαλία* che Euripide avrebbe insegnato altro non è che la sottigliezza dialettica della nuova cultura sofistica, responsabile della crisi morale di Atene. Non molti versi prima al v. 954 lo stesso Euripide, senza minimamente rendersi conto di dire in realtà qualcosa a suo demerito, si era vantato di aver insegnato a tutti a parlare (*λαλεῖν*). Non solo, ancora prima di ciò, precisamente ai vv. 939-944 che riporto di seguito, Euripide si era fatto vanto dell'aver snellito e alleggerito lo sfarzoso e pomposo stile tragico che aveva ereditato da Eschilo:

ἀλλ'ὥς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθὺς

οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν,

ἰσχανα μὲν πρότιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον

ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς

...

Ora, vi è necessariamente uno stretto legame di consequenzialità tra lo scopo di insegnare a tutti l'arte della parola e quello che potrebbe essere definito, con le dovute precauzioni, una sorta di abbassamento del livello stilistico del testo poetico attraverso l'uso di un lessico più semplice e immediato. Ne consegue che (nonostante Aristofane non lo dica esplicitamente), se Euripide ha insegnato l'arte della dialettica al suo pubblico, questo è stato possibile grazie alla messa in scena di dialoghi facilmente comprensibili e imitabili, al prezzo però di sacrificare magniloquenza, sfarzo e complessità dell'eloquio. Del resto, che nel caso di Euripide l'accusa di aver insegnato l'arte della *λαλία* dipenda strettamente da un abbassamento della *σεμνότης*, se così lo possiamo definire, è detto chiaramente da Elio Aristide nell'orazione *In difesa dei quattro*. Al paragrafo 65 (ed. C. A. Behr), Aristide, citando peraltro proprio il v. 91 delle *Rane* sopra riportato, spiega le ragioni che avrebbero fatto sì che Euripide venisse accusato di aver insegnato agli Ateniesi la *λαλία*, mettendo in evidenza come nessuno avesse invece osato muovere una simile accusa a Eschilo e Sofocle.

ὄρῳ δέ τοι καὶ περὶ τὴν τραγῳδίαν Αἰσχύλον μὲν αἰτίαν οὐ σχόντα ὡς εἰσαγάγοι λαλίαν, οὐδὲ τὸν ἥδιστον εἰπεῖν Σοφοκλέα οὐδαμοῦ ταῦτ'ἀκούσαντα ὡς ἐπῆρεν Ἀθηναίους λαλεῖν, ὅτι, οἶμαι, τῆς σεμνότητος ὡς οἶόν τε μάλιστα ἀντεῖχοντο καὶ κρείττονα ἢ κατὰ τοὺς πολλοὺς τὰ ἦθη παρείχοντο· Εὐριπίδην δὲ λαλεῖν αὐτοὺς ἐθίσαι κατατιαθέντα, ἀφελεῖν τι δόξαντα τοῦ βάρους καὶ τῶν καιρῶν, καὶ μετ'ἐκεῖνον αὖ πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα Ἀριστοφάνης μειράκια γενέσθαι φησίν, ἅτ', οἶμαι, τοσοῦτον Εὐριπίδου λειπόμενα κατὰ τὴν ποίησιν. Τοῦ γὰρ κόσμου κατὰ μικρὸν ὑπορρέοντος εἰς τοῦτο ἔδει τὸ ἀμάρτημα κατενεχθῆναι καὶ δοκεῖν λαλεῖν μᾶλλον ἢ ποιεῖν.

Secondo Aristide, né Eschilo né Sofocle corsero il rischio di venire accusati di aver spinto gli Ateniesi a *λαλεῖν* in quanto ricercarono la *σεμνότης* e raffigurarono dei personaggi di un livello superiore rispetto alla media (*κρείττονα ἢ κατὰ τοὺς πολλοὺς τὰ ἦθη παρείχοντο*). Al contrario, Euripide privando la poesia della *gravitas* (ἀφελεῖν τι δόξαντα τοῦ βάρους καὶ τῶν καιρῶν), si guadagnò

l'accusa di aver reso ciarlieri gli Ateniesi e in particolar modo i giovani tragediografi, che, come dice Aristofane al v. 91 delle *Rane*, divennero più ciarlieri di lui. L'abbassamento della *gravitas* operato da Euripide lo fece sembrare facilmente imitabile e fu così emulato dai più giovani, che però non seppero competere con il modello e divennero a loro volta artefici dello svilimento della poesia. Pertanto, riassumendo, nell'interpretazione che Aristide dà delle ragioni che portarono Euripide ad essere accusato di essere *λάλος* e di istigare alla *λαλία*, si istituisce un innegabile legame tra abbassamento della *gravitas* e fruibilità / imitazione. In altri termini, le opere euripidee, caratterizzate da uno stile se non di livello inferiore, di certo meno sostenuto di quello delle opere eschilee e sofoclee, erano più comprensibili al pubblico e sembravano più facilmente imitabili. Questo emerge con ancora maggiore chiarezza se si considera il contesto da cui è tratto il passo di Aristide sopra citato. Il sofista usa il passo sui tre tragediografi come dimostrazione dell'infondatezza dell'accusa di aver fatto diventare gli Ateniesi ciarlieri mossa da Platone a Pericle (in *Gorgia*, 515 e). In breve, ciò che Aristide vuole dimostrare è che Pericle non può in alcun modo aver reso gli Ateniesi *λαλοί* in quanto lui fu il primo a non esserlo. Per Aristide, Pericle fu un ottimo oratore e chi lo ascoltava parlare, riconoscendogli un'indubbia abilità oratoria e non sentendosi in grado di imitarlo, era più indotto al silenzio che ad un'avventata imitazione.²² È a questo punto che Aristide riporta il passo sui tragediografi, per dimostrare che come Eschilo e Sofocle non erano stati accusati di aver introdotto ad Atene l'arte della *λαλία* in quanto inclini alla *gravitas*, lo stesso doveva dirsi di Pericle, che era un ottimo oratore. Se c'era qualcuno passibile di questa accusa, seppur ingiusta (come lascia intendere Aristide), questi era Euripide che, sacrificando la *gravitas*, aveva reso la sua opera così tanto comprensibile e fruibile da essere a torto considerato facilmente imitabile.

Per concludere, la *λαλία*, privata della sua valenza negativa, indica uno stile privo di sfarzo e magniloquenza, libero dalla *gravitas*, più comprensibile e fruibile, e, almeno all'apparenza, facilmente imitabile.

b. Chiarezza espositiva e ricerca del favore del grande pubblico

Nell'*Etymologicum Gudianum* all'aggettivo *λάλος* sono associati una lunga serie di termini, tra cui, oltre a quelli che colgono l'aspetto più negativo dell'aggettivo in

²² Elio Aristide, *In difesa dei quattro*, paragrafi 60-62, secondo l'edizione di C. A. Behr.

questione, l'essere cioè ciarliero, millantatore, ciarlatano e garrulo (κόπις, πέρπερος, κόβαλος, στωμύλος), si riscontrano anche: δημοκόπος e τὸ τρανώς λέγειν. La λαλία, privata della sua valenza più negativa, diventa pertanto anche sinonimo di capacità di usare la parola in modo appropriato e convincente, penetrante e seduttivo. Entrambi i campi semantici sono collegabili, seppur con delle modulazioni di significato, con quanto la tradizione dice di Bacchilide. La δημοκοπία, indicando la volontà di instaurare un rapporto privilegiato col pubblico, è infatti la motivazione che spinge a voler piacere alla folla, cosa che abbiamo potuto attribuire a Bacchilide grazie alla testimonianza di Diogene Laerzio su Ione di Chio. Quanto invece al τὸ τρανώς λέγειν, con questo si vuole evidentemente indicare la chiarezza dello stile bacchilideo, chiarezza che va di pari passo con le caratteristiche di fruibilità e abbassamento di *gravitas* che abbiamo già potuto attribuire a Bacchilide.

c. Narratività

In un passo dei *Caratteri* di Teofrasto (VII, 9), il verbo λαλέω ha un significato particolarmente interessante, che può essere esteso anche all'aggettivo λάλος che stiamo esaminando. A proposito della figura del chiacchierone Teofrasto afferma:

καὶ σκωπτόμενος ὑπομεῖναι καὶ ὑπὸ τῶν αὐτοῦ παιδίων, ὅταν αὐτὸς ἤδη καθεύδειν βουλόμενος κελεύη, λεγόντων Τᾶτα, λαλεῖν τι ἡμῖν, ὅπως ᾗν ἡμᾶς ὕπνος τις λάβη.

Nel passo citato di Teofrasto dei bambini, volendosi prendere gioco dell'innata propensione del padre alla chiacchiera, gli chiedono, proprio quando lui vorrebbe andare a dormire, di raccontare loro qualcosa (λαλεῖν τι) affinché prendano sonno. Il verbo λαλέω indica qui un raccontare semplice e lineare. Se estesa alla locuzione λάλος Σειρήν, tale accezione conferisce alla poetica bacchilidea una connotazione stilistica di tipo narrativo in senso piano e lineare.

d. 'Femminilità'

L'aggettivo λάλος, presente nella locuzione usata in riferimento a Bacchilide, è spesso collegato all'universo femminile. Esplicativo in tal senso è Polibio, XXXI, 26, 10, dove la λαλία è presentata come caratteristica tipicamente femminile: τοῦ τῶν γυναικῶν γένους καὶ λάλου καὶ κατακοροῦς ὄντος. Non solo:

nell'*Etimologicum Genuinum* il termine βαβάκτης è spiegato con gli aggettivi ὀρχηστής, λάλος, μανιώδης, βακχευτής. Ciò implica che tutti questi termini sono, se non sinonimi, quanto meno termini di significato affine. Il fatto che λάλος possa essere anche solo accostato a termini come μανιώδης, βακχευτής sta di necessità a significare che con questo si possa indicare il modo sconvolto di parlare delle donne in preda al furore bacchico. Tale connessione del mondo femminile con la sfera emotiva scomposta è confermata del resto da alcuni specifici usi del sostantivo Σειρήν. Mi riferisco in particolare a due passi poetici: Licofrone, *Alessandra*, v. 1463 e Euripide, *Andromaca*, vv. 936-938. Per quanto riguarda l'*Alessandra* si tratta dei versi conclusivi del poemetto, versi in cui l'araldo, riprendendo la narrazione, parla di Cassandra/Alessandra in questi termini:

... ἐν δὲ καρδίῃ

Σειρήνως ἐστέναζε λοίσθιον μέλος,

Κλάρου Μιμαλλῶν ἢ Μελαγκραίρας κόπις

Νησοῦς θυγατρός, ἢ τι Φίκιον τέρας

ἔλικτὰ κωτίλλουσα δυσφράστος ἔπη.

La figura di Cassandra, come spiega Fusillo, è associata a tutte le “espressioni mitiche di turbamento e di linguaggio emotivo”²³ come le Sirene, le Baccanti, una delle Sibille e la Sfinge. Non è certo un caso che Licofrone abbia paragonato Cassandra a queste figure e non alle Muse. Le Muse infatti, divinità poste sotto l'egida di Apollo, non incarnano la rappresentazione di un linguaggio oscuro e ambiguo. Sono ispiratrici di un canto che può essere complesso e ardito ma mai incomprensibile e / o dannoso. Nell'ottica greca che associa la sfera dell'emotività e del πάθος al mondo femminile e quella della ragione al mondo maschile, le Muse, in quanto donne, portano nell'arte tutta l'emotività e la sensibilità femminili; allo stesso tempo, essendo guidate dal dio della ragione, rispondono al raziocinio tipicamente maschile. Esse costituiscono delle figure istituzionalizzate e codificate che godono di uno *status* ben delineato all'interno del panorama culturale. Le Sirene al contrario

²³ Fusillo, Hurst 1991.

sono delle figure liminali, non integrate nel sistema letterario greco e caratterizzate da una carica fortemente perturbante.

Chiude il quadro in maniera a mio avviso risolutiva un passo dell'*Andromaca* euripidea, dove la *λαλία*, ricollegata strettamente al mondo femminile, viene accostata direttamente alle Sirene, analogamente alla locuzione attributiva di *A. P.* IX, 184 usata per Bacchilide. Nel passo euripideo, Ermione accusa con forza le donne di averla istigata a tentare di uccidere per gelosia Andromaca ed il figlioletto Astianatte:

Κἀγὼ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους
σοφῶν πανούργων ποικίλων λαλημάτων,
ἐξηνεμόθην μωρία. ...

A. P. IX 57, vv. 1-4

Questo epigramma è costruito in maniera completamente diversa da quello precedentemente esaminato. Non si limita infatti ad esporre il canone dei lirici ma è tutto volto all'esaltazione di Saffo, unica poetessa tra gli uomini. Saffo viene infatti citata per ultima così da assumere maggior rilievo. Di lei si dice che non fu nona fra gli uomini, bensì decima tra le Muse (cfr. *A.P.* 506 dove si dice che Saffo è la decima Musa). Ma veniamo a Bacchilide, autore che specificamente ci interessa. Il poeta di Ceo è citato per sesto, dopo, nell'ordine, Pindaro (che trovandosi in posizione incipitaria è posto in evidente rilievo come nell'epigramma precedente) Simonide, Stesicoro, Ibico e Alcmane.

ἔκλαγεν ἐκ Θηβῶν μέγα Πίνδαρος· ἔπνεε τερπνά

ἠδυμελιφθόγγου μοῦσα Σιμωνίδεω·

Λάμπει Στησίχορος τε καὶ Ἴβυκος, ἦν γλυκὺς Ἀλκμάν·

λαρὰ δ'ἄπο στομάτων φθέγγατο Βακχυλίδης·

Tale disposizione mira a creare, benché ad una prima analisi in maniera meno evidente rispetto all'epigramma precedentemente esaminato, un'opposizione tra Pindaro e Bacchilide: infatti, Pindaro e Bacchilide rispettivamente aprono e chiudono il catalogo dei lirici corali, cosa che non può certo essere casuale. Di nuovo, come in *A. P.* IX, 184, l'opposizione tra i due poeti non è messa in evidenza solo sul piano dell'organizzazione formale dell'epigramma, ma anche attraverso accurate scelte lessicali. Mentre di Pindaro si dice ἔκλαγεν ἐκ Θηβῶν μέγα Πίνδαρος “gridò forte da Tebe”, di Bacchilide si dice λαρὰ δ'ἄπο στομάτων φθέγγατο “pronunciò dalla bocca cose piacevoli”. Al μέγα di Pindaro si contrappone il λαρὰ di Bacchilide, a cui si arriva attraverso una *climax* discendente, che al μέγα di Pindaro, vede seguire il τερπνά di Simonide, ed infine il λαρὰ di Bacchilide. La *climax* sottolinea il passaggio dalla grandiosa e solenne poesia di Pindaro a quella piacevole di Simonide e Bacchilide: si rileva qui una similarità tra lo stile bacchilideo e quello dello zio Simonide. La piacevolezza di questi due poeti è descritta attraverso due aggettivi che hanno diverse sfumature di significato: per Simonide viene usato

l'aggettivo *τερπνός*, deverbativo²⁴ di *τέρπομαι*, che indica un piacere pieno²⁵, per Bacchilide invece l'aggettivo *λαρός* che, mentre in Omero indicava qualcosa di piacevole unicamente per il gusto, nel corso del tempo è passato ad indicare anche un piacere derivato dagli altri sensi.²⁶ Nel nostro carme infatti, come spiega *LSJ*, l'aggettivo indica qualcosa di piacevole per l'udito²⁷.

L'aspetto della poetica bacchilidea che viene pertanto messo in risalto in questo epigramma è la piacevolezza. Questa piacevolezza è messa in contrapposizione con la grandiosità e la solennità della poesia pindarica. Di nuovo, come in *A. P.* IX, 184, Pindaro e Bacchilide sono i rappresentanti di due opposti modi di fare poesia, l'uno più sostenuto, l'altro più portato al piacevole, anche a costo di rinunciare a una parte di solennità.

²⁴ Cfr. Chantraine, *DELG*, s. v. *τέρπομαι*.

²⁵ Cfr. *LSJ*, s. v. *τέρπω*.

²⁶ Cfr. Chantraine, *DELG*, s. v. *λάρος*.

²⁷ Cfr. *LSJ*, s. v. *λάρος*.

Antologiae Graecae Appendix, Epigrammata demonstrativa, ep. 73, vv. 15-18

ἦδὲ Σιμωνίδεω Κείου Δωριστὶ λαλοῦντος

τὸν πατέρ' αἰνήσας ἴσθι Λεωπρέπεα.

ἴσα δαεῖς καὶ Κεῖος ἐὼν γενεῆι μελοποιός

Μεΐδωνος πατέρος ἔπλετο Βακχυλίδης.

Questo epigramma ha un carattere quasi esclusivamente biografico²⁸: rispetto a quelli precedentemente esaminati, mancano per lo più valutazioni a carattere estetico, mentre si danno indicazioni su patria, stirpe, dialetto di ogni poeta lirico. Dei tre epigrammi che riportano il canone dei lirici questo è sicuramente quello meno interessante per lo studio del giudizio che gli antichi dovevano avere di Bacchilide. Questo è l'unico epigramma in cui Pindaro non è nominato per primo, nonché l'unico in cui non viene in nessun modo tracciata un'opposizione tra Pindaro e Bacchilide. Tuttavia, da questo componimento emerge un aspetto decisamente degno di nota: l'associazione tra Simonide e Bacchilide. Mentre di ogni lirico si dice la patria, la stirpe ed infine il dialetto usato, di Bacchilide si indica la patria, la stirpe ma non il dialetto. Al posto di quest'ultima indicazione si trova l'espressione ἴσα δαεῖς, che sembra suggerire che Bacchilide attingeva allo stesso patrimonio linguistico e culturale dello zio Simonide. Viene pertanto istituito un parallelismo tra Bacchilide e Simonide, che vuole, a mio parere, indicare molto più che una semplice condivisione del tipo di lingua letteraria usata. Infatti non credo che si possa attribuire a una mera casualità il fatto che per Simonide si usi proprio il verbo λαλέω corradicale dell'aggettivo λάλος usato per Bacchilide in *A. P.* IX, 184. Evidentemente la critica antica notava una somiglianza di stile tra Bacchilide e Simonide. Come è emerso dall'analisi di *A. P.* IX, 57, sia Simonide che Bacchilide ricercavano entrambi la piacevolezza, a discapito della σεμνότης che caratterizzava la poesia pindarica.

Del resto, nel già esaminato passo dell'*Olimpica* II, se l'interpretazione dello scoliasta coglie nel segno, Bacchilide e Simonide verrebbero entrambi accusati di παγγλωσσία come se questa fosse una cifra stilistica comune. Seppur per differenti motivazioni, si delinerebbe anche nel passo pindarico un'analogia tra lo stile

²⁸ Gallo 1974, p. 100.

bacchilideo e quello simonideo. Ciò è perfettamente coerente con il quadro delineato sin qui, nel corso della trattazione sul canone dei lirici: lo stile di Bacchilide veniva considerato affine a quello simonideo, percepito in particolare come propenso alla narrazione e alla loquacità. Ora, più di una volta è stato possibile constatare quanto i greci accostassero l'arte del poeta di Ceo a quella dello zio. Non credo vi siano ragioni probanti per mettere in dubbio la veridicità di un giudizio di stile dato dagli eruditi antichi che erano meglio informati di noi e, per di più, in condizione di leggere molto più testo, soprattutto di Simonide, di quello che noi oggi possediamo. Del resto, se in alcuni casi²⁹ i filologi alessandrini nutrivano dubbi sulla paternità di alcuni testi tra Simonide e Bacchilide, mi sembra evidente che ciò potesse dipendere da una somiglianza tra gli stili dei due poeti tale da poter creare incertezza e confusione in chi cercava di fare un'opera di riordino e catalogazione del patrimonio letterario. In questa prospettiva credo che possa essere utile porre l'attenzione su un ulteriore aspetto dell'immagine di Simonide che emerge, questa volta, dalla testimonianza di Teocrito e da uno scolio a Aristofane. L'immagine che le due fonti tratteggiano è infatti del tutto particolare e molto vicina a quella di Bacchilide così come si delinea dal presente lavoro. I due passi delineano un profilo molto coerente di Simonide, la cui veridicità noi possiamo verificare solo in parte, data l'esiguità dei testi simonidei giunti fino a noi.

Lo scolio a Ar. *Av.* 917-918 (*Schol. ad locum* p. 174 White) spiega l'espressione κατὰ τὰ Σιμωνίδου così:

ἤτοι κατὰ τεχνα, ποικίλα, οἷον ὕμνους, παιᾶνας, προσόδια, καὶ τὰ λοιπὰ τούτοις παραπλήσια.

Ferma restando la difficoltà di comprendere a cosa faccia effettivamente riferimento Aristofane quando parla di uno stile simonideo, lo scolio vede nel poeta di Ceo una tendenza alla *varietas*. La stessa cosa sembra voler dire Teocrito quando nell'*Idillio 16*, dove si assiste a una chiara e puntuale ripresa lessicale dell'elegia per i caduti di Platea³⁰, ai vv. 44-45 definisce così il poeta di Ceo:

²⁹ Bowra 1963.

³⁰ Per la questione e la relativa bibliografia si veda Lulli, 2011, p. 70 ss. e Acosta-Hughes, 2010, pp. 179-186.

εἰ μὴ θεῖος ἀοιδὸς ὁ Κήϊος αἰόλα φωνέων
βάρβιτον ἐς πολύχορδον ἐν ἀνδράσι θῆκ' ὀνομαστούς (45)
ὄπλοτέροις·

Con l'espressione αἰόλα φωνέων βάρβιτον ἐς πολύχορδον "dando voce a cose varie con la lira dalle molte corde" non si vuole solo mettere in evidenza come dice Acosta-Hughes³¹, l'impegno simonideo in una varietà di generi, ma, a parere mio, anche e forse soprattutto una ricerca della *varietas* all'interno dello stesso genere. In questo senso il ritratto di Simonide sarebbe quello di uno sperimentatore *ante litteram*, caratterizzato da qualità che Acosta-Hughes, con evidente anacronismo ma forte efficacia, definisce non a torto ellenistiche³². È ovvio che Simonide non può essere definito *stricto sensu* ellenistico: la sua tendenza alla *varietas*, nel senso di commistione di generi, non può derivare da una cultura come quella alessandrina fortemente libraria e incline al riuso e alla manipolazione letteraria della letteratura greca precedente. Certa sembrerebbe tuttavia la sua tendenza a creare delle forme letterarie quasi ibride, come dicono Gentili e Catenacci³³ riguardo l'elegia mitico-storica per Platea. In un poeta come Simonide, se la mia interpretazione coglie nel segno, una tale inclinazione sarà dovuta alla labilità dei rapporti tra i generi letterari che proprio in quell'epoca andavano tracciando i loro confini; ad una facilità di trasposizione da un genere all'altro di temi e forme espressive; ad un facile influenzarsi dei generi in assenza di rigidi confini e alla libertà che da tutto ciò poteva di necessità derivare. In questo senso l'opera simonidea avrebbe fortemente influenzato la produzione di Bacchilide che infatti, come cercheremo di mettere in evidenza, mostra una certa predilezione per la mescolanza di più generi letterari. Se tutto ciò fosse vero, renderemmo ancora una volta ragione delle somiglianze che gli antichi scorgevano tra la poesia di Simonide e quella di suo nipote Bacchilide.

³¹ Acosta-Hughes, 2010, pp. 183-184.

³² Acosta-Hughes, 2010, pp. 210-211 relativamente a Simonide: «his poetry is singled out by a scholiast to Aristophanes, Birds 917-19, for its "artful" (κατάτεχνα) and "variegated" (ποικίλα) qualities, attributes that themselves emblemize Hellenistic poetics. And again Simonides in his own self-representation prefigures Hellenistic poetics. In the longest of the newly reconstituted fragments of his elegiac poem on the Hellenic victory at Platea (fr. 11 W), he delines the subject of his song in a gesture at once of acknowledgment of the poetic past and differentiation from this same past (lines 19-22). These lines resonate in tone with the poetry of the Hellenistic period».

³³ Gentili, Catenacci, 2007, p. 305.

CAPITOLO II

Bacchilide e l'epica: un rapporto complesso

Da sempre l'ampio spazio dedicato alle parti diegetiche è unanimemente riconosciuto dalla critica come una caratteristica connotante della poesia bacchilidea. La predilezione per la narrazione è un fenomeno non estraneo all'epoca immediatamente precedente a Bacchilide e a quella in cui opera il poeta di Ceo. Non bisogna infatti dimenticare il prestigio di cui all'epoca godevano i circoli rapsodici³⁴ e la spiccata tendenza narrativa dell'epica lirica di Stesicoro e dell'elegia di argomento storico-mitico di Simonide, poeti che leggiamo purtroppo solo in maniera fortemente frammentaria.

La tradizione epico-rapsodica all'epoca di Bacchilide

Dalla fine della *Dark Age* fino al VI sec. a. C. la Ionia rappresentò il centro propulsore dell'attività dei rapsodi. In circostanze marcatamente rituali, diverse cioè dai contesti laici dell'età micenea, l'*epos* iniziò ad essere eseguito di fronte ad un pubblico ampio ed eterogeneo che si riversava nella *polis* in occasioni di feste religiose legate a culti eroici o divini. Nel periodo di passaggio tra i secoli bui e la prima età arcaica alcune feste, dette *panegyreis*, raggiunsero una risonanza panellenica, coinvolgendo non i cittadini di un'unica *polis* ma richiamando genti da altre città e in alcuni casi da tutta la Grecia. In queste occasioni di celebrazione di un culto eroico e/o divino grande importanza era rivestita dagli spettacoli agonali che costituivano proprio il momento di esecuzione dell'*epos*. A questo erano riservati dei tempi molto protratti che non potevano essere occupati dall'esecuzione di un unico cantore. Di qui nacque la necessità di impiegare più cantori, che, con l'obiettivo di narrare una cospicua porzione di *epos*, iniziarono ad organizzarsi in gruppo per dare continuità, coerenza e coesione alla materia trattata. Contesti esecutivi di tipo agonale diedero perciò sviluppo ad una *performance* epica di gruppo, fenomeno da cui ebbe origine il termine rapsodi. Come evidenzia Sbardella «il termine 'rapsodi' nacque nell'ambiente collettivo dell'esecuzione organizzata dell'*epos* o a margine di esso, a prescindere da quale fosse il livello originario di improvvisazione e di memorizzazione dei materiali narrativi implicati nell'operazione di 'cucitura', e fu il

³⁴ Sbardella 2012.

nome con cui vennero designati i cantori epici che rispondevano alle specifiche esigenze dei grandi contesti di esibizione agonale con una nuova tecnica esecutiva di gruppo della poesia epica per ‘cucitura’ di parti narrative, diversa dalla modalità di canto a solo, cioè isolato e autarchico, degli aedi così come rappresentati nella stessa memoria mitostorica dell’*epos*»³⁵. Per rispondere a questa esigenza i rapsodi si organizzarono in gilde o corporazioni, tra cui la più famosa si costituì proprio in Ionia, precisamente sull’isola di Chio e fu quella a cui molto probabilmente si deve l’invenzione di Omero: la gilda degli Omeridi nata forse già a partire dall’VIII sec. a. C. La conquista persiana dell’Asia Minore, dalla presa del regno di Lidia nel 546 a. C. alla lenta espansione a svantaggio delle altre *poleis* greche, ebbe notevoli ripercussioni sui rapsodi. Essi, in quanto depositari della tradizione epica incentrata sul tema dello scontro tra i greci e un nemico asiatico, non potevano godere di grande fortuna e sostegno nel mutato contesto socio-politico: questo costituì la principale causa del loro allontanamento dalla Ionia alla ricerca di nuove committenze e occasioni di esecuzione, fino a spingersi nell’area magnogreca e soprattutto siceliota. Il VI sec. a. C. oltre ad assistere all’emigrare dei rapsodi dai territori originari della Ionia in molti luoghi del mondo greco, è di cruciale importanza per l’affermazione di una lirica di argomento epico: basti pensare alla poesia stesicorea e a quella simonidea. I rapsodi non costituiscono più i soli indiscussi depositari ed esecutori della materia epica: essi infatti sono costretti a condividere temi, occasioni e pubblico con la poesia lirica, che, benché in forme diverse, apriva le porte al patrimonio leggendario della saga troiana. Si tratta di quello che Burkert definisce un ‘mercato inflazionato’ del mito eroico, nel quale i cantori epici «dovevano non solo difendere la loro posizione egemone, ma addirittura giocare al rilancio nel quadro di un sistema di generi poetici in forte evoluzione sul piano del rapporto tra forme espressive e contenuti»³⁶.

Bacchilide proveniva da una zona interessata dalla fioritura della tradizione epico-rapsodica e ha vissuto in un contesto storico che vide da un lato il successo di un’epica che, in occasione di esecuzioni collettive, si proponeva di raccogliere e sistematizzare tutta la materia della saga troiana, dandone una visione complessiva e d’insieme, dall’altro l’affermarsi di una lirica aperta all’inclusione di argomenti

³⁵ Sbardella 2012, p. 16.

³⁶ Sbardella 2012, p. 225.

epici. Peraltro, Simonide, zio di Bacchilide, era una personalità di spicco direttamente coinvolta all'interno di questi processi: l'elegia per i caduti di Platea costituisce una testimonianza della presenza della saga troiana all'interno di forme liriche e, altresì, la testimonianza diretta della conoscenza da parte di Simonide delle gilde epico-rapsodiche³⁷. Tutti questi fattori esercitarono una grande influenza sulla poesia bacchilidea, che non si esaurisce tuttavia *sic et simpliciter* nella costruzione di ampie e distese sezioni mitico-narrative. Come si cercherà di dimostrare, Bacchilide non solo apre le porte della sua lirica ad argomenti della saga troiana con evidenti debiti nei confronti della tradizione epica, ma si inserisce a pieno titolo nella tendenza del suo tempo alla creazione di un bagaglio mitico coeso e coerente sul piano narrativo, andando, là dove necessario, a colmare i vuoti presenti nel racconto epico. Prima di venire a questo sarà necessario tuttavia operare un confronto tra l'arte narrativa di Bacchilide e quella di Pindaro, che da questo punto di vista mostrano atteggiamenti antitetici.

La diegesi: un confronto tra Pindaro e Bacchilide

Lo studio del canone ha dimostrato³⁸ che l'opposizione Bacchilide / Pindaro è stata percepita fin dalla tradizione antica, che, senza esprimere alcun giudizio di merito, evidenziava ciò come un dato oggettivo. Ad un certo punto tuttavia, presumibilmente nella tarda antichità, la dicotomia Bacchilide / Pindaro dovette trasformarsi in un giudizio di valore che percepiva la poesia pindarica vincente su quella bacchilidea. La prima attestazione di questo processo risale a Pseudo-Longino, che, nel suo trattato *Sul sublime* (XXX, 5), riconosceva a Pindaro un primato sul piano estetico. Probabilmente, l'opera di Bacchilide soffrì a tal punto di questo giudizio da non essere più trascritta e quindi tramandata. Per secoli, fino al 1897, la conoscenza di Bacchilide si limitava infatti a pochi frammenti: questo garantì a Pindaro una fama incontrastata come autore di epinici. Quando nel 1897, grazie alla fortunata scoperta del papiro edito da Kenyon, gli studiosi moderni si trovarono di fronte alla possibilità di leggere una buona parte dell'opera bacchilidea, il loro giudizio (influenzato dalla tradizione antica) nei confronti del poeta di Ceo continuò a essere per lo più

³⁷ Sbardella 2012.

³⁸ Si veda *supra* capitolo I.

negativo³⁹. Come spiega Peron infatti, Bacchilide fu accolto dalla critica come un 'intruso' che andava a togliere a Pindaro un primato fino a quel momento indiscutibile, quello di essere l'unico poeta della lirica corale ampiamente conosciuto⁴⁰. Peraltro, la lettura dei ditirambi bacchilidei destò negli studiosi enormi perplessità e ne frustrò la speranza di comprendere finalmente il genere ditirambico⁴¹. Solo a partire dagli anni '60 si è verificato un cambio di orientamento che ha portato a una rivalutazione della poetica bacchilidea⁴². Le pur evidenti e importanti differenze che separano i due autori sono state allora studiate senza pregiudizi e con oggettività. Spesse volte la critica moderna infatti ha dimostrato la proficuità di un confronto tra i due, evidenziando le differenze che separano i due stili poetici⁴³. In questa sede, non si vuole condurre un'analisi serrata delle differenze tra due dei più importanti poeti della lirica corale greca: il confronto con la produzione pindarica tuttavia è inevitabile e verrà fatto solo laddove sia necessario ai fini di una più completa comprensione dello stile bacchilideo. La tecnica narrativa di Bacchilide infatti emerge nella sua originalità tanto più la si confronta con quella pindarica. In questo senso, cercando di fuggire da eccessive schematizzazioni e assolutizzazioni, si cercherà di condurre un confronto tra i due stili al fine di mettere in evidenza le peculiarità dello stile bacchilideo. La spiccata predilezione per una narrazione distesa e lineare è sicuramente l'aspetto che maggiormente

³⁹ Lo stesso Kenyon che si occupò dell'edizione del 1897 esprimeva un giudizio non entusiasta della poesia bacchilidea. Cfr. Kenyon 1897, p. XLIII. Giudizi impietosi furono poi quelli di Wilamowitz (Cfr. Wilamowitz 1898) e di Fraccaroli (Cfr. Fraccaroli 1898, p. 96, 101, 103) che nell'istituire un paragone tra Pindaro e Bacchilide, diedero al primo un primato tale che tolse a Bacchilide ogni possibile merito. Wilamowitz addirittura, nella convinzione che Bacchilide fosse nettamente inferiore a Pindaro e in generale agli altri poeti lirici, disse che gli alessandrini avevano incluso Bacchilide nel canone dei nove lirici solo perché non conservavano un numero sufficiente di opere di altri poeti sicuramente migliori. Cfr. Wilamowitz, 1898, pp. 8-9. Per la storia degli studi di Bacchilide si veda Dolfi 2012, pp. 5-63.

⁴⁰ Peron 1978 «Le lyrisme choral au ve siècle n'étant à notre connaissance illustré jusque-là (à l'exception de quelques fragments) que par Pindare, l'habitude était prise désormais d'identifier l'auteur et le genre, et il était en quelque sorte naturel de considérer comme seule valable l'image qu'il en avait donnée : la place, en somme, était occupée, et le nouveau venu faisait figure d'intrus».

⁴¹ Si veda *infra* capitolo IV.

⁴² Per la storia degli studi di Bacchilide si veda Dolfi 2012, pp. 5-63.

⁴³ Si veda Wind 1971 e tra i contributi più recenti Kyriakou 2001; Hutschinson 2001, pp. 321-328; Most 2012.

contraddistingue Bacchilide⁴⁴, lontanissimo dalle complesse tortuosità dello stile pindarico.

Come è noto, l'epinicio prevedeva la presenza di una o più sezioni mitiche, all'interno delle quali il poeta narrava episodi mitici in qualche modo connessi con l'occasione contingente, cioè il contesto di esecuzione e l'attualità storica da cui l'epinicio prendeva le mosse. Nelle sezioni mitiche degli epinici Bacchilide e Pindaro procedono nella narrazione in modo completamente diverso. La tecnica narrativa dei ditirambi di Bacchilide, caratterizzati da grandi e distese narrazioni di vicende mitiche, è ben lontana dallo stile degli epinici pindarici. Lo stile della narrazione pindarica è tipicamente lirico, lontano cioè dagli stilemi narrativi del genere epico. La *Pitica* IV, l'ode più lunga di quelle a noi note di Pindaro, dando più di ogni altra ode pindarica un grande spazio alla narrazione mitica, è quella che più si presta ad una esemplificazione dello stile diegetico del poeta di Tebe. La narrazione pindarica rompe in maniera netta con la sintassi della linearità temporale propria della narrazione epica. Le due sezioni mitiche dell'ode non seguono l'ordine cronologico delle vicende argonautiche. L'ordine cronologico è talmente sovvertito che la prima sezione mitica non solo è cronologicamente successiva alla seconda, ma è peraltro caratterizzata da un andamento di tipo anulare, non lineare. Tale andamento crea una narrazione che per tutto il corso dell'ode non fa che tornare su se stessa, arricchendosi di volta in volta di dettagli e particolari. Una simile struttura dipende, oltre che dalla volontà di prendere le distanze dal genere epico⁴⁵, anche dall'intenzione di costruire e organizzare il racconto in modo tale da riconnetterlo continuamente all'occasione del canto. La digressione narrativa è sempre esplicitamente suggerita dall'attualità ed è introdotta nel testo senza soluzione di continuità (in maniera vistosa nel caso della prima digressione narrativa), in un continuo intreccio tra mito e attualità. Si assiste così ad una persistente

⁴⁴ Questa caratteristica è stata notata fin dai primi commentatori di Bacchilide: si veda per esempio Jebb 1905, p. 239 che parla di un raccontare di tipo epico; Inama 1898, p. 415 che parla di "fluidità della parola".

⁴⁵ Alla fine della seconda sezione mitica Pindaro fa una vera e propria dichiarazione di poetica, dove prende esplicitamente le distanze da un tipo di narrazione eccessivamente estesa: cfr. vv. 247-248. In questi versi il poeta fa una distinzione tra la strada larga percorribile dai carri (ἀμαξιτός), che rappresenta un tipo di narrazione ampia e distesa, nello stile dell'epica, e l'οἴμον βραχύν, il breve sentiero, cioè la narrazione concisa di tipo lirico, di cui lui stesso si dichiara guida per gli altri. Per questo si veda Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini (a cura di) 2012, pp. 494-495.

sovrapposizione di piani temporali e ad un continuo passaggio dal mito alla storia che impediscono di isolare il momento narrativo dal resto del canto.

Benché meno frequente, è comunque presente in Pindaro il tipo di narrazione mitica che segue il cronologico susseguirsi degli eventi. Come infatti evidenzia Slater⁴⁶, in Pindaro si possono riscontrare tre modalità narrative: «simple lyric narrative»⁴⁷ caratterizzata da *Ring Komposition* per cui la fine del racconto coincide con l'inizio; «complex lyric narrative» caratterizzata da arditi salti temporali che terminano in un finale posteriore cronologicamente all'inizio del racconto; «epic narrative» caratterizzata dal susseguirsi degli eventi in ordine temporale⁴⁸. Tuttavia, anche nei casi in cui Pindaro racconta gli eventi secondo l'avvicinarsi temporale dei fatti⁴⁹, mai la sezione narrativa costituisce il cuore dell'ode⁵⁰: la sezione mitica, per quanto ampia e sviluppata (sempre restando nei limiti dell'asciutto stile pindarico), non è un momento narrativo che può essere isolato dal resto dell'ode e non rappresenta mai qualcosa che racchiude in sé il senso compiuto del canto. Da un lato infatti, gli interventi del poeta interrompono spesso la narrazione, richiamando l'attualità o facendo considerazioni di carattere gnomico⁵¹; dall'altro o ci sono dei miti secondari e di minore estensione che fanno da corollario alla narrazione principale e / o ci sono più sezioni mitiche di pari rilevanza che si alternano nell'ode. Si tratta, come è evidente, di fattori che impediscono tutti l'assurgere della narrazione mitica a un ruolo di centralità: il racconto, anche laddove sia posizionato al centro dell'ode, non ha le caratteristiche per diventare anche il cuore concettuale del carme.⁵²

⁴⁶ Slater 1979, pp. 63-65.

⁴⁷ Slater, che segue Schadewaldt, evidenzia tre casi in cui questa tecnica di narrazione è presente anche in Omero. Cfr. Slater 1979, p. 64.

⁴⁸ Slater utilizza, ricontestualizzando, la terminologia che Schadewaldt applica allo studio delle tecniche narrative omeriche. Cfr. Slater 1979, p. 64.

⁴⁹ Cfr. Slater 1979, p. 65: *Olimpica* 8, 9, 13; *Pitica* 5; *Nemea* 1, 3, 4, 6; *Istmica* 8.

⁵⁰ Cairns 2010, p. 43.

⁵¹ Cairns 2010, p. 47.

⁵² Esempio è il caso dell'*Olimpica* 9: «L'ampio affresco mitico-storico, pur costituendo il centro dell'ode, non ne esaurisce il contenuto. Merita di essere segnalato, ai vv. 29-35, l'esempio mitico di Eracle, impegnato con la clava nella lotta contro Posidone, Apollo e Ade, ognuno con la propria arma; ma Pindaro vi accenna rapidamente per negare recisamente che Eracle abbia mai potuto combattere contro delle divinità e, pur attribuendo ad Eracle una condotta puramente difensiva, considera "arte odiosa" (v. 37/38) la poesia che tratta siffatti temi ... Si manifesta qui la profonda religiosità del poeta che è alieno anche da narrazioni blasfeme. Da ricordare anche l'ampio *excursus* sulle vittorie di Efarmosto (e in parte di Lampromaco) ai vv. 83-99, che offrono un interessante spaccato della pratica agonale minore nella Grecia antica». Cfr. Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di) 2013, pp. 221-222.

Agli antipodi rispetto allo stile pindarico, quello del poeta di Ceo è uno stile disteso che concede alla narrazione uno spazio ampio e rilassato. La narrazione si sviluppa secondo uno stile affine a quello epico⁵³, o, come direbbe Cairns, un «quasi-epic narrative style». Gli episodi vengono narrati in ordine temporale, la vicenda viene seguita scrupolosamente ripercorrendo tutti i momenti salienti, senza selezionare come fa Pindaro singoli episodi tratteggiati in maniera efficace ma concisa e collegati poi ad altri della stessa saga senza rispettare l'ordine cronologico. Paradigmatico è, come vedremo meglio in seguito, il mito di Meleagro nell'*Epinicio* V, strettamente funzionale al discorso sul rapporto di Bacchilide con il genere epico. Non vanno dimenticati poi casi come l'*Epinicio* III o il *Ditirambo* XVII, che, come vedremo, pur avendo caratteristiche diverse dall'*Epinicio* V, presentano comunque uno stile diegetico lineare e disteso. Sarebbe tuttavia riduttivo e semplicistico credere che lo stile narrativo bacchilideo possa essere imbrigliato in questa sola definizione. Esiste anche un "Bacchilide lirico", il cui orizzonte narrativo si avvicina più a quello pindarico, senza mai però sfociare nell'arditezza, nella sovrapposizione di piani temporali e nell'asciuttezza quasi ermetica dello stile pindarico. Non si può infatti non notare il trattamento lirico del materiale omerico che Bacchilide fa nell'*Epinicio* XIII. Il mito dell'*Epinicio* XIII, come vedremo, corrisponde a buona parte dello sviluppo narrativo dell'intera *Iliade*, ed è narrato secondo gli stilemi tipici della lirica, condensando cioè in pochi versi un'ampia materia mitologica narrata secondo un ordine che non rispetta in alcun modo la linearità temporale e che prevede anzi continui sbalzi cronologici. Di certo, in casi come questo, se anche il mito non viene narrato distesamente e linearmente alla maniera epica, le sezioni narrative bacchilidee, per quanto ridotte a piccoli quadri⁵⁴, hanno un'estensione che non ha eguali in Pindaro, e soprattutto svolgono un ruolo centrale all'interno dell'ode, tanto da costituirne il cuore pulsante⁵⁵ e da poter addirittura, se lo si volesse, essere isolate dal resto del carme senza dover perdere nulla in bellezza e, quasi oserei dire, in significato.

⁵³ Questa caratteristica è stata notata fin dai primi commentatori di Bacchilide. Cfr. Jebb 1905, p. 239. Si veda anche Fearn 2007 e Cairns 2010.

⁵⁴ Cairns 2010, p. 45.

⁵⁵ Cairns 2010, p. 45.

L'Epinicio V: una continuazione dell'*epos*

La tecnica narrativa dell'*Epinicio V* e i suoi rapporti con il genere epico

La sezione mitica del quinto epinicio bacchilideo è caratterizzata da una narrazione estremamente lineare, senza sbalzi temporali, senza nemmeno riferimenti ad episodi altri rispetto alla narrazione principale: il mito è altresì narrato seguendo in maniera ineccepibile la sintassi della linearità temporale tipica dell'epica. La diegesi di questo epinicio è persino più scorrevole e facile da seguire rispetto alla narrazione epica, dove la linearità temporale della narrazione non impedisce alle volte, come è tipico, di fare una digressione su altri episodi, precedenti o successivi, che fanno da corollario alla narrazione principale. Peraltro, come vedremo meglio in seguito, la sezione mitica del quinto epinicio bacchilideo è del tutto isolata rispetto al resto dell'ode e non ha alcun legame, almeno apparentemente, con l'attualità storica da cui l'epinicio prende le mosse: infatti, diversamente da come accade solitamente nell'epinicio, Bacchilide non esplicita il motivo di connessione tra il mito e la realtà storica. La parte mitica pare costituire una porzione di testo autonoma e autosufficiente, una sezione di pura narrazione che sembra dialogare solo superficialmente e formalmente con il resto dell'ode. In questo senso l'*Epinicio V* rappresenta un *unicum* e necessita tanto più di un'accurata analisi.

Come notava Goldhill⁵⁶ il quinto epinicio bacchilideo, dedicato a Ierone di Siracusa, presenta una struttura a blocchi: nel testo si susseguono, con un andamento fortemente paratattico, introduzione, gnome, mito, conclusione e ritorno all'attualità. L'analisi di Goldhill, sebbene imbrigli l'ode bacchilidea all'interno di uno schema fin troppo rigido, coglie nel segno nel considerare la sezione mitica come un blocco quasi a sé stante. Il cuore dell'ode è costituito dalla parte mitica che si presenta come una sezione del tutto isolata rispetto al resto. La digressione mitica sembra essere dotata di senso proprio, in quanto, nonostante sia collegata al resto del carme attraverso puntuali richiami lessicali, non contiene in nessuna sua parte una qualche allusione all'attualità storica, che ne giustifichi la sua presenza all'interno del canto. Come è noto, la scelta del mito narrato in un epinicio non avveniva casualmente, dal momento che la vicenda narrata doveva legarsi al contesto di esecuzione,

⁵⁶ Goldhill 1983.

richiamando, per fare qualche esempio, aspetti della vita del *laudandus* o riferendosi al luogo in cui il carne viene eseguito. La digressione dell'*Epinicio V* è invece, come si diceva, un'unità in sé apparentemente conclusa.

La sezione mitica del quinto epinicio bacchilideo narra l'episodio dell'incontro negli inferi tra Eracle e Meleagro, incontro durante il quale Meleagro racconta delle circostanze che lo portarono alla morte e concede in sposa ad Eracle la sorella Deianira. Questo incontro è assente nella tradizione omerica (che di Meleagro narra solo la morte⁵⁷) e in tutto il resto della letteratura greca. Non abbiamo peraltro nemmeno la notizia che l'episodio comparisse in qualche parte del ciclo epico. Da uno scolio omerico⁵⁸ si ricava tuttavia che questo episodio ricorreva anche in Pindaro con delle differenze rispetto alla versione di Bacchilide.⁵⁹ L'assenza del mito nella tradizione epica costituisce, a parere di chi scrive, il motivo della scelta, da parte di Bacchilide, di una tecnica narrativa capace di richiamare gli stilemi epici. Diversamente, non si spiegherebbe il motivo per il quale il mito dell'*Epinicio V* è narrato in tal modo e quello dell'*Epinicio XIII*, che corrisponde a buona parte dello sviluppo narrativo dell'*Iliade*, presenta, come abbiamo avuto modo di accennare, una tecnica narrativa tutto fuorché epica, ricca cioè di continui sbalzi cronologici. La ragione di una simile diversità va ricercata nella natura della materia mitica narrata: nel momento in cui Bacchilide rimaneggia la tradizione omerica, per differenziarsene, tratta il mito alla maniera lirica; quando invece narra un episodio privo di precedenti epici, come quello dell'incontro tra Eracle e Meleagro, il poeta di Ceo si pone in un certo qual modo come continuatore di Omero, e racconta l'episodio alla maniera epica, come se quella sua narrazione dovesse andare a completare e integrare il testo omerico. Tale procedimento non è qualcosa di estraneo al contesto culturale nel quale Bacchilide vive e opera. L'epoca subito precedente a Bacchilide aveva infatti visto l'affermarsi della prassi mitografica⁶⁰ che, ponendosi in una linea di continuità rispetto all'*epos*, si riproponeva di andare ad integrare i vuoti narrativi lasciati dall'epica. Nelle sue fasi iniziali infatti la mitografia si sentiva, insieme alla poesia, artefice del sistema narrativo del mito. Senza volersi in alcun modo opporre agli ambienti rapsodici, la mitografia degli inizi si prefiggeva come

⁵⁷ *Il.* IX, 529-599.

⁵⁸ *Schol. Il.* XXI, 194 van Thiel.

⁵⁹ Si veda Giuseppetti 2015, p. 176, Maehler 2004, p. 108.

⁶⁰ Su questa complessa materia si veda Fowler 2001 e Fowler 2013.

obiettivo lo sviluppo di quelle linee tematiche che erano state solo superficialmente abbozzate dall'epica. Non a caso i mitografi arcaici sembrano prediligere le genealogie eroiche, in quanto queste permettevano di narrare episodi 'satelliti' senza andare a stravolgere i filoni principali della narrazione che ormai godevano di una forte e consolidata tradizione letteraria. In questo senso, l'operazione compiuta da Bacchilide nell'*Epinicio V*, operazione che va proprio a colmare un vuoto narrativo del mito riguardante un eroe importante, non costituisce un'operazione fuori dall'ordinario e ben si addice al panorama culturale dell'epoca.

La connessione tra il mito e l'attualità storica: un'assenza solo apparente

Come si è avuto già modo di accennare, l'apparente assenza del raccordo tra mito e attualità costituisce l'elemento connotante dell'*Epinicio V*. Questa caratteristica, del tutto anomala per un canto di vittoria, fa del carme in esame un vero e proprio *unicum*. La mancanza di connessione tra mito e attualità rende la sezione narrativa una parte apparentemente isolata, che sembra non necessitare del resto dell'ode per essere compresa (tanto che la si potrebbe estrapolare senza comprometterne il senso): si ha altresì la percezione che questa sezione dell'ode sia del tutto svincolata dal contesto celebrativo e che abbia come unica finalità la narrazione di un episodio mitico. Molto si è detto, da parte della critica, su questo che si pone come il tratto più originale e fuori dall'ordinario dell'ode⁶¹. Alcuni studiosi⁶² sono addirittura arrivati a negare che vi fosse un collegamento tra l'episodio mitico e il contesto celebrativo. Tuttavia, come avrò modo di spiegare, tra mito e realtà storica c'è un collegamento, che per il pubblico dell'epoca, meglio informato di noi, doveva essere di immediata comprensione. Se Bacchilide sceglie di non esplicitarlo, lo fa per una ragione ben precisa e con l'intenzione di marcare la sua cifra stilistica.

L'incontro tra Eracle e Meleagro nel V epinicio termina con la promessa da parte di Eracle di sposare Deianira, sorella di Meleagro. Tutta la narrazione del mito è tesa ad arrivare proprio a questo: l'annuncio del matrimonio tra Eracle e Deianira. L'esito del matrimonio e il fatto che sarà proprio Deianira a causare la morte di Eracle sono aspetti di questo mito che non interessano il poeta: Bacchilide fa solo una rapida

⁶¹ Cfr. Goldhill 1983, Steffen 1961, Lefkowitz 1969, Campbell 1992, Kyriakou 2001.

⁶² Si veda Goldhill 1983 che crede di poter spiegare il senso dell'ode senza dover ricorrere all'attualità storica.

allusione a questo futuro di morte, allusione che serve a porre sullo stesso piano Eracle e Meleagro, mettendone in evidenza il comune destino. La narrazione infatti si blocca, anche in maniera piuttosto netta, proprio al momento dell'annuncio del matrimonio. Evidentemente questo aspetto, che rappresenta il momento culminante della narrazione mitica, è quello che più di tutti ha importanza nella dinamica dell'ode. Ora, il tema del matrimonio torna in maniera costante anche in altri epinici scritti per Ierone di Siracusa: si tratta dell'*Olimpica* I e della *Pitica* III di Pindaro. Nell'*Olimpica* I Pindaro narra le nozze tra Pelope e Ippodamia; nella *Pitica* III quelle tra Cadmo e Armonia e tra Peleo e Teti. L'*Olimpica* I è stata composta nel 476 a. C., lo stesso anno in cui Bacchilide compose il quinto epinicio: le due odi furono infatti composte per la stessa vittoria olimpica del tiranno di Siracusa.⁶³ Nell'*Olimpica* I le nozze tra Pelope e Ippodamia e tutto ciò che le prepara occupano una parte consistente del componimento, ed hanno una notevole importanza nell'economia dell'ode. Diversamente, nella *Pitica* III le nozze di Cadmo e Armonia e quelle tra Peleo e Teti, per quanto importanti, non costituiscono un nucleo centrale del canto ma si vanno ad aggiungere ad una lunga serie di episodi mitici e storici con cui il poeta arricchisce e caratterizza il componimento. Pertanto, tanto l'*Olimpica* I di Pindaro, quanto l'*Epinicio* V di Bacchilide, entrambi composti nel 476 a. C. in occasione della vittoria col cavallo montato di Ierone, insistono sul tema del matrimonio. Questa insistenza è stata per lo più ignorata dalla critica. Così, la gran parte degli studiosi, soprattutto in epoca recente, ogni qual volta si è proposta di cercare il collegamento che nel quinto epinicio bacchilideo potesse esserci tra realtà storica e racconto mitico, non ha avanzato in maniera netta l'ipotesi che a collegare realtà e mito fosse proprio il tema del matrimonio.⁶⁴ A parere di chi scrive invece, se

⁶³ L'esistenza di due carmi è sicuramente da mettere in relazione con due diversi contesti di esecuzione. Si veda Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di) 2013, pp. 9-10.

⁶⁴ Ogni studioso che si è approcciato allo studio del quinto epinicio bacchilideo si è trovato costretto a dare una spiegazione del perché dell'uso di un simile mito, peraltro infelice, all'interno di un carme di vittoria. In epoca relativamente recente, solo Gentili sembra aver preso in considerazione l'ipotesi di un collegamento all'attualità tramite l'allusione alle nozze tra Eracle e Deianira. Nel resto della critica sono state date spiegazioni ben diverse e molto lontane l'una dall'altra. Queste le principali linee interpretative: Peron pensa che Bacchilide scelga il mito di Meleagro in funzione contrastiva per opporre l'infelicità di Meleagro alla felicità di Ierone. In questo senso Ierone sarebbe un anti-Meleagro. Cfr. Peron 1978, p. 325; nella stessa direzione va Garcia Romero (cfr. Garcia Romero 2012, p. 85); Steffen, Campbell e Parry vedono nell'infelicità di Meleagro quella di Ierone in quegli anni affetto da una brutta malattia (cfr. Steffen 1961, Campbell 1992 e Fagles, Bowra, Parry 1998); Lefkowitz vede invece nel mito di Meleagro un'espressione efficace della mortalità di Ierone (cfr. Lefkowitz 1969). Di contro, Gentili pone l'attenzione sull'allusione alle nozze tra Eracle e Deianira e

Bacchilide nel quinto epinicio sceglie il mito di Eracle e Meleagro, è proprio per poter poi introdurre il tema delle nozze tra Eracle e Deianira, in modo tale da poter alludere a quelle che nello stesso anno si celebrarono tra Ierone e la figlia di Senocrate, il fratello di Terone di Agrigento. Tali nozze rivestirono un ruolo di primaria importanza nelle dinamiche diplomatiche dell'epoca, in quanto costituivano l'ultimo e più importante tassello di un'attenta politica di legami matrimoniali tra la dinastia dei Dinomenidi e quella degli Emmenidi, politica iniziata già all'epoca di Gelone.⁶⁵

Il 476 a. C., anno della composizione del quinto epinicio bacchilideo, è un anno cruciale nella politica dei Dinomenidi:⁶⁶ dopo una lunga crisi dinastica, iniziata alla morte di Gelone, tra Ierone e Polizelo (fratelli di Gelone), si trovò un nuovo equilibrio che assicurò a Ierone un potere sicuro, stabile e al riparo da ulteriori rivendicazioni. Alla morte di Gelone, il potere era stato assegnato in una sorta di coreggenza ai fratelli Ierone e Polizelo. Quest'ultimo che mal tollerava il potere del fratello, cercò sostegno in Terone, tiranno di Agrigento, presso il quale trovò rifugio. Gli attriti tra Agrigento e Siracusa, città entrambe decise ad imporsi come potenze egemoni della Sicilia, risalgono al tempo della battaglia di Imera, quando Siracusa si era presa, a quanto pare indebitamente, tutto il merito della vittoria sui cartaginesi. Ora, Terone e Polizelo, legati peraltro attraverso un'accorta politica matrimoniale (alla morte di Gelone, Polizelo aveva sposato Demarete, figlia di Terone e già moglie di Gelone), si prepararono a muovere guerra a Ierone. Per ben due volte la guerra fu evitata: la prima grazie all'intervento diplomatico di Simonide, la seconda grazie all'intervento dello stesso Ierone che, svelando a Terone la congiura ordita contro di lui dagli abitanti di Imera, riuscì ad ottenere che il tiranno di Agrigento deponesse le

vi vede, dato il tragico epilogo, un avvertimento contro i matrimoni celebrati per finalità politiche. Cairns crede invece che l'allusione alle nozze tra Eracle e Deianira servisse a porre l'attenzione sulla discendenza di Eracle, e quindi su quella di Ierone (si veda Cairns 1997 e Cairns 2019, p. 92). L'ipotesi che la connessione tra il mito e l'attualità fosse da ricercare nell'allusione alle nozze tra Eracle e Deianira, prima di Gentili, era già stata portata avanti da Schmid, Staehlin (cfr. Schmid, Staehlin 1920-1948, Li 526 n. 1). Tuttavia, tale ipotesi che collegava il matrimonio mitico al matrimonio tra Ierone e la figlia di Senocrate non dovette godere di grande successo perché quasi sparì dalla storia degli studi.

⁶⁵ Terone aveva preso in sposa Demarete, figlia di Terone. Sulla politica matrimoniale di Siracusa e Agrigento si veda Luraghi 1994, p. 255 ss.

⁶⁶ Sulla ricostruzione storica della crisi dinastica e della sua risoluzione si veda Berve 1967 e Luraghi 1994, pp. 321-334.

armi e scendesse a più miti consigli. Terone, rinunciando ad ogni proposito di sfruttare a suo vantaggio la crisi dinastica tra Polizelo e Ierone, fu così costretto a siglare una pace con il tiranno di Siracusa e in segno di sottomissione diede a Ierone in sposa la figlia del fratello Senocrate. Polizelo pose fine ad ogni sua rivendicazione e Ierone, in questo modo, si assicurò il pieno potere su Siracusa. Il matrimonio tra Ierone e la figlia di Senocrate quindi non solo sancì l'alleanza tra due tra i più importanti γένη della Sicilia, ma garantì anche a Ierone una successione sicura e un potere stabile. A parere di chi scrive, il parallelismo tra l'episodio mitico narrato da Bacchilide e l'attualità storica è evidente: anche nel caso del matrimonio tra Eracle e Deianira ad unirsi furono due delle stirpi eroiche più in vista. Peraltro, tale unione per Meleagro rappresenta una sorta di riconoscimento del suo valore e una sorta di risarcimento del suo triste destino di morte. Inoltre, la verisimiglianza di una simile ipotesi è ulteriormente supportata da uno degli episodi mitici scelti da Pindaro per celebrare Ierone. Come si è avuto modo di dire, nell'*Olimpica* I Pindaro narra delle nozze tra Pelope e Ippodamia. La scelta di questo episodio mitico anche in questo caso non è in alcun modo casuale e anzi sottolinea la validità dell'ipotesi per cui centrale e funzionale all'attualità storica è nelle odi per Ierone del 476 a. C. il tema del matrimonio. Infatti, analogamente al matrimonio tra Ierone e la figlia di Senocrate, che garantì a Ierone un potere stabile e sicuro legittimando la sua autorità sulla Sicilia, anche quello tra Pelope e Ippodamia garantì allo sposo il diritto legittimo di regnare sul Peloponneso.

Alla luce di ciò, si può pertanto dire che Bacchilide nell'*Epinicio* V non viola una 'regola aurea' dell'epinicio, quella della connessione tra mito e attualità. La tipica funzionalità del mito nell'economia più ampia dell'ode è rispettata. Tuttavia, a livello formale, la scelta di non esplicitare il motivo della connessione tra narrazione mitica e contesto di esecuzione ha un forte impatto a livello formale e contribuisce a rendere la sezione mitica un'unità caratterizzata da una forte autonomia. Si può dire che la realtà non è invasiva nei confronti della narrazione mitica: essa procede linearmente e distesamente senza dover di volta in volta pagare un tributo, in termini di riferimento e contestualizzazione, all'occasione che ne rende possibile l'esecuzione. Si tratta di una ben precisa scelta stilistica che serve a isolare la narrazione rendendola affine, per autonomia, ampiezza e linearità, alle narrazioni epiche.

Evidentemente Bacchilide subiva l'influenza degli ambienti epico-rapsodici, le cui modalità narrative erano già state accolte dalla poesia dello zio Simonide⁶⁷.

Riferimenti allusivi e compendiari al mito omerico

Anche laddove Bacchilide si pone come continuatore di Omero, la sua non può considerarsi un'imitazione pedissequa e banale degli stilemi tipici dell'epica. Per esempio, diversamente dall'epica, il nome del protagonista non viene subito svelato ma si lascia dedurre dal pubblico sulla base degli elementi espressivi e degli epiteti usati.⁶⁸ Inoltre, il materiale omerico è ampiamente rimaneggiato dal poeta che ama creare epiteti nuovi, sul modello di quelli già esistenti, o usare quelli tradizionali in modo nuovo. Un epiteto nuovo, un *hapax* e forse anche una neoformazione bacchilidea, è l'aggettivo ἐρειψίπυλας (v. 56) usato come epiteto di Eracle. L'aggettivo è un curioso *hapax* che fa riferimento alla presa di Ecalia e che probabilmente vuole alludere in forma condensata a un episodio mitico che fa da corollario al racconto principale, senza per questo dover fare una digressione narrativa, anche se questo non avrebbe in alcun modo violato le regole della narrazione epica. Del resto, è ragionevole credere che il motivo principale dell'uso in Bacchilide di un numero così grande di aggettivi composti sia dovuto proprio alla necessità o di alludere in maniera efficace ma compendiaria a episodi che possono essere richiamati alla mente dal racconto principale, o di svolgere le sezioni mitiche senza dover impiegare un eccessivo numero di versi, in conformità alle regole del genere lirico che non prevedeva una lunga estensione del racconto. D'altra parte, un aggettivo epico tradizionale usato in maniera particolare è invece θρασυμένων⁶⁹: questo aggettivo, che in Omero è usato esclusivamente come epiteto di Eracle, è da Bacchilide reimpiegato come epiteto di Meleagro. In questo modo il poeta vuole fin da subito mettere in evidenza le affinità che caratterizzano i due personaggi mitici e il destino che li accomuna, quello cioè di morire per mano di una donna, destino ampiamente narrato nel caso di Meleagro e solo accennato in maniera allusiva nel caso di Eracle alla fine della trattazione mitica. Ad ogni modo, per quanto rimaneggiata, rinnovata e personalizzata la narrazione bacchilidea si configura

⁶⁷ *Supra*.

⁶⁸ Cfr. Sevieri 2010, p. 176.

⁶⁹ Cfr. Sevieri 2010, p. 175 e Dolfi 2010, p. 113.

perfettamente aderente alla sintassi narrativa epica e si pone con essa in un rapporto di forte continuità.

L'interruzione del racconto e l'ironia tragica

Come si è anticipato, la sezione narrativa dell'*Epinicio* V termina quasi improvvisamente nel momento culminante del racconto. Bacchilide sceglie di interrompere bruscamente la narrazione⁷⁰ proprio nel momento in cui si annuncia il matrimonio tra Eracle e Deianira, episodio che suggella il raccordo tra mito e occasione celebrativa. Bacchilide dopo un'estesa narrazione decide di bloccare la narrazione sulle parole di Meleagro che descrive la sorella in questi termini:

Τὸν δὲ μενεπτολέμου (170)

ψυχὰ προσέφα Μελεά-

γρου· «Λίπον χλωραύχενα

ἐν δώμασι Δαϊάνει-

ραν, νῆϊν ἔτι χρυσέας

Κύπριδος θελξιμβρότου». (175)

La descrizione della giovane Deianira si chiude con una notazione di essenziale importanza che non può essere interpretata come un semplice vezzo poetico: Deianira è ignara di Cipride che ammalia i mortali (θελξιμβροτος). Credo sia impossibile negare che dietro questo composto di grande efficacia descrittiva si celi un'allusione alla morte di Eracle per mano della stessa Deianira. Questa allusione, che richiama fortemente alla mente la morte di Eracle, spostando l'attenzione dalle imminenti nozze al futuro dramma dell'eroe, rende Eracle simile a Meleagro: i due eroi appaiono uniti dal loro comune destino di morte per mano di una donna. Come infatti abbiamo visto, già l'uso dell'aggettivo θρασυμέμων a v. 69 aveva lo scopo di evocare una somiglianza tra i due eroi. Del resto, come dice la sentenza ad introduzione della sezione mitica:

⁷⁰ Su questo aspetto della poesia bacchilidea si veda Kirkwood 1966 p. 113 che parla di «fragmentary art» e Cairns 2010, p. 45 che parla di «break-off». Si veda poi nel dettaglio *infra* l'analisi al *Ditirambo* XV.

οὐ γὰρ ῥις εἰπιχθονίων
πῶς ἀντὶ αὐτῶν εὐδαίμων ἔφυ.71

Anche in questo caso, l'uso studiato e ponderato dell'aggettivazione dota il testo di un forte significato e apre una finestra su un altro episodio mitico che, come per il già esaminato ἐρειψίπυλας a v. 56, non viene narrato ma efficacemente richiamato alla mente. Ora, Bacchilide può permettersi di non narrare un episodio in sede di chiusura della sezione mitica perché, come è noto, il pubblico era perfettamente a conoscenza dello sviluppo della storia e scorgeva con immediatezza cosa si celava dietro l'aggettivo θελξιμβροτος. In un contesto come questo, in cui l'episodio delle nozze tra Eracle e Deianira era ciò che costituiva il collegamento con l'attualità nell'intenzione di celebrare l'unione tra Ierone e la figlia di Senocrate, l'allusione al tragico epilogo di un personaggio che è mostrato nell'atto di abbracciare inconsapevolmente il suo destino di morte, sembra ricreare perfettamente il meccanismo dell'ironia tragica⁷². Tale aspetto, messo più volte in evidenza dalla critica, è tanto più marcato se si considera che emerge al momento della chiusura della sezione diegetica. Bacchilide, in questo senso, sembra essere stato influenzato da uno dei meccanismi tipici del teatro classico che in quell'epoca godeva di un grande successo in Sicilia: nel rimaneggiare e integrare un episodio dell'*epos*, sembrerebbe che Bacchilide, oltre ad aver fatto proprie le tecniche narrative epico-rapsodiche, sia stato influenzato anche dalla tecnica teatrale di presentazione del mito. Come avremo modo di dimostrare meglio in seguito, infatti, è anche nel rapporto con il genere tragico che Bacchilide mostra la sua originalità⁷³. Per ora, si può dire che inizia ad emergere l'immagine di un poeta alquanto ricercato, di un poeta che, a dispetto della sua fruibilità e semplicità formale, sembra non lasciare nulla al caso e che, quando omette qualcosa, lo fa ad arte e per un motivo ben preciso. Come dice Scodel⁷⁴, che riscontra il meccanismo dell'ironia tragica anche nel *Ditirambo XVII*⁷⁵, «Bacchylides' simplicity is often condescendingly contrasted with Pindar's complexity, but his narrative can at times be as oblique as his style is lucid».

⁷¹ Bacch. *Ep.* V, vv. 54-55.

⁷² Su questo aspetto dell'ode si veda Garcia Romero 2012 e poi Kyriakou 2001 e Cairns 2010.

⁷³ *Infra* capitolo IV.

⁷⁴ Scodel 1984.

⁷⁵ Cfr. *infra*.

Il *Ditirambo XV*: questione di dettagli

Del *Ditirambo XV* di Bacchilide, dal titolo ANTHNOPIΔAI H EΛENHΣ AΠAITHΣIΣ, non si conoscono né la data di composizione né l'occasione e il luogo in cui venne eseguito⁷⁶. Dell'ode, oltre al titolo assegnato dall'editore alessandrino, leggiamo da v. 37 fino alla fine, essendo la prima sezione vistosamente lacunosa e difficilmente ricostruibile. Benché il ditirambo ci sia giunto in maniera fortemente frammentaria, è comunque leggibile buona parte della sezione mitica con cui l'ode si conclude⁷⁷, in una modalità assai brusca secondo lo stile del poeta⁷⁸. Già dal titolo, fortunatamente conservato, si evince che l'ode trattava della famosa ambasceria di Odisseo e Menelao a Troia per chiedere la restituzione di Elena. La porzione di testo leggibile riporta il discorso, con cui l'ode si chiude, tenuto da Menelao al cospetto dei Troiani per scongiurare la guerra. I figli del principe troiano Antenore dovevano svolgere nel racconto un ruolo di primordine, dato che compaiono addirittura nel titolo. Tuttavia, per quello che ci è possibile leggere dal testo nulla sappiamo delle loro vicende in questa occasione.

L'ambasceria a Troia prima di Bacchilide

L'episodio dell'ambasceria a Troia è attestato nell'*Iliade* e, stando all'epitome di Proclo, doveva essere presente anche nei *Cypria*.

In *Il.* III, 199-224, durante la *Teichoscopia*, Antenore racconta a Elena l'episodio dell'ambasceria di Odisseo e Menelao venuti a chiedere un tempo a Troia la sua restituzione e da lui ospitati in casa:

Τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειθ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα·
οὔτος δ' αὖ Λαερτιάδης πολύμητις Ὀδυσσεύς, (200)
ὃς τράφη ἐν δῆμῳ Ἰθάκης κранаῆς περ ἐούσης
εἰδῶς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά.

⁷⁶ Sulle più accreditate ipotesi di ricostruzione della data e dell'occasione di esecuzione si veda Bernardini 2005, Maehaler 2004, p. 157 ss. e Fearn 2007, p. 257 ss.

⁷⁷ Il finale *ex abrupto* dell'ode, senza una vera e propria conclusione portò Wilamowitz a credere che l'ode ci fosse giunta incompleta anche per la sezione finale. In realtà, come spiega Fearn (Fearn 2007, p. 274) che richiama Kenyon 1897, p. xxxix, la fine del componimento, benché *ex abrupto*, è garantita dal cambio di metro e dall'inizio di una nuova ode.

⁷⁸ Si veda *supra* il caso dell'*Epinicio V* e *infra* il caso del *Ditirambo XVI* e *XVII*.

Τὴν δ' αὖτ' Ἀντήνωρ πεπνυμένος ἀντίον ἠΰδα·
ὦ γύναι ἦ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτὲς ἔειπες·
ἦδη γὰρ καὶ δεῦρό ποτ' ἦλυθε δῖος Ὀδυσσεὺς (205)

σεῦ ἔνεκ' ἀγγελίης σὺν ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ·
τοὺς δ' ἐγὼ ἐξείνισσα καὶ ἐν μεγάροισι φίλησα,
ἀμφοτέρων δὲ φυὴν ἐδάην καὶ μήδεα πυκνά.
ἀλλ' ὅτε δὴ Τρώεσσιν ἐν ἀγρομένοισιν ἔμιχθεν
στάντων μὲν Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους, (210)

ἄμφω δ' ἐζομένω γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς·
ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον
ἦτοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευε,
παῦρα μὲν ἀλλὰ μάλα λιγέως, ἐπεὶ οὐ πολὺμυθος
οὐδ' ἀφαρμαρτοεπής· ἦ καὶ γένει ὕστερος ἦεν. (215)

ἀλλ' ὅτε δὴ πολὺμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεὺς
στάσκεν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,
σκῆπτρον δ' οὔτ' ὀπίσω οὔτε προπρηγνὲς ἐνώμα,
ἀλλ' ἀστεμφὲς ἔχεσκεν αἶδρεῖ φωτὶ ἐοικώς·
φαίης κε ζάκοτόν τέ τιν' ἔμμεναι ἄφρονά τ' αὐτως. (220)
ἀλλ' ὅτε δὴ ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη
καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν,
οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·
οὐ τότε γ' ὦδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.

Nel racconto dell'ambasceria, Antenore si sofferma sull'arte oratoria di Menelao e Odisseo, pur senza riportarne i discorsi tenuti per l'occasione. I due eroi greci aderiscono a due stili profondamente diversi l'uno dall'altro. L'eloquenza di Menelao è contraddistinta da eleganza e *brevitas*: il suo è un parlare dolce (λιγέως) ma di poche parole (οὐ πολὺμυθος), scorrevoli (ἐπιτροχάδην) e che non conoscono errore e esitazione (οὐδ' ἀφαρμαρτοεπής). Al contrario Odisseo, benché poco solito a prendere la parola durante un'assemblea, in quell'occasione mostrò tutta la sua abilità attraverso la sua voce profonda (ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος) e le sue parole fluenti come abbondanti fiocchi di neve (ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν). I

profili tracciati da Antenore oppongono quindi il laconismo di Menelao, con la sua armoniosa e equilibrata *brevitas*, alla ricchezza e abbondanza espressiva di Odisseo.

L'episodio della missione di Odisseo e Menelao a Troia per la richiesta di restituzione di Elena è presente anche nei *Cypria*. Dal riassunto di Proclo leggiamo infatti:

καὶ διαπρεσβεύονται πρὸς τοὺς Τρῶας, τὴν Ἑλένην καὶ τὰ κτήματα ἀπαιτοῦντες. ὥς δὲ οὐχ ὑπήκουσαν ἐκεῖνοι, ἐνταῦθα δὴ τειχομαχοῦσιν.⁷⁹

Proclo, diversamente da Omero, non sembra alludere ad un'assemblea dei Troiani e non nomina né Antenore né Odisseo e Menelao. Nella piccola sezione del suo riassunto dedicata a questo episodio, Proclo parla di una ambasceria fallita che diede origine alla *teichomachia*.

Apollodoro, in una sezione dell'epitome dedicata probabilmente ai *Cypria*⁸⁰, narra lo stesso episodio:

(28a) ἀναχθέντες δὲ ἀπὸ τῆς Τενέδου προσέπλεον Τροία, καὶ πέμπουσιν Ὀδυσσεά καὶ Μενέλαον τὴν Ἑλένην καὶ τὰ χρήματα ἀπαιτοῦντας. συναθροισθείσης δὲ παρὰ τοῖς Τρῶσιν ἐκκλησίας, οὐ μόνον τὴν Ἑλένην οὐκ ἀπεδίδουν ἀλλὰ καὶ τούτους κτείνειν ἤθελον. (29a) ἀλλὰ τοὺς μὲν ἔσωσεν Ἄντήνωρ.⁸¹

Nel riassunto di Apollodoro, Odisseo e Menelao sono espressamente nominati come ambasciatori. Inoltre, un ruolo di prim'ordine è giocato da Antenore che, stando ad Apollodoro, avrebbe salvato Odisseo e Menelao dopo che i Troiani, una volta negata la restituzione di Elena, cercarono di ucciderli. Questo particolare, non irrilevante, della vicenda è attestato anche in uno scolio⁸² all'*Iliade* in cui si parla della protezione accordata da Antenore a Odisseo e Menelao quando l'ambasceria rischiò di avere un esito nefasto. Anche in *Il. XI*, 138-142 si fa riferimento all'esito tragico che avrebbe potuto avere l'ambasceria di Odisseo e Menelao: Agamennone ricorda

⁷⁹ Procl. *Chrest.* 80 Sever. (p. 42 Bernabé).

⁸⁰ Su questo si veda West 2013 p. 11: «It was once observed that the Apollodoran narrative of the extra-Homeric parts of the Trojan War closely resembled Proclus' summaries of the Cyclic epics. The similarity is too great to be accidental. The two texts must be intimately related. There are formal differences. Each section of Proclus' narrative is assigned to a specific poem, which is named with its author and the number of the books into which it was divided. This information is absent in Apollodorus».

⁸¹ Apollod. *Epit.* 3. 28.

⁸² *Ad Il.* 3.206 I Dindorf p. 250, 22-24.

infatti l'ostilità del troiano Antimaco e il suo tentativo di uccidere Menelao. Apollodoro, oltre ad aggiungere particolari del tutto omessi da Proclo, e cioè la presenza di Odisseo e Menelao e il ruolo svolto da Antenore, diverge nettamente rispetto a Proclo sulla collocazione temporale dell'ambasceria. Come spiega Bernardini⁸³: «Sul momento dell'ambasceria le fonti non concordano: mentre per Apollodoro essa si verificò prima dello sbarco definitivo della flotta greca in terra troiana, una volta lasciata Tenedo, per l'autore dei *Cypria*, almeno nel riassunto di Proclo, essa avvenne dopo lo sbarco dei Greci in Troade e dopo lo scontro nel quale Protesilao fu ucciso da Ettore» e subito prima, aggiungerei, della *teichomachia*, che nella versione di Proclo sembra essere strettamente consequenziale all'ambasceria. Per Apollodoro dunque la missione di Odisseo e Menelao sarebbe avvenuta, come per Omero, prima della guerra; per Proclo invece ad ostilità già iniziate.

L'ambasceria a Troia nella rielaborazione di Bacchilide

La parte leggibile della sezione mitica del *Ditirambo XV*, riportata di seguito, si sofferma sul discorso tenuto da Menelao. Assente, o comunque non leggibile⁸⁴, è invece il discorso di Odisseo davanti all'assemblea dei Troiani.

Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων;

Πλεισθενίδας Μενέλαος γάρυι θελξιπεῖ
φθέγξατ', εὐπέπλοισι κοινώσας Χάρισσιν·

«Ἔ Τρῶες ἀρηϊφίλοι, (50)

Ζεὺς ὑψιμέδων ὄγς ἅπαντα δέρκεται

οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων,

ἀλλ' ἐν ἄμεινον κεῖται κίχαιν

παῖσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθεῖαν, ἀγνᾶς

Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θεμίτος· (55)

ὀλβίων πῆλιδέσιν αἰρεῦνται σύνοικον.

Ἄ δ' αἰόλοισι κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις

⁸³ Bernardini 2005, p. 17.

⁸⁴ Fin dal ritrovamento del papiro èdito da Kenyon destò molto stupore il fatto che il discorso di Odisseo non fosse menzionato da Bacchilide. Gli studiosi si sono quindi divisi: c'è chi crede che il discorso sia presente nelle parti lacunose e illeggibili dell'ode prima di quello di Menelao (Maehler 2004, p. 159); d'altra parte altri pensano che Odisseo nella versione di Bacchilide non prese la parola (Zimmermann 1992, pp. 66-69; Pfeijffer 1999, p. 50).

ἐξαισίους θάλλουσ' ἄθαμβῆς
Ὶβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύναμιν τε θοῶς (60)
ἀλλότριον ὄπασεν, αὔτις

δ' ἐς βαθὺν πέμπει φθόρον,
κεῖνα καὶ ὑπερφιάλους
Γᾶς] παῖδας ὄλεσσαν Γίγαντας».

Menelao, con il suo discorso dagli echi esiodei e soloniani⁸⁵, cerca di indurre i Troiani alla moderazione, con l'intenzione di persuaderli a più miti di consigli affinché pongano fine alle ostilità, mettendo da parte il loro rovinoso atteggiamento tracotante. La gigantomachia richiamata in miniatura nei versi finali dell'ode costituisce in questo senso un esempio paradigmatico di ciò che i Troiani non devono fare: nella lettura che ne dà Bacchilide, i Giganti furono vinti non tanto da Eracle, quanto dalla loro sfrenata tracotanza (ἄθαμβῆς Ὶβρις) che li condusse alla rovina. Nell'economia del discorso di Menelao la loro caduta rappresenta un monito per i Troiani a non compiere gli stessi errori, condannandosi così a morte certa. Ora, l'esito negativo dell'ambasceria, benché non esplicitamente narrato da Bacchilide, era chiaramente ben conosciuto dal pubblico dell'epoca, nonché sapientemente e dottamente evocato da Bacchilide attraverso una serie di reminiscenze omeriche. Come spiega Pfeijffer⁸⁶, Bacchilide nel discorso di Menelao richiama non solo *Il. III*, 199-224, ma anche *Il. III*, 96-112, il passo in cui Menelao propone invano a Paride di risolvere la guerra attraverso un duello. Nel passo omerico tanto quanto in quello bacchilideo Menelao si fa portavoce di un'istanza di negoziazione atta a scongiurare una guerra rovinosa. Non può certo essere un caso il fatto che nelle parole di Menelao in *Il. III*, 106 l'espressione παῖδες ὑπερφιάλοι, che in Bacchilide è riferita ai Giganti, si trovi direttamente riferita ai Troiani. Di fatto, evocando il passo iliadico Bacchilide allude all'esito dell'ambasceria: «By activating his audience's knowledge of this Homeric passage Bacchylides imparts information about the outcome of the embassy. By evoking the passage where Menelaus suggests to solve the matter by a

⁸⁵ Si veda Fearn 2007, p. 258 ss. e p. 288 ss.

⁸⁶ Pfeijffer 1999 pp. 46-47.

duel between Paris and himself, he evokes association with another attempt at a diplomatic solution, which also failed»⁸⁷.

Tuttavia, il rapporto con il testo omerico non si esaurisce qui. La *brevitas* del discorso del Menelao di Bacchilide e la sua voce suadente (γάρυϊ θελξιπειϊ) richiamano chiaramente la descrizione dello stile oratorio di Menelao fatto da Antenore nell'*Iliade*: uno stile asciutto (οὐ πολύμυθος) ma armonioso (λιγέως) e fluente⁸⁸. L'aderenza del discorso del Menelao di Bacchilide allo stile oratorio del Menelao omerico non costituisce però solo una reminiscenza omerica⁸⁹, né si tratta *sic et simpliciter* di una sorta di sfida che Bacchilide ingaggia con Omero⁹⁰. Allo stesso modo, non credo che in questo caso il rapporto tra Bacchilide e Omero si possa esaurire in un omaggio del primo nei confronti del secondo: benché infatti questo sia vero, dal momento che (come evidenzia Fearn⁹¹) il carme di Bacchilide termina *ex abrupto* e il finale della vicenda si può evincere solo tramite il richiamo ai passi omerici sopra citati, credo che l'intenzione del poeta di Ceo fosse un'altra. Qui Bacchilide sembra fare un'operazione analoga a quella già rilevata nell'*Epinicio V*: si tratta di un completamento di un vuoto lasciato dalla narrazione epica. Mentre però nel caso dell'*Epinicio V* assistiamo all'ideazione di un intero episodio mitico atto a colmare un grande vuoto lasciato dall'epica, in questo caso siamo di fronte ad un completamento di dettaglio. Nella narrazione dell'ambasceria a Troia, Antenore ricorda i discorsi di Odisseo e Menelao pur senza riportarli. Bacchilide riportando il discorso di Menelao sembra proprio colmare quel piccolo vuoto lasciato dalla tradizione omerica, ma anche dall'epica minore. I discorsi di Odisseo e Menelao infatti sono assenti anche dai *Cypria*, almeno stando a quanto leggiamo dall'epitome di Proclo e dalla testimonianza di Apollodoro. Sembra invece plausibile che dai *Cypria*, se sono attendibili le informazioni dateci da Proclo, Bacchilide riprenda la collocazione temporale dell'episodio⁹². È tuttavia possibile che anche la sezione

⁸⁷ Pfeijffer 1999 p. 47.

⁸⁸ Pfeijffer 1999, p. 46; Fearn 2007, p. 272 e De Sanctis 2012, pp. 44-45.

⁸⁹ Fearn 2007, p. 272; Pfeijffer 1999, pp. 46-47; De Sanctis 2012, p. 45.

⁹⁰ Pfeijffer 1999, p. 46: «It seems likely that Bacchylides took Homer's description of this fluent, short, clear, and effective speech as a challenge».

⁹¹ Fearn 2007, p. 274: «The marked lack of closure of the episode so at odds with the poem's own conclusion marked formally by metre, and, on the papyrus, by the start of a new poem, itself serve as a marker to send readers and audience back to Homeric text in their hand or head to scrutinize again what happens according to the narrative there. This invitation to read or recall Homer in order to fill out the meaning of the poem is an implicit homage to Homer».

⁹² Fearn 2007, p. 271.

relativa ai discorsi fosse già contenuta nella versione dell'ambasceria dei *Cypria*, ma non ricordata dagli antichi. Ad ogni modo, se anche ciò fosse vero, non ci sono ragioni sufficienti per credere che qui Bacchilide non stia comunque completando la diegesi omerica. La corrispondenza lessicale tra Bacchilide e Omero fugge infatti ogni dubbio che in questa occasione il poeta di Ceo intenda colmare un piccolo vuoto lasciato dall'*epos* omerico. Resta tuttavia da chiedersi perché in Bacchilide non compaia il discorso di Odisseo, che insieme a quello di Menelao avrebbe completamente integrato la lacuna dell'*epos*. Su questa evidente mancanza sono state formulate diverse ipotesi: si va da chi crede che il discorso di Odisseo dovesse essere necessariamente presente in Bacchilide e lo colloca nella parte non leggibile dell'ode⁹³, a chi invece pensa che l'assenza del discorso dia dovuta a una precisa intenzione del poeta.⁹⁴ A parere mio, tale problema interpretativo, di non facile risoluzione, non ha ripercussioni significative sull'analisi fin qui condotta. Se anche Odisseo nella versione di Bacchilide non avesse mai pronunciato il famoso discorso, questo non inficia la tesi dell'integrazione del racconto epico: non era necessario infatti che per fare ciò Bacchilide colmasse ogni vuoto narrativo.

L'*Epinicio* XIII: materia epica trattata alla maniera lirica

La critica suole per lo più mettere in evidenza una forte similarità, nella tecnica narrativa e nella dizione, tra Bacchilide e Omero. Eppure, come si è già avuto modo di accennare⁹⁵, nell'*Epinicio* XIII⁹⁶ la narrazione mitica principale non rispetta gli stilemi tipici dell'epica, come invece accade nel già esaminato *Epinicio*. V. L'*Epinicio* XIII, benché fortemente omerico per la dizione e la materia trattata, si rivela per le modalità di narrazione del mito spiccatamente lirico. Come vedremo, la sezione mitica dell'*Epinicio* XIII rompe nettamente la sintassi della linearità temporale tipica dell'epica. Il trattamento lirico del materiale mitico non è esclusivo dell'*Epinicio* XIII: l'*Epinicio* XI con la sua *Ring Komposition* infatti offre un esempio di questa modalità narrativa. Tuttavia, nell'*Epinicio* XIII il trattamento non epico del mito, che si esprime nella rottura della linearità temporale, emerge con

⁹³ Maehler 2004, p. 159.

⁹⁴ Pfeijffer 1999, p. 51.

⁹⁵ Cfr. *supra*.

⁹⁶ A causa delle condizioni del papiro non riusciamo a leggere per intero questo *epinicio*. Tuttavia, la sezione narrativa principale dell'ode (vv. 100-167) su cui si incentra questa trattazione è leggibile nella sua interezza.

singolare potenza, dal momento che va ad inserirsi in un contesto epico sia per il lessico che per i temi trattati.

La dizione omerica e il rimaneggiamento del materiale epico

Parry definisce l'*Epinicio* XIII «the most Homeric of all Greek lyric poems»⁹⁷. Infatti, nella sezione narrativa principale (vv. 100-167) che corrisponde a buona parte dello sviluppo dell'intera *Iliade*, Bacchilide si rifà fortemente ad Omero e nel lessico e nelle immagini che evoca e, ovviamente, nei temi trattati⁹⁸. Come nel caso dell'*Epinicio* V, la ripresa di Omero non è pedissequa: esemplare è in questo senso la similitudine che si trova ai vv. 124-140. I versi in esame riprendono al contempo due similitudini omeriche: da *Il.* IX, 1-8 è ripresa l'immagine del vento che scompiglia il mare; da *Il.* XV, 126-129 viene ripresa l'immagine nella sua funzione complessiva. In *Il.* XV, 126-129 una similitudine affine è infatti inserita nello stesso episodio narrato nell'*epinicio*: l'attacco dei troiani alle navi achee durante l'assenza di Achille dal campo di battaglia. Bacchilide non solo amalgama due diversi passi omerici, ma riutilizza la metafora di *Il.* XV, 126-127 cambiandone il referente e, quindi, il significato: se nell'*Iliade* l'immagine è riferita agli Achei che stanno per soccombere sotto l'attacco di Ettore, in Bacchilide la similitudine è riferita ai troiani sul punto di vincere grazie all'assenza di Achille. Come dice Cairns: «From *Il.* 15. 624-9 (in the context of the episode narrated in this poem) B. has taken the storm (624-7) and the reaction of the sailors thereto (627-8); but in the iliadic simile the reaction is not relief, but fear»⁹⁹. È del tutto evidente come Bacchilide giochi con il modello omerico: con il cambio del termine di paragone, che dagli Achei sconfitti dell'*Iliade* diventano i Troiani vincitori dell'*epinicio*, Bacchilide, servendosi di una similitudine altrove utilizzata per una sconfitta, allude alla futura caduta dei troiani¹⁰⁰. Ora, se sulla ripresa formale e lessicale di Omero la critica è concorde, quanto ad una ripresa anche funzionale non c'è un consenso unanime. In molti si sono interrogati sulla fedeltà al modello omerico quanto alla funzione svolta dalla similitudine bacchilidea.

⁹⁷ Fagles, Bowra, Parry 1998, p. 113: «This is the most Homeric of all Greek lyric poems. Bacchylides follows Homer closely and catches more of the spirit of the *Iliad* – the ominousness of dramatic event, the overwhelming shock of war – than Pindar would or could. Bacchylides takes more than the story, which we all know, from the *Iliad*: his choice of words, his images, and the mood he evokes are a subtle blend of Homeric elements».

⁹⁸ Su questo tema vi è un'ampia bibliografia. Si veda tra i principali contributi: Maehler 1997; Cairns 2010.

⁹⁹ Cairns 2010, p. 309. Per un'attenta analisi della similitudine si veda anche Most 2012, p. 258 ss.

¹⁰⁰ Fern 2006, p. 132 ss.

Da un lato c'è chi, come Maehler¹⁰¹ e Sevieri¹⁰², ritiene che la similitudine dell'epinicio non possa definirsi a pieno titolo 'omerica': benché formalmente affine alle similitudini omeriche, quella di Bacchilide non troverebbe quanto alla funzione alcun riscontro in Omero; dall'altro, studiosi come Fern¹⁰³ e Cairns¹⁰⁴ rivendicano per la similitudine bacchilidea una matrice prettamente omerica sia per l'aspetto formale che per quello funzionale. Non è mia intenzione in questa sede entrare nel merito della discussione. Ciò che è utile, ai fini della mia trattazione (e che prescinde dalla specifica funzione svolta dalla similitudine), è infatti solo evidenziare come Bacchilide riprenda e rielabori il materiale narrativo omerico, istituendo con esso una fitta serie di rimandi: la similitudine offre un ottimo esempio di questo rapporto.

La rottura della linearità temporale e la giustapposizione di scene contemporanee

All'interno di questa trama spiccatamente omerica Bacchilide opera una grande innovazione: la narrazione dei fatti iliadici procede violando le regole della linearità temporale tipica della diegesi omerica. La sezione narrativa principale dell'epinicio può essere così sintetizzata:

- Bacchilide introduce la narrazione focalizzandosi sull'episodio cardine della sua diegesi, cioè la scena che vede Aiace respingere l'assalto di Ettore alle navi achee;
- il poeta richiama alla mente l'assenza di Achille dal campo di battaglia e con un *flashback* fa cenno velocemente alle battaglie condotte da Achille fino ad arrivare a ritroso al momento del suo ritiro;
- nel cuore del racconto viene inserita una similitudine che enfatizza il sentimento di sollievo dei Troiani per l'assenza di Achille dal teatro di guerra;

¹⁰¹ Maehler 1997, *ad locum*.

¹⁰² Sevieri 2010, p. 245: il paragone «presenta in realtà tratti originali rispetto allo stile epico, proprio perché non è destinato a illustrare un evento o un procedimento concreto, e nemmeno uno specifico stato d'animo, ma appunto un mutamento emotivo, introducendo un elemento di soggettività patetica tanto caratteristica di Bacchilide quanto sostanzialmente estranea all'oggettività epica».

¹⁰³ Fern 2006, p. 129: «In the iliadic source passages, the simile does in fact illustrate the state of mind of the afflicted warriors; this is precisely the reason for believing that Bacchylides is following Homeric simile practice for this point».

¹⁰⁴ Cairns 2010, p. 310: «Equally Homeric is the use of a simile to illustrate the mood of a character in the narrative, *pace* Maehler».

- con una *Ring Komposition* il poeta torna alla narrazione dell'episodio principale da cui la narrazione aveva preso l'avvio: l'attacco dei troiani alle navi achee;
- allusione alla futura caduta di Troia.

In pochi versi è condensata l'intera *Iliade* con un *focus* sull'episodio dell'attacco alle navi achee narrato in *Il. XV*. La narrazione procede a ritroso e con un andamento circolare: per i suoi continui sbalzi temporali è tutto fuorché epica. Infatti, la tecnica diegetica dell'*Epinicio XIII* è molto più vicina a quella della quarta pitica pindarica¹⁰⁵ che non a quella omerica. Tuttavia, Cairns ritiene che dal punto di vista delle modalità di narrazione l'*Epinicio XIII* sviluppi degli stilemi tipici non solo della lirica ma anche dell'epica stessa. Secondo lo studioso, Bacchilide ricalcherebbe un modello di narrazione che fa capo alla stessa *Iliade*, un modello affine a quello del proemio, quando si introduce l'ira di Achille e solo in un secondo momento se ne spiegano le cause¹⁰⁶. Ora, credo che sia opportuno distinguere tra analessi e narrazione 'disordinata' dal punto di vista temporale: solo la prima è attestata in Omero¹⁰⁷ e la si può a ragione chiamare in causa, senza però dover arrivare alla conclusione che l'intero epinicio bacchilideo quanto a tecnica narrativa sia debitore di Omero. L'analessi in Omero è usata di frequente ma mai la narrazione omerica segue un andamento così complesso a livello cronologico come nell'epinicio bacchilideo in esame: la similitudine collocata nel cuore della narrazione che va a complicare notevolmente la sintassi della stessa¹⁰⁸ e la prolessi finale che allude alla caduta di Troia sono elementi che rendono il testo fin troppo ardito per poter essere definito omerico quanto a tecnica narrativa. Non solo. Bacchilide si spinge ancora oltre nella violazione degli stilemi narrativi tipici dell'*epos*: sembra infatti che il poeta di Ceo descriva due scene contemporanee, cosa che, come è noto, è del tutto estranea al modo di raccontare epico. Si tratta dei vv. 103-114 che riporto di seguito:

παῖδ' ὑπέρθυμον βοά[σω] (70)

Αἴαντα σακεσφόρον ἦ[ρω,]

ὄστ' ἐπὶ πρύμνα σταθ[εῖς]

¹⁰⁵ Cfr. *supra*.

¹⁰⁶ Cairns 2010, p. 145.

¹⁰⁷ Sull'analessi in Omero si veda De Jong 2004, pp. 81-90.

¹⁰⁸ Il verbo della temporale a v. 121-123 si trova a v. 138 alla fine della similitudine.

ἔσχεν θρασυκάρδιον [ὄρ]

μαίνοντα ν[ᾶας]

θεσπεσίῳ πυ[ρὶ —] (75)

Ἴκτορα χαλ[κεομίτρα]ν,

ὄππότε Πη[λείδας]

τρα[χ]εῖαν [ἐν στήθεσσι μ]ᾶνιν

ὠρίνατ[ο, Δαρδανίδας]

τ' ἔλυσεν ἄ[τας:] (80)

Inizialmente il *focus* è su Aiace intento a respingere l'assalto troiano guidato da Ettore; successivamente l'attenzione si sposta su Achille che, preso dall'ira, e lontano dal campo di battaglia, rinvigorisce le speranze di vittoria dei troiani. I due momenti, il combattimento di Aiace e l'assenza di Achille, collegati dalla congiunzione ὄππότε a v. 110, sono perfettamente contemporanei e, proprio in quanto contemporanei, rendono la scena magniloquente: l'eroismo di Aiace è tale da non farlo desistere nemmeno quando, per l'assenza di Achille, ogni speranza sembra perduta; la grandezza di Achille emerge dalle infauste vicende in cui si trovano gli achei a causa della sua lontananza dal teatro di guerra. Paradossalmente, l'*Epinicio* XIII, "il più omerico dei testi lirici", come lo considerava Parry, dal punto di vista delle strategie narrative si discosta molto da Omero.

Osservazioni conclusive

Da questa analisi il rapporto tra Bacchilide e il genere epico si rivela in tutta la sua complessità. Bacchilide adotta una tecnica narrativa affine allo stile epico là dove, con l'intenzione di colmare i vuoti lasciati nella trama epica, si pone come un continuatore di Omero e del genere epico in generale. Sembra altresì voler lasciare il suo contributo a quel processo di creazione di un patrimonio epico unitario, coeso e coerente a cui era finalizzata la stessa tradizione rapsodica e a cui la nascente mitografia contribuiva con la sua produzione prosastica. L'*Epinicio* V e il *Ditirambo* XV hanno mostrato in questo senso la loro rilevanza ai fini di questa analisi: episodi della saga troiana solo accennati in Omero assurgono con Bacchilide a una dignità letteraria. Diversamente, al momento di rimaneggiare la materia già trattata

Tra vecchi e nuovi generi: la poesia di Bacchilide nel suo contesto culturale

nell'*epos*, Bacchilide si comporta in maniera diametralmente opposta, narrando alla maniera lirica le vicende relative alla guerra di Troia, come appare invece chiaro dall'*Epinicio* XIII.

CAPITOLO III

Bacchilide e i nuovi generi letterari

Il VI sec. a. C. costituisce un secolo di fondamentale importanza per la letteratura greca, dal momento che si assiste al consolidamento e alla canonizzazione di nuovi generi letterari che, pur godendo di un minore prestigio dell'*epos*, andavano finalmente guadagnandosi un ruolo di preminenza nel nuovo panorama culturale. Meritano particolare attenzione, ai fini della presente analisi, il genere mitografico e quello favolistico. In questo capitolo analizzerò i rapporti tra questi e la produzione del poeta di Ceo.

PARTE I: Bacchilide e il genere favolistico

Le similarità tra Bacchilide e il genere *epico* è stata spesso evidenziata dalla critica, che lungi dal proporre una lettura univoca, ha comunque sempre riconosciuto il debito del poeta di Ceo nei confronti dell'*epos*. Diversamente, non sono mai stati proficuamente evidenziati i rapporti tra la poesia bacchilidea e il genere favolistico, genere letterario da cui, a parere di chi scrive, quanto meno nel caso del *Ditirambo* XVII, Bacchilide attinge notevolmente e dettagliatamente, molto più di quanto la critica abbia mai riconosciuto. Questa sezione del lavoro si concentrerà appunto ad analizzare come nel suo complesso e variegato modo di fare poesia Bacchilide attinga, tra gli altri, anche al genere favolistico che andava canonizzandosi proprio nella sua epoca. Prima tuttavia, sarà necessaria una breve premessa sulla favola nel mondo greco.

La favola all'epoca di Bacchilide

È noto come lo studio del genere favolistico nel mondo greco sia un terreno particolarmente scivoloso e costituisca un argomento di studio complesso. Basti pensare che in greco non esiste un termine preciso per designare la favola, dato questo che, nella sua semplice evidenza, dà la misura della complessità del problema. Nel mondo greco infatti la favola è detta indifferentemente ora *αἴτιος*, ora *μῦθος*, ora *λόγος*¹⁰⁹, termini, questi ultimi due in particolare, che peraltro vengono utilizzati anche per definire forme espressive del tutto diverse da quella fiabesca. Benché

¹⁰⁹ Per i termini usati per indicare il genere fiabesco si veda Van Dijk 1997, pp. 79-90.

presente nella tradizione letteraria greca, soprattutto a partire da Esiodo, il genere favolistico conobbe la sua canonizzazione solo nel VI sec. a.C., quando tutto il *corpus* delle favole greche a noi giunte fu unificato sotto il nome di Esopo. Erodoto è il primo a parlare di un *logopoios* di nome Esopo, vissuto a Samo nel VI sec. a. C. ; ed è da questa prima menzione che, come ritiene Jedrkiewicz¹¹⁰, nel V sec. a.C. sembra essere nato l'impulso a ricondurre a Esopo l'intera tradizione favolistica. Così, secondo quella che Giovanni Cerri¹¹¹ definisce la tendenza pseudoepigrafica della letteratura greca tra età tardo-arcaica e classica, sotto un'unica famosa marca autoriale si tramandarono indistintamente testi di varia provenienza.

Fu proprio all'epoca in cui Bacchilide visse che si assistette quindi a una sistematizzazione del patrimonio favolistico greco sotto il nome di Esopo. Eppure, tale successo del genere favolistico che andava prendendo una forma canonica, allo stato attuale degli studi portati avanti dalla critica, non sembra essere stato preso in considerazione in rapporto all'opera bacchilidea. In nessuno degli studi sulla favola greca, quanto meno per quello che ho potuto constatare, si fa riferimento a influssi della favola sulla produzione poetica bacchilidea¹¹². Tali influssi, che vengono di volta in volta e con una certa unanimità riscontrati in Esiodo, nei lirici greci e in Pindaro, non sono invece rilevati dalla critica nella produzione di Bacchilide, che, nella letteratura scientifica sulla favola, stranamente non viene preso in considerazione. Solo Palmisciano¹¹³ pare aver affrontato il rapporto tra Bacchilide e il genere fiabesco: si tratta tuttavia di uno studio che non individua la favola esopica come modello di confronto per la produzione bacchilidea.

Il caso del *Ditirambo XVII*

In uno studio dedicato all'influenza della cultura popolare sulla poesia corale greca, ampio spazio è dedicato da Palmisciano al *Ditirambo XVII* di Bacchilide. Secondo lo studioso, la peculiarità del ditirambo consiste nella tecnica narrativa che ricalcherebbe, sebbene con qualche vistosa deviazione, quella fiabesca del racconto di magia teorizzata da Levi-Strauss, e quella della favola in generale così come teorizzata da Vladimir Propp. Secondo Palmisciano, il *Ditirambo XVII* non può

¹¹⁰ Jedrkiewicz 1989, p. 48.

¹¹¹ G. Cerri 2000.

¹¹² Si veda Adrados 1979, Nøjgaard 1964, Jedrkiewicz 1989, Kurke 2010, Van Dijk 1997.

¹¹³ Palmisciano 2007.

ascriversi propriamente al genere della favola di magia, ma vi è assimilabile per la modalità narrativa: si tratta di un tipo di narrazione che non rinuncia agli elementi favolistici e fantastici, ma vi indugia addirittura con dovizia di particolari, differentemente da come invece spesso accade in altre forme della narrazione tipiche della tradizione greca, dove l'elemento fantastico o favolistico viene ridotto e / o subordinato fortemente agli aspetti più razionali del racconto. In questo senso, «sembra indubitabile l'intenzione di Bacchilide di sottoporre il mito da lui scelto ad un trattamento che consapevolmente riecheggi il modo fiabesco».¹¹⁴ Per lo studioso tuttavia, come ho già avuto modo di accennare, l'istituzione di un dialogo tra il *Ditirambo XVII* e il genere favolistico non implica in alcun modo chiamare in causa la favola esopica: all'inizio del suo lavoro infatti Palmisciano esplicita: «prima di tutto bisogna sgombrare il campo di indagine da un possibile equivoco, quello di considerare il *corpus* di testi che viene ascritto al nome di Esopo come *corpus* in cui è conservato il contributo greco al mondo della fiaba. In realtà questi testi ben poco hanno di fiabesco e ben poca attinenza con la magia e il fantastico... Si tratta per lo più di racconti esemplari di breve dimensione, in cui l'unico tratto fiabesco nel senso moderno del termine, è l'attribuzione della facoltà del linguaggio articolato agli animali... manca ogni elemento meraviglioso, magico, sembrano anzi prevalere un tono realistico e situazioni quotidiane»¹¹⁵. Lungi dal voler dire che la tradizione favolistica greca corrisponda strettamente a quella esopica o vi si esaurisca, credo si debbano comunque comprendere i racconti esopici nell'articolato panorama della favola greca e che anche questi vadano presi in considerazione in un'analisi sul rapporto tra l'opera di Bacchilide e tale tradizione. A Palmisciano va il grande merito di aver colto per la prima volta nella produzione bacchilidea l'elemento fantastico; credo tuttavia che tale aspetto della poesia bacchilidea non sia estraneo a un rapporto anche con la produzione favolistica esopica, che emerge anzi da una più attenta analisi. Come cercherò di dimostrare, vi sono delle evidenze testuali sia a livello più ampio, per quanto concerne la struttura, sia a livello più specifico, per quanto attiene a singoli motivi della narrazione, che fanno emergere una certa familiarità di Bacchilide con la tradizione esopica. Prima di entrare nel dettaglio sarà tuttavia necessaria una introduzione sulle caratteristiche precipue del *Ditirambo XVII*.

¹¹⁴ Palmisciano 2007, p. 59.

¹¹⁵ Palmisciano 2007, p. 50.

Il Ditirambo XVII: aspetti preliminari

Il *Ditirambo XVII* “I giovani o Teseo” è sicuramente tra i componimenti più discussi della produzione bacchilidea. L’assenza di notizie certe sulla data di esecuzione, e soprattutto la dubbia assegnazione del carme al genere del ditirambo sono da sempre al centro di grandi dibattiti. Ad aver scatenato una ancora irrisolta discussione sul genere letterario sono stati i versi conclusivi del carme. La questione sul genere infatti non nasce *sic et simpliciter* dalla *vexata quaestio* sulla natura e le caratteristiche del genere ditirambico, ma dai versi 128-132 del carme, che, secondo alcuni, sembrerebbero definire l’ode come un peana¹¹⁶. Questi ultimi versi, problematici per quanto riguarda la questione del genere, offrono tuttavia delle informazioni preziose sull’occasione e la committenza. Sembrerebbe che il *Ditirambo XVII* sia un omaggio degli abitanti dell’isola di Ceo ad Apollo per celebrarlo durante le feste in suo onore sull’isola di Delo. In questo senso la scelta di narrare un aspetto particolare del mito di Teseo, cioè, nello specifico, il trionfo dell’eroe su Minosse, da intendere come immagine della vittoria della nascente potenza marittima ateniese sulla vecchia talassocrazia cretese, dipenderebbe dalla volontà dei Cei di onorare l’emergente città di Atene: come sostiene Fearn, il carme «is therefore to be read as a document of Athenian cultural imperialism»¹¹⁷. Ora, per alcuni, visto che, con la fondazione della lega delio-attica nel 478/7 a. C., Atene aveva rafforzato posizione di forza che si era conquistata durante le guerre persiane, nonché la sua supremazia navale, la datazione dell’opera sarebbe pertanto posteriore alla nascita della lega¹¹⁸; per altri invece, dato il successo del mito di Teseo come eroe nazionale ateniese già agli inizi del VI sec. a C. la cronologia andrebbe innalzata¹¹⁹. Ancor più della datazione resta di difficilissima risoluzione il problema del genere letterario a cui apparterebbe l’ode, la cui attribuzione al genere del ditirambo fatta dagli alessandrini è stata messa in discussione da alcuni studiosi moderni che, sulla base degli ultimi versi, interpretano l’ode come un peana in onore di Apollo¹²⁰. Ora, non è questa la sede per discutere di questa problematica

¹¹⁶ Cfr. Maehler 2004, pp. 172-173. Diversamente Pickard-Cambridge 1962, p. 26; Ieranò 1989; Calame 2009; Tsagalis 2009.

¹¹⁷ Fearn. 2007, p. 242 ss. Vedi anche Calame 1996 e Fearn 2013.

¹¹⁸ Cfr. Severyns 1933, pp. 56-9.

¹¹⁹ Cfr. Maehler 2003, pp. 174-175.

¹²⁰ Gli studiosi si dividono principalmente tra i sostenitori dell’interpretazione del carme come un peana sulla base degli ultimi versi e quanti invece sostengono che non vi sono elementi dirimenti per

complessa, che peraltro chiama in causa l'annosa discussione sull'ancor poco conosciuto e compreso genere del ditirambo. A prescindere dal genere dell'ode, è mia intenzione infatti soffermarmi sulle sue modalità narrative, al netto del genere specifico all'interno del quale si decida di ascriverlo. Peraltro, l'ascrizione del carme al genere del ditirambo o a quello del peana non apporterebbe elementi dirimenti ai fini dello studio della modalità narrativa. Le poche e confuse conoscenze che abbiamo su questi due generi della corale renderebbero solo più scivoloso il terreno di studio. È bene allora sgombrare il campo dalla questione del genere e soffermarsi esclusivamente sulla tecnica narrativa.

Il mito narrato nel *Ditirambo XVII*

La materia mitica del *Ditirambo XVII*, incentrato sulla figura di Teseo, è del tutto assente dalla tradizione letteraria greca precedente e successiva a Bacchilide¹²¹, tanto che c'è chi ha ipotizzato che possa trattarsi di una vera e propria invenzione del poeta¹²². L'episodio compare tuttavia in alcune raffigurazioni vascolari¹²³, tra cui la più importante si trova nel fondo del cratere di Eufonio conservato al Louvre (Louvre G 104; ARV² 318.1), datato agli anni compresi tra il 500 e il 490 a. C. Secondo Maehler, che crede nella paternità bacchilidea dell'episodio mitico, il decennio 500/490 a. C. costituirebbe il prezioso *terminus ante quem* sulla base del quale stabilire la datazione del carme¹²⁴. La vicenda inoltre, stando alla testimonianza di Pausania (1.17. 3-4), sarebbe stata rappresentata da Micone su una parete del *Theseion*, il santuario ateniese costruito in onore dell'eroe. Ora, a mio parere l'assenza del mitema narrato da Bacchilide all'interno della tradizione letteraria greca non costituisce un argomento sufficiente per credere che si tratti di una invenzione del poeta, tanto più se consideriamo che larga parte della letteratura greca non ci è pervenuta. Ciò che invece credo si possa affermare con relativa certezza è la

mettere in discussione la classificazione fatta dagli alessandrini. Si veda Garcia Romero 2000, p. 47 ss. per un resoconto bibliografico su questo argomento. Al di là di questi due principali filoni interpretativi, sicuramente particolare è la lettura di Fearn, che, mettendo da parte l'opposizione pena / ditirambo, propone una lettura in chiave funzionale del genere, parlando di *kuklios choros*. Su questo si veda Fearn 2007.

¹²¹ È davvero singolare che l'episodio mitico narrato nel *Ditirambo XVII* non è nemmeno presente nella biblioteca di Apollodoro.

¹²² Maehler 2004, p. 174.

¹²³ Brommer 1982, pp. 77-83.

¹²⁴ Maehler 2004, p. 175.

predilezione del poeta di Ceo per filoni mitici, se non di poco successo, per quel che ci è dato constatare, quanto meno ai margini della tradizione. Il soggetto mitico del *Ditirambo* XVII non costituisce infatti l'unico caso in cui un testo bacchilideo si pone come il solo testimone di un episodio mitico nell'ambito della tradizione letteraria: si vedano per esempio il già citato *Epinicio* V e il *Ditirambo* XV. È probabile che Bacchilide abbia scelto dei filoni mitici 'secondari' con l'intenzione di svilupparli, dando dignità letteraria a spazi ancora poco esplorati del patrimonio mitico. È proprio nelle modalità di sviluppo della *fabula* che consiste, a mio parere, l'innovazione apportata da Bacchilide ai miti che tratta: come a dire, in termini moderni, che non è il soggetto, bensì la sceneggiatura il campo d'innovazione del poeta di Ceo.

Veniamo quindi all'episodio mitico. Peculiarità esclusiva del *Ditirambo* XVII è il suo carattere esclusivamente narrativo¹²⁵: si assiste alla narrazione di una vicenda che inizia *in medias res* e che procede linearmente e distesamente per tutto il carme, per ben 132 versi. Il mito è ambientato sulla nave che si dirige a Creta per sacrificare al Minotauro sette ragazzi e sette ragazze. Durante il viaggio Minosse, spinto da Afrodite, accarezza la guancia di Eribeia, una delle giovani. Teseo allora sdegnato si erge in sua difesa, scatenando l'ira di Minosse che lo invita a sottoporsi a una prova impossibile al fine di dimostrare le sue pretese origini divine. Minosse getta allora in mare il suo anello e chiede a Teseo di recuperarlo, dando prova in tal modo di essere il figlio di Poseidone. Subito dopo chiede al padre Zeus un segno incontrovertibile del suo favore e così un fulmine arriva ad illuminare la scena. Teseo, non perdendosi d'animo, si getta in mare e Minosse, per ostacolare la riuscita dell'impresa, ordina ai marinai di spingere la nave lontano dal luogo del tuffo prendendo il vento di tramontana. Nel frattempo, Teseo, scortato da un gruppo di delfini, arriva alla reggia del padre Poseidone, dove, accolto da Anfitrite, assiste alla danza delle Nereidi e riceve in dono un manto porpureo e una corona di rose. Con questi doni Teseo riemerge, incredibilmente asciutto, dalle acque nell'esatto punto in cui la nave era arrivata e, con stupore di tutti, si mostra in tutta la sua folgorante bellezza.

¹²⁵ Sulle caratteristiche dei ditirambi di Bacchilide e la loro posizione nell'intricata questione sulle caratteristiche del ditirambo e il suo rapporto con la tragedia si veda *infra* capitolo IV.

L'influenza del genere favolistico sul *Ditirambo XVII*

Come rileva Palmisciano, «tutta la scena è illuminata di una luce fantastica, che difficilmente troviamo in altre narrazioni mitiche»¹²⁶. L'ode è intessuta di elementi prodigiosi narrati dettagliatamente che si succedono uno dietro l'altro senza soluzione di continuità: il fulmine di Zeus; la discesa sott'acqua di Teseo fino al palazzo del padre; il corteo di delfini; l'uscita di Teseo dall'acqua completamente asciutto. Con insistenza nel carme si fa riferimento al campo semantico del prodigioso, a sottolineare proprio una natura fantastica del racconto che, almeno in parte, non può non riflettere una precisa scelta bacchilidea. In questo senso Bacchilide sembra essere in controtendenza rispetto alla forte opera di razionalizzazione e riduzione realistica a cui il mito greco stava andando incontro, tra età tardo arcaica e classica, sia nella tradizione poetica sia in quella mitografica¹²⁷. Ora, se questo è vero, se cioè il *Ditirambo XVII* sembra riflettere un gusto per il prodigioso e per il fiabesco che difficilmente troviamo con tale densità di particolari in testi della letteratura greca, è altrettanto vero che l'ode risente anche del genere fiabesco nella modalità in cui cominciava a essere canonizzato sotto il nome di Esopo proprio nel VI sec. a. C. Il modo di vedere la realtà che è sotteso al carme riflette infatti, a parere di chi scrive, quello esopico; e la presenza dei delfini, lungi dall'essere un solo richiamo a elementi apollinei e / o dionisiaci, rivela una chiara matrice esopica.

1. Il modo di vedere la realtà

Secondo Jedrkiewicz, tra alcune favole esopiche e alcuni aneddoti erodotei vi è un'indubbia affinità sul piano strutturale che dipende da una probabile comune origine popolare¹²⁸. Secondo lo studioso Erodoto e Esopo condividerebbero lo stesso modo di vedere la realtà, cosa che, lungi dall'essere di secondaria importanza, impatterebbe sulla struttura narrativa. L'uso erodoteo di aneddoti di evidente impronta esopica sarebbe funzionale alla spiegazione di aspetti complessi del reale

¹²⁶ Palmisciano 2007, p. 55.

¹²⁷ Cfr. Palmisciano 2007, p. 61; per la razionalizzazione nella mitografia cfr. Saveri 2015. Lo stesso atteggiamento di predilezione nei confronti del favolistico è dimostrato da Bacchilide anche nel caso dell'*Epinicio III*. Vedi *infra*.

¹²⁸ Jedrkiewicz 1984, p. 295.

attraverso il valore metaforico del breve episodio narrato¹²⁹. Del resto, il valore paradigmatico della favola esopica all'interno del processo di argomentazione fino al IV sec. a. C. è stato da Jedrkiewicz¹³⁰ ampiamente dimostrato. Secondo Jedrkiewicz, in questi casi il modo di narrare erodoteo seguirebbe quello esopico ispirato alla logica del rovesciamento, dell'ambiguità e dell'ambivalenza: l'ambiguità indica il variare di un valore etico al variare del contesto culturale; l'ambivalenza indica la variabilità di un aspetto della vicenda in base al punto di vista; il rovesciamento indica che una situazione in cui qualcosa sembra avere un certo valore può comunque rovesciarsi nel suo opposto¹³¹. Ora, a parer mio, Bacchilide, seppur con finalità esclusivamente narrative e che esulano da quelle argomentative e paradigmatiche proprie della narrativa erodotea, fa proprio lo stesso modo di vedere la realtà che sottende la favolistica esopica e l'aneddotica erodotea. Come le favole esopiche e alcuni aneddoti erodotei, il *Ditirambo XVII* è diviso in due sezioni, quasi come se fosse un dittico, di cui la seconda è l'esatto rovesciamento della prima, riassumibili nel passaggio dalla supremazia di Minosse a quella di Teseo. Molti studiosi hanno notato i due tempi in cui è diviso il ditirambo, ma nessuno ha mai ricondotto tale struttura a dittico a una influenza favolistica¹³². Ora, se si interpretano i concetti di ambiguità, ambivalenza e rovesciamento in senso lato, senza applicarli a processi strettamente argomentativi e retorici, ci si rende conto che la visione della realtà che si cela dietro al ditirambo bacchilideo è affine a quella esopica. Applicando a Bacchilide le stesse categorie che Jedrkiewicz applica a Erodoto/Esopo, possiamo dire che la prova imposta da Minosse rivela la sua bivalenza quando da motivo di sconfitta di Teseo, quale doveva essere, diventa motivo di vittoria; la situazione si rovescia diametralmente quando il più forte e favorito dagli dèi è costretto a cedere il passo a un giovane a cui sembrava che il successo non avrebbe potuto arridere. Lo scontro tra Minosse e Teseo non è semplicemente una 'lotta delle genealogie'¹³³ che ricalca modelli iliadici¹³⁴, ma un terreno che prepara al rovesciamento della sorte (solo apparentemente già scritta) dei partecipanti. Anzi, l'allusione al precedente iliadico più immediato, quello cioè della

¹²⁹ Jedrkiewicz 1984, p. 303.

¹³⁰ Jedrkiewicz 1987. Su questo si veda anche Kurke 2010.

¹³¹ Jedrkiewicz 1987, p. 296 e Jedrkiewicz 1989, p. 338 ss.

¹³² Sulla differenza tra la prima e la seconda parte dell'ode cfr. Stern 1967; Pieper 1972; Segal 1979, p. 35.

¹³³ Fortunata definizione data da Segal in Segal 1976, p.106.

¹³⁴ Su questo si veda Vox 1984, p. 202 ss. e relativa bibliografia.

contesa tra Achille e Asteropeo¹³⁵, che costituisce il precedente epico di Bacchilide (come dimostrato da Vox¹³⁶), amplifica la percezione di rovesciamento. Lo scontato esito dello scontro tra Achille, discendente di Zeus¹³⁷, e Asteropeo, discendente di una divinità acquatica, a favore del primo sembra costituire un'anticipazione della sconfitta di Teseo. Eppure, la discendenza di Teseo dallo stesso Poseidone rende il rapporto tra i contendenti più equilibrato e, in qualche modo, giustifica un epilogo quasi disatteso, del tutto capovolto rispetto al precedente iliadico. Lo stupore dei ragazzi e delle ragazze ateniesi che assistono increduli alla scena rende ancor più inaspettato l'esito della contesa, aumentando, se ve ne fosse bisogno, il senso del rovesciamento insito nel carne. Così, differentemente da Asteropeo, il cui corpo morto e livido rimane nell'acqua rigonfio e in pasto ai pesci, Teseo riemerge asciutto e folgorante dalle acque marine. Peraltro, la sua riemersione senza l'anello ma con in mano i doni di Anfitrite¹³⁸ rende la vittoria dell'eroe ancor più schiacciante: come dice Palmisciano, la mancanza dell'anello¹³⁹ non intacca la riuscita della prova, bensì aumenta il senso del successo perché sostituito da oggetti divini di prestigio superiore. In questo senso, «This reversal of the original inequality is underscored by the complete disappearance of the ring; the gifts replace the ring instead of

¹³⁵ Il. XXI, 139-204.

¹³⁶ Vox 1984, pag. 202: «Ma la battaglia delle genealogie ha precedenti epici precisi e interessanti in alcune Krampfeden iliadiche: la tirata genealogica di Glauco quando si trova di fronte a Diomede, che, scrupoloso gli chiede se sia dio o uomo (Z 119-237), il colloquio che precede e ritarda il duello tra Achille e Enea (Y 156-258), ma soprattutto lo scontro tra Achille e Asteropeo (φ 139-204)».

¹³⁷ In quanto figlio di Peleo e Teti, Achille è sia discendente di Zeus che di una ninfa acquatica. Tuttavia nel passo iliadico di cui si sta parlando e che sembra costituire lo stretto precedente epico dell'ode di Bacchilide, Achille sembra dar rilievo maggiormente alla sua discendenza celeste. Su questo si veda Vox 1984, p. 202: «Lo scontro tra Achille e Asteropeo è particolarmente significativo proprio perché contrappone un epigono di semplici divinità acquatiche (Asteropeo) a un epigono di divinità tanto celesti che acquatiche (Achille): ma che Achille qui rappresenti soprattutto il versante celeste risulta evidente dalla unilaterale autopresentazione, che elenca solo il ramo paterno della famiglia (φ 187-188)».

¹³⁸ Il mantello e la corona, in origine doni nuziali dati da Afrodite ad Anfitrite, connotano in senso erotico la vittoria di Teseo (cfr. Segal 1979 e Stern 1967). È probabile che con questi doni Bacchilide voglia alludere all'amore tra Arianna e Teseo e alle loro future nozze, (cfr. Maehler 2004, p.186; Scodel 1984, p. 142) episodio fondamentale della saga di Teseo, senza il quale non sarebbe stato possibile per il giovane sconfiggere il Minotauro. Differentemente Ieranò crede che dietro la menzione dei doni di Afrodite si celi l'allusione al matrimonio tra Teseo e Eriboia (cfr. Ieranò 2013). Ad ogni modo, l'allusione ad altri episodi correlati alla stessa vicenda mitica proprio sul finire del carne, sfumando così la vicenda e dando l'impressione di voler interrompere bruscamente la narrazione nel punto di massima tensione, è caratteristica precipua di Bacchilide, come abbiamo visto nel caso dell'*Epinicio V* (vedi *supra*).

¹³⁹ Molti studiosi hanno lamentato l'assenza dell'anello, ritenendola anche un errore del poeta. Per una breve ricognizione bibliografica su questa problematica si veda Giuseppetti 2015, p. 86.

supplementing it. The outcome is not even within the terms of Minos challenge, and surprises even the audience...the end of the poem looks forward to Theseus'ultimate victory, so that the apparent equality established between the heroes represents Minos' defeat»¹⁴⁰.

2. Il mondo marino e l'arrivo dei delfini

Il tuffo in mare di Teseo e la sua discesa nel mondo marino sono uno degli aspetti più approfonditi dalla critica. È stato dagli studiosi ampiamente dimostrato come il tuffo abbia un forte valore iniziatico e costituisca una sorta di rito di passaggio¹⁴¹ che rinnova il giovane eroe, permettendone una maturazione e preparandolo forse anche alle sue future nozze¹⁴². Il motivo del giovane che si avventura in mare alla ricerca della sua identità e del suo statuto eroico non è inusuale: come rileva Segal, Bacchilide «exploits an ancient mythical pattern familiar to us from the Telemacheia of the Odyssey and his contemporary's myths of Pelops and Iamos (Pindar, *Ol.* 1.65-100; *Ol.* 6. 57-73), namely the young hero's quest for his father by a journey on or under water»¹⁴³. Ad essere inusuale è invece l'indugiare del poeta sul viaggio di Teseo nel mondo sottomarino, cosa che è del tutto omessa in Pindaro, *Ol.* 6. 57-73, l'esempio più vicino al passo bacchilideo in quanto narra della discesa di Imeo nelle acque del fiume. Nonostante la scena del viaggio sottomarino di Teseo sia indubbiamente ridotta rispetto al resto del carne, non credo tuttavia che si possa sostenere che «The tale has been rich in poetic magic, offering enchantments like the "sea-wet toes" of the Nereids, but its central narrative miracle... has been almost suppressed»¹⁴⁴. Nel ditirambo in esame troviamo un'attenzione al mondo sottomarino del tutto singolare, benché della durata di pochi versi: in pochi ma densissimi versi si avvicinano delfini, Nereidi danzanti e Anftrite che accoglie nella sua dimora il giovane Teseo. Tale attenzione al mondo acquatico deriva forse sempre dalla stessa tendenza al favoloso insita nel carne, cosa che relativamente a questo aspetto, già Burnett¹⁴⁵, prima di Palmisciano, aveva intuito, accennandovi però solo in maniera cursoria. La ragione per la quale i versi dedicati al viaggio

¹⁴⁰ Scodel 1984, p. 141 ss.

¹⁴¹ Cfr. soprattutto Burnett 1985, p. 30 ss. Segal 1979, p. 24 ss.

¹⁴² Vedi nota n. 33.

¹⁴³ Segal 1979, p. 23.

¹⁴⁴ Burnett 1985, p. 22.

¹⁴⁵ Burnett 1985, p. 22 e p. 29.

sottomarino di Teseo sono così pochi rispetto all'estensione del carne sarà allora forse da ricercare nella volontà di non accentuare troppo la componente più fantasiosa del carne contro la tendenza alla razionalizzazione del mito tipica della cultura contemporanea. Di nuovo però, come relativamente alla struttura narrativa del carne, credo che anche in questo episodio dell'ode si celi un rapporto specifico con la tradizione esopica, oltre che con un modo narrativo favolistico in senso lato come teorizzato da Palmisciano.

Una volta tuffatosi in mare, Teseo viene soccorso dai delfini che prontamente lo scortano alla reggia del padre. Ovviamente la figura del delfino, animale sacro sia ad Apollo¹⁴⁶ che a Dioniso¹⁴⁷, è stata interpretata ora come un motivo apollineo, soprattutto da chi classifica il carne come un peana¹⁴⁸, ora come un motivo dionisiaco¹⁴⁹. La ricorrenza nella tradizione letteraria greca del motivo del delfino che viene in soccorso dell'uomo non è di certo sfuggita ai commentatori che hanno richiamato la vicenda narrata da Erodoto di Arione, che viene buttato in mare dai pirati e tratto in salvo dai delfini (Hdt. 1.24.4-6), nonché vicende analoghe di salvataggi in mare per opera dei delfini narrate da Plutarco (*De soll. anim.* 36; *Mor.* 984a-985c)¹⁵⁰. Tra queste ultime merita particolare menzione quella relativa a Telemaco: secondo Plutarco, sullo scudo di Odisseo, stando a un passo stesicoreo, era rappresentato un delfino come omaggio all'animale che aveva salvato dall'acqua il figlio Telemaco caduto accidentalmente. Trovo singolare tuttavia che, nell'individuare i *loci similes*, ai commentatori sia sfuggita la favola di Esopo n. 305 in cui si narra che, dopo un naufragio, un delfino nuotò in soccorso di una scimmia pensando che fosse un essere umano. Nel caso specifico del *Ditirambo XVII*, intessuto di elementi favolistici, più che pensare alla generica attestazione, quanto al delfino, di un motivo letterario ricorrente nella grecità, credo che si possa parlare di una vera e propria influenza della favola esopica. Il fatto che Erodoto riporti poi un aneddoto così vicino a quello bacchilideo non fa che confermare questa ipotesi: anche in questo caso, come per quanto concerne l'impianto narrativo dell'ode, Bacchilide, Erodoto e Esopo condividono lo stesso scenario culturale. Credo inoltre

¹⁴⁶ Cfr. *Inno omerico ad Apollo*.

¹⁴⁷ Cfr. *Inno omerico a Dioniso*.

¹⁴⁸ Cfr. Pavlou 2012.

¹⁴⁹ Cfr. Tsagalis 2009.

¹⁵⁰ Machler 2004, p. 184.

che sia proprio dalla tradizione favolistica, intessuta di elementi popolari, che derivi tale immagine del delfino soccorritore degli uomini, e che poi da lì sia stata declinata secondo le varie necessità, diventando un vero e proprio motivo letterario. In tutte le culture antiche, e ancora in quelle moderne, prima dell'avvento dell'esplorazione marina subacquea, il mare è da sempre oggetto di visioni fobiche e fantasiose¹⁵¹, costituendo uno scenario adatto più di ogni altro alla creazione di motivi fantastici. In questo quadro culturale si spiega la persistenza del tema del delfino salvatore e la sua connotazione prettamente fantastica. Questo costituisce un rilevante indizio di uno stretto rapporto tra il *Ditirambo XVII* e la favolistica esopica. Un aspetto della poesia bacchilidea, questo, che non è da considerarsi niente affatto singolare. Basti pensare che Simonide, della cui influenza sul nipote ho già avuto modo di parlare in precedenza (capitolo I), secondo la tradizione paremiografica avrebbe fatto ricorso all'*αἴτιον* cario del pescatore¹⁵². Bacchilide quindi non poteva non avere una certa familiarità con una poesia incline all'uso di elementi favolistici. L'influenza dello stile simonideo potrebbe pertanto aver influito anche in questo senso su quella di Bacchilide. Certo, il poeta di Ceo non si è limitato a riutilizzare un breve *αἴτιον* di ascendenza esopica, ma ha rielaborato un mito probabilmente già esistente inserendolo all'interno di una più ampia e strutturata cornice narrativa favolistica. Del resto, come ha mostrato Jedrkiewicz¹⁵³ in uno studio sull'uso della favola nel nel *Fedone* platonico¹⁵⁴, Esopo costituisce un «modello narrativo», una «matrice» capace di dar vita a sempre nuove declinazioni dello spunto favolistico in base al contesto.

¹⁵¹ Burnett 1985, pp. 29-30 e bibliografia di riferimento.

¹⁵² Cod. *Paris. suppl. gr.* 676 ed. L. Cohn, *Zu den Paroemiographen*, Breslau 1887; Diogenian. *praef. paroem.* 1. 179 L.-S. (*Rhet. gr.* II 11 Walz).

¹⁵³ Jedrkiewicz 2016.

¹⁵⁴ *Phaed.* 60 b1-61 b7.

PARTE II: Bacchilide e il genere mitografico

Nel VI sec. a C. in un panorama in cui vari generi letterari avevano cominciato a definire con chiarezza i loro confini, emerge anche la mitografia. Come abbiamo già avuto modo di accennare¹⁵⁵, Bacchilide condivideva con la mitografia la stessa attitudine a porsi in modo complementare rispetto al patrimonio mitico epico, a svilupparne cioè gli aspetti narrativamente non affrontati e a continuarne le propaggini. Il rapporto del poeta di Ceo con questo nuovo genere letterario è però molto più complesso e profondo. Almeno nel caso dell'*Epinicio* III, infatti, Bacchilide condivide con il genere mitografico lo stesso patrimonio narrativo di riferimento da cui attinge la materia del suo canto.

I mitografi nelle testimonianze di Pindaro

Tra la lirica e la prosa mitografica delle origini doveva esserci una dinamica di condivisione dei materiali narrativi nella quale si inserì anche Bacchilide, come dimostra il fatto di aver introdotto nella sezione mitica di un suo epinicio (il terzo) una vicenda, quella di Ciro e Cresò, che si muove tra storia e leggenda. Ma riscontri evidenti di questa dinamica si evincono dalle esplicite (e ormai largamente riconosciute come tali) testimonianze presenti in Pindaro sui primi logografi (che a quel livello cronologico corrispondono agli “scrittori di racconti”). La più esplicita di queste testimonianze è rappresentata da un passo della *Pitica* I di Pindaro:

ὀπιθόμβροτον αὔχημα δόξας (92)
οἶον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει
καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς. οὐ φθίνει Κροί-
σου φιλόφρων ἀρετά. (94)

τὸν δὲ ταύρω χαλκῆῳ καυτῆρα νηλέα νόον (95)
ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾶ φάτις,
οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφια κοινανίαν
μαλθακὰν παίδων ὄαροισι δέκονται.

Il poeta parla distintamente di *λόγιοι* e *ἀοιδοί* come se si trattassero di due categorie differenti facenti parte di due diversi generi letterari. La vicenda, subito dopo

¹⁵⁵ Vedi *supra* cap. I.

accennata dal poeta, di Creso, in quanto personaggio storico realmente esistito, pare appartenere proprio al bagaglio culturale dei λόγιοι. La stessa linea di confine tra λόγιοι, in quanto oggetto di narrazione da parte dei λόγιοι, e ἀοιδοί sembra essere demarcata in *Nem.* 6, 29-30:

παροιχομένων γὰρ ἀνέρων, (29)

ἀοιδαὶ καὶ λόγοι τὰ καλά σφιν ἔργ' ἐκόμισαν· (30)

Pindaro sembra quindi voler distinguere tra ἀοιδοί e λόγιοι, poeti i primi, narratori in prosa esperti di miti e tradizioni locali i secondi, ai quali riconosce pari dignità, avendo i λόγιοι un potere encomiastico assimilabile a quello della poesia¹⁵⁶.

È per questa via che episodi legati a personaggi storici realmente esistiti divengono paradigmi, al pari di quelli mitici, da poter utilizzare con finalità encomiastica all'interno delle sezioni diegetiche degli epinici. Infatti, nel passo sopra citato della *Pitica* I, Pindaro, subito dopo aver accennato alla coesistenza tra λόγιοι e ἀοιδοί, introduce la coppia di personaggi storici Creso e Falaride, il primo con funzione paradigmatica celebrativa nei confronti del *laudandus* Ierone, il secondo con invece funzione antiparadigmatica¹⁵⁷. L'uso di personaggi storici come paradigmi mitici è peculiare di questa ode per Ierone e costituisce un *unicum* nella produzione pindarica. Differentemente da quanto accade nell'*Epinicio* III di Bacchilide, dove la vicenda di Creso occupa tutta la sezione narrativa dell'ode, Pindaro si limita a menzionare il personaggio di Creso senza dedicargli specifica attenzione narrativa. In altri termini, nella poesia di Bacchilide, come vedremo, il genere mitografico fa incursione nell'orizzonte narrativo in maniera molto più evidente e strutturata. Tuttavia, benché debitore nei confronti della prosa mitografica, Bacchilide non rinuncia a una propria rielaborazione della vicenda, prendendo le distanze dalle caratteristiche di genere tipiche della prosa in favore di una rielaborazione adatta alla poesia di lode. Ma, per apprezzare questa differenza, è bene prima guardare, seppur cursoriamente, alle caratteristiche del genere mitografico.

¹⁵⁶ Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini (a cura di) 2012, pp. 361-362.

¹⁵⁷ L'uso di coppie con funzione oppositiva e celebrativa nei confronti del *laudandus* è tipica delle odi di Pindaro in onore di Ierone. Su questo si veda Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini (a cura di) 2012, p. 19.

Il genere mitografico¹⁵⁸

Dare una definizione del genere mitografico non è semplice, tanto più se si cerca di ricostruire la storia più antica del genere. Come spiega Fowler¹⁵⁹ la mitografia greca antica è andata incontro a un vero e proprio processo di sommersione, per cui da una posizione di centralità e parità con il genere storiografico, è stata relegata ai margini, sopravvivendo solo in forma fortemente frammentaria¹⁶⁰. Anche solo scorrendo i titoli dei primi esempi di prosa di contenuto mitico si nota subito quanto variegato e complesso sia l'oggetto di indagine della prima mitografia: si passa da commentari a raccolte di materiali mitici, da racconti teogonici e genealogici a storie locali e narrazioni etnografiche. Il materiale che si ha di fronte è evidentemente magmatico e, nella sua varietà tematica che non sembra conoscere una distinzione tra mito e storia, rispecchia quella inattitudine tipica del pensiero greco a distinguere tra *spatium mythicum* e *spatium historicum*¹⁶¹ almeno fino all'epoca tucididea.

Ora, lungi dal voler proporre una trattazione esaustiva sul genere mitografico, ciò che in questa sede preme sottolineare è la nascita nel VI sec. a. C. di un genere prosastico con contenuti a volte affini e tangenti, a volte del tutto estranei al grande 'serbatoio' diegetico della gremità, l'*epos*. I mitografi arcaici non hanno un rapporto competitivo con l'*epos*, ma cercano di porsi, là dove possibile, in linea di continuità con esso. Nelle sue fasi più arcaiche la mitografia si sente parte integrante del sistema narrativo del mito e mette in atto un'opera di integrazione e completamento rispetto ai racconti mitici che, grazie soprattutto alla tradizione poetica, facevano già parte del patrimonio culturale greco. La mitografia, in altri termini, mostra rispetto alla tradizione epica la stessa attitudine che abbiamo riscontrato nell'*Epinicio* V di Bacchilide¹⁶²: colmare i vuoti lasciati dalla diegesi epica, con l'intenzione di completarne gli sviluppi e non di sostituirsi ad essa. Con ogni probabilità è per queste ragioni che i mitografi arcaici prediligono le genealogie eroiche ed evitano di intervenire nelle saghe teogoniche. Le Teogonie infatti costituiscono i segmenti iniziali, e quindi fondativi, delle narrazioni mitiche, segmenti che, se modificati,

¹⁵⁸ Si veda Saveri 2015.

¹⁵⁹ Cfr. Fowler 2016, pp. 43-54.

¹⁶⁰ Sulla mitografia dell'età arcaica si veda il recente contributo in due volumi di Fowler (Fowler 2001 e Fowler 2013).

¹⁶¹ Murray 1996, p. 180.

¹⁶² Vedi supra.

potevano avere come effetto lo stravolgimento dell'intero sistema mitico. Diversamente, agire sulle propaggini ultime del mito eroico, andando a colmare e integrare i vuoti narrativi lasciati dall'epica, permetteva ai mitografi di guadagnarsi un campo d'azione senza competere con l'*epos*, anzi integrandolo e portando un contributo proprio nella tradizione¹⁶³. Mitografia e *epos* condividono dunque gli stessi contenuti, se si escludono ovviamente quelli a carattere etnografico e storico-locale che non competevano all'*epos*. A differenziare i due generi tuttavia interviene il modo di porsi di fronte ai contenuti mitici, e dunque di necessità il modo di trattarli. I primi mitografi hanno un atteggiamento critico e interpretativo rispetto al mito: cercano di razionalizzare il patrimonio mitico, creando nessi logici tra le varie tradizioni e strutturando un patrimonio narrativo esaustivo, coeso e uniforme¹⁶⁴.

La vicenda di Creso all'epoca di Bacchilide

Come si diceva, l'affermarsi di una prosa mitografica ha portato al successo di temi non solo strettamente epici ma anche attinenti a storie locali ed etnografiche. Uno di questi deve aver goduto di grande risonanza se si pensa che è citato da Pindaro (*Pitica* I) e narrato distesamente da Bacchilide (*Epinicio* III) ed Erodoto (Hdt. I, 86-87): si tratta della vicenda del re lidio Creso. Tale vicenda, assente, per quello che è possibile constatare dai frammenti, dalla produzione dei mitografi arcaici¹⁶⁵, deve aver conosciuto un notevole successo, stando alle rappresentazioni vascolari: un'idria attica conservata a Corinto databile al 475-450 a. C. (ARV² 571.74) e un'anfora attica di Myson, conservata al Louvre e databile al 490-480 a. C. (ARV² 238). Peraltro alcuni dettagli della rappresentazione sull'idria, specialmente la presenza dell'*aulos*, ha fatto pensare che ad essere dipinta fosse una traduzione teatrale della vicenda, e che quindi la storia di Creso potesse essere stata effettivamente portata anche sulla scena in forma drammatica¹⁶⁶. La narrazione delle vicende di Creso torna poi più tardi nelle opere di molti storiografi, tra cui Senofonte¹⁶⁷. Ad ogni modo, le due versioni estensive più antiche della vicenda, almeno per quanto è dato constatare, sono quelle di Bacchilide ed Erodoto.

¹⁶³ Vedi Saveri 2015.

¹⁶⁴ Vedi Saveri 2015.

¹⁶⁵ Cfr. Fowler 2001 e Fowler 2013.

¹⁶⁶ Sull'iconografia e sulla possibilità di un adattamento teatrale di veda Maehler 2004, pp. 80-82. Su questo si veda anche Cairns 2010, p. 65 ss.

¹⁶⁷ Per una lista dei passi si veda Maehler 2004, pp. 80-81.

Tra le due versioni vi sono, come avremo modo di vedere più nel dettaglio, evidenti discrepanze. Non è essenziale, a parere di chi scrive, stabilire rapporti di filiazione e derivazione tra le due versioni. Il punto nodale della questione è che esisteva già all'epoca di Bacchilide una consolidata tradizione sul mito di Creso che doveva avere le sue origini nella prosa mitografica: questa infatti, oltre a occuparsi dello sviluppo di temi mitici complementari all'*epos*, era il genere in cui trovavano spazio vicende mitostoriche o leggendarie a carattere locale, come quella del lidio Creso. In altri termini, Bacchilide e Erodoto attingevano allo stesso materiale mitografico, di cui noi non abbiamo più attestazione, rimodulandolo ciascuno secondo le proprie necessità. Posto questo, sarà utile analizzare lo sviluppo della vicenda di Creso nell'*Epinicio III* di Bacchilide e confrontarlo con la versione erodotea, non al fine di stabilire eventuali rapporti di derivazione, ma per provare a comprendere le ragioni delle differenze in termini di destinazione, funzione ed esigenze stilistiche. In questa sede non si vuole condurre un confronto serrato tra le due versioni¹⁶⁸: è mia intenzione sottolineare principalmente le divergenze che ci sono tra le due testimonianze in merito alla dinamica che portò Creso alla salvezza, per mettere in evidenza quanto il racconto di Bacchilide sia, rispetto a quello erodoteo, carico di un alone mitico e quasi soprannaturale e miracoloso¹⁶⁹, discrepanza dovuta a ragioni di stile, di differenza di destinatario e di obiettivi.

L'*Epinicio III*: questioni generali

Il terzo epinicio bacchilideo appartiene a uno dei tre componimenti del poeta di Ceo dedicati a Ierone di Siracusa. Come si è già avuto modo di vedere, Ierone, per celebrare le sue vittorie nei grandi agoni atletici panellenici, si avvale dell'opera poetica di Bacchilide e Pindaro. Nel 476 a. C. per la vittoria del sovrano a Olimpia con il cavallo montato furono composte sia l'*Olimpica I* di Pindaro sia l'*Epinicio V* di Bacchilide; per la vittoria a Delfi nel 470 a. C. nella corsa delle quadrighe furono dedicate a Ierone sia la *Pitica I* di Pindaro sia l'*Epinicio IV* di Bacchilide. Tuttavia, per la sua vittoria più importante, quella con la quadriga a Olimpia nel 468 a. C.,

¹⁶⁸ Su questo si veda Segal 1971 e Crane 1996.

¹⁶⁹ Molti studiosi si esprimono proprio in questi termini sul carme in questione, evidenziando una forte presenza del miracolo nell'ode. Si veda Crane 1996, p. 9; Carson 1984, p. 119; Fagles, Bowra, Parry 1998, p. 108, Sevieri 2010, p. 143.

l'unico poeta chiamato a lodare il sovrano fu proprio Bacchilide con l'*Epinicio* III. Al poeta tebano fu completamente preclusa questa occasione di lode, segno evidente della preferenza del tiranno per Bacchilide¹⁷⁰. Benché non si conoscano con sicurezza le ragioni di questa scelta, è lecito supporre che l'incarico non fu dato a Pindaro a causa dell'ambiguità con cui talvolta aveva lodato Ierone, un'ambiguità che lasciava trapelare le simpatie del poeta tebano per le oligarchie, anziché per la tirannide¹⁷¹.

L'*Epinicio* III: la sezione mitica e il confronto con Erodoto

La sezione mitica dell'*Epinicio* III è incentrata sulla vicenda di Creso. La connessione tra sezione mitica e attualità è esplicitata: il famoso re lidio diventa un termine di paragone per il sovrano Ierone, in quanto entrambi sono accomunati da grande devozione e *pietas* nei confronti del dio Apollo. Nel personaggio di Creso si riflette dunque direttamente la figura di Ierone, per il quale Bacchilide invoca un futuro glorioso di ascesa tra gli Iperborei analogo a quello del re della Lidia. Ierone infatti all'epoca volgeva al termine della sua vita, essendo affetto ormai da anni da una grave malattia¹⁷², cui anche Pindaro con intento consolatorio allude nella *Pitica* III.

Veniamo dunque alla vicenda narrata da Bacchilide. Vinto dai persiani di Ciro che ne hanno conquistato il regno, Creso, per evitare di essere fatto schiavo, fa ergere una pira dove sale senza indugio con la moglie e le figlie. In una invocazione agli dèi dai toni sicuramente patetici, Creso dichiara di preferire la morte. Ma ecco che, tra le grida delle fanciulle, interviene prima Zeus con una pioggia che spegne le fiamme e poi Apollo che, grato della *pietas* che Creso ha sempre nutrito per lui, lo porta insieme alle donne nella terra degli Iperborei, facendone la sua dimora.

La vicenda narrata invece da Erodoto è caratterizzata da una minor presenza di elementi soprannaturali e dall'assenza dell'intervento di Zeus. A Creso, gettato sulla

¹⁷⁰ Cfr. Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di) 2013, p. 19: «L'epilogo del rapporto tra il più potente tiranno e il più grande poeta lirico della Grecia di quegli anni si concluse in maniera diversa rispetto ai pronostici dell'esordio. Nel finale dell'*Olimpica* I (v. 108 sgg.) Pindaro auspicava il vertice dell'onore per sé e per Ierone: cantare la vittoria olimpica col carro. Negli anni successivi il poeta tebano compose carmi per il principe siracusano come per nessun altro committente. Ma, quando nel 468 a. C. finalmente l'augurio si realizzò e il tiranno raggiunse l'agognata vittoria con la quadriga a Olimpia, a cantare il trionfo fu Bacchilide con l'*Epinicio* 3, non Pindaro».

¹⁷¹ Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento (a cura di) 2013, p. 19 nota n. 3.

¹⁷² Cfr. scolio a *Pyth.* III, 117 e a *Pyth.* I, 109a.

pira da Ciro, vengono in mente le parole di Solone che lo aveva messo in guardia dal credere di essere felice. Pronuncia allora tra le fiamme il nome di Solone; e Ciro, non capendo cosa Creso stesse dicendo, chiede spiegazioni. Dopo varie esortazioni Creso racconta del suo incontro con Solone. Ciro, colpito dalle parole del re lidio, decide allora di spegnere le fiamme e di far scendere il re dalla pira. Tuttavia, l'operazione risulta impossibile, essendo ormai il fuoco divampato. Creso allora invoca Apollo che interviene mandando una fitta coltre di nubi e scatenando un temporale salvifico che spegne il rogo.

Nella vicenda narrata da Erodoto, Creso partecipa di fatto alla sua salvezza: la citazione di Solone gli risparmia la vita. La saggezza dello statista ateniese ha un notevole impatto sullo sviluppo della vicenda. Solone, benché assente, agisce indirettamente nella vicenda e contribuisce alla salvezza del re lidio¹⁷³. Se nel racconto di Bacchilide la salvezza di Creso è decretata dall'intervento congiunto di Zeus e Apollo, nel racconto erodoteo essa dipende prima di tutto dalle stesse azioni di Creso, tanto che a intervenire è il solo Apollo e il ruolo determinante di Zeus è sostituito da quello del saggio Solone. Inoltre, nella versione erodotea l'intervento divino arriva solo in ultima istanza, come stremo aiuto alla volontà e all'azione degli uomini, già intenti a domare le fiamme. È evidente dunque che, se nel racconto bacchilideo il lieto fine dipende esclusivamente dall'intervento divino, in quello erodoteo esso scaturisce da alcune concause che tolgono centralità all'azione divina, connotandola come un'azione suppletiva. Peraltro, il miracoloso accesso alla terra paradisiaca degli Iperborei è del tutto assente in Erodoto, che pare rifuggire il più possibile da una connotazione in senso prodigioso della vicenda. Del resto, come dice Crane, nell'esposizione della vita di Creso «Herodotus' treatment of Kroisos is a masterpiece of balance»¹⁷⁴. E lo stesso può dirsi, come abbiamo mostrato, dell'epilogo della storia. L'atteggiamento di Erodoto così come descritto da Crane in merito alle ragioni che portarono il re al fallimento è lo stesso di fronte alla scena del rogo, motivo per cui si possono estendere al momento del rogo le considerazioni che

¹⁷³Si veda Crane 1999, p. 77: «In the Herodotean account, Solon is indirectly responsible for saving Kroisos. Kroisos had resigned himself to his fate, calling upon Solon in his extremity, but not asking for or receiving mercy». Si veda anche Cairns 2010, p. 66: «in Herodotus Apollo's intervention follows Croesus' recognition that the advice of Solon (to count no man happy until he is dead, 1. 32) applies to him, and preserves him to play the same role of wise adviser to Cyrus that Solon once played for him».

¹⁷⁴Crane 1999, p. 80.

lo studioso svolge sulla caratterizzazione di Creso: «Herodotus includes two separate, but convergent, causes each of which motivates the events that overtake Kroisos... Kroisos is not simply a neutral pawn of the Fates»¹⁷⁵. Le maggiori differenze tra le due versioni risiedono dunque nelle modalità attraverso le quali Creso esce dall'*impasse*. Tali differenze non dipendono esclusivamente da ragioni di tipo encomiastico¹⁷⁶, benché sia innegabile che la versione erodotea del re lidio sconfitto e gettato sulla pira da Ciro fosse poco adatta all'elogio di Ierone. Infatti il Creso di Bacchilide che per sua volontà si fa costruire una pira preferendo la morte alla schiavitù e che viene poi salvato dall'intervento miracoloso di quel dio Apollo nei confronti del quale era stato tanto pio e devoto, costituisce un *exemplum* molto più adeguato all'encomio del *laudandus*. Tuttavia le ragioni di tali differenze non si esauriscono qui. Erodoto si inserisce a pieno titolo all'interno di quella prosa mitografica tendente a quel processo di razionalizzazione che vedrà il suo completamento nell'opera di Tuciddide. Per questo, Erodoto rifugge da un racconto eccessivamente incline al prodigioso e al favoloso¹⁷⁷. Diversamente, Bacchilide attinge alla mitografia per i contenuti, ma non per le modalità / finalità razionalistiche, riadattando al suo gusto particolarmente propenso agli elementi prodigiosi (come abbiamo visto nel *Ditirambo XVII*) una storia che doveva aver trovato notorietà grazie al genere mitografico. Con grande spirito di innovazione e coerentemente con la sua inclinazione, ormai più volte evidenziata, a infrangere i confini tra i generi che proprio alla sua epoca si andavano lentamente delineando, Bacchilide ha l'ardire di collocare nella sezione mitica dell'epinicio una vicenda tra lo storico e il leggendario appartenente a un passato non remoto. Se Pindaro si era limitato a una semplice menzione di Creso, Bacchilide costruisce intorno a questo personaggio un'intera sezione dell'epinicio, una sezione che peraltro doveva essere ben più lunga di quella purtroppo frammentaria che leggiamo oggi. Forse, ma qui si rientra nel campo delle ipotesi indimostrabili, a motivare la predilezione di Ierone per Bacchilide fu anche la sua capacità di innovare mescolando generi letterari diversi e trovando spesso una sua via particolare del racconto.

¹⁷⁵ Crane 1999, p. 78.

¹⁷⁶ Cfr. Sevieri 2010, p. 145 e Cairns 2010, p. 66: «Bacchylides' encomiastic purpose requires an exemplar for Hieron, a pious Croesus who heroically choose death over dishonour and is rewarded for his piety».

¹⁷⁷ Si veda Crane 1999.

Influssi mitografici in Bacchilide

Dalla mitografia Bacchilide deriva dunque da un lato la predisposizione alla elaborazione di racconti complementari all'*epos* (vedi *Epinicio V* e *Ditirambo XV*), dall'altro la scelta di alcuni temi, sviluppati però secondo il suo stile, senza cioè rinunciare agli aspetti del soprannaturale e del prodigioso in nome di quel processo di razionalizzazione del racconto mitostorico tipico del genere mitografico. Nella poesia di Bacchilide questi influssi si fondono e si armonizzano con quel gusto per il meraviglioso e il favolistico che, come abbiamo visto in precedenza soprattutto relativamente al *Ditirambo XVII*, la caratterizzano fortemente.

Inoltre, il contatto tra Bacchilide e il genere mitografico sembra avvalorato anche da elementi esterni alla sua opera poetica. Ci sono infatti indizi per credere che sull'isola di Ceo e, probabilmente, all'interno della stessa famiglia di Bacchilide vi fosse pratica diretta della mitografia. Secondo il lessico della Suda (σ 442):

(442) Σιμωνίδης, Κεῖος, θυγατριδοῦς κατὰ τινὰς τοῦ προτέρου, ὃς ἐπεκλήθη Μελικέρτης. γέγονε δὲ πρὸ τῶν Πελοποννησιακῶν· καὶ γέγραφε Γενεαλογία ἐν βιβλίοις γ', Εὐρήματα ἐν βιβλίοις γ'.

Stando a questa testimonianza sarebbe esistito un Simonide di Ceo, nipote dell'omonimo Simonide zio di Bacchilide, autore di un'opera intitolata *Genealogia*, tipico titolo di uno scritto a carattere mitografico (meno chiaro il senso del titolo *Scoperte*). Come rileva Fowler¹⁷⁸, l'omonimia avrebbe potuto dare adito alla tradizione di un'erronea parentela del mitografo con Simonide. Tuttavia, non essendoci alcuna evidenza di questo, è bene accettare il dato così come tramandato; e anche qualora si dubitasse della veridicità della parentela, non vi sarebbe ragione di dubitare che il mitografo fosse dell'isola di Ceo. In ogni caso, avremmo le basi per parlare di una forte vicinanza tra Bacchilide e la prassi mitografica o nel suo ambiente geografico di provenienza o, addirittura, nella sua stessa famiglia.

¹⁷⁸ Fowler 2013, p. 729: «The doubtful 'according to some' raises the possibility that the coincidence of names has led to a spurious association with the famous poet. But in the absence of indications to the contrary one has no choice but to accept Suda's testimony».

CAPITOLO IV

Bacchilide e la tragedia: nuove prospettive alla luce degli studi sui generi letterari

I ditirambi bacchilidei

Al momento della pubblicazione del Papiro di Londra, èdito da Kenion, si nutriva la grande speranza che la lettura dei ditirambi di Bacchilide potesse finalmente gettare nuova luce sul genere ditirambico e anche sui suoi rapporti con la tragedia, già teorizzati da Aristotele¹⁷⁹. Fino a quel momento infatti non c'era stata la possibilità di leggere per esteso alcun ditirambo: oltre a informazioni indirette sul ditirambo erano sopravvissuti al naufragio della letteratura greca solo alcuni frammenti di Pindaro, che ben poco potevano dire su questo genere. Tuttavia, la lettura dei ditirambi bacchilidei non solo disattese ogni aspettativa, ma complicò ulteriormente il quadro. Come dice Privitera: «con Bacchilide si esce dal regno delle ombre e si entra in quello dei problemi»¹⁸⁰. Il mancato rapporto con la religione dionisiaca dei ditirambi bacchilidei, sia per quanto riguarda i loro contesti performativi sia per quanto riguarda i loro contenuti mitici, nonché la loro natura spiccatamente narrativa, in alcuni casi addirittura esclusivamente narrativa (vedi *Ditirambo XVII* e *Ditirambo XVIII*) hanno tolto certezze agli studiosi, più che darne, facendo dello studio di questo genere lirico un terreno molto scivoloso. Per quanto frammentari, infatti, dai ditirambi pindarici emerge una costante connessione con Dioniso e col suo culto sia dal punto di vista dei contesti di esecuzione sia da quello della materia narrata, scelta *ad hoc* con la funzione di richiamare elementi specificamente dionisiaci¹⁸¹. Diversamente, Dioniso è il grande assente dei ditirambi bacchilidei che sembrano peraltro incentrati su una narrazione fine a sé stessa e priva, sembrerebbe, di una funzione rituale. I ditirambi XVII e XVIII, entrambi focalizzati sulla figura di Teseo, rappresentano un esempio vistoso di questo mancato rapporto: il primo è una narrazione estesa in versi che, come dice Calame «leads into a mere three lines of

¹⁷⁹ Per una sintesi dello stato dell'arte a proposito del ditirambo si veda Kowalzing, Wilson 2013, pp. 1-28.

¹⁸⁰ Privitera 1970, p. 135.

¹⁸¹ Calame 2013, p. 341: «As well as for the strong choral references characterizing their preludes, the fragmentary dithyrambs attributed to Pindar stand out for the connection which they constantly establish with Dionysos, both from a ritual and cultic point of view, and on a narrative level».

enunciative conclusion»¹⁸²; il secondo, che costituisce davvero un *unicum* nel panorama letterario greco, consta di un puro dialogo senza alcuna contestualizzazione né riferimento a una circostanza rituale. Nel tentativo di dare una spiegazione di ciò Garcia Romero propone una interpretazione evolucionistica, che vede nei ditirambi bacchilidei una evoluzione appunto del genere ditirambico tradizionale rappresentato dalla produzione pindarica¹⁸³. Secondo lo studioso, Pindaro costituirebbe il rappresentante del ditirambo “religioso”, Bacchilide di quello “letterario”, un ditirambo cioè basato sulla diegesi e talmente lontano da riferimenti strettamente rituali da rinunciare in alcuni casi alle sezioni proemiali¹⁸⁴. Secondo Garcia Romero, che riprende una tesi di Longoni, Bacchilide sarebbe il rappresentante di quel tipo di ditirambo che si stava trasformando e stava perdendo la sua originale connessione bacchica¹⁸⁵. In questo senso andrebbe quindi interpretato un frammento di un trattato sul ditirambo riportato in *PBerol. 9571 versusum* (Test.219 Ieranò)¹⁸⁶, dove si traccia una distinzione tra il ditirambo con riferimento costante a Dioniso e quello senza alcun collegamento con il dio.

Dal ditirambo alla tragedia o dalla tragedia al ditirambo?

Come se non bastasse, la lettura de ditirambi bacchilidei ha contribuito a complicare ulteriormente anche la già ‘tormentata’ questione dei rapporti tra ditirambo e tragedia. Secondo un notissimo passo della *Poetica* di Aristotele (*Poet.* 1449a 19-20) la tragedia deriverebbe da uno sviluppo in senso dialogico e drammatico del ditirambo. Gli studiosi hanno quindi voluto vedere nel *Ditirambo XVIII* di Bacchilide, interamente dialogico, quell’anello mancante tra ditirambo e tragedia che prima non si ravvisava. A chi obiettava che il *Ditirambo XVIII* non poteva assurgere a questo ruolo data la sua contemporaneità con la già matura tragedia eschilea, i sostenitori di tale tesi rispondevano che, nel caso del ditirambo in questione, Bacchilide con gusto spiccatamente arcaizzante stava riproducendo quel tipo di ditirambo dialogico e fortemente mimetico che avrebbe dato origine alla tragedia¹⁸⁷.

¹⁸² Calame 2013, p. 346.

¹⁸³ Garcia Romero 2013.

¹⁸⁴ Garcia Romero 2013, pp. 55-57.

¹⁸⁵ Garcia Romero 2013, p. 56.

¹⁸⁶ Garcia Romero 2013, p. 56.

¹⁸⁷ Gentili, Catenacci 2007, p. 342: «Nella storia letteraria, il Teseo occupa un posto importante perché è l’unico ditirambo dialogico pervenuto e può offrire un esempio prezioso di come il canto corale abbia potuto drammatizzarsi e divenire mimetico sino a raggiungere la forma tragica, secondo

Molti¹⁸⁸, a cui tale ipotesi è sembrata assolutamente poco convincente, hanno ritenuto opportuno invertire i termini del problema rispetto alla tesi aristotelica: anziché parlare di un influsso del ditirambo sulla tragedia, hanno posto l'accento sull'influsso della tragedia sul ditirambo. Come dice Battezzato¹⁸⁹: «If explicit reference to dithyramb is rare in tragedy, tragedy's influence on dithyramb, if not an explicit presence of tragedy in dithyrambs, is apparent in several cases. The main examples occur in Bacchylides». Del resto, che possa trattarsi di influenza della tragedia sul ditirambo e non viceversa è un'ipotesi corroborata anche dai dati emersi nel complesso di questo lavoro. Nello stesso modo in cui Bacchilide ha innovato la poesia corale introducendo elementi derivanti da nuovi generi letterari come quello favolistico e quello mitografico, allo stesso modo deve aver attinto dalla tragedia, genere che all'epoca godeva ormai di grande fortuna e risonanza. Del resto, le affinità con il genere tragico non sono riscontrabili unicamente nel *Ditirambo XVIII* e, non unicamente, nei ditirambi. Il *Ditirambo XVII* con la sua natura esclusivamente dialogica si pone come caso emblematico, ma certo non isolato, dell'inclusione di elementi tragici all'interno della poesia bacchilidea. E, anche al di là del ditirambo, basti ricordare il già citato *Epinicio V* come esempio di riproposizione di dialoghi con forte effetto mimetico e drammatico. La materia mitica del *Ditirambo XVI*, la particolare attenzione rivolta dagli alessandrini alla titolazione dei ditirambi, ma anche l'ironia tragica dell'*Epinicio V* e la spiccata predilezione per la mimesi dialogica, caratteristica comune tanto agli epinici quanto ai ditirambi, costituiscono un insieme di elementi coerentemente spiegabili in base a un'influenza del genere tragico sull'opera bacchilidea.

Elementi tragici nella produzione poetica bacchilidea

a. Il *Ditirambo XVIII*: la presentazione di un personaggio

Come ho già avuto modo di rilevare, la straordinarietà del *Ditirambo XVIII* consiste nella sua struttura esclusivamente dialogica: nessun preambolo, nessuna conclusione, nessuna diegesi. Tutta l'ode si risolve in uno scambio di

la celebre affermazione di Aristotele (*Poet.* 1449a) per cui la tragedia ebbe origine da quelli che guidavano il canto ditirambico; meno convincente l'ipotesi opposta: che le coeve rappresentazioni drammatiche abbiano influenzato la struttura del carne».

¹⁸⁸ Irigoien 1993, pp. 3-70; Zimmermann 1992, pp. 64-116; Maehler 2004, pp. 157-222 e Battezzato 2013, p. 96.

¹⁸⁹ Battezzato 2013, p. 96.

battute tra il coro ed Egeo. Alla vista del re sconvolto, il coro chiede spiegazioni e attraverso domande incalzanti cerca di capire cosa stia accadendo. Egeo riferisce allora le notizie riportate da una guardia sulle imprese di un temibile eroe che si sta avvicinando, un eroe che dalle battute seguenti si capirà essere Teseo, benché il suo nome non venga mai fatto. Ora, se di influenza della tragedia si può parlare, essa non si esaurisce nella natura dialogica. Il dialogo ha infatti la funzione di introdurre il personaggio di Teseo, che non prende parte al dialogo ma che viene annunciato come se si trattasse di un personaggio che sta per entrare in scena. La figura della guardia peraltro ricalca, per la funzione che svolge, esattamente quella dell'*angelos* tragico: raccontare gli eventi che accadono nello spazio extra scenico e / o di annunciare l'arrivo di un nuovo personaggio.¹⁹⁰ Qui, esattamente come nella tragedia, l'unica narrazione possibile, alla quale si fa solo riferimento, è quella di un messaggero che viene dallo spazio extrascenico (*dith.* XVIII, vv. 16-17):

Νέον ἦλθε <v> δολιχὰν ἀμείψας
κᾶρυξ ποσὶν Ἴσθμίαν κέλευθον·

Come afferma Sevieri «il carattere mimetico del ditirambo, privo di una voce narrante e totalmente affidato allo scambio dialogico tra gli interlocutori, comporta l'adozione di tecniche consuete in ambito drammatico per la presentazione dei personaggi»¹⁹¹.

b. Il *Ditirambo XVI* e l'ironia tragica

Il *Ditirambo XVI*, benché fortemente frammentario nella sua parte iniziale, può offrire un ottimo esempio di come la tragedia abbia influenzato il poeta di Ceo. Al centro dell'attenzione dei critici, dal momento della sua prima pubblicazione, è la materia narrata: in pochi ma densi versi è riportata la vicenda di Eracle e Deianira, dalla presa di Ecalia all'allusione alla morte di Eracle per mano di Deianira. Come nel caso dell'*Epincio V*¹⁹², la narrazione è

¹⁹⁰ Su questi meccanismi del teatro attico si veda Di Marco, 2008.

¹⁹¹ Sevieri 2012, p. 139.

¹⁹² Vedi *supra*.

interrotta proprio quando arriva al culmine¹⁹³: Bacchilide non racconta la morte di Eracle, ma come nell'*Epinicio V*, vi allude e tronca la narrazione. La tecnica narrativa, che mira a condensare in pochi versi tanto materiale, è sicuramente lirica. Dove allora l'influenza della tragedia? Il finale dell'ode, con riferimento al veleno mortale di Deianira ricevuto in dono dal centauro Nesso, risulta incomprensibile se non si presuppone un'influenza delle *Trachinie* di Sofocle. La vicenda di Eracle e Deianira doveva essere ben nota al pubblico, ma prima delle *Trachinie* sofoclee non vi era traccia del collegamento tra il veleno di cui viene intrisa la veste e il dono fatale del centauro. La critica è per lo più concorde nel supporre un'influenza della tragedia di Sofocle su Bacchilide, il quale avrebbe scelto la versione sofoclea della storia. Benché questo non possa essere affermato con certezza¹⁹⁴, data l'assenza di notizie certe sulla datazione delle due opere, datazione che viene ricostruita solo per via indiziaria, vi sono tuttavia elementi che rendono più che plausibile tale ipotesi¹⁹⁵. Tra questi, quello che più ci interessa in questa sede è il fatto che senza il precedente sofocleo i versi finali dell'ode dove si allude alla sciagura che deriverà dal centauro risulterebbero davvero incomprensibili. Il passo in questione è il seguente:

Ἄ δύσμορος, ἃ τάλ[αι]ν', οἷον ἐμήσατ[ο·] (30)

φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπώλεσεν,

δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν

ὑστερον ἐχομένων, ὅτ' ἐ-

πι ἵποταμῶ] ῥοδόεντι Λυκόρμα

δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρα[ας.] (35)

Dopo aver parlato della gelosia di Deianira per Iole e dopo averla commiserata per il destino a cui ignara andrà incontro, Bacchilide interrompe bruscamente la narrazione, citando il δαιμόνιον τέρας dato in dono alla donna dal centauro Nesso. Tale espressione è da intendere evidentemente, per il contesto in cui è collocata, nel senso di 'prodigio funesto'. Il poeta

¹⁹³ Su questa caratteristica ricorrente nelle odi bacchilidee si veda *supra*.

¹⁹⁴ Cfr. García Romero 1988, p. 159.

¹⁹⁵ Maehler 2004, pp. 165-167; Sevieri 2012, pp. 86-87; Pfeijffer 1999, pp. 51-55.

commiserà Deianira perché, quando accetta il dono del centauro non sa a cosa andrà incontro: benché infatti Bacchilide non lo narri, quel dono che Deianira crede essere un filtro d'amore altro non è che un potente veleno che ucciderà Eracle, portando così a compimento, attraverso le mani ignare della donna, la vendetta del centauro sull'eroe. Tutto ciò, nonostante non sia narrato, è comunque evocato dall'espressione fortemente allusiva δαυμόνιον τέρας. Ora, una tale allusione non avrebbe potuto essere colta dal pubblico dell'epoca, se le *Trachinie* sofoclee, dove per la prima volta è istituito un collegamento tra il veleno e il centauro, non fossero già andate in scena. Prima di Sofocle infatti non abbiamo alcuna testimonianza né letteraria né iconografica della circolazione di questa variante mitica. Come spiega Pfeijffer: «The thematization of ignorance explains much of the allusive quality of Bacchylides' narration. The poet provides information on two different levels. The explicit denotation of the text mirrors the ignorance of the characters. By activating the audience's awareness of Sophocles' play, the poet provides them not only with the information that is essential to their understanding of what on earth is happening in the first place. This information is provided on a different level, imparted via a different medium, through Sophocles's source text».

Si potrebbe tuttavia obiettare che non vi sono comunque ragioni sufficienti per credere in un'influenza sofoclea, visto che Bacchilide avrebbe potuto attingere a una versione antica (e per noi irrimediabilmente perduta) del mito, precedente a Sofocle e che avrebbe ispirato sia la tragedia che il ditirambo. Ma se anche rifiutassimo l'idea di un'influenza sofoclea sull'ode, resta comunque il fatto che δαυμόνιον τέρας più che una semplice allusione, costituisce un mirabile esempio di ironia tragica¹⁹⁶, analogo a quello già riscontrato nell'*Epinicio V*¹⁹⁷. In altri termini, se anche la materia del canto non fosse di derivazione tragica, il modo di trattarla, cosa forse ancor più importante, è sicuramente tragico. Bacchilide gioca cioè con due livelli di conoscenza: quello del personaggio di Deianira implicata nella vicenda, completamente ignara e all'oscuro di quanto le accadrà, e quello invece del

¹⁹⁶ Pfeijffer 1999, p. 54 e Garcia Romero 2012.

¹⁹⁷ Cfr. *supra*.

Tra vecchi e nuovi generi: la poesia di Bacchilide nel suo contesto culturale

pubblico (cui Bacchilide per così dire strizza l'occhio) 'onnisciente' e totalmente consapevole delle conseguenze mortali delle scelte della donna.

- c. Un elemento extra testuale: il titolo dei ditirambi nell'edizione degli alessandrini

Finora sono stati messi in evidenza gli elementi desunti direttamente dal testo di Bacchilide che possono rendere ragione di un'influenza della tragedia sull'opera del poeta di Ceo. Oltre a questi inoltre vi è un elemento di natura extra testuale che può essere una spia del forte impatto che il genere tragico ebbe sulle odi di Bacchilide. Nell'edizione alessandrina del poeta gli eruditi ellenistici diedero ai ditirambi dei titoli specifici. Differentemente dagli epinici, privi di un vero e proprio titolo e catalogati secondo il nome del destinatario, i ditirambi presentano un titolo che richiama evidentemente la materia mitica trattata: il *Ditirambo XV* si intitola *Gli Antenoridi o il riscatto di Elena*; il *Ditirambo XVI* *Eracle o Deianira*; il *Ditirambo XVII* *I Giovani o Teseo*; il *Ditirambo XVIII* *Teseo*; il *Ditirambo XIX* *Io*; il *Ditirambo XX* *Ida*. Gli alessandrini dovevano essersi accorti che nei ditirambi bacchilidei, ancor più che gli epinici, il perno era costituito dall'esposizione delle vicende mitiche, a tal punto che il poeta poteva sacrificare ogni riferimento al contesto culturale e / o addirittura ogni cornice narrativa per giungere al cuore dell'ode. È evidente che la titolazione dei ditirambi, elemento che segna la centralità del contenuto mitico, non può non richiamare alla mente i titoli della tragedia attica. Come sostiene Calame¹⁹⁸ «The provision of titles relating to the narrative content of those choral composition can only confirm the parallels with the dramatized forms of tragedy made by modern critics».

¹⁹⁸ Calame 2013, p. 351.

CONCLUSIONI

Il lavoro condotto mostra un quadro complesso ma coerente della poetica bacchilidea. L'analisi dei carmi dell'*Antologia Palatina* relativi al canone dei lirici (capitolo I) ha consentito di delineare un preciso profilo stilistico del poeta di Ceo. Dallo studio del lessico usato in riferimento a Bacchilide è emersa la figura di un poeta che fa della chiarezza espositiva, della fruibilità, della piacevolezza e della narratività i punti di forza della sua opera. Tale profilo si sostanzia in maniera ancor più chiara se confrontato a quello che contestualmente danno gli eruditi alessandrini del poeta di Tebe. In particolar modo in *A. P. IX*, 184 si profila un Bacchilide in netta antitesi con Pindaro: si fronteggiano due modi diversi di fare poesia, che si delineano nei loro tratti essenziali attraverso la nettezza dell'opposizione. Dagli eruditi alessandrini la poesia bacchilidea è marcatamente connotata nel senso dell'alterità rispetto alla solenne e magniloquente lirica pindarica. In *A.P. IX 57* e in *Antologiae Graecae Appendix, Epigrammata demonstrativa*, ep. 73, il profilo stilistico del poeta di Ceo si arricchisce di un ulteriore dettaglio, quello che lo vede affine, per la caratteristica piacevolezza, per la lingua e per il patrimonio culturale di riferimento, alla lirica simonidea.

Quanto emerso dallo studio della ricezione è ampiamente confermato dall'analisi delle relazioni tra la poesia bacchilidea e gli altri generi letterari a essa coevi (capitoli II, III, IV). Ma, un ulteriore tratto stilistico emerge nella sua complessità: la tendenza a lasciar trapelare all'interno dell'opera forme e contenuti di altri generi letterari, con una sorta di inclinazione all'ibridazione. Una simile cifra stilistica è stata favorita da un quadro storico, quello compreso tra la tarda età arcaica e la prima età classica, nel quale i rapporti tra generi letterari vecchi e nuovi andavano definendosi in un sistema, con linee di confine non ancora ben tracciate e quindi tali da favorire una permeabilità di temi e tratti stilistici da un genere all'altro. Si tratta altresì di una consapevole scelta di stile, all'insegna di un gusto per l'ibridazione dei generi che ne fa un precoce sperimentatore. In questo senso, sembra potersi estendere a Bacchilide quella tendenza alla *varietas* che lo scolio a *Ar. Av. 917-918* (*Schol. ad locum* p. 174 White) e Teocrito *16*, 44-45 attribuiscono coerentemente a Simonide.

La poesia bacchilidea, per lungo tempo non apprezzata dalla critica a causa di un pregiudizio stilistico che la voleva inferiore a quella pindarica, emerge in tutta la sua ricercatezza formale. Il canto di Bacchilide, lontano dall'istituzionalizzato canto delle Muse, per la sua carica innovativa si colloca quasi, oserei dire, ai margini delle linee di demarcazione del genere corale, almeno per come lo conosciamo dalla tradizione. Prendendo in prestito l'immagine coniata dagli eruditi di età ellenistica, la poetica bacchilidea, per il suo statuto liminale, si può considerare affine al seducente e non convenzionale canto delle Sirene.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni e commenti

Fagles, Bowra, Parry 1998 = Fagles, Bowra, Parry, *Bacchylides. Complete Poems*, Londra, 1998.

Fowler 2001 = Fowler, *Early Greek Mythography. Texts vol I*, Oxford, 2001.

Fowler 2013 = Fowler, *Early Greek Mythography. Commentary. Vol II*, Oxford, 2013.

Garcia Romero 1988 = Garcia Romero, *Baquilides. Odas y Fragmentos*, Madrid, 1988.

Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini 2012= Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano, 2012.

Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento 2013 = Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano, 2013.

Giuseppetti 2015 = Giuseppetti, *Bacchilide, Odi e Frammenti*, Milano, 2015.

Irigoin, Duchemin, Bardollet 1993 = Irigoin, Duchemin, Bardollet, *Bacchylide, Dithyrambes – Épinicies – Fragments*, Parigi, 1993.

Jebb 1905 = Jebb, *Bacchylides: the poems and fragments*, Cambridge, 1905.

Kenyon 1897 = Kenyon, *The Poem of Bacchylides from a Papyrus in the British Museum*, Londra, 1897.

Maehler 1982 = Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil: die Siegeslieder, I-II*, Leiden, 1982.

Maehler 1997 = Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil: Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden, 1997.

Maehler 2003 = Maehler, *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, München-Leipzig, 2003.

Maehler 2004 = Maehler, *Bacchylides: a Selection*, Cambridge, 2004.

Martinelli 1998 = Martinelli, *Bacchilide, Epinici, Ditirambi, Frammenti*, Parma, 1998.

Sevieri 2010 = Sevieri, *Bacchilide, Epinici*, Milano, 2010².

Sevieri 2012 = Sevieri, *Bacchilide, Ditirambi*, Milano, 2012².

Wilamowitz-Möllendorff 1898 = Wilamowitz-Möllendorff, *Bakchylides*, Berlin, 1898.

Zimmermann 1992 = Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, 1992.

Strumenti

Chantraine *DELG* = Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, Parigi, 1999.

LSJ = Liddell, Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940.

Studi

Acosta Hughes 2010 = Acosta Hughes, *Arion's Lyre, Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton, 2010.

Adrados 1979 = Adrados, *Historia de la fabula greco-latina*, Madrid, 1979.

Angeli Bernardini 1979 = Angeli Bernardini, *Interpretazioni recenti delle odi di Pindaro e Bacchilide per Ierone di Siracusa con particolare attenzione al libro di M. R. Lefkowitz*, QUCC 2 (1979), pp. 193-200.

Angeli Bernardini 2005 = Angeli Bernardini, *Trittico bacchilideo: epinicio 3; Ditirambo 1 (15); Ditirambo 3 (17)*, QUCC 79.1/108 (2005), pp. 11-28.

Antoniono, Cesca 2011 = Antoniono, Cesca, *Sangue che uccide. Il committente, il pubblico e il poeta nell'Epinicio V di Bacchilide*, in *Annali Online Lettere – Ferrara*, 1-2 (2011), pp. 319-341.

Balash 1972 = Balash, *La concepción del hombre en Bacchilides*, BIEH VI (1972) 39.

Battezzato 2013 = Battezzato, *Dithyramb and Greek Tragedy*, in *Dithyramb in Context*, Kowalzig, Wilson (a cura di), 2013, pp. 93-110.

Berve = Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen*, Monaco, 1967.

Bettini, Spina 2007 = Bettini, Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2007.

Bowra 1963 = Bowra, *Simonides or Bacchylides?*, *Hermes* 91 (1963), pp. 257-67.

Brannan 1972 = Brannan, *Hieron and Bacchylides*, *CF*, 26 (1972), pp. 185-278.

Brommer 1982 = Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in den Kunst und Literatur*, Darmstadt, 1982.

Burnett 1985 = Burnett, *The art of Bacchylides*, Cambridge (MA.), 1985.

Cairns 1997 = Cairns, *Form and Meaning in Bacchylides' Fifth Ode*, *Scholia* 6 (1997), pp. 34-48.

Cairns 2010 = Cairns, *Bacchylides: Five epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory Essays, and Interpretative Commentary*, Cambridge, 2010.

Calame 1999 = Calame, *Tempo del racconto e tempo del rito nella poesia greca: Bacchilide tra mito, storia e culto*, *QUCC*, 62.2 (1999), pp. 63-83.

Calame 2009 = Calame, *Apollo in Delphi and in Delos: Poetic Performance between Paeon and Dithyramb*, in *Apolline Politics and Poetics*, Athanasaki et al. (a cura di), 2009, pp. 169-198.

Calame 2013 = Calame, *The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form, Genre Rules and Cultic Contexts*, in *Dithyramb in Context*, Kowalzig, Wilson (a cura di), 2013, pp. 332-352.

Campbell 1992 = Campbell, *Greek Lyric IV: Bacchylides, Corinna and Others*, Cambridge (MA)-Londra, 1992.

Capdeville 1995 = Capdeville, *Mythes et cultes de la cité d'Aptera (Crète occidentale)*, *Kernos*, 8 (1995), pp. 41-84.

Carson 1984 = Carson, *The Burners. A Reading of Bacchylides' Third Epinician Ode*. *Phoenix*, 38 (1984), pp. 111-9.

Cerri 1984-1985 = Cerri, *Dal canto citarodico al coro tragico: la palinodia di Stesicoro, l'Elena di Euripide e le Sirene*, *Dioniso* 55 (1984-1985), pp. 157-174.

Cerri 2000 = Cerri, *La letteratura pseudoepigrafica nella cultura greca e romana*, Napoli, 2000.

Clark 2003 = Clark, *Minos' Touch and Theseus' Glare: Gestures in Bacchylides 17*, *HSCPh* 101 (2003), pp. 129-153.

Crane 1999 = Crane, *The Prosperity of Tyrants: Bacchylides, Herodotus, and the Contest for Legitimacy*, *Arethusa* 29(1) (1999), pp. 57-85.

Danek 2008 = Danek, *Heroic and Athletic Contest in Bacchylides 17*, *WS* 121 (2008), pp. 71-83.

De Jong 2004 = De Jong, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Londra, 2004.

De Martino 2006 = De Martino, *Poetesse greche*, Bari, 2006.

De Sanctis 2012 = De Sanctis, *La Helenes Apaitesis, Attraverso Epica, Lirica, Tragedia*, *Prometheus* 38 (2012) pp. 35-59.

Di Marco 2008 = Di Marco, *La Tragedia Greca*, Roma, 2008.

Fearn 2007 = Fearn, *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford, 2007.

Fearn 2013 = Fearn, *Athens and the Empire: The Contextual Flexibility of Dithyramb, and its Imperialist Ramifications*, in *Dithyramb in Context*, Kowalzig, Wilson (a cura di), 2013, pp. 133-152.

Fowler 2016 = Fowler, *The submersion of Mythography*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture.: Volume 3: The Comparative Perspective*, Ercolani, Giordano (a cura di), Berlino, 2016, pp. 43-55.

Fusillo, Hurst 1991 = Fusillo, Hurst, *Lycophron: Alessandra*, Michigan, 1991.

Gallo 1974 = Gallo, *L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il 'canone' alessandrino*, QUCC 17 (1974), pp. 91-112.

Garcia Romero 1993 = Garcia Romero, *Los Dityrambos de Baquilides*, CFC III (1993) pp. 181-205.

Garcia Romero 2000 = Garcia Romero, *The Dithirambos of Bacchylides: Their position in the Evolution of Genre*, in *Bacchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Bagordo, Zimmermann (a cura di), Monaco, 2000, pp. 47-67.

Garcia Romero 2002 = Garcia Romero, *La función del mito en el epinicio*, in *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, López Férez (a cura di), Madrid, 2002, pp. 159-74.

Garcia Romero 2012 = Garcia Romero, *Ironía trágica en Baquilides*, CFC (g) 22 (2012), pp. 73-90.

Gentili 1958 = Gentili, *Bacchilide. Studi*, Urbino, 1958.

Gentili 1974 = Gentili, *Problemi di metrica II: il carme 17 Snell di Bacchilide*, in *Serta Turyniana. Studies in honor of Alexander Turyn*, Heller, Newman (a cura di), (Urbana 1974) pp. 86-100.

Gentili, Catenacci 2007 = Gentili, Catenacci, *Polinnia*, Roma, 2007.

Goldhill 1983 = Goldhill, *Narrative Structure in Bacchylides 5*, *Eranos* 81 (1983), pp. 65-81.

Hurst 1983 = Hurst, *Temps du récit chez Pindare (Pyth. 4) et Bacchylide (11)*, *MH* 40 (1983), pp. 154-168.

Hutchinson 2001 = Hutchinson, *Greek lyric Poetry*, Oxford, 2001.

Ieranò 1989 = Ieranò, *Il Ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee di Delo*. *QS* (1989) 15/30 pp. 1157-83.

Ieranò 2013 = Ieranò, *Il filo di Eriboia (Bacchilide, Ditirambo 17)* in *Dithyramb in Context*, Kowalzig, Wilson (a cura di), 2013, pp. 183-192.

Inama 1898 = Inama, *Le poesie di Bacchilide*, "RIL" n.s. 31 (1898), pp. 396-419.

Jedrkiewicz 1984 = Jedrkiewicz, *Erodoto e la favola esopica*, *La fardelliana* (1984) vol. III, pp. 295-304.

Jedrkiewicz 1987 = Jedrkiewicz, *La favola esopica nel processo di argomentazione orale fino al IV sec.*, *QUCC* (1987) vol. 27, n. 3, pp. 35-63.

Jedrkiewicz 1989 = Jedrkiewicz, *Sapere e paradosso nell'antichità*, Roma, 1989.

Kirkwood 1966 = Kirkwood, *The Narrative Art of Bacchylides*, in *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Kaplan*, Wallach (a cura di), Ithaca, 1966, pp. 98-114.

Kowalzig, Wilson 2013 = Kowalzig, Wilson (a cura di), *Dithyramb in Context*, Oxford, 2013.

Kurke 2010 = Kurke, *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*, Princeton, 2010.

Kyriakou 2001 = Kyriakou, *Poet, Victor and Justice in Bacchylides*, "Philologus" 145 (2001), pp. 16-33.

Lee, Percy 1976 = Lee, Percy, *The structure of Bacchylides' Dithyrambs*, *QUCC* 22 (1976), pp. 91-98

Lefkowitz 1969 = Lefkowitz, *Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality*, *HSPH* 73 (1969), pp. 45-96.

Lulli 2011 = Lulli, *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, Roma, 2011.

Luraghi 1994 = Luraghi, *Tirannidi arcaiche in Sicilia e Magna Grecia*, Firenze, 1994.

Meliadò 2010 = Meliadò, *L'agone fatale fra Sirene e Muse*, in *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Belloni, Bonandini, Ieranò, Moretti (a cura di), Trento 2010, pp. 301-312.

Most 2012 = Most, *Poet and Public: Communicative Strategies in Pindar and Bacchylides*, in *Reading the Victory Ode*, Agócs, Carey, Rawles (a cura di), 2012, pp. 249-276.

Murray 1996 = Murray, *La Grecia degli eroi: mito, storia, archeologia*, in *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, vol. 2, I, Settis (a cura di), Torino, 1996, pp. 173-188.

Nicolai 2014 = Nicolai, *The canon and its boundaries*, in *Submerged Litterature in Ancient Greek Culture, An Introduction*, Colesanti, Giordano (a cura di), Berlin-Boston 2014, pp. 33-46.

Nøjgaard 1964 = Nøjgaard, *La fable antique*, Copenaghen, 1964.

Palmisciano 2007 = Palmisciano, *Elementi popolari nella poesia corale. Il modo narrativo nel Ditirambo XVII di Bacchilide*, *SemRom* 10 (2007b), pp. 41-67.

Pavlou 2012 = Pavlou, *Bacchylides XVII: Singing and Usurping the Paeon*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies* 52 (2012), pp. 510-539.

Peron 1978 = Peron, *Le mythes de Cresus et de Méléagre dans les odes III et V de Bacchylide*, *REG*, 91 (1978) pp. 307-339.

Pfeiffer 1973 = Pfeiffer, *Storia della filologia classica*, Napoli, 1973.

Pfeijffer 1999 = Pfeijffer, *Bacchylides' Homer, his tragedy, and his Pindar*, in *One hundred years of Bacchylides*, Pfeijffer, Slings (a cura di), Amsterdam, 1999.

Pickard-Cambridge 1962 = Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962.

Pieper 1972 = Pieper, *Conflict of Character in Bacchylides' Ode 17*, *TAPhA* 103 (1972), pp. 395-404.

Pinsent 1985 = Pinsent, *Pindar's Narrative Technique: Pythian 4 and Bacchylides 5*, in *Liverpool Classical Monthly*, 10.1 (1985), pp. 2-8.

Privitera 1970 = Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma, 1970.

Saveri 2015= Saveri, *Dare ordine ai miti: alle origini della mitografia greca come genere letterario*, Dissertation, L'Aquila, 2015.

Sbardella 2012 = Sbardella, *Cucitori di canti Studi sulla tradizione epico-rapsodico greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma, 2012.

Schmid, Staehlin 1948 = Schmid, Staehlin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Munich, 1920-1948.

Schmidt 1987 = Schmidt, *The Performance of Bacchylides Ode 5*, CQ 37 (1987), pp. 20-23.

Scodel 1984 = Scodel, *The Irony of fate in Bacchylides 17*, Hermes 112 (1984), pp. 137-43.

Segal 1971 = Segal, *Croesus on the Pyre: Herodotus and Bacchylides*, Wien. Stud. 84 (1971), pp. 39-51.

Segal 1976 = Segal, *Bacchylides Reconsidered, Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative*, QUCC 22 (1976), pp. 99-130.

Segal 1979 = Segal, *The Myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity*, Eranos 77 (1979) pp. 23-37.

Severyns 1933 = Severyns, *Bacchylide. Essai biographique*, Parigi, 1933.

Steffen 1961 = Steffen, *Bacchylides' fifth ode*, Eos 51 (1961), pp. 11-20.

Stern 1967 = Stern, *The Imagery of Bacchylides' Ode 5*, GRBS, 117 (1967), pp. 35-43.

Stern 1967 = Stern, *The structure of Bacchylides' Ode 17*, RBPh 45 (1967), pp. 40-47.

Tsagalis 2009 = Tsagalis, *Blurring the Boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17*, in *Apolline Politics and Poetics*, Athanassaki et al. (a cura di), Atene, 2009, pp. 199-215.

Van Dijk 1997 = Van Dijk, *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature: With a Study of the Theory and Terminology of the Genre*, New-York, 1997.

Villarubia 1990 = Villarubia, *Minos y Teseo: análisis de la oda XVII de Bacchilides*, *Habis* 18 (1990), pp. 59-77.

Vox 1983 = Vox, *Fra Teseo e Giasone*, *QUCC* 15 No. 3 (1983) pp. 99-101.

Vox 1984 = Vox, *Prima de Trionfo: i Diritambi 17 e 18 di Bacchilide*, in *L'Antiquité Classique*, 53 (1984), pp. 200-209.

West 2013 = West, *The Epic Cycle, A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford, 2013.

Wind 1972 = Wind, *Myth and History in Bacchylides Ode 18, "Hermes"* 100 (1972), pp. 511-523.