

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture Letterarie, Filologiche, Storiche

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/D2 (prevalente), 10/D4

Settore Scientifico disciplinare: L-Fil-Let/02 (prevalente), L-Fil-Let/05

*Dichiarazioni di novità poetica nei contesti letterari della
Grecia arcaica e classica*

Presentata dalla dott. ssa Enrica Borsoni Ciccolungo

Coordinatore Dottorato

Chiar. ma Prof. ssa
Luisa Avellini

Relatore

Chiar. mo Prof.
Federico Condello

Esame finale anno 2016

A mio nipote Daniele,
πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος

Indice

Introduzione.....	4
La novità del canto di Femio (<i>Od.</i> I 351s.): una poetica per l' <i>Odissea</i> ?	8
1. Premessa	8
2 La funzionalità del metodo narratologico nell'analisi dei passi metapoetici dell' <i>Odissea</i>	12
3. Il testo (<i>Od.</i> I 346-355).....	15
3.1 Platone, Longino e le <i>variae lectiones</i>	15
4. Il valore della riflessione metapoetica di Telemaco nel contesto narrativo dell' <i>Odissea</i>	18
5. 'Nuovo' come 'recente'?	21
6. Jesper Svenbro: il canto 'nuovo' di Femio e il controllo sociale dell'uditorio.....	23
7. La 'novità' del canto di Femio (<i>Od.</i> I 351s.) come poetica dell' 'autodidassi' (<i>Od.</i> XXII 347)	31
8. Osservazioni conclusive. Il nuovo κλέος dell' <i>Odissea</i>	39
Alcmane, la scoperta del canto e la voce delle pernici (Alcm. fr. PMGF 39 = 91 Cal.): un problematico atto di μίμησις compositiva	49
1. Premessa.....	49
2. Il testo	50
3. Da Ateneo a Gentili: la poetica della mimesi nel frammento di Alcmane	53
4. Verso una nuova ipotesi testuale	57
5. Alcune osservazioni a margine della proposta.	61
6. Le pernici, Alcmane e l'eros: un'ipotesi interpretativa	62
Il tripode 'nuovo' di Alcmane (Alcm. PMGF 17= 9 Cal.).....	65
1. Il testo	65
2. Commento minimo filologico, linguistico e stilistico	66
3. Breve rassegna delle principali interpretazioni del fr. PGMF 17: verso l'ipotesi della 'novità' metapoetica.....	73
Thgn. 769-772: quale missione per il poeta?.....	89
1. Premessa.....	89
2. Il testo	89
3. La cornice di riferimento del tetrastico.....	92
4. Il primo distico e la missione del poeta (769-770).	93
5. L'enigma del verso 771. Una rassegna delle principali ipotesi.	100

5.1 Ipotesi ‘sapienziale’	100
5.2 Ipotesi ‘dei generi letterari’	101
5.3 Ipotesi ‘simposiale’	103
6. Dal verso come manifesto di ‘novità’ e ‘originalità’ poetica a una nuova ipotesi interpretativa	106
Il rischio, la confutazione, l’invidia: Pind. <i>N.</i> 8, 19-33 e la consapevolezza della ‘novità’ poetica	116
1. La terminologia poetica dei vv. 19-21: la ‘novità’, il ‘pericolo’, ‘l’invidia’	117
2. Il valore poetologico del mito di Aiace in Pindaro	121
3. Il significato del mito di Aiace nella <i>Nemea</i> 8	123
I nuovi inni di E. <i>Tr.</i> 511-512: tra novità musicale e riflessione metapoetica	131
1. L’invocazione del primo stasimo delle <i>Troiane</i> e i nuovi inni di Euripide	136
La σφραγίς dei <i>Persiani</i> di Timoteo (<i>PMG</i> 791, 202-240): l’invidia dei conservatori, il compromesso con la tradizione, la legittimazione della ‘novità’ .	148
Una premessa: I <i>Persiani</i> di Timoteo (<i>PMG</i> 791): una rassegna delle principali ipotesi sulla data e sul luogo della prima performance	148
1. Il testo (<i>PMG</i> 791, 202-240)	155
2. L’invocazione ad Apollo in difesa della musa ‘nuova’ (vv. 202-204)	156
3. La presentazione della critica spartana (vv.206-210)	163
4. L’accusa mossa dagli Spartani e la novità spregiudicata di Timoteo (vv. 211s.)	170
5. La risposta del poeta all’accusa dei critici e il rifiuto dei μουσοπαλαιολῶμαι (vv. 213-217)	174
6. La performance dei μουσοπαλαιολῶμαι: verso una possibile identità? (vv. 219s.)	181
7. Da Orfeo a Timoteo: una <i>climax</i> di ποικίλη κιθαρῳδία	186
8. L’ <i>exemplum</i> di Orfeo: la nascita della lira ποικίλη (vv. 221-224)	189
9. Il contributo di Terpendro alla ποικιλία citaredica: un atto di aggiogamento, costruzione o accrescimento?	197
10. La ‘nuova’ ποικιλία di Timoteo (vv. 229-234): undici suoni o undici corde?	203
Appendice: Confutare per legittimare: l’eredità di Timoteo nei manifesti poetici di Callimaco (<i>Call. Ap.</i> e <i>Ia.</i> 13 = fr. 203 Pf.)	211
Bibliografia	222

Introduzione

La tematica della ‘novità’ poetica nella letteratura greca ha sempre suscitato l’interesse degli studiosi, come dimostra la folta messe dei contributi su singoli passi a riguardo; tuttavia, si contano pochissimi interventi che abbiano affrontato l’argomento in una prospettiva sinottica o evolutiva, mettendone in luce i cambiamenti occorsi nel tempo e nei diversi generi letterari¹. Il presente lavoro non intende certo dare una risposta esaustiva a queste mancanze, ma proporre un approccio a tale ricerca non ancora tentato: analizzare diacronicamente i concetti di νέος e καινόν - e la terminologia dell’*inventio* e della composizione laddove a essi pertinenti (e.g. εὔρεῖν, ποιεῖν) - attraverso un’antologia di selezionate ed esemplari dichiarazioni di poetica, a partire da Omero sino a lambire l’ellenismo. Tra le metodologie utilizzate si è preferito riservare un’analisi di carattere discorsivo e letterario a quei testi in cui i problemi di tradizione manoscritta sono assenti o rari, o dove non inficiano l’analisi del tema della ricerca; al contrario, in presenza di testi frammentari in cui la discussione dei problemi esegetici costituisce *condicio sine qua non* per affrontare una trattazione *stricto sensu* letteraria del passo, si è proceduto alla redazione di un apparato critico e a un preliminare commento di carattere puntuale. Ciò vale nel caso dei frammenti alcmanei e della σφραγίς dei *Persiani* di Timoteo di Mileto.

I primi tre capitoli del lavoro sono dedicati a dichiarazioni poetiche arcaiche, in cui si cerca di ridimensionare la convinzione di numerosi studiosi che in esse la terminologia della ‘novità’ debba essere interpretata nel senso di originalità poetica e compositiva. Prima tappa obbligata è costituita dalla celebre definizione ᾠοιδῆ νεωτάτη attribuita da Telemaco al canto dei νόστοι eseguito da Femio (*Od.* I 351s.) e messa unanimemente a confronto, eccezion fatta per singole voci discordanti, con la professione di αὐτοδίδακτος che il cantore compie dei confronti di Odisseo (*Od.* XXII 347): in entrambi i casi sarebbe presente un riferimento alla componente personale e originale dell’arte del cantore². Tuttavia, sembrano esserci sufficienti motivi di carattere logico e linguistico che sconsigliano tale associazione e fanno supporre che il valore di νεωτάτη sia soprattutto legato alla forte sovrapposizione di piani temporali e poetici, che nel caso del canto di Femio – canto di ritorni e, dunque, del ritorno di Odisseo nel suo farsi - vengono a coincidere nelle parole di Telemaco. Attraverso un’analisi contrastiva e sistematica delle scene aediche si è arrivati a concludere che questa corrispondenza di piani diviene ancor più eclatante in Odisseo, il quale è al contempo oggetto del canto degli aedi interni e dell’*Odissea* stessa, nonché cantore di sé stesso e

¹ Tra gli interventi che hanno cercato di muoversi in tal senso si segnalano le riflessioni in termini di novità poetica proposte da Cannatà Fera [2007, 69-91] e la recente monografia di D’Angour, il quale traccia interessanti coordinate per un’interpretazione dei concetti di νέος e καινός in diversi campi d’applicazione, tra cui il pensiero storico, la filosofia e, ovviamente, le dichiarazioni di poetica. Cf. D’Angour 2011.

² Cf. Lombardo 1995-1998, 3-54 e Pizzocaro 1999, 7-33.

cantato dagli aedi del poema. L'interscambiabilità di Odisseo, eroe dell'inganno, e del narratore primario è supportata da una serie di indizi interni e sembra suggerire che nell'*Odissea* conosca il suo atto di nascita una 'poetica della finzione', che viene miratamente affidata al personaggio per non contravvenire al principio di verità divina a cui è sottoposto il canto aedico e, dunque, anche l'*Odissea* stessa.

Il secondo capitolo è dedicato all'esperienza poetica di Alcmane e in primo luogo alla dichiarazione considerata unanimemente dagli studiosi come l'atto di nascita della poesia euristico-imitativa, nella quale l'atto di invenzione (εὐρεῖν) coincide con la rielaborazione mimetica di fonti musicali naturali, alla quale si associa senza soluzione di continuità, il momento della composizione poetica (fr. *PMGF* 39). Tuttavia, elementi di carattere lessicale e linguistico invitano a riconsiderare la validità dell'ipotesi e dell'assetto testuale univocamente accettato del frammento, nonché contribuiscono a mettere in luce un altro elemento sinora trascurato dell'*inventio* poetica di Alcmane, vale a dire la sua ironia la quale si esprime sul piano strettamente formale nel riadattamento di nessi della tradizione epica a contesti evidentemente stridenti. Tale caratteristica dei sigilli autocelebrativi di Alcmane è ancora più evidente in *PMGF* 17, che è stato variamente interpretato dagli studiosi e in cui tuttavia proprio il motivo autoreferenziale e la rinnovata *Stimmung* ironica fanno propendere con una certa verosimiglianza per la pista metapoetica. Elementi probanti di carattere testuale dimostrano che la metafora gastronomica del frammento non è riconducibile a un'esplicita professione di novità: quest'ultima, che non viene espressamente celebrata, sembra tuttavia identificabile con il gusto per l'elemento 'popolare' che il poeta orgogliosamente dichiara.

Nel terzo capitolo si prende in considerazione il dettato di un controverso tetrastico teognideo (Thgn. 769-772), in cui la sostanza della missione che il poeta deve compiere per essere utile agli altri è condensata in una successione di tre verbi-attività, che non conoscono tuttora un'univoca interpretazione (v. 770). La presenza di μῶσθαι, spesso considerato sinonimo del ben più comune εὐρεῖν, e di ποιεῖν, definizione *par excellence* della composizione poetica, ha fatto supporre a più di uno studioso che, in uno o più dei tre momenti indicati nel *tricolon* vi fosse un'implicita valorizzazione dell'originalità del poeta. A sostegno di quest'ultima tesi, tuttavia, non sono stati offerti elementi sufficientemente validi e l'unica pista percorribile sembra quella di inquadrare l'enunciato del tetrastico all'interno del suo contesto di applicazione, *i.e.* quello simposiale.

Queste forme di consapevolezza e autocelebrazione poetica trovano, a mio parere, il loro culmine nella riflessione di Pindaro, dove le convenzioni linguistiche e letterarie del genere epinicio sono utilizzate per promuovere la propria 'novità': i concetti di pericolo (κίνδυνος), invidia

(φθόνος) e audacia (τόλμα) slittano senza soluzione di continuità dal piano dell'impegno agonistico del *laudandus* a quello artistico del poeta, ivi identificandosi rispettivamente con il rischio di proporre novità al pubblico, con il sentimento d'invidia ingiustificata da cui scaturisce la detrazione nei confronti del poeta – quest'ultima definita dai termini ψόγος e μῶμος - e, infine, con il coraggio di 'trovare il nuovo'. Questo particolare linguaggio poetico, che trova la sua più alta esemplificazione nella *Nemea* 8, la quale consiste in una rilettura polemica anti-odissiaca del mito dell'ὄπλων κρίσις, costituirà una delle basi, a mio parere, fondamentali di tutte le successive dichiarazioni di 'novità poetica'.

Segue un breve capitolo è dedicato all'analisi dei versi d'apertura del primo stasimo delle *Troiane* euripidee (in particolare Eur. *Tr.* 514-517) e ai presunti legami diretti con le dichiarazioni di novità di Timoteo e le innovazioni stilistiche e metriche della *Nuova Musica*, venendosi a configurare come una premessa all'analisi dettagliata della σφραγίς dei *Persiani* di Timoteo da Mileto (*PMG* 791, 202-236).

In questa sede si è scelto di non soffermarsi sui punti di contatto della *Nuova Musica* con la tarda e 'virtuosistica' tragedia euripidea, la quale per molto tempo si è creduta univocamente influenzata dalla lirica contemporanea e il cui percorso autonomo nella sperimentazione musicale e stilistica ha trovato soltanto negli ultimi 15 anni la sua legittimazione³, né sulla parodia che veicola l'aspra critica mossa da Aristofane e dell'ἀρχαία alla καινότης dei nuovi virtuosi, già oggetto di numerosi contributi singoli e monografici⁴. La scelta non è stata dettata soltanto dall'impossibilità nel presente lavoro di dare a tali temi l'approfondimento necessario alla loro trattazione, ma anche e soprattutto dalla volontà di focalizzare l'attenzione sulle strategie retoriche e poetiche utilizzate da Timoteo, le cui radici letterarie sono, a mio parere, genuinamente 'pindariche'.

Nella *sphragis* dei *Persiani*, oggetto d'analisi del sesto capitolo, il poeta confuta l'accusa mossagli da critici conservatori - identificati non casualmente con il baluardo della musica tradizionale *i.e.* Sparta, e caratterizzati, *more pindarico*, da μῶμος – di disonorare la musa antica con i suoi canti nuovi, dimostrandone l'inconsistenza e la scarsa credibilità (vv.206-212); poi, appropriandosi criticamente del linguaggio dei suoi avversari, individua una categoria altra di 'distruttori dell'antica musa', identificabili fuor di metafora con i numerosi poeti conservatori che si ostinano a emulare con una certa stagnazione i modi della citarodia tradizionale (vv. 213-220). Quale ultimo atto per la legittimazione delle proprie novità, Timoteo trova un compromesso con la

³ Gli atti di nascita di queste due correnti critiche sono rispettivamente da identificarsi con Kranz 1933 e con il volume degli *Illinois Classical Studies* interamente dedicato alla tragedia euripidea e, in particolare, ai contributi di Csapo 1999/2000, 323-348 e Wilson 1999/2000, 427-449.

⁴ Si ricordino almeno, in questa sede, il contributo pionieristico di Schönewolf 1938, l'ampio spazio dedicato all'argomento in Kügelmeier 1996, 195-305 e alcuni tra i copiosi contributi di Zimmermann (1992; 1993, 36-50; 1997, 87-93).

tradizione attraverso una rilettura funzionale dell'attività citaredica di Orfeo e Terpandro, la quale viene reinterpretata alla luce del principio compositivo della ποικιλία, cosicché i rappresentanti del καλὸς τύπος musicale divengono il diretto modello delle innovazioni di Timoteo (vv. 221-228): quest'ultimo può ora orgogliosamente collocarsi al vertice di questa tradizione di ποικιλία, della quale la sua citarodia rappresenta la massima espressione (vv. 229-236).

Il percorso seguito da questo lavoro si conclude con un'appendice dedicata al debito, in vero poco sottolineato e approfondito dalla critica, dei manifesti programmatici di epoca ellenistica nei confronti della σφραγίς di Timoteo. L'analisi si concentra sull'epilogo dell'Inno *ad Apollo* e sul *Giambo* 13 (fr. 203 Pf.) callimachei, i quali seguono chiaramente le strategie retoriche di Timoteo per giustificare le proprie scelte compositive: la confutazione della critica attraverso argomenti che intaccano la credibilità del detrattore avversario, la legittimazione dei propri principi letterari attraverso un funzionale modello del passato (è questo il caso di *Ia.* 13 fr. 203, 44-49 Pf., ove compariva la menzione di Ione di Chio per giustificare la πολυείδεια); in ultimo, la celebrazione orgogliosa della propria novità.

Desidero preliminarmente esprimere la mia gratitudine nei confronti di quanti, per vie professionali o rapporti affettivi, hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro. Un grazie sentito e doveroso va in primo luogo al Prof. Federico Condello, il quale ha dimostrato fin da subito nei miei confronti una forte fiducia, mettendomi costantemente alla prova e deviando il cammino della mia ricerca in una direzione altra, estremamente complessa e stimolante; lo ringrazio, inoltre, di aver stemperato le mie oscurità di pensiero e il tono eccessivamente assertivo con cui, a volte, tendo a esprimermi nella ricerca. Il mio pensiero va anche alla Prof.ssa Bruna Marilena Palumbo, l'artefice della mia formazione romana e, cosa che ancora più conta, della prima ipotesi di lavoro su questo tema di ricerca, sviluppato con lei durante la tesi magistrale: si tratta di un debito professionale e di affetto che ora spero di riuscire in parte a saldare. Desidero menzionare il caro Luca Bettarini, che mi ha sempre aiutata con pazienza e sostenuta con saggi consigli in ogni nostro incontro, a Roma e fuori. Nell'ambiente bolognese, voglio ringraziare tutti coloro che hanno dispensato utili consigli in merito a questo lavoro: in particolare Renzo Tosi, Elena Esposito, Marco Ercoles, Stefano Caciagli. Un enorme sostegno, professionale e affettivo devo ai carissimi colleghi Giulio Iovine e Alessandra Ravera. Passo ora ai ringraziamenti di carattere personale. Voglio dedicare un pensiero alla mia carissima amica e collega Federica, la quale, nonostante la distanza che da anni ci divide, non ha mai perduto occasione di dimostrarmi il suo affetto e la sua disponibilità; a Giovanni, il quale è sempre stato pronto in quest'ultimo difficile anno a dispensare un sorriso per me nei vari ingressi e nelle varie uscite dalla Biblioteca. Una menzione doverosa va poi agli onnipresenti amici della 'marca fermiana' e all'affetto divertente e partecipe che mi hanno dimostrato con costanza in questi ultimi anni: Carlo, Corinna, Daniele C., Daniele T., Diana, Edoardo e Stefano. Una menzione speciale va a Saverio, il quale mi ha sempre incoraggiata a proseguire sulla mia strada con amore e dolcezza. Ora, un ultimo spazio per due necessari ringraziamenti, i più importanti. Il primo è alla mia adorata coinquilina Manola, vera e propria consorte in questi anni bolognesi: con il suo affetto devoto e la sua totale partecipazione agli eventi della mia vita è stata la prima cura al grigiore che ha attraversato le mie giornate: nonostante le stranezze, il disordine, le fotocopie che riempiono la mia testa e la mia stanza, lei ha sempre trovato il modo per capirmi e aiutarmi. In ultimo – se si può dire in ultimo – grazie a mio padre Patrizio, a mia madre Sandra, a mia sorella Bianca e mio cognato Alberto: alla famiglia che ha incoraggiato le mie inclinazioni incondizionatamente, ha cercato di comprenderle e, pur con difficoltà, amarle. A loro devo non soltanto molto di questo lavoro, ma anche le bellezze e le gioie della mia vita degli ultimi 12 anni.

La novità del canto di Femio (Od. I 351s.): una poetica per l'*Odissea*?

1. Premessa

Le riflessioni metapoetiche e l'apparato delle descrizioni aediche presenti nei poemi omerici sono stati ricondotti, secondo una tendenza comune a molta critica moderna, a una proiezione, più o meno idealizzata, della poetica e della figura professionale di Omero stesso, pur con tutte le riserve che un simile processo comporta⁵. Infatti, occorre *in primis* osservare che la copiosa e discordante messe di informazioni forniteci dalla tradizione letteraria su Omero la collegano a una condizione professionale itinerante e panellenica che si distingue chiaramente dal ristretto e definito contesto performativo delle corti di Itaca e di Scheria nel quale operano Femio e Demodoco. Se ciò è senza dubbio frutto di una costruzione a posteriori, già in epoca arcaica, di una 'figura omerica' non riconducibile a un soggetto reale, bensì a un idealizzato sigillo di *authority* panellenica⁶, tuttavia è altrettanto importante osservare che di questa evoluzione della professionalità epica i poemi stessi recano traccia, per il loro particolare processo di formazione⁷, in una continua sfasatura di piani

⁵ Cf. Schadewaldt 1965⁴, 61; Marg 1957, *passim*; Maehler 1963, 22ss.; Fraenkel 1997, 53ss.; di recente Grandolini 1996 *passim*, de Jong 2001, 191; ad un'equazione Femio = Omero pensa Lombardo 1995-1998, 3-54, in particolare 54; per una corrispondenza Demodoco = Omero, cf. Schuol 2006, 140ss.

⁶ A un simile processo mi sembra potersi ben applicare, *mutatis mutandis*, la definizione di Autore-Modello e la serie di dinamiche che intercorrono tra il suo testo e i suoi lettori così descritte da Umberto Eco: «posto che il testo compia un tragitto comunicativo più ampio e circoli come testo "pubblico" non più attribuibile al suo originale soggetto enunciativo, ecco che occorrerà vederlo nella nuova situazione comunicativa, come testo che ormai, attraverso il fantasma di un Autore modello molto generico, si rapporta al sistema di codici e sottocodici accettato dai suoi possibili destinatari e quindi chiede di essere attualizzato secondo la competenza di destinazione». Cf. Eco 1979 [2014], 63 e n. 1. Nel caso di Omero, tale processo ha dato origine a un concetto inclusivo dell'*epos* omerico, che comprende anche materiale epico altro rispetto all'*Iliade* e *Odissea*, e a un'immagine di Omero come poeta itinerante, garante della tradizione epica *tout court* e veicolo paideutico dell'intera grecità. Testimonianza esplicita di questi processi come ormai avvenuti già in epoca arcaica è contenuta in due frammenti rispettivamente di Eraclito (Heracl. 22 B 42 DK τὸν τε Ὀμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγόνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ραπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως) e Senofane (Xenophan. 21 B. 10 DK, ἐξ ἀρχῆς καθ'Ὀμηρον ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες). A ciò si può aggiungere anche la menzione degli Ὀμηρίδαι, gilda rapsodica di diretta discendenza omerica, nell'*incipit* della seconda *Nemea* pindarica (N. 2, 1-3). Su quest'ultimo passo, cf. Sbardella 2012, 139. P). Le odi pindariche sono altresì la più evidente testimonianza dell'*habitus* arcaico di attribuire alla figura anche altri poemi del ciclo, secondo una tendenza del tutto affine a quella delle cosiddette doppie attribuzioni (cf. Suda, o 251 Adler; *Cert. Hom. Hes.* 15; *fort.* Hdt. V 67; Ael. *VH IX* 15 = Pind. fr. 265 S.-M). Si ricordi qui almeno il riferimento a Ὀμηρος in Pind. *I.* 3-4 e lo scolio al passo (schol. ad *I.* 3-4 58b, III, 231s. Drach) che rimanda ai contenuti dell'*Aithiopsis*). Quanto detto sinora si allinea perfettamente anche con il processo di appropriazione rapsodica della figura di Omero: la sua manifestazione più evidente è nella *σφραγίς* dell'Inno Omerico *ad Apollo*, dove la palmare allusione a Omero permette di apporre sigillo di autorevolezza e prestigio (*authority*) che garantisce al canto una qualità duratura e una risonanza panellenica (*H. Hom. Ap.* 165-178). Sulla particolare modalità compositiva, sull'occasione performativa e sulla *σφραγίς* dell'Inno *Ad Apollo*, cf. in particolare Burkert 1987, 53-62; Janko 1982, 112s.; Aloni 1989, 36-89; Condello 2007a, 33-57; Sbardella 2012, 67-99. Per i concetti di *authority*, *authorship* in relazione alla figura di Omero cf. Nagy 1990, 114ss.

⁷ Si fa qui riferimento al modello della *fixation in performance* dei poemi omerici elaborato a più riprese da Nagy: lo studioso, partendo dal concetto di *Panhellenism* applicato in campo archeologico da Snodgrass, riconduce la composizione, la diffusione e la fissazione dei poemi omerici a un'ininterrotta serie di *performance* ripetute in diverse occasioni e luoghi già a partire dal VII sec. a.C. Cf. Nagy 1979, 5-9; *id.* 1990, 51-81; *id.* 1996, 107ss.; *id.* 1996b, 30ss.; sulla sua scia Scodel 2002, 48-51. Va comunque detto che la *quaestio* della fissazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* costituisce uno dei campi di applicazione fondamentale della critica omerica e risulta ancora oggi sostanzialmente aperto. Un momento fondamentale si sarebbe avuto, secondo una serie cospicua di fonti antiche, con la cosiddetta

temporali a livello narrativo, la quale produce l'effetto di avvicinare e distanziare tra loro le figure degli aedi omerici, Omero e i rispettivi destinatari del loro canto ⁸.

Un importante indizio della diversità dei due piani può essere rintracciato nel fatto che, mentre nella finzione del racconto il canto degli aedi coincide con performance circoscritte, caratterizzate dalla menzione di uno specifico destinatore e di un altrettanto specifico destinatario che interviene e collabora attivamente, al contrario la narrazione primaria, anche quando sia in prima persona, si mantiene costantemente anonima, così come il suo pubblico. Tale anonimato è nei fatti un dispositivo retorico e performativo che rivela le sottese aspirazioni panelleniche e universali della poesia epica: se infatti la simulazione della comunicazione diretta in prima persona serve a rendere il canto un episodio unico e individuale, che risponde nell'*hic et nunc* dell'esecuzione alle aspettative di un uditorio specifico, d'altra parte l'assenza di referenti puntuali per il pubblico e il poeta rende il canto ripetibile e valido per tutte le sue performance future⁹.

L'importanza dell'anonimato è particolarmente evidente nelle sezioni programmatiche, che, collocate in posizione proemiale o a premessa di momenti particolarmente difficili da un punto di vista tecnico ed esecutivo, necessitano di un atto di comunicazione diretta con la divinità in quanto depositaria e datrice esclusiva del canto. L'allocuzione alla

redazione pisistratea, vale a dire un controllo performativo sul materiale dei poemi omerici fino ad allora frammentario. La prima notizia sull'argomento proviene da un passo dell'Ipparco pseudoplatonico, secondo cui in epoca pisistratea si sarebbe verificata una regolarizzazione e un controllo delle performance rapsodiche in occasione delle Panatenee. Tali misure consistevano nell'esecuzione dei versi omerici attraverso recitazioni prolungate, ciascuna delle quali doveva essere avere il suo attacco nel punto in cui quello precedente si era interrotto ([Plat.] *Hipparch.* 228b-c: (*scil.* Ἰππάρχος) τὰ Ὀμήρου ἔπη πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνὴν, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοῦς Παναθηναίους ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι, ὥσπερ νῦν ἔτι οἶδε ποιούσιν). La stessa osservazione compare successivamente in Licurgo, esplicitamente riferita soltanto all'*Iliade* e all'*Odissea* (cf. Lyc. *Adv. Leocr.* 102 e su di esso Nagy 1990, 21-24 e *id.* 1996, 71 n.35); fonti successive sembrano alludere a una registrazione scritta dei poemi omerici operata da Pisistrato (Ael. *VH* 13,14; Cic. *de or.* III, 137; Paus. VI 26, 13). La veridicità o meno di una tale notizia, che presenta evidenti tratti legendari, è ancora oggetto di discussione tra gli studiosi. Ancora valide sono le obiezioni di Lehrs 1882 e Ludwich 1898 (recentemente recuperate da Boyd 1995) a una redazione pisistratea di cui non si trova assolutamente traccia nella filologia omerica alessandrina e che, per questo motivo, potrebbe essere meglio considerata un falso filologico di epoca tarda. Così anche Pfeiffer 1968, 6s. D'altra parte, tra i sostenitori più o meno convinti della redazione pisistratea compaiono l'oralista Jensen, la quale parla di un atto di dettatura dei poemi a opera del poeta Cineto di Chio [1980,157] e Janko, il quale, pur facendo risalire la principale redazione dei poemi omerici a un atto di dettatura avvenuto nella Ionia del VIII-VII secolo a.C., ritiene che «the Peisistratidai procured the first complete set of rolls to cross the Aegean» [1992, 37]. Per una più dettagliata esposizione di queste ipotesi, rinvio a Ercolani 2006, 93ss. Diversamente Nagy sostiene che le Panatenee del VI sec a.C. abbiano costituito un importante momento di avanzamento nel processo di *fixation in performance* dell'*epos* omerico, ma esclude per l'epoca pisistratea la redazione di un *Panathenaic Text*. Cf. Nagy 1996b, 99ss.

⁸ Tale sovrapposizione di piani nelle scene di carattere metapoetico sembra richiedere l'applicazione del principio del *diachronical skewing* coniato da Nagy [2003, 39ss.]: secondo tale criterio, l'analisi deve essere condotta non soltanto in una prospettiva sincronica che allinei la narrazione interna con l'*hic et nunc* della performance, ma anche in una prospettiva diacronica, che tenga conto del tempo della narrazione interna come di un primo stadio della *fixation in performance* dei poemi omerici.

⁹ Così Thalmann 1984, 114. Sul valore potenzialmente universale dell'anonimato dei poemi omerici si è concentrato Griffith [1983], il quale ha osservato come l'assoluta mancanza di autocitazioni nell'*Iliade* e nell'*Odissea* stia ad indicare, con una certa differenza rispetto all'*epos* esiodeo, la mancanza di un destinatario specifico; successivamente Graziosi [2002, 57ss.] recupera le argomentazioni dello studioso, offrendo a sostegno una serie di *testimonia* di epoca arcaica che associano alla fruizione dell'*epos* omerico un pubblico esteso e non specificato (Xenophon 21 B 10 D-K; Pind. *I.* 3-4,47-49; Simon. *PMG* 564).

Musa può essere formulata attraverso la sola richiesta del canto, che giunge come pura concessione da parte della divinità (cf. *Il.* I 1s., μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/ οὐλομήνην, κτλ.) o attraverso un modulo comunicativo che coinvolge, oltre alla Musa, anche il richiedente e destinatario della richiesta (*Od.* I 1, ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα, πολύτροπον, κτλ; *Il.* II 484, ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι)¹⁰. Il fatto che datore, esplicitamente coincidente con la divinità, e richiedente del canto siano indicati dalle marche convenzionali della comunicazione diretta ἐγὼ e σύ, in alcuni casi interscambiabili con i corrispettivi plurali ἡμεῖς e ὑμεῖς (*Il.* II 485s., ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα,/ ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν; *Od.* I 10, τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν), implica che a un unico e definito destinatario del canto (la Musa o le Muse), corrispondano, con la medesima verosimiglianza, una pluralità e un'individualità di possibili destinatari (l'aedo, gli aedi e, in secondo grado, gli uditori¹¹), non ulteriormente specificati. Ciò produce inevitabilmente l'effetto di un canto valido in ogni tempo e luogo ed è interessante osservare come una simile idea si ritrova anche in alcune affermazioni metapoetiche poste in bocca agli stessi personaggi, nel momento in cui riflettono sulla cantabilità del proprio vissuto o di quello altrui per generazioni di pubblico e di aedi a venire. È quanto detto da Elena a Paride a proposito delle loro dolorose vicissitudini (*Il.* VI 356-358, εἶνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,/ οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς ἔθηκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω/ ἀνθρώποισιν πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι), da Alcinoo a Odisseo sul destino degli Achei durante la guerra di Troia [*Od.* VIII 579s., τὸν (*scil.* il destino dei Greci di Ilio) δὲ θεοὶ μὲν τεύξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον/ ἀνθρώποις, ἵνα ἦσι καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδῆ], da Agamennone ad Anfimedonte sulla moralità di Penelope (*Od.* XXIV 197s, ... τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῆν/ ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ,/ κτλ) e l'empietà di Clitemnestra (*Od.* XXIV 200s., κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερῆ δὲ τ' ἀοιδῆ/ ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, κτλ.)¹². In tutti questi casi la riflessione cade, oltre che sul valore necessariamente esemplare della materia epica, anche sulla sua natura di ponte tra

¹⁰ Si osservi come il verbo ἀεῖδεν non si accompagna mai al pronome μοι (cf. anche Hes. *Th.* 965s. e 1021s; *H. Hom.* 17, 1; *Theb.* fr. 1, 1 Bernabé), mentre ἐννεπε (cf. anche *Il.* II 761) consiste nella richiesta di riferire il contenuto del canto, su cui il cantore dovrà necessariamente operare una selezione. Cf. *Il.* II 493 e *Od.* I 10, dove la *iunctura* τῶν δ' ἀμόθεν sembra indicare la necessità di una selezione su una materia difficilmente organizzabile quale quella delle peregrinazioni di Odisseo. A tal proposito, vedi in particolare Grandolini 1996, 45s. *ad Il.* II 484; *ibid.*, 95 *ad Od.* I 1.

¹¹ Questo comune riferimento all'aedo e al pubblico nel pronome ἡμεῖς è stato colto da numerosi studiosi: sull'*Iliade* cf. Frontisi Ducroux 1986, 19; per il passo odissiaco cf. Lanata 1963 4; Di Donato [1969, 263] che include nel novero il poeta, gli altri cantori e l'uditorio; West 1981, 185 ad v. 10, Rüter 1989, 38; de Jong 2001, 5 *ad vv.* 1-10. Diversamente Sbardella [2012 199ss.], il quale, partendo dall'ipotesi che a dare forma al testo dell'*Odissea* siano stati gli stessi Omeridi dell'Inno *Ad Apollo*, coglie nell'impiego del pronome i segni di questa «specializzazione narrativa di gruppo» e nell'alternanza con il corrispettivo singolare la stessa «assimilazione all'archegeta mitico» presente nella σφραγὶς dell'Inno *Ad Apollo* [cf. *H. Hom. Ap.* vv. 171 e 174 (ἡμέων/ ἡμεῖς); 166 e 177 (ἐμεῖο/ ἐγὼν)]. Tuttavia, occorre osservare che le invocazioni omeriche alla divinità e ruotano intorno a un diverso concetto di κλέος ben diverso da quello della σφραγὶς dell'Inno: nelle prime esso indica la conoscenza puramente passiva e uditiva di cui l'aedo, e necessariamente anche il suo uditorio, possono fruire (*Il.* II 486, κλέος οἶον ἀκούομεν) rispetto a quella autoptica e visiva delle Muse (*Il.* II 485s.); al contrario, nell'Inno *Ad Apollo* il κλέος si identifica con l'atto poetico attivo della glorificazione e celebrazione poetica, le cui due direzioni (dal cantore alla Musa e dalla Musa al poeta) sono perfettamente sovrapponibili. Seppure un simile concetto di κλέος nell'*Odissea* è *in nuce* a livello di narrazione secondaria, non è altrettanto evidente nelle invocazioni alla divinità. È quanto, a mio parere, sembra scoraggiare il confronto diretto tra i due passi operato da Sbardella.

¹² Per commenti puntuali ai tre passi rinvio a Grandolini 1996, rispettivamente 52s.; 146; 166s. Per *Il.* VI 356-358 si veda anche Lanata 1963, 14s. Cf. anche Nannini [1995, 34s.], secondo la quale questa concezione del canto epico posta in bocca ai personaggi produce nel lettore di Omero l'effetto di sentirsi «(...) in uno sfasamento metaepico che dà origine a un'epica nell'epica, fingendo anche poemi antecedenti e successivi (con l'effetto di moltiplicare indefinitamente i piani del racconto) e che sull'epica rimedita; e nello stesso tempo è come se assistessimo alla creazione di una fittizia cronologia che reinterpreta poetiche vicende passate, contemporanee e future in rapporto all'unica realtà costituita dai poemi stessi».

passato, presente e futuro che la rende ripetibile in qualsiasi dimensione spazio-temporale.

In questa prospettiva, si può parlare di due livelli poetici, uno interno e uno esterno, che conoscono numerose interferenze, ma non giungono mai, per la differenza di piani temporali che tra essi intercorre, a una perfetta sovrapposizione.

A questa complicazione di piani si aggiunge nel nostro caso la difficoltà di associare alla poesia epica e aedica il concetto di ‘novità poetica’: su entrambi i livelli, infatti, non sembra si possa parlare di ‘originalità’ e tantomeno di ‘originalità personale’, entrambe difficilmente conciliabili con la dipendenza dalla divinità a cui poeta e aedo sono soggetti senza eccezioni. Infatti la subordinazione al dio, oltre a legittimare la veridicità del canto, sortisce l’inevitabile effetto di una deresponsabilizzazione su poeta e aedo, i quali non risultano consapevoli portatori di una poetica, ma suoi eletti intermediari, capaci al massimo di parteciparne.

Ciò è ben evidente nel rapporto del poeta e dell’aedo interno con la Musa: di fatto Omero parla in prima persona o per invocarla e chiederle aiuto (oltre ai luoghi succitati, cf. *Il.* II 761s; XI 218-220; XIV 508-510; XVI 112s.) o per confessare la sua inferiorità rispetto alla divinità sul piano epistemologico e comunicativo (*Il.* XII 176, ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὥς πάντ’ ἀγορεύσαι). La Musa possiede una conoscenza autoptica, perfetta e universale degli eventi (*Il.* II 485, ἴστε γὰρ πάρεστέ τε), mentre il cantore può attingere a questa conoscenza soltanto attraverso un ascolto, per quanto privilegiato e diretto, delle ‘visioni’ delle Muse (*Il.* II 486, κλέος οἶον ἀκούομεν): soltanto questa esperienza uditiva gli garantisce materia di canto e gli permette di assumere la facoltà di comunicarla al proprio pubblico (*Il.* II v. 493, ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆας τε προπάσας)¹³. D’altra parte, le descrizioni delle performance interne all’*Odissea* ci informano che dalla predilezione della Musa nei confronti degli aedi scaturisce la loro arte, in forma e contenuto: la divinità concede loro una volta per tutte le capacità e le abilità della professione, riassunte nell’inclusivo concetto di ἀοιδή¹⁴, e può decidere di sottrarle quando essi non rispettino più il loro ruolo subordinato. Ne consegue che anche l’ispirazione al canto, allo stesso tempo subita – in forma di slancio o soffio infuso dal dio (*Od.* VIII 73, 498 e 499; XXII 347) – e partecipata – in forma di un insegnamento, che implica una qualche collaborazione attiva da parte del cantore (*Od.* VIII 488¹⁵) – è esclusivamente di matrice divina¹⁶.

¹³ Di fatto la comunicazione diretta con le Muse permette di appropriarsi di quella facoltà di εἰπεῖν che all’inizio dell’invocazione risulta prerogativa soltanto delle divinità (*Il.* II 484, ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι). Vedi Grandolini 1996, 46 *ad loc.*

¹⁴ Sul valore dell’ἀοιδή omerica cf. in particolare gli studi di Diehl 1940, 81-114; Ford 1997, 7-135 e Wathelet 2004, 1-18. Il valore semantico inclusivo del concetto di ἀοιδή all’interno dei poemi omerici è ben evidente dalle sue occorrenze: accanto alla succitata accezione di canto ‘professionale’ capacità artistica concessa all’aedo dalla divinità (*Il.* II 595, 599; *Od.* VIII 44, 64; 498; XXI 406), il termine definisce anche il prodotto materiale di tale capacità, vale a dire il singolo canto considerato negli aspetti della sua esecuzione (*Od.* VIII 499, φαῖνε δ’ ἀοιδήν) e del suo ascolto (*Od.* I 328 e 352; VIII 429; XII 198). Cf. *LfrgE*, I, 976-980 s.v.

¹⁵ Tale duplice forma di ispirazione si ritrova nell’investitura poetica della *Teogonia* esiodea, dove la concessione del canto da parte delle Muse si manifesta al contempo sotto forma di insegnamento (*Hes. Th.*, 22, αἶ νυ ποθ’ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν) e di soffio divino [*Hes. Th.* 31s. ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν/ θέσπιν]. Sul procedimento indicato dal verbo διδάσκειν al v. 22, il quale ha un parallelo in *Op.* 662 (Μοῦσαι γὰρ μ’ ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀεΐειν), gli

Tali elementi di carattere interno, unitamente alle caratteristiche dello stile formulare dei poemi, hanno spinto numerosi studiosi, a partire da Milman Parry in poi, ad analizzare tutte le variabili della poetica omerica alla luce di un concetto di ‘tradizione orale’ inclusivo e totalizzante: secondo una convinzione sostanzialmente condivisa, pur con le dovute diversità, da gran parte della critica oralista e neo-oralista, il cantore/poeta attinge a un repertorio di formule e di contenuti già ampiamente sperimentati e, al momento di appropriarsi del canto attraverso un atto di ricomposizione, egli adegua quel canto a una serie di precedenti versioni e si inserisce automaticamente in una tradizione. D’altra parte, tale modalità ricompositiva dell’epica presuppone un pubblico che non spinge le sue aspettative al di là di questo materiale tradizionale e che può accettare ‘novità’ soltanto quando esse vengano adattate a quanto è già conosciuto. Ne consegue che la cifra potenzialmente ‘originale’ e ‘nuova’ del canto corrisponde a una forma di improvvisazione mediata dalla memoria, di cui la Musa stessa è ipostasi per l’aedo, e che l’unica possibile *facies* creativa della poesia epica consiste in un adattamento di formule e concetti ‘nuovi’ a parametri linguistici e *pattern* tematici consueti¹⁷.

2 La funzionalità del metodo narratologico nell’analisi dei passi metapoetici dell’*Odisea*

È tuttavia altrettanto rilevante che le invocazioni rivolte alla divinità, generalmente costruite sul motivo dell’ineffabilità del canto e sulla necessità dell’aiuto divino, si riducono drasticamente di numero nell’*Odisea*, limitandosi soltanto all’occorrenza proemiale¹⁸. D’altra parte, ben altro peso viene affidato all’elaborazione di una poetica interna attraverso le scene di performance degli aedi e i pronunciamenti dei personaggi che, oltre al significato che assumono per voce di chi li compie, sembrano possedere un senso altro che riflette il pensiero di chi li ha loro messi in bocca¹⁹.

studiosi si dividono ancora oggi: West [1966, 162 *ad loc.*] e Pucci [2007, 57 *ad loc.*] non pensano a una singola epifania divina, ma a un periodo di apprendistato e di ‘tirocinio’ nell’ambito della tradizione poetica, mentre Verdenius [1972, 232 *ad l.*] identifica il verbo διδάσκειν con un atto puntuale che sortisce un effetto immediato e contemporaneo all’ispirazione. Quest’ultima interpretazione del verbo sembra preferibile, perché più coerente con il contesto esiodeo dell’incontro con le Muse che in sé sancisce la professionalità del cantore [West 1966, 160], nonché con il significato che il verbo διδάσκειν in accezione meta poetica sembra avere all’interno dei poemi omerici.

¹⁶ A queste conclusioni sulla natura del canto aedico arrivano Accame [1963, 275-281 e 385-415] e Brillante [1992, 5-37; *id.* 2009]. Cf. in particolare Schadewaldt 1965⁴, 61.

¹⁷ Si tratta del concetto di *creative memory*, così definito da Notopoulos [1938,472]: «Memory is the means by which the poet creates orally. It is a creative factor in the very process of the oral creation. It is an inherent part of it and without it no poet could create.[...], there is no place passive memory in this technique, for the formulas vary in length and are fused together in the very heat of oral recitation, like the notes of the scale they are constantly used in a new context». Così anche Havelock [1963, 91s.], il quale sottende alla sua interpretazione dei poemi omerici come enciclopedia tribale una concezione dell’epica quale prodotto della memoria, quest’ultima intesa come «the total act of reminding, recalling, memorialising and memorising». Solo nei limiti di questo processo di ricordo e ripetizione delle memorie di una cultura orale può esserci un margine di *variatio* nella poesia epica (*i.e.* «variation within the same»).

¹⁸ A tal proposito, cf. l’osservazione di Maehler 1963, 22: «Noch weniger als dieser fühlt er sich als bloßes Instrument der Gottheit, das dichten beginnt hier als durchaus selbständige geistige Tätigkeit bewußt zu werden».

¹⁹ Cf. Fraenkel 1997, 80: « nel ruolo di un personaggio epico l’aedo può e deve riflettere, può osservare ed interpretare quanto accade, può descrivere e spiegare una situazione, e può addirittura caratterizzare e valutare magistralmente

Un approccio utile alla comprensione delle dinamiche metapoetiche dell'*Odissea* è stato offerto da una serie di studi che, a partire dagli anni '80, si sono concentrati sulla centralità della narrazione nei poemi omerici²⁰ e hanno messo in evidenza come l'applicazione di categorie e concetti narratologici moderni (e.g. narratore-focalizzatore primario e narratore-focalizzatore-interno; narratario interno, uditore esterno e ascoltatore implicito o ideale) permetta di gettare luce con una certa efficacia, oltre che sull'organizzazione interna della materia, anche sulle possibili attitudini e disposizioni del narratore primario²¹ verso il proprio pubblico e viceversa. Inoltre, tale metodo d'analisi diviene particolarmente produttivo se applicato alle scene di rappresentazione aedica e metapoetiche interne, poiché permette di cogliere, oltre alla loro funzionalità nell'immediato contesto della narrazione, anche le possibili sovrapposizioni con il discorso omerico. Laddove siano presenti dispositivi narrativi che rendono il più perspicua possibile tale trasponibilità, è lecito pensare che le *mise en abîme* delle performance di Demodoco e Femio presentino elementi autorappresentativi del poeta e del suo rapporto con l'uditorio e che esse siano veicolate da una precisa volontà narrativa primaria; ciò tenendo pur sempre conto che ogni riflessione di carattere metapoetico è in primo luogo pronunciamento dei personaggi e non di Omero o del suo diretto uditore.

Un caso che dimostra l'utilità di questi dispositivi retorici e stilistici è quello delle esecuzioni di Demodoco presso la reggia dei Feaci nel libro VIII. Come Richardson ha acutamente osservato, al momento di aprire e chiudere ciascuna delle tre performance, il narratore esterno si limita a riferire il canto dell'aedo, avvalendosi delle tipiche marche introduttive di un discorso indiretto (si veda l'ὡς dichiarativo-narrativo di premessa ai tre canti ai vv. 75, 267 e 500) e della formularità consueta che chiude le scene di canto [v. 83, ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός (= vv. 367 e 521)]. Al contrario, nei versi centrali, che di fatto costituiscono l'*argumentum* del canto, il

l'identità degli uomini. (...) e troviamo non di rado nei discorsi opinioni, riflessioni e modi di comportamento che sono in contraddizione con quelli sui quali poggiano la narrazione e l'azione. È come se energie represses si aprissero qui, con elementare violenza, la strada verso la libertà».

²⁰ L'approccio narratologico ha conosciuto un'approfondita e riuscita applicazione ai poemi omerici grazie a de Jong, la quale, tra gli altri numerosi contributi, ha sviluppato l'argomento in due importanti volumi dedicati rispettivamente all'*Iliade* [1987] e all'*Odissea* [2001].

²¹ Nella definizione di de Jong [1987, 45] e di Richardson [1990, 2], il cosiddetto *primary narrator-focalizer* non coincide *stricto sensu* con l'autore (se così possiamo chiamare Omero) del testo, ma è egli stesso una creazione del poeta, «a fictional character of sorts, a metacharacter, who plays his role not at the level of the story, but on the level of the discourse, the telling of the story» [Richardson, *l.c.*]. In particolare de Jong, applicando il modulo narratologico anche alle invocazioni dirette alla Musa, considera queste ultime «part of the fiction», pronunciamenti del narratore e non del poeta. Occorre comunque osservare che nelle figure degli aedi odissiaci funzione narrativa e funzione poetica convivono senza soluzione di continuità: Demodoco dà prova della qualità del suo canto attraverso una narrazione ordinata, distesa e ben costruita, come è evidente dalle parole di Odisseo (VIII 496s., αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς, / αὐτίκ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν, ὡς δ' ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὅπασε θέσπιν αἰοιδῆν) e lo stesso Odisseo viene giudicato simile a un aedo proprio per la sua capacità narrativa fuori dal comune (XI 368, μῦθος δ' ὡς ὄτ' αἰοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας). Il verbo καταλέγω in Omero pone l'accento sulla linearità e la coerenza di un discorso riferito da testimoni oculari e il suo valore narrativo si adatta bene alle qualità del cantore, il quale è uditore diretto della conoscenza autoptica delle Muse. Cf. *LfrgE* II 1651s. s.v. λέγω. Alla luce di queste osservazioni, credo sia possibile parlare di un poeta/narratore che nelle invocazioni affida alla Musa la responsabilità del canto per legittimarne il valore divino, mentre riserva allo sviluppo della narrazione ben altro livello di intenzionalità e consapevolezza.

narratore primario abbandona *ex abrupto* le convenzioni intradiegetiche e riproduce le modalità del discorso diretto, appropriandosi così di fatto dei contenuti cantati da Demodoco (si vedano i vv. 79-82; 269-366, dove l'estensione della narrazione rende tale processo particolarmente evidente²²; 504-513 e 516-520, separati dalla breve indicazione intradiegetica del v. 514, ἦειδεν δ'ὥς κτλ)²³. Tale dispositivo stilistico acquista una particolare rilevanza, se letto alla luce del valore che ciascuno dei tre canti dell'aedo sembra assumere nella narrazione dell'*Odissea* stessa. La cosiddetta 'contesa di Achille e Odisseo' (vv. 75-82), argomento molto popolare al momento della sua esecuzione (v. 74, οἴμης τῆς τότ'ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε, κτλ), narra di un episodio situato con ogni probabilità all'inizio della guerra²⁴, ma assente dall'*Iliade* e da tutti i *testimonia* letterari del ciclo troiano a noi pervenuti. Ciò ha condotto numerosi studiosi a crederla un'invenzione *ad hoc*²⁵ e ad assegnarle un pregnante valore metanarrativo²⁶. Lo stesso slittamento è presente anche nel secondo canto di Demodoco (gli amori di Ares e Afrodite, vv. 267-366), apparentemente un *divertissement* vicino allo *spoudaiogeloion* e funzionale a stemperare la tensione creatasi nella precedente performance del cantore (cf. il ritrovato diletto di Odisseo ai vv. 368s.). In realtà, come è stato osservato da diversi studiosi²⁷, esso si inserisce pienamente nel contesto immediato del racconto odissiaco, costituendo per l'uditore esterno un paradigma, seppure volutamente ironico, del ritorno a casa dell'eroe e della vendetta operata sui corteggiatori (Proci) della moglie (Penelope, a differenza di Afrodite non consenziente). Inoltre, occorre osservare che il canto nel suo insieme sviluppa e esemplifica la dicotomia antitetica intelligenza (Efesto)/ forza bruta (Ares), già presente nella prima esecuzione e definitivamente risolta a favore della σύνεσις (*scil.* di Odisseo) nell'ultimo

²² Così de Jong 2001, 195.

²³ Cf. Richardson 1990, 84-87.

²⁴ Diversamente gli scolii al passo, i quali riconducono l'argomento del canto a una tradizione epica altra rispetto all'*Iliade*: durante un banchetto dopo la morte di Ettore, Achille e Odisseo sarebbero venuti a contesa sul modo migliore per conquistare Troia, il primo pronunciandosi a favore del valore guerriero (ἀνδρεία), il secondo a favore del buon senso e dell'intelletto (σύνεσις). Tale alterco avrebbe costituito l'avverarsi di un oracolo di Apollo ad Agamennone, secondo cui la presa di Troia sarebbe stata anticipata da un momento di discordia tra i migliori degli Achei (οἱ ἄριστοι τῶν Ἑλλήνων). Cf. *schol. in Od.* VIII 75, 361s. Dindorf.

²⁵ Primo tra tutti a proporre l'ipotesi è stato Von der Mühl [1940, 718], il quale interpreta il contenuto delle tre esecuzioni come invenzioni dell'*Ur-Dichter*, in séguito inserite come materia di canto di Demodoco. Cf. tuttavia la ritrattazione dell'ipotesi [*id.* 1954, 1-5], nella quale propone di rintracciare la materia del primo e del terzo canto di Demodoco in sezioni epiche dei *Cypria* a noi non pervenute. Così anche Kullmann 1960, 100 e 272. Diversamente Nagy [1979, cap. 4, § 7] sostiene che il canto di Demodoco contenesse materiale proveniente da una tradizione altra rispetto all'*Iliade* che doveva essere nel pieno della sua diffusione al momento di confluire nell'*Odissea*.

²⁶ Marg [1957, 16-29], Rüter [1969, 247-254] e Clay [1983, 96-112 e 241-246] parlano di un'intertestualità con il proemio dell'*Iliade* e in particolare di una rielaborazione del motivo della contesa tra Achille e Agamennone, mentre secondo Braswell [1982, 130 n. 5], l'autoschediasma avrebbe avuto la funzione di anticipare il successivo alterco tra Odisseo e Eurialo. Da ultima, Finkelberg [1987, 128-132] sostiene che il primo e il terzo canto di Demodoco, la cui unità strutturale e logica è sentita anche dallo stesso Odisseo al momento della sua richiesta all'aedo (v. 492, ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι, κτλ), fanno parte di un disegno compositivo di Omero e hanno lo scopo, attraverso la narrazione di eventi rispettivamente all'inizio e alla fine della guerra di Troia, di ricostruire il κλέος di Ὀδυσσεὺς πολίπορθος e di preparare il terreno allo svelamento dell'eroe stesso alla corte dei Feaci (*incipit* del IX libro). Secondo la studiosa, indizi a sostegno dell'ipotesi dell'autoschediasma sono da considerarsi la mancanza nei frammenti del ciclo troiano a noi pervenuti di materiale funzionale all'esecuzione di Demodoco e, sul piano espressivo, la vaghezza delle coordinate spaziali e temporali dell'episodio (v. 76, rispettivamente ποτε e θεῶν ἐν δαίτι θαλείη), nonché alcune idiosincrasie di carattere metrico, approfondite altrove dalla studiosa [*ead.* 1997, 1-8]. Occorre osservare che l'ipotesi dell'autoschediasma non è priva di alcune difficoltà. In primo luogo, come osservano già gli stessi studiosi che la propongono, essa poggia su un *argumentum e silentio* (assenza dell'episodio dal ciclo troiano); a ciò si aggiunge che la presenza di un'invenzione *ex nihilo* di materiale epico entrerebbe in contraddizione con quella che è la norma arcaizzante dell'esecuzione aedica, quantomeno a un livello intradiegetico. Tuttavia, non si può escludere che il canto di Demodoco contenga un tema epico diffuso e conosciuto in una tradizione precedente a quella dell'*Odissea* (cf. al v. 74 l'impiego dell'avverbio τότε) e che quest'ultima lo abbia consapevolmente recuperato e rielaborato secondo i criteri messi in luce dalla Finkelberg.

²⁷ Cf. le interpretazioni di Burkert 1960, 130-144; Braswell 1982, 129-137 e Olson 1989, 135-145; *contra* Gostoli 1986, 103-126. Per un'analisi stilistica del passo cf. Di Donato, 1969, 277-294. Per una ricognizione critica sull'argomento cf. Grandolini 1996, 123-130 e Pizzocaro 1999, 31s. n. 20.

canto celebrativo del δόλος del cavallo di Troia, richiesto dallo stesso eroe (vv.500-520). Il canto di Ares e Afrodite dunque, al di là della sua funzione distensiva nel racconto intradiegetico, completa in modo del tutto coerente una *climax* che culmina nella celebrazione di Odisseo e che ha la funzione di preparare il terreno alla successiva ἀναγνώρισις dell'eroe.

Sulla base di queste considerazioni, sembra possibile applicare anche al nostro passo la ricerca di sottese strategie narrative, in modo tale da comprendere il suo valore sul piano della narrazione interna, e, in seconda battuta, su quello della composizione dell'*Odissea*-

3. Il testo (*Od. I 346-355*)

Mentre sull'Olimpo si sono appena decise le sorti di Odisseo, nella reggia di Itaca il cantore Femio allieta, sotto costrizione, i banchetti violenti e scomposti dei Proci, intonando per loro il luttuoso ritorno degli Achei da Troia deciso da Atena. Penelope, addolorata dall'argomento di canto, scende nel *megaron* e supplica Femio di intrattenere i pretendenti in altro modo, ché troppa è per lei la nostalgia di Odisseo, mai tornato a Itaca. A questo punto il figlio Telemaco ammonendola con parole ferme, prende le difese dell'aedo e, soprattutto, del suo canto (*Od. I 346-355*):

«μῆτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρήηρον ἀοιδόν
τέρπειν ὄππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἀοιδοί
αἴτιοι, ἀλλά ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
ἀνδράσιν ἀλφηστῆσιν ὅπως ἐθέλησιν ἐκάστω.
τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον ἀεΐδειν·
**τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπελήται.**
σοὶ δ' ἐπιτολμάτω κραδίῃ καὶ θυμὸς ἀκούειν·
οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο²⁸.
350
355

351. μᾶλλον: πάντες Longin. *Proleg. in Hephaest.* 1 | ἐπικλείουσ': ἐπιφρονέουσ' Plat. *Resp.* 424b. 352. ἀκούοντεςσι: αἰόντεςσι Longin. : αἰεδόντεςσι Plat.

3.1 Platone, Longino e le *variae lectiones*

La tradizione manoscritta, unanimemente concorde, non presenta problemi di carattere filologico o testuale. Alcune osservazioni meritano invece le *variae lectiones* attestate dalle citazioni del passo in autori successivi. Nella *Repubblica* di Platone Socrate biasima la pratica di giustificare qualsiasi novità in ambito musicale con un impiego impropriamente paradigmatico dei versi omerici, di séguito citati (Plat. *Resp.* IV 424b-c): ...τούτου ἀνθεκτέον τοῖς ἐπιμελεταῖς τῆς πόλεως, ὅπως ἂν αὐτοὺς μὴ λάθῃ διαφθαρέν, ἀλλὰ παρὰ πάντα αὐτὸ φυλλάπτωσι, τὸ μὴ νεωτερίζειν περὶ

²⁸ L'edizione di riferimento con apparato delle *variae lectiones* è quella di Huebeck-West 2015 [2007¹⁰].

γυμναστικὴν τε καὶ μουσικὴν παρὰ τὴν τάξιν, ἀλλ'ὡς οἶόν τε μάλιστα φυλάττειν, φοβουμένους ὅταν τις λέγη ὡς τὴν ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπιφρόνους ἄνθρωποι, ἤ τις ἀειδόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται, (c) μὴ πολλάκις τὸν ποιητὴν τις οἴηται καὶ τοῦτο ἐπαινῆ. Delle *variae lectiones* ἐπιφρονέουσι e ἀειδόντεσσι sono state date diverse spiegazioni, a partire da La Roche²⁹ che coglie nel participio ἀειδόντεσσι un intento parodico da parte di Platone, la cui consueta fedeltà nelle citazioni omeriche fa pensare che egli conoscesse un testo vicino a quello a noi pervenuto³⁰. Successivamente La Barbe³¹ sottolinea, al contrario, la preferibilità delle *lectio* platonica ἐπιφρονέουσι a quelle della tradizione manoscritta. Lo studioso osserva come la forma del verbo ἐπιφρονέω compaia altrove in Omero nella medesima posizione metrica, pur se in forma participiale (*Od.* XIX 385, ...ὡς σύ περ αὐτὴ ἐπιφρονέουσ' ἀγορεύεις, in riferimento all'assennatezza e alla premura di Euriclea) e che nel caso di *Od.* I 351 essa potrebbe ragionevolmente avere il significato di «ascoltare attentamente», riferito al canto più nuovo e più recente: una conferma di quest'accezione semantica di ἐπιφρονεῖν verrebbe dalla corrispondente glossa esichiana (Hesych. ε 5402 Latte ἐπιφρονέουσι· ἐπακούσιν). A ciò si aggiunge che il verbo ἐπικλείω non occorre in Omero e che in epoca successiva assume principalmente il significato di «nominare, chiamare» (e.g. *Arat. Ph.* 92; *A. Rh.* II 1156, IV 571 e 1599). Inoltre, il verbo κλείω nel suo consueto valore omerico di “conferire gloria” in questo caso non si attaglia al contesto. La forma ἐπικλείουσι sarebbe una variante penetrata nella tradizione orale, forse per l'influenza delle frequenti occorrenze del termine κλέος nei versi successivi. In sintesi, «sous l'influence du début τὴν γὰρ ἀοιδὴν, l'élément –κλείουσ' sera monté aux lèvres de telo u tel récitateur et aure été abusivement appliqué par lui à la flatteuse approbation du public»³². Per la *varia lectio* del v. 352 ἀειδόντεσσι, lo studioso pensa a una variante omerica di carattere rapsodico, ingenerata probabilmente dalle continue ripetizioni di ἀεῖδειν, ἀοιδὴ e ἀοιδός nei versi precedenti³³.

Fin qui, l'ipotesi di La Barbe. Occorre tuttavia osservare che essa suscita più di un'obiezione: in primo luogo, il verbo ἐπιφρονεῖν occorre in Omero soltanto come participio aggettivale di valore assoluto e non transitivo (*Od.* XIX 135), a differenza del verbo base φρονεῖν, attestato nel significato transitivo di «rivolgere l'attenzione, prestare cura, pensare a» (*ThGL* IX 1069 s.v. φρονέω). Anche le argomentazioni di carattere semantico addotte da La Barbe non sembrano garantire la superiorità della variante platonica: va infatti osservato che il verbo ἐπικλείω al v. 351 si integra bene in quella dicotomia biasimo (vv. 346 φθονέεις; 350 νέμεσις)/ celebrazione (vv. 338

²⁹ Cf. La Roche 1866, 32.

³⁰ Allo stesso modo Howes 1895, 205.

³¹ Cf. La Barbe 1949, 202ss.

³² Cf. La Barbe 1949, 205.

³³ Di varianti della tradizione orale si parla anche in *ThGL* III 246 s.v. ἀμφιπελομαι. A semplici errori di memoria pensa invece West 2015 [2007¹⁰], 241.

κλείουσιν) che percorre lo scambio tra Penelope e Telemaco. Inoltre, in Omero il verbo κλείω non si riferisce soltanto all'azione degli aedi e delle Muse (cf. *Od.* I 338; *Hes. Th.* 44, 67, 105; *H. Hom.* 32, 19), ma anche all'apprezzamento e alla fama diffusa dagli uomini (cf. *Od.* XVII 418, dove Odisseo-pitocco in tono chiaramente adulatorio promette ad Antinoo di celebrare la sua magnanimità sulla terra). Nell'accezione poetologica di «celebrare», il verbo κλείω si adatta pienamente anche all'apprezzamento che il pubblico riversa sull'aedo e sul suo canto [cf. l'aggettivo verbale περικλυτός in riferimento a Femio (*Od.* I 325) e Demodoco (*Od.* VIII 83, 367, 521)³⁴].

Dopo La Barbe, Bernedete³⁵ parla di rielaborazioni linguistiche e strutturali del passo omerico operate da Platone (in particolare l'inserimento del verbo ἐπιφρονεῖν e l'omissione della parte precedente dell'intervento di Telemaco) per piegarne la comprensione funzionalmente al proprio discorso. Allo stesso modo Löhse, il quale annovera la citazione tra i casi in cui Platone «von sich aus neue Formulierungen in das zitierte homerische Versgut einsetz» e ipotizza che ἐπιφρονέουσι venga inserito «dazu, um die umfassende Wirkung der Musik begreiflich zu machen»³⁶. Tali considerazioni vengono approfondite da Lake³⁷, secondo cui Platone opera un atto di censura sul resto dell'intervento di Telemaco, perché in aperta contraddizione con le idee socratiche sulla responsabilità degli dèi e l'introduzione delle varianti rifletterebbe il medesimo intento di rielaborare i contenuti dell'originario dettato omerico. Occorre tuttavia osservare che l'assenza del contesto dei versi precedenti più probabilmente risponde alla scelta economica di citare soltanto i due versi in questione, divenuti ormai formula gnomica di facile impiego e forse utilizzata con uno specifico valore anche in ambito di critica letteraria³⁸. Ciò spinge piuttosto a credere con Ferrari che il testo platonico non sviluppi spunti parodici, bensì testimoni una versione odissiaca che doveva possedere varianti di una tradizione non recepita da quella medioevale³⁹.

I versi omerici sono citati anche nei *Prolegomena* di Longino all'*Encheiridion* efestioneo e usati in tal contesto a garanzia dei nuovi criteri interpretativi introdotti da Efestione, validi quanto le precedenti teorie metriche (Long. *Proleg. ad Hephaest. Ench.* 1, 81 Consbruch): ἀλλ'εἴτε νέα τῶν

³⁴ Cf. *LfrgE*, III 1174 s.v.

³⁵ Cf. Bernedete 1963, 173-178.

³⁶ Cf. Löhse 1967, 225 e *id.* 1964, 106-109.

³⁷ Cf. Lake 2011, 65ss.

³⁸ Occorre a tal proposito osservare che probabilmente Platone cita i due versi in relazione alle innovazioni musicali introdotte dagli esponenti del nuovo Ditirambo da lui considerate eversive e spregiudicate e teme espressamente che i versi omerici possano divenire per tali virtuosi uno slogan di garanzia e promozione di qualsiasi genere di novità (φοβουμένους... μὴ πολλάκις τὸν ποιητὴν τις οἴηται λέγειν οὐκ ἄσματα νέα ἀλλὰ τρόπον ᾠδῆς νέον, καὶ τοῦτο ἐπαινῆ) Cf. D'Angour [2011, 190], il quale coglie nell'inserimento ad hoc del participio ἀειδόντεσσι un riferimento a questa categoria di spregiudicati innovatori. Cf. Pizzocaro 1999, 14s. Il medesimo valore archetipico dei versi omerici è presente nel commento *ad loc.* di Eustazio (*Eustath. Comm. in Od.* 1422, 15-31), il quale li pone a confronto con successive professioni poetiche promotrici di novità, tra cui figurano proprio quelle di Timoteo e della commedia attica.

³⁹ Cf. Ferrari 2001, 35 e n. 44.

μέτρων ἢ θεωρία εἴτε Μούσης εὔρημα παλαιῶς ἐκάτερον ἕξει καλῶς. ἀρχαία μὲν οὖσα ἐκ τῆς παλαιότητος ἕξει τὴν σεμνότητα, νέα δὲ οὖσα ποθεινότερα καθ' Ὅμηρον· (α 351) τὴν γὰρ αἰοιδὴν πάντες ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, / ἦτις αἰόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέπηται⁴⁰.

A proposito della *varia lectio* αἰόντεσσι al v. 352, occorre osservare che essa non è conciliabile con le forme di αἰώ presenti nel testo omerico, né con l'origine linguistica di tale presente, tratto con ogni probabilità originario aoristo ἄϊον da una radice *αF-ισ- comune anche all'affine αἰσθάνομαι⁴¹. Diversamente Schultze, il quale ricostruisce un originario presente *ἄFείσω (*ἄFείω; *ἄFέω; *ἄFέω) sulla base di alcune glosse esichiane (Hesych. α 1250 Latte, ἄει· ἀκούει e α 1418 Latte, ἄετ· ἀκούσατε) e della *varia lectio* di Hes. *Op.* 231 riportata dall'*Etimologicum Magnum* (EM 43,6s. αἰω· Ἡσίοδος, σὺ δ' αἶε δίκης, laddove la totalità dei codici esiodici riporta però ἄκουε). Lo studioso fa risalire a questa forma anche la *lectio* longiniana αἰόντεσσι, la quale «sich mit ziemlicher Sicherheit die ursprüngliche Lesart αἰόντεσσι gewinnen läßt»⁴². All'indimostrabilità della soluzione linguistica offerta da Schultze, si aggiunge che, com'è stato opportunamente osservato, il verso omerico in questione «paßt jedoch nicht zur Bedeutung von ἄϊον, das nie wie ἀκούω das Hören eines Gesanges bezeichnet»⁴³.

4. Il valore della riflessione metapoetica di Telemaco nel contesto narrativo dell'*Odissea*

Il passo e il suo immediato contesto offrono, invero, numerosi indizi a favore di un'intersezione tra i piani della narrazione primaria e secondaria e, conseguentemente, di una possibile sovrapposizione tra le figure dell'aedo e del poeta.

Il primo indizio proviene dalla materia del canto di Femio: il termine νόστος, che nel contesto della *performance* si identifica con le peripezie affrontate dai greci al ritorno da Troia per volere di Atena (vv. 326s.), coincide di fatto con una macrocategoria di narrazioni epiche la quale include il ritorno di Odisseo e dunque l'*Odissea* stessa, al momento stesso del suo farsi⁴⁴.

È bene osservare che all'episodio del canto di Femio è sottesa una volontà narrativa e metapoetica che interessa l'intera *Odissea*, vale a dire il recupero funzionale del passato immediato dei νόστοι degli Achei. Tale strategia prende forma anche attraverso i personaggi della vicenda: essendo essi stessi protagonisti dei ritorni, possono raccontare sulla base di un'esperienza autoptica gli stessi eventi che Femio intona sulla cetra per una conoscenza

⁴⁰ Sul valore della citazione in Longino, cf. Männlein-Robert 2001, 552-554.

⁴¹ Chantraine, *DELG*, 56 s.v. αἰώ; Frisk, *GEW*, I 48s. e *LfgE*, I, 331 s.v. αἰώ.

⁴² Cf. Schultze 1966², 347. Unica possibile spia di tale presente nei poemi omerici è rintracciabile soltanto nella formula interrogativa fissa οὐκ αἶεις), forse risalente a una errata scrittura dell'aoristo *αἶεσ con effetto di *anceps* davanti alla tritemimere (cf. *LfgE*, I, 331 s.v. ἄϊον) che si sarebbe successivamente allontanata in significato da quello dell'aoristo *tout court*.

⁴³ Cf. *LfgE*, I, 334 s.v. ἄϊον.

⁴⁴ Su questo concetto di continuità e completamento della tradizione epica dei ritorni ad opera dell'*Odissea* («the latest song») insistono Gregory Nagy a più riprese [1974, 72; 1979, 98; 1990, 69 e n.92] e de Jong 2001, 38 ad vv. 351s.

concessagli dalla divinità. In questo modo essi si trovano in una condizione di assoluta contemporaneità anche rispetto ai contenuti del canto omerico (*i.e.*, il ritorno di Odisseo). Questa particolare posizione legittima il loro ruolo di narratori, capaci di gettare continui ponti tra un passato recente e un futuro imminente che il poeta e l'aedo conoscono grazie all'onniscienza delle Muse⁴⁵. Il ricordo dei νόστοι è dunque affidato consapevolmente dal narratore primario ai racconti di prima mano di Menelao e Nestore (III e IV libro) e a quello personale e accorato di Agamennone nella prima νέκυια (XI libro). In particolare, il νόστος dell'Atride è uno dei segni più evidenti di questa rifunzionalizzazione della materia dei ritorni: a più riprese menzionato nel corso del poema dai più svariati personaggi, esso è sempre applicato come paradigma diretto (Telemaco = Oreste; Proci = Egisto) o *e contrario* (Penelope fedele vs. Clitemnestra infedele) ai protagonisti e alle dinamiche dell'azione odissiac⁴⁶.

Il canto di Femio, che compare non a caso all'inizio del poema, ha anche la funzione di mettere preliminarmente in luce, seppure in via indiretta, lo scarto tra il futuro ritorno di Odisseo dalla totalità degli altri ritorni avvenuti: se infatti vengono cantati νόστοι luttuosi che hanno compromesso in qualche modo il κλέος precedentemente acquisito dai Greci sul campo di Troia (cf. v. 326s. νόστον...λυγρόν; vv. 340s. αἰοιδῆς / λυγρῆς; v. 350 Δαναῶν κακὸν οἶτον), al contrario il ritorno odissiac, che si potrà dire concluso soltanto con la strage dei Proci, comporterà una riaffermazione e una riappropriazione ancor più forte da parte dell'eroe di quel medesimo κλέος che ora Penelope vagheggia sofferente. Ella, infatti, non può trarre piacere dal canto dell'aedo: di fronte al canto che incoraggia il ricordo, sente profondamente la contraddizione tra κλέος e νόστος che è propria degli altri ritorni (vv. 343s., τοῖν γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ, / ἄνδρὸς, τοῦ κλέος

⁴⁵ Significative in tal senso sono le riflessioni di de Jong sulla struttura narrativa dell'Odissea e sui ruoli dei personaggi: la studiosa osserva acutamente la compresenza in essi di un'esplicita *actorial motivation* che comprende le cause dell'azione di un dato personaggio all'interno del racconto e un'implicita *narratorial motivation* che riflette invece gli intenti del narratore primario riflessi nell'azione del personaggio. Cf de Jong 2001, XI e XVI.

⁴⁶ Il *Leitmotiv* della fine di Agamennone come paradigma delle vicende odissiache è particolarmente evidente nei primi quattro libri: già nell'arringa di Zeus compare un riferimento alle ἀπασθάλια di Egisto, il quale è stato incapace di comprendere il giudizio sfavorevole degli dèi a ciò che stava per compiere (I 33-43). Uno stringente parallelo a questo giudizio si può cogliere nell'atteggiamento dei Proci, i quali nella loro totale dissennatezza ignorano e disprezzano segni mantici e divini della loro funesta fine (cf. la derisione delle profezie di Alitirse in II 179-186 e di Teoclimeno in XX 358-362). Accanto alle altre menzioni paradigmatiche dell'episodio del ritorno di Agamennone nei primi quattro libri (I 298s, III 193ss., per cui cf. West in Huebeck West 2015 [2007¹⁰], 190 *ad Od.* I 29s.), particolarmente interessante è il caso del libro XXIV, in cui l'esaltazione del ritorno di Odisseo rispetto a quelli precedenti assume una *facies* chiara e definitiva: nel momento in cui l'ombra dell'Atride sta per raccontare un'ultima volta la propria fine luttuosa, fanno la loro apparizione le ombre 'nuove' dei Proci e una di loro, Anfimendonte, dialoga con l'Atride (vv. 95-204). Il rapporto di familiarità tra i due che permette di avviare la conversazione sembra un *autoschediasma ad hoc* e in effetti lo sviluppo narrativo dell'episodio è tutt'altro che casuale: la fine sciagurata dei Proci, anch'essa voluta dalla dea Atena e causata dagli inganni di una donna come nel νόστος di Agamennone, costituisce l'atto finale del ritorno di Odisseo. Il processo di celebrazione del νόστος odissiac culmina con la contrapposizione tra il futuro canto che celebrerà il κλέος procurato da Penelope a Odisseo (vv. 196-198, τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται / ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν αἰοιδῆν / ἄθᾶντοι χαρίεσσιν ἐχέφρονι Πηνελόπειῃ) e il terribile canto che ricorderà la condotta di Clitemnestra (vv. 200s., στυγερὴ δὲ τ' αἰοιδή / ἔσσει ἐπ' ἀνθρώπους), destinata a divenire modello negativo di tutte le donne. Sull'ambiguità grammaticale del pronome οἱ al v. 196, ora risolta dagli studiosi in riferimento ora a Penelope [Segal 1983, 31-32; Pucci 1987, 216s.; Huebeck 1993⁴, 121 e 357ss. *ad Od.* XXIV 197-198] ora a Odisseo [Nagy 1979, 60-62] si pronuncia lucidamente Papadopoulou Belmehdi 1994, 74: «Si dans ce cas l'ambiguïté grammaticale permet le doute quant à l'identité de la personne glorifiée, ailleurs le texte introduit Pénélope sans équivoque dans cette sphère réservée aux héros: de sa toile, dit le prétendant Antinoos, ella tirera grande gloire (II 125)».

εὐρὸν κάθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος), perché in mancanza di notizie affidabili è spinta dal suo dolore a includere il ritorno del marito nel novero degli altri νόστοι λυγροί cantati da Femio.

La condizione di Telemaco è ben diversa: al momento del suo rimprovero alla madre Penelope, ha appena assunto una consapevolezza e un potere decisionale che lo caratterizzeranno sino alla fine del poema nelle sue vesti di personaggio. D'altra parte, egli occupa una posizione affatto privilegiata anche su un piano metanarrativo. La conversazione con Atena-Mentore ha sortito su di lui l'effetto di rinnovare il ricordo del padre e di incoraggiarlo nella ricerca di informazioni di prima mano sul suo ritorno: morto o meno Odisseo, afferma la dea, egli dovrà trovare un modo per disperdere e distruggere i Proci. Tuttavia, all'atto parentetico di Atena, si accompagna fin dal principio della conversazione la volontà di mettere al corrente Telemaco sulla condizione di suo padre e di offrirgli anticipazioni dei futuri sviluppi della narrazione: nei riferimenti a un Odisseo tenuto lontano da Itaca a causa dell'ostilità degli dèi (I 196-199), a un suo probabile ritorno (I 203-205) e alla necessità che i Proci vengano dispersi e allontanati dalla reggia di Itaca (I 295s.)

Ne consegue che, pur nei limiti del suo statuto di personaggio perennemente in bilico tra la speranza del ritorno del padre e la rassegnazione rabbiosa per la sua morte, Telemaco raggiunge nel dialogo con Mente-Atena lo stesso livello di conoscenza del narratario esterno (*i.e.* l'uditore di Omero), il quale è già stato informato sullo *status quo* del destino di Odisseo proprio da un intervento da Atena nell'appena precedente concilio degli dèi (I 80-95)⁴⁷.

Alla luce di queste considerazioni, si può dire che le potenziali equazioni Femio = cantore di ritorni/Omero e Telemaco = narratario esterno avvicinano in modo evidente i due piani della narrazione primaria e secondaria.

⁴⁷ A favore di una coincidenza delle posizioni di Atena e Telemaco rispettivamente con quelle del narratore primario e dell'uditore esterno si vedano Ford [1992, 101ss.], secondo il quale Atena, al pari di Femio nei confronti di Penelope, ha il ruolo μνήμων del passato di Odisseo, e, in modo ancor più esplicito, Peradotto [1990, 118]: «the same control that Athena has exercised in directing Telemachus' growing knowledge of his father, the narrator exercises in shaping an identifying description for the audience with whatever predisposition it brings to the transaction». Simile nel risultato, ma opposta nel ragionamento che la sostiene, è l'interpretazione di Pucci [1987, 201ss.], il quale definisce Telemaco un *intoxicated reader* che subisce l'effetto del canto fascinatore di Femio e al pari dei Proci lo percepisce come nuovo nonostante il suo tema sia oramai diffuso e popolare. Dietro la reazione di Telemaco, prosegue lo studioso, si nasconde quella che il poeta Omero auspica per il proprio uditorio. Tuttavia, l'affermazione di Telemaco è immediatamente successiva e dunque strettamente legata al colloquio con la dea, al quale lo studioso tuttavia tende a non conferire particolare importanza ai fini dell'intervento del ragazzo ai vv. 346s. [*ibid.* 202]: «...Telemachus too quickly takes it for granted that Zeus is responsible for what he assumes has happened. He forgets Athena's recent visit and her reassurance. The enchantment created by Phemius' song annuls all memory and self-awareness». In obiezione a queste conclusioni, occorre osservare che l'atteggiamento di Telemaco nei confronti del canto prima della conversazione è per sua stessa bocca di totale rifiuto e chiusura, a differenza dei Proci (I 158, τούτοις μὲν ταῦτα μέλει, κίθαρις καὶ ᾠοιδή); inoltre, il fatto che Telemaco pronunci queste parole a canto già iniziato fa comprendere che egli non ne subisca l'incanto, al contrario dei Proci che ascoltano in silenzio. Ciò fa supporre, diversamente da quanto ipotizzato da Pucci, che la conversazione con la dea sia effettivamente causa della mutata disposizione del giovane nei confronti del canto ai vv. 346ss. e che quest'ultima non si manifesti in forma di piacere incondizionato che è attribuito espressamente soltanto ai Proci (I 325s.; 339s.), bensì di consapevolezza che l'incontro con la divinità gli ha appena donato.

Tale complicazione di piani sembra trasparire anche da un punto di vista formale: la dichiarazione dei vv. 351s. presenta infatti delle caratteristiche stilistiche che la rendono applicabile tanto all'immediato contesto narrativo quanto a una concezione del canto epico più ampia e inclusiva. A suggerirlo è *in primis* la presenza di una frase nominale (v. 350, οὐ νέμεσις + inf.), struttura che generalmente nell'eloquio dei personaggi omerici serve a esprimere un concetto essenziale e un giudizio di valore non situati nel tempo⁴⁸; parimenti, al v. 351 il termine ἄνθρωποι designa, come in altri succitati pronunciamenti metapoetici (cf. la *iunctura* ἀνθρώποισιν ἔσσομένοισι in *Il.* VI 356 ~ *Od.* VIII 579s.), un destinatario del canto epico 'universale', non collocabile in una precisa dimensione spazio-temporale; in ultimo, la 'novità' del canto è enunciata da una relativa eventuale indefinita, il cui carattere generale è indicato, oltre che dall'uso di ὅστις con congiuntivo, anche dalla presenza del verbo πέλομαι, che in altri passi conserva la stessa sfumatura semantica generalizzante⁴⁹.

5. 'Nuovo' come 'recente'?

Alla luce di queste osservazioni, è lecito pensare che l'importanza del canto di Femio sul piano delle due narrazioni primaria e secondaria sia dovuta all'assoluta attualità (νεωτάτη) dei suoi contenuti, i quali rappresentano l'immediato passato della vicenda intradiegetica e quello dell'*Odissea* stessa: è evidente che l'aggettivo νέος acquista una certa pregnanza se inteso in tale contesto nel senso di 'recente' e se riferito alla vicinanza nel tempo dei temi trattati, la quale rende il canto il più godibile e apprezzabile possibile dal proprio uditorio. Le medesime dinamiche performative sono presenti anche nelle esecuzioni di Demodoco del libro VIII, il quale canta argomenti della guerra di Troia, anch'essi 'recenti', di fronte ai Feaci che godono compiaciuti.

Tuttavia, rimangono ancora irrisolti alcuni nodi interpretativi fondamentali: considerata la riluttanza di Penelope al canto di Femio e il simile atteggiamento di Odisseo durante le *performance* di Demodoco nel libro VIII, sembra di poter dedurre che 'il canto più nuovo' ha bisogno di un particolare tipo di uditore che riesca a apprezzarlo incondizionatamente. Quali sono le condizioni di questa disposizione? Inoltre, si può stabilire con sicurezza che l'interpretazione di νέος come 'recente' escluda automaticamente ogni riferimento dell'aggettivo a una forma di effettiva 'novità', intesa nel senso di 'originalità' formale o di introduzione di 'nuovi' contenuti? Esistono elementi che facciano pensare a ciò in relazione al canto di Femio e, per la sovrapposizione di cui sopra, all'*Odissea*?

⁴⁸ Cf. Chantraine, *GH*, II, §1, 1s. e per un quadro generale della funzione della frase nominale nelle lingue indoeuropee Benveniste 1950, 19-36. Un'interpretazione intertestuale probabilmente troppo audace dell'espressione οὐ νέμεσις di *Od.* I 350 è fornita da Pucci [1987, 205s. n. 30], il quale, partendo da un collegamento con la corrispondente occorrenza iliadica di III 156s, afferma che in entrambi i casi l'uso di questa frase nominale evoca il tema principale della narrazione dei due poemi, rispettivamente la guerra di Troia per liberare Elena e il ritorno degli Achei. In tal prospettiva, avremmo «a reading indicator that would recall the traditional subject matter, while the two poems invite the readers to see their own novelty».

⁴⁹ Cf. Chantraine, *GH*, II, 1953, §1, 2 e § 360s., 245.

Sulla base di alcuni indizi interni nel contesto immediato del passo e altrove nell'*Odissea*, sembra estremamente difficile parlare di 'originalità' del canto di Femio, sia da un punto di vista formale che contenutistico. Dalle parole di Penelope sulla frequente esecuzione⁵⁰ del canto dei νόστοι nella reggia di Odisseo (I 340-342, ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς/ λυγρῆς, ἥ τε μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ/ τεῖρει, κτλ), è possibile dedurre che questi ultimi fossero temi comuni presso la reggia di Itaca, tanto che ella riesce a intuirne e interiorizzarne il contenuto attraverso un ascolto lontano dei suoi accenti (v. 328, τοῦ δ' ὑπεριώθθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδῆν). Ulteriori indizi in tal senso sembra offrire anche la conversazione di Atena/ Mente con Telemaco: la dea, per spingere il fanciullo all'azione menziona la vendetta di Oreste, un episodio che doveva essere contenuto nelle narrazioni dei *Nostoi*⁵¹, esprimendosi in termini che presuppongono una sicura conoscenza dell'argomento da parte di Telemaco e, con ogni probabilità, una certa popolarità (vv. 298ss., ἥ οὐκ αἴεις οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης/ πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, κτλ)⁵². Nel prosieguito dell'*Odissea* i νόστοι, oltre a divenire materia di racconto da parte di coloro che in prima persona lo hanno vissuto [cf. i racconti di Nestore (III 130-198; 254-312) e di Menelao (IV 351-586)], sono tema conosciuto anche in un mondo altro e isolato come la reggia di Eolo, il quale non esita a chiedere a Odisseo, testimone autoptico, informazioni precise sull'argomento (X 14s....ἐξερείνεν ἕκαστα./ Ἴλιον Ἀργείων τε νέας καὶ νόστον Ἀχαιῶν).

Da un punto di vista formale, non sono presenti nell'immediato contesto del passo indizi di una diversità o un'originalità della performance di Femio: quest'ultima di fatto rispetta i parametri consueti e attesi dell'esecuzione aedica, la quale prevede un canto di gesta umane o divine (lo ricorda la stessa Penelope al v. 338, ἔργα ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί) accompagnato dal suono della cetra ed eseguito nell'ambito di un banchetto o subito dopo esso alla presenza di un uditorio aristocratico e in un ambiente regale⁵³.

⁵⁰ Sul valore «nicht durativ (die immerwährende Dauern bezeichnend), sondern segmentativ (einmalige oder wiederholte Aktualisierung)» dell'avverbio αἰεὶ, cf. *Lfgre*, I, 282s. 1ba s.v. Così intendono anche Pucci 1987, 197 n. 18; West 1981, 231 *ad vv.* 325-327; Grandolini 1996, 109 *ad vv.* 341s.

⁵¹ Cf. *Nosti, Argument.* 17s., 95 Bernabé: ἔπειτα Ἀγαμέμνωνος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταμνήστρας ἀναιρεθέντος ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία, κτλ.

⁵² Cf. il valore dell'espressione οὐκ αἴεις in *Lfgre*, I, 333. Traducibile con «merkst du nicht»/«realizierst du nicht», essa si accompagna di norma a un oggetto in forma di proposizione relativa e viene rivolta a qualcuno che è già a conoscenza di un evento del passato, ma non riesce a comprenderlo funzionalmente alla propria presente situazione. Tale impiego del verbo αἴω ben si adatta alle parole paradigmatiche rivolte da Atena a Telemaco; una seconda possibilità, altrettanto suggestiva, è quella di intendere il verbo in riferimento al simultaneo canto di Femio che fa da sottofondo, proprio con il racconto dei νόστοι, alla conversazione tra i due.

⁵³ Si veda in particolare la prima menzione del canto di Femio, la quale include tutti gli elementi attesi della performance aedica, quali l'introduzione del cantore da parte di un araldo alla fine del banchetto, la consegna della lira, la sistemazione dell'aedo presso il proprio uditorio, l'accordatura della lira e l'attacco del canto (*Od.* I 152-155, μολπή τ' ὀρχεστὺς τε· τὰ γὰρ δ' ἀναθήματα δαιτός./ κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε./ Φημίω, ὅς ῥ' ἦειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη./ ἥ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο αἰεῖδεν, / κτλ). Tale quadro performativo è del tutto allineabile, con le dovute differenze a quello delle prime due esecuzioni di Demodoco presso la reggia dei Feaci nel libro VIII (rispettivamente ai vv. 62-73 e 261-266, dove si fa riferimento a un'esecuzione in pubblico e probabilmente

Alla luce di questi elementi, numerosi studiosi hanno cercato di spiegare l'affermazione di Telemaco a partire dai concetti di *improvisation* e *variation in tradition*: all'interno di un'unica, omogenea tradizione orale, esistono molte e nuove versioni di canto e quella che viene eseguita dal cantore *hic et nunc* è per sé e per il suo pubblico necessariamente la più nuova⁵⁴.

Tuttavia, non si può fare a meno di osservare che Telemaco definisce la novità del canto come la variabile che più di ogni altra determina l'apprezzamento del pubblico e, di conseguenza, come il più affidabile parametro valutativo per il successo della performance aedica: a questo punto è necessario chiedersi se tale celebrato concetto di 'novità' corrisponda a questa definizione limitante e restrittiva di 'nuovo assetto di vecchi contenuti' o all'unica accezione di 'priorità cronologica degli eventi narrati'⁵⁵.

Prendendo le mosse dall'illustrazione e discussione dei principali contributi che hanno avanzato un'ipotesi interpretativa sul canto di Femio e l'hanno applicata a una poetica dell'*Odissea*, si tenterà in questa sede di gettare nuova luce sull'argomento attraverso una riconsiderazione delle diverse scene di canto aedico e un'analisi delle loro variabili (in particolare, pubblico e materia di canto).

6. Jesper Svenbro: il canto 'nuovo' di Femio e il controllo sociale dell'uditorio

Nel suo originale contributo su alcuni aspetti della poetica greca arcaica, Svenbro dedica particolare attenzione al rapporto interessato tra il poeta e il proprio pubblico, credendo di poterne rintracciare le radici fondamentali proprio all'interno dei poemi omerici e in particolare nelle scene performative dell'*Odissea*. Nella sua analisi, lo studioso applica all'esecuzione aedica i parametri valutativi di una comunicazione orale diretta, *i.e.* un destinatario, un messaggio e un destinatario il quale, in base al suo status sociale e alle aspettative da esso dettate, condiziona inevitabilmente il contenuto del messaggio e la scelta comunicativa del destinatario. Svenbro propone di rintracciare, *mutatis mutandis*, numerosi indizi di questo controllo sociale esercitato dagli uditori sugli aedi dei poemi omerici: in particolare, egli prende le mosse proprio dalla condizione di Femio nel libro I, la cui professionalità, come viene più volte ribadito, è esercitata sotto costrizione dei Proci, superiori a lui in forza e numero (cf. I 154 Φημίω, ὅς ῥ'ἦειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη ~ XXII 331 e 353,

accompagnata da danza). Per uno studio approfondito sulle dinamiche e sul lessico dell'esecuzione aedica, rinvio a Pagliaro 1953.

⁵⁴ Questa posizione critica deve molto agli studi di Albert Lord sul ruolo della tradizione poetica orale, tra le cui caratteristiche ricordiamo l'assenza di un concetto di *original* vicino a quello moderno e, soprattutto, i limiti restrittivi della creatività del singolo esecutore, la quale coincide con un atto di ricomposizione di un canto già tradizionale. Cf. Lord 1960, 99-123 e 147-157. Così anche Della Valle 1946, 15; Di Donato 1999, 153 n. 45; Montanari 1950, 109ss.; Nannini 2010, 300.

⁵⁵ Cf. D'Angour 2011, 185: «...neōtatē here cannot indicate simply the latest song to be sung: a song without substantial qualities could not be supposed to be worthy of acclaim merely on account of its recency».

dove è Femio stesso a denunciare la sua condizione nella supplica a Odisseo). Secondo lo studioso, il fatto che nei poemi omerici l'aedo è tenuto a rappresentare i valori e gli interessi del gruppo sociale dominante trova conferma proprio nelle dinamiche della performance di Femio (I 326-359): a essere eseguita sarebbe una particolare versione dei 'ritorni luttuosi' degli Argivi elaborata *ad hoc* per i Proci, nella quale Odisseo avrebbe trovato la morte⁵⁶. Ciò spiegherebbe anche l'accorata reazione di Penelope la quale, eccezionalmente uscita dal luogo privato del suo dolore per aver ascoltato il canto della morte del marito, chiederebbe a Femio di narrare un altro tema in modo altrettanto efficace. La prospettiva adottata da Svenbro comporta una riconsiderazione generale sulle scelte del repertorio aedico, il quale non corrisponde semplicemente a una serie di temi fissi da reiterare, ma ad argomenti flessibili e fluidi tali da poter essere riadattati alle esigenze di simbolizzazione sociale che il pubblico e il contesto di esecuzione richiedono. In questo senso va interpretata la novità dell'ἄοιδή del v. 351. La scelta orientata di Femio non mette in discussione la veridicità del canto, ma implica che essa debba essere valutata in relazione alle aspettative dei destinatari: in questo caso dei Proci, i quali avrebbero spontaneamente ritenuta vera la versione dei ritorni comprendente la morte di Odisseo. A questi condizionamenti imposti all'aedo farebbe implicito riferimento Telemaco attraverso la menzione di Ζεὺς αἴτιος, ipostasi divina della sovranità esercitata dai pretendenti sul cantore, definiti in questo contesto e altrove βασιλῆες (I 394, XVIII 64s.)⁵⁷.

Secondo Svenbro, aedo e pubblico possono partecipare di questa forma di controllo sul repertorio di canto anche in modo affatto volontario e minimamente costrittivo, come è evidente nel caso delle performance di Demodoco presso la corte dei Feaci nel libro VIII: per quanto il cantore sia egualmente sottoposto al vaglio critico del proprio pubblico e in particolare a quello di Odisseo che è testimone oculare delle vicende cantate, questo rapporto intrinsecamente interessato non è mai oggetto di dichiarazione diretta, bensì di una serie di allusioni che indicano e allo stesso tempo rimuovono il fattore del controllo sociale⁵⁸. Quest'ultimo nel caso di Demodoco è simboleggiato, in

⁵⁶ Cf. Svenbro 1984, 37s. e 184 n. 23. L'ipotesi è successivamente sostenuta da Pucci 1987, 198 e n. 20. Come elementi interni a suffragio dell'ipotesi, gli studiosi citano rispettivamente l'affermazione di Telemaco al v. 354 (per cui vd. *infra*) e la qualifica del ritorno degli Achei con la *iunctura* κακὸν οἴτον, altrove associata alla morte (*Il.* VIII 34 = 254 = 465; *Od.* III 134, dove esso fa riferimento proprio al ritorno degli Achei come in I 350). Su questa scia dopo di loro, vedi anche Papadopoulou-Belmehdi 1994, 65s.. Mi trovo tuttavia d'accordo con Nieddu [1981, 6] nel considerare questo e altri interventi di Telemaco come uno specchio del suo ambiguo atteggiamento nei confronti della sorte sconosciuta di Odisseo, costantemente sospeso tra la speranza di un suo ritorno e la rassegnazione per la sua morte.

⁵⁷ Altrettanto verosimile è che la menzione di Zeus da parte di Telemaco sia espressione della topica predisposizione psicologica dei personaggi omerici ad assegnare la responsabilità del proprio destino e degli accadimenti che li riguardano a un'entità divina non specificata e spesso genericamente ipostatizzata proprio nella figura del padre degli dèi. Per l'applicazione di tale *pattern*, cf. Jørgensen 1904, 357-382 (da cui la definizione convenzionale di 'Legge di J.'); per il suo possibile valore nel nostro passo, cf. Clay [1983, 22ss.], secondo la quale lo stilema avrebbe la funzione di rimarcare il *gap* conoscitivo esistente tra il poeta e i personaggi.

⁵⁸ Cf. Svenbro 1984, 38s. e 40s. Questo procedimento allusivo ha anche la funzione di promuovere una valorizzazione indiretta della professione dell'aedo e di Omero stesso, nonché di dissimularne il carattere spiccatamente interessato. Tra le allusioni al controllo sociale, che segnano simultaneamente anche il momento della sua rimozione, lo studioso annovera le reazioni dell'uditorio, che hanno il potere di far proseguire il canto come di arrestarlo: rientrano in questa

modo tutt'altro che casuale, dalla Musa: se nel libro I è l'ipostasi dei rapporti di forza (Zeus) a guidare il canto di Femio, diversamente Demodoco è esposto a un controllo del proprio repertorio privo di tensioni e risponde spontaneamente alle sollecitazioni della divinità che concede il canto.

Sulla base della biunivocità cantore-uditorio all'interno dei poemi omerici, la quale è *condicio sine qua non*⁵⁹ della professionalità degli αἰδοί, Svenbro traccia una linea di confine tra cantori come Demodoco, appartenente a un mondo precedente ed estraneo a tensioni interne, e Femio, che rappresenta 'l'ultimo degli aedi storici' ed è coinvolto in quei conflitti sociali in seno all'aristocrazia che preludono alla nascita delle *poleis* della Grecia arcaica. In entrambi i casi, il compito dell'aedo di adattare il proprio canto a esigenze specifiche presuppone una capacità creativa da parte del cantore. Quest'ultima troverebbe una definizione nell'epiteto che Femio conferisce a sé stesso al momento di supplicare Odisseo (*Od.* XXII 347 αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, κτλ): αὐτοδίδακτος è l'aedo che, sottoposto a uno stretto controllo da parte del proprio uditorio, sa orientare a sua volta il repertorio di canto⁶⁰.

La tesi di Svenbro ha dato vita sin da subito a una messe di obiezioni e osservazioni raccolte un anno dopo la pubblicazione in un volume *ad hoc*. Particolarmente argomentate sono le critiche di Nieddu all'interpretazione del canto di Femio: lo studioso ritiene arbitrario l'inserimento della morte di Odisseo nel canto dei νόστοι, poiché esso costituirebbe un'invenzione autoschediastica in aperta contraddizione con l'«elaborazione tradizionale del canto»⁶¹; questo episodio, proprio perché sovverte i ruoli tradizionali, non può nemmeno compiacere il pubblico, le cui aspettative coincidono in gran parte con una narrazione già ascoltata, ripetuta e nota. Un'altra obiezione che si muove su questa scia, in parte avanzata dallo stesso Nieddu e successivamente ripresa da altri studiosi⁶², sostiene che la narrazione dell'episodio falso della morte di Odisseo rappresenterebbe una grave eccezione alla 'verità' assoluta del canto aedico garantita dalla divinità. Altri fanno appello alla scarsa funzionalità di un iniziale riferimento alle sorti di Odisseo nell'economia interna della

categoria gli incoraggiamenti da parte dei Feaci a riprendere il racconto (VIII 90-92), il discordante pianto commosso di Odisseo (vv. 94ss) e la decisione da parte di Alcino di interrompere il banchetto. Un'interessante esempio di dissimulazione e rimozione del rapporto interessato tra poeta e pubblico è costituito dal dono di cibo che viene fatto da Odisseo a Demodoco per aver ben narrato le proprie gesta e che prelude di fatto alla richiesta di un altro canto fortemente orientato (492-520): per quanto implicito, è evidente il rapporto di biunivoco vantaggio che coinvolge tanto l'aedo che viene ben retribuito per la sua capacità di 'rappresentazione' (v. 496 κατὰ μοῖραν), quanto l'uditore, il quale si sente pienamente rappresentato dal canto e incoraggia l'aedo a proseguire in questa direzione.

⁵⁹ Particolarmente convincenti sono le osservazioni di Svenbro sull'isolamento coatto dell'aedo che aveva il compito di proteggere Clitemnestra alla corte di Agamennone: nel momento in cui i rapporti di forza che condizionano la sua professione vengono meno, il mancato adattamento alle nuove condizioni sociali comporta il solipsismo e dunque l'inutilità del canto. Egli, «nel momento in cui rivendica il carattere "privato" del suo canto,, è privato del canto». Cf. Svenbro 1984, 45.

⁶⁰ Cf. Svenbro 1984, 187 n. 66.

⁶¹ Vedi Nieddu 1981, 6. A tal proposito lo studioso ribadisce il fondamentale ruolo della Musa come portatrice/detentrica di «memoria» e «padronanza di temi tradizionali» [*ibid.*, 7].

⁶² Cf. Nieddu 1981, 6; Ford 1992, 107ss.; Grandolini 1996, 104ss.

narrazione, come già i commentatori antichi notavano (*schol. in Od. a 328a*, 160 Pontani: κωλύεται τὰ περὶ Ὀδυσσέως λέγειν ὁ ὁδὸς, ἐπεὶ τάχα ἀκούσας ὁ Τηλέμαχος οὐκ ἂν ἀπεδήμησε, καὶ μνηστῆρες ἀπήλλαττοντο τῆς Πηνελόπης, οὕτω δὲ πᾶσα οἰκονομία τῆς ὑποθέσεως διελύετο. **H**): un'eventuale menzione della morte di Odisseo, oltre a compromettere l'intero svolgimento interno delle vicende, comporterebbe un crollo a breve termine della struttura narrativa dei primi quattro libri, rendendo totalmente inutili le peregrinazioni di Telemaco in Grecia alla ricerca di notizie del padre⁶³.

Tra tutte le critiche avanzate all'ipotesi di Svenbro, occorre segnalare la facile controvertibilità di alcune di esse. Estrema cautela richiede in primo luogo il ricorso al materiale scoliastico. È innegabile che il succitato scolio faccia riferimento alla volontà da parte del narratore primario di tenere nascosto l'imminente ritorno di Odisseo (questo s'intende con τὰ περὶ Ὀδυσσέως), il cui disvelamento avrebbe compromesso non solo la *Telemachia*, ma anche la finale uccisione dei Proci; tale scopo viene raggiunto attraverso l'inserimento del personaggio di Penelope che impedisce (κωλύεται) all'aedo di proseguire il suo racconto. Tuttavia, altrove nei commenti antichi si ipotizza che il canto intonato da Femio dovesse terminare, secondo le aspettative degli uditori interni al canto (*i.e.* i Proci e, senza volerlo, Penelope), con la morte di Odisseo e che questa medesima aspettativa abbia indotto la regina a intervenire⁶⁴.

La seconda obiezione mossa a Svenbro, vale a dire che la morte di Odisseo sarebbe una narrazione falsa, implica una subordinazione delle aspettative del pubblico alla verità del racconto, la quale di fatto non trova un'applicazione del tutto rigorosa nelle descrizioni aediche presenti all'interno dell'*Odisea*. Al contrario, occorre osservare che la serie delle *performance* di Demodoco nel libro VIII sembra dimostrare con chiarezza che la verosimiglianza del contenuto del canto abbia bisogno in primo luogo della ratificazione e del giudizio di chi ascolta.

Mi sembrano tuttavia esserci altri argomenti che scoraggiano l'ipotesi dello studioso come eccessivamente arbitraria. In primo luogo occorre osservare che le reazioni di Penelope e di Telemaco al canto non contengono alcun certo riferimento alla morte di Odisseo e la loro apparente inclinazione a ritenerlo morto non è espressamente ricondotta al contenuto del canto di Femio, bensì alla lontananza prolungata dell'eroe che il racconto dei ritorni degli Argivi inevitabilmente ricorda. Questa condizione di sospensione traspare sul piano linguistico dalle ambigue espressioni di vagheggiamento e mancanza pronunciate da Penelope (v. 343s. τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω

⁶³ Così anche Pizzocaro 1999, 11 n. 4.

⁶⁴ Cf. in particolare lo scolio α 340b, 177 Pontani: δέδιδε γὰρ ἡ Πηνελόπη μὴ θάνατον Ὀδυσσέως ἄσας ἀναπτέρωση τοὺς μνηστῆρας. **EHM^aN**. La sua segnalazione a sostegno dell'ipotesi di Svenbro è in Pucci 1987, 198 n. 20. Si veda anche il commento di Eustazio, dove compaiono entrambe le interpretazioni offerte dagli *scholia* omerici [*Comm. in Od.* 1420, 27-31]: Ἰστέον γὰρ ὅτι κἄν τε προῖδὼν ὁ Φῆμιος περιεῖναι τὸν Ὀδυσσέα εἶπε κἄν τε μὴ, οὐκ εὖοδος ἦν ὁ λόγος τῶ ποιητῆ. ἐπεὶ γὰρ ἐκ θεοῦ λαλοῦσιν οἱ ἀοιδοὶ, τεθνεῶτος μὲν Ὀδυσσέως, βιάσονται τὴν Πηνελόπην οἱ μνηστῆρες. Ζῶντος δὲ, ἀποστήσονται καὶ οὐκ ἀναιρεθήσονται, ἅπερ ἡ ἱστορία οὐκ ἔχει. ἐπεὶ οὖν οὐ συνέφερον εἰς πιθανότητα λόγου τὸ τέλος τῆς ἀοιδῆς, εἰκότως ὁ ποιητὴς τῆ ἐπιστάσις τῆς Πηνελόπης παύει αὐτήν. Il materiale scoliastico e di commento non esclude dunque l'ipotesi di Svenbro, secondo cui la morte di Odisseo «è presente nello spirito di tutti quelli che, nell'*Odisea*, temono che il re non sia morto ed è evidentemente la speranza dei pretendenti». Cf. Svenbro 1984, 25.

μεμνημένη αιεί/ ἀνδρός, κτλ.) e dall'affermazione che conclude il discorso di Telemaco e che ha chiari fini consolatori nei confronti della madre (vv. 354s., οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπόλεσε νόστιμον ἦμαρ/ ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο). Questi ultimi due versi, considerati da Svenbro un riferimento palmare da parte di Telemaco alla morte dei padre, in realtà segnalano una differenza di condizione tra Odisseo e i “molti altri Greci”, linguisticamente marcata dal poliptoto delle forme aoristiche di ὄλλυμι: mentre del primo è sottolineata l'assenza da Itaca (νόστιμον ἦμαρ ὀλέσαι), dei secondi viene esplicitamente dichiarata la morte (ὀλέσθαι)⁶⁵. Le parole di Telemaco sembrano dettate dalla consapevolezza e dalla tensione che l'incontro con Atena ha generato in lui: egli spera, pur senza esserne sicuro, che il destino di Odisseo sia diverso da quello di morte degli altri Achei che Femio sta cantando.

Un secondo argomento contro l'ipotesi di Svenbro potrebbe provenire da un confronto sinottico delle allusioni e dei resoconti dei νόστοι contenuti nell'*Odissea* con le testimonianze dei corrispondenti poemi del ciclo a noi pervenute (*Iliopersis* e *Nostoi*): esiste infatti una certa sovrapposibilità tra la *protasis* introduttiva del canto di Femio (I 326s., ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε/ λυγρὸν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη), l'inizio del racconto autoptico di Nestore nel libro III (vv. 134s., τῷ σφέων πολέες κακὸν οἶτον ἐπέσπον/ μήνιος ἐξ ὀλοῆς γλαυκώπιδος ὀβριμοπάτρης) e l'epilogo dell'*Iliopersis* che prelude ai *Nostoi* (*Il. Exc, Argument.* 19-20, 89 I Bernabé: ἔπειτα ἀποπλεύουσιν οἱ Ἕλληνας, καὶ φθορὰν αὐτοῖς ἢ Ἀθηνᾶ κατὰ τὸ πέλαγος μηχανᾶται). Questa corrispondenza, insieme agli evidenti punti di contatto che la narrazione di Nestore presenta con il contenuto dei *Nostoi*, fa supporre che esistesse una versione di tali racconti diffusa e sostanzialmente condivisa nei suoi snodi principali, la quale doveva riportare soltanto le prime peregrinazioni di Odisseo o non fare assolutamente menzione dell'eroe⁶⁶.

⁶⁵ La differenza d'uso di ὄλλυμι non viene considerata nella traduzione dei vv. 354s. ad opera di Privitera in Huebeck-West 2015 [2007¹⁰], 33: «perché a Troia il di del ritorno non lo perse il solo/ Odisseo, ma lo persero anche molti altri». Tuttavia, la stessa figura νόστον ὀλέσαι...ὀλέσθαι compare altrove in bocca a Penelope riguardo al destino di Odisseo (XXIII 67s., αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς/ ὤλεσε τηλοῦ νόστον Ἀχαιῖδος, ὤλετο δ' αὐτός) e in tal caso il poliptoto esprime chiaramente i due concetti affini, ma diversi, della lontananza di Odisseo e della sua morte.

⁶⁶ Così Severyns 1928, 370s. Vedi anche West in Huebeck-West 2015 [2007¹⁰], 238 *ad vv.* 325-327: « il modo molto elaborato in cui il poeta narra dei vari ritorni in patria [...] mostra che si trattava di un tema familiare». Si veda poi da ultimo Sbardella 2012, 192. Lo studioso ha opportunamente osservato che i principali snodi dei ritorni degli Argivi sviluppati nei racconti autoptici degli eroi all'interno dell'*Odissea* (la lite tra i due Atridi su come reagire all'ira della dea; il ritorno senza angosce di Nestore Diomede e Neottolema e la fine sciagurata di Aiace d'Oileo; l'uccisione di Agamennone e la vendetta di Oreste; il breve periodo di Menelao in Egitto) sono oggetto di narrazione anche nei poemi del ciclo (*Nosti, argument.* 94-95 Bernabé ~ *Od.* III 130-198, 254-312; IV 351-386). A conclusioni diverse giunge Danek [1998, 59 e 79-81], secondo il quale la stringata formulazione del canto di Femio, che riconduce a una versione tradizionale, è destinato a essere funzionalmente corretto dai racconti di Nestore e Menelao nei libri III e IV, con sensibili cambiamenti rispetto alla versione dei poemi del ciclo: tra queste fondamentali divergenze lo studioso segnala, con argomenti eccessivamente razionalistici, il silenzio sull'effettiva colpa dei Greci nei confronti di Atena (*i.e.* il sacrilegio di Aiace d'Oileo) e l'accenno a una dispersione del contingente argivo in piccoli gruppi, episodio che sarebbe in contraddizione con il disastroso ripiego collettivo che ci viene testimoniato nelle fonti del ciclo.

Sulla base di queste argomentazioni, è possibile supporre che sia intento del narratore primario conferire al canto prematuramente interrotto di Femio una naturale prosecuzione nei racconti autoptici degli eroi sopravvissuti ai νόστοι nei libri III e IV: in tal caso, l'intervento di Telemaco ai vv. 346ss. potrebbe avere, tra i tanti possibili, anche il valore di una considerazione indiretta sul ruolo paradigmatico dei *nostoi* sulla vicenda odissaiaca. Al momento di introdurre il suo racconto nel libro III, Nestore, in pieno accordo con la considerazione iniziale del discorso di Telemaco (I 348s.), fa risalire il ritorno luttuoso alla volontà di Zeus e commenta l'ira di Atena con un apprezzamento di carattere morale nei confronti dei Greci, forse riferito al fatto che nessuno di loro punì l'atto sacrilego e violento compiuto su Cassandra da Aiace d'Oileo presso la statua della dea (vv. 132-135, καὶ τότε δὴ Ζεὺς ἐνὶ φρεσὶ μῆδετο νόστον/ Ἀργείοισ', ἐπεὶ οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι/ πάντες ἔσαν τῶ σφέων πολέες κακὸν οἶτον ἐπέσπον/ μήνιος ἐξ ὀλοῆς γλαυκῶπιδος ὀβριμοπάτρης, κτλ.)⁶⁷. Mi sembra significativo che la formula del v. 133 compaia nella stessa posizione metrica nel libro II in riferimento ai Proci: essa è pronunciata da Atena Mente davanti all'assemblea itacese ed seguita da un'anticipazione del destino di morte che attende in massa i pretendenti (II 282-284 ἐπεὶ οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι/ οὐδέ τι ἴσασιν θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν/, ὅς δὴ σφιν σχεδὸν ἔστιν ἐπ' ἤματι πάντα ὀλέσθαι). È suggestivo pensare, sulla base di questa corrispondenza stilistica, che il comportamento e la fine dei Greci al termine della guerra di Troia costituiscano nell'*Odissea* un paradigma alle azioni e alla morte dei Proci⁶⁸ e che tali episodi di una tradizione epica già nota siano stati inseriti e rielaborati funzionalmente dal narratore. Se così fosse, il confronto con i Greci, che interessa in particolare i primi quattro libri, comporterebbe un'amplificazione della dissennatezza e dell'ingiustizia senza precedenti dei Proci: essi infatti, a differenza degli Argivi⁶⁹, sono destinati a perire in massa per aver assecondato l'iniziativa di uno⁷⁰ e la loro dispersione non avverrà nel giro di diversi anni e con esiti differenti, bensì in un unico giorno e con un unico, tragico epilogo. Ne consegue che il momento in cui i Proci ascoltano il canto

⁶⁷ Vedi West in Huebeck-West 2015 [2007¹⁰], 303 *ad v.* 135. Cf. *schol in Od.* γ 135, 132 Dindorf: μήνιος ἐξ ὀλοῆς] ἐπεὶ Αἴαντα τὸν Λοκρὸν οὐκ ἐκόλασαν βιασάμενον ἐν τῷ ἱερῷ αὐτῆς τὴν Κασσάνδραν **HEV**; Eustath. *Comm. in Od.*, 1460, 18-20: καὶ ὄρα ὡς ὁ γέρον οὐκ ἐνύβρισε δι' αἰσχρορρήμοσύνης τεθνεῶτι τῷ Λοκρῷ ἥρωϊ, ἀλλ' ἐν τῷ καθόλου διεβαλεν. Εἰπὼν. ἐπεὶ οὐ πάντες νοήμονες. Οὐ μὴν, ἐπεὶ οὐ νοήμων ὁ Λοκρός, ἴσως δὲ μὴ νοήμονας εἶναι φησί, καὶ τοὺς μὴ κολάσαντας τὸν Λοκρὸν. Il silenzio dell'*Odissea* sulla violenza compiuta da Aiace d'Oileo su Cassandra può forse rispondere a una peculiare strategia narrativa di concedere maggiore enfasi all'atteggiamento ingiusto e dissennato dei Greci; quest'ultima potrebbe invero essere una peculiarità odissaiaca rispetto alla versione che conserviamo nell'*Iliouperis*, dove si ricorda la volontà iniziale dell'esercito argivo di uccidere Aiace per la sua nefandezza (*Il. Exc. Argument.* 15-17, 89 Bernabé: Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ζόανον. ἐφ' ᾧ παροξυνθέντες οἱ Ἕλληνες καταλεῦσαι βουλευόνται τὸν Αἴαντα. Diversamente Severyns [1928, 361-363], il quale sostiene l'assoluta estraneità dell'episodio di Aiace e del suo legame con l'ira di Atena alla versione odissaiaca dei *Nostoi*.

⁶⁸ Per una paradigmatica corrispondenza Greci-Proci, cf. le osservazioni di Nannini 2010, 250.

⁶⁹ Questa differenza sostanziale tra il destino dei Greci e quello dei Proci si esprime sul piano linguistico nella sottile *variatio* della formula ἐπεὶ οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι, di cui, non a caso, *Od.* II 282 e III 133 costituiscono le uniche occorrenze: mentre nel primo caso essa si configura come frase nominale e clausola di senso compiuto a fine di verso, nel libro III il pensiero si conclude in *enjambement* al verso successivo (v. 134 πάντες ἔσαν), producendo l'effetto di limitare l'ingiustizia e la dissennatezza dei Greci a Troia soltanto a una parte di essi e di non estenderlo alla loro totalità, come viene ribadito dal prosieguo immediato del verso (τῶ σφέων πολέες κακὸν οἶτον ἐπέσπον). Per questo valore enfatico dell'aggettivo πᾶς, πᾶσα, πᾶν *et simm.* in *enjambement* a inizio di verso cf. Bassett 1926, 134: « in the runover position they add a new idea, which is linked with the following thought by a relative or demonstrative pronoun or by contrast, etc. ». Per la classificazione degli *enjambement* nella poesia omerica tra 'adding/unperiodic' e 'necessary/periodic' cf. almeno contributi di Parry 1971, 253ss; Kirk 1976, 48ss.; Higbie 1990 e, da ultimo, Friedrich 2000, 1-19.

⁷⁰ Quest'ultimo parallelo è desumibile dalle parole pronunciate da Eurimaco che attribuisce la colpa di tutte le nefandezze compiute dai Proci al solo Antinoo, nel tentativo disperato di salvare i Proci dall'eccidio di massa (XXII 46-49, ταῦτα μὲν αἴσιμα εἶπας, ὅσα ῥέξεσκον Ἀχαιοί, /.../ ἄλλ' ὁ μὲν ἤδη κεῖται ὃς αἴτιος ἔπλετο πάντων, / Ἀντίνοος· οὗτος γὰρ ἐπίηλεν τάδε ἔργα)

dei ritorni (o meglio, la rielaborazione odissiacca di essi) costituisce, con una certa tragica ironia, una prefigurazione della simile e ben più grave sorte che li aspetta per volontà della stessa dea.

Letta sotto tale luce, l'affermazione di Telemaco assume una funzione allusivamente anticipatrice per l'uditorio del narratore primario: il canto 'nuovo' e 'recente' (*i.e.* ἀοιδὴ νεωτάτη) che i Proci stanno ascoltando e che li allietta oltremodo nasconde un riferimento alle decisioni appena prese dagli dèi sul loro destino e, su un piano metanarrativo, allo sviluppo futuro del ritorno di Odisseo, destinata a concludersi proprio con la μνηστηροφονία a opera dell'eroe.

Per tutta questa serie di argomenti, dunque, è difficile pensare con Svenbro che il 'canto nuovo' di Femio debba essere identificato con una versione 'altra' rispetto a una già nota. È piuttosto la contemporaneità della materia, a cui si allude con l'aggettivo νεωτάτη, a rendere possibile il controllo a cui l'uditorio sottopone le scelte del cantore: i racconti recenti dei ritorni degli Achei, dai quali Odisseo è assente, rafforzano nei Proci la convinzione che la prolungata lontananza dell'eroe da Itaca corrisponda a un definitivo non-ritorno. In tal senso il canto di Femio è il più efficace mezzo di rappresentazione e simbolizzazione di un gruppo sociale.

In tutto ciò, va comunque sottolineato come l'importanza dei condizionamenti che l'uditorio può esercitare sulla materia di canto da parte dell'aedo, sia il fondamentale e incontrovertibile risultato della tesi di Svenbro e che a sua conferma possono forse essere rintracciati ulteriori indizi rispetto a quelli già segnalati dallo studioso⁷¹. Credo infatti con Grandolini che nell'episodio del canto di Femio un implicito riferimento al controllo sociale con il quale i Proci orientano le scelte del cantore vada colto nelle parole di Telemaco, allorché egli dichiara che l'aedo ha facoltà di allietare nel modo in cui l'intelletto lo sospinge (I 347 τέρπειν ὅπη οἱ νόος ὄρνυται). La formula torna, con sostanziali differenze, in riferimento alla performance di Demodoco nel libro VIII (v. 45 τέρπειν ὅπη θυμὸς ἐποτρύνησιν αἰεῖδεν). La *variatio* formulare θυμός / νόος sembra avere una certa rilevanza semantica⁷² e indicare il diverso grado di libertà e di controllo a cui il canto di Femio e di Demodoco è sottoposto. In una condizione di equilibrio sociale quale quella in cui si trova a operare Demodoco, l'interazione dell'aedo con la materia di canto è veicolata da un impulso esterno di origine emozionale, più immediato e spontaneo, che si esprime sul piano linguistico nell'uso di θυμός e del participio *absolutus* ὀρμηθεῖς di v. 499 (per cui vd. *infra*). Al contrario, le turbolenze sociali e il clima di violenza e costrizioni in cui Femio esercita la sua professione spingono il cantore a una mediazione di carattere intellettuale (νόος) sulle sue scelte esecutive, necessaria per

⁷¹ Per il dato della cooperazione tra aedo e pubblico all'interno dei poemi omerici si ricordino le precedenti osservazioni di Bassett 1938, 128-140; van Groningen 1958, 55; Havelock 1963, 124ss.; Notopoulos 1949, 18-20 e *id.* 1964, 51-54.

⁷² L'intenzionalità della *variatio* è suggerita, secondo Finkelberg, anche da elementi di carattere metrico: l'irregolarità dell'η abbreviata in iato davanti a digamma (φοι) nel v. 347 del libro I spinge a credere che la formula con θυμός, metricamente corretta, sia stata volutamente modificata a introdurre il concetto νόος e quest'intenzione giustifichi la dizione idiosincratice del v. 347. Cf. Finkelberg 1997, 1-8.

soddisfare le aspettative dell'uditorio⁷³. Tali condizionamenti sono altrettanto evidenti nella scena dell'accorata supplica che Femio rivolge a Odisseo dopo l'uccisione dei Proci, anch'essa inserita nel dossier di Svenbro: tutta la preparazione psicologica che prelude all'arringa apologetica del cantore è infatti orientata al compiacimento di Odisseo e all'ottenimento di un vantaggio, quanto mai importante dal momento che ottenerlo coincide con la vita stessa. Nell'alternativa dilemmatica dei vv. 333-337 è già implicita la scelta di affidarsi, in ogni caso, a un atto che possa confermare la solidarietà dell'aedo con il gruppo dominante costituito da Odisseo e dalla sua famiglia; a ciò si aggiunga che la definitiva decisione di prostrarsi alle ginocchia del re è dettata da un criterio apertamente utilitaristico e interessato (vv. 348s. ὧδε δὲ οἱ φρονέοντι δοῦσατο κέρδιον εἶναι, / γούνων ἄψασθαι Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος), del tutto in linea con il clima di manifesta tensione sociale in cui al momento si trova coinvolto il cantore.

Più di un dubbio, tuttavia, suscita nella medesima scena l'interpretazione dell'epiteto αὐτοδίδακτος proposta da Svenbro: Femio, rivendicando a sé la capacità di rappresentazione sociale emersa dalle parole di Telemaco nel libro I, la identificherebbe con una forma di creatività e di improvvisazione (appunto, αὐτοδίδακτος) implicitamente contrapposta a chi si limita a ripetere un canto fissato o "pre-scritto" da generazioni precedenti. Secondo lo studioso, dunque, già nell'*Odissea* sarebbe possibile cogliere una linea di demarcazione tra gli aedi creativi che si estinguono con Femio e i rapsodi ripetitori, la cui professionalità non trova alcuna espressione all'interno dei poemi omerici.

La proposta di Svenbro si espone a numerose obiezioni: se infatti, come egli sostiene, manca in Omero un impiego della metafora poetologica del ῥάπτειν αἰοιδῆν, considerata pressoché unanimemente la base etimologica del sostantivo ῥαψωδός⁷⁴, tuttavia sono presenti espressioni che denunciano, più o meno direttamente, punti di contatto tra la performance aedica e le modalità esecutive da noi conosciute come rapsodiche: nel IX libro dell'*Iliade* la descrizione del comportamento di Patroclo durante il canto di Achille (vv. 190s. Πάτροκλος δὲ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῆ, / δέγμενος Αἰακίδην, **ὅποτε λήξειεν αἰεῖδεν**) sembra suggerire che quest'ultimo stia in realtà aspettando il suo turno per cantare, secondo un *usus* che contraddistingue le esecuzioni e le competizioni

⁷³ Sul valore di νόος come sede dell'intelletto e non delle emozioni in Omero, cf. J. Boehme, 1929, 53. Von Fritz, 1943, 83-4; Snell, 1953, 12; Jahn, 1987, 102-10. Vd *LfrgE*, II 423-429 s.v. Diversamente Accame [1963, 385] traduce l'espressione di Telemaco con «dove l'animo lo spinge» e l'interpreta, al pari di *Od.* VIII 45, come un riferimento alla libertà e di originalità dell'aedo nella scelta della materia di canto, il quale trova conferma nell'appena successiva aringa di Telemaco.

⁷⁴ Cf. Svenbro 1984, 187 n. 68. Per l'etimologia del termine, cf. *Schol. ad N.* 2., 1d, III, 29-31 Drach.; Frisk, *GEW* II 646 s.v.; Chantraine, *DELG* 969 s.v.; Pavese 1974, 21. Per le diverse interpretazioni della metafora poetologica della tessitura in relazione all'attività rapsodica, si vedano Patzer 1952, 314-325; Pagliaro 1953, 57-60; Sealey 1957, 312-355. Anche per i termini omerici ὕμνος (*Od.* VIII 429, αἰοιδῆς ὕμνον) e οἶμη (*Od.* VIII 74, 481; XXII 347) non si possono escludere una derivazione etimologica affatto vicina al campo semantico del verbo ῥάπτειν e un significato originario di 'filo/ striscia di canto'. Per il possibile collegamento etimologico di ὕμνος a ὑμήν ('legame, cucitura') cf. Chantraine, *DELG* 1156 e Frisk, *GEW* II 965; per l'originario valore di οἶμη come 'striscia, segmento' (= ἰμάς), cf. Pagliaro 1953, 34-40; Durante 1960, 243 n.51 e *id.* 1976, II 176s.

rapsodiche⁷⁵; nelle performance di Demodoco l'impiego dell'espressione θεοῦ ἄρχεσθαι che prelude al vero e proprio canto (VIII 499 ὡς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδήν,/ κτλ.⁷⁶) e del verbo μεταβαίνειν per indicare il passaggio a un successivo tema di canto (v. 492, μετάβηθι in riferimento a Demodoco) si ritrova con il medesimo valore performativo nella produzione rapsodica successiva⁷⁷. A ciò va aggiunto che possediamo testimonianze letterarie di epoca arcaica che associano senza soluzione di continuità capacità creativa dell'αἰοδός e attività rapsodica, alimentando l'idea di un *discrimen* più fluido e labile tra le due categorie così nettamente individuate da Svenbro: ricordiamo qui l'*incipit* della seconda *Nemea* di Pindaro (*N.* 2, 2), dove gli Omeridi vengono definiti ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' αἰοδοί e il discusso frammento esiodeo, probabilmente non autentico e tramandatoci da uno scolio al passo pindarico ([Hes] 357 M.-W. ap. *schol ad N.* 2, 1d, III, 31 Drach. ἐν Δήλῳ τότε πρῶτον ἐπὼ καὶ Ὅμηρος αἰοδοῖ/ μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες αἰοιδήν,/ Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, ὃν τέκε Λητώ)⁷⁸.

7. La 'novità' del canto di Femio (*Od.* I 351s.) come poetica dell' 'autodidassi' (*Od.* XXII 347)

L'episodio del canto di Femio nel libro I è stato spesso associato, come anche nell'appena discussa ipotesi di Svenbro, alla supplica che lo stesso cantore rivolge in prima persona a Odisseo nel tentativo di salvarsi dalla strage che ha appena colpito tutti i Proci (XXII 344-353).

«γουνούμαι σ', Ὀδυσσεῦ· σὺ δὲ μ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον.
αὐτῶ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν αἰοιδόν
πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω. 345
αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δὲ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας
παντοίας ἐνέφυσεν· ἔοικα δὲ τοι παραεΐδειν
ὡς τε θεῶ· τῶ μή με λιλαίεο δειροτομήσαι.

⁷⁵ Per tale interpretazione del passo iliadico cf. Nagy 1996, 72s. e *id.* 2002, 17 e n. 27. Vedi anche Ford [1992, 115 n. 31], il quale, segnalando l'impiego di λήγειν in una simile clausola temporale-eventuale a chiusura della prima performance di Demodoco (VIII 87, ἦ τοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος αἰοδός), lo identifica come il verbo tecnico per porre fine a una esecuzione rapsodica o a parte di essa. Tra gli immediati paralleli epici del verbo, si ricordino *H. Hom.* 1, 18; *Hes. Th.* 48 e fr. 305, 4 M.-W.

⁷⁶ Occorre osservare che l'appartenenza sintattica di θεοῦ al participio o al verbo reggente è controversa e che già lo scolio al passo sembra ritenere possibili due interpretazioni (*schol in Od.* VIII 499, 396 Dindorf): ὁ δ' ὄρμηθεις] ἐκ τοῦ θεοῦ ἐμπνευσθεῖς· ὁ γὰρ δύναμιν καὶ ὄρμην ἐκ θεοῦ λαβῶν, ἢ ἀπὸ θεοῦ τὴν ὄρμην ποιησάμενος· ἔθος γὰρ ἦν αὐτοῖς ἀπὸ θεοῦ προοιμιάζεσθαι. Alcuni fanno dipendere θεοῦ da ὄρμηθεις, intendendolo come un genitivo- ablativo di provenienza ben attestato nell'indo-iranico (Chantraine, *GH*, § 72, 61; Schwyzer-Debrunner 1950, II, 119) o come un complemento d'origine al genitivo che si trova spesso nella tragedia attica in accompagnamento a verbi passivi (Chantraine, *GH*, II, § 81, 65). Su questa linea, cf. anche Stanford 1967, I, 344s. *ad loc.* Diversamente Calhoun [1938, 205s.] propone di associare il genitivo θεοῦ al verbo principale ἤρχετο e di interpretare l'espressione come un riferimento a un proemio di carattere innodico che prelude al vero e proprio canto epico. Così anche LfrgE, III 783 s.v. ὄρμῳ I2a e Hainsworth 2015 [2007¹¹], 301s. *ad l.* Tale soluzione mi sembra convincente, soprattutto considerata la costruzione dell'intero verso che sembra isolare con una precisa consequenzialità, tre fasi diverse dello sviluppo del canto di Demodoco: lo slancio iniziale (ὄρμηθεις), il preludio innodico (θεοῦ ἤρχετο) e, in ultimo, il dispiegamento del canto epico (φαῖνε δ' αἰοιδήν).

⁷⁷ Si fa qui riferimento all'impiego formulare del futuro programmatico del verbo μεταβαίνειν a chiusura di alcuni inni, che doveva avere la funzione di concludere la parte proemiale in vista dell'inizio del canto vero e proprio: cf. *H. Ven.* 293 = *HH.* 9, 9 = *HH.* 18, 11 σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον.

⁷⁸ Sull'importanza del frammento come *testimonium* di una fase creativa dell'attività del ῥαψωδός, cf. Pavese 1972, 215; Gentili 1981, 35s. (in risposta a Svenbro); *id.* 1995, 10s. Per l'ipotesi di una falsificazione tarda, probabilmente connessa a Cineto di Chio e all'appropriazione dell'*authority* omerica nell'Inno *Ad Apollo*, cf. Janko 1982, 113s.; Aloni 1998, 81; West 1999, 376.

καὶ κεν Τηλέμαχος τάδε γ'εἶποι, σὸς φίλος υἱός,
ὡς ἐγὼ οὐ τι ἐκὼν ἐς σὸν δόμον οὐδὲ χατίζων
πωλεύμην μνηστῆρσιν ἀεισόμενος μετὰ δαΐτας,
ἀλλὰ πολὺ πλέονες καὶ κρείσσονες ἦγον ἀνάγκη».

350

Per il loro carattere apertamente apologetico le parole di Femio effettivamente riecheggiano la difesa di Telemaco, il quale viene chiamato a testimoniare dal cantore al termine della sua supplica, quasi in ricordo dell'atteggiamento protettivo che il giovane in passato aveva già tenuto nei suoi riguardi (v. 350): Telemaco, che accoglie la richiesta del cantore, pronuncia la medesima formula di assoluzione con la quale, già nel libro I, aveva liberato Femio da qualsiasi colpa (I 347s., οὐ νο τ'ἄοιδοῖ/ αἴτιοι, κτλ. ~ XXII 356, τοῦτον ἀναίτιον). Lo stesso Femio, al momento di difendersi di fronte a Odisseo ricorda il clima coercitivo in cui i Proci lo obbligavano a cantare (v. 353; lo stesso concetto è espresso al v. 331 (Φήμιος, ὅς ρ'ἤειδε μετὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη), richiamandosi più o meno direttamente alle circostanze in cui egli, nel libro I, si cingeva a compiere la sua performance (I 154 Φημίω, ὅς ρ'ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη). Queste somiglianze, unitamente al fatto che sia l'affermazione di Telemaco che la supplica di Femio sono di fatto giudizi sul canto aedico, hanno convinto numerosi studiosi a pensare che la definizione dell'ἄοιδῆ νεωτάτη riferita al canto di Femio (I 351s.) e la professione di αὐτοδίδακτος fatta dal cantore stesso (XXII 347s.) siano implicate tra loro.

Di quest'ultimo termine, *hapax legomenon* in Omero, sono state proposte diverse interpretazioni. Esso compare solitamente tradotto con calchi lessicali («self-taught» in Pope 1725-26; Sotheby 1834; Worsley 1861; Murray 1919; Stanford II 1962, *ad loc.*; «autodidatta» in Faggella 1925; «selbstgebildet» in Ameis-Hentze 1911¹⁰) o perifrasi che intendono il verbo διδάσκειν nel senso di un apprendimento progressivo [«dotto io son da me» in Pindemonte 1822; «mich hat niemand gelehrt» in Voß 1843; «no one has taught me but myself» in Morris 1887; «maestro io solo a me» in Pascoli, Ultimo Viaggio, Canto X, v. 8; «da solo imparai l'arte» in Calzecchi Onesti 2014 (1963); infine più di recente, «ho imparato da solo» in Privitera 1986 e con lui Ferrari 2001].

Tali traduzioni riflettono sostanzialmente due ipotesi interpretative: nella prima, l'epiteto definirebbe il talento dell'aedo che non ha bisogno di insegnamenti altrui e si contrappone implicitamente a quanti hanno affinato la propria tecnica attraverso l'esercizio e l'apprendimento⁷⁹.

⁷⁹ In quest'accezione il termine αὐτοδίδακτος sembra anticipare quella dialettica tra φύη e διδαχή che alla base della poetica pindarica. Cf. in particolare *O.* 9,100-102 (τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν· πολλοὶ δὲ διδασκταῖς/ ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος/ ὄρουσαν ἀρέσθαι) e, soprattutto, la significativa spiegazione negli scoli al passo (*schol Pind. O.* 9 152c. I, 302 Drach. τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν· τὸ δὲ ἐκ φύσεως προσὸν ἀγαθὸν καὶ θείας μοίρας κράτιστον καὶ ἐξαίρετον. λείπει δὲ τὸ ἐστίν. D. εἰς ἑαυτὸν δὲ αἰνίττεται· αἰεὶ γὰρ ἑαυτὸν λέγει αὐτοδίδακτον; *ibid.* 153a: πολλοὶ δὲ διδασκταῖς· πολλοὶ δὲ δόξαν ἑαυτοῖς ἠθέλησαν περιποιῆσαι ἀπὸ διδασκτῶν ἀρετῶν καὶ ὄρμησαν καὶ ἔσπευσαν ἐπὶ τοῦτο προσελθεῖν. Molti studiosi hanno ipotizzato che i versi facciano riferimento a un vero e proprio percorso 'autodidattico': Femio sarebbe entrato in possesso dell'arte senza essere stato addestrato a una gilda di aedi o essere stato sottoposto a un tirocinio di tecnica poetica (così Ameis-Hentze 1911¹⁰, 121 *ad l.* e Stanford 1962 II, 385 *ad l.*). Tuttavia occorre osservare che

Nella seconda ipotesi, quella più accolta e che più conta ai fini del nostro discorso, il termine *αὐτοδίδακτος* farebbe riferimento a un'abilità autonoma del cantore e alla sua versatilità nella scelta della materia di canto: egli può certo attingere alla tradizione che lo ha preceduto e agli argomenti di canto che la divinità gli elargisce (v. 347s., *θεὸς δὲ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας/ παντοίας ἐνέφυσεν*), ma allo stesso tempo è in grado di comporre, qualora le circostanze di esecuzione e l'uditorio lo richiedano, anche canti 'nuovi', tra cui l'*ἄοιδὴ νεωτάτη* menzionata da Telemaco nel libro I⁸⁰. Quest'interpretazione del termine *αὐτοδίδακτος* è sostanzialmente condivisa dalla maggioranza degli studiosi, i quali spiegano la dichiarazione dei vv. 347-348 con il principio della cosiddetta 'doppia motivazione': il valore professionale di Femio è costituito tanto dall'abilità personale del cantore (*i.e.* motivazione umana), quanto dal contributo della divinità al canto (*i.e.* motivazione divina) ed entrambi i concetti sono complementari nella costruzione della figura del cantore⁸¹.

Sul significato dell'abilità/originalità indicata con il termine *αὐτοδίδακτος* sono state avanzate diverse ipotesi. Secondo la più accolta, Femio starebbe rivendicando a sé stesso la capacità di cantare, oltre ad argomenti di carattere mitico noti e fissati, anche segmenti narrativi di storia recente; un'applicazione pratica di tale abilità consisterebbe proprio nell'esecuzione del canto dei ritorni nel libro I, la cui è materia intrinsecamente 'recente' per il fatto di essere narrata di fronte a un uditorio contemporaneo a essa. Quest'interpretazione, che risale ad alcune osservazioni di

quest'interpretazione di *αὐτοδίδακτος* sembra adattarsi maggiormente alla visione platonica del poeta epico (Plat. *Ion*. 533e, *πάντες οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα*) e al significato che viene dato a questi versi nella teoria dell'anamnesi di ambiente platonico (per cui cf. Luschnat 1961/62, 167ss.) piuttosto che all'immediato contesto in cui il termine omerico occorre. Altri elementi contro la presunta 'autodidassi' di Femio si trovano nel commento ad I. di Fernández Galiano [id.-Huebeck 1986, 256], dove si obietta che il patronimico *Τερψιάδης* potrebbe indicare, al contrario, proprio l'appartenenza a una scuola di aedi, sulla scia del parallelo *Ὀμηρίδα*. Cf. anche *LfrgE* I 1619 s.v., dove il patronimico viene ricondotto al ruolo di aedo-guida esercitato dal padre *Τέρπιος* su Femio. Si vedano inoltre Schadewaldt 1965⁴, 78; Hieronymus 1970, 36; da ultimo, Pizzocaro 1999, 20.

⁸⁰ Si tratta di un'idea pressoché unanimemente condivisa. Tra gli altri, si ricordino Fraenkel 1997, 52 n. 27; Dodds 1959, 17; Maehler 1963, 23; Bowra 1979, 365. Cf. il commento di Fernández Galiano in *id.-Huebeck* 1986, 255s. («Quello che Femio vuole affermare nel suo disperato sforzo di salvarsi la vita è la sua capacità autonoma di applicare la tecnica e il repertorio che ha ereditato ai destinatari e all'uditorio»); Dougherty 1991, 95 («the god inspires Phemius with the poetic tradition, but he is self-taught when it comes to making each song suit its occasion»); Grandolini 1996, 159s («Proclamandosi *αὐτοδίδακτος* Femio tiene a differenziarsi da quei cantori capaci di ripetere solamente i canti trasmessi da cantore a cantore ed esalta la propria originalità»); similmente, anche Huebeck in Fernández Galiano *et al.* 2015 [2007⁷], 191s. *ad l.* («[...] Femio descrive due aspetti (o fonti) dell'abilità poetica complementari fra loro: *αὐτοδίδακτος* allude alla fase in cui l'aedo acquisisce consapevolmente le proprie capacità e la padronanza delle tecniche verbali, ritmiche e musicali che gli consentono di esibirsi con successo nella recitazione, mentre *οἴμας/παντοίας ἐνέφυσεν* si riferisce ai vari racconti presenti nel repertorio tradizionale»). Diversamente Lanata [1963, 13s.], la quale riconduce il termine *αὐτοδίδακτος* all'originalità della tecnica poetica di Femio, in quanto i contenuti del suo canto e le loro modalità (*οἶμαι*) sono un dono connaturato della divinità.

⁸¹ Per il concetto di *menschliche und göttliche Motivation*, cf. Lesky 1961, in particolare sul passo del libro XXII 30-32. Su questa linea interpretativa, si poneva già Schadewaldt 1965⁴, 79 [« 'Ich bin teine der bloß Gelernten, ich übe mir meine Lieder selber ein' ist also ein tastender Ausdruck für freie Schaffen aus sich selber. (...) Doch kaum ist ihm dies 'Selber' über die Lippen getreten, so trachtet es auch hier danach, sich im Göttlichen zu verankern, etc. »] e in modo ancor più chiaro dopo lo studio di Lesky, Murray 1981, 97 («The two halves of Phemius' statement are therefore complementary rather than contradictory: he is both self taught and the recipient of divine aid») e de Jong 2001, 539 *ad loc.* («Phemios explains his talent as a singer in terms of double motivation: he is both self-taught and taught by a god»).

Fraenkel⁸², ha trovato recenti e interessanti sviluppi nei contributi di Lombardo e Pizzocaro, i quali riconoscono in Femio il portavoce di un'idiosincratia poetica della novità all'interno dell'*Odissea*⁸³.

Lombardo parte da una meticolosa analisi della supplica di Femio –la cui perfezione formale fa pensare alla *captatio benevolentiae* di un retore piuttosto che al disperato appello di un aedo in punto di morte⁸⁴– per poi concentrarsi sulle parole di Femio riguardo alla sua professione. Secondo lo studioso, ai vv. 347s. viene posta in luce la differenza tra una tradizionale ispirazione ricevuta dalla divinità (*i.e.* componente divina) e una forma di esperienza umana propria dell'aedo ἀποδίδακτος, la quale è del tutto indipendente da tale ispirazione (*i.e.* componente umana). Tuttavia, i due riferimenti sono perfettamente complementari (*double motivation*): Femio rivendica le sue doti personali allo scopo di salvarsi, ma non dimentica l'importanza del contributo divino al suo canto, che è per definizione δόσις θεῶν.

Secondo Lombardo l'aedo ἀποδίδακτος possiede, oltre a quello tradizionale, un sapere acquisito attraverso l'esperienza dei fatti, in particolare attraverso la testimonianza oculare e l'ascolto di racconti di prima mano. Questa competenza autoptica può essere esercitata soprattutto nell'esecuzione di canti che raccontano storia contemporanea, come quello dei ritorni eseguito da Femio del libro I: l'aedo, contemporaneo e testimone dell'attualissima materia di canto (ἀοιδὴ νεωτάτη), è anche in grado di cantare gli eventi con una precisione che soddisfa l'uditorio al pari (se non più) dell'onniscienza di matrice divina che possiedono di norma gli aedi. In questa prospettiva, il termine ἀποδίδακτος del libro XXII e l'espressione ἀοιδὴ νεωτάτη del libro I fanno entrambi riferimento a questa competenza autoptica, che rappresenta la cifra dell'originalità e dell'autonomia compositiva di Femio e che lo distingue dal θεοδίδακτος Demodoco per «la capacità di reperire informazioni su quegli avvenimenti della più recente storia nazionale che tanto graditi giungono alle orecchie del pubblico»⁸⁵. Lombardo conclude ipotizzando che l'*Augenzeugenwissen* di Femio ἀποδίδακτος, oltre ad anticipare embrionalmente uno spirito intellettualistico che sarà poi alla base della *ιστορίη* ionica, costituisca una σφραγίς di Omero stesso, con la quale il poeta avrebbe voluto «rivendicare a sé la facoltà di trascendere attraverso la propria personale iniziativa (o attraverso il proprio “genio”), la prassi poetica corrente per approdare al nuovo e insuperabile risultato dell'epica monumentale»⁸⁶.

⁸² Cf. i succitati Fraenkel 1997, 52 n. 27 e, dopo di lui, Maehler 1963, 23 n. 22.

⁸³ Cf. Lombardo 1995-1998, e Pizzocaro 1999.

⁸⁴ Vedi Lombardo 1995-1998, 23s. In particolare lo studioso ipotizza che Femio, al momento di convincere un abile parlatore, assuma egli stesso le vesti di retore e lodi, *more hesiodeo*, le naturali capacità retoriche possedute da un re, «per integrare il ritratto ideale di quel re αἰδοῖος e facendo cui sembrano convenientemente corrispondere proprio le caratteristiche del sovrano di Itaca».

⁸⁵ Cf. Lombardo 1995-1998, 44.

⁸⁶ Cf. Lombardo 1995-1998, 48.

In una prospettiva simile si pone l'ipotesi di Pizzocaro, la quale prende le mosse dal canto di Femio nel libro I. Secondo lo studioso, esso viene definito 'nuovo' da Telemaco per il fatto di trattare «episodi inseriti da poco nel patrimonio epico o addirittura composti *ex novo* e ciò non perché siano poco sfruttati, magari varianti mitiche poco conosciute, ma in quanto narrazioni di storia recente». L'affermazione di Telemaco esprimerebbe la consapevolezza di una vera e propria differenziazione di generi interna al canto epico tra un repertorio mitico desiderato da Penelope (v.338 κλέα ἀνδρῶν τε θεῶν τε) e uno storico che coincide con il canto dei ritorni intonato da Femio e troverà un successivo sviluppo nell'*epos* storico post-omerico di ambiente ionico (i.e. Ἰάοιδῆ νεωτάτη dei vv. 351s.). In particolare la pratica di quest'ultimo genere, che presuppone una composizione *ex novo* proprio per il fatto di cantare storia recente, costituisce la cifra originale delle competenze aediche e trova una definizione tecnica nella professione di αὐτοδίδακτος enunciata da Femio (XXII 347s.). Il passo in questione è da Pizzocaro così interpretato: se la conoscenza delle οἴμαι proviene dall'ispirazione divina e dal bagaglio di tecniche formali e stilistiche che il cantore ha raggiunto con l'apprendimento, d'altra parte egli è capace anche di comporre canti 'nuovi', "non appresi né dalla tradizione, né da alcun maestro", che sviluppano argomenti contemporanei all'uditorio. Si tratta di «un'enunciazione di poetica che non trova riscontro in nessun altro luogo dei poemi omerici» e tale condizione di eccezionalità sembra confermata, secondo Pizzocaro, da alcune inconsuete scelte lessicali e linguistiche, come l'impiego di *hapax legomena* (αὐτοδίδακτος e ἐμφύειν al v. 347, παραείδειν al v. 348) e di costruzioni sintattiche non presenti altrove nei poemi (ἔοικα più inf. al v. 348). Secondo Pizzocaro, tale complessità linguistica segnala implicitamente che Femio, il quale in precedenza ha dimostrato la sua qualità di αὐτοδίδακτος sotto costrizione dei Proci, ora è pronto a esercitare la medesima capacità spontaneamente nei confronti di Odisseo, inventando per lui canti encomiastici come se fossero inni per una divinità (vv. 348s.)⁸⁷.

Le ipotesi finora esposte suscitano più di una perplessità: in primo luogo, Pizzocaro e Lombardo giungono entrambi alla conclusione che la novità che Telemaco riferisce al canto di Femio possa essere identificata con una specifica caratteristica della tecnica compositiva omerica, che preluderebbe alle successive acquisizioni dell'ἱστορίη (Lombardo) e dell'*epos* (Pizzocaro) di ambiente ionico. Tuttavia, tale assunto implica che tra l'aedo e i destinatari del suo canto da una parte e Omero e i destinatari dell'*Odissea* dall'altro ci sia quella perfetta e diretta sovrapposizione che, come si è avuto modo di osservare in precedenza, è difficilmente sostenibile alla luce del particolare procedimento di formazione dei poemi omerici.

⁸⁷ Secondo Pizzocaro, l'affermazione di Femio rimanda implicitamente all'apprezzamento dimostrato da Odisseo per la performance di *epos* storico di Demodoco presso la reggia dei Feaci e in particolare, come già notava Lombardo, per l'acribia dell'esposizione tanto vicina a quella di un testimone autoptico o di un uditore di prima mano.

Inoltre anche la proposta di considerare la definizione ἀτοδίδακτος come dichiarazione di originalità compositiva non mi sembra del tutto esente da obiezioni. Per cominciare dalla più ovvia e immediata, quale utilità pratica avrebbe potuto trarre Femio dal dichiararsi originale e versatile in un momento tanto disperato ed estremo, che prelude alla sua vita o alla sua morte⁸⁸? Non sortirebbe maggior vantaggio testimoniando, supplice di fronte al proprio re, la sua incolpevolezza?

A conferma di ciò, è bene osservare che l'appena precedente *Entscheidungszene* di Femio, a cui pure Lombardo dedica un'approfondita analisi nel suo contributo, prevede atti di completo abbandono e deresponsabilizzazione, come rifugiarsi presso l'altare di Zeus o abbracciare le ginocchia di Odisseo, come farà dopo aver poggiato il proprio strumento al momento inservibile vicino al luogo del potere (vv. 333-343).

In secondo luogo, rimane difficile spiegare, come Brillante ha opportunamente obiettato pur nel sostanziale accordo di tutti gli studiosi a riguardo, la coesistenza di una professione di originalità (v. 347 ἀτοδίδακτος δ'εἰμί) con una concessione esclusivamente divina di tutte le οἴμας di canto connaturata interiormente all'aedo (vv. 347s. θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας/ παντοίας ἐνέφυσεν). Inoltre, secondo l'ipotesi di Pizzocarò e Lombardo, Femio starebbe rivendicando e vantando un'autonomia personale che è in aperta contraddizione con la consueta caratterizzazione arcaizzante degli aedi odissiaci e con le numerose sezioni che mettono chiaramente in luce la preminente responsabilità del dio nel contenuto e nell'esecuzione del canto⁸⁹.

A queste considerazioni di carattere logico se ne aggiungono altre di carattere linguistico sul termine ἀτοδίδακτος: Belardi ha osservato che il prefisso determinante ἀτο-, come risulta evidente dalle sue altre occorrenze omeriche, non ha il valore riflessivo che la maggioranza delle traduzioni di ἀτοδίδακτος sembra presupporre, ma esprime al contrario il senso di un isolamento e di una separazione che si addicono a un atto spontaneo⁹⁰. Lo stesso studioso ha messo in luce come l'aggettivo verbale sostantivato *-didaktos* non conservi traccia del valore causativo del presente διδάσκειν, ma sia una formazione semanticamente vicina al participio perfetto e esprima, senza alcuna precisazione di diatesi attiva o passiva, uno stato oramai acquisito: esso non indica un apprendimento, ma una conoscenza e il suo significato corrisponde a quello di δεδάως (participio perfetto della più antica forma δαῖναι) e dei semanticamente affini εἰδώς e ἐπιστάμενος. Sulla base

⁸⁸ È quanto messo giustamente in evidenza da Belardi 1990, 223: «un Femio che dicesse a Odisseo di non ucciderlo perché ucciderebbe uno capace di cantare canti nuovi e originali, ricorrendo alla sola ispirazione, farebbe la figura di un orgoglioso che ha perso il senso della realtà. A Odisseo che sta ultimando la sua vendetta, con il petto ancora colmo d'ira, l'espressione di un orgoglio in fatto di originalità poetica non potrebbe che apparire come un atto sconsiderato».

⁸⁹ Cf. Brillante 1992 e, dopo di lui, Hummel 1993, 37-49. Entrambi gli studiosi mettono efficacemente in luce come il verbo διδάσκειν nella produzione omerica ed epica indichi l'insegnamento delle arti diretto dagli dèi agli uomini e che questa particolare accezione semantica è particolarmente evidente laddove si faccia riferimento al canto e alla parola poetica (*Il.* IX 422; *Od.* I 384, VIII 481, 488; *HH* 4,484).

⁹⁰ Cf. Belardi 1990, 223. Lo studioso segue Van Leeuwen [1918², 213], il quale interpretava ἀτο- nel senso di *ultra*, *sponte*, *suo arbitrato*, *solus*. Le medesime argomentazioni vengono recuperate in parte da Brillante 1992, 14 e n. 19.

di queste osservazioni, la traduzione del termine ἀυτοδίδακτος non dovrà essere «colui che insegna a sé stesso» o «colui che impara da sé», ma «colui che spontaneamente conosce», indicando in tale conoscenza una condizione naturalmente posseduta.

Chiarificatore in tal senso è, come osservato dagli stessi Belardi e Brillante⁹¹, un confronto con l'occorrenza del termine ἀυτοδίδακτος nell'*Agamennone* eschileo. L'Atride ha appena fatto ritorno ad Argo con la prigioniera Cassandra quando il coro, testimone dell'avvenimento, così si esprime nel terzo stasimo (Aesch. Ag. 988-993): πεύθομαι δ' ἄπ' ὀμμάτων/ νόστον, αὐτόμαρτυς ὄν· / τὸν δ' ἄνευ λύρας ὄμως/ ὕμνωδεῖ/ θρηῖνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν/ θυμός, κτλ. Le due proposizioni sono chiaramente contrapposte (v. 988 δέ...v. 990 δὲ ὄμως) e ciò impedisce di cogliere, con Lombardo, una sinonimia tra l'autopsia espressa dall'aggettivo αὐτόμαρτυς e il valore del successivo ἀυτοδίδακτος⁹². Al contrario, il coro vive una profonda lacerazione tra quanto è appena venuto a sapere in veste di testimone oculare e le sensazioni del proprio θυμός, il quale in modo del tutto spontaneo e non razionalmente esplicabile, viene a conoscenza delle future morti che infesteranno la reggia. Il θρηῖνος di v. 992, che è in perfetto *pendant* con il canto disinteressato e privo di costrizioni che in apertura di stasimo vaticina l'imminente disgrazia (v. 979 μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἰοιδά)⁹³, nasce da un atto di conoscenza spontaneo e incontrollato che va al di là della semplice esperienza autoptica (αὐτομάρτυς) e ben corrisponde alla semantica ricostruita da Belardi per il termine ἀυτοδίδακτος. Sulla base di un confronto del passo eschileo con quello dell'*Odissea*, è del tutto coerente supporre che Femio utilizzi il medesimo termine per significare l'assoluta involontarietà del suo canto.

Queste osservazioni inducono anche a rivalutare il significato della successiva affermazione di Femio (v. 347s. θεὸς δὲ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας/ παντοίας ἐνέφυσεν) la quale non esprime un concetto complementare e opposto alla definizione di ἀυτοδίδακτος, bensì ne offre una coerente spiegazione: il cantore conosce spontaneamente, perché la divinità ha ingenerato nel suo animo ogni materia e modo di canto⁹⁴.

⁹¹ Cf. Belardi 1990, 229 e Brillante 1992, 15.

⁹² Cf. Lombardo 1995/1998, 7s. e Pizzocaro 1999, 23-25.

⁹³ Cf. Fraenkel 1962, II, 444 *ad v.* 979: «the spontaneity of this song of fear is emphasized in this line with regard to any possible commission and payment and in 991 (αὐτοδίδακτος) with regard to the origin of the song itself». Lo studioso nella stessa nota di commento sottolinea come l'ἰοιδά eschileo sia in aperta contrapposizione con tutte le forme di canto ricompensato, compreso quello aedico eseguito ai banchetti. Per la 'rimozione dell'interesse' nella supplica di Femio, cf. *infra*, 31s.

⁹⁴ Tale interpretazione comporta di assegnare al secondo δέ del v. 347 (θεὸς δὲ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας/ παντοίας ἐνέφυσεν) un valore epesegetico-esplicativo segnalato di norma dagli scoli omerici attraverso la formula ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ γάρ. Cf. inoltre Un possibile parallelo a questa sistemazione sintattica dei vv. 347s. è rintracciabile in alcuni di *explanatory* δέ-clauses all'interno dell'*Iliade* studiati da Race [2000, 217s]: lo studioso ha osservato come in queste δέ-clauses il verbo esprima spesso l'impulso o l'emozione che hanno guidato (e dunque spiegano) l'azione precedente, particolarmente interessanti ai fini di un confronto con il nostro verso sono *Il.* XVI 225 (στῆ δὲ πάροιθ' ἐλθὼν κλισίης. ἔτι δ' ἤθελε θυμῷ) e XXI 64s. (ὁ δὲ οἱ σχεδὸν ἤλθε τεθηπῶς / γούνων ἄγασσθαι μεμαῶς. περὶ δ' ἤθελε θυμῷ). Per un panorama più generale sull'argomento, cf. Denniston, *GP*², 169 s.v. δέ c(i). In ultimo, non mi sembra fuori luogo osservare che la dichiarazione del cantore kara-kirghiso tradotta da Radloff e posta da numerosi studiosi a confronto con le parole di Femio, sembra presentare il medesimo nesso sintattico coordinante ed epesegetico: «Ich kann überhaupt jedes Lied singen, **denn** Gott hat mir diese Gesangsgabe ins Herz geplanzet. Er giebt mir das wort auf die Zunge, ohne dass ich zu suchen haben, ich habe keines meiner Lider erlernt, alles entquillt meinem Innern, aus mir heraus». Cf. Radloff 1885, XVII; Wackernagel 1895, 571; Bowra 1952, 41; Parry 1971, 329 n. 4.

Se quest'interpretazione coglie nel segno, si dovrà ammettere con Brillante che l'intero discorso di Femio è la più efficace enunciazione della subordinazione dell'aedo alla Musa, in quanto compiuta dall'aedo stesso: la divinità, oltre a donare, insegnare e stimolare il canto, può anche porlo materialmente, in tutte le sue possibili forme, nell'animo dell'aedo. Ne consegue che anche l'apprendimento dell'aedo (διδάσκεσθαι o δαῖναι), poiché è inscindibile dall'azione della divinità, non potrà essere in alcun modo autonomo e progressivo⁹⁵.

Nella dichiarazione di Femio non sembrano dunque coinvolte abilità tecniche originali e personali: egli si limita a fare ciò che tanto Odisseo quanto il destinatario dell'*Odissea* si aspettano da un aedo in una situazione tanto disperata, *i.e.* appellarsi all'origine divina del proprio canto⁹⁶. Nel giro di due versi, Femio sembra condensare e ribadire tutti i fondamentali legami dell'aedo con la divinità, in particolare la predilezione e l'insegnamento concessi dalla Musa: sono queste le peculiarità che garantiscono agli aedi rispetto e onore e che Odisseo stesso attribuisce a Demodoco presso la corte dei Feaci (*Od.* VIII 479-481, πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ/ τιμῆς ἔμποροὶ εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα σφεας/ οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν).

In questa prospettiva, Femio si comporta in perfetto accordo con quella che Svenbro ha definito 'rimozione dell'interesse': l'aedo non manifesta in prima persona il fine utilitaristico della condotta che sta per seguire (comunicatoci soltanto dalle parole del narratore ai vv. 338s. ὧδε δέ οἱ φρονέοντι δοῦσσατο κέρδιον εἶναι, / γούνων ἄψασθαι Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος), bensì manifesta con estrema insistenza di fronte a Odisseo la natura completamente disinteressata della sua professione, l'unico argomento che può liberarlo da ogni sospetto di colpevolezza e sottrarre così la sua precedente attività alla corte dei Proci da ogni taccia di volontarietà. Ciò spiega anche la peculiarità linguistica e lessicale del passo: l'impiego di termini *hapax legomena* e l'insistenza sulla semantica

⁹⁵ Cf. Hummel 1993, 40s. Particolarmente interessante per comprendere il concetto di 'apprendimento ispirato' insito in αὐτοδίδακτος è un confronto con la sua variante morfosintattica αὐτοδαής. Quest'ultimo termine compare in un passo dell'*Aiace* sofocleo, in cui il coro invoca l'epifania del dio Pan (*Soph. Ai.* 667-700): φάνηθ' ὦ/ θεῶν χοροποῖ ἄναξ, ὅπως/ μοι Μοῦσα Κνώσι' ὄρ-/ χέματ' αὐτοδαῆ ξυνὼν ἰάψης. In questo caso l'impiego di αὐτοδαής si riferisce a danze spontanee, direttamente ispirate dalla divinità e non da lui insegnate. Cf. Stanford 1962, 152 *ad loc.* «Pan is to inspire them (not to teach them) to perform these dances» e Medda 1997, 175 *ad loc.* «l'attributo αὐτοδαής significa propriamente "che si apprende in modo autonomo, senza maestro": Pan deve ispirare (e non insegnare) ai coreuti queste danze improvvisate, che si eseguono in estro subitaneo».

⁹⁶ Cf. Brillante 1992, 16. Diversamente Belardi, il quale, pur partendo dalle medesime obiezioni all'interpretazione di αὐτοδίδακτος, riconosce nelle parole di Femio una concezione altra del canto rispetto a quella tradizionale di dono e insegnamento elargito dalla divinità. Secondo lo studioso, Femio affermerebbe che «la poiesi del canto ha sede nel substrato naturale per volontà divina» e che il canto stesso non trae più la sua origine dagli dèi, ma dalla natura prodigiosa del poeta, che è un essere intrinsecamente eccezionale rispetto agli altri. Nella professione di αὐτοδίδακτος sarebbe *in nuce* una prima manifestazione della superiorità della φύσις sulla τέχνη e della dialettica tra arte e ispirazione successivamente sviluppata da Pindaro. Cf. Belardi 1990, 225 e 227, dove si cita a sostegno l'interpretazione aristotelica di αὐτοδίδακτος (*Arist. Rh.* I 1365a, 29-30 καὶ τὸ αὐτοφυῆς τοῦ ἐπικτήτου· χαλεπώτερον γὰρ ὅθεν καὶ ὁ ποιητῆς φησιν· αὐτοδίδακτος δ' εἰμι) e di Eustazio (*Comm. in Od.* 1930, 3-6 τοὺς δ' αὐτοὺς (*scil.* ἀοιδούς), ὡς ἐρρήθη, καὶ αὐτοφυῶς εἰδόμενος, καθὰ ἐκ τοῦ ἐνέφυσεν ἐφαίνεται· ἀφ' οὗ καὶ ἦθος ἐμφυῆς παρὰ Πινδάρῳ τὸ ἐμπεφυκὸς καὶ φύσει ὄν, ὅς δὴ καλὸς ἀοιδὸς Πίνδαρος καὶ ἔλκει πρὸς ἑαυτὸν τοὺς τοῦ Ὀμητικοῦ τούτου ἀοιδοῦ χαρακτήρας, ἀποσεμνύνων μὲν ἑαυτὸν ὡς αὐτοδίδακτος πολλαχοῦ, κτλ).

dell'involontarietà e spontaneità (cf. il determinante αὐτο-, il verbo ἐμφύω e l'espressione di luogo figurata ἐν φρεσίν⁹⁷) sembrano in vero tutti dispositivi linguistici che contribuiscono a deresponsabilizzare l'aedo e a rassicurare Odisseo sulla sua capacità di adeguarsi alle aspettative dell'uditorio (vv. 349s. ἔοικα δέ τοι παραεῖδειν/ ὥς τε θεῶ)⁹⁸. Non esiste, a mio parere, reale discordanza tra il tono manifestamente sincero della dichiarazione professionale di Femio e quello nascostamente adulatorio della sua disposizione nei confronti di Odisseo: ostentazione del disinteresse e occultamento dell'interesse sono le due facce complementari della professione di aedo, così come ci viene descritto nell'*Odissea*.

8. Osservazioni conclusive. Il nuovo κλέος dell'*Odissea*

Alcune osservazioni supplementari su questo *status quaestionis*. Jesper Svenbro ha ben dimostrato come le numerose scene metapoetiche dell'*Odissea* mettano in luce lo strettissimo rapporto tra la volontà dell'uditorio e il successo del canto aedico. Tuttavia, ancor più importante mi sembra il fatto che lo svolgersi di tali scene permetta di delineare il profilo di un uditore ideale, che è sempre contrapposto a categorie di uditori imperfetti: la compresenza di diverse tipologie di pubblico costituisce così un importante punto di partenza per interpretare ciascuna affermazione metapoetica e per comprenderne la funzione nel più ampio contesto dell'*Odissea*. Nel caso della dichiarazione di Telemaco nel libro I, ritengo che nel 'canto più nuovo per chi lo ascolti', inteso

⁹⁷ Già Brillante nota opportunamente come le φρένες nel lessico psicologico omerico rappresentino l'organo sede di una conoscenza specificamente subita e passiva: la sua menzione nel contesto dell'arringa apologetica di Femio produce l'effetto di ricondurre la conoscenza poetica dell'aedo (παντοίας οἴμας al v. 348) alla sola responsabilità della divinità. Sul significato e ruolo di φρήν nella dizione omerica e arcaica, cf. Darcus Sullivan 1977, 41ss. e *ead.* 1979, 159ss.

⁹⁸ L'interpretazione dei vv. 349s. (ἔοικα δέ τοι παραεῖδειν/ ὥς τε θεῶ) è controversa. In primo luogo, fa difficoltà la costruzione personale del verbo ἔοικα: quest'ultima, particolarmente frequente nei tragici (si vedano in particolare le occorrenze + inf. pres. di Aesch. *PV* 971.e *Cho.* 926; Soph. *OT* 744 e *Ph.* 317), ma non attestata nei poemi omerici, dove si rintracciano paralleli soltanto in alcuni impieghi affini del verbo δοκέω (*Il.* VII 192 e *Od.* XVIII 382). Ebeling [1885, II, 357 s.v. εἶκω] interpreta «deceat me tibi canere» e così Monro [1901, II, 236], che intende «I am fit to sing before you» e dunque «it is fit that I should sing». Similmente Stanford [1962, 365 *ad loc.*], il quale aggiunge che l'affermazione di Femio, oltre a esaltare le qualità dell'aedo, è un atto adulatorio nei confronti di Odisseo. Nordheider [*LfrgE* II 621s. s.v. ἔοικα] propone di tradurre παραεῖδειν con un potenziale («ich meine, daß ich von dir singen könnte»). Privitera ap. Fernández Galiano 2015 [2007⁷], 67 traduce «mi pare di cantare da te/ come da un dio». Il verbo ἔοικα indica di solito un giudizio personale basato sull'evidenza, come nota Untersteiner a proposito di un'occorrenza del verbo nelle *Coefore* eschilee [2002, 438 *ad Cho.* 883s.]. Nel suo commento, Fernández Galiano [1986, 256s. *ad loc.*] osserva che l'*hapax* παραεῖδειν che a esso si accompagna «denota l'azione di sedersi onorificamente a fianco di un superiore», che di fatto ben si allinea all'atto di fedeltà nei confronti del sovrano professato dall'aedo. Quest'ultima ipotesi è suffragata in primo luogo da quelle occorrenze di παρά, in cui la preposizione sta ad indicare con chiarezza la vicinanza dell'aedo al proprio pubblico al momento dell'esecuzione (cf. *Od.* I 154 ~ XXII 352 Φήμιος, ὃς ῥ' ἦειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη), e soprattutto dal valore omerico della frequente formula predicativa ὥς τε θεῶ, che indica generalmente lo *status* di autorevolezza e prestigio di chi viene ricoperto di onore da altri. (cf. *Il.* XXII 394 e XXIV 258 in riferimento a Ettore; *Od.* V 36 ~ XIX 280 ~ XXIII 339, in riferimento alla condizione di Odisseo ricoperto di doni dai Feaci; in ultimo si veda anche Hes. *Th.* 91, in riferimento all'autorevolezza del βασιλεύς tra la folla). L'utilizzo di una fraseologia ambigua risponde bene alla strategia aedica dell' 'interesse rimosso'. Nel contesto immediato delle parole di Femio, l'affermazione può essere interpretata soltanto come una dichiarazione di professionalità e fedeltà nei confronti di Odisseo; di contro, se viene letta alla luce del vantaggio che essa e tutte le altre della sua supplica, vogliono sortire, non è difficile scorgervi un tono adulatorio e persuasivo.

come *résumé* dei *ritorni* e dunque prefigurazione dell'*Odissea* stessa, sia implicata più di una possibile accezione interpretativa, al di là del carattere 'recente' della materia, e che questo sia suggerito dalla diversità di effetti sortiti dalla performance sull'uditorio.

Ripercorriamo ora i momenti fondamentali delle reazioni del pubblico. Femio esercita un chiaro effetto fascinatore sui Proci i quali, normalmente scomposti e rumorosi, sono ridotti al silenzio e all'ordine. Ciò dipende dalla scelta della materia di canto: alle orecchie dei pretendenti il racconto dei νόστοι λυγροί degli Argivi ha accenti del tutto rassicuranti e mancando, come si pensa, di un qualsiasi riferimento ad Odisseo, invita i Proci a inserire *e silentio* il ritorno odissiano in questa categoria di sciagurati destini e, dunque, a dimenticarlo (*Od.* I 325-327). Il piacere che il canto suscita nei Proci scompare per l'irruzione di Penelope che chiede all'aedo di attingere ad altri θελκτήρια tra quelli che i cantori conoscono: l'argomento scelto l'addolora troppo (vv. 337-344).

Le opposte reazioni dei Proci e Penelope sono esemplari e illustrano una precondizione fondamentale del successo del canto aedico, vale a dire l'estraneità degli uditori agli eventi cantati⁹⁹. Soltanto in chi non si sente coinvolto, il cantore può esercitare in modo normativo e atteso la sua professione: essa infatti ha il compito socialmente riconosciuto di provocare piacere (τέρψις) nell'uditorio – si pensi alla definizione dell'aedo δημιουργός come ὁ κεν τέρπησιν ἀειδὼν formulata da Eumeo in *Od.* XVII 385 e all'elogio del piacere del canto simposiale fatto da Odisseo in apertura del libro IX (vv. 2-11)¹⁰⁰ – e, in alcuni casi particolari come quello del canto di Femio, un effetto di malia e fascinazione che conduce il pubblico alla completa dimenticanza di sé (θέλξις)¹⁰¹. Al

⁹⁹ A queste conclusioni giunge Walsh [1984, 2ss] il quale, partendo dall'episodio del canto di Demodoco alla reggia dei Feaci, identifica due tipologie di pubblico, una 'regolare' e recettiva in quanto non coinvolta negli eventi cantati, e una 'atipica' costituita da quanti si sentono personalmente toccati dalla materia di canto. Così anche Nannini 2007, 44ss. *Contra*, de Jong 1986, 422. Una diversa suddivisione di pubblico è proposta da Pucci [1986, 201ss.]: sulla base di un'interpretazione del canto di Femio nel libro I vicina a quella di Svenbro (vedi *supra*), lo studioso riconosce in Penelope una «sober reader» che non è succube della θέλξις e in Telemaco un «intoxicated reader» che subisce il potere fascinatore del canto e, dimentico della visita di Atena e delle sue rassicurazioni, difende incondizionatamente Femio.

¹⁰⁰ L'encomio odissiano esalta e promuove il valore sociale del canto aedico: alla capacità del cantore di allietare il pubblico si lega infatti senza soluzione di continuità quella di esercitare una funzione associativa e pacificante, specialmente nel contesto del simposio. Tale concetto di base è espresso in un'argomentazione elaborata e artatamente scandita dall'impiego dell'aggettivo neutro καλόν e *simm.* in gradi climaticamente organizzati dal positivo al superlativo (v. 3s. ἦτι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδῶν/ τοιοῦδ', κτλ; v. 5 οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι; v. 11 τοῦτο τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι). A proposito cf. Latacz 1966, 100s. e Huebeck 2015 [2007¹¹], 181 *ad l.*

¹⁰¹ A tal proposito, Finkelberg ha a più riprese sostenuto che la θέλξις costituisce la caratteristica peculiare del canto di Femio e, in generale di ogni ἀοιδὴ νεωτάτη: essa è infatti, secondo la studiosa, l'effetto provocato dalla narrazione di contenuti che non sono mai stati ascoltati in precedenza dal pubblico [cf. 1985/88, 1-10; *ead.* 1998, 90ss.]. L'ipotesi, tuttavia, suscita più di un'obiezione: Penelope stessa nel suo intervento segnala infatti che l'argomento dei ritorni degli Achei era un tema di canto abituale presso la reggia di Itaca e che tra i θελκτήρια alternativi al canto dei νόστοι non è annoverabile soltanto il canto eseguito da Femio, ma anche le molte οἴμαι tradizionali che gli aedi abitualmente sono soliti celebrare nei canti (v. 338 ἔργ'ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοἶδοι). A sostegno della propria interpretazione, la studiosa si richiama alla θέλξις suscitata dagli ἀπόλογοι e dai racconti dall'eroe itacesi di Odisseo, mai ascoltati in precedenza, e dal canto delle Sirene, il quale fornisce un sapere inedito e universale (*Od.* XII 188-191). Tuttavia, nel caso degli ἀπόλογοι, l'effetto di fascinazione prodotto sui Feaci è dato dall'assoluta estraneità di questi ultimi alla materia cantata e dall'eccezionale sovrapposibilità degli eventi cantati all'esperienza di Odisseo; in terra itacese, la θέλξις è l'effetto ammaliatore prodotto dalla verosimiglianza con cui Odisseo espone contenuti ingannevoli

contrario, il canto di eventi troppo vicini nel tempo addolora chi vi è emotivamente coinvolto ed è destinato a fallire, perché non può produrre piacere nel suo pubblico ¹⁰².

I Proci rispettano pienamente questo *target* di pubblico: ottusamente dediti a qualsiasi genere di piacere, essi non si sentono in alcun modo coinvolti negli eventi narrati da Femio e anzi sono incondizionatamente recettivi al canto dell'aedo, com'è polemicamente messo in luce da Telemaco all'inizio della sua conversazione con Atena Mente (*Od.* I 159-162 τούτοισιν μὲν ταῦτα μέλει, κίθαρις καὶ αἰοιδή, / ῥεῖ', ἐπεὶ ἀλλότριον βίον νήποινον ἔδουσιν, / ἀνέρος, οὗ δὴ που λεύκ' ὅστέα πύθεται ὄμβρω / κείμεν' ἐπ' ἠπειρου, ἦ εἰν ἀλὶ κῦμα κυλίνδει)¹⁰³. Chi, in vero, non è ammalata dal canto di Femio, e anzi ne provoca l'interruzione, è proprio Penelope, la quale, in un attimo di simpatetico ascolto, associa alla materia di canto i dubbi, la memoria, la nostalgia e il dolore suscitati dall'assenza di Odisseo.

Telemaco, quasi nelle vesti di *arbiter* tra le inclinazioni dei Proci e della madre, decide di incoraggiare il canto, costringendo la madre ad ascoltare o, in alternativa, a ritirarsi nelle sue stanze. La spiegazione più ovvia e immediata a questa diversità di atteggiamento è che Penelope, al momento del rimprovero di Telemaco, non fa parte del pubblico riunito a banchetto: nell'episodio del canto di Femio, come anche in tutte le scene di convivialità presenti nell'*Odissea*, la regina viene descritta in condizioni di volontario isolamento dall'intrattenimento aedico, perché impegnata ad alimentare con le lacrime il ricordo del marito¹⁰⁴. Telemaco, nella sua acquisita maturità, difende

(cf. *Od.* XIX 203 ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα); in ultimo, tra le conoscenze offerte dalle Sirene a Odisseo e compagni non compare soltanto un sapere universale, ma anche gli eventi vissuti dall'eroe in prima persona a Troia (*Od.* XII 188s. ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μῶγησαν). Quello che spinge Odisseo a voler ascoltare non è l'ansia di una conoscenza ignota (Finkelberg), ma la nostalgia di un passato eroico. È stato messo in luce da Pucci che l'intervento delle Sirene è caratterizzato da una dizione prettamente iliadica e tale aspetto stilistico contribuisce a spiegare il significato dell'episodio all'interno dell'*Odissea*: se sul piano dell'intreccio narrativo l'incontro con le Sirene è un potenziale ostacolo per il ritorno dell'eroe, sul piano metapoetico esso rivela l'atteggiamento del poeta dell'*Odissea* nei confronti di una precedente tradizione letteraria. Cf. Pucci 1979, 121-132.

¹⁰² Lo stesso concetto è presente anche in un passo della *Teogonia* esiodea, in cui, a proposito dell'origine divina e dei compiti del cantore, si afferma che nel caso di un uditore affranto ed emotivamente coinvolto l'αἰοιδός deve ricorrere contenuti cronologicamente lontani nel tempo perché il canto raggiunga un effetto realmente consolatorio e rassicurante (*Hes. Th.* 98-103 εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῷ / ἄζηται κραδίην ἀκακήμενος, αὐτὰρ αἰοιδός / Μουσῶων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων / ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν, / αἴψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπλήθεται οὐδέ τι κήδεων / μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεῶων). Alla luce di tale affinità si può ipotizzare con una certa ragionevolezza che tali dinamiche del canto non coinvolgano soltanto il pubblico di Esiodo (cf. West 1966, 45), ma anche e soprattutto l'uditore della poesia epica *tout court*. Cf. Pucci 2007, 121. ..

¹⁰³ Un riferimento sarcastico a questa condizione di edonistica insensatezza dei Proci viene posto in bocca a Odisseo, proprio a dare inizio alla loro strage (*Od.* XXI 428-431 νῦν δ' ὄρη καὶ δόρπον Ἀχαιοῖσιν τετυκέσθαι / ἐν φάει, αὐτὰρ ἔπειτα καὶ ἄλλως ἐννιάσθαι μολπῇ καὶ φόρμιγγι· τὰ δ' ἀναθήματα δαιτός).

¹⁰⁴ Si fa qui riferimento ai versi che descrivono l'ascolto del canto dal piano superiore e la discesa nel *megaron* della regina (I 328-336). Numerosi indizi del volontario isolamento della regina sono rintracciabili in tutto il poema: appena concluso il banchetto in occasione del ritorno da Sparta di Telemaco, la regina esprime il desiderio di consumare sul letto il proprio dolore (XVII 101-104) e altrove descrive la medesima condizione come una luttuosa quotidianità (XIX 513-517, cui fa seguito l'efficace similitudine con il canto dell'usignolo). Nel banchetto dei Proci a cui partecipa anche Odisseo nel XVII libro, ci sono ulteriori indicazioni sulla posizione decentrata di Penelope al momento dell'intrattenimento: ella viene a sapere dei maltrattamenti subiti Odisseo da parte dei pretendenti rimanendo nelle stanze con il suo séguito di ancelle (vv. 492s. τοῦ δ' ὄς οὖν ἤκουσε περίφρων Πηνελόπεια / βλημένου ἐν μεγάρω, μετ' ἄρα δμῶϊσιν εἶπεν· e vv. 505s.).

l'aedo, perché quest'ultimo ha eseguito esattamente il proprio compito, ossia dilettere con il canto il pubblico, di cui la regina non fa parte (v. 346s. μήτηρ ἐμή, τί δ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδόν/τέρπειν ὄπη οἱ νόος ὄρνυται;). In tal senso, l'intervento del ragazzo ha un'importante funzione di poetica interna, perché definisce il ruolo dell'uditore legittimo e ideale del canto di Femio.

Tuttavia, Telemaco non si limita a prendere le parti dell'*Implicit Hörer* del canto aedico. Mentre la versione dei *ritorni* che Femio intona risulta la più nuova all'orecchio dei Proci soltanto per la contemporaneità della materia e non certo per l'originalità del canto o per il fatto che per la prima volta è da loro ascoltato (anzi: questa doveva essere una delle οἴμαι più eseguite durante il loro banchetto), Telemaco è in una condizione ben diversa dagli altri uditori al momento del canto. Alla luce delle informazioni ricevute da Atena-Mentore, egli percepisce il canto dei νόστοι, che tante volte deve aver udito in precedenza, come il più nuovo di tutti (ἀοιδὴ νεωτάτη), perché narra vicende ancora in corso ed è destinato a completarsi soltanto con il ritorno di Odisseo a Itaca, vale a dire con l'*Odissea* stessa: l'aggettivo νέος fa dunque riferimento alla continuità dell'argomento odissiano con l'οἴμη tradizionale dei νόστοι (νεωτάτη nel senso del 'più recente dei ritorni') e, allo stesso tempo, all'assoluta peculiarità del ritorno dell'eroe rispetto agli altri già celebrati (νέος nel senso di 'il più nuovo dei ritorni'). Su un piano metapoetico, si può ipotizzare che l'espressione ἀοιδὴ νεωτάτη pronunciata da Telemaco rifletta il giudizio dell'uditore reale dell'*Odissea*, che bene è a conoscenza di questa 'novità' del canto di Femio¹⁰⁵.

In particolare, mi sembra che Telemaco si faccia portavoce di una mutata concezione di κλέος, nella sua duplice omerica accezione di 'gloria ottenuta attraverso le imprese' e 'canto che celebra imprese'¹⁰⁶. Nell'intervento appena precedente di Penelope il termine κλέος fa riferimento alle glorie ottenute da Odisseo in terra troiana, ricordate da Penelope al momento del canto di Femio e da lei percepite in stridente contrasto con un νόστος ancora incerto e irrisolto (vv. 343s., τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ, / ἀνδρὸς, τοῦ κλέος εὐρὺ κάθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος). A questo punto, Penelope non può far altro che chiedere a Femio di smettere, dal momento che con il canto dei *ritorni* è venuta meno quella funzione consolatoria che il κλέος iliadico del marito esercita ancora su di lei. Al contrario Telemaco, dopo la conversazione con Atena/Mentore, apprende dell'esistenza di un'altra forma di κλέος, che non si identifica più con le imprese della

¹⁰⁵ A tal proposito, mi sembra più che plausibile l'ipotesi di alcuni studiosi, secondo cui la differenza di reazione tra madre e figlio riflette in qualche modo lo scarto generazionale del pubblico dell'*Odissea* rispetto a quello che lo ha preceduto e, dunque, anche la sua maggiore predisposizione verso le nuove tendenze letterarie. Cf. Grandolini 1996, 106 e Perceau 2002, 219 n. 125.

¹⁰⁶ Nei poemi omerici il termine κλέος è investito di diversi significati, da quello più prosaico di 'notizia' (l'unico al quale, secondo Olson [1995, 1-23], vanno ricondotte tutte le occorrenze omeriche di κλέος) si passa a quello di 'reputazione', intesa come metro di giudizio da applicare verso sé stessi e verso gli altri. Cf. *LfrgE* II 1438-1440 s.v. Per l'identificazione di κλέος con il termine tecnico che definisce la poesia epica, cf. Nagy 1974, 231-261 e in particolare 250: «the actions of gods and heroes gain fame through the medium of the Singer and the Singer calls this medium *kleos*».

guerra di Troia, bensì con il κλέος di vendetta sui Proci, che viene profeticamente anticipato attraverso il paradigma di Oreste, dalla stessa Atena (*Od.* I 297-300 ἢ οὐκ αἴεις οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης/ πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, ἐπεὶ ἔκτανε πατροφονῆα,/ Αἴγισθον δολομῆτιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα;). In questo momento della narrazione, Telemaco viene a conoscenza di una caratteristica strutturale della narrazione odissiacca, al pari del narratore e dell'uditore primari: il κλέος e νόστος di Odisseo non sono in rapporto di mutua esclusione tra loro, ma sono invece eccezionalmente complementari. Mentre infatti i νόστοι luttuosi narrati da Femio, e precedenti a quello odissiacco, sono attraversati da eventi luttuosi che compromettono il κλέος già acquisito o, nella migliore delle ipotesi, lo confermano senza accrescerlo (Achille), Odisseo non soltanto conserverà il κλέος ottenuto in precedenza, ma conoscerà anche quello del ritorno e della vendetta¹⁰⁷.

Questa continuità temporale del κλέος odissiacco, che comprende senza soluzione di continuità le compiute imprese iliadiche e quelle del ritorno ancora da compiersi, comporta anche un'eccezionale continuità del suo κλέος poetico. Nelle poche riflessioni dei personaggi iliadici sull'argomento, esso viene descritto come canto tradizionale di imprese altrui avvenute nel passato (*i.e.* i κλέα ἀνδρῶν oggetto del canto di Achille in *Il.* IX 189) o alternativamente come vagheggiamento di una celebrazione futura, dal momento che soltanto i posteri possono eternare nel canto i destini che si compiono nel presente¹⁰⁸, ma in nessun caso, comunque, il κλέος costituisce un possesso personale e testimoniabile in prima persona.

Nell'*Odissea*, invece, l'eroe è eccezionalmente contemporaneo al proprio κλέος e testimone in vita della sua fissazione nel canto. Di questa peculiare condizione 'metapoetica' è consapevole anche lo stesso Odisseo, come ci dimostra il momento dell'ἀναγνώρισις presso i Feaci all'inizio del libro IX. Il canto di Demodoco è stato appena stato interrotto da Alcino a causa del ripetuto pianto di Odisseo: l'eroe, ascoltando eventi della guerra di Troia che l'hanno coinvolto personalmente,

¹⁰⁷ Sulla superiorità di Odisseo su tutti gli altri eroi Argivi, in quanto detentore a un tempo di κλέος e νόστος, vedi Nagy 1979; Edwards 1985, 89-91. Così anche Goldhill 1991, 99: «Odysseus [...] not only has the *kleos* of his feats in Troy—that are recalled by Helen, Menelas and Demodocus in particular— but also achieves the *kleos* of a successful return and a completed revenge. Odysseus' triumph is a trumping on the achievements of the other heroes.». Il più influente modello iliadico scavalcato da Odisseo è quello di Achille che, scelto il κλέος a discapito del ritorno in patria e di una vita lunga, è divenuto per tutti gli eroi che gli sono sopravvissuti paradigma di 'morte gloriosa' e di κλέος ἄφθιτον (cf. le profetiche parole del Pelide in *Il.* IX 412s.): Odisseo, che durante l'incontro con l'anima di Achille nella prima νέκυια auspica per sé una fine simile e lo definisce il più fortunato dagli Achei (*Od.* XI 482-486), si troverà di fatto a superare Achille-e con lui il modello eroico iliadico *par excellence*- ottenendo anche il ritorno.

¹⁰⁸ Nell'*Iliade* il κλέος abitualmente coincide con la gloria acquisita sul campo di battaglia e rappresenta la legittimazione più alta dell'individualità eroica. Ciò che preme in questa sede osservare è che in quest'accezione il κλέος non è mai un possesso, ma un obiettivo da raggiungere; un risultato di cui l'eroe non può essere testimone in vita, ma che ha una dimensione soltanto post mortem e in aeternum. Cf. le parole di Achille in *Il.* IX 412-416, nonché la formula τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται pronunciata da Ettore in *Il.* VII 91. La medesima prospettiva è presente anche nelle poche riflessioni iliadiche sul κλέος poetico (cf. in particolare le parole di Elena in *Il.* VI 356-358). Sul concetto, vedi Marg 1957, 11s. «Ruhm, weiter und dauernder, über den Tod hinaus, ist das große Verlangen der Homerischen Helden. Ihn gibt vor allem der Sänger, der die Kunde befestigt und weiterträgt».

riacquista consapevolezza del suo glorioso passato e, in perfetto *pendant* con la reazione di Penelope al canto di Femio nel libro I, ne sente il forte stridore con l'incertezza del tempo presente fino a consumarsi di lacrime. A differenza della regina, Odisseo tenta di occultare il dolore procuratogli dalle vicende narrate e anzi, incoraggia Demodoco chiedendogli di cantare il più famoso dei suoi δόλοι iliadici – il cavallo di Troia –, ben consapevole che nessuno meglio di lui è in grado di valutare la veridicità di quel racconto (VIII 487-498). Gli occhi si bagnano di nuovo e, a questo punto, Odisseo è costretto da Alcinoο, che ormai ha compreso la causa della reazione dell'ospite, a rivelare la propria identità (IX 19s.): εἴμ'Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισι/ ἀνθρώποισι μέλω, καί μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει.

Dalle numerose peculiarità stilistico-linguistiche della formula di 'disvelamento', si evince che Odisseo non sta semplicemente ottemperando alle consuete norme di ospitalità che impongono di riferire le sue origini a chi le ha richieste, ma sta enunciando un pensiero più profondo¹⁰⁹. In particolare, l'uso del verbo μέλω in costruzione personale e alla prima persona è un *hapax* morfosintattico in Omero e la sua accezione semantica risulta volutamente ambigua: al significato concreto di «essere motivo di preoccupazione a causa delle astuzie» che ben si accorda all'immagine di un Odisseo πολύμητις appena ricostruita da Demodoco, si affianca quello figurato di «essere noto, conosciuto per le astuzie» e, di conseguenza, «essere noto come materia di canto». In quest'ultima accezione, il verbo μέλειν è attestato soltanto una volta in Omero, in cui si allude alla popolarità della nave Argo (*Od.* XII 69s. οἷη δὴ κείνη παρέπλω ποντοπόρος νῆυς/ Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα, κτλ); successivamente ricorre nella teognidea elegia di Cirno, in cui al fanciullo è garantita una fama immortale perpetuata attraverso il canto simposiale (Thgn. 245s. οὐδέποτ'οὐδέ θανὼν ἀπολεῖς κλέος ἀλλὰ μελήσεις/ ἄφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἔχων ὄνομα). Nel caso omerico, il verbo μέλω è riferito a un oggetto mitico ampiamente celebrato e dunque a un'οἶμη ormai tradizionale (i.e. la nave Argo); nell'elegia teognidea è il poeta che, attraverso la promessa della celebrazione futura e post-mortem (μελήσεις) di Cirno, ipostasi convenzionale per tutti i destinatari del canto simposiale, assicura ripetibilità e universalità al proprio canto.

¹⁰⁹ Numerosi studiosi hanno riscontrato nella formula dell'ἀναγνώρισις dell'eroe una maggiore insistenza sull'identità personale rispetto alle altre scene odissiache di questo tipo. Già Segal [1983, 24s.] nota l'impiego della prima persona da parte di Odisseo, mentre altrove, al momento di rivelarsi all'ospite, i personaggi utilizzano la terza. Dopo di lui Webber [1989, 1-13] osserva come la domanda identificativa che Alcinoο pone a Odisseo al termine del libro VIII sia espressa in una formulazione tutt'altro che consueta (VIII 550 εἴπ'ὄνομ'ὄττι σε κείθι κάλειον μήτηρ τε πάτηρ τε; la formula occorre altrove soltanto in bocca al Ciclope in IX 355s.) e come la risposta di Odisseo includa soltanto il nome e il patronimico, presentando una singolare inversione nell'ordine consueto delle informazioni personali che compaiono nelle ἀναγνώρισεις (i.e. il nome della patria, del padre, degli antenati e, solo in ultimo e facoltativamente, il nome proprio). Tali particolarità stilistiche si comprendono meglio, se inquadrare nel contesto più ampio della strana ospitalità dei Feaci, che oscilla tra un ostinato sospetto, dissipato solo nel momento in cui Odisseo dà prova di affidabilità e di valore in ciò che ai Feaci è caro (i.e. la competizione atletica e l'intrattenimento simposiale), e, d'altra parte, la volontà di trattenerne l'ospite *ad libitum*, anche se egli ha fatto espressa richiesta di poter riprendere il mare per tornare a casa. Sull'argomento cf. Rose 1969, 387-406. Per la funzione di questi due paradigmi negativi ed opposti di ospitalità nella costruzione degli ἀπόλογοι odissiaci, cf. Most 1989, 15-30.

Decisamente isolato è, al contrario, l'impiego di μέλω da parte di Odisseo, il quale è in grado di riferirlo a sé stesso in prima persona: proprio nel momento in cui recupera la sua identità, si scopre *hic et nunc* materia di canto da tempo celebrata (καί μου κλέος οὐρανὸν ἴκει) e, allo stesso tempo, poeta di sé stesso.

Il dativo di limitazione δόλοισι¹¹⁰, che indica l'essenza del κλέος di Odisseo, rappresenta un evidente scarto rispetto agli ἔργα ἀνδρῶν oggetto del canto aedico nell'*Iliade*; non bisogna però dimenticare che Demodoco ha appena cantato il δόλος del Cavallo su sollecitazione di Odisseo e la sua performance ha gettato un ponte tra il passato glorioso dell'eroe e la funzione che 'le astuzie' stanno per assumere nella narrazione odissiacca. All'impiego del δόλος στρατηγικός si sostituisce infatti il δόλος come strumento eletto dell'intelligenza pratica, fondamentale per ottenere il ritorno a Itaca e compiere la strage dei Proci¹¹¹. Questi 'secondi' δόλοι, allo stesso tempo recenti e nuovi, sono la sostanza del κλέος eroico nell'*Odissea* e presentano nel corso di tutto il poema un nascosto valore metapoetico.

Tuttavia, è estremamente interessante osservare come nel proemio, che anticipa i fondamentali temi del poema, non si faccia alcuna menzione delle astuzie odissiacche e come il narratore primario affidi all'eroe il compito di celebrarli e di narrarli. Tale scelta è in primo luogo di natura poetica e sembra ben rispondere al principio onnipresente e vincolante della veridicità del canto: l'aedo omerico, così come il poeta dell'*Odissea*, sa bene che la propria libertà di dilettere l'uditorio è esercitabile solo attingendo a un patrimonio di conoscenza divinamente ispirato e, in quanto tale, vero per definizione. Le uniche forme di conoscenza umana che possono essere paragonate all'onniscienza del cantore sono quelle che più delle altre possono aderire a questo imprescindibile parametro, cioè la testimonianza oculare o un resoconto di prima mano

¹¹⁰ Incerto è il valore sintattico dell'aggettivo πᾶσι, alternativamente riferibile a δόλοισιν o ἀνθρώποισιν. A favore della seconda interpretazione sembrano gli scolî (*Schol. Od.* I 19 p. 406 Dindorf) e, più prudentemente Eustazio (*Eust. Comm. Od.* 1613 29-31): diversamente le traduzioni di Privitera 1983 («Sono Odisseo figlio di Laerte, noto agli uomini per tutte le astuzie, etc.») e Ferrari 2001, 325 («Sono Odisseo figlio di Laerte, chiaro nella mente degli uomini per ogni sorta di astuzie, etc.»), mentre Ciani [2003³, 127], omettendo πᾶσι, traduce ἀπὸ κοινοῦ («Sono Odisseo, figlio di Laerte, per la mia astuzia noto fra gli uomini, etc.»). Anche se entrambe le interpretazioni risultano possibili, il contesto in cui si inserisce l'affermazione suggerisce che Odisseo, dopo aver sollecitato l'argomento con la richiesta di canto formulata a Demodoco (VIII, 492-495 ἵππου κόσμον ἔειπον/.../ ὄν ποτ' ἔς ἀκρόπολιν δόλον ἦγαγε δῖος Ὀδυσσεύς) riacquisti consapevolezza, assieme al suo nome, della caratteristica peculiare del suo eroismo (πᾶσι δόλοισι), piuttosto che della sua popolarità (πᾶσι ἀνθρώποισι), per altro asserita subito dopo dalla clausola del v. 20. Aggiungo che la macchinazione di πάντες δόλοι è testimoniata come tratto identificativo della personalità eroica di Odisseo tanto nell'*Iliade*, quanto nell'*Odissea*: cf. *Il.* III 202 e IV 339, nonché *Od.* XIII 291s. ~ 294-299. Vedi inoltre *LfgreE*, II, 330, s.v. δ. 2.

¹¹¹ A differenza dell'*Iliade*, in cui il δόλος ha accezione positiva soltanto quando è al servizio delle operazioni belliche e, al contrario, suscita sospetto quando si esercita attraverso la retorica, nell'*Odissea* il δόλος intellettuale diviene privilegiato strumento d'azione ed è sullo stesso piano dell'ἔργον ai fini del conseguimento del κλέος. Questo fondamentale cambiamento è argomento centrale del confronto tra Agamennone e i Proci nella seconda νέκυια (libro XXIV): se l'Atride infatti rappresenta la vittima più illustre di un impiego sconsiderato e negativo di δόλος che lo ha di fatto privato del κλέος da reduce, al contrario i Proci sono le vittime dell'assennato δόλος della tela di Penelope, il cui successo è stato determinante per procurare a Odisseo, oltre al νόστος decretato dagli dei, anche il κλέος negato ad Agamennone.

dell'evento¹¹². La celebrazione diretta dei δόλοι rappresenterebbe un'evidente infrazione a questa norma aurea, dal momento che la loro essenza decettiva e artefatta avvicinerrebbe il canto a una dimensione finzionale, pericolosamente distante dal principio aedico di cantare il vero: ciò comporta affidarne la narrazione a personaggi interni e, in particolar modo, al suo artefice. Tale strategia è applicata agli ἀπόλογοι, la cui ambientazione fantastica e i numerosi δόλοι architettati da e contro Odisseo si allontanano in modo evidente dalla veridicità della narrazione epica¹¹³, nonché ai racconti itacesi, espressamente fallaci e artatamente concepiti da Odisseo per sembrare verosimili¹¹⁴. L'espedito permette al narratore primario di indicare *in nuce* una poetica alternativa a quella tradizionale della verità assoluta, che si basi su criteri estetici ancor prima che etici, al punto che il canto può farsi finzione ed essere concepito in termini 'artigianali'¹¹⁵: una poetica che il narratore/poeta, comunque rispettoso delle norme tradizionali del canto aedico, non può mettere in pratica direttamente.

Questa visione del canto traspare bene dalla lode di Odisseo a Demodoco, in cui il sintagma modale κατὰ κόσμον (VIII 489) fa riferimento alla capacità del cantore di disporre bene gli elementi costitutivi del canto, ma rappresenta anche un giudizio estetico sulla qualità 'artigianale' el

¹¹² Cf. Schadewaldt 1965⁴, 82.

¹¹³ Questa è sostanzialmente la tesi di Suerbaum, secondo il quale la scelta della prima persona per il racconto degli ἀπόλογοι corrisponde a una precisa strategia narrativa [1968, 175]: «Die Abenteuer im Lande der Zauber – und Märchengestalten selbst sind gewissermaßen ausgeklammert und dem Ich Erzähler Odysseus in den Mund gelegt. Sie bilden ein Welt für sich, deren Glaubwürdigkeit nicht so sehr vom eigentlichen Erzähler, dem Dichter, sondern von dem Ich-Erzähler Odysseus verbürgt wird». Su questa scia, Ford 1997, 414 e Palmisciano 2007, 48.

¹¹⁴ Riassuntiva di questo processo è la celebre affermazione di XIX 203 ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα. Per l'accezione 'plasmare, inventare' del fattitivo ἴσκω, cf. Chantraine, *DELG* 354 s.v. εἶκαι e Russo 2015 [2007⁸], 236s. *ad loc.* Per il valore dell'aggettivo ἔτυμος, che esprime la verosimiglianza di un'informazione indipendentemente dall'attendibilità della sua fonte, cf. Krischer 1965, 165. Il fatto che l'affermazione di Odisseo abbia un sotteso valore metapoetico è provato dall'esistenza di una sua variante palmare nella Teogonia esiodea, messa in bocca alle Muse stesse (Hes. *Th.* 27 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα). Numerosi studiosi hanno interpretato il verso esiodeo come una risposta polemica alle finzioni della poesia omerica e, in generale, di quella eroica precedente a Esiodo. Tra gli altri, si vedano Schmidt-Stählin 1929, I 1, 250; Luther 1935, 125; West 1966, 162; per le diverse ipotesi sulla natura della critica esiodea, rimando a Pucci 2007, 61s. Tuttavia, altri non colgono una rottura tra il verso della *Teogonia* e quello odissiano e ritengono che Esiodo consideri la poesia epica *tout court*, dunque anche la sua, come una mescolanza di verità e menzogna. Si vedano Stroh 1976, 85-112; Pratt 1988, 95s.; Ledbetter 2003, 43ss.; Lombardo 2003, 30.

¹¹⁵ Nei poemi omerici la terminologia artigianale non indica soltanto l'artificialità di un manufatto, ma anche i suoi effetti suasori e potenzialmente decettivi: ciò vale per la cinta di Afrodite che Era usa per sedurre Zeus nel libro XIV dell'*Iliade* (*Il.* XIV 214s. Ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστόν ἱμάντα/ ποικίλον, ἔνθα τέ οἱ θελγτήρια πάντα τέτυκτο· e 219s. (parole di Era a Zeus) τῆ νῦν, τοῦτον ἱμάντα τεῶ ἐγκάτθεο κόλπῳ,/ ποικίλον, ᾧ ἔνι πάντα τετεύχεται) e per i lacci invisibili innestati da Efesto sul talamo nuziale per sorprendere Ares e Afrodite, come canta Demodoco nel libro VIII dell'*Odissea* (VIII 276 αὐτὰρ ἐπει δὴ τεῦξε δόλον κεχολώμενος Ἄρει; v. 281s. περί γὰρ δολόεντα τέτυκτο. Αὐτὰρ ἐπει δὴ πάντα δόλον περι δέμνια χεῦεν,/ κτλ.). Si veda anche la connessione ben testimoniata tra il δόλος e la metafora della tessitura, la quale, seppur dopo Omero, godrà di un'importante valenza poetologica. Cf. *Lfgre* II, 330 1bβ s.v. δόλος. Seppure nell'*Odissea* non è attestata con troppa evidenza una metaforica artigianale per la performance poetica [cf. Svenbro 1984, 164], è comunque opportuno osservare che gli effetti fascinatori prodotti dalla vista di un manufatto esteticamente allettante e ben costruito sono gli stessi di quelli sortiti dal canto aedico: una prova evidente è nello slittamento semantico del verbo θέλγειν e il suo affine θελκτήριον, del cui valore metapoetico si è sopra discusso. Cf. Scully 1981, 76 n.17. Per il valore di κόσμος cf. *infra*.

canto sugli effetti che essa produce ¹¹⁶. Allo stesso modo Alcinoo deduce dalla ‘bella forma’ del racconto dell’ospite anche l’ἦθος disinteressato con cui è stato pronunciato, al punto che arriva a paragonare l’eroe a un aedo (XI 367s. σοὶ δ’ἔπι μὲν μορφῇ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί,/ μῦθον δ’ὡς ὄ’ αἰδοῦς ἐπισταμένως κατέλεξας,/ κτλ)¹¹⁷. Nel giudizio di re non sussiste alcuna differenza tra verità e verosimiglianza, sincerità e persuasione: la poetica della *Fiktionalität* di Odisseo e quella della verità del canto aedico arrivano eccezionalmente a coincidere¹¹⁸.

Tra gli indizi di questa ‘poetica della finzione’ di cui il narratore primario non può farsi portavoce diretto, deve essere incluso, a mio parere, l’accostamento insistito dell’*Erzählungskunst* di Odisseo al canto aedico: infatti, accanto agli incontrovertibili limiti professionali della performance odissiaca, tutti per altro individuati dalla critica omerica¹¹⁹, esistono evidenti corrispondenze linguistiche, stilistiche e strutturali che non lasciano dubbi sull’intenzionalità di una strategia da parte del narratore primario¹²⁰. Odisseo, per la sua particolare posizione di cantore e cantato, narratore e narrato, non soltanto si distingue da tutti gli altri narratori interni dell’*Odissea* (Nestore, Menelao, Elena), ma ha anche un successo sul suo pubblico di gran lunga superiore a quello di qualunque altra performance aedica¹²¹; al punto che l’uditore dell’*Odissea* potrebbe non

¹¹⁶ L’ambiguità del termine κόσμος traspare con chiarezza nel discorso di Odisseo al v. 492 (ἵππου κόσμον ἄεισον), dove esso è riferibile sia alla manifattura del Cavallo sia alla qualità del canto che celebra l’impresa. Noltre, alla connotazione ‘artigianale’ si associa senza soluzione di continuità anche un riferimento all’inganno (cf. δόλον al v. 493), cosicché il sostantivo κόσμος si carica anche della componente decettiva che scaturisce dalla qualità estetica dell’oggetto e del canto. Per quest’ultima associazione semantica, cf. l’occorrenza del termine in *Il.* XIV 187, in cui esso indica gli abbellimenti usati da Era per sedurre e circuire Zeus. Cf. *LfrgE* II 1501s. s.v. κόσμος. Sul valore di κόσμος in questo passo dell’*Odissea*, cf. Lombardo 2003, 20s.

¹¹⁷ Cf. le considerazioni di Pratt sul giudizio di Alcinoo [1988, 94]: «The contrast is thus, as it is elsewhere in the *Odyssey*, between the useful guest who gives pleasure to his host (sometimes through ψεύδεα, though not harmful ones) and the dangerous and deceitful one out only for his own profit who makes use of lies in order to cheat his host».

¹¹⁸ Cf. Lombardo 2003, 29.

¹¹⁹ Argomentazioni contro l’assimilazione tra l’eroe e l’aedo sono state avanzate da Cerri [2003, 26] e, soprattutto, da Ercolani [2006, 132] il quale ha fornito una lista minuziosa delle sostanziali differenze tra le due figure, concentrandosi in particolare sull’onniscienza e sulla professionalità del cantore, di cui Odisseo è privo.

¹²⁰ Sui numerosi e palmari elementi di corrispondenza tra la figura di Odisseo e quella dell’aedo e per il loro possibile legame con la narrazione primaria, rimando a Condello [2007b, 498s.], segnalando prima di lui i contributi di Redfield 1973, 141-154 e Wyatt 1989, 235-253; vedi inoltre le analisi narrative degli ἀπόλογοι svolte da Sauerbaum 1968, 150-177. Nella sua recensione a Ercolani, Condello ipotizza che, attraverso questa strategia, la figura di Odisseo assuma le sembianze di una tipologia di narratore alternativo, da cui gli aedi dell’*Odissea* vogliono intenzionalmente distanziarsi [*ibid.* 500]. Ciò è estremamente convincente, se si pensa in particolare all’intransigente principio di veridicità a cui la figura di Odisseo sembra derogare; tuttavia, non mi sembra di poter escludere che la strategia del narratore primario dimostri anche un indiretto compiacimento nei confronti di questo anti-modello, considerandolo di fatto più abile di qualsiasi aedo ‘tradizionale’.

¹²¹ È importante osservare come l’eccezionale effetto fascinatorio prodotto sul pubblico dai racconti di Odisseo sia a più riprese posto in evidenza dal narratore primario (e.g. *Od.* XI 333s. = XIII 1s.) e come esso di fatto sancisca la superiorità della performance di Odisseo rispetto a quelle di Demodoco e Femio descritte nel poema. Mentre queste ultime, infatti, sono sempre interrotte, al contrario i racconti di Odisseo suscitano un’incondizionata nel pubblico predisposizione all’ascolto anche a tarda notte o per giorni interi. Questo accade più volte e a diversi uditori nel corso del poema: nel riferire il suo soggiorno presso Eolo, Odisseo parla di un mese di ospitalità in cui ebbe modo di raccontare al re, per filo e per segno, le avventure di Troia e del ritorno (X 14-16); nel corso degli ἀπόλογοι, Alcinoo è talmente affascinato dal canto di Odisseo che gli chiede di proseguire anche durante la notte (XI 374-376); sull’isola di Itaca Eumeo riferisce a Penelope delle notti trascorse ad ascoltare i racconti (fallaci) di Odisseo-mendico, al modo in cui si ascolterebbe un cantore (XVII 513-521). Penelope, dopo essersi ricongiunta a Odisseo, ascolta i racconti del marito

aver percepito troppa differenza tra i racconti di Odisseo e i loro effetti da una parte, e quell'ἀοιδῆ, ἢ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται dall'altro.

con gioia, senza riuscire a prendere sonno prima della loro fine (XXIII 308s.). Per simili osservazioni, cf. Palmisciano 2007, 39 e Iannucci 2012, 99.

Alcmane, la scoperta del canto e la voce delle pernici (Alcm. fr. PMGF 39 = 91 Cal.): un problematico atto di μίμησις compositiva

1. Premessa.

Il fr. *PMGF* 39 (= 91 Cal.) di Alcmane, pervenuto in tradizione indiretta e condizioni testuali difficili, è paradossalmente già per la fonte che ce lo trasmette oggetto di interpretazione sicura; una sicurezza che si ritrova ancora oggi nei giudizi della moderna critica, la quale sembra essersi pressoché unanimemente spinta verso una dominante interpretazione del testo e del suo valore letterario. Le parole di Marzullo, pur a distanza di molti anni, mi sembrano esprimerla ancora nel modo più limpido: «il frammento di cui ci occuperemo costituisce a parer generale una *sphragis*, i cui termini essenziali e abituali sono qui rappresentati da Ἀλκμάν e da εὔρε stesso, il verbo in ogni tempo caratteristico a chi trova e compone»¹²². Credo tuttavia che su entrambi i punti di questo assunto, vale a dire il frammento come ‘sigillo’ e la ‘scoperta del canto’ come composizione, sia necessario muoversi con maggiore cautela. La σφραγίς¹²³ nel senso tutto moderno di dichiarazione di *authorship* non nasce nella letteratura greca simultaneamente e pacificamente con l’automenzione del poeta: ciò è ben evidente nei precedenti di Alcmane, in particolare l’autoinvestitura esiodea della Teogonia (Hes. *Th.* 22s.)¹²⁴ e la richiesta di gloria poetica del cieco cantore di Chio nell’Inno omerico *Ad Apollo* (H. *Hom. Ap.* 169-173)¹²⁵, ma altrettanto nel caso successivo di Teognide, dove la compresenza del termine *sphragis* e del nome del poeta non danno in alcun modo certezze sull’appropriazione personale del canto¹²⁶. Lo stesso discorso si può applicare al valore poetologico del verbo εὔρειν: se pure è indubitabile che esso indichi nel frammento un ruolo attivo del poeta che ‘cerca e trova’ il canto sulla base della sua abilità, non sembra si possa altrettanto pacificamente, come si vedrà in seguito, ricostruire quest’atto come un volontario atto di ‘composizione poetica’ nelle intenzioni del poeta che lo compie. Né tantomeno si può escludere di percorrere un’altra strada per interpretare le parole del poeta, che procedono non per astratti concetti letterari, ma per simboli a un tempo rituali e poetici, il cui valore, a noi ignoto, sarà stato certamente perspicuo al suo uditorio.

¹²² Vedi Marzullo 1955, 77.

¹²³ Per l’evoluzione e la terminologia del concetto di σφραγίς, cf. tra gli altri Aly 1929, 1757s; Thesleff 1949, 116-128; Kranz 1961, 3-46.

¹²⁴ Cf. già le perplessità di West 1966, 161: «The poet names himself, speaking in the third person, not to set his signature on the poem (...), but rather out of simple pride, etc.».

¹²⁵ Nell’Inno *A Apollo* non è la paternità omerica che viene dichiarata e che chiede di essere lodata, ma la superiore *auctoritas* di Omero a livello panellenico, tanto al momento della presente performance, quanto in quelle successive. Cf. Nagy 1996, 19: «In terms of oral poetics, authorship is determined by the authority of performance and textuality, by the degree of a composition invariability from performance to performance» e *ibid.* n.26: «It is azardous to retroject to the ancient world our contemporary notions of the ‘author’- notably, the *individual* author».

¹²⁶ Per la *vexata quaestio* della silloge teognidea e, più in generale, del concetto di σφραγίς, cf. le osservazioni di Condello 2011, 65-152.

Quello su cui difficilmente si può discutere è che il testo costituisce per noi la prima testimonianza della ‘scoperta’ del canto come un momento poetico riconosciuto, che assume la sua progressiva definizione nella lirica arcaica e tardo arcaica, dove si trova sempre più frequentemente associato all’idea di ‘novità’¹²⁷.

2. Il testo

Il testo seguito è quello di Davies 1991 mentre l’apparato è una rielaborazione e un aggiornamento di quello di Calame 1983.

PMGF 39 = fr. 91 Cal. (ap. Ath. IX 389f - 340a)

ῤῥῆτη τάδε καὶ μέλος Ἄλκμᾶν
εὗρε γεγλωσσαμέναν
κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος

1 ἔπη γε δε cod. A: ἐπήγαγε Casaubon: ἐπήγε Ursinus : ἔπη δέ γε Diehl, prob. Calame : ἐπηγε δέ Welcker : ἔπη τε δέ vel ἔπη τάδε Emperius : ἔπη δέ τε Hartung : ἐπέιγε δὴ Meineke : ἔπη τάδε Bergk, probb. Page, Campbell, Davies : ῤῥῆτη δέ prob. Wilamowitz : ἔπη δέ γα Edmonds : ἔπη γε vel δέ dub. Pontani | καὶ om. Ursinus : καμμέλος dub. Emperius 2 εὗρετε γλωσσαμενον A: εὗρέτε γλῶσσα μὲν τό Ursinus : εὗρέτε γλωσσαμένον Schweighäuser : εὗρε (vel εἶρε) τε γλῶσσαλόν ποκα (vel θαμά) Emperius : εὗρέτε γλῶσσα νόμον Hermann : εὗρετο γλυκυστόμων Hartung : εὗρε γεγλωσσαμένον Meineke : εὗρέτε γλῶσσαν ἐμοὶ Desrousseaux : εὗρε γεγλωσσαμέναν Marzullo, probb. Page, Campbell, Davies : εὗρέτε γλωσσαμενᾶν Gallavotti 3 κακκαβίδων Welcker | ὄνομα A: ὄπα Schneidewin, probb. plerique edd. : ὄνομα Welcker : οὖνομα Anon. : στόμα Emperius : ὄμαδον Hermann : ὄνομα Bergk : ὄμα Gallavotti¹²⁸

¹²⁷Sul concetto poetologico di εὗρεῖν in Alcmane e sulla sua importanza nella lirica arcaica, cf. Kraus 1955, 78ss. e Maehler 1963, 72ss. Per εὗρεῖν come ‘scoperta’ e ‘novità’ cfr. in riferimento all’elemento musicale Stesich. PMG 212 τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων / ὕμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἀβρῶς / ἦρος ἐπερχομένους; Pind. O. 3,4-6 Μοῖσα δ’ οὕτω τοι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὗρόντι τρόπον / Δωρίῳ φωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίλῳ / ἀγλαόκωμον; in riferimento ai λόγοι e agli ἔπη, cf. N. 8,21s. νεαρά δ’ ἐξευρόντα δόμεν βασάνῳ εἰς ἔλεγχον / ἅπας κίνδυνος κτλ.; O. 9,80-82 εἶην εὗρεσιεπιῆς ἀναγεῖσθαι / πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφρῳ τὸλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφῆς δύναμις / ἔσποιτο; cfr. inoltre I. 5,62-63 λάμβανέ οἱ στέφανον, φέρε δ’ εὐμαλλον μίτραν, / καὶ πτερόεντα νέον σύμπεμπον ὕμνον. Questa istanza poetica prelude alla tendenza tipica in epoca tardo-arcaica e poi classica di associare l’origine di una forma artistica specifica o la sua prima applicazione ad uno “scopritore”. Lo stilema letterario del πρῶτος εὗρετῆς è già in Pindaro, il quale attribuisce a Atena l’inventio del πολυκέφαλος νόμος (Pitica 12, vd. *infra*) e a Terpandro quella della βάρβιτος (fr. 125 S.-M.). Lo stesso poeta, parlando delle numerose scoperte operate dai Corinzi, codifica questo principio in una efficace formula (O. 13,17): ἅπαν δ’ εὗρόντος ἔργον. L’associazione *inventio* / *inventor* conosce anche una forma letteraria autonoma, il cosiddetto catalogo περι εὗρημάτων che nasce alla fine del V sec. a.C. Pratica di gusto sofisticato, essa trova nell’elegia di Crizia uno dei suoi esempi più limpidi (Crit. VS 81 B 2 = 2 W.²). Vedi Kleingünther 1933, 21-28 e 145.

¹²⁸ Per la comprensione dell’apparato valgano le seguenti indicazioni: A = Marc. gr. 447; Ursinus = Ursinus 1568; Casaubon = Casaubon ap. Schweighäuser 1804; Anon. = Anonymus, «Jenaische allgemeine Literatur Zeitung» CCXLVIII (1806) 135; Welcker = Welcker 1815; Emperius = Emperius, «Zeitschrift für die Altertumswissenschaft» LXI (1835) 6; Hermann = G. Hermann, «Zeitschrift für die Altertumswissenschaft» LXVII (1836) 538; Schneidewin = Schneidewin 1844; Hartung = Hartung 1856; Bergk = Bergk 1882⁴; Wilamowitz = Wilamowitz 1900; Diehl = Diehl 1925; Edmonds = Edmonds 1928²; Pontani = Pontani 1950; Desrousseaux = Desrousseaux 1952; Marzullo = Marzullo 1955; Page = Page 1962; Gallavotti = Gallavotti 1972; Calame = Calame 1983; Campbell = Campbell 1988; Davies = Davies 1991.

v.1. Il testo tràdito riporta ἐπη γε δε¹²⁹: se si escludono quanti hanno ricostruito un problematico imperfetto ἐπῆγε / ἐπᾶγε (tra gli altri, Schweighäuser Welcker, Hermann, e, da ultimi, Desrousseaux e Gallavotti¹³⁰), la restituzione del termine ἔπη di Emperius è generalmente accettata (ἔπη τε δὲ o alternativamente ἔπη τάδε in Emperius; ἔπη δέ τε in Hartung¹³¹). Dopo di lui, Bergk pone a testo accanto a ἔπη il dimostrativo τάδε, ipotizzando una corruzione in γε δὲ sulla base di un passaggio τάδε > γα δὲ > γε δὲ¹³²; questa è la lezione accolta nelle edizioni di Page 1962 e Davies 1991. Calame 1983 legge ἔπη δέ γε, come già Diehl 1925. Tale soluzione, a parere dello studioso conserva una maggiore aderenza al testo e elimina così il problema di un dimostrativo con valore prolettico in una sezione che, si presume, doveva chiudere il componimento¹³³. Sebbene non si possa postulare con certezza per il frammento una posizione in chiusura di canto e il valore prolettico del pronome ὄδε non sia una norma inderogabile¹³⁴, la soluzione di Calame sembra convincente e il passaggio da ἔπη δέ γε a ἐπη γε δε si spiega facilmente con un'inversione dell'*ordo verborum* uno degli errori più comuni registrati nel *Marcianus* di Ateneo¹³⁵.

v.2. Il testo tràdito presenta εὔρετε γλωσσαμενον e la mancanza di accenti, rara nel *Marcianus*, fa pensare che lo scriba abbia copiato una sequenza di lettere già corrotta e priva di senso. Al di là della facile ricostruzione del verbo εὔρε, il termine γλωσσαμενον fa difficoltà, sia a livello di traducibilità, in quanto *hapax legomenon*, sia per la ricostruzione della sua forma nel testo di Alcmane. Numerosi studiosi, a partire dall'Orsini che emenda in γλῶσσα μὲν τό, hanno ritenuto che la presenza del verbo generasse un'aporia insanabile nel contesto del frammento e sono variamente intervenuti: Emperius emenda in τὸ γλώσσαλον ὦ (πόκα vel θαμά) / κακκαβίδων στόμα συνθέμενος κακκαβίδων, interpretando: «...Alcman, imitatus perdicum garrulum os»¹³⁶.

¹²⁹Per la divisione di ἐπη γε δε di v.1 e εὔρετε γλωσσαμενον di vv. 1-2 nel testo del *Marcianus*, cf. Marzullo 1955, 73 e dopo di lui Calame 1983, 116; così anche Page 1962 e Davies 1991, i quali leggono al v. 1 ἐπη γε δὲ). Prima di loro Schweighäuser 1804, 145 legge ἐπηγε δὲ e εὔρε τε γλωσσαμενον, seguito da Emperius 1835, 6; Hermann 1836, 538; Hartung 1856, 137; Meineke 1867, 170; Bergk 1882⁴; Diehl 1925; Edmonds 1928²; Desrousseaux 1952, 40.

¹³⁰Cf. Schweighäuser 1804, 145; Welcker 1815, 37; Hermann 1836, 538; Desrousseaux 1952, 41 e Gallavotti 1972, 34. Per la difesa dell'imperfetto si veda in particolare Desrousseaux 1952, 41: «Cet imparfait à côté de l'aoriste eu-re nous semble plutôt indiqué par la valeur relative des temps». Con ciò traduce «en même qu'il fournissait ...». Tuttavia, come già osservava ancor prima Emperius, il verbo ἐπάγω difficilmente può adattarsi al sostantivo μέλος tanto nel suo senso metaforico di “sospingere”, quanto in quello pratico di “fornire, introdurre”. Cf. *LSJ*⁹ 602s. s.v. Ulteriori ragioni probanti di carattere stilistico sono in Marzullo 1955, 78ss. Lo studioso mette in evidenza come l'allineamento sintattico creato da ἐπῆγε καί...εὔρε τε sia senza riscontri nell'uso correlato delle particelle coordinanti.

¹³¹Cf. Emperius 1835, 6; Hartung 1856, 137.

¹³²Cf. Bergk 1882⁴, 46.

¹³³Cf. Calame 1983, 480 ad l.

¹³⁴Cf. Schwyzer-Debrunner, *GG* II, 209 (detto di οὔτος, ὄδε, ἐκεῖνος): «alle drei können ein vorausgehendes Satzglied aufnehmen oder eine folgende Apposition..vorbereiten.»

¹³⁵Sulle tipologie di errori del Marciano, cf. le osservazioni di G. Arnott 2000, 41-52. Per la successione γε δὲ cf. DP², 152.

¹³⁶Cf. Emperius 1835, 6. Sulla congettura, vedi Marzullo 1955, 85. Occorre osservare che l'aggettivo γλώσσαλος con il significato di «talking till one's tongue aches, garrulous» (cf. *LSJ*⁹ 353 s.v.) è con ogni probabilità un composto di origine più tarda, la cui formazione è stata facilitata dal precedente di γλώσσαργος, che in Pindaro sta a indicare, in senso affatto positivo, la vivacità del canto (fr. 140b,13 S.-M.). Cf. Chantraine 1970, 92-95.

Dopo di lui, Hermann, nella volontà di una maggiore aderenza al testo tràdito, adotta una soluzione testuale ancora più audace: ad Alcmane che fornisce il canto si affianca una ‘lingua’ che trova la melodia, armonizzando (con participio maschile!) le voci scomposte delle pernici (ἐπᾶγε δὲ καὶ μέλος Ἀλκμάν / εὗρε τε γλῶσσα νόμον κακκαβίδων ὄμαδον / συνθέμενος)¹³⁷. Dopo di lui, Hartung emenda in εὔρετο γλυκυστόμων, ricostruendo sul tràdito γλωσσαμενον un composto *hapax legomenon* concordato con κακκαβίδων, così interpretando: «Die Worte und Weisen erfand Alkman, der Rebhuhn-Kehle ablaschend den süßen melodischen Ton»¹³⁸. Da ultimo, Desrousseaux emenda in εὔρε τε γλῶσσαν ἐμοί e immagina che il coro, in prima persona, lodi le qualità di Alcmane come poeta che gli ha fatto dono di ‘melodia e parole’¹³⁹.

Eppure, già Schweighäuser si era pronunciato a favore dell’autenticità del verbo: «verbum γλωσσάμενον nusquam alibi, quod sciam, reperitur: videtur autem esse participium a themate γλωσσάω, etc.»¹⁴⁰. Dopo di lui in tal senso si muove anche Meineke, il quale propone εὔρε γεγλωσσαμένον concordando il participio con il successivo στόμα (proposto per il tradito ὄνομα da Emperius, vedi *infra*) e traduce «linguatum os»¹⁴¹. La congettura γεγλωσσαμένον στόμα e la traduzione offertane da Meineke hanno avuto ampia fortuna e si trovano accolte da Pontani («(bocca) articolata, come di una lingua umana»); Kraus («beredter Mund»); Lanata («articolato canto»)¹⁴². Diversamente Marzullo, il quale perfeziona la correzione in γεγλωσσαμέναν, adattandola alla congettura ὄπα (sempre per ὄνομα) di Schneidewin (vedi *infra*). Lo studioso, tuttavia, non riconosce tale forma come genuinamente alcmanea e la espunge come glossema adattato e penetrato nel testo in un’epoca successiva a Ateneo. Page 1962 accoglie la proposta di Marzullo, integrando però il participio nel testo originale di Alcmane¹⁴³. Gentili ha poi offerto probanti ragioni di carattere metrico (la sequenza lecizio-alcmanio catalettico ben testimoniata nel *Grande Partenio* del Louvre) e contenutistico (la corresponsione lessicale tra ἔπη / γεγλωσσαμέναν e μέλος / ὄπα) a favore della genuinità di tale forma¹⁴⁴. Una certa originalità offre la soluzione di Gallavotti, il quale emenda il testo tràdito in εὔρε τε γλωσσαμενᾶν, concordando quest’ultimo con il genitivo plurale

¹³⁷ Cf. Hermann 1836, 538.

¹³⁸ Cf. Hartung 1856, 137.

¹³⁹ Cf. Desrousseaux 1952, 41 e la sua traduzione: «en même qu’il fournissait ici sa mélodie, Alcman m’a aussi trouvé un langage, pour s’être approvisionné de la parole de la perdix». Occorre segnalare che il termine glw/ssa compare come componente verbale del momento performativo accanto a quella musicale anche in Eur. *Alc.* 357, εἰ δ’Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρήν; non altrettanto riscontro trova l’interpretazione del verbo *sunti, qemai* nel senso di ‘usufruire, servirsi’, né è pertinente il raffronto in nota con il luogo pindarico di *P.* 4,277, τῶν δ’Ὀμήρου καὶ τόδε συνθέμενος ῥῆμα πόρσυνε, dove il significato è quello di ‘interiorizzare’ e, dunque, ‘tenere a mente’. Cf. Gentili *et all.* 1995, 505.

¹⁴⁰ Cf. Schweighäuser 1804, 145.

¹⁴¹ Cf. Meineke 1867, 170.

¹⁴² Cf. Pontani 1950, 42; Kraus 1955, 78; Lanata 1963, 41s.

¹⁴³ Cf. Marzullo 1955, 90ss.

¹⁴⁴ Cf. Gentili 1971, 57ss.

κακκαβίδων¹⁴⁵. In seguito Calame, non trovando soluzione al problema della traducibilità e della ricostruzione del termine, pone tra *crucis* e riconosce con Desrousseaux, senza tuttavia congetturare alcunché, la presenza del termine γλῶσσα¹⁴⁶. Dopo Davies 1991, che segue Page 1962, di recente Bossina, recuperando le osservazioni di Gallavotti, propone di correggere in εὔρεν ἐνγλωσσαμενᾶν; quest'ultimo sarebbe un participio di valore attributivo concordato con il genitivo κακκαβίδων¹⁴⁷.

v. 3. Il testo reca ὄνομα συνθέμενος, con ὄνομα privo di senso e dunque chiaramente corrotto. Alla congettura στόμα di Emperius e con lui Meineke e l'edizione di Bergk 1882⁴)¹⁴⁸, fa séguito quella di Schneidewin in ὄπα¹⁴⁹ accolta nelle edizioni più recenti (Page 1962; Calame 1983, Davies 1991¹⁵⁰). Quest'ultima soluzione è senza dubbio palmare, giustificabile paleograficamente sia sulla base di una corruzione da ὄπα a ὄνομα per un'interposta dittografia, sia per la somiglianza di forma tra OPA e il compendio OMA¹⁵¹, e permette altresì di ricostruire la *iunctura* già omerica ὄπα συνθέσθαι (cf. *Od.* XX 92)¹⁵². Gallavotti corregge il tràdito ὄνομα in ὀμά («all'unisono»), ipotizzando la dittologia di ov; tuttavia, in un più recente contributo cita il frammento di Alcmane ponendo a testo l'emendamento ὄπα e così precisando (*id.*, 1990, XIII n. 1): «nel codice di Ateneo, che cita il frammento, è necessario correggere la scrittura ὄνομα «nome» nella parola ὄπα «suono della voce», altrimenti in ὀμά«uniche, coincidenti (note)»¹⁵³.

3. Da Ateneo a Gentili: la poetica della mimesi nel frammento di Alcmane

I versi di Alcmane, a noi pervenuti in condizioni testuali difficili, non devono tuttavia aver lasciato dubbi sul loro significato ad Ateneo, il quale ne offre un'interpretazione certa sulla base delle considerazioni del peripatetico Cameleonte (Ath. IX 389f - 390a): ὡς καὶ ὑπ' Ἀλμᾶνος [390a] λέγοντος οὕτως (fr. *PMGF* 39 = 91 Cal.), σαφῶς ἐμφανίζων ὅτι παρὰ τῶν περδίκων ἄδειν ἐμάνθανε. Διὸ καὶ Χαμαιλέων ὁ Ποντικὸς ἔφη (fr. 24 Wehrli): «τὴν εὔρεσιν τῆς μουσικῆς τοῖς ἀρχαίοις ἐπινοηθῆναι ἀπὸ τῶν ἐν ταῖς ἐρημίαις ἀδόντων ὀρνίθων· ὧν κατὰ μίμησιν λαβεῖν στάσιν τὴν μουσικὴν» κτλ.

Secondo Cameleonte, che mutua una concezione dell'arte come imitazione e apprendimento propria già del naturalismo ionico di V sec a.C. e che raggiungerà una definitiva teorizzazione in campo poetico con Aristotele, Alcmane avrebbe 'trovato' ἔπη καὶ μέλος, e composto apprendendoli dal

¹⁴⁵ Cf. Gallavotti 1972, 34.

¹⁴⁶ Cf. Calame 1983, 482.

¹⁴⁷ Cf. Bossina 1998, 9ss.

¹⁴⁸ Cf. Emperius 1835, 6; Meineke 1867, 170.

¹⁴⁹ Cf. Schneidewin 1844, 33.

¹⁵⁰ Cf. il commento di Calame 1983, 483 ad l.

¹⁵¹ Per gli argomenti a favore in tal senso, si vedano Desrousseaux 1952, 41 e Marzullo 1955, 75ss.

¹⁵² Sull'argomento, vedi anche Degani-Burzacchini 2005², 288.

¹⁵³ Cf. Gallavotti 1972, 34.

canto delle pernici in zone solitarie¹⁵⁴.

Tali affermazioni vengono spesso collegate a un altro frammento in cui Alcmane si professa onnisciente conoscitore delle arie degli uccelli, usando per esse il termine νόμος per la prima volta nella sua accezione tecnico-musicale¹⁵⁵ (fr. *PMGF* 40 = 140 Cal., οἶδα δ' ὀρνίχων νόμους / πάντων): i diversi suoni prodotti in natura, una volta appresi, diventano a tutti gli effetti materiale poetico. Tale operazione sembra dipendere dallo stesso poeta, mentre altrove egli chiede alle Muse, inesauribili fonti di canto, di intonare μέλη nuovi a ogni occasione (così in fr. *PMGF* 40 = 4 Cal., Μῶσ' ἄγε Μῶσα λίγηα πολυμμελές / αἰεναοῖδε μέλος / νεοχμὸν ἄρχε περσένοις ἀείδην¹⁵⁶) e attribuisce all'opera di altri la dolce e variegata novità del canto (fr. *PMGF* 4(a),6s. = fr. 57.6s. Cal., γαρύματα μαλσακὰ [/ νεόχμ' ἐδί<δα>ξαν τέρπ[κτλ¹⁵⁷.

Tuttavia, le osservazioni di Ateneo non chiariscono in che modo avvenga la 'scoperta' mimetica del canto per Alcmane, né tantomeno si è in grado di comprenderlo sulla base del testo, che proprio negli ultimi due versi, è fatalmente corrotto. A ciò hanno tentato di rimediare i molti interventi sopra segnalati e gli altrettanto numerosi contributi esegetici che si sono concentrati sul valore semantico di ciascun termine, raggiungendo risultati a volte molto diversi.

Marzullo, il quale non crede all'ipotesi della creazione poetica come processo di mimesi, giunge a una soluzione drastica e destinata a rimanere isolata. Lo studioso, dopo aver addotto numerose

¹⁵⁴Il commento di Cameleonte riecheggia verbalmente il pensiero democriteo riportato da Plutarco (Plut. *Sollert. Animal*. 974 = Demokrit. *VS* 68 B 154): γελοῖοι δ' ἴσως ἐσμὲν ἐπὶ τῷ μαθάνειν τὰ ζῷα σεμνύνοντες, ὧν ὁ Δημόκριτος ἀποφαίνει μαθητάς ἐν τοῖς μεγίστοις γεγονότας ἡμᾶς ἀράχνης ἐν ὑφαντικῇ, χελιδόνος ἐν οἰκονίᾳ καὶ τῶν λιγυρῶν, κύκνου καὶ ἀηδόνας, ἐν ᾧδῇ κατὰ μίμησιν. Sull'interpretazione del frammento cf. Sorbom 1966, 70 e Brancacci, 2006, 190s. Tale principio ritorna in maniera del tutto limpida in Lucr. V 1377-1379 (Bailey 1947, I): *at liquidas avium voces imitauer ore / ante fuit multo quam levia carmina cantu / concelebrare homines possent aurisque iuvare*. Sul passo cf. Giussani 1898, 164s.; Bailey 1947, III, 1542s.; Ernout-Robin 1962, 180s.

¹⁵⁵Vd. Del Grande 1932, 186 n. 4. Lo studioso parla di quest'impiego di no,moj con valore 'scientificamente' esatto a indicare una tipologia di melodia fissa, sempre ripetuta e variata soltanto al momento dell'esecuzione.

¹⁵⁶Il frammento è con ogni probabilità il preludio a un partenio nella sua formulazione più ricorrente e riconoscibile: l'invocazione alla Musa si accompagna all'uso tecnico del verbo ἀρχειν che indica il suo compito di introdurre il canto e di spingere le fanciulle a eseguirlo. Cf. Calame 1983, 349ss.

¹⁵⁷Qualche parola sulla storia di questi versi. A partire dall'*editio princeps* del papiro, che corregge al v. 6 il testo trådito ἐδί<ξαν in ἔδειξαν, si è dato inizio a una serie di congetture sul possibile soggetto dell'azione, difficilmente ricostruibile in un contesto tanto lacunoso. Lobel (*The Oxyrinchus Papyri*, XXIV (1957), 23) propone cautamente di integrare la lacuna di v. 6 in Τέρπ[ανδρος e rammenta il nome di Polimnesto in un altro frammento di Alcmane (*PMGF* 145 = 225 Cal.). L'ipotesi, che si è persa nell'edizione di Page 1962 è riaffiorata nelle osservazioni di Treu 1968, 35ss, il quale suggerisce di leggere accanto a quello di Terpanδρο il nome di Polimnesto sulla base di una corrispondenza tra i μαλσακὰ γαρύματα del frammento e la definizione del poeta come εὐμελής di una glossa esichiana (cf. Hesych. p 2891 Schmidt s.v. Πολυμνήστειον ἕδειν). Tuttavia, Calame nella sua edizione non accetta la proposta, corregge il testo del papiro in ἐδίδαξαν, riconduce l'azione alle Muse e propone di integrare la lacuna successiva con una forma aggettivale (e.g. τερπνός). Vd. Calame 1983, 424. Da ultimo, Davies difende la forma ἔδειξαν e l'originaria proposta di Lobel sulla base di un uso idiomatico del verbo δείκνυμι in relazione alla figura del πρῶτος εὐρετής (del resto, così già Thraede 1962, 162ss.). Cf. Davies 1986, 25-27. Sebbene l'idea di Davies sia suggestiva, essa non può trovare una conferma definitiva nel contesto lacunoso del papiro. Non trovo necessaria la correzione di Calame, dal momento che il verbo δείκνυμι compare altrove in Alcmane in riferimento alla performance poetica (*PMGF* 59(b) = 149 Cal. τοῦτο ἀδηᾶν ἔδειξε Μῶσᾶν / δῶρον μάκαιρα παρσένων / ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα) e non manca, in questa accezione, di possibili *loci similes*, cf. Bacchyl. fr. 15,4 M., ἀβρόν τι δεῖξαι <μέλος> e sull'integrazione cf. Maehler 1997, 317; cf. Thgn. 770, τὰ μὲν μῶσθαι, τὰ δὲ δεικνύναι, ἄλλα δὲ ποιεῖν.

ragioni «semantiche, semasiologiche e storiche» per rifiutare il trådito γλωσσαμενον nel testo di Alcmane, lo riconduce a un verbo tardo γλωσσάω, attestato soltanto in una chiosa dell'*Et. Gud.* che da esso fa derivare il termine γλώττημα, e lo ritiene derivato da γλῶσσα nel senso tecnico-grammaticale di «espressione estranea, inusitata, incomprensibile». Ciò porta Marzullo a pensare che il participio corrisponda a un glossema penetrato nel testo dopo Ateneo, nella forma γλώσσαμενος (= *interpretatus*) o, più probabilmente, γεγλωσσαμένον (= *glossatum*) in riferimento al termine ‘glossematico’ κακκαβίδες. La glossa, che una volta penetrata nel testo doveva essere concordata con l’originario ὄπα, si lascia ricostruire nella forma γεγλωσσαμέναν, dove l’α non è elemento dialettale laconico, ma vocalismo bizantino. Ecco, in breve, le ragioni dell’espunzione dal testo del participio e della volontà di negare alla *iunctura* ὄπα συντίθεμαι γεγλωσσαμέναν qualsiasi valore metapoetico¹⁵⁸.

Al contrario, Bruno Gentili riabilita il testo degli ultimi due versi e ne offre un’argomentata interpretazione che coglie nel processo di εὔρεσις / μίμησις descritto da Ateneo una più ampia concezione della poesia in epoca arcaica¹⁵⁹.

Secondo Gentili, nel frammento di Alcmane il momento dell'*inventio* poetica (εὐρεῖν) non consiste in una creazione *ex nihilo*, bensì nell’esito di un simultaneo processo di riproduzione e rielaborazione di determinate fonti linguistiche e musicali che il poeta conosce e ha appreso; tali sono le arie delle pernici, che vengono ‘composte in poesia’ a partire da un dato naturale. In quest’ottica, il momento dell’imitazione e dell’apprendimento (la μίμησις e la μάθησις nominate da Ateneo / Cameleonte) sono le modalità attraverso cui il poeta organizza il materiale secondo norme metriche, poetiche e stilistiche. A conferma di ciò, lo studioso osserva come i medesimi principi si applichino non soltanto alle relazioni del poeta con i fenomeni naturali, ma anche al rapporto con la tradizione poetica, la quale, all’atto pratico del comporre, costituisce il primo, necessario repertorio a cui attingere. Da un punto di vista linguistico e semantico, l’espressione γεγλωσσαμέναν κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος non si esaurisce in un mero atto di ascolto: il poeta ‘compone’ (συντίθεμαι) la voce delle pernici, significata dall’onomatopea κακκαβίζειν, dopo averla ‘trasposta in linguaggio’, ‘verbalizzata’ (γεγλωσσαμέναν).

A sostegno di tale ipotesi, Gentili menziona due testi letterari in cui l’imitazione di suoni prodotti in natura è espressamente alla base di un’operazione poetica. Il primo parallelo è offerto dall’inno omerico *Ad Apollo*, dove le Deliadi, dopo una proemiale invocazione innodica alle divinità e una sezione di carattere epico-narrativa, danno inizio alla loro *performance* canora con un *unicum* mimetico di straordinario impatto: la simultanea esecuzione delle voci e degli onomatopeici accenti

¹⁵⁸Cf. Marzullo 1955.

¹⁵⁹Cf. Gentili 2006, 87-93 (= *id.* 1971, 60ss.).

(al v. 162, βαμβαλιαστῶν) di tutti gli uomini, greci e ξεῖνοι, che giungono pellegrini sul luogo di culto dà vita a un nuovo canto, panellenico e di qualità¹⁶⁰.

Nel caso della *Pitica* 12 di Pindaro, dedicata all'auleta siracusano Mida, il collegamento tra processo mimetico e prodotto poetico è ancora più evidente: l'*inventio* (εὐρεῖν), la composizione e l'etimologia del *nomos polikephalos* sono il frutto dell'imitazione sul flauto da parte di Atena dei fitti e lugubri sibili di compianto a Medusa prodotto all'unisono dalle teste delle Gorgoni e dei loro serpenti (*P.* 12,6-8, τάν ποτε / Παλλὰς ἐφεῦρε θρασεῖαν <Γοργόνων > / οὔλιον θρήνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα ε, ancor più chiaramente, vv. 19-24, ...αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος, / ὄφρα τὸν Εὐρύαλας ἐκ καρπαλιμῶν γενύων / χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάψκταν γόον / εὔρεν θεός κτλ)¹⁶¹.

Tracce della poesia come mimesi del canto degli uccelli sono state colte¹⁶² anche in alcuni canonici paragoni letterari ben attestati in epoca arcaica e oltre, come ad esempio la celebrazione o autocelebrazione del poeta attraverso l'identificazione con un uccello melodioso¹⁶³. La pratica è già nella lirica corale: nel quarto *Epinicio* Bacchilide parla di sé come del ἀδυεπῆς ἀνα-/ ξιφόρ[μιγγοσ Οὐρ[αν]ίας ἀλέκτωρ (vv. 6s.), alludendo con il canto sonoro del gallo alla sua voce di 'araldo' della vittoria di Ierone¹⁶⁴. Come ancora più probante, a confronto con la 'σφραγίς' di Alcmane, viene citato il suggello all'*Epinicio* 3, dove il poeta celebra e affida ai posteri, unitamente all'ode appena composta e alle imprese del *laudandus*, anche la qualità del proprio canto, paragonandosi con l'uccello melodioso *par excellence* (vv. 96-97, σὺν δ' ἀλαθ[εῖαι] καλῶν / καὶ μελιγλώσσου τις

¹⁶⁰Cfr. *H. Hymn. Ap.* 156-164 (Càssola): πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὄου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται, / κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβελεταὸ θεράπναι/ αἶ τ' ἐπει ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσουσιν / αὔτις δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν, / μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἢ δὲ γυναικῶν / ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀθρώπων. / πάντων δ' ἀθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστῶν [βαμβαλιαστῶν ET : κρεμβαλιαστῶν (-σύν, -στήν) cet. : βαμ corr. Γ² : βαμ ss. L II] / μιμείσθαι ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος / φθέγγεσθ'· σφιν οὔτω καλὴν συνάρηρεν ἀοιδή. Per la variante βαμβαλιαστῶν, preferita da Càssola [1975, 497 ad v. 162] e non esclusa da Allen-Halliday-Sikes che pure pongono a testo κρεμβαλιαστῶν [1936², 224s. ad v. 162], cf. J. Humbert, *Un mot nouveau?: βαμβαλιαστῶς*, in *Mélanges offerts à A.M. Desrousseaux par ses amis et ses élèves*, Paris 1937, 225-228. Sull'ἀοιδή delle Deliadi sono state avanzate numerose ipotesi: Wilamowitz 1920, 451s. parla di una connessione con l'antico canto non greco del poeta licio Oleno. Così Càssola 1975, 497. Per l'ipotesi di una riproduzione mimetica dei diversi dialetti parlati dai pellegrini, cf. Allen-Halliday-Sikes 1936, 227; per una poliglossia dei diversi idiomi attraverso la loro riproduzione onomatopeica, cf. De Martino 1982, 95ss.

¹⁶¹Cf. *schol* 12a II, 265 Drach., dove il verbo διαπλέκω (v.8), riferito tanto alla composizione dei sibili in poesia quanto all'intreccio visivo dei serpenti delle orride teste, è spiegato con il verbo συντίθημι, in consonanza con l'interpretazione gentiliana del termine (Cf. Gentili *et all.* 1995, 673); inoltre, si veda *schol.* 15b II, 265 Drach., dove lo scoliasta illustra il processo di μίμησις compiuto da Atena in termini vicini alle considerazioni di Cameleonte in Ateneo: τούτου τοῦ συριγμοῦ κατακούσασα ἢ Ἀθηνᾶ τοῦ ἐκ τῶν ὄφεων πρὸς μίμησιν τοῦ θρήνου καὶ τοῦ γινομένου συριγμοῦ ἐκ τῶν ὄφεων ἐπένοησε τὴν αὐλετικὴν, κτλ. Per il valore di εὐρεῖν nella dodicesima *Pitica*, cf. Bernardini 1967, 88; per il significato della μίμησις di Atena, cf. Burton 1962, 26; G. Sörbom 1966, 59ss.; Schlesinger 1968, 278.

¹⁶²Vd. Bossina 1998.

¹⁶³Per lo stilema letterario nel fr. *PMGF* 39 = 91 Cal., cf. Bossina 1998, 10s. Per una rassegna delle identificazioni poeta = uccello nella lirica arcaica, cf. S. Martinez 1998-1999, 107-122.

¹⁶⁴A riprova di ciò, cf. il precedente di Simon. *PMG* 583, ἱμερόφων<ος> ἀλέκτωρ e la fortuna dell'immagine in Theocr. 7,47.

ὕμνήσει χάριν Κηΐας ἀηδόνοϛ)¹⁶⁵.

Questa equazione letteraria trova effettivamente riscontro anche nelle teorie della trattatistica antica e in particolar modo aristotelica, secondo le quali la voce degli uccelli possiede caratteristiche articolatorie estremamente vicine a quelle umane, spesso divenendo il veicolo di un'embrionale forma di comunicazione e di apprendimento reciproci¹⁶⁶. Questa specie di linguaggio, che nel suo forte grado di affinità con quello dell'uomo rimane comunque una modalità espressiva ancestrale e estranea, vicina alla parola profetica o barbara, costituirebbe, secondo alcuni, il primo stadio dell'esperienza poetica. Tale concetto traspare con chiarezza nei succitati versi di Lucrezio, che ora ha senso recuperare: l'imitazione delle sonore voci degli uccelli, pratica antica come arcaica è la forma verbale che la definisce (v. 1379, *at liquidas avium voces imitarier ore*), è il primo fondamentale stadio di un'operazione di progresso che consiste nell'esercizio costante su quel materiale sonoro sino a renderlo un prodotto lavorato¹⁶⁷, armonioso, 'ritmico'¹⁶⁸ (vv. 1380s. *ante fuit multo quam levia carmina cantu/ concelebrare homines possent aurisque iuvare*)¹⁶⁹.

Dunque, secondo tale interpretazione, Alcmane vanta orgogliosamente di aver interiorizzato e rielaborato proprio questo embrionale afflato artistico: l'atto di *inventio* consisterebbe perciò nella comprensione mimetica della voce 'altra' degli uccelli e nella sua riorganizzazione in un linguaggio umano e poetico¹⁷⁰.

4. Verso una nuova ipotesi testuale

L'idea di una poetica euristico - imitativa, secondo l'espressione coniata da Gentili, non è di fatto mai stata messa in discussione dai successivi interventi esegetici e testuali sul frammento di Alcmane: tanto il verbo συντίθεμαι nella variabilità della sua traduzione, quanto il participio del

¹⁶⁵ Grande è la fortuna di questo motivo in epoca ellenistica: cf. Simm. *AP* XV 27,4, dove la *Kenning* Δωρίας ἀηδόνοϛ è forse palmare ripresa di Bacchyl. 3,98; si vedano gli epigrammi in cui si celebra il melodioso canto di Alcmane, paragonando il poeta stesso a un cigno (Leon., *AP* VII 19,1s., τὸν ὕμνητῆρ' ὕμεναίων / κύκνον) e le sue παρθένου a usignoli (cf. *AP* IX 184,9, θηλυμελεῖς ἀηδόνοϛ).

¹⁶⁶ Cf. Arist. *Part. Anim.* II 660a,34 – 660b,1, πολυφῶνοι δ' οἱ μικρότεροι. καὶ χρῶνται τῇ γλώττῃ καὶ πρὸς ἐρμηνείαν ἀλλήλοισι πάντες μὲν, ἕτεροι δὲ τῶν μᾶλλον ὥστ' ἐπ' ἐνίων καὶ μάθησιν εἶναι δοκεῖν παρ' ἀλλήλων κτλ.) Sulla concezione aristotelica del linguaggio e, soprattutto sulla prossimità di espressione vocale di uccelli e uomini, cf. Belardi, 1975, 125ss.; Dieraureur 1977, 126ss.

¹⁶⁷ Tale è il valore di *concelebro* in questo contesto, come la maggior parte dei commentatori notano mettendo in relazione con Cic. *de inv.* I,4, *mihi videntur postea cetera studia recta atque honesta, per otium concelebrata ab optimis, enituisse*. Cf. Giussani-Stampini 1898, 164s.; Bailey 1947, II, 1542, che parafrasa « 'to practise', 'to have recourse to often', 'repeat' ». Cf. *OLD*² 384, s.v. *concelebro* 2c, « (transf.) to pay constant attention to ».

¹⁶⁸ Per il valore di *levia* al v. 1381, cf. Giussani-Stampini 1898, 164: « sono i *carmina* metricamente regolari, con regolare ritmo quantitativo; è il contrario di *horridus*, nel senso oraziano di *horridus saturnius* ». Così anche Bailey 1947, II, 1542; Ernout-Robin 1962, 181. In ultimo, cf. *OLD*² 1020, s.v. *levis*² 3, « (of speech and style) avoiding harsh sounds, smooth ».

¹⁶⁹ Cf. Poccetti-Poli-Santini 1999, 242: Il *carmen* a cui qui si fa riferimento è una « costruzione in primo luogo di origine fonetica e non sintattica », dove « l'artificio straniante del locutore mira a far emergere da una collocazione contigua e asindetica dei vocaboli e dal rapporto tra membra (*kola*) e incisi (*kommata*) la dimensione ciclica dell'atto predicato e ritualmente pronunciato ».

¹⁷⁰ Così Brillante 1991, 150-163; Bettini 2007, 118-122 e *id.* 2009, 243-251.

verbo γλωσσάομαι, emendato ora nell'accusativo γεγλωσσαμέναν, ora nel genitivo plurale γεγλωσσαμενῶν, specificano le modalità e la qualità del processo di mimesi e rielaborazione della voce delle pernici¹⁷¹.

Tale interpretazione, tuttavia, implica delle oggettive difficoltà, tra cui la necessità di caricare l'espressione γεγλωσσαμέναν...συνθέμενος di un valore metaforico che non poggia su elementi linguistici certi. Se è vero che il verbo τίθεμαι e il sostantivo θέσις ricorrono già in epoca arcaica a indicare il momento della composizione, essi fanno sempre esplicito riferimento alla sistemazione delle parole in versi¹⁷². D'altra parte, per il verbo συντίθεμαι l'unica evoluzione semantica testimoniata in epoca arcaica rispetto all'originario valore di 'percepire, intendere' è nel significato di 'venire a patti, convenire, accordarsi'¹⁷³.

Non ci sono dunque ragioni per dubitare che la pericope ὅπα συντίθεμαι vada interpretata proprio sulla base del suo originario significato epico: in Omero la serie di *iuncturae* del tipo ὅπα ἀκούω, ὅπα συντίθεμαι, ὅπα συνίημι fanno riferimento all'esperienza soggettiva dell'ascolto; nel caso dei verbi συντίθεμαι e συνίημι viene fotografato il momento in cui chi ode, non necessariamente vicino nello spazio, riconosce la voce di chi parla e ne è condizionato nei suoi stati d'animo e nelle sue azioni: ciò accade in *Il.* II 182, ὁ δὲ συνέηκε θεῶς ὅπα φωνησάσης (= X 512, XV 442) e *Od.* XX 92, τῆς δ' ἄρα κλαιούσης ὅπα σύνθετο δῖος Ὀδυσσεύς¹⁷⁴).

Questi elementi fanno pensare che Alcmane abbia conservato forma e significato dell'originaria espressione omerica per renderla riconoscibile, mutandone allo stesso tempo referenti e contesto: a ispirare e indurre la composizione del poeta non è voce di dea o di moglie, bensì di pernici¹⁷⁵.

¹⁷¹Un elenco delle più recenti traduzioni degli ultimi due versi può chiarire questa tendenza: «componendo all'unisono con cinguettanti pernici» (Gallavotti, 1972, 34); «mettendo insieme la voce delle pernici, articolata in un ininterrotto flusso di suoni» (ricostruita dalle osservazioni di Brillante 1991); «connettendo la voce in gorgheggio delle pernici» (Martino-Vox 1996, 186); «componendo in poesia la voce di melodiose pernici» (Bossina 1998); «componendo in linguaggio la voce delle pernici» (Bettini 2007); «mettendo insieme, sciolta in parole, la voce delle pernici» (Gentili-Catenacci 2007, 246).

¹⁷²Cf. ἐπέων θέσις in Pind. *O.* 3,8 e *LSJ*⁹ 794, s.v. θέσις, «setting of words in verse»; Solon. fr. 1,2 W.² = 2 G-P², κόσμον ἐπέων ᾠδὴν ἀντ' ἀγορῆς θέμενος e cf. West, 140 (app.): ᾠδὴν...videtur glossema esse.

¹⁷³Cf. Thgn. 306; Pind. *P.* 12,41; *N.* 4,75; cf. *LSJ*⁹ 1727, s.v. συντίθεμαι.

¹⁷⁴Cf. le osservazioni di Snell, 1924, 44: «Nun scheint aber...sunti,qemai nicht nur "aufmerken" zu heißen, sondern wie συνίημι "folgen", "in sich aufnehmen", und so würde man gern auch hier das sun-auf den Zusammenschluß des Inneren mit dem Äusseren beziehen...». Sul valore soggettivo di συντίθεμαι e συνίημι, cf. *LSJ*⁹ 171, s.v. συνίημι e *Lfgre*, II 1156 I B 12b s.v. ἴημι e *LFGre* XXII 493s. II 17ab s.v. τίθημι; Ebeling 1987, II, 306 s.v.: «mihi compono...animum adverte, animo comprehendo». Sulla recezione della voce in Omero, cf. Laspia 1996, 74s. e 80; cf. *Lfgre* III 7435 s.v. ὁπός II 3a.

¹⁷⁵In questo processo di riscrittura riveste un ruolo importante il termine *ὄψ, estremamente versatile, capace di coprire una vasta gamma di sfumature semantiche e di adattarsi ai più disparati referenti: Nell'epica arcaica il sostantivo si adatta parimenti a voci divine (e.g. alle Sirene in *Od.* XII 52, 160, 185, 187, 192 e Hes. fr. 150,33 M.-W.) e alle Muse in Hes. *Th.* 41, 68), umane (*Il.* III 221, XI 137, XVI 76; *Od.* XI 421, XIV 492), animali (in riferimento a cicale in *Il.* III 151; a agnelli, *Il.* IV 435) e mostruose (in riferimento agli innumerevoli suoni, comprensibili e non emessi da Tifone, Hes. *Th.* 830); Cf. *Lfgre* III s.v. ὁπός II. Da un punto di vista semantico, il termine *ὄψ acquista il proprio valore in relazione agli stati d'animo che suscita sul suo uditore. Essa non fa riferimento a un momento di ascolto indiscriminato e aperto a tutti, ma definisce un rapporto esclusivo con coloro che la odono e, dunque, un'esperienza vocale di una certa eccezionalità. Cf. Laspia 1996, 82; Berlinzani 2002, 200.

Più difficile risalire alla forma e al valore originari della forma participiale. Il verbo, *hapax legomenon* di Alcmane, è conosciuto nella forma attiva γλωσσάω soltanto in un lemma del *Lexicum Gudianum* (s.v. γλωττήμασιν, 315 De St.), ma le sue attestazioni letterarie nella forma composta ἐπιγλωσσάομαι sono tutte di diatesi media e significato attivo. Nelle tre occorrenze del verbo registrabili il significato è quello di una ‘parola negativa’, di un’espressione impropria nei confronti di qualcuno o di qualcosa (Aesch. *Ch.* 1045, μηδ’ ἐπιγλωσσῶ κακά e *PV* 928, ταῦτ’ ἐπιγλωσσᾶ Διός; quindi Ar. *Lys.* 37, περὶ τῶν Ἀθηνῶν οὐκ ἐπιγλωττήσομαι τοιοῦτον οὐδέν)¹⁷⁶. Un’ulteriore conferma a questa accezione semantica arriva da Esichio, il quale glossa il participio presente ἐπιγλωσσόμεναι con ἐπιλαλοῦσαι (Hsych. ε L.).

Questi dati fanno pensare al verbo come a un originario denominativo medio γλωσσάομαι, ancora attestato in epoca classica nelle sue forme composte, e escludono, per l’epoca di Alcmane, la forma del participio perfetto passivo γεγλωσσαμέναν, già riconosciuta da Marzullo come tarda e glossematica. Sembra più opportuno, d’accordo con Gallavotti, correggere il testo trådito in γλωσσαμενᾶν, intendere il participio in concordanza con κακκαβίδων e recuperare quello che doveva essere il significato originale del verbo, vale a dire “emettere un suono muovendo la lingua”¹⁷⁷.

La scelta del genitivo permette inoltre di ricostruire una perfetta corrispondenza sintattica con le succitate formule omeriche (γλωσσαμενᾶν / κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος = *Il.* II 182,...ὁ δὲ ξυνέηκε θεᾶς ὅπα φωμησάσης; *XX* 380, ὄτ’ ἄκουσε θεοῦ / ὅπα φωνήσαντος; *Od.* *XX* 92, τῆς δ’ ἄρα κλαιούσης ὅπα σύνθετο διος Ὀδυσσεύς), rendendo ancora più perspicuo il riuso fattone da Alcmane.

Va infatti osservato che il comportamento del verbo γλωσσάομαι si avvicina a quello di alcuni presenti intensivi di origine onomatopeica e di denominativi secondari che esprimono un suono naturale o animale, già attestati in Omero e costruiti a partire da più antichi perfetti e aoristi forti: e.g. μυκάομαι (μυκόμεναι in *Od.* X 413), βληχάομαι, βρυχάομαι¹⁷⁸. Un discorso a parte merita il denominativo λιχμάομαι «giocare con la lingua, leccare», già attestato in Omero nella forma composta ἀπολιχμάομαι (*Il.* XXI 123)¹⁷⁹. Il verbo, che sembra avere con γλωσσάομαι un’affinità di formazione e di significato, compare nella descrizione esiodea di Tifone a caratterizzare il gioco di vibrazioni prodotto dalle sue innumerevoli lingue: *Th.* 825s., ἦν δ’ ἑκατὸν κεφαλαὶ ὄφις δεινοῖο δράκοντος, / γλώσσησι δνοφερησι λελιχμότες κτλ. Alla luce di quanto detto subito dopo (vv. 829s., φωναὶ δ’ ἐν πασησιν ἔσαν δεινῆς κεφαλησι, / παντοίην ὄπ’ ἰεῖσαι ἄθέσφατον), non mi sembra del tutto impossibile che il verbo λιχμάομαι indichi, al di là della descrizione visiva del mostro, anche una caratterizzazione sonora del tipo di voci

¹⁷⁶Cf. *LSJ*⁹ 627 s.v. ἐπιγλωσσάομαι.

¹⁷⁷Cf. Gallavotti 1972, 34.

¹⁷⁸Vedi Chantraine, *DELG* 180 s.v. βληχή; 198 s.v. βρυχάομαι; 719 s.v. μυκάομαι; cf. Schwyzer, *GG*, I, 683 e Schwyzer-Debrunner, *GG*, II, 263.

¹⁷⁹Cf. *DELG* 629, s.v. λείγω.

(ὄπα) che egli può emettere, in modo simile a come si può ipotizzare per γλωσσάομαι in Alcmane¹⁸⁰.

Particolarmente calzante è anche un confronto con la seconda *Olimpica* di Pindaro, dove il concetto dell'inferiorità degli avversari rispetto al poeta è espressa nella metafora di corvi che, di fronte a un'aquila, gracchiano senza disciplinare la lingua (vv. 86-88 μαθόντες δὲ λάβροι / παγγλωσσία κόρακες ὡς ἄκραντα γαρύετον / Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον κτλ. Nell'*harax παγγλωσσία*, oltre al generico significato di 'incontinenza verbale, loquacità eccessiva', è insita anche la tendenza del corvo a emettere, senza alcun effetto di armonia (λάβροι, ἄκραντα), una serie indiscriminata di suoni, come Pindaro sembra osservare anche altrove (fr. 285 S.-M. = Fulgent. *Myth.* 1,13). Tale pratica rientra entrerà poi a far parte della rappresentazione tradizionale dell'animale (Plut. *Sollert. Anim.* 972f)¹⁸¹.

Un importante indizio per comprendere il significato del verbo γλωσσάομαι nel frammento di Alcmane proviene, a mio parere, dalle considerazioni aristoteliche sulle varianti geografiche delle voci delle pernici, riportate anche da Ateneo che riferisce un'osservazione di Teofrasto¹⁸².

Dopo aver classificato le varie tipologie di suono emesse in natura in ψόφος, φωνή e διάλεκτος, definisce quest'ultima "articolazione della voce attraverso la lingua" (*HA* IV 535a,30s, διάλεκτος δ' ἢ τῆς φωνῆς ἐστὶ τῆ γλώττη διάρθρωσις) e ne riconosce il possesso, oltre che agli uomini, soltanto agli uccelli (IV 536a,21-23). A questo punto s'inserisce una precisazione sulle διάλεκτοι degli uccelli (IV 536b,9-14):

Διαφέρουσι δὲ κατὰ τοὺς τόπους καὶ αἱ φωναὶ καὶ αἱ διάλεκτοι. Ἡ μὲν οὖν φωνὴ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι μαλίστα ἐπίδηλος, τὸ δ' εἶδος οὐδὲν διαφέρει τῶν αὐτῶν γενῶν· ἢ δ' ἐν τοῖς ἄρθροις, ἦν ἂν τις ὥσπερ διάλεκτον εἴπειεν, καὶ τῶν ἄλλων ζῴων διαφέρει καὶ τῶν ἐν ταύτῳ γένει ζῴων κατὰ τοὺς τόπους, οἷον τῶν περδίκων οἱ μὲν κακκαβίζουσιν οἱ δὲ τρίζουσιν κτλ.

L'affermazione è apparentemente in contraddizione con quanto detto in precedenza: infatti, Aristotele sembra mettere in discussione che la voce che gli uccelli producono attraverso la lingua (ἢ δ' ἐν τοῖς ἄρθροις) sia effettivamente una forma di διάλεκτος (ἦν ἂν τις ὥσπερ διάλεκτον εἴπειεν). Accanto alle numerose ipotesi avanzate dagli studiosi¹⁸³, potrebbe esserci un'ulteriore soluzione a

¹⁸⁰ *Contra*, vd. Leclerc 1993, 43. Per la difesa della forma maschile λελειχμότες come uso κατὰ σύνεσιν, cf. West 1966, 385.

¹⁸¹ Cf. Gentili *et al.*, 2013, 410.

¹⁸² Cf. Ath. IX 390a-b = fr. 181 Wimmer: «οἱ Ἀθήνησι – φησὶν – ἐπὶ τὰδε πέρδικες (390b) τοῦ Κορυδαλλοῦ πρὸς τὸ ἄστυ κακκαβίζουσιν, οἱ δ' ἐπέκεινα τιτυβίζουσιν». L'osservazione di Teofrasto è riportata anche in Ael. *HA* III,35. Alcuni studiosi sono arrivati a interpretare la collocazione delle κακκαβίδες a est del demo di *Korydallos* e la loro identificazione con l'attuale specie detta *Chukar* (vd. *infra*), vivente nelle isole dell'Egeo, come indizi dell'origine lidia di Alcmane. Cf. Borthwick presso Arnott 1977, 337 n. 1 e il commento di Martino-Vox 1996, 188. Sulla possibile etimologia orientale del termine κακκάβη / κακκαβίς cf. Cardona 1967, 161-164.

¹⁸³ Vedi Zirin, 1980, 342s. Lo studioso ipotizza che Aristotele introduca questa precisazione per distinguere le due accezioni di διάλεκτος di cui gli uccelli sono capaci: quella di "articolazione" (ἢ ἐν τοῖς ἄρθροις) e quella più comune di "conversazione, reciproca emissione di suoni ai fini della comunicazione". Diversamente Laspia suppone che Aristotele, in questo passo come in altri (*HA* IV 536a,20-24; 536a 32- b 2; *Part. An.* II 660a29-b1), affermi che il possesso della διάλεκτος può essere solo per ipotesi e impropriamente attribuito alle voci degli uccelli e che essa spetta

questa apparente aporia, vale a dire che Aristotele, al momento di menzionare il κακκαβίζειν delle pernici, abbia in mente proprio il frammento di Alcmane: con l'espressione ἡ δ' ἐν τοῖς ἄρθροις, ἦν ἄν τις ὡσπερ διάλεκτον εἶπειεν, che di fatto definisce lo stesso tipo di richiamo, il filosofo sta cercando di interpretare e parafrasare in termini scientifici il testo originale γλωσσαμενᾶν ὅπα κακκαβίδων, riconducendolo, pur soltanto per ipotesi, al concetto a lui familiare di διάλεκτος¹⁸⁴. Se queste supposizioni sono fondate, si può pensare che Aristotele, pur nei suoi dubbi sul reale significato del verbo γλωσσάομαι, lo colleghi all'uso della lingua da parte della Pernice al momento di emettere il suo verso.

Sulla base di queste osservazioni testuali e interpretative, propongo dunque di leggere il testo del frammento nel modo che segue:

ἔπη δέ γε καὶ μέλος Ἀλκμάν
 εὔρετο γλωσσαμενᾶν ἴ
 κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος

parole e melodie trovò Alcmane, ascoltando la voce di pernici linguettanti.

5. Alcune osservazioni a margine della proposta.

Il passaggio da un originale εὔρετο a un corrotto εὔρετε è sufficientemente plausibile. Il valore transitivo di εὔρεσθαι in contesto metapoetico, per quanto non comune, ha un significativo parallelo nel lacunoso frammento pindarico 122 S.-M., *skolion* al banchetto organizzato da Senofonte Corinzio per celebrare la vittoria Olimpica (la stessa oggetto della tredicesima *Olimpica*). All'invocazione in stile innodico non di divinità, bensì delle giovani etere consacrate a Afrodite in cambio della vittoria del *laudandus*, fa seguito una riflessione del poeta di fronte al suo uditorio (fr. 122,13-15 S.-M. = Ath. XIII 574b): ἀλλὰ θαυμάζω, τί με λέξοντι Ἴστυοῦ / δεσπότηι τοιάνδε μελίφρονος ἀρχάν εὔρομένον σκολίου / ξυνάορον ξυναῖς γυναιξίν. I dubbi di Pindaro sulla liceità dell'ἀρχή sembrano però risolversi al verso successivo in una professione di fiducia nei confronti della sua abilità poetica e del suo scelto uditorio, capace di comprenderla a pieno (v. 16, διδάξαμεν χρυσὸν καθαρά δόμεν βασάνω)¹⁸⁵.

Occorre osservare come Pindaro e Alcmane non facciano soltanto lo stesso uso linguistico del verbo

legittimamente soltanto all'uomo. Vedi Laspia 1996, 59-71.

¹⁸⁴ Non costituisce un ostacolo a quest'ipotesi la mancanza di una citazione esplicita di Alcmane, dal momento che Aristotele dell'*Historia Animalium* di rado nomina espressamente le proprie fonti: al di là dell'*auctoritas* di Omero a cui è lasciato ampio spazio, compaiono soltanto i nomi di pochi poeti (il leggendario Museo, Eschilo, Simonide). Significative le conclusioni tratte a proposito da Manquat su questo trattamento delle fonti letterarie: «Qu'aucun d'eux n'ait documenté Aristote naturaliste, on en jugera par les textes mêmes qu'il leur a empruntés». Cf. Manquat 1932, 32.

¹⁸⁵ Per l'interpretazione dell'intero frammento e, in particolare, del complesso e controverso verso 16, Fraenkel 1997, 670; van Groningen 1960, 37ss.; Cannatà Fera 1995, 413-422 e, da ultima, Imperio 2000, 59-70.

εὐρέσθαι, ma gli affidino anche il medesimo significato poetologico: come Alcmane ‘ha trovato’ i suoi versi melodiosi ascoltando il richiamo delle pernici, così Pindaro ‘ha trovato’ il preludio al suo melodioso canto, dedicandolo non a una divinità, ma alle ‘pubbliche donne’ che partecipano al banchetto¹⁸⁶.

6. Le pernici, Alcmane e l’eros: un’ipotesi interpretativa

Esaurite le considerazioni testuali e linguistiche, occorre rivolgere l’attenzione a un fondamentale elemento interpretativo del frammento di Alcmane, lasciato irrisolto dalla teoria della poesia euristico-imitativa: la scelta delle pernici. Non si può infatti ignorare che tale animale è ricordato pressoché unanimemente nella tradizione letteraria e antiquaria non per il suo canto melodioso¹⁸⁷. bensì per gli eccessi erotici e l’accanito spirito di competizione. Tale caratterizzazione, di origine peripatetica, è esplicita in Eliano (*HA* III 5 e in particolare IV 1, ἀκολαστότατοι ὀρνίθων οἱ πέρδικες), in Plinio (*NH* X 101, *nec in alio animalis par opus libidinis*) e in Ateneo (IX 389b, ἐστὶ δὲ ζῶδον κακοήτες καὶ πανοῦργον, ἔτι δὲ ἀφροδισιακόν), formulata poco prima di citare il frammento di Alcmane e argomentata parafrasando le osservazioni di Aristotele nell’*Historia Animalium*. Da tutte queste fonti si apprende che la pernice sfrutta i suoi mezzi vocali in violenti momenti di combattimento e afrodisiaci: ciò vale soprattutto nel caso della pernice d’adescamento, la quale attira i suoi simili con l’emissione di note e voci di incitamento a combattere o a accoppiarsi¹⁸⁸.

La sua lingua, perennemente in fuori nel periodo dell’accoppiamento¹⁸⁹, è lo stesso strumento con il quale la pernice emette una serie di suoni, sibili, voci per attirare a sé il compagno nella competizione amorosa. A qualsiasi scopo venga esercitata, la γλῶσσα della pernice non è tanto il veicolo di un suono melodioso, quanto il vessillo della sua intemperanza sessuale.

A quanto detto sinora si deve aggiungere che la scelta dell’onomatopeico κακκαβίζειν da parte di Alcmane riecheggia uno specifico suono di richiamo emesso dalla pernice proprio in

¹⁸⁶Cf. *ThGL* IV 2418, s.v. εὐρίσκω. Per ulteriori occorrenze della forma media εὐρέσθαι in accezione poetologica, cf. Eur. *Med.* 192-197, οἴτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις / ἐπὶ τ’εἰλαπίναις καὶ παρὰ δειπνοῖς / ἤϋροντο βίου τερπνὰς ἀκοάς· / στρυγίους δὲ βροτῶν οὐδεις λύπας / ἤϋρετο μούση καὶ πολυχόρδοις / ᾠδαῖς παύειν, κτλ. e Leont. *Anth. Plan.* IV 286 (a proposito dell’*inventio* dei cori femminili), θῆλυς ἐν ὀρχηθμοῖς κρατέει φύσις, εἴξατε κοῦροι. / Μοῦσα καὶ Ἑλλαδίη τοῦτον ἔθεντο νόμον, / ἢ μὲν ὅτι πρώτη κίνησις εὔρετο ῥυθμούς, / ἢ δ’ ὅτι τῆς τέχνης ἦλθεν ἐς ἀκρότατον.

¹⁸⁷Fanno eccezione un epigramma simieo (*AP* VII 203), epicedio per una pernice che emette ἠχήεσαν γῆρυν ἀπὸ στομάτων (v. 2) e le osservazioni di Eliano in *HA* IV 13 τῶν περδικῶν οἱ τοροὶ τε καὶ ᾠδικοὶ τῆ σφετέρᾳ θαρροῦσι εὐγλωττία. In entrambi i passi il canto che viene celebrato è il richiamo prodotto dall’animale durante le sue pratiche di adescamento. Cf. Gow-Page 1968, 512.

¹⁸⁸ Cf. Arist. *HA* IX 614a, 11-26 = Ath. IX 389c - 389e; *ibid.*, Xen. *Mem.* II 1,4; Ael. *HA* III 16. Vedi inoltre Gossen 1914, 347-353 e D’Arcy W. Thompson 1966, 129, s.v. κακκάβη e 236, s.v. πέρδιξ. Per il corrispettivo latino della pernice greca, cf. André 1967, 124 e Capponi 1979, 396ss., s.v. *perdix*.

¹⁸⁹ Cf. Aristot. *HA* V 541a χάσκει δὲ ἡ θήλεια δὲ καὶ ὁ ἄρρην, καὶ τὴν γλῶτταν ἔξω ἔχουσι περὶ τὴν τῆς ὀχείας ποίησιν ἡσιν = Ath. IX 389e πέτονται τε περὶ τὸν τῆς ὀχείας καιρὸν χάσκοντες καὶ τὴν γλῶσσαν ἔξω ἔχοντες οἱ τε θήλειες καὶ οἱ ἄρρηνες. Cf. inoltre Plin. *NH* X, 102 *hiantes autem exerta lingua per id tempus aestuant*.

momenti agonistici o erotici e che, nella sua insistente reiterazione, ha ben poco di eufonico e, dunque, di imitabile¹⁹⁰.

È difficile negare che Alcmane, il quale compie riferimenti ornitologici specifici in altrettanto specifici contesti metapoetici, stia alludendo volutamente a questa peculiarità delle pernici¹⁹¹; d'altra parte, interpretare il frammento come unica testimonianza di una produzione erotica perduta, sulla quale pure è difficile essere tanto scettici data l'insistenza con la quale la tradizione indiretta a più riprese l'attesta¹⁹², rischia di comportare innegabili forzature sul testo e incoraggia di fatto una tradizione aneddótica non sempre affidabile¹⁹³.

Credo ci sia spazio per avanzare qui, alla luce di quanto detto e di quanto proposto a livello testuale, un'ipotesi meno drastica per integrare la lasciva immagine della pernice nelle dichiarazioni di poetica di Alcmane.

Non ritengo necessario rinunciare all'ipotesi, già avanzata da altri, dell'appartenenza del frammento a un partenio¹⁹⁴. Da un punto di vista metapoetico, credo sia possibile cogliere nell'immagine delle pernici, indisciplinate nel canto e nell'esercizio dell'eros, una proiezione di giovani fanciulle non ancora iniziate all'attività dei cori e ai 'riti afroditici' di preparazione all'età adulta che a essa si accompagnano.

A riprova di ciò si può osservare che l'impiego di riferimenti ornitologici per le παρθένοι è pratica frequente in Alcmane: nel *Grande Partenio* l'insieme delle coreute si professa vergine e civetta che stride da una trave (fr. *PMGF* 1,85-87 = 3,85-87 Cal. [ἐ]γὼν μὲν αὐτά / παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα / γλαύξ· κτλ.)¹⁹⁵; altrove il poeta si rivolge a fanciulle ormai istruite nei cori (fr.

¹⁹⁰ Il κακκαβίζειν di Alcmane sembra avere delle affinità con il tipo di suono prodotto emesso da una specie di pernice che, proprio da esso, trae il suo nome (pernice *Chukar*). Tale richiamo, generalmente sessuale o di incitamento al combattimento, è emesso da maschi e femmine nel periodo dell'accoppiamento e consiste nella riproduzione insistita e in toni progressivamente più acuti di sillabe gutturali (e.g. *chukara-chukara-chukara*). Cf. Stokes 1961, 113. L'idea ripetizione insistita del suono è alla base della formazione dell'onomatopea stessa: essa è esito di un processo morfologico di raddoppiamento κακκα- (CV - CV) che ha la funzione di reiterare mimeticamente il suono. A favore della cacofonia del suono è interessante notare che in alcune lingue moderne lo stesso procedimento linguistico ha dato vita a forme verbali che, oltre a significare il verso dell'uccello, hanno subito uno slittamento semantico in "schiamazzare", "fare chiacchiere a vanvera" (e.g. fr. *caqueter*, ted. *gackern*). Cf. Skoda 1982, 41ss.

¹⁹¹ A tali conclusioni, per poi confutarle, è già giunto Bossina 1998, 11ss.

¹⁹² Cf. le qualifiche di Alcmane come εὐρετής τῶν ἐρωτικῶν μελῶν e τῶν ἐρωτικῶν μελῶν ἡγημῶν rispettivamente in *Suda* a 4891 A. = test. 4 Cal., s.v. Ἀλκμάν e in Ath. XIII 600f [cf. fr. *PMGF* 59 (a)-(b) = 148-149 Cal.].

¹⁹³ È d'obbligo qui menzionare la lettura del frammento offerta in Sirna 1973, 28-70. Lo studioso, che sottolinea a ragione come la lascivia della pernice nella tradizione scientifica e antiquaria suggerisca un'interpretazione alternativa alla poetica della mimesi, identifica nel testo la 'σφραγίς' di Alcmane al canto erotico e tenta di ricostruirne una struttura e una ritualità alquanto suggestive attraverso un *patchwork* dei frammenti del poeta. La proposta di Sirna, pur accattivante, crea forti perplessità per l'eccessiva affidabilità attribuita alle fonti indirette e per le discutibili, se non oscure, proposte esegetiche: esempi ne sono la traduzione di sunti, qemai in «considerare di buon augurio» e la ricostruzione di un γεγλωσσαμένον μέλος (canto lascivo) sul parallelo imperfetto dell'espressione κετεγλωτισσμένον μέλος di Ar. *Thesm.* 131.

¹⁹⁴ Così già in apparato segnala Diehl 1925, 46; dopo di lui Calame 1983, 480 e Brillante 1991, 151.

¹⁹⁵ Altrettanto indicative in tal senso sono le metafore ornitologiche ed equestri impiegate in riferimento alle qualità della coreuta Agesicora, in particolar modo al suo canto melodioso e alla sua raggiunta maturità sessuale come modello canoro e educativo. Cf. fr. *PMGF* 1.100s = 1 Cal., 100s. φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὄ[τ' ἐπι] Ξάνθω ροαῖσι / κύκνος; *ibid.*, 46-49,

PMGF 26,1 = 90,1 Cal., παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι) e le paragona alle alcioni che sostengono in volo il cerilo, *i.e.* Alcmane stesso ormai vecchio e incapace di sostenere le fatiche poetiche (vv. 2s βάλε δὴ βάλε κήρυλος εἶην / ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται κτλ.).

Se così fosse anche nel nostro frammento, Alcmane attraverso l'esempio negativo delle pernici rivendicherebbe a sé la capacità dell'*inventio* della poesia corale declinandola nelle sue due componenti principali, il canto e l'eros: essi infatti, strumenti tanto del poeta che li richiede alla divinità al momento della composizione¹⁹⁶, quanto della performance, dove guidano e costruiscono le relazioni tra coreute e corega¹⁹⁷, rappresentano il nucleo letterario e educativo della poesia di Alcmane. Letta in tal senso, la σφραγὶς di Alcmane si applica al componimento in cui essa appare, ma anche alla sua attività di poeta spartano di parteni *tout court*¹⁹⁸.

Questa legittimazione di ruolo si esprime in termini fortemente stranianti, quasi ironici, accentuati dall'impiego di una fraseologia omerica volutamente decontestualizzata: Alcmane si vanta di aver trovato parole in versi e musica per i suoi parteni, ascoltando non il canto di uccelli melodiosi, come sarebbe logico, ma il cacofonico e erotico richiamo delle pernici. Lo stesso poeta che altrove dichiara di conoscere l'intero patrimonio delle arie degli uccelli (fr, 140 Calame =), è altrettanto orgoglioso che l'ascolto della più inaspettata tra queste gli abbia fatto scoprire il canto, forse alludendo anche a valenze rituali e simboliche che ci sfuggono: se così fosse, sembra proprio questa paradossale esperienza di ispirazione a valorizzare e giustificare l'atto di *inventio* del poeta.

Questa particolare forma di auto-celebrazione, tanto seria quanto paradossalmente ironica, non è estranea ad Alcmane ed è stata a più riprese osservata dagli studiosi¹⁹⁹. In particolare, laddove gli fa espressamente il proprio nome (*PMGF* 39 = fr. 91 Cal.) o sembra parla di sé in contesti metapoetici (*PMGF* 17 = fr. 9 Cal.), si riscontra la medesima tendenza a associare referenti letterari, espressi in un linguaggio alto, a esperienze comuni, prosaiche, apparentemente prive di qualsiasi afflato poetico. Nelle parole di Schimtz, «für ihn keine Scheidung zwischen “poetischen” und “unpoetischen Gegenständen gibt».²⁰⁰

ὄπερ αἴτις / ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον / παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετρίδων ὄνειρον. Sull'argomento cf. Calame 1977b, 72-82. Per la caratterizzazione del coro nel Grande Partenio, cf. Puelma 1777, 1-55; Ferrari 2008, 69ss. Per l'ipotesi della *Selbstironie* nel fr. *PMGF* 26 = 90 Cal., cf. Giangrande 1971, 97-105; da ultimi sul medesimo testo cf. Andreoli 2001, 113-119 e Vestheim 2004, 5-18.

¹⁹⁶Cf. fr. *PMGF* 84 = 84 Cal. Μῶς ἄγε Καλλιόπα, σύγατερ Διός, / ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἴμερον / ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίσει χορόν.

¹⁹⁷ Per il ruolo del desiderio amoroso e della tensione erotica nella caratterizzazione della performance corale e del rito di iniziazione a essa collegato, Calame 1977b, 118ss.; Gentili 2006, 139-144.

¹⁹⁸ Per il fondamentale impatto sociale e educativo che la funzione del compositore, prerogativa esclusiva del poeta, ha sulla società spartana dell'epoca di Alcmane, cf. Calame 1977a, 399.

¹⁹⁹ Cf. *e.g.* Kraus, 1955, 78; sul nostro frammento cf. Bowra 1973, 45; cf. Fraenkel, 1997, 248s.

²⁰⁰Vedi Schmitz 1970, 12.

Il tripode ‘nuovo’ di Alcmane (Alcm. *PMGF* 17= 9 Cal.)

1. Il testo

καί ποκά τοι δώσω τρίποδος κύτος
†ὄκένιλεα Γειρησ†
ἀλλ’ ἔτι νῦν γ’ ἄπυρος, τάχα δὲ πλέος
ἔτνεος, οἶον ὁ παμφάγος Ἀλκμάν
ἠράσθη χλιαρὸν πεδὰ τὰς τροπὰς·
οὔτι γὰρ †οὔ τετυμμένον† ἔσθει,
ἀλλὰ τὰ κοινὰ γάρ, ὥπερ ὁ δᾶμος,
ζατεύει.

1 πόκα : A, probb. plerique edd. : τόκα Bergk 2 ὄκένιλεα Γειρης A (ὄκ’ ἐνιλεα Γειρης recognovit Calame) : ὄι Νιλέα τριήρης Stephanus : ὄι καὶ νιλέα τριήρης Ursinus : ὄ καὶ Νηληϊή τριήρης Weston : ὄι καὶ Πελεϊδὸν Ἀτρείδης dub. Casaubonus: ὄι κ’ ἐνὶ λεία γ’ ἐντὶ τριήρης Anon.¹ : ὄ κ’ ἐνὶ λεία ... ἀγείρης Anon.² (Hermann putavit Calame), probb. Dindorf: ὄι κ’ ἐνὶ λεία τριήρης Welcker : ὄι κ’ ἐνὶ πυάνιον σοὶ ἀγείρης Hartung : ὄι κ’ ἐνὶ ἐδέσματα πόλλ’ ἐναγείρης Meineke : ὄι τι καν ὑλάως ἐναγείρης Clemm : ὄι κ’ ἐνὶ παισὶν ἐπαίκλ’ ἀγείραις Bergk : ὄι κ’ ἐνὶ <φείδατ’ ἀολ>λέ’ ἀγείραις Jurenka : ὄ κ’ ἐνὶ <σιτί’ ἀο>λέ’ ἀγείρης Crusius : ὄι κ’ ἐνὶ <δεῖπνον ἀολλέ’> ἀγείρης Edmonds: ὄι κ’ ἐνὶ <σίτια φαδέ’ ἀγείρης Diehl 3 δὲ πλέος A : δ’ ἔμπλεος Lobel ap. Page 4 οἶον A : οἶου Schweighäuser 5 χαιερὸν A : χλιαρὸν Casaubon : χλιαρὸν Sitzler, probb. plerique edd. | ποδα A (παῖδα recognovit Calame) : πέδα Casaubon, probb. omnes edd. 6 οὔτι γὰρ οὔ τετυμμένον A : ἠὺ τετυμμένον Anon.¹, dub. Calame : οὔτι γὰρ οὔτος τετυμμένον Casaubon: οὔτι γὰρ οὐδὲ τετυμμένον vel οὔτι γὰρ οὔ τὸ τετυμμένον Schweighäuser : οὔτι γὰρ ἀδὺ τετυμμένον (probb. Campbell) vel οὐδὲ γὰρ εὔ τι τετυμμένον Page : οὔτι γὰρ οὔ γε τετυμμένον Pizzocaro : οὔτι γάρου <τι>τετυμμένον vel οὔτι γάρου <γε> τετυμμένον Gigante : οὐδέ γὰρ εὔ <τι> τετυμμένον ἐσθίει coni. Hartung 7 κοινὰ A, probb. Pizzocaro : κοινὰ Casaubon, probb. plerique edd.²⁰¹.

²⁰¹ Il testo del frammento è quello Davies 1991 (*PMGF*). Per l’interpretazione dell’apparato, che rappresenta una versione integrata e aggiornata di quello presente nell’edizione, si forniscono qui di séguito una serie di indicazioni: A = *Marc. gr.* 447; Stephanus = P. S., *Carminum poetarum novem, lyricae poeseos principum fragmenta, Alcei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindaris, nonnulla etiam aliorum*, Parisiis 1560; Ursinus = F. O., *Carmina novem illustrium feminarum [...] Et lyricorum Alcmanis Ibyci Stesichori Anacreontis Alcaei Simonidis Bacchylidis*. Antuerpiae 1568; Weston = S. W., *Hermesianax, sive conjecturae in Athenaeum atque aliquot poetarum graecorum loca, quae cum corriguntur et explicantur tum carmine donatur*, London 1794, 35; Casaubonus e Schweighäuser = J. S., *Animadversiones in Athenaei Deinosophistas, V. post Isacuum Casaubonum conscripsit Iohannes Schweighäuser*, Argentorati 1804; Anon¹ = Anon., rec. Schweighäuser 1804, «*Jenaisch. Allg. Lit.-Zeitung*» CCXLVIII (1806), 134; Anon² = Anon. rec. Welcker 1815, «*Jenaisch. Allg. Lit.-Zeitung*», CLV (1816), 297s. Quest’ultimo è stato identificato da Calame con Hermann, ma la firma alla recensione è Ök.); Crusius = Hiller-Crusius 1897²; Hartung = Hartung 1856; Welcker = Welcker 1856; Meineke = A. M., *Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae 1967; Clemm = 1876; Bergk = Bergk 1882⁴; Jurenka = Jurenka 1896; Edmonds = Edmonds 1922; Diehl = Diehl 1925; Page = Page 1962 (*PMG*); Campbell = Campbell 1988; Pizzocaro = Pizzocaro 1990; Gigante = Gigante 1992; Liberman = Liberman 1993.

1. Commento minimo filologico, linguistico e stilistico

v.1 καί ποκα: l'incipitario καί ποκά τοι, qui in patina dorica, è *unctura* omerica che introduce la promessa di un dono (e.g. *Il.* I 213, καί ποτε τοι τρις τόσσα παρέσσειται ἀγλαὰ δῶρα: si confrontino inoltre l'attacco tipico καί ποτέ τις, in particolare nella formula καί ποτέ τις εἶπησι che serve a introdurre commenti che potrebbero verificarsi nel futuro (*Il.* VI 459; VII 87) e che è riecheggiata in tali casi dalla formula di chiusura ὡς ποτέ τις ἐρέει (*Il.* VI 462; VII 87)²⁰². Per l'impiego del cosiddetto *apodotic* καί, ben attestato in Omero e nei lirici in sintagmi del tipo καί τότε, κᾶτα, κᾶπειτα, cf. DP² 9 (1), 308s. Quest'uso della *unctura* avverbiale καί ποκα, che di fantto anticipa anche un'indicazione d'uso, può forse essere messo a confronto con l'impiego di καί τότε nelle *Opere e Giorni* esiodei, dove essa funziona come marca introduttiva di sezioni a carattere precettistico (e.g. *Hes. Op.* 536 e 622)²⁰³.

τρίποδος κύτος: l'espressione, che indica la parte concava della suppellettile destinata al riempimento, riecheggia e precisa una metafora iliadica (*Il.* XVIII 348 γαστήρην μὲν τρίποδος πῦρ ἄμφεπε, κτλ) e ritorna del tutto simile in Eur. *Suppl.* 1202 (τρίποδος ἐν κοίλῳ κύτει). In tutti questi casi essa indica la funzionalità del tripode (in Alcmane supporto di raccolta, in Omero contenitore di acqua, in Euripide parte cava dove incidere i giuramenti), ma altrove il riferimento all'ampiezza è anche un chiaro segno della qualità dell'oggetto (*Il.* XXIII 264; 702)²⁰⁴. Se poi si considera il tripode alcmane nella sua – parrebbe – duplice accezione di contenitore e strumento di cottura, un interessante parallelo è costituito da un frammento di Senarco, in cui si parla del riempimento di un κύτος λοπάδος – e da Ath. 228d-229b sappiamo che il termine λοπάς designa una grossa pentola adatta a bollire alimenti – con un polipo intero, che comunque non basterà a curare con il suo potere afrodisiaco l'impotenza che si è abbattuta su una casa (cf. Xenarch. fr. 1, 6-8 K.-A.). Anche in questo caso, come in Alcmane, il termine κύτος sembra far riferimento, oltre che alla capacità di un utensile destinato al riempimento e alla cottura di cibo in grandi quantità²⁰⁵.

v.2 ὄκ'...Γειρης: il testo tràdito presenta la sequenza ὄκ' ἐνιλεα Γειρης, giunta con ogni probabilità già corrotta allo scriba, il quale per questo ha rinunciato ad accentare. Su questo *locus desperatus* si sono succeduti i più svariati interventi testuali da parte di studiosi e editori: si è pensato in primo luogo al celebre episodio iliadico del dono di Agamennone a Achille (ὄκ' καὶ Πελεΐδην Ἀτρείδης nel Casaubon ap. Schweighäuser 1804, 322); alcuni, emendando in fine di verso con τριήρης, hanno pensato ora a una descrizione dei rilievi scolpiti sul tripode (ὄκ' Νιλέα τριήρης in Estienne 1560, e ὄκ' καὶ νιλέα τριήρης nell'Orsini 1568, e dopo di essi ὄκ' καὶ Νηληϊή τριήρης in Weston 1794, 35) ora

²⁰² Cf. Kirk 1990, 212 ad vv. 459-462.

²⁰³ Vedi Ercolani 2010, 341 e 369 *ad loc.*

²⁰⁴ Sulle funzioni e prerogative del tripode, cf. anche Reisch 1905, 1669-1696.

²⁰⁵ Sul frammento di Senarco cf. Degani 2014, 196.

alla coppa con la quale si attinge al tripode (Anon.1806, ᾧ κ' ἐνι λεία γ' ἐντὶ τριήρης; Welcker 1815 e *id.* 1856 ᾧ κ' ἐνι λεία τριήρης²⁰⁶). Hermann 1816, partendo da alcune obiezioni alla soluzione di Welcker (tra cui la mancanza di un verbo per la particella modale κε; la mancata attestazione della τριήρης come vaso da 'raccolta di cibo' e non da bevuta; in ultimo, la violazione metrica dei tetrametri dattilici κατὰ στίχον)²⁰⁷, propone di integrare il tradito Γειρης con un congiuntivo ἀγείρης (o, come seconda alternativa, ἐγείρης), introdotto a inizio di verso da un relativo (ᾧ κ' ἐνι λεία ...ἀγείρης). Il verso farebbe così riferimento all'uso che l'offerente auspica per il suo dono e che si premura di segnalare direttamente al destinatario: egli dovrà utilizzare il tripode, ben capiente, come un funzionale 'contenitore' da cucina. Lo studioso dunque traduce: «wo du viel hineintum, worin du viel sieden kannst»²⁰⁸. La proposta di Hermann viene sostanzialmente accettata nell'edizione di Dindorf 1827, il quale pone a testo ᾧ κ' ἐνι... ἴλέῃ ἀγείρης e dopo di lui molti altri, i quali non hanno mancato di avanzare proposte integrative per la lacuna intermedia. Hartung 1856 e Bergk 1882⁴ integrano la lacuna con termini 'gastronomici' altrove presenti in Alcmane: il primo, pensando alla purea di fave presente in *PMGF* 96, propone ᾧ κ' ἐνι πύάνιον σοι ἀγείρης, mentre la proposta di Bergk (ᾧ κ' ἐνι παίσιν ἐπαίκαλ' ἀγείραις) allude alle *secundae mensae* spartane che facevano seguito al pasto principale, conosciuto da Alcmane come αἰκλον (fr. *PMGF* 95(b) = 92 Cal e *PMGF* 95(a) = 131 Cal). Anche Meineke 1857 propone di integrare con un sostantivo riferito al cibo contenuto nel tripode (ᾧ κ' ἐν ἐδέσματα πόλλ' ἐναγείρης); così Jurenka 1896 (ᾧ κ' ἐνι <φείδατ' ἄολ>λέ' ἀγείραις, con ottativo potenziale), Edmonds 1922 e poi 1928² (ᾧ κ' ἐνι <δεῖπνον ἄολλέ' > ἀγείρης), Diehl 1925 e poi 1942² sulla scia di Crusius ap. Hiller-Crusius 1897⁵ (ᾧ κ' ἐνι <σιτί' ἄολλέ' > ἀγείρης). Su questa linea, gli editori più recenti (Page 1962, Marzullo 1967, Calame 1983, Campbell 1988 e Davies 1991) hanno preferito non integrare la lacuna centrale²⁰⁹. Pur nell'impossibilità evidente di restituire il verso nella sua interezza, la ricostruzione sintattica operata da Hermann sembra verosimile, tanto da un punto logico (l'uso di 'contenitore' del tripode dichiarato al v. 2 è del tutto coerente con la menzione della sua capienza al v.1), quanto da un punto di vista stilistico: l'*Attributivsatz* costruita con κε + cong. a indicare lo scopo o il compimento,

²⁰⁶ Così Welcker 1856, 410: «Triremis autem si fuit patella sive catillus, ad hauriendam ex lebetes pulvem destinatus fuisse potest, qui una cum illo et tripode apte donaretur et aheni immitteretur (ᾧ ἐνι), fere ut ad craterem quodammodo pertinebat cantharus.»

²⁰⁷ Per la τριήρης esclusivamente come boccale da bevuta cfr. Hesych. τ 1378 H.-C. ῥυτόν τι ἔκπωμα e Ath. XI 500f, dove essa viene definita εἶδος πόματος sulla base del precedente testo di Epinico Comico (Ath. XI 497b = Epinicus fr. 2 K-A, ἕτερον τριήρης· τοῦτ' ἴσως χωρεῖ χόα).

²⁰⁸ Tale soluzione testuale e interpretativa, sostanzialmente seguita dai successivi editori, è messa in discussione da Welcker 1856, 411 sulla base di ragioni paleografiche e d'uso linguistico: «quod ad ἀγείρης qui codicum scripturam temere spreverunt, non reputarunt neque γ adeo facile quam simplex Γ in A mutari, neque vel aquam et farinam vel quicquid ad pulvem coquendam pertinet colligi in vas.»

²⁰⁹ Segnalo in nota l'isolata soluzione testuale di Clemm (ᾧ τί καν ὑλάως ἐναγείρης) e la sua interpretazione del verso (1876, 7): «de cibo apte hoc vel de singulis rebus praedicari quibus pulvem poeta constare vel ad lebetem spectare paullatim cibo replendum quo id modestius amator precetur.» Cf. Clemm 1876, 15.

contemporaneo o immediatamente successivo, della frase principale, è una struttura sintattica ricorrente in Omero²¹⁰ (cf. ad esempio *Il.* I 165; III 286; XXI 103; XXIII 345; *Od.* II 213; IV 29; V 37; X 288; XV 311; XVII 385; particolarmente interessante il caso di *Il.* XVI 129, dove il costrutto, pur non introdotto da relativa, compare in clausola con il verbo ἀγείρω: δύσεο τεύχεα θᾶσσον, ἐγὼ δέ κε λαὸν ἀγείρω) e il suo impiego si adatta perfettamente alla coloritura epica dell'intero frammento²¹¹. Per quanto riguarda la lacuna centrale, qualsiasi emendamento è dubbio, anche a causa dell'ambiguità semantica del verbo ἀγείρειν, che già in epoca omerica «svolge una duplice funzione secondo la diversità dei rapporti che legano il “raccolgitore” e “il contribuente”»²¹². Infatti, accanto al significato di ‘ammassare’, detto di beni conquistati o ricevuti in dono (*Od.* III 301s.; XIV 285s.), esso indica anche la raccolta di cibo e sostanze come forma di risarcimento δημόθεν/ κατὰ δῆμον (*Od.* XIII 13s. in riferimento ai Feaci; *Od.* XIX 196s. in riferimento a Odisseo ‘finto cretese’) e di accattonaggio (*Od.* XVII 360s.). A questa seconda accezione risale la successiva specializzazione del verbo e dei suoi corradicali ἀγυρτάζειν/ἀγύρτης a indicare l'attività dello πτωχεύειν (così Eusth. *Comm. Od.* XIII 13 1731,45s. Van der Walk ἐκ δὲ τοῦ ῥηθέντος ἀγείρειν εἴτουν ἀγυρτάζειν καὶ ὁ ἀγύρτης γίνεται καὶ ἀγυρμός²¹³). Per la stessa anfibologia semantica nel verbo ζητέω, cf. *infra*.

v. 3 ἀλλά: l'uso di ἀλλά in locuzioni avverbiali di valore ingressivo e transizionale piuttosto che avversativo *stricto sensu*, è ben testimoniato (cf. GP², 21s., s.v. *progressive à.*).

ἄπυρος: l'aggettivo ἄπυρος, alla lettera ‘non posto su fiamma’, compare in Omero a indicare tipologie di manufatti che per la loro funzione (cottura, riscaldamento dell'acqua) prevedono la presenza del fuoco, i. e. tripodi e lebeti. L'aggettivo sta dunque a segnalare che l'oggetto non è ancora stato adibito alla sua funzione: cf. *Il.* XXIII 268s., ἄπυρον κατέθηκε λέβητα / καλόν, τέσσαρα μέτρα καχανδότα, λευκὸν ἔτ' αὐτως²¹⁴. Tuttavia, occorre osservare che l'epiteto nella sua accezione di ‘ancora intatto da fiamma’ e dunque ‘nuovo’ indica una delle qualità precipue del manufatto nel momento in cui diviene oggetto di scambio, ora come dono (*Il.* IX 122, 264), ora come premio negli agoni (*Il.* XXIII 267, 885). Per la pregevolezza di un manufatto intatto offerto in dono si veda in particolare *Od.* VIII 402-405 (parla Eurialo facendo riferimento a Odisseo) δώσω οἱ

²¹⁰ Sull'argomento, vedi Chantraine *GH* II, § 362-363, 246s. e in particolare § 363: «il s'agit bien d'un énoncé général, mais c'est aussi, si l'on veut, un cas déterminé que l'on envisage dans l'avenir, et cette seconde manière de présenter les choses donne à l'affirmation plus d'accent». Cf. inoltre *KG* II §559.2-3 e Schwyzer-Debrunner *GG* II, 311s., dove si parla di *Prospektiv Konjunktiv* «zur Bezeichnung ein Verbalinhalts, dessen Verwirklichung erwartet wurde (in der Gegenwart oder Zukunft, seltener in der Vergangenheit)».

²¹¹ La medesima costruzione compare già come epicismo in Tyrt. 6,7s. G-P² = 10,7s. W² ἐχθρὸς μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσειται, οὓς κεν ἴκηται, / χρησιμοσύνη τ' εἰκὼν καὶ στρυγερὴ πενίη κτλ). Cf. Prato 1968, *57.

²¹² Cf. Bertelli-Lana, I, 1977, 51.

²¹³ Cf. anche *ThGL* s.v. ἀγείρω I 259.

²¹⁴ Sulla base di queste osservazioni, tra i termini omerici ἄπυρος e ἐμπυριβήτης sussiste soltanto differenza di condizione e non d'uso, come frainteso in Semos *FGrHist* 396 F 16 = Ath. II 37f; *schol. in Il.* IX 122-123, 423 Erbse; sullo stesso luogo iliadico, Eusth. *Comm. Il.* II 671, 9-15.

τόδ' ἄορ παγγάλκεον, ᾧ ἔπι κόπη/ ἀργυρέη, κολεὸν δὲ νεοπρίστου ἐλέφαντος/ ἀμφιδεδίδηται· πολέος δέ οἱ ἄξιον ἔσται. Il concetto di τρίπους ἄπυρος possiede un valore ben diverso nella sua dimensione quotidiana di utensile da cucina, testimoniato da uno dei precetti degli *Erga* esiodei: se intatto da fuoco, esso è impuro e inservibile, perché ancora in attesa di essere consacrato (*Op.* 748s., μηδ' ἀπὸ χυτροπόδων ἀνεπιρρέκτων ἀνελόντα ἐσθίειν μηδὲ λόεσθαι, ἐπεὶ καὶ τοῖς ἔπι ποινή)²¹⁵.

τάχα: l'avverbio τάχα nell'accezione di *mox* a indicare un'azione imminente e oggetto di attesa nelle aspettative del parlante è d'uso omerico²¹⁶ e altrettanto testimoniata è la contrapposizione temporale tra νῦν e τάχα (*Il.* II 193, νῦν μὲν πειρᾶται, τάχα δ' ἴψεται υἱὰς Ἀχαιῶν). Non credo sia necessario supporre un invertito ordine temporale delle azioni prospettate da Alcmane e dunque anticipare la preparazione dell'ἔτνος introdotta dall'avverbio τάχα (futuro prossimo) all'atto della consegna del tripode introdotta da ποτε (futuro indeterminato)²¹⁷. In realtà, entrambe le determinazioni avverbiali fanno riferimento a un futuro imminente e sembrano identificarsi con due momenti di una medesima azione. Lo stesso *epos* omerico testimonia l'impiego di entrambi gli avverbi per definire un'azione imminente nelle attese del parlante (*Il.* II 204s. ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τελέεσθαι οἴω' ἦς ὑπεροπλησι τάχ' ἄν ποτε θυμὸν ὀλέσση).

v.4 παμφάγος: si è a lungo discusso sul senso dell'epiteto παμφάγος, alternativamente interpretato nell'accezione negativa di 'ghiottone, colui che tutto divora, mangione' e come *vox media* 'colui che mangia qualsiasi tipologia di cibo, onnivoro'. Pochi studiosi si sono schierati chiaramente a favore dell'una²¹⁸ o dell'altra²¹⁹ soluzione, mentre la maggioranza si limita a sospendere il giudizio²²⁰. Il termine ritorna a più riprese nella produzione scientifica di Aristotele come *vox media* e comoda etichetta classificatoria per animali onnivori (*Pol.* 1256a,25; *HA* 488a,15 e 593b,25; così anche *Plin. NH*, V 30,35); tuttavia, si vedano *Arist. fr.* 520 Gigon, dove è attestato anche composto affine πολυφάγος riferito in senso chiaramente denigratorio a un ghiottone e la glossa di Hesych. π 278 Schmidt, παμφάγος: πολλὰ δαπανῶν. Un caso da segnalare è quello di alcuni *incipit* di *Inni Orfici*

²¹⁵ Gli scolasti segnalano l'interpretazione di Plutarco, secondo il quale Esiodo fa riferimento alla pratica giornaliera di compiere un sacrificio prima di consumare il pasto (cf. *schol Hes. Op.* 748-749, 228 Pertusi θυσίαν ταύτην ὁ Πλούταρχος πρόχειρον καὶ καθημερινὴν εἶπεν ὀρθῶς, ἀφ' ὧν μέλλομεν ἐσθίειν, ἱερὰ ποιῶντας διὰ τοῦ ἀπαρξάσθαι e 748c τούτεστι σπένδε πρῶτον καὶ τότε <ἐσ>θιε). Tuttavia, mi sembra opportuno convenire con Ercolani che il riferimento in questo caso non sia alla realizzazione di un rito quotidiano prima di mangiare, ma alla necessaria consacrazione di ogni nuovo utensile. In tal senso anche lo scolio 748b, 228 Pertusi χυτροπόδας καλεῖ ᾧδε μὲν τὰς ἐσχάρας ἀφ' ὧν οὐδὲν ἐτύθη θεοῖς καινῶν ὄντων κτλ. Cf. Ercolani 2010, 406 *ad loc.*

²¹⁶ Cf. *LfggrE* XXI 332ss. s.v.: «steigert den Gewissheitsanspruch des Sprachers, das Drangende, Plastische der Situation (bzw. Die Knappheit des Ausgangs, der beinahe, fast bar bevorstehenden aber verhinderten)». Il medesimo uso si ritrova nella lirica corale più tarda (*Pind. P.* 2,29; 4,83), mentre Esiodo lo conosce soltanto con il significato di «forse» (*Hes. Op.* 399).

²¹⁷ Così Nafissi 1991, 211.

²¹⁸ Cf. Michelangeli 1889, 30; Romagnoli 1933, 42; Del Grande 1959, 94.

²¹⁹ Cf. Marzullo 1967, 39.

²²⁰ Cf. e.g. Smyth 1900, 192; Calame 1983, 366; De Martino-Vox 1996, 177.

(*H. Orph.* 12,6; 66,5), dove *παμφάγος* è usato come epiteto celebrativo e mistico che fa all'indole dominatrice di Eracle /Tempo -Sole e di Efesto/ Fuoco²²¹. Un'oscillazione tra *vox media* e accezione dispregiativa è in realtà riscontrabile nei composti del tipo *-φαγος tout court*²²². La prima è testimoniata già in Omero, dove tali composti hanno la funzione di identificare gruppi di individui o popoli sulla base della loro dieta: in tale accezione, non sono né positivamente, né negativamente connotati, ma esprimono semplicemente una differenziazione di carattere etnografico, come dimostra la loro successiva occorrenza in testi storiografici. Cf. l'impiego di *σιτοφάγος* in *Od.* IX 191 ~ Hdt. IV 109; *ἀνδροφάγος* in *Od.* X 200 ~ Hdt. IV 18,106 in riferimento ai popoli di Scizia; *λωτοφάγος* in *Od.* IX 84 ~ Hdt. IV 177; ancora, *ώμοφάγος* detto di animali carvivi in *Il.* V 782, XI 479, XVI 157 ~ Th. III 94. L'accezione dispregiativa è ben attestata in Esiodo, dove l'epiteto *δωροφάγος* (*Hes. Op.* 39 e 264 in riferimento ai re; 221 in riferimento agli uomini) è sempre negativamente connotato, sia che lo si interpreti nel senso letterale di 'divoratore del dei banchetti ai quali si è invitati' che in quello metaforico di una smodata voracità²²³. In entrambe queste accezioni il composto è particolarmente vicino per forma, significato e uso all'omerico *δημόβορος* di *Il.* I 231, riferito in tono denigratorio ad Agamennone («divoratore di ciò che appartiene alla comunità»). Per quanto riguarda l'epiteto *harpax πασπαληφάγος* in *Hipp.* fr. 106,11 Deg², non ci sono sufficienti elementi per stabilirne la connotazione negativa o meno²²⁴.

πεδὰ τὰς τροπὰς: la *iunctura* *πεδὰ τὰς τροπὰς*, oltre a richiamare l'omerico *τροπαὶ ἡελίοιο* (*Od.* XV 404), di fatto costituisce una *variatio* dell'espressione esiodica *μετὰ τροπὰς ἡελίοιο* (*Op.* 564, 663). Da un punto di vista formale, sembrano provarlo l'uso della medesima preposizione e l'accusativo breve *τροπᾶς*, caratteristica non omerica risalente a una tradizione poetica della Grecia Nord-occidentale comune a Esiodo e altri poeti esclusivamente di area dorica²²⁵. Da un punto di vista lessicale, il sintagma indica *more Hesiodaeo* un cambiamento stagionale: nelle *Opere* esso sta a significare ora il solstizio di estate (*Op.* 663), ora quello di inverno (*Op.* 564)²²⁶. Merita appena un cenno l'ipotesi avanzata da Bagordo [1998, 295], secondo il quale il termine *τροπαί* di agoni spartani in onore di Apollo, come nel più tardo (IV sec. a.C.) peana a Dioniso di Filodamo di Scarpea (*CA* 1,131ss.): *πυθίαισιν δὲ πενθετη-ροῖσ[ι τ]ροπαῖς* (*πενθετηροῖσ[ι τ]ροπαῖς leg. πενθετηροῖς [π]ρόπ[λοις]* Sokolowski) ἔταξε Βάκ-/χου θυσίαν χορῶν πο[λ-]/ [λῶν] κυκλίαν ἀμίλλαν /τεύχειν· κτλ.²²⁷.

²²¹ Vedi Ricciardelli Apicella 2000, 289 e 480ss.

²²² Vedi Chantraine *DELG* s.v. φαγεῖν, 1167.

²²³ Cf. West 1966, 151 ad l.

²²⁴ Cf. Degani 2007, 124s. ad l. e Hesych. π 1063 H.-C.

²²⁵ Sull'argomento cf. Cassio 2009. Prima di lui Morpurgo Davies 1964, 153; Edwards 1971, 162; Hinge 2006, 143ss.

²²⁶ Diversamente in Omero *Od.* XV 404, ὅθι *τροπαὶ ἡελίοιο* viene utilizzata come indicazione di carattere topografico. Cf. Hoekstra 2015 [2007¹¹], 264.

²²⁷ *Contra* cf. Hinge 2006, 240 n.6.

v. 5 ἡράσθη: il verbo ἐράομαι, che, per quanto epicizzante, compare qui in una forma di aoristo passivo attestata soltanto a partire da epoca classica²²⁸, presenta una costruzione con accusativo dell'oggetto che non occorre altrove, se non eccezionalmente con altri verbi di desiderio²²⁹. Un primo emendamento è proposto da Schweighäuser il quale nota: «sed, quoniam verbum ἐράσθαι genitivum casum, non accusativum, adsciscere solet, οἴου et χλιεροῦ desiderabam.». Dopo di lui, Sitzler propone di leggere ἦρ' ἔσθει e tradurre «den Frühling über isst» con un riferimento al fr. *PMGF* 20 = 12 Cal. Marzullo²³⁰ giustifica l'accusativo sulla base di un φαγεῖν sottinteso in παμφάγος. Da ultimo, Hinge propone di correggere οἴω...χλιερῶ con l'atteso timbro *severior* o, in alternativa, di interpretare entrambi i termini come accusativi di contenuto²³¹. L'ipotesi di Marzullo sembra, a livello di senso, la più convincente; in tal caso si potrebbe anche ipotizzare che al valore gnomico dell'aoristo di ἐράω si aggiunga una sfumatura semantica (“essere abituato, essere avvezzo a”) propria di alcuni *verba affectuum* i quali, accompagnati da infinito, indicano una tradizione o una consuetudine. Si veda in particolare il trattamento del verbo φιλεῖν in Erodoto (Hdt. II 27 e 135,5; VII 9γ, 10ε, 10ζ, 50,2, 160,1, e con l'impiego di οἴος in VIII 128,2 οἴα φιλέει γίνεσθαι ἐν πολέμῳ. Cf. Powell 1966, 373 s.v.

v. 6 οὔτι...τετυμμένον: il testo trådito presenta οὔτι γάρ οὐ τετυμμένον, sicuramente corrotto *metri causa*. Alla proposta οὔτι γάρ οὔτος τετυμμένον di Casaubon, anch'essa inaccettabile per ragioni metriche, fa seguito quella dello Schweighäuser 1804, 324 (οὔτι γάρ οὐδὲ τετυμμένον o οὔτι γάρ οὐ τὸ τετυμμένον). Il correttore anonimo a Schweighäuser [1806, col.134] propone di emendare in οὔτι γάρ ἠὲ τετυμμένον. Ora, se per l'aggettivo τετυμμένος, in Omero attestato in riferimento a manufatti e oggetti artigianali (*Il.* XVI 225; XVIII 373; XXIII 741; *Od.* IV 615), si può ipotizzare una risemantizzazione sulla base dell'impiego omerico di τεύχω per la preparazione del pasto (*Il.* I 467= II 430=VII 319; *Od.* VIII 61; X 182; XV 77; XX 390)²³², più oscura resta la correzione ἠὲ, forma avverbiale non attestata dell'aggettivo omerico ἠὲς²³³. La congettura dell'anonimo, seguita

²²⁸ Nell'*epos* ricorre soltanto all'aoristo sigmatico (*Il.* XVI 182, XX 223). Vedi anche *LSJ*⁹ 980 s.v. ἔραμαι.

²²⁹ Cf. Calame 1983, 366 e Garzya 1954, 119.

²³⁰ Cf. Marzullo 1967, 38.

²³¹ Per quest'ultimo costruito cf. Schwyzer-Debrunner, *GG* II, 74. Mi sembra tuttavia rilevante segnalare il termine χλιαρόν occorre con valore avverbiale anche nell'espressione pindarica riferita al riso del Centauro (*P.* 9,38 χλιαρόν γελάσσαις), ove esso ha il valore metaforico di 'aperto' a partire da quello proprio di 'caldo'. Cf. Gentili *et. all.* 1995, 234 n. 2. Sembra dunque eccessivamente forzata l'interpretazione di Bagordo, il quale sulla base di una spiegazione del sintagma pindarico presente negli scolii) come (ἠδὲ γελάσσαις in *schol. Pind. P.* 9 66a II, 227 Drach.), intende così il v. 5 nel frammento di Alcmane: «er sagt, dass er den Brei gern nach τροπαὶ den mag». Cf. Bagordo 1998, 265.

²³² Cf. Libermann 1993, 48: «le poète contraste le contenant bien travaillé et le contenu tout simple, il joue sur les mots et emploie plaisamment τετυμμένον à propos d'un mets, alors que l'usage épique le réserve à des objets de fabrique». Cf. *Lfgre*, XXII 433ss. s.v. τεύχω.

²³³ Il termine ἠὲς compare generalmente in Omero come epiteto di eroi, in particolare a indicare la forza fisica e il valore militare. È cristallizzato in formule del tipo ἠὲς τε μέγας τε (*e.g.* *Il.* II 653 e XI.221; acc. V 628 e XX 457) e, come attributo, è generalmente riferito a figure maschili (παῖς, θεράπων, υἱός, etc.). Al neutro compare soltanto come attributo di μένος (*Il.* XXIV 6; XX 80; XVII 456). Cf. *Lfgre* II, 811 s.v. e Treu 1968, 36ss. Per una possibile spiegazione della non omerica forma avverbiale in Alcmane, cf. Hinge 2006, 53: «Doch ist es nicht von vorherin

dalla maggior parte degli editori, è messa in discussione da Page 1962, il quale propone in apparato ἄδὸ τετυγμένον o alternativamente οὐδὲ γὰρ εὖ τι τετυγμένον. Così anche Davies 1991. A una soluzione diversa giunge Marzullo, il quale propone οὔτι γὰρ οὔ <τε> τετυγμένον, con caduta aplologica del τε e impiego di uno schema sintattico già omerico per cui due negazioni consecutive non si annullano, ma si confermano enfaticamente²³⁴. Dopo di lui, Calame pone a testo con riserve la congettura dell'Anonimo²³⁵. Una posizione dissenziente è quella di Pizzocaro, il quale emenda in οὔ γε τετυγμένον e traduce «perchè non mangia di certo cibo non preparato»²³⁶. Sul verso in questione ritorna Gigante, il quale, per ovviare alla sequenza di un doppio γὰρ che sembra fare difficoltà, emenda il testo tradito in οὔτι γάρου <τι> τετυγμένον o οὔτι γάρου <γε> τετυγμένον e identifica nel termine γάρου, sulla base delle sue più tarde occorrenze in testi tragici (e.g. Soph. fr. 606 e 799 Radt), «un cibo considerato raffinato e non volgare nell'ambiente spartano»²³⁷. Liberman²³⁸, dopo aver giustificato la presenza della sequenza γάρ...γάρ sulla base di alcuni *loci similes* (Archiloc. 13,3-5 W² e Hippon. 13,1-2 W²), corregge l'iniziale *iunctura* οὔτι γάρ, non attestata prima di Euripide, in οὐδὲ γάρ e recupera per il tradito οὐ τετυγμένον la soluzione già di Page εὖ <τι> τετυγμένον. Quest'ultima proposta risulta, a mio parere, la più soddisfacente. In primo luogo, la ripetizione della particella γάρ è del tutto giustificata da un punto di vista logico e sintattico: se il primo γάρ ha una chiara funzione esplicativa rispetto a quanto detto in precedenza (v.5), il secondo ha la funzione di rafforzare enfaticamente, assieme alla congiunzione avversativa ἀλλὰ, la contraddizione con quanto è stato appena detto²³⁹. Inoltre, la soluzione testuale εὖ <τι> τετυγμένον è l'unica ad avere parziale riscontro in alcuni precedenti trattamenti dell'aggettivo e dei suoi *similia*: una costruzione sintattica affatto simile dell'aggettivo ricorre in *Od.* XXIV 205s. (ἀγρόν...καλὸν Λαερτιάο τετυγμένον) dove τετυγμένος, che di norma compare senza ulteriori specificazioni nel senso di 'lavorato', si accompagna qui a καλός in funzione avverbiale. Per quanto riguarda la forma avverbiale εὖ, si può dire che essa costituisce spesso il primo membro di composti o nessi participiali di valore attributivo affini per forma e significato all'aggettivo τετύγμενος: di una certa rilevanza è l'impiego del corradicale εὔτυκτον (*Il.* III 336; VIII 44; X 566; *Od.* IV 123), il quale torna in Erodoto riferito a carni preparate e pronte al consumo (*Hdt.* I 119,3 ...τὰ δὲ ἤψησε

auszuschliessen, dass Alkman einen sozusagen unepischen Epizismus wie das adverbale ἤψω verwenden würde und somit die dichterischen Werkzeuge, die er im Epos gefunden hat, über den Rahmen des Epos hinaus verwendet hätte».

²³⁴ Cf. Marzullo 1967, 39. Il rafforzamento enfatico della negazione è attestato soprattutto per la sequenza οὐδὲ γὰρ οὐδέ in *Il.* V 22, VI 130, XIII 269. Vedi Schwyzer-Debrunner, *GG*, II, 598.

²³⁵ Cf. Calame, 1983, 367.

²³⁶ Cf. Pizzocaro 1990, 305ss.

²³⁷ Cf. Gigante 1992, 49ss. Si osservi che la lettura γάρ' risale già a Diehl 1942² e che Del Grande [1959, 95] legge al v. 7 γάρ' ἤψω e traduce i due versi finali «ma ricerca i condimenti (γάρω) comuni come il popolo».

²³⁸ Cf. Liberman 1993, 48.

²³⁹ Sull'impiego di ἀλλὰ in questo verso, cf. Denniston *GP*², 107: «ἀλλὰ contrasts what is affirmed with what has just been denied»

τῶν κρεῶν, εὐτυχτα δὲ ποιησάμενος εἶχε ἔτοιμα). Si confrontino inoltre le espressioni εὖ πεπυκασμένος e εὖποιητός, varianti di τετυγμένος nella dizione omerica (*Il.* II 777, ἄρματα δ'εὖ πεπυκασμένα κεῖτο ἀνάκτων ἐν κλισίῃς; IV.226; X 438; XXIII 503; *Od.* XXIII 200)²⁴⁰. In ultimo, a favore dell'ipotesi di Page ἀδὺ τετυγμένον, si possono citare le occorrenze epiche dell'aggettivo ἡδύς in relazione a vivande (*Il.* XX 391, *HH.* 4,562 e, soprattutto, *Od.* XX 390s, δεῖπνον μὲν γὰρ τοί γε γελοιῶντες τετύκοντο ἡδύ τε καὶ μενοεικές, κτλ.; per l'impiego di ἡδύς in funzione avverbiale, *Od.* IV 446, ἡδὺ μάλα πνειοῦσαν, detto di ἀμβροσίην)²⁴¹.

v. 7 κοινά: il testo tradito riporta καινά, corretto già dal Casaubon in κοινά, e come tale accettato da tutti gli editori a seguire. Unica voce dissenziente è Pizzocaro [1990, 293], il quale mantiene il tradito καινά in quanto *lectio difficilior*. Deve essere qui segnalato che all'interno del *Marcianus* può essere rintracciato un ulteriore indizio della confusione dei due aggettivi κοινός e καινός operata dal medesimo copista: in un frammento del Τριταγωνιστής di Antifane riportato da Ateneo (il celebre encomio di Filosseno) sia il *Marcianus* che l'epitome trasmettono al secondo verso la lezione κοινοῖσι, corretta dalla maggioranza degli editori in καινοῖσι (Ath. XIV 643d = Antiphan. fr. 207,2s. K-A): πρώτιστα μὲν γὰρ ὀνόμασιν/ ἰδίοισι καὶ κοινοῖσι (οἰσ Ε) χρῆται πανταχοῦ²⁴². Alla luce di questo dato, l'ipotesi che il tradito καινά nel frammento di Alcmane sia sicuramente una *lectio difficilior* e non un errore del copista²⁴³ mi sembra dover essere abbandonata.

v. 8. ζατεύει: il verbo ζητέω, al pari di ἀγείρω, presenta una rilevante anfibologia semantica: al significato più comune di 'andare in cerca di qualcosa che è assente o che si desidera', affianca quello di 'chiedere a altri il sostentamento necessario' e, in un momento più tardo, 'mendicare' in senso tecnico. Quest'ultima accezione ha la sua prima attestazione in Esiodo (*Hes. Op.* 398), per altro nella variante ζητεύω presente anche in Alcmane²⁴⁴.

3. Breve rassegna delle principali interpretazioni del fr. *PGMF* 17: verso l'ipotesi della 'novità' metapoetica

Il frammento è tramandato dal solo Ateneo e inserito come esemplificazione di ἀδηφαγία in un catalogo di celebri 'ghiottoni'. Il motivo della voracità eccessiva di Alcmane, per altro recuperato anche da Eliano (*Ael. VH* 1 27 λέγεται δὲ ἐν Σικελίᾳ Ἀδηφαγίας ἱερὸν εἶναι καὶ Σιτοῦς

²⁴⁰ Vedi *LfgrE* III 1627s. s.v. πυκάζω. Cf inoltre *LfgrE* II 791 s.v. εὖποιητός.

²⁴¹ Cf. *LfgrE* II 892s. s.v. ἡδύς.

²⁴² La correzione risale a Grotius 1626, *Excerpta ex tragoediis et comoediis graecis tum quae extant tum quae penerunt, Parisiis*, I, 978 e così anche l'edizione di Kassel e Austin. Diversamente Casaubon [in *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, VII. Post Iacobuum Casaubonum edidit Iohannes Schweighäuser, Argentorati 1805, 528], il quale emenda il testo in κοὺ κοινοῖσι.

²⁴³ Secondo Arnott quasi la totalità della scrittura del codice, eccetto che per gli ultimi 24 *folii*, deve essere assegnata alla mano di Giovanni il calligrafo, il quale in un periodo compreso tra il 895 e il 917 d.C. copiò il testo dei *Deipnosofisti* da un manoscritto in minuscola. Cf. Arnott 2000, 42ss. e *ibid.* 542 n. 4.

²⁴⁴ Cf. *ThGL* V 34 s.v.

ἄγαλμα Δῆμητρος: ὁμολογεῖ δὲ καὶ Ἀλκμᾶν ὁ ποιητὴς ἑαυτὸν πολυβορώτατον γεγονέναι) rientra pienamente nel profilo del poeta dedito oltremodo all'eros e al cibo ricostruito dalla tradizione antiquaria, in particolar modo quelle peripatetica e pitagorica²⁴⁵; esso non ha però avuto alcun séguito nella critica moderna²⁴⁶, la quale si è piuttosto concentrata sul significato di un tripode 'epico' pieno di cibo prosaico e della definizione di παμφάγος con cui il poeta si schiera con i gusti del popolo. In mancanza di una contestualizzazione del frammento, sono state avanzate su di esso le proposte più disparate, di cui segnalo qui le più significative.

I primi studiosi interessatisi al testo hanno colto nel frammento la rielaborazione letteraria di una tematica familiare: Welcker e Jurenka parlano di una suppellettile offerta all'amata; Clemm di una lettera di accompagnamento a un dono (ἀποστολικόν), non necessariamente destinato a una fanciulla; Romagnoli, seguito in parte da Garzya e poi da Del Grande, pensa a un Alcmane scherzoso che offre il proprio tripode come contenitore per una cena tutta a spese del destinatario²⁴⁷.

Diversamente Edmonds, il quale colloca il frammento in un partenio e identifica il tripode con il premio che sarà offerto alla corega da un giudice (*persona loquens*) al termine di un agone corale²⁴⁸.

Ehrenberg per primo ipotizza che nel frammento sia una nascosta simbologia e riconosce all'ἔρνος un preciso valore ideologico e sociale: «die Form der Nahrung ist stets und überall elementarster Ausdruck des Sozialen»²⁴⁹. In questa prospettiva, il cibo semplice, consumato con piacere da Alcmane e dal popolo, sarebbe una proiezione della società spartana del VII sec. a.C, al cui stile di vita il poeta dichiara di aderire in toni apertamente autocelebrativi; il sostantivo δῆμος, lungi dall'assumere la connotazione svalutante e dispregiativa di 'popolino, massa',

²⁴⁵ Vedi Nannini 1988, 20. La studiosa segnala la medesima accusa d'intemperanza erotica e gastronomica contro Archestrato e Filenide da parte dello stoico Crisippo e del peripatetico Clearco di Soli (Chrys. *de pulchr. et volupt.* fr. 5; Clearch. fr. 63 W.) e l'interpretazione pitagorica, filtrata da Cameleonte, di un Alcmane οὐ μετρίως ἐρωτικός in Ath. XIII 600f-601a [fr. *PMGF* 59 (a-b) = fr. 148-149 Cal.]. In aggiunta a ciò, si può osservare che l'accusa di ἀδηφαγία mossa ad Alcmane *et aliis* è in pieno accordo con le teorie filosofiche delle scuole post-aristotelica e pitagorica di IV sec. a.C. che tanto influsso hanno avuto sul testo di Ateneo: in particolare, da segnalare è l'esaltazione di una mitica età dell'oro caratterizzata da un'estrema essenzialità (σπανιότης) che si riflette in un parco e nobile regime di vita. (cf. Dicearc. fr. 49 Wehrli = Porphy. *de abst.* IV 2, 228-231 Nauck). Vedi Vidal Naquet 1981, 361s. e Cambiano-Repici 1989, 88.

²⁴⁶ Scetticismo sul motivo dell'ἀδηφαγία è già presente in Welcker 1856, 408; Clemm 1876, 6; Michelangeli 1889, 30; Taccone 1904, 75; Romagnoli 1933, 41s.

²⁴⁷ Cf. Welcker 1815, 38ss.; Clemm 1876, 4ss.; Jurenka 1896, 242ss. Romagnoli 1933, 41ss., Garzya 1954, 118s., Del Grande 1959², 94ss. In tutte queste interpretazioni, l'autodefinizione ὁ παμφάγος Ἀλκμᾶν assume una *Stimmung* essenzialmente ironica, che fa riferimento o a gusti semplici e di poche pretese del tutto coerenti con l'ambiente spartano (cf. Welcker [1856, 411], che traduce l'epiteto «der alles isst» e commenta «sequentia vocem παμφάγος ne posse quidem aliter accipi atque hoc sensu vel simili ostendunt, cum τὸ τετυγμένον ὀρρονatur τοῖς κοινοῖς, communi victui, quo contentus vivit...nec dubito laudi fuisse Spartaе παμφάγος εἶναι»; così anche Clemm 1876, 4 e Del Grande 1959, 94) o alla golosità smodata anche per il cibo più semplice (cf. Romagnoli 1933, 41ss.).

²⁴⁸ Così Edmonds 1922, 83: «when you, the chorus leader, have won the singing contest for Alcman, I, the judge (A. makes him say) will give you-and him- the prize.» Tale soluzione sembra la più plausibile anche a Bowra 1973, 97.

²⁴⁹ Cf. Ehrenberg 1933, 293.

rappresenterebbe il nucleo fondante dei cittadini attivi nella *polis*²⁵⁰. Imprescindibile *pendant* a questa condizione sociale è, secondo Ehrenberg, l'espressione τὰ κοινὰ (v.7), la quale, *sub specie cibi*, allude metaforicamente alla partecipazione della comunità a valori condivisi, eccezion fatta per alcuni singoli che a tale norma non si uniformano e che preferiscono, diversamente dal poeta e dal δῆμος, cibo τετυγμένον²⁵¹.

L'interpretazione socio-politica di Ehrenberg ha condotto numerosi studiosi a concentrarsi sul legame di carattere sociale tra cibo, poeta e δῆμος, giungendo tuttavia a conclusioni diverse. Secondo Von der Mühl, attraverso l'adesione alla δίαιτα del δῆμος Alcmane denuncia in tono autoironico le ristrettezze economiche di poeta itinerante, costretto a guadagnarsi da vivere come può e a mangiare di tutto in mancanza di meglio, anche una comune purea di legumi. In questo quadro di povertà, la promessa del dono non può essere che illusoria e scherzosa, forse concepita all'interno di un *Eiresione Lied*²⁵². Dopo di lui, Janni parla di *laus inopiae*, un'adesione convinta e tutt'altro che ironica da parte del poeta a un ideale di moderazione vicino a quello del delfico μηδὲν ἄγαν²⁵³. Da ultimo, Bowra coglie nel frammento uno spunto autobiografico: Alcmane,

²⁵⁰ Lo studioso identifica con il termine δῆμος una società spartana ancora lontana dalle nette ripartizioni interne riferite da fonti storico-trattatistiche di epoca classica e successiva (tra cui Hdt. VII 34; Thuc. I 6,3; Arist. *Pol.* V 1306b,36ss). Nel prosieguo del suo ragionamento, Ehrenberg distingue il cibo saziante scelto da Alcmane da quello obbligatorio e razionato dei *sysstia* spartani di epoca tardo-arcaica e classica. [1933, 305]: «aus die Freude am Erbsbrei war die Pflicht zur schwarzen Suppe geworden». A conclusioni simili a quelle di Ehrenberg su questo punto giungono Donlan 1970, 386, n. 17; Forti-Messina 1956, 229s.; Kiechle 1963, 185ss.; Oliva 1971, 116s. e, da ultimo, Nafissi 1991, 207s. Per il consumo razionato del 'brodo nero' detto ζωμός, si confronti la descrizione dei *sysstia* di Dicearco conservatoci da Ateneo [Ath. IV 141b = Dicearc. fr. 72 Wehrli, (...) ἕτερον οὐδὲν πλὴν ὃ γε ἀπὸ τούτων (κρέων) ζωμός ἰκανὸς ὄν παρὰ πᾶν τὸ δεῖπνον ἅπαντας αὐτοὺς παραπέμπειν] e l'ironica 'requisitoria' di Antifane in epoca post-classica, il quale lo descrive come uno dei tanti rigidi, antiquati precetti della società spartana (fr. 46 K-A = Ath. IV 143a, ἐν Λαικεδαίμονι γέγονας: ἐκείνων τῶν νόμων μεθεκτέον' ἔστιν. Βάδιζ' ἐπὶ δεῖπνον εἰς τὰ φιδίτια, ἀπόλαυε τοῦ ζωμοῦ, ἢ φόρει τοὺς βύστακας. Μὴ καταφρόνει, μηδ' ἕτερ' ἐπιζήτει καλά, ἐν τοῖς δ' ἐκείνων ἔθουσιν ἴσθ' ἀρχαϊκός).

²⁵¹ Cf. Ehrenberg 1933, 289: «...das Ganze des spartanischen Volks gegen die Einzelnen (viele oder wenige), deren Leben der allgemeinen Norm und Sitte widersprach».

²⁵² Cf. Von der Mühl 1951, 210ss. A sostegno della propria ipotesi, come opportunamente notato da Nannini 1986, lo studioso avrebbe potuto citare l'accezione semantica di 'mendicare' attestata per i verbi ἀγείρω e ζητέω, attestata a partire da Omero e assurta in epoca più tarda a indicare l'attività specifica dell'accattonaggio.

²⁵³ Cf. Janni 1965, 85s. n. 41. A sostegno della sua ipotesi sull'influsso della morale delfica sul testo di Alcmane, lo studioso cita un frammento di Bacchilide (fr. 21 M. = Ath. XI 500b). Si tratta, se si vuole prestar fede alla notizia di Ateneo, di un invito ai Dioscuri, nel quale il poeta non garantisce un apparato di prim'ordine, ma offre amabile canto e vino in coppe di Beozia (οὐ βοῶν πάρεστι σώματ', οὔτε χρυσός, οὔτε πορφύρεοι τάπητες, ἀλλὰ θυμὸς εὐμενής, / Μοῦσά τε γλυκεῖα, καὶ Βοιωτίοισιν ἐν σκύφοισιν οἶνος ἡδύς). Sul contesto esecutivo del frammento, Wilamowitz per primo [in Snell 1961⁸ *Praef.*, IV] si pronuncia a favore un banchetto privato; dopo di lui Jebb [1905, 419], pur non scartando a priori l'ipotesi di Wilamowitz [*ibid.* «the language (recalling Horace's in *Carm.* I 201. *Vile potabis modicis Sabinum Cantharis*) would perfectly suit a private invitation to a modest home»], pensa piuttosto a un componimento in occasione della cosiddetta *Anake*, la quale viene descritta da Ateneo (IV. 137e) come una festa ateniese in onore dei Dioscuri, che ricorda l'ἀρχαία ἀγωγή attraverso l'allestimento di un pasto frugale. In questa direzione, da ultimo anche Maehler 1997, 340s. Al di là delle singole ipotesi sul frammento bacchilideo, mi sembra interessante osservare come da un punto di vista stilistico esistano dei punti di contatto con il testo di Alcmane, in particolare l'insistita presenza del modello epico e la sua ironica rielaborazione. A ben vedere, l'accoglienza riservata da Bacchilide ai suoi due divini ospiti sembra costruita *e contrario* su quella riservata da Achille a Aiace e Odisseo nel nono Libro dell'*Iliade*: l'espressione πορφύρεοι τάπητες, uno degli ornamenti negati da Bacchilide ai propri ospiti, compare in riferimento alla tappezzeria usata da Achille per il ricevimento dei due eroi (*Il.* IX 200); inoltre, mentre in Omero l'opulenza delle carni è descritta con dovizia di particolari e rappresenta uno degli elementi fondanti del banchetto (IX 207s.), in Bacchilide essa è sbrigativamente risolta nel sintagma βοῶν σώματα e scartata a favore di buona disposizione d'animo e

autodefinendosi παμφάγος, affermerebbe di saper consumare, oltre al cibo più elaborato delle famiglie nobili, anche le vivande più dimesse del δῆμος dei contadini²⁵⁴.

Sui possibili argomenti a favore di ciascuna di queste ipotesi, rinvio a Nannini 1986, 23s. Mi limiterò qui ad alcune osservazioni supplementari. Desta una certa curiosità che nella maggioranza dei *loci paralleli* segnalati dagli studiosi a sostegno delle proprie ipotesi, per lo più di epoca ellenistica e romana, sia stato individuato un sotteso messaggio poetologico: ad esempio, Welcker e Jurenka menzionano l'*Idillio* 5 di Teocrito, un agone bucolico tra i caprai Comata e Lacone, nel corso del quale quest'ultimo dichiara di tenere in serbo per la ragazza amata un secchio in legno e un cratere, ironizzando iperbolicamente sulla loro qualità (Theoc. 5, 104s., ἔστι δέ μοι γαυλὸς κυπαρίσσινος, ἔστι δὲ κρατήρ/ ἔργον Πραξιτέλεως· τᾶ παιδὶ δὲ ταῦτα φυλάσσω). Di recente Belloni ha proposto di cogliere nell'associazione del γαυλός e del κρατήρ un allusivo rimando ai criteri compositivi della poesia ellenistica e teocritea, vale a dire l'elevazione al rango letterario di soggetti realistici (γαυλός) attraverso una tecnica raffinata (κρατήρ)²⁵⁵.

Romagnoli, come poi anche Del Grande, propone un confronto con la poesia 'd'invito' latina, in particolare con il celebre *carme* 13 di Catullo nel quale, tra una serie di battute παρὰ προσδοκίαν, compare anche la promessa di una cena abbondante e ben condita con vino e intrattenimenti, purché a portarla sia il destinatario dell'invito (Cat. 13,1-4, *Cenabis bene, mi Fabulle, apud me/ paucis, si di tibi favent, diebus, si tibi attuleris bonam atque magnam/ cenam*)²⁵⁶; in cambio il poeta è disposto a fornire *meros amores* (v. 9) e *unguentum* della sua amata (v.11). Anche in questo caso, i doni sono fortemente evocativi e sembrano costituire delle indicazioni dello stile e della poetica di Catullo stesso²⁵⁷.

In ultimo, la proposta di Edmonds invita a un confronto, oltre che con il tripode- premio d'agone in Hes. *Op.* 656-659, anche con l'*Idillio* 1 di Teocrito, dove il premio stanziato dall'anonimo capraio in ricompensa del canto di Tirsi è costituito proprio da un manufatto. Rispetto agli altri casi, le affinità con il frammento di Alcmene, e dunque le possibili riprese da parte di Teocrito, sono più evidenti anche sul piano linguistico: compaiono infatti la medesima formula di promessa (Theocr. 1,25 τέ τοι δωσῶ) e una simile descrizione del manufatto, il quale è capiente, di nuova fattura, ancora inutilizzato (vv. 27s., καὶ βαθὺ κισσύβιον κεκλυσμένον ἄδει κηρῶ,/ ἀμφῶες, νεοτευχῆς, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον) e presto verrà ceduto per essere colmato di umile contenuto (vv. 143s., καὶ τὸ δίδου...τό τε σκύφος, ὥς κεν ἀμέλξας σπείσω ταῖς Μοῖσαις). Anche in questo caso, come nell'*Idillio* 5 e forse con maggiore evidenza, le caratteristiche del manufatto rispecchiano *in toto* quelle del canto di cui esso stesso è premio²⁵⁸.

In ultimo pur in assenza di paralleli diretti l'interpretazione proposta da Ehrenberg, *i.e.* l'autorappresentazione del poeta attraverso simbologie alimentari per denunciare

piacevolezza del vino.

²⁵⁴ Cf. Bowra 1973², 95ss.

²⁵⁵ Cf. Belloni 2010, 309-325.

²⁵⁶ Per la struttura del *carme* di Catullo, cf. Helm 1980-1, 213s; pr un simile *pattern*, cf. Hor. *Carm.* IV 12,21-24, *ad quae si properas gaudia, cum tua/ velox merce veni: non ego te meis/ immunem meditor tinguere poculis,/ plena dives ut in domo.*

²⁵⁷ Cf. Gowers 1996, 305ss: «con *meros amores* e *unguentum* si combinano quegli aspetti dell'arte di Catullo che sono i più evocativi e inafferrabili: quel qualcosa di indescrivibile che è possibile trasporre in forma scritta in una ricetta vera e propria».

²⁵⁸ Cf. Segal 1974, 27: «the elaborately adorned artifact and prize of song which itself as work of art symbolizes poetry and especially pastoral poetry».

tensioni interne alla comunità, , vale la pena ricordare a riguardo un celebre e problematico mimiambo di Cercida di Megalopoli, ricondotto da numerosi studiosi a un'esecuzione simposiale. In esso il poeta denuncia le tensioni sociali e disparità economiche interne alla *polis* e auspica una distribuzione della ricchezza a favore di una categoria di individui moderati nel cibo e nel bere, definita dagli *hapax legomena* ἐπιταδεοτρόκτας e κοινοκρατηρόσκυφος (fr. 1.10s. Lomiento = 3.10s. Livrea = P. Oxy 8,1082 fr. 1 col. III 49s.)²⁵⁹.

Nuove prospettive interpretative sul frammento si sono aperte alla fine degli anni '70, in linea con un nuovo approccio di analisi nell'ambito della lirica arcaica che ha dedicato particolare attenzione alla ricostruzione del contesto performativo e di quanti vi agiscono (poeta, pubblico, coro) attraverso uno studio approfondito degli elementi costitutivi di *langue* e *parole* letteraria. Numerosi studiosi si sono dunque soffermati sulle dinamiche interne (*i.e.* dell'offerta del tripode) del frammento, sul riconoscimento dei suoi agenti (*i.e.* destinatario/ *persona loquens* e destinatario del dono) e, in base a questi elementi, sul suo possibile contesto di esecuzione.

In due studi pressoché coevi, Calame e Rösler si esprimono allo stesso modo sul problema del destinatario del dono: in Alcmane l' *'io' loquens* non è di norma identificabile con il poeta che compone il canto, ma con il coro che lo esegue, inteso in tutte le sue varianti (*'io'* corale, coreuta che si rivolge alla corega, coreute tra loro, etc) e il poeta fa riferimento a sé stesso soltanto in terza persona²⁶⁰. Tali riflessioni portano Calame a ricondurre il fr *PMGF* 17 a un'esecuzione corale e in particolare alla descrizione di un banchetto rituale: «[...] on voit le chœur décrire les préparatifs de la fête qu'il est en train de célébrer, de même estimons-nous qu'ici, la personne qui dit je (probablement des choreutes s'adressant à leur chorège) montre la préparation d'un repas rituel commençant par le don d'un trépied tout neuf»²⁶¹.

Diversamente, Vetta ipotizza che il fr. *PMGF* 17, e con esso un cospicuo di altri frammenti di

²⁵⁹ Sul significato di questa terminologia sono state presentate numerose ipotesi, senza che alcuna possa considerarsi più valida delle altre. Livrea [1986, 33] e Lomiento [1993, 171] sostengono che dietro tali definizioni si celano i membri del popolo impoverito per i quali Cercida, per quanto abbiente, doveva nutrire da filosofo cinico una naturale simpatia. Pasquali [1964, 215 n. 2] e, dopo di lui, López Cruces [1995, 124s.] ritengono che le due espressioni designino proprio il *milieu* del poeta. Le differenze d'interpretazione si riflettono necessariamente sulla resa linguistica dei due composti: nel caso di ἐπιταδεοτρόκτας si adottano le due soluzioni, affatto differenti, di 'colui che rosicchia il poco necessario' o, con una chiara *Stimmung* ironica, 'colui che consuma con buon appetito il suo pasto'. La traduzione sostanzialmente unanime di κοινοκρατηρόσκυφος, 'colui che attinge con la coppa al cratere comune', lascia però ampio spazio all'ambiguità semantica di κοινός, interpretato ora nel senso dispregiativo di un *Trinkverein* popolare, ora in quello elogiativo di un simposio praticato in comune.

²⁶⁰ Cf. Calame 1977 I, 437 e, in modo del tutto simile a proposito di fr. *PMGF* 17, Rösler 1980, 66 n.87: «die Namensnennung (...) gehören hingegen offenbar nicht zu eigentlichen Siegel, sondern ergaben sich vermutlich aus dem rollenhaften Charakter der betreffenden Chorlieder, der sich bei Alkman auch sonst nachweisen lässt: Der Verfasser spricht von sich in der 3 Ps., da ja nicht er selbst, sondern ein Chor das Lied vortragt» e *id.* 1985, 140 «...l'io" può indicare il coro, nel suo insieme o un singolo componente; del poeta si parla conseguentemente in terza persona».

²⁶¹ Cf. Calame 1983, 363.

Alcmane, abbia una destinazione di carattere simposiale²⁶² e un'esecuzione monodica. In questo caso, l'*io loquens* coinciderebbe così con Alcmane stesso, il quale, nominandosi successivamente in terza persona, si autorappresenterebbe orgogliosamente di fronte al proprio uditorio come colui che ne condivide i gusti e, dunque, i valori²⁶³: nel contesto di un simposio arcaico, in cui l'elemento gastronomico e poetico sono fattori di coesione e di identità, l'etichetta *παμφάγος Ἀλκμάν* sarà risuonata, secondo Vetta, come un riconoscimento immediato da parte della comunità e una gloria postuma da parte di quanti, in futuro, nella medesima occasione ricordassero o ripetessero il canto²⁶⁴.

Nannini, partendo dall'ipotesi simposiale di Vetta, coglie nel tripode pieno di legumi una

²⁶² Numerose testimonianze attestano per la Sparta arcaica l'esecuzione di canti in contesti conviviali. Un cospicuo filone aneddótico fa risalire l'arrivo di Terpandro a Sparta a una disposizione dell'oracolo delfico, secondo cui il citaredo lesbio avrebbe dovuto cantare i suoi componimenti durante i pasti comuni spartani per mettere fine a tensioni sociali interne (Terp. testt. 14a, 14b e 60i Gostoli = Philodem. *de mus.* 1 fr. 30,31-35, 18 Kemke; Philodem. *de mus.* 4 P. Hercul. 1497, col. XIX 4-19 (85-86 Kemke); Phot. *Lex.* s. v. μετὰ Λέσβιον ῥόδον). In secondo luogo, Pindaro ricorda Terpandro come il primo ad aver introdotto il βάρβιτος da simposio dopo aver ascoltato la *πηκτίς* dei conviti di Lidia (Pind. fr. 125 S-M = Aristox. fr. 99 Wehrli = Ath. XIV 635b-d, τὸν ῥα Τέρπανδρος ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν/ πρῶτος ἐν δειπνοῖσι Λυδῶν/ ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος) e, stando alla notizia complementare fornitaci dallo pseudo-Plutarco, egli sarebbe stato il primo a aver eseguito canti conviviali con il nome di *σκολιὰ μέλη* ([Plut.] 28,1140f, εἰ δὲ, καθάπερ Πίνδαρός φησι, καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὔρετῆς ἦν). Cf. Gostoli 1990, 90 e XXXVIII. A proposito di una tradizione musicale spartana a simposio, Filocoro ci informa presso Ateneo (Ath. XIV 630f) della consuetudine di intonare canti durante i *sysstia*, che risalirebbe all'esperienza militare di Tirteo durante le guerre messeniche. Almeno al VI sec. a.C. sembra inoltre risalire l'esecuzione di sue elegie nell'ambito di un agone musicale, giudice il polemarcho, durante sissizi militari. Effettivamente, numerosi frammenti di Alcmane sembrano testimoniare una partecipazione attiva da parte del poeta alle diverse forme della convivialità spartana: nei fr. *PMGF* 95 (b) = 92 Cal. e *PMGF* 95(a) = 131 Cal compare il termine *αἴκλον*, che da Ateneo è descritto come una forma di pasto in comune o di *secundae mensae*, durante le quali singoli cittadini offrono cibo supplementare, mentre un aiutante dichiara a voce alta il nome dell'offerente (Ath. IV 139b-141e). Nel primo frammento citato, Alcmane sembra avere un ruolo attivo nella preparazione del pasto, forse riferibile all'intrattenimento poetico durante il suo svolgimento: in tal caso, esso sarebbe avvicicabile a *PMGF* 98 = 98 Cal (σοίνας δὲ καὶ ἐν σίαοισιν/ ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι/ πρέπει παιᾶνα κατάρχην), vera e propria riflessione sulle forme poetiche da praticare a banchetto.

²⁶³ Cf. Vetta [1981, 490 n.1], secondo il quale la «rara tematica privata e autoironica e l'accento significativo al pasto spartano» corrispondono di fatto a una presentazione del ruolo e della personalità del poeta. Nello slittamento dalla prima alla terza persona, lo studioso ipotizza qualcosa di simile a ciò che accade nel frammento ipponatteo della preghiera a Hermes (Hippon. fr. 42 a-b Deg² = fr. 32 e 34 W²). Dapprima il poeta si rivolge al dio in prima persona con un'ἐπίκλησις che rielabora lo stile epico (v. 2, ἐπεύχομαί τοι) poi si nomina in terza persona (v.4 δὸς χλαῖναν Ἴππωνάκτι κτλ). Cf. Degani 2007. Quest'ultimo vezzo stilistico ricorre in altri frammenti (fr. 42,2; 46; 79,9 Deg² = 36,2; 37; 79,9 W²) ed è volutamente recuperato assieme allo slittamento di persona nei *Giambi* di Callimaco, al momento di introdurre il poeta di Efeso redivivo dall'Ade tra i poeti del Museo (fr. 191,1 Pf, ἀκούσαθ' Ἴππωνάκτος· οὐ γὰρ ἄλλ' ἤκω, κτλ). Altrettanto significativo, seppure ben più tardo, mi sembra il caso di Hor. I 31, una preghiera di carattere privato destinata ad Apollo. Nell'*incipit* di coloritura epica, il poeta si nomina *vates* alla terza persona (vv. 1s., *quid dedicatum poscit Apollinem/ vates*), mentre nei versi che seguono, con lo stesso scarto di *persona loquens*, il poeta parla in prima persona della sua scelta di *diaita*, anche in questo caso come in Alcmane ispirata a cibi semplici e che saziano a dovere (*me pascunt olivae/ me cichorea levesque malvae./ Frui paratis et valido mihi/ Latoe, dones, etc.*). Cf. Hubbard-Nisbet 1989, 355-357. Sul valore di *pasco* come verbo della sazietà in contrapposizione a quello del puro nutrimento *alo*, cf. Ernout-Meillet *DELL*, 486, s.v. *pasco*.

²⁶⁴ A tali conclusioni, Vetta arriva in più occasioni: cf. Vetta 1981, 490 n.1; 1992, 185ss.; 1983, LIIss. Occorre osservare che l'ipotesi non è priva di precedenti: sulla possibile natura monodica e simposiale del componimento si pronunciarono già alcuni tra i primi editori (cf. Hartung 1806, 141 «Skolien hat bereits Terpander gedichtet, wie Pindar bezeugt...Alkmans Vorgänger in Sparta. Wie also die Spartaner bereits an das Skoliensingen gewohnt waren, so wird auch Alkman, ihr zweiter Nationaldichter, nicht umhin gekonnt haben welche zu machen»; Smith 1900, 192 «The poem recalls a *skolion* sung by a single voice rather than a choral song»). Per l'identificazione poeta = *persona loquens*, cf. Schmitz 1970, 11 e 59 n. 14, dove si parla di una *Selbstaussage* del poeta al v.1 e di uno slittamento di persona simile a quello presente in Theocr. 5,17-19.

metafora poetica, la quale, proprio per il suo carattere allusivo, può essere sciolta soltanto dal ristretto pubblico di una riunione conviviale: il τρίπους, a un tempo oggetto di prestigio e pentola da cucina, e l'ἔτνος, cibo semplice e saziante che riflette la condizione del δῆμος, costituiscono le componenti di una poesia simposiale composita che associa a «un contenuto spartano e impegnato» (τὰ κοινὰ)²⁶⁵ una *facies* linguistica raffinata, basata sulla commistione di colloquialismi e stilemi della tradizione epica alta. Tra le ipotesi avanzate dalla studiosa sul destinatario del frammento compare Eracle, eroe dorico e instancabile consumatore di ἔτνος, in cui Alcmane si identificherebbe attraverso l'epiteto παμφάγος²⁶⁶: in tal caso, si tratterebbe di una forma di *theoxenia* di carattere privato, simile a quella testimoniataci dal frammento bacchilideo dell'invito a cena ai Dioscuri (Bacchyl. fr. 21 S.-M.). Tuttavia, la Nannini non esclude la presenza di un destinatario reale all'interno del simposio, forse un futuro competitore in un'agone poetico al quale viene promesso il premio della vittoria.

Nell'argomentare la propria interpretazione, la studiosa fa riferimento ad alcuni potenziali paralleli letterari di sicura ascendenza simposiale, in cui manufatto e cibo hanno un'esplicita funzione poetologica: in particolare ella si concentra su quanto resta del pindarico encomio a Trasibulo, in cui il poeta offre il suo canto al committente come «carro di amabili canti per il dopocena» (Pind. fr. 124a, 1s. S-M ἜΩ Θρασύβουλ', ἐρατῶν ὄχημ' ἀοιδῶν/ τοῦτό <τοι> πέμπω μεταδόρπιον)²⁶⁷. La Nannini ipotizza che nel fr. *PMGF* 17 anche Alcmane prometta un oggetto-canto al suo allocutore, precisandone la destinazione conviviale con la menzione del cibo che lo riempirà; il piacere che il poeta prova nel consumare questo cibo comunitario corrisponde all'auspicio di Pindaro che il suo canto-dessert risulti piacevole e gradito nel contesto compatto e comune del simposio (fr. 124a, 2-4 S.-M. ἐν ξυνῶ κεν εἶη/ συμπόταισιν τε γλυκερὸν καὶ Διωνύσοιο καρπῶ/ καὶ κυλίκεσσιν Ἀθαναίαισι κέντρον).

Nannini cita a sostegno della sua ipotesi anche il lapidario fr. *PMGF* 95(b) = 92 Cal αἴκλον Ἀλκμάων ἀρμόξατο, individuando nel verbo ἀρμόζειν una certa ambiguità semantica tra il senso proprio della preparazione del pasto e quello metaforico dell'intrattenimento poetico²⁶⁸. Una simile sovrapposizione di piani in ambiente

²⁶⁵ Contro quest'ultima ipotesi sul contenuto impegnato del frammento, cf. le osservazioni di Vetta 1992, 186.

²⁶⁶ Un'allusione a Eracle nell'aggettivo παμφάγος risulta del tutto giustificata se si considerano l'importanza del motivo dell'ἀδηφαγία nella caratterizzazione culturale, mitica e letteraria dell'eroe e l'immagine dell'impenitente ghiottone e divoratore di ἔτνος che abbiamo dal dramma antico (oltre all'Ercole dell'Alceste euripidea, si vedano i celebri versi di Ar. *Ran.* 60-63). Cf. Galinsky 1972, 16ss., il quale rintraccia la costruzione di un profilo di Eracle mangione incline allo scherzo e vicino al popolo già a partire da Esiodo (Hes. fr. 264- 269 M.-W.). Per Eracle in Pindaro, cf. Bernardini, 1976, 50ss. Tuttavia, non è fuori luogo pensare che l'aggettivo, associato alla notazione di carattere stagionale πεδὰ τὰς τροπᾶς, indichi semplicemente l'atto di cibarsi a sazietà quando è arrivato il momento opportuno per farlo, secondo un concetto che ritorna anche nel fr. *PMGF* 20 (ὥρας δ' ἔσηκε τρεῖς, σέρος/ καὶ χειμα κώπώραν τρίταν/ καὶ τέτρατον τὸ ἦρ, ὄκα/ σάλλει μὲν, ἐσθίην δ' ἄδαν/ οὐκ ἔσσι).

²⁶⁷ Cf. Nannini 1988, 30s. Diverso l'assetto testuale di Van Groningen il quale, unico tra gli editori, per ovviare proprio a questa sovrapposizione dei nuclei metaforici poesia/carro di canti e poesia/cibo, interpunge dopo πέμπω e associa μεταδόρπιον alla frase successiva in funzione di sostantivo, interpretando «c'est un char d'aimables chansons que je t'envoie ici». Ma chanson pourra servir de dessert. Il sera agréable aux convives». Cf. Van Groningen 1960, 87s. Sulla soluzione testuale già Irigoien nella sua recensione a Van Groningen avanza perplessità [1961, 264].

²⁶⁸ L'amfibologia semantica del verbo ἀρμόζω, è ben evidente in Pindaro: in passi come *I.* 7,39 e *N.* 7,98 esso è impiegato nell'accezione artigianale di 'adattare, unire, mettere insieme'; ma in *P.* 3.112-114 (Νέστορα καὶ Λύκιον

simposiale, non segnalata dalla studiosa, si osserva in un tetrastico di Dionisio Calco (fr. 1 W² = fr. 1 G-P² = Ath. Libro?669e): ὦ Θεόδωρε, δέχου τήνδε προπινομένην/ τήν ἀπ' ἔμοῦ ποίησιν· ἐγὼ δ' ἐπιδέξια πέμπω/ σοὶ πρώτῳ, Χαρίτων ἐγκεράσας χάριτας./ καὶ σὺ λαβὼν τόδε δῶρον ἀοιδὰς ἀντιπρόπιθι./ συμπόσιον κοσμῶν καὶ τὸ σὸν εὖ θέμενος. In questo caso, l'offerta del canto si esprime attraverso la metafora della pratica simposiale della πρόποσις, che consiste nel passare la coppa colma di vino al simposiasta alla propria destra apostrofandolo per nome; in tal modo, al momento del brindisi, i simposiasti appongono la propria firma sulla partecipazione 'poetica' al simposio. La sovrapposizione di piani reale e metapoetico è del tutto evidente nell'espressione συμπόσιον κοσμῶν di v. 5²⁶⁹ e inoltre, tutto il tetrastico è costruito su una dinamica del 'canto donato' in forma di manufatto (προπινομένην ποίησιν nel senso di coppa passata e di canto poetico a turno) simile a quella che la studiosa coglie nel frammento di Alcmane (τρίπους e ἔνος come elementi del banchetto e del canto).

Di recente, alcuni studiosi hanno rielaborato e sviluppato in direzioni diverse alcune delle conclusioni raggiunte dalla Nannini. Pizzocaro parte anch'egli dal presupposto che la metafora gastronomica nasconda un pensiero metaletterario e autoreferenziale, ma giunge a una diversa ipotesi interpretativa. Lo studioso coglie nel tripode ricolmo dei legumi che Alcmane e il δῆμος amano mangiare un riferimento a una «poesia popolare fortemente innovativa in contrasto a una poesia tradizionale», secondo un'associazione tra novità poetica e δῆμος attestata anche da altri testi letterari di epoca arcaica. Secondo Pizzocaro la 'novità' della poesia di Alcmane si reifica nel tripode ἄπυρος ('intatto' nel senso di 'nuovo') e nel cibo sostanzioso ivi contenuto e si identifica, fuor di metafora, con particolari «scelte ritmico-musicali»²⁷⁰. La *sphragis* di Alcmane (v. 5 ὁ παμφαγὸς Ἀλκμάν) indica proprio questa capacità del poeta di adattare la propria poesia alle esigenze di un pubblico vasto che ama la novità. A quest'interpretazione corrispondono anche delle mirate scelte testuali nei travagliati versi finali: Pizzocaro propone, oltre all'emendamento del v. 6 in οὐ <γε> τετυγμένον, di conservare il tràdito καινά al v. 7, *lectio difficilior* rispetto alla correzione

Σαρπηδὸν', ἀνθρώπων φάτις./ ἐξ ἐπέων κελαδενῶν, τέκτονες οἷα σοφοί/ ἄρμωσαν, γινώσκομεν· κτλ) ha valore metaforico e indica chiaramente l'atto della composizione in versi. .). Tale slittamento metaforico è forse testimoniato anche per il corradicale ἄρμενος: nel frammento pindarico dedicato a Senocrito di Locri l'aggettivo compare in una metafora poetologica che descrive il canto come 'un carro melodioso e ben congegnato' (fr. 120b, 8-10 S.-M. ὄχημα λιγυπλε-κῆς Λο[κρ]ὸν παιήο[v]α/ Απόλλωνί τε καὶ [/ ἄρμενον). Sul passo cf. Fileni 1987, 18-20). Il verbo ἄρμόζω in epoca classica è ben attestato nell'accezione tecnica di 'comporre melodia con uno strumento, accordare insieme diversi suoni' (e.g. ἄρμόττεσθαι λύραν in Ar. Eq. 989 e Plat. Rep. I 349e; ἄρμόζεσθαι σύριγγας/ ἄρμόσασθαι αὐλὸν). Vedi anche *componere* in *ThLG* I 2002 s.v

²⁶⁹ Si osservi come il verbo κοσμῶ presenti, sin da epoca omerica, la stessa anfibologia semantica del verbo ἄρμόζω.: il significato base di 'comporre opportunamente, con ordine' si applica tanto a una sfera materiale (e.g. la preparazione del pasto in *Od.* VII 13; XV 218, 232) quanto a un contesto metapoetico (cf. *H. Hom.* 7.59). La stessa oscillazione semantica si riscontra per il sostantivo corrispondente κόσμος: esempio più celebre ne è *Od.* VIII 492, dove l'espressione ἵππου κόσμος si piega ambiguamente a significare tanto il manufatto del cavallo realizzato a arte, quanto il canto abilmente eseguito di Demodoco. Per il valore metapoetico del termine κόσμος, cf. inoltre *Od.* VIII 489; *H. Merc.* 433, 479; Solon. fr. 1 W²=2 G-P². Vedi *ThGL* V 1863ss. s. vv. κοσμέω e κόσμος; vedi *LfgRE*, II 1499 e 1501 s.vv.

²⁷⁰ A sostegno alla sua ipotesi, lo studioso menziona la sperimentazione musicale di Terpandro, accolata e onorata nella Sparta arcaica del VII sec. a.C. (sulle innovazioni terpandree, cf. in particolare Terp. fr. 4 Gostoli e Pind. fr. 125 S.-M. = Aristox. fr. 99 Wehrli ap. Ath. XIV 635b) e un passo del *de Musica* pseudoplutarcheo secondo cui Alcmane fu innovatore in materia di ritmi ([Plut.] *de mus.* 12,29). Cf. Pizzocaro 1990, 291s.

di Casaubon κοινά. Alcmane è colui che va in cerca di cibo ‘poetico’ nuovo (καινὰ) e elaborato (τετυγμένον), «in contrapposizione a pietanze poetiche già pronte e forse insipide, senza innovazioni personali».

I momenti che scandiscono questo ‘nuovo’ fare poetico percorrono l’intero frammento e sono rintracciabili nelle azioni che, seppure afferiscono alla sfera della preparazione e della consumazione del cibo, hanno secondo Pizzocaro un più profondo significato metapoetico: la raccolta da parte del coro degli elementi con cui ‘riempire’ il canto (v.2 ἀγείρης), la rielaborazione che di tali elementi fa il poeta (v. 6 τετυγμένον) e, in ultimo, la ricerca di «elementi da imitare, da riprodurre nel canto poetico» (v. 8 ζατεύει)²⁷¹.

Da ultimo, Bagordo sostiene con Nannini l’ipotesi dell’esecuzione simposiale, ma coglie nel frammento, come Pizzocaro, una *Stimmung* agonistica²⁷² e dunque una nascosta polemica letteraria. Bersaglio di Alcmane sarebbe una consolidata tradizione simposiale (in particolare di peani e di *skolia* simposiali, risalente a Terpandro, Polimnesto e Senocrito di Locri²⁷³) caratterizzata da schemi esecutivi estremamente rigidi e poco inclini ad accogliere nuovi contenuti ed elementi stilistici. Secondo Bagordo, il prosaico contenuto del tripode, tutt’altro che raffinato e al contrario comune (κοινά) e popolare, indicherebbe, fuor di metafora, le innovazioni poetiche di Alcmane, il quale avrebbe introdotto elementi realistici nei canti, fino ad allora fissi e standardizzati, eseguiti a banchetto. Bagordo propone di rintracciare questi elementi ‘popolari’ in alcune notazioni di carattere stagionale, gastronomico e conviviale testimoniate dalla produzione di Alcmane che ci è pervenuta (tra questi si includono i frammenti con descrizione delle vivande, dell’ambiente simposiale, della stagione in cui consumare i cibi). In questa prospettiva, il frammento *PMGF* 17

²⁷¹ Pizzocaro attribuisce ai due verbi, accanto ai significati rispettivamente di ‘preparare’ e ‘accontentare’ connessi all’argomento gastronomico, anche un’accezione di carattere poetologico ben testimoniata per τεύχειν a partire da Omero stesso (*Od.* XXIV 197; *Pind.* *I.* 1,14 e soprattutto *P.* 12,19; si veda inoltre l’impiego dell’aggettivo μελιτευχής in *Bacchyl.* fr. 28,14 M). Per le attestazioni del verbo ζητεύειν in accezione poetologica, quale variante sinonimica del più comune εὔρειν, non abbiamo ulteriori testimoni letterari di epoca arcaica; riferimenti a ζητεῖν come verbo della ricerca intellettuale e poetica compaiono in epoca successiva e a proposito dell’etimologia del termine Μοῦσα come derivato di μῶσθαι (‘cercare’): dapprima nel *Cratilo* di Platone (406a) e poi nel *Natura Deorum* di Lucio Anneo Cornuto, che riporta a sostegno dell’ipotesi un frammento comico adespota e un frammento epicarmeo (fr. adesp. 143 K-A e Epicharm- 236 K-A = 27 D-K). Entrambi i passi sono ricordati da Bagordo a sostegno della medesima interpretazione del verbo ζητεῖν [1998, 264s]. Per una più approfondita analisi del verbo μῶσθαι in Thgn. 770, vedi *infra*.

²⁷² In particolare, Bagordo insiste sulla presenza del tripode come indice del carattere metapoetico e agonistico dell’intero frammento. Alla celebre testimonianza esiodea degli *Erga*, Bagordo aggiunge la testimonianza di un epigramma di Alessandro Etolo destinato proprio ad Alcmane (Alex. Aet. *AP* VII 709 = *HE* I 150-155= fr. 8 Magnelli): nell’espressione di v. 4 πολυτρίπους Σπάρτα l’epiteto indicherebbe metonimicamente i numerosi agoni musicali e poetici della *polis* che hanno dato gloria ad Alcmane. Sul significato di πολυτρίπους vedi Magnelli 1999, 239 *ad loc.*; diversamente Diehl 1942², il quale ipotizza per l’aggettivo un riferimento a *tripodes conviviales*, proprio sulla base del frammento di Alcmane.

²⁷³ Cf. Bagordo 1998, 263s. Lo studioso identifica questa categoria di ‘rivali’ sulla base di pochissime e dubbie testimonianze: accanto ai residui dell’opera terpandrea, menziona anche un frammento di Cratino sui cosiddetti *Polymnastía* (fr. 338 K.-A.), ipotizzando che essi debbano essere interpretati come una poesia d’altri tempi, ricollegabile a un poeta famoso nell’antica Sparta e dunque potenziale rivale di Alcmane. Nel novero dei tradizionalisti rientrebbe anche Senocrito, il quale, stando alle informazioni di [Plut.] *de mus.* 1134b, sarebbe stato autore di peani di argomento eroico.

testimonierebbe così «ein Klima lebendiger Polemik innerhalb der Symposien»²⁷⁴, in cui Alcmane si oppone apertamente alla norma conviviale della tradizione che lo ha preceduto, desiderando e ricercando ciò che non è elaborato²⁷⁵.

4. Tripode ‘nuovo’ e cibo del popolo: quale ipotesi per il frammento di Alcmane?

La messe di ipotesi sul frammento *PMGF* 17 fin qui ricordate basta a mettere in luce l'impossibilità di una soluzione esegetica univoca o quantomeno concorde di fronte a un testo fortemente compromesso dal punto di vista testuale e non riconducibile a un sicuro contesto performativo. Altrettanto cauta deve essere, in queste condizioni, qualsiasi interpretazione in chiave metapoetica di ‘originalità’, secondo una tendenza che si è affermata nelle ultime analisi critiche compiute dagli studiosi.

Vorrei qui aggiungere soltanto alcune osservazioni allo *status quaestionis* appena tracciato, le quali, con tutte le riserve del caso, si muovono tutte in una direzione precisa nell'interpretazione del frammento. In primo luogo, non credo si possa riconoscere nella ricerca della *persona loquens* un criterio interpretativo affidabile: la norma della terza persona per le dichiarazioni personali del poeta elaborata Calame e Rösler risulta dunque evidentemente arbitraria, trovando per altro possibili obiezioni nel frammento *PMGF* 26, dove numerosi studiosi e, tra questi Calame stesso, hanno riconosciuto nella *persona loquens* il poeta stesso, che si rivolge in prima persona al coro come un cerilo ormai troppo vecchio. Non vi è dunque nessun ostacolo oggettivo per accettare lo slittamento dalla prima alla terza persona ipotizzato da Vetta, se l'unica risibile obiezione è quella che si ha testimonianza soltanto di sigilli in terza persona (*PMGF* 39 = 91 Cal. e *PMGF* 95 (b) = 92 Cal)].

Tuttavia, esistono alcune potenziali obiezioni all'ipotesi simposiale elaborata da Vetta. Un primo ordine di problemi proviene dalla struttura metrica del frammento, costituita da *alcmānīi κατὰ στίχον*. Nella ricostruzione di un *corpus* simposiale all'interno della produzione di Alcmane, Vetta ha associato frammenti in ritmi dattilico-anapestici (*PMGF* 98 = 129 Cal), giambici *κατὰ στίχον* (trimetri: *PMGF* 19 = 11 Cal., *PMGF* 96 = 130 Cal., *PMGF* 59(a) = 147 Cal.; dimetri: *PMGF* 20 = 12 Cal) e dattilici *κατὰ στίχον* (appunto, il nostro frammento) così osservando: «...emerge una monodia per simposio poco variata dal punto di vista ritmico, per così dire più dimessa, più semplice rispetto alle grandi costruzioni strofiche della lirica corale e alla varietà lirica del *nomos*». Tuttavia, occorre osservare che l'unico frammento a noi pervenuto che presenti un'identica sequenza di *alcmānīi stichici* è chiaramente parte di un preludio a un canto corale, forse

²⁷⁴ Cf. Bagordo 1998, 267.

²⁷⁵ Come Pizzocaro, anche Bagordo coglie nel lessico utilizzato da Alcmane una sottesa valenza poetologica (in particolare nell'impiego del verbo ζητεύω al v. 8 e del verbo τεύχω al v. 6).

eseguito da παρθένοι (*PMGF* 27 = 84 Cal: Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα, σύγαθερ Διός,/ ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἕμερον/ ὕμνω καὶ χαρίεντα τίσει χορὸν)²⁷⁶. Ne consegue che l'equazione tra metro e contesto ipotizzata da Vetta (*i.e.* dattili κατὰ στίχον = *performance* simposiale) non può essere considerata criterio di valutazione affidabile²⁷⁷.

Da un punto di vista contenutistico, si può osservare che i riferimenti al periodo stagionale (v. 5, πεδὰ τὰς τροπὰς) e al δῆμος (v. 7) sono altrove presenti nell'ambito della poesia arcaica e costituiscono chiare marche performative di un'esecuzione pubblica, legata a una precisa ricorrenza rituale o stagionale. Tra i tanti esempi, segnalo Stesich. *PMGF* 212 τοιάδε χρῆ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων/ ὕμνεῖν Φρύγιον μέλος †ἐξευρόντα† (ἐξευρόντας **codd.**, ἐξευρόντας **Kleine**, ἐξευρόντα σ' vel -όντα μ' **Page**) ἀβρῶς/ ἦρος ἐπερχομένου²⁷⁸; Pind. fr. 42, 3-5 S.-M. καλῶν μὲν ὦν μοῖράν τε τερπνῶν/ ἐς μέσον χρῆ παντὶ λαῶ/ δεικνύναι κτλ.; si veda anche il valore del verbo δαμόομαι in Pind. *I.* 8, 8, γλυκὺ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον. E tuttavia, la rievocazione di simili performance non è estranea al contesto simposiale, come dimostrano Thgn. 776-779...ἴνα σοὶ λαοὶ ἐν εὐφροσύνῃ/ ἦρος ἐπερχομένου κλειτὰς πέμπωσ' ἐκατόμβας/ τερπόμενοι κιθάρη καὶ ἐρατῆ θαλίῃ/ παιάνων τε χοροῖσ' ἰαχῆσί τε σὸν περὶ βωμόν.²⁷⁹

In ambiente spartano il termine δῆμος nel senso di 'comunità cittadina' che partecipa della vita pubblica e delle occasioni festive della *polis* è ben testimoniato²⁸⁰: in Tirteo il termine e i suoi affini indicano tanto l'insieme dei soldati spartati (Tyrt. 4,5 W² = 1b,5 G-P², ἄνδρες δημόται), quanto la comunità più ampia di cui essi stessi fanno parte (Tyrt. 12,15 W² = 9,15 G.-P.², πολὴν τε παντὶ τε δήμῳ). Nel partenio di *Astymeloisa* di Alcmane il termine indica il pubblico destinatario dei riti civici della città (*PMGF* 3,73s. = 26,73s. Cal., Ἀ]στυμέλοισα κατὰ στρατόν/] μέλημα δάμῳ) e,

²⁷⁶ Le medesime considerazioni spingono Nafissi a propendere per un canto di corale [1991, 210 e n. 125]. Tuttavia, lo studioso arriva a una singolare proposta interpretativa: sulla base di una presunta somiglianza delle azioni descritte da Alcmane con alcune iconografie vascolari di ambiente laconico del VII sec. a.C., Nafissi identifica nel dono del tripode e nella preparazione dell'ἔντος le due fasi dell'iniziazione di un *eromenos* ai sissizi a cui partecipa il suo *erastès* e, dunque, alla vita della comunità adulta. Cf. *ibid.* 212-214.

²⁷⁷ Si veda, di recente, Kousulini [2013, 420-440], il quale offre un'esauritiva ricognizione sui frammenti di Alcmane in versi dattilici ed esametrici, mettendo in luce come essi siano applicabili a più contesti performativi con ampia flessibilità.

²⁷⁸ Questi versi compaiono citati e rielaborati in Ar. *Pac.* 797-801 e gli scolii al passo ne segnalano l'appartenenza all'*Oresteia* di Stesicoro ripoortandone il testo originale e spiegando il termine δαμώματα come 'canti eseguiti pubblicamente' [*Schol.* ΣΥΓΓΛΗ Ar. *Pac.* 797c., 125 Holwerda δαμώματα: δημοσίᾳ ἄδόμενα]. Nella stessa direzione la spiegazione di Hesych. δ 212 Schmidt (δαμώματα: κοινώματα, δημοσιώματα). A favore dell'interpretazione del frammento come canto corale eseguito in un'occasione pubblica e rituale, si muovono Delatte [1938, 23-29], D'Alfonso [1994, 105-119] e Davies-Finglass [2014, 495 ad l.; *ibid.* 29: «In the Oresteia, Stesichorus refers to his poetry as δαμώματα, a term that suggest both choral performance and a notion that the narrative is public poetry»]; diversamente Bornmann [1978, 145-151], il quale parla di un'esecuzione citarodica in una ristretta cerchia pitagorica.

²⁷⁹ Per Pindaro, cf. Privitera 1982, 227 *ad loc.* e la spiegazione del verbo δαμόομαι presente in Hesych. δ 213 L. (δαμώμενος: ἀγαλλόμενος, οἱ δὲ παίζων); per Teognide, cf. Van Groningen 1966, 299-302 *ad loc.* Per tutto questo copioso dossier di passi, a cui ho ritenuto di aggiungere anche il frammento di Alcmane *PMGF* 17, si veda D'Alfonso 1994, 112ss.

di conseguenza, anche la partecipazione di tutta la comunità all'esecuzione di un canto corale²⁸¹. Ciò spinge a pensare che anche nel fr. *PMGF* 17 l'impiego del termine δῆμος, il quale non necessariamente esclude che il carne sia stato pronunciato di fronte a un pubblico ristretto, tuttavia può al contempo ben attagliarsi all'immagine della comunità spartana tutta riunita²⁸². Coerente *pendant* a questo concetto di 'ampia condivisione' è, se si accetta la correzione del Casaubon (sulla quale vedi *supra*), il termine κοινά al v. 7: il concetto di κοινόν / ξυνόν, nel significato post-omerico di società fondata su una serie di pratiche collettive costitutive della polis²⁸³, è particolarmente importante nella definizione dell'identità politica e sociale della Sparta arcaica, come ci testimonia il succitato passo tirtaico che rielabora un uso omerico di ξυνόν in chiave 'spartana' e comunitaria (Tyr. fr. 9,15s. G-P² = 12,15s. W², ξυνόν δ'έσθλόν τοῦτο πόλιι τε παντί τε δήμῳ/ ὅστις διαβάς ἐν προμάχοισι μένη, κτλ ~ *Il.* XVI 262, ξυνόν δὲ κακόν πολέεσσι τιθεῖσι)²⁸⁴.

Sulla base di queste osservazioni si può concludere che, seppure non ci siano sufficienti elementi per sottrarre questo frammento all'ipotesi di una performance simposiale, non si può escludere con troppa facilità, al contrario, l'esecuzione corale durante una festa comunitaria stagionale, caratterizzata anche da un momento conviviale²⁸⁵: attraverso la menzione di sé in terza persona, il poeta rivendicherebbe a sé la partecipazione all'occasione da cittadino membro del δῆμος e da professionista. In questa prospettiva, le diverse azioni enunciate nel frammento, dalla consegna del tripode per la raccolta di cibo fino alla cottura dei legumi, potrebbero descrivere lo specifico momento del banchetto: il latore del tripode e il suo destinatario, a cui vengono indirizzate precise indicazioni sull'utilizzo dell'oggetto, potrebbero identificarsi con i componenti di un coro impegnato nell'offerta e nella preparazione del pasto²⁸⁶, entrambe imminenti o destinate ad avvenire

²⁸¹ Cf. Calame 1977 II, 105s.: «L'ensemble de la communauté spartiate semble donc assister à l'act rituel qu'Astymélousa est en train d'accomplir. Ce rapport entre la chorège de fr. 3 et le corps des citoyens-soldats constituant la cité est confirmé... par l'expression μέλημα δάμοι, qui, grammaticalement, représente probablement une apposition au sujet de la phrase, Astymélousa; le jeune fille, dit le chœur, est un objet de préoccupation pour le peuple, pour le démos». Cf. *id.* 1983, 414s. *ad l.*

²⁸² A questa concezione inclusiva del δῆμος si può pensare di collegare, per quanto esiguo e decontestualizzato, anche il fr. *PMGF* 119 = 176 Cal ταῦτα ἤμῃν ὡς ἀνὴρ ὁ δῆμος ἅπας.

²⁸³ Sull'argomento, cf. gli studi di Gernet 1955 e 1968; Vernant 1962.

²⁸⁴ Cf. Prato 1968, 130s. *ad loc.* e Snell 1958, 54.

²⁸⁵ Il legame dell'aggettivo κοινός con un momento conviviale comunitario è testimoniato già a partire da un passo delle *Opere* esiodee (v. 722s.): μηδὲ πολυξείνου δαιτὸς δυσπέμφελος εἶναι/ ἐκ κοινοῦ πλείστη δὲ χάρις δαπάνη δ'ὀλιγίστη. Nel passo delle *Opere*, che mette in luce i vantaggi economici e 'd'intrattenimento' che si acquisiscono da un banchetto allargato, la *iuntura* ἐκ κοινοῦ è con ogni probabilità riferibile a una sorta di ἔρανος nel quale ognuno offriva il suo personale contributo. Cf. Illek 1887-88, 19; Wilamowitz 1928, 124 *ad loc.*; West 1966, 333 *ad loc.*; Ercolani 2010, 395 *ad loc.* Nella stessa direzione si muovono anche gli scolii, in cui viene evocato il pasto in comune consumato a Sparta (*Schol. in Op.* 722s., 221 Pertusi οὕτως γὰρ πάλαι συνέσιτον καὶ παρὰ Λάκωσι καὶ παρ' ἄλλοις, συνεισφέροντες εἰς τὸ κοινὸν ἕκαστοι καὶ μετ' ἀλλήλων ἐστιώμενοι). Una prima testimonianza della pratica dell'ἔρανος a Sparta è presente anche nel libro IV dell'*Odissea*, dove l'ordinata processione dei contribuenti al banchetto verso il palazzo di Menelao (*Od.* IV 621-623, δαυτομόνες δ' ἐς δώματ' ἴσαν θεῖου βασιλῆος./ οἱ δ' ἦγον μὲν μῆλα, φέρον δ' εὐήνορα οἶνον./ σῖτον δὲ σφ' ἄλογοι καλλικρήδεμοι ἔπεμπον) viene contrapposta all'arroganza scomposta dei Proci (vv. 625-627). Cf. Huebeck-West 1981, 386 *ad loc.*

²⁸⁶ Simili dinamiche sono state ipotizzate per due frammenti di Alcmane. Nel primo (*PMGF* 56 = fr. 125 Cal) vengono

in un momento appena successivo al canto²⁸⁷. Il τρίπους e l'ἔτνος descritti nel frammento, pur conservando un legame con la funzione quotidiana rispettivamente di pentola da cucina e di cibo a portata di mano, risultano nobilitati in quanto elementi imprescindibili per la realizzazione di questo banchetto comunitario.

Particolarmente interessante ai fini di un'ipotesi rituale per il frammento di Alcmane è un confronto con le caratteristiche della festività ateniese conosciuta con il nome di *Pyanopsia*. Secondo l'ἄϊτιον tramandatoci da Plutarco, essa trae il suo nome dal pasto che Teseo e i compagni superstiti di ritorno da Creta prepararono bollendo tutte le riserve di legumi rimaste in un'unica pentola e che consumarono attingendovi comunitariamente (Plut. *Thes.* 22,4-5 ἢ μὲν οὖν ἔψεις τῶν ὀσπρίων λέγεται γίνεσθαι διὰ τὸ σωθέντας αὐτοὺς εἰς ταῦτ' οὐκ ἀλλήλοισι τὰ περίοντα τῶν σιτίων καὶ μίαν χύτραν κοινήν ἐψήσαντας συνεστιασθῆναι καὶ συγκαταφαγεῖν ἀλλήλοις). Questa forma di κοινωμία è ricreata ogni anno con l'arrivo della stagione dei frutti attraverso un rito specifico dedicato ad Apollo, in cui il semplice passato di legumi cucinato in un'unica pentola (*panspermia*) è l'elemento che permette di riaffermare i legami interni alla comunità²⁸⁸. Lo stesso Plutarco ci segnala inoltre che, nell'ambito del medesimo rito, un piccolo ramo (εἰρεσιώνη), viene ricoperto di frutti e su di esso si intonano canti propiziatori. È interessante osservare che il πύανιος, la poltiglia di legumi che dà il nome alla festività ateniese, è menzionato in un frammento di Alcmane accanto ad altre vivande promesse in offerta (fr. *PMGF* 96 = 130 Cal ἤδη παρεξεί πύανιον τε πόλτον κτλ.) e forse si può supporre, sulla base di questa corrispondenza, che anche a Sparta questo piatto fosse previsto in un banchetto rituale in onore di una divinità²⁸⁹. Sebbene nelle occasioni festive e conviviali attestata per Sparta di cui abbiamo testimonianza nelle fonti antiquarie e trattatistiche non si possa rintracciare alcun tipo di somiglianza sicura con la pietanza caratteristica dei *Pyanopsia* Ateniesi²⁹⁰, non credo sia da

date istruzioni in *Du Stil* a un personaggio femminile per la preparazione di cibo che deve essere lavorato (v. 5 λέοντιον γάλα destinato a diventare v. 6 τυρόν ...μέγαν ἄτρυφον) in un ampio contenitore (v.3 μέγαν σκύφον); per l'ipotesi della descrizione di un rito montano, cf. Calame 1983, 520s. e Von der Mühl 1951, 214. Nel secondo è ancor più chiara la dinamica dell'offerta di cibo, con ogni probabilità a una divinità (*PMGF* 60 = 126 Cal. καὶ τὴν εὐχομαι φέροισα/τόνδ' ἔλχρυσω πωλεῶνα/ κήρατῶ κυπαίρω), A proposito di quest'ipotesi di destinatario anche per il succitato fr. *PMGF* 56, cf. Wide 1893, 131s; Nilsson, 408 e 503; Von der Mühl 1951, 214.

²⁸⁷ La prospettiva dipende sostanzialmente dal valore del futuro δῶσῶ di v. 1, il quale può tanto indicare un'azione destinata ad adempiersi nel corso dell'ode (il cosiddetto 'encomiastic and conventional future', cf. Bundy 1962 I, 21s.), quanto fare riferimento a un momento dopo l'esecuzione dell'ode, ipotesi avanzata per alcuni futuri pindarici da Pfeijffer 1999, 45ss.

²⁸⁸ Cf. Bruit 2000, 167: «thus the ritual presents a homogeneous whole, in the guise of an immediately consumable dish, suggested in addition by the use of the χύτρα, the earthenware pot, a familiar kitchen utensil, to contain it».

²⁸⁹ Cf. Calame 1983, 534. Una seconda evidente somiglianza tra i due frammenti consiste nel fatto che entrambi si configurano come offerte imminenti di cibo, espresse nei futuri programmatici παρεξεί e δῶσῶ.

²⁹⁰ Cf. Ziehen 1949, 681 s.v. *Panspermia*, n. 4. Alcuni studiosi hanno cercato di rintracciare delle somiglianze tra la festa ateniese e quella degli *Hyakinthia* spartani, che si tenevano stagionalmente presso il santuario di Apollo nel demo di Amicle e della cui partecipazione da parte di Alcmane in veste di χοροδιδάσκαλος siamo informati da P. Oxy 2506 fr. 1 (c) col. II, (n), (e) = *PMGF* 10(a). Le fonti li descrivono come una festività consacrata alla figura di Giacinto, articolata in tre giorni e in diverse fasi: lutto, astinenza da cibo cotto e canti trenodici per ricordare l'amante di Apollo; processioni accompagnate da danze e da canti eseguiti da cori di fanciulle e fanciulli; in ultimo, un momento conviviale esteso ai cittadini, agli stranieri e agli schiavi, che le fonti antiquarie denominano κοπίς. Dell'organizzazione del banchetto ci informa il IV libro dei *Deipnosofisti* attraverso diverse fonti: Polemone (138e-139c), Didimo grammatico (139c-139f) e Molpis (140a-140b). Sulla base delle informazioni fornite da Ateneo sui cibi consumati (in particolare, le fave ancora verdi: 139a κυάμους καὶ φασήλους χλωρούς), Nilsson [1906, 134s] colloca la festa spartana alla fine di maggio o a inizio di giugno (in corrispondenza del mese ateniese di Targelione e della festa agricola dei *Thargelia*) e ipotizza che nel pasto rituale degli *Hyakinthia* fosse coinvolta anche una *panspermia*. Dopo di lui, Jeanmaire [1939,

trascurare proprio il contenuto del frammento *PMGF* 17 ai fini di una possibile affinità di procedimento nella preparazione del banchetto a base di legumi cotti; un'affinità deducibile, per altro, anche dalla descrizione dei *Pyanopsia* presente in alcune fonti lessicografiche (Phot. *Lex.* Π 1499, 297 Theodoridis s.v. Πυανοψία: ἑορτὴ Ἀθήνησιν Ἀπόλλωνος· ὠνομάσθη δὲ καὶ <Πυανειψία> διὰ τὸ ἐψόμενον ἔτνος τῶν κυάμων· τὸ γὰρ ἔτνος καὶ τὴν ἀθάραν πύανα καλοῦσιν, ἀφ' οὗ καὶ μὴν ἐστὶ Πυανειψίων λεγόμενος; Π 1500, 298 Theodoridis s.v. Πυανοψίων· μὴν Ἀθήνησιν δ', ἐν ᾧ καὶ τὰ πύανα ἔψεται εἰς τιμὴν τοῦ Ἀπόλλωνος· πύανα δὲ πάντα τὰ ἀπὸ γῆς ἐδώδιμα ὀσπριώδη, ἃ συνάγοντες ἔψουσιν ἐν χύτραις ἀθήραν ποιοῦντες.

Da un punto di vista formale e letterario, la contaminazione di un lessico di chiara derivazione omerica con termini di uso colloquiale conferiscono una *Stimmung* ironica al frammento, ai limiti del parodico. L'effetto è prodotto anche dal continuo avvicinarsi d'immagini genuinamente omeriche e di altre, forse relative a pratiche rituali, che al contesto epico sono completamente estranee: il τρίπους è un dono, ampio e bello come l'esemplare omerico (v.1), ma la sua 'capacità' è in questo caso funzionale alla raccolta di cibo (v.2); è intatto da fuoco come gli iliadici τρίποδες ἄπυροι (v. 3), ma è destinato a colmarsi ben presto di poltiglia di legumi fumante (v.4 ἔτνεος enfaticamente posto in *enjambement* e a inizio di verso). Da ultimo, si dice che Alcmane, come anche il popolo spartano, preferisce al cibo (εὔ) τετυγμένον proprio del banchetto omerico²⁹¹ pietanze 'comuni', diffuse nella διαίτα quotidiana²⁹².

Tale coloritura marcatamente ironica, unitamente all'autoreferenzialità del frammento suggeriscono con ampio margine di verosimiglianza che l'ἔτνος possieda anche un valore caratterizzante, simbolico e metapoetico e che attraverso la metafora gastronomica Alcmane intenda in qualche modo esemplificare la 'novità' della sua poesia in seno o rispetto a una tradizione.

Mi sembra opportuno osservare che a sostegno di quest'interpretazione metaforica del frammento di Alcmane sono stati segnalati come a confronto passi tratti in particolare dalla commedia antica, in cui l'ἔτνος caratterizza con una certa sistematicità²⁹³ un personaggio, un *modus vivendi* o, più allusivamente, una pratica letteraria. Tuttavia, in tutti questi casi il termine ἔτνος ha una connotazione generalmente negativa e caratterizza appetiti smodati e dozzinali: nelle *Rane* esso è oggetto ricorrente del desiderio per il ghiottone Eracle (Ar. *Ran.* 62s)²⁹⁴; nei *Cavalieri* figura

542ss] e poi Calame [1977, I, 319ss.; 1983, 533ss] hanno direttamente messo in evidenza la somiglianza degli *Hyakinthia* con la festa ateniese dei *Pyanopsia* sulla base del comune carattere al contempo iniziatico e conviviale.

²⁹¹ Tra le occorrenze del verbo τεύχω nell'accezione di 'preparare il pasto', mi sembra rilevante segnalare le parole di Alcinoos a proposito della preparazione del banchetto in *Od.* VIII 38s. αὐτὰρ ἔπειτα θοῆν ἀλεγόνετε δαῖτα/ἡμετερόνδ' ἐλθόντες· ἐγὼ δ' εὖ πᾶσι παρέξω.

²⁹² Per la frequente consumazione di legumi nella διαίτα dei Greci e per la facilità di conservazione del prodotto in grosse scorte alimentari, cf. Flint-Hamilton 1999, 371ss. e Vickery 1980, 50s.

²⁹³ Non si esclude, però, che quest'uso caratterizzante e parodico del termine ἔτνος possa risalire almeno a Ipponatte sulla base di fr. 118 Deg² = 29a W² ἐβορβόρουζε δ' ὥστε κύθρος ἔτνεος.

²⁹⁴ Cf. la definizione dell'ἔτνος in Del Corno 1985, 159 *ad loc.*: «una sorta di denso passato di legumi, cibo andante che conviene alla caratterizzazione di Eracle».

assieme allo ζωμός tra le allettanti promesse culinarie con cui Paflagone e il Salsicciaio cercano di adulare il padrone *Demos* (*Eq.* 1171, ΠΑ. Ἐγὼ δ' ἔντος γε πίσινον εὔχρων καὶ καλόν· e 1173s. ΑΛ. ὃ Δῆμ', ἐναργῶς ἢ θεός σ' ἐπισκοπεῖ καὶ νῦν ὑπερέχει σου χύτραν ζωμοῦ πλέαν), mentre in diversi frammenti di Antifane compare come simbolo di povertà e scarsa raffinatezza (fr. 181-185 K-A)²⁹⁵.

Vorrei qui segnalare un interessante e sinora trascurato parallelo, risalente più o meno alla stessa altezza dei passi sopra citati, che ben più si avvicina alla *Stimmung* del frammento di Alcmane. Le poche informazioni che ci sono pervenute su Egemone di Taso, concordemente individuato dalle fonti come πρώτος εὔρετης del genere letterario della parodia²⁹⁶, insistono sul nomignolo di Φακῆ, 'minestra di lenticchia', con il quale era noto ai contemporanei autori della commedia antica (come ci viene segnalato in *Ath.* I 5b, IX 406f e XV 698c) e veniva, con ogni probabilità, così da loro chiamato. Numerosi studiosi hanno ipotizzato che il soprannome di Φακῆ fosse legato proprio al carattere della produzione letteraria di Egemone e che fosse connotato da valenze ideologiche chiaramente negative: forse il soprannome allude al *pastiche* epico da cui sono costituite le sue parodie e che è considerato dai suoi detrattori ormai non più attuale, bensì, per così dire, 'una minestra riscaldata'²⁹⁷. Tuttavia, dagli aneddoti e da alcuni versi del poeta riportati da Ateneo sappiamo che Egemone stesso si appropria orgogliosamente dell'appellativo, come *slogan* di consapevole merito e, forse, di rivendicata originalità²⁹⁸. Cameleonte riferisce che in un'occasione Egemone, per prevenire il lancio delle pietre da parte di spettatori critici, le portò egli stesso in teatro nascoste dentro al mantello, definendosi 'poeta per tutte le stagioni' con questa freddura (*Ath.* 407a): λίθοι μὲν οἶδε· βαλλέτω εἴ τις θέλει· ἀγαθὸν δὲ κὰν χειμῶνι κὰν θέρει φακῆ (φακῆ δὲ καὶ ἐν θέρει καὶ ἐν χειμῶνι ἀγαθὸν **AC** corr. *Dobr.*). Anche l'unico frammento di Egemone, tramandato da Ateneo in più luoghi secondo le fonti di Cameleonte e Polemone [*Ath.* IX 406e-f (vv. 18-21) e XV 698c-699a (vv. 1-21)]²⁹⁹, è una risposta ai suoi critici più accaniti, i Tasi che gli rimproverano di aver abbandonato l'isola per gli sfarzi di Atene. A essi il poeta replica con una riaffermazione del proprio diritto a cantare da Φακῆ, questa volta affidata direttamente alle parole della Dea Atena (*Ath.* XV 698f-699a = vv. 20-21, 'δεινὰ παθοῦσα Φακῆ βδελυρῆ, χῶρει'ς τὸν ἀγῶνα' / καὶ τότε δὴ θάρσησα καὶ ἤειδον πολὺ μᾶλλον).

Quest'impiego della metafora gastronomica come mezzo di difesa e autorappresentazione

²⁹⁵ Sull'argomento cf. Wilkins 2000, 13s.

²⁹⁶ Cf. Arist. *Poet.* 1448a.12 e *Ath.* IX 406e.

²⁹⁷ Su quest'interpretazione del nomignolo di Φακῆ cf. le osservazioni di Ornaghi 2004, 463 e n. 27; vedi anche Wright 2012, 94.

²⁹⁸ Cf. Ornaghi 2004, 466 n.29: «È lecito dunque supporre che l'adozione del soprannome fosse stata voluta dallo stesso Egemone nel tentativo di marcare un proprio tratto di genuinità e di originalità, oltre che di fondamentale apprezzabilità». Diversamente Preller [1838, 80] e Brandt [1888, 39s.] riconducono l'appropriazione del nomignolo a una motivazione di carattere economico.

²⁹⁹ Per l'analisi del frammento, con particolare attenzione agli echi e rimaneggiamenti di espressioni omeriche, cf. Degani 1974, 105-112 e le note critiche di Tammaro 1997, 123-126 e 2000, 659-663.

letteraria mi sembra il più vicino all'ipotesi dell'Alcmane metapoetico di fr. *PMGF* 17: in entrambi sarebbe celebrata e rivalutata una poesia apparentemente prosaica (φακῆ/ ἔτνος), ma in realtà imbevuta di specifici valori ideologici e culturali sicuramente noti al pubblico destinatario del canto, ma a noi purtroppo sconosciuti. Se nel caso di Egemone l'applicazione di una simile strategia serve a difendersi da critici ostili, in Alcmane essa sembra conferire una peculiare caratterizzazione celebrativa (e autocelebrativa) al canto e all'occasione (ritengo, rituale) specifica in cui esso è eseguito. A questo carattere peculiare e idiosincratico sembra contribuire anche l'ironica rielaborazione delle immagini e del linguaggio epico, per altro riscontrata anche nella 'firmata' dichiarazione di poetica di fr. *PMGF* 39: in quest'ultimo caso il richiamo lascivo e ciarliero delle pernici viene nobilitato dal riecheggiamento di un ben più patetico modello omerico (*i.e.* l'istante in cui Odisseo ode il pianto di Penelope nell'*Odissea*), mentre nel frammento del tripode la preparazione dell'ἔτνος e la menzione di un Alcmane παμφάγος vicino al popolo riecheggiano e rielaborano, *e contrario*, il momento epico del banchetto a cui l'aedo partecipa attivamente, intrattenendo i commensali e consumando occasionalmente, per volontà di singoli invitati, porzioni di cibo 'ben preparato' (*Od.* VIII 474-477).

Nel frammento di Alcmane, non sembra esserci alcuno spazio per una dichiarazione di novità esplicita e, ancor meno, per una reale polemica da parte del poeta nei confronti di una poesia tradizionale; tuttavia, non si può escludere, alla luce delle osservazioni appena fatte, che il poeta rivendichi implicitamente l'inserimento di un elemento popolare all'interno di una ben precisa tradizione.

Thgn. 769-772: quale missione per il poeta?

1. Premessa

Sui quattro versi della *silloge* teognidea sono stati spesi fiumi d'inchiostro e si è tuttora lontani dal raggiungere una soluzione interpretativa univoca sul loro significato. Questo 'prontuario' poetologico, *unicum* nel panorama delle dichiarazioni programmatiche di epoca arcaica, veicola un messaggio essenzialmente chiaro: il vero poeta, se si trova in possesso di un'abilità o conoscenza straordinarie, non deve tenerle nascoste, ma esercitarle senza riserve, per trarne egli stesso opportuno vantaggio. Le modalità attraverso cui esercitare il suo compito sono enunciate al v.771 in un *tricolon* verbale ai limiti dell'oscurità, la cui ambiguità non solo impedisce di comprenderne la possibile originaria sostanza, ma rende anche qualsiasi approccio interpretativo inevitabilmente parziale e discutibile.

Fatte queste premesse, si può registrare comunque una diffusa tendenza da parte degli studiosi a cogliere nel verso in questione le fasi in cui si esercita il 'mestiere' di poeta, le quali includerebbero, anche un momento segnato da particolare 'novità' e 'originalità' poetica. Quest'ultimo è stata identificato ora con il raro verbo μῶσθαι, che indicherebbe l'atto dell'*inventio* e dunque coinciderebbe con il reperimento del canto altrove designato dal verbo εὐρίσκειν³⁰⁰; ora con il verbo δεικνύναι, che, nella sua polivalenza semantica, presenta anche il significato di *invenire* ed è in questi casi riferito all'azione di un πρώτος εὐρετής³⁰¹; infine con il verbo ποιεῖν, che nel tetrastico teognideo sarebbe per la prima volta impiegato nel senso di 'comporre in modo originale'³⁰².

È evidente dunque come una riflessione sul lessico e sul contenuto metaletterario del tetrastico, per quanto destinata a non essere risolutiva, s'impone in una raccolta di professioni di 'novità' poetica.

2. Il testo

L'edizione di riferimento è West 1989², di cui si riproduce anche l'apparato. Al testo faccio seguire una rassegna di selezionate traduzioni - letterali e parafrasate, poetiche e di servizio - dell'intero tetrastico. Ulteriori interpretazioni saranno segnalate opportunamente in corso d'analisi.

Χρῆ Μουσῶν θεράποντα καὶ ἄγγελον, εἴ τι περισσόν
εἰδείη, σοφίης μὴ φθονερὸν τελέθειν,
ἀλλὰ τὰ μὲν μῶσθαι, τὰ δὲ δεικνύναι ἄλλα δὲ ποιεῖν·

770

³⁰⁰ Vedi Hudson-Williams 1910, 224ss. e Kroll 1936, 243ss.

³⁰¹ Bagordo 2000, 183-203; 194.

³⁰² Così Harrison 1902, 115ss., Garzya 1958, 242s.; Vetta 1987, 477ss.; Ferrari 2000², 200s. n. 3.

τί σφιν χρήσεται μοῦνος ἐπιστάμενος;³⁰³

771 μοῦσθαι A | δεικνύειν AO (ειν del. A^f) : δεικνύναι XI probb. δεικνύεν Schmidt | ποιεῖν codd. : ποιῶν mutata interpunctione dub. West 772 τί[[σ]]φιν A^f | χρησείται Hermann.

Hartung 1859, 205

«Mittlern und Dienern der Musen geziemt's, wenn einer im Wissen etwas voraus hat, nie geizig zu fargen damit; sonrdern er muß dies dichten und dies darstellen und schaffen: denn was könnte es ihm nützen, behielt er's allein?»

Banks 1886, 495

«The Servant of the Muse, gifted and grac'd with high preminence of art and taste, has an allotted duty to fulfill; bound to dispense the traesure of his skill, without a selfish or invidious view; bound to recite and to compose anew. Not to reserve his talent for himself in secret, like a miser with his pelf.»

Arrò 1888, 57

«Ragione è ben se cosa illustre e degna
l'alunno e nunzio delle Muse apprenda,
non sia geloso nel saper: ma indaghi
tal fiata, altra dimostri: a volte faccia:
qual pro d'un ver ch a lui solo si discopra?»

Fracaroli 1910, 234

«Duopo è il Ministro e nunzio delle Muse, se cose egli sappia
Grandi, di suo saper non esser invido,
Ma trovar parte, e parte illustrare altre ancora crearne.
Di ciò che sa egli sol, che può egli farsene?».

³⁰³ Per la comprensione dell'apparato si seguano le seguenti indicazioni: A = *Par. suppl. gr.* 388; A^f = A inter annos 1856 et 1869 a falsario tractatus; O = *Vat gr.* 915; X = *Lond. Add.* 16409; I = *Marc. gr.* 774. Inoltre, Schmidt = M. Schimdt, Zu Theognis, «RhM» XX (1865) 306; Hermann = G. Hermann, *censura Schneidewini*, «Neuer Jahrbücher für Philologie und Pädagogik» XXVII (1839, 26-49; 39); West = West 1989² (ma già *Iambi et elegi ante Alexandrum cantati*, Oxonii 1971). Alcune considerazioni filologiche e linguistiche su un assetto testuale che non presenta problemi particolari e che dunque ha davvero poco d'incerto. È destinato a rimanere isolato l'emendamento proposto da West in apparato per il v. 771 e così altrove approfondito (West 1974, 158): «...it may be worth considering δεικνύναι: ἄλλα δὲ ποιῶν etc. "but if he does do otherwise what use is he to make of it, keeping his knowledge to him self?"». La correzione, operata dallo studioso per colmare le aporie di senso del v. 771, ne crea altrettante a livello stilistico e sintattico, con un'improbabile costruzione a occhiale dei sintagmi participiali, entrambi di valore ipotetico, ποιῶν e ἐπιστάμενος. Testimonianza di una formularità espressiva all'interno della *silloge* e, più in generale, nell'elegia arcaica, sono le clausole pentametriche μὴ φθονερὸν τελέθειν (cf. τελέθω a fine di verso in Thgn. 198, 298, 366, 634, 822) e μοῦνος ἐπιστάμενος (cf. le occorrenze in fine di pentametro di ἐπιστάμενος in Arch. 1,2 W², Solon. fr. 1, 52 W² e Thgn. 212, 510, 652, 676, 816). Per questo e altri esempi di unità formulari metriche e per le loro modalità di impiego cf. l'utile studio di Giannini 1973, 7-78.

Edmonds 1931, 321

«A servant η and messenger of the Muses, even if he know exceeding much, should not be grudging of his lore, but seek out this, illumine that, invent the other; what use can he make of this if none know it but he?»

Carrière 1948, 62

«Le serviteur, le messenger des Muses doit, s'il connait de la sagesse quelques précieux secrets, n'en point rester jaloux: qu'il les cherche à la fois et les enseigne aux hommes, et les confie encore à l'art: à les détenir seul, quel usage en pourrait-il faire?».

Garzya 1958, 100

«Occorre che il servo e nunzio delle Muse, della sua poetica saggezza, se è vero che ne ebbe in misura straordinaria, geloso non sia, ma voglia comunicarla agli uomini, ora ricercando il più degno di essere mostrato, ora creando del nuovo. Quale vantaggio otterrebbe dall'averne il segreto lui solo?».

Lanata 1963, 64s.

«Chi è ministro e nunzio delle Muse, se possiede una qualche eccezionale conoscenza della poesia, non deve esserne geloso; ma alcuni argomenti mediti, altri abbozzi, altri infine faccia oggetto di poesia; a che gli servirebbero se egli solo li conoscesse?».

Carrière 1975², 101

«Le serviteur, le messenger des Muses doit, d'il connaît de la sagesse quelques précieux secrets, n'en point rester jaloux; qu'il cherche, et qu'il enseigne, et qu'encore il produise; à les détenir seul, quel usage en devrait-il faire?»

Adrados, 1981², 218

«El servidor y mensajero de las musas, si posee un arte superior, no lo oculte por envidia sino que busque, enseñe y cree: ¿que va a hacer si no con ese arte si es él el único qui lo conoce?».

Ford 1985, 92

«The attendant and messenger of the Muses must, if he has an exceptional knowledge, not be stinting with his sophie, but he should seek out and display some things and make some others; what use will it be for him if he alone understands it?».

Gilli 1988, 529

«Bisogna che il ministro e nunzio delle Muse, se conosce qualcosa di importante della sophie, non sia geloso: alcune cose, insegnare; altre, mostrare; altre ancora, fare; che utilità avrà per loro se egli stesso è il solo a conoscerlo?».

Gerber 1999, 285

«The servant and the messenger of the Muses, if he should have any exceptional knowledge, must not be stinting of it, but meditate on (seek out?) some things, display some things, and compose other things. What use would it be for him if he alone knows it?».

Ferrari 2000²

«Lo scudiero e messo delle Muse, se più di ogni altro sa, non deve essere geloso della propria arte, ma le une cose fare, le altre esibire, altre ancora foggiare. A che gli giovano se solo lui ne è sapiente?»

Bagordo 2000, 197

«Bisogna che *il servo e il messaggero delle Muse, se è capace di qualcosa di particolare, della sua arte non risparmi nulla, ma da una parte cerchi, dall'altra indichi, per il resto componga*». E *ibid.* parafrasando: «il poeta *se è davvero bravo* deve fare tutto secondo le regole e seguendo le fasi della sua *arte*, cioè prima *cercare* (facendosi ispirare dalle Muse in quanto loro *servo*), poi *mostrare il ritrovato* (meglio se addirittura un genere come *πρῶτος εὐρετής*— se è davvero così abile), poi però mettersi a *fare poesia*, trasmettendola agli altri (fare da *messaggero*); a che serve se resta l'unico *esperto?*».

3. La cornice di riferimento del tetrastico.

I versi in questione, preceduti da un'altra quartina di carattere parenetico-didattico, sono inseriti in quello che Jacoby riteneva essere il proemio a un nuovo libro di elegie (vv. 757-796)³⁰⁴, ipotesi alla quale sono state mosse obiezioni a partire da Kroll³⁰⁵: secondo quest'ultimo, le invocazioni a Zeus e, soprattutto, a Apollo³⁰⁶ non aprono una nuova sezione autonoma, bensì servono a introdurre la successiva formula di parenesi alla partecipazione simposiale come oblio delle cure politiche, la quale costituisce il tema principale dei successivi 8 versi dell'elegia (cf. vv. 761-765 e, in particolare, 762-64, φόρμιγξ δ' αὖ φθέγγοιθ' ἱερὸν μέλος ἥδ' ἐ καὶ αὐλὸς, / ἡμεῖς δὲ σπονδὰς θεοῖσιν ἀρεσσάμενοι / πίνωμεν χαρίεντα μετ' ἀλλήλοισι λέγοντες). Se più di un dubbio solleva la ricostruzione di una struttura proemiale originaria, con maggior sicurezza si può constatare l'inizio di una sezione tematicamente compatta³⁰⁷ che alterna quartine di carattere parenetico-didattico e

³⁰⁴ Cf. Jacoby 1931, 46 e 66. Lo stesso Jacoby, *ibid.* 12, identificava i nostri versi come parte integrante di tale proemio e sicuramente attribuibili allo stesso autore dei vv. 773-782 e 757-764; essi sarebbero stati inseriti tra i due brani per creare una transizione alla successiva invocazione ad Apollo attraverso il riferimento alla missione del poeta. L'idea del proemio è stata di recente recuperata da Woodbury 1991, 489.

³⁰⁵ Cf. Kroll 1936, 231ss. Dopo di lui, almeno Garzya 1952, 240 e Van Groningen 1966, 295s.

³⁰⁶ Sulla relazione di antitesi o consequenzialità sulle due invocazioni, cf. Kroll 1936, 233, il quale vede il μέν di v. 757 in aperta contrapposizione all' αὐτάρ di v. 759 e Van Groningen 1966, 295s., il quale al contrario interpreta consequenzialità tra la particella e il δέ di v. 761 e interpreta: «chers convives, réunir pour boire et pour nous amuser; oublions pour se soir la guerre: laissons aux dieux le soin de protéger la cité».

³⁰⁷ Sull'omogeneità tematica dei vv. 757-792, cf. per primo Welcker 1826, CVI, il quale parla di allacciamenti verbali attraverso parole-chiave; Peretti 1953, 322ss, che tuttavia riconduce tale unità, al pari Jacoby, a un disegno proemiale di una nuova sezione M; in aggiunta Hasler 1956, 144 e, con particolare attenzione al tema metasimposiale, Bagordo 2000, 183s.

metasimposiale (vv. 753-756 e vv. 789-792) a più lunghe elegie di carattere autobiografico, spesso costellate di riflessioni politiche (vv. 775-782 e 783-788)³⁰⁸.

I vv. 769-772, che per il loro carattere metaletterario sembrano inserirsi bene nella struttura di questa sezione, presenta una certa diversità rispetto agli altri interventi di carattere precettistico e gnomico rispetto alle altre quartine: se queste, in forma di parenesi o dichiarazione in prima persona, enunciano lodi esplicite della poesia a simposio, il tetrastico contiene una vera e propria riflessione sullo *status* che occupa il poeta di professione

4. Il primo distico e la missione del poeta (769-770).

Quest'ultimo ci viene presentato al v. 769 con un'espressione di carattere solenne e epicheggiante: l'appellativo Μουσέων θεράπων è eredità della tradizione epica che gode di numerosissime occorrenze: tra le altre, *HH.* 32, 20; [Hom] *Marg.* fr. 1, 2, Hes. *Th.* 99s. (ᾠοιδός / Μουσάων θεράπων), Bacchyl. 5, 12 e, con valore apertamente parodico, in Ar. *Av.* 909³⁰⁹. Alla fine dell'epoca arcaica Pindaro e Bacchilide rivitalizzano la metafora rielaborandola nell'equazione poeta = profeta delle Muse (Pind. *Paean.* VI,6 e fr. 150 S-M; Bacchyl. 8,3)³¹⁰.

Al contrario, la metafora del poeta ἄγγελος è assente nell'*epos*, ma diviene in epoca tardo-arcaica una delle immagini letterarie convenzionali del genere dell'epinicio, attraverso la quale si traspone sul piano letterario il momento in cui l'araldo annuncia di fronte alla comunità la vittoria

³⁰⁸ Molto si è discusso sulla datazione dei due brani che West 1989², forse sulla base del γάρ di raccordo del v.783, sceglie di riportare nella sua edizione come un nucleo unico. Obiezioni a questa scelta editoriale in Ferrari 2000², 203 n.1. Il primo dei due brani, il quale presenta un riferimento sicuro a Megara Nisea, è in forma di una vera e propria preghiera a Apollo, non più divinità simposiale come nei vv. 757-764, bensì ἐπίκουρος e Παιάν. Il tono con cui si parla della guerra persiana e il riferimento a una discordia interna tra i Greci fanno pensare a una situazione più allarmante rispetto a quella descritta ai vv. 757-765, forse il saccheggio della Megaride del 479 a.C. a opera di Mardonio, come ci testimonia Pausania in I 40, 2. Cf. tra gli altri Van Groningen 1966, 302, Nagy 1985, 33 e Ferrari 2000², 202 n.5. Per una simile datazione prima di loro si sono pronunciati Harrison 1902, 285, il quale in alternativa propone la prima invasione della Megaride nel 490 a.C.; Jacoby 1931, 52 e Kroll 1936, 240. *Contra* Vetta 2000, 130. Lo studioso riconosce in entrambi i brani l'afflato della produzione teognidea autentica e li ricollega storicamente, come anche i vv. 757-764, a «l'incontro con gli Elleni che erano approdati al *diolkos* di Corinto, fuggendo da quella costa asiatica che cominciava a essere sotto il dominio persiano». L'ipotesi dello studioso si basa, evidentemente anche sulla notizia della *Suda* che fa risalire il *floruit* di Teognide al 544-541 (59^a Olimpiade). Cf. *Suda*, θ 136 Adler s.v. Θεογνίς. Qualche dubbio sul riferimento storico alle guerre persiane è avanzato anche da Bagordo 2000, 184 n.5. Per quanto riguarda la datazione della sestina 783-788, cf. Harpocrat. p. 150. 18 Dindorf, dove il primo verso viene citato a favore dell'ipotesi di Megara Nisea come patria di Teognide: prova che sarebbe a dir poco schiacciante, se tuttavia si potesse provare la paternità teognidea di questi versi. Cf. Van Groningen 1966, 303 e Ferrari 2000² *ad loc.*, 203 n. 2.

³⁰⁹ L'epiteto costituisce una delle convenzionali definizioni del poeta ispirato, il quale possiede il dono del canto della divinità ed è l'intermediario scelto di un patrimonio di conoscenze. Nell'*Odissea*, la natura ispirata del canto è uno dei fondamentali requisiti, se non *condicio sine qua non*, dell'aedo di professione, come è sottolineato più volte a proposito di Demodoco (*Od.* VIII 44s; 487s.) e come riferisce Femio stesso a Odisseo nel corso della sua autodifesa (*Od.* XXII 347s.).

³¹⁰ Sull'argomento cf. in particolare Duchemin 1958, 21ss.

dell'atleta³¹¹. Ne consegue che, soprattutto nella lirica corale, le due metafore del 'servo delle Muse' e del 'poeta messaggero' giungono ad affiancarsi: così accade in Pind. fr. 79 S-M, dove il poeta è, per volere della Musa, ἐξάϊρετος κᾶρυξ σοφῶν ἐπέων e in Bacchyl. 5, 9-33 dove il poeta, in procinto di cantare, si definisce orgogliosamente servo della divinità (vv. 12-13 χρυσάμπυκος Ὀυρανίας/ κλεινὸς θεράπων) e aquila messaggera di Zeus (vv. 18-19 αἰνετὸς εὐρύνακτος ἄγγελος/ Ζηνὸς ἐρισφαράγου)³¹².

Occorre osservare che la figura del poeta ἄγγελος, ormai completamente desacralizzata, conosce un momento di vitalità nell'elegia simposiale attica di V sec. a.C., come sembrano testimoniare alcuni versi di Dionisio Calco riportati da Ateneo a proposito del gioco del cottabo. Nella breve elegia, il messaggio di σοφία che deve essere recepito e appreso dagli ἐταῖροι del poeta, viene definito ἀγγελία ἀγαθή (Dion. Chalc. fr. 2 W² = Ath. XIV 668e-669e, ἀγγελίας ἀγαθῆς δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι/ καὶ κυλίκων ἔριδας διαλύσατε, καὶ κατάθεσθε/ τὴν ζύνεσιν παρ' ἐμοί, καὶ τάδε μανθάνετε)³¹³. Si può dunque supporre che la medesima metafora al v. 769 della Silloge sia una riformulazione di quella tradizionale del poeta-servo, funzionalizzata a un contenuto simposiale di cui il poeta è portavoce (ἄγγελος) per gli ἐταῖροι. Tuttavia, in mancanza di indizi di cronologia certi sulla composizione del tetrastico, non siamo in grado di affermare se la stessa equazione poesia-annuncio sia stata mutuata, in una *facies* più razionalistica e un tono decisamente più disimpegnato, dall'elegia attica di V-IV sec. a.C., divenendone una delle convenzionali espressioni di repertorio³¹⁴. Nei vv. 769-772 le due immagini hanno lo scopo di enfatizzare il legame del poeta con la sua arte (θεράπων) e la missione nei confronti dei destinatari del suo messaggio (ἄγγελος): in questa immagine, la menzione delle Muse non conserva intatto il suo valore originario di ispirazione del canto', ma, in parte svuotata della sua sacralità, è inserita in una formula letteraria di prestigio per indicare l'eccellenza e la superiorità del poeta³¹⁵.

³¹¹ Per l'immagine del poeta ἄγγελος, cf. anche *O.* 6, 90; *N.* 6, 57-57b. Per il concetto letterario di ἀγγελία in Pindaro e per una corposa rassegna di esempi rimando alla monografia di Nash 1976.

³¹² Alla fine dell'ode e in perfetta *Ringkomposition*, Bacchilide ripropone la stessa immagine riferendola a Esiodo (v. 193, con πρόσπολος *variatio* di θεράπων), ponendosi così nel solco di una prestigiosa tradizione letteraria. Cf. Maehler 1982, II, 28ss.

³¹³ Sui possibili significati del sintagma ἀγγελία ἀγαθή, cf. Garzya 1952, 200.

³¹⁴ Per la presenza di tematiche e elementi formali comuni passati dalla *silloge* teognidea all'elegia simposiale della fine del V sec. e ai *Carmina Convivalia*, cf. in particolare Vetta 1980, XXIV-XXVI.

³¹⁵ Così Vetta 1987, 470: «La definizione del poeta come inserviente e messaggero delle Muse non va presa come segno di una solida sopravvivenza della concezione sacrale della poesia». Lo studioso prosegue segnalando per il limite più alto della cronologia di Teognide (ultimi decenni del VI sec a.C.) un'incipiente secolarizzazione del momento poetico. Diversamente Van Groningen 1966, 299, il quale colloca il tetrastico nel medesimo periodo tardo arcaico, proprio per la presenza di un ruolo attivo delle Muse: «Elle est préclassique encore du fait qu'il semble prendre au sérieux le rôle que les Muses jouent dans cette activité.». Peretti enfatizza il legame tra la menzione delle Muse e il concetto di σοφία, una forma di «sapere' poetico inapprendibile, infuso nell'interprete delle Muse e che è già fecondato, sublimato dalla σοφία di Pindaro»; secondo lo studioso la presenza dell'elemento sacrale nel tetrastico lo sottrae alla concezione teognidea di σοφία e σοφός che è di norma priva di qualunque afflato divino o sapienziale. Vedi Peretti 1953, 317; 324. All'immagine del poeta ispirato e incaricato dalla divinità di dispensare la propria 'sapienza' agli uomini pensano anche Garzya (cf. traduzione *supra* e *id.* 1958, 242: «il concetto fondamentale è che il poeta, ispirato com'è dal dio, non può

La definizione si completa con la protasi dei vv. 770s., sulla cui estensione editori e commentatori sono equamente divisi: alcuni hanno interpunto dopo σοφίης, con quest'ultimo genitivo partitivo retto da τι (così tra gli altri Schneidewin 1838, Diehl 1923 I/2; Carrière 1948 e *id.* 1975². Adrados 1981²; Vetta 1987), mentre altri dopo εἰδείη, con σοφίης come genitivo dipendente da φθονερός (così Bergk 1882⁴; , Harrison 1902, Hudson-Williams 1910, Edmonds 1931; Garzya 1958; Van Groningen 1966; Young 1971²; West 1989², Bagordo 2000). Alcuni spiegano anche le motivazioni della loro scelta: Garzya³¹⁶ parla di un genitivo ἀπὸ κοινοῦ tra il pronome indefinito e l'aggettivo, mentre Van Groningen, che adotta la medesima soluzione, osserva: «εἰδείη exprime la même idée que σοφίης, de sorte que les deux membres de phrase se suffisent à eux-mêmes». Inoltre, lo studioso attribuisce alla protasi il valore di una causale (= εἰ δὴ, εἴπερ) con ottativo obliquo (*ibid.*: «le sens conditionnel pur obligerait à admettre que certains serviteurs des Muses fussent dépourvus de σοφίη») ³¹⁷. Per quanto riguarda la scelta della punteggiatura, si può obiettare allo studioso che la sovrapposibilità semantica dei due termini οἶδα e σοφίη non esclude automaticamente una loro enfatica associazione, come per altro avviene al v. 564, dove l'esperto simposiasta viene definito ἄνδρα [...] σοφίην πᾶσαν ἐπιστάμενον. Inoltre, non sembra esserci una contraddizione tra il valore ipotetico della protasi e la precedente definizione del poeta: di fatto, il concetto centrale della subordinata non è il possesso *stricto sensu* della σοφίη, bensì il possederne in misura straordinaria (τι περισσόν)³¹⁸: se poi dietro l'impiego dell'aggettivo περισσός si vuole cogliere, come alcuni hanno fatto, un implicito confronto con chi di questo straordinario *quid* è sprovvisto, non sarà necessario sottintendere un riferimento al resto dell'umanità o a una schiera di poeti-profeti, bensì pensare a un paragone con gli altri simposiasti-poeti che non hanno l'insieme completo di queste

tenere chiusi i tesori della sua poetica “saggezza”, ma deve farsene banditore e trasmettitore agli altri») e, ancor prima, Kroll 1936, 243 («Der Diener und Bote der Musen, der in besonderem Maße, mehr sichtbarer als andere Sterbliche mit σοφίη begnadet ist, darf mit seiner Begabung nicht zurückhalten, sondern muß seinen Dienst so versehen, wie es die Göttinnen von ihm verlangen können»). A favore dell'ipotesi di Vetta si può osservare che nel *corpus* teognideo il riferimento alle Muse compare in espressioni di carattere formulare a indicare genericamente il canto: si vedano i vv. 249s del celebre 'congedo' a Cirno: ἀλλά σε πέμψει/ ἀγλαὰ Μουσῶν δῶρα ἰοστεφάνων, nei fatti perifrasi anticipatrice dell' αἰοιδή del verso successivo; inoltre, vv. 1055ss. αὐτὰρ ἐμοὶ σὺ/ αὔλει, καὶ Μουσῶν μνήσομεθ' ἀμφοτέρω: αὐτὰι τάδε ἔδωκαν ἔχειν κεχαρισμένα δῶρα. Sulla convenzionalità della *iunctura* δῶρα Μουσῶν cf. già Archiloch. fr. 1, 2 W² καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος; Solon. fr. 13, 51 W². Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθεῖς, κτλ.; ancora, Alcman. *PMGF* 59(b) τοῦτο φάδῃαν Μωσᾶν/ δῶρον μάκαιρα παρσένων/ ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα, per cui vedi *infra*. Per una riflessione sulla progressiva laicizzazione del rapporto con le Muse nel mondo arcaico, cf. Arrighetti 1976, 255-314.

³¹⁶ Vedi Garzya 1958, 242.

³¹⁷ Cf. Van Groningen 1966, 296.

³¹⁸ Cf. *ThLG* VIII coll. 927s. s.v. e *LSJ*⁹ 1387.1 s.v.: «beyond the regular number of size, prodigious» e «out of the common, extraordinary, strange». Cf. *ibid.* la traduzione della protasi teonidea: «if he had any signal knowledge». Vedi anche Woodbury 1991, 485 n. 6: «the clause does not stipulate a general condition (as if a servitor of the Muses might be without inspiration), but allows for a variation in the abundant σοφίη that he possesses». Sulla base di queste considerazioni, all'ipotesi dell'ottativo obliquo sembra doversi preferire un confronto con altri periodi ipotetici di primo tipo, dove l'ottativo compare nella protasi a scopo enfatico. Un possibile parallelo di questa costruzione, per altro utilizzata proprio in una riflessione di carattere poetologico, è forse Pind, *P.* 1. 81s.: καιρόν εἰ φθέγγαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις,/ ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώπων· κτλ.

abilità e devono esserne resi partecipi³¹⁹. In definitiva, non mi sembra ci siano elementi validi per escludere alcuna delle due interpretazioni sull'interpunzione del v. 770, né su basi sintattiche, né su basi contenutistiche.

Per l'espressione di v. 770 (σοφίης μὴ φθονερόν τελέθειν) sono stati segnalati interessanti paralleli espressivi: Van Groningen cita Callim. fr. 538 Pf. (Μουσέων δ' οὐ μάλα φιδὸς ἐγὼ), il cui isolamento contestuale, l'incertezza di locutore e la pluralità di possibili interpretazioni sembrano tuttavia sconsigliare un immediato confronto³²⁰; in modo più efficace, Ford sottolinea la somiglianza formale e tematica con un passo dell'*Ipparco* pseudo-platonico, dove il progetto del tiranno di iscriverne in monumenti pubblici le sue massime di saggezza è collegato alla necessità di non negarla a nessuno dei cittadini ([Plat] *Hipparch.* 228b, οὐκ οἰόμενος δεῖν οὐδενὶ σοφίας φθονεῖν)³²¹.

Tuttavia, mi sembra opportuno, per avvicinarsi il più possibile all'originario significato dell'espressione, bisognerà valutarne il contesto di applicazione e confrontarlo dunque con altri paralleli. L'aggettivo φθονερός, derivato di φθόνος, è assente dalla tradizione epica³²² e ricorre soltanto in questo verso all'interno del *corpus theognideum*. Il suo inserimento in una riflessione di carattere poetologico e sapienziale ci riconduce inevitabilmente a Pindaro, nel quale il termine φθόνος e il derivato φθονερός si caricano di un valore letterario. I termini, antonimi rispettivamente del canto di lode (invidia = detrazione) e di chi lo pratica (invidiosi = detrattori), divengono l'ostacolo *par excellence* all'esercizio dell'arte del poeta; essi costituiscono uno dei nuclei fondamentali delle riflessioni autoreferenziali pindariche e in un caso sono esplicitamente contrapposti alla 'novità' della parola poetica (N. 8, 19-23)³²³. Tanto il poeta quanto il *laudandus*, sicuri rispettivamente della propria arte e del proprio valore, esercitano una spinta uguale e opposta a quella degli φθονεροί, dedicandosi al canto di lode e al compimento di imprese³²⁴.

³¹⁹ Così Vetta 1987, 468 n. 7. Diversamente Kroll 1936, 244 e Most 1987, 579 n. 67, il quale interpreta che il poeta «does not know very much, but rather more than do ordinary men».

³²⁰ Cf. Van Groningen 1966, 297 e, con ancor maggior sicurezza, Bagordo 2000, 192. Tuttavia, già lo stesso Pfeiffer che tra i *loci similes* menziona il passo teognideo, avanza più di un dubbio sulla liceità di un simile confronto e sul significato dell'espressione: cf. Pfeiffer 1949, 387 ad loc.: «Musarum vero non admodum parcus ego' (i.e. 'carminum', si M. est 'appellativum'), satis ambiguum est, neque constat quis loquatur»; e ancora *ibid.*: «Si φιδὸς Μουσέων ut φειδολὸς χρημάτων etc., fort. Conferendum Theogn. 769 sq. ...'non licet poetae invidere aliis artem suam' i.e. nimis parcum esse σοφίης».

³²¹ Cf. Ford 1985, 89-95.

³²² In Omero e Esiodo è attestato soltanto il corrispondente verbo φθονεῖω nei significati di «ostacolare ingiustificatamente, impedire», sempre riferito all'azione di altri; esso compare soltanto una volta nell'accezione negativa di «invidiare» in tutti i poemi omerici (*Od.* XVIII 18), mentre nel medesimo significato, ma con un'accezione chiaramente positiva, esso compare in Hes. *Op.* 23-26 a descrizione della buona Eris. Cf. *Lfgre*, XXIV, 915-917.

³²³ Per il concetto di φθόνος in Pindaro cf. la monografia di Bulman 1992 e Roig-Lanzillotta 1997, 69ss. Per una discussione più approfondita del passo in questione, rimando al capitolo successivo.

³²⁴ Corrispettivo linguistico di questo concetto è l'aggettivo ἄφθονος (cf. *Thgn.* 770 μὴ φθονερόν), il quale indica l'assenza di tutti gli ingiustificati atteggiamenti ostativi presupposti dal verbo φθονέω e dal sostantivo φθόνος. Cf. *Lfgre* I 1708s. In Pindaro l'aggettivo indica la generosità incondizionata che è alla base del comportamento del perfetto *laudandus*, il quale non risparmia nulla delle proprie risorse, siano esse denaro o sforzi, per il raggiungimento della

Ora, l'aggettivo φθονερός, che in Pindaro costituisce l'etichetta di un pubblico e di competitori malevoli, in Teognide definisce il paradigma *e contrario* del poeta eccellente (v. 770 μὴ φθονερόν)³²⁵. Tale valore del termine può essere meglio compreso se posto in relazione all'uditorio della *silloge*, costituito da una cerchia di aristocratici colti, partecipi di un comune codice etico e letterario, i quali si esortano continuamente all'ascolto e competizione formativa, all'insegnamento e all'apprendimento del dettato poetico. Ne segue che il poeta nell'esercizio della sua arte non deve risparmiarsi, perché si trova di fronte a un pubblico incondizionatamente recettivo³²⁶. Lo stesso pensiero torna, con una sfumatura utilitaristica, al v. 772 (τί σφιν χρήσεται), dove si dice che il possesso esclusivo della σοφίη impedisce al poeta l'unico vero utilizzo che egli può farne³²⁷.

Il messaggio così ricostruito dei vv. 769-772, allo stesso tempo riflessione simposiale e assunto gnomico³²⁸, può fare riferimento tanto a un'esibizione di *sophie*³²⁹ estemporanea quanto a una pratica continuativa acronica, non senza che per entrambe le interpretazioni si possano rintracciare degli esempi interni alla *silloge*. L'effetto negativo che un mancato utilizzo della σοφίη produce nelle dinamiche estemporanee e d'improvvisazione del simposio è forse visibile nella serie di interventi dei vv. 939-944,

propria impresa (e.g. O. 2,94). Per una somiglianza tra questa immagine e quella del poeta descritto da Teognide, cf. Woodbury 1991, 483: «The poet who keeps his knowledge to himself is perhaps thought of as a miser, who begrudging expenditure, hoards his wealth of which he does not understand the use. The good man's obligation is then conceived as the opposite of this».

³²⁵ Forse non è del tutto privo di una certa rilevanza un confronto con un episodio contenuto nell'Inno omerico *A Hermes*, precisamente la seconda *performance* del dio con la cetra, realizzata di fronte ad Apollo. Quest'ultimo coglie la straordinarietà del canto di Hermes (v. 443 θαυμασίην γὰρ τήνδε νεήφατον ὄσσαν ἀοιδίην./ κτλ) e, dopo essersi definito seguace delle Muse (v. 450 καὶ γὰρ ἐγὼ Μουσήσιον Ὀλυμπιάδεσσιν ὀπηδός = Thgn. 769 Μουσῶν θεράπων καὶ ἄγγελος), lo esorta a mostrargli la sua τέχνη. La risposta di Hermes, padrone di un'arte di cui si appresta a insegnare i segreti (il concetto è chiaro nella perifrasi di v. 483 τέχνη καὶ σοφίη δεδαήμενος), è la stessa che ci aspetteremmo dal poeta eccellente descritto nel tetrastico: vv. 464s. ...αὐτὰρ ἐγὼ σοί/ τέχνης ἡμετέρης ἐπιβήμεναι οὐ τι μεγαίρω, dove il parallelo concettuale e stilistico con σοφίης μὴ φθονερόν τελέθειν di v. 770 è quasi palmare, soprattutto se si considera la perfetta sovrapposibilità semantica di τέχνη e σοφίη nell'Inno: esse stanno entrambe a indicare un'abilità poetica concreta e tecnica, la cui padronanza viene insistentemente puntualizzata, come nel nostro tetrastico, con i verbi οἰ=da (v. 466) e ἐπίσταμαι (v. 479). Per il possibile valore metapoetico del passo (Hermes *ut poeta*) cf. Radermacher 1931, 157 e Vergados 2013, 13s.

³²⁶ Sul ruolo 'sociale' e 'utile' del poeta in questo passo hanno insistito particolarmente Ford 1985, 93 («This passage is describing not simply a poet, but a poet who brings the gifts of the Muses to his community») e Gilli 1988, 529 («Il problema centrale ora affrontato è quello dei rapporti tra il portatore della *techne* e il pubblico dei destinatari: la risposta di Teognide è quella che ci si può attendere da un poeta inserito nella Società: non si deve essere gelosi della propria *sophie*, ma impiegarla, etc.»). Sull'argomento vedi anche Ferrari 2000², 228s. n. 1.

³²⁷ Alcune osservazioni sul v. 772. Del tutto isolata è la traduzione offerta da Kroll: «auf welche Weise er diesen Beruf ausüben will, das zu beurteilen ist er allein kompetent». Lo studioso interpreta τί σφιν χρήσεται come un'interrogativa indiretta prolettica dipendente da ἐπιστάμενος e quest'ultimo un participio aggettivato retto da un sottinteso ἐστί. Cf. Kroll 1936, 245 e 245 n. 227. Una riflessione merita inoltre la presenza di χάομαι al v. 772, verbo in cui le accezioni semantiche di 'utilità' e 'obbligo' (cf. la forma χρή) si affiancano senza soluzione di continuità. Sull'argomento vedi in particolare Reddard 1953, 35ss.; inoltre Chantraine *DELG*, 1272-1275 e Frisk, *GEW* II, 1117-1119 s.v. χρή. Ciò è particolarmente evidente nel caso del tetrastico: se l'esercizio della σοφίη è una necessità e un 'debito' che il poeta deve colmare in virtù del suo *status* (v. 769, χρή), esso costituisce anche un vantaggio personale per chi possiede simili abilità (v. 772, τί σφιν χρήσεται). Come ha giustamente messo in luce Van Groningen, la presenza insistente del verbo χάομαι incoraggia un confronto poeta-uomo ricco, il quale per profittare della sua ricchezza deve necessariamente farne mostra e non risparmiarla in alcun modo. Cf. Van Groningen 1957, 104s. Per il valore di φθόνος in quest'immagine metaforica, cf. *supra* n. 27.

³²⁸ Cf. Woodbury 1991, 490.

³²⁹ L'espressione è mutuata da Ferrari 2000², 76 n. 1 (vv. 19-26).

interpretata in maniera convincente da Vetta come un caso di catena simposiale³³⁰. Dopo che un primo invitato ha rifiutato di cantare perché a causa della baldoria del giorno prima ha perso la sua voce melodiosa (939s.), interviene il compagno alla sua destra, motivando così la sua decisione di saltare anch'egli il turno (941s):...ἀλλὰ μ'ἐταῖρος/ ἐκλείπει σοφίης οὐκ ἐπιδευόμενος. Nelle dinamiche dell'*hic et nunc* della *performance*, il rifiuto a cantare da parte di chi possiede σοφίη può rompere la catena simposiale e creare un corto circuito che obbliga a ripetere da capo le pratiche conviviali (cf. 943s.).

Parimenti, i vv. 769-772 costituiscono un intervento in sé concluso, non privo di una sostanza gnomica, che identifica l'adempimento ideale del compito del poeta con l'esercizio costante e manifesto della sua straordinaria arte. Un messaggio del genere non stupisce nel contesto della *silloge*: la ripetuta esecuzione del canto di fronte a un pubblico e la sua diffusione attraverso future *performance* sono le *condiciones sine quibus non* della gloria del poeta stesso. È questa l'idea fondante della cosiddetta elegia 'di congedo' a Cirno, nella quale l'immagine delle ali concesse al pai/j, divenuto ormai gloriosa materia poetica (245-246, οὐδέποτ' οὐδὲ θανῶν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις/ ἄφθιτον ἄνθρωποις αἰὲν ἔχει ὄνομα e 251s. πᾶσι δ' ὅσοισι μέμηλε καὶ ἐσσομένοισι ἀοιδή/ ἔσση ὁμῶς κτλ.), stanno a significare proprio la fruibilità e la natura ripetibile del canto, che 'viaggia' di simposio in simposio tra coloro che lo onorano e lo praticano (vv. 239-243, θοίνης δὲ καὶ εἰλαπινήσι παρέσση/ ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν./ καὶ σε σὺν ἀλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες/ εὐκόσμως ἐρατὸν καλὰ τε λιγέα/ ἄσσονται κτλ.).

A questo punto, sembra opportuno fare qualche considerazione sul significato del termine σοφίη nel nostro passo³³¹: a me sembra che proprio la compresenza di modulo epico, riflessione professionale e finalità didattica non autorizzi a una scelta interpretativa netta tra una σοφίη di carattere sapienziale e una di carattere tecnico; nel termine sussiste anzi una co-implicazione tra le due componenti per niente estranea al *corpus Theognideum*.

La sovrapposibilità di piano etico e tecnico nel significato di σοφίη trova nella *iunctura* ἀρετῆς σοφίης τ' di v. 790 la sua enunciazione più chiara ed è uno dei principi ispiratori della *sphragis*, dove Teognide, definendosi σοφίζόμενος, non fa semplicemente riferimento alla capacità tecnica di praticare l'arte poetica, ma anche alla sostanza etica e sapienziale che è posta a disposizione degli altri (cf. v. 2, τοῦσθλοῦ παρέοντος³³²). Un confronto ancor più calzante può essere istituito con i vv. 563-566, che offrono una descrizione del perfetto simposiasta affatto simile a quella del poeta del nostro tetrastico: egli è capace in ogni arte (v. 564 σοφίην πᾶσαν ἐπιστάμενον = v. 772 ἐπιστάμενος), sa offrire accorti pronunciamenti (ὅποτάν τι λέγῃ σοφόν = εἴ τι περισσόν εἰδείη) e tale abilità è indissolubilmente associata all'apprendimento e al vantaggio (v.

³³⁰ Cf. Vetta 1984, 118ss.

³³¹ La scelta di editori e commentatori non è univoca a riguardo e occorre qui rendere conto brevemente delle diverse interpretazioni, rimandando al paragrafo successivo per una discussione più approfondita. Molti, dando particolare rilievo alla metafora iniziale del poeta 'scudiero e nunzio delle Muse', hanno colto nel termine σοφίη un valore esclusivamente sapienziale e l'hanno interpretata come il patrimonio di saggezza poetica di cui il poeta costituisce l'unico intermediario autorizzato a comunicarlo al resto degli uomini. Così Kroll 1936, 243ss; Carrière 1948, 62; Garzya 1958, 242. Per la σοφίη nel senso di un sapere sapienziale e pratico cf. Hudson Williams 1910, 224s. Per un'accezione esclusivamente professionale e tecnica, cf. tra gli altri Gilli 1988, 529 e Bagordo 2000, *passim*.

³³² Per la più recente discussione approfondita sul valore sintattico (genitivo dipendente da avlla,ssw o genitivo assoluto) e sul significato della *iunctura*, e, in generale, sulla *sphragis*, rimando a Condello 2010, 89s.

566 τοῦτο κέρδος ἔχων in riferimento all'uditorio = v. 772 τί σφιν χρήσεται, in riferimento al poeta stesso).

La natura inclusiva di σοφίη e dei suoi verbi satellite οἶδα e ἐπίσταμαι³³³ è suggerita anche sul piano linguistico: in tutto il tetrastico l'oggetto di questa conoscenza è indicato da espressioni pronominali indefinite e non riconducibili a uno specifico referente (v. 769, τι περισσόν; v. 771 τὰ μὲν...τὰ δὲ... ἄλλα δέ; v. 772, σφιν). L'indeterminatezza delle marche pronominali, la quale rappresenta una costante espressiva della *silloge* teognidea³³⁴, ha un'intrinseca funzionalità nella struttura del canto simposiale: essa infatti permette che in un medesimo enunciato possano convivere la *langue*, fatta di elementi convenzionali standardizzati riutilizzabili in più contesti, e la *parole*, vale a dire il significato specifico che tali elementi assumono nelle intenzioni e nel contesto di chi parla. Nel caso del tetrastico, l'oggetto della conoscenza e dell'abilità del poeta, nella sua accezione può vasta, ha lo scopo di coprire le molteplici interpretazioni che la *langue* autorizza e, allo stesso tempo, la sola possibile interpretazione che guida ogni atto di *parole*, individuale e irripetibile.

Quanto detto sinora sui primi due versi conduce a due ipotesi di lavoro preliminari e funzionali alla comprensione del difficile verso 771, nonché dell'intero tetrastico:

1) nei versi 769-772 la definizione di σοφίη abbraccia entrambi i piani tecnico-artistico e paideutico-didattico e scelte interne di carattere linguistico rendono questa sovrapponibilità ancor

³³³ Questa pluralità di sfumature semantiche di σοφός/ σοφίη si spiega alla luce della storia dei due termini. Nei poemi omerici il sostantivo σοφίη compare una sola volta a indicare la perizia in attività pratiche e manuali (*Il.* XV 412 in riferimento al τέκτων e congiunto all'aggettivo δαίμων) e nell'Inno omerico *A Hermes* lo troviamo perfettamente interscambiabile con il concetto di τέχνη, abilità pratica di suonare uno strumento (cf. *h. Merc.* 483 e soprattutto 451, αὐτὸς δ' αὐθ' ἑτέρης σοφίης ἐκμάσσατο τέχνην). Cf. LfgrE Lief. XXI, 172, s.vv. σοφίζω, σεσοφισμένος e σοφίη; cf. Ebeling 1880, II, 286 s.v. σοφίη. Primi segni della compresenza di accezione tecnica e sapienziale si trovano in Solon. fr. 13, 52 W² e in Ibyc. *PMGF* S151, 23; ancor più esemplificativo il caso della σοφίη senofanea, dove è del tutto impossibile disgiungere l'esercizio dell'arte poetica dal suo messaggio filosofico-conoscitivo. Cf. sull'argomento Untersteiner 1956, CCXXIIss. e Heitsch, 1966, 193-235. Sul finire dell'epoca arcaica, Pindaro offre una preziosa testimonianza sulla versatilità dei termini σοφός/ σοφία: egli se ne serve a indicare l'elezione poetica ricevuta dalle Muse (*Paeon.* 7b, 20 e forse 6, 52), l'abilità tecnica e personale (*P.* 3,113), la saggezza pratica (*O.* 7, 53; *N.* 7, 17 e 8, 41) e, non di rado, un concetto che abbraccia tutte queste accezioni (*I.* 1, 45; 8, 47 e, in particolare, il fr. 35b S-M, σοφοὶ δὲ καὶ τὸ μηδὲν ἄγαν ἔπος αἴνησαν περισσῶς, per il quale cf. Sevieri 2010², 175). Per le occorrenze e il significato di σοφία in Pindaro, vedi Gianotti, 1975, 85ss.; in generale sull'evoluzione del termine σοφία cf. le osservazioni di Snell 1976, 11ss. Monografie di riferimento sul concetto di σοφίη sono quelle di Gladigow 1965 e Maier 1970. Per quanto riguarda i verbi οἶδα e ἐπίσταμαι, non vi è traccia nel tetrastico della loro originaria diversità di applicazione, rispettivamente alla sfera generica del pensiero e dell'intelletto (οἶδα) e a quella più concreta della capacità pratica (ἐπίσταμαι). Una certa sovrapponibilità di significato, del resto, è già visibile già in Omero: accanto all'impiego di οἶδα in riferimento a un patrimonio sapienziale di conoscenze (e.g. *Il.* II 485 e la *iunctura* πεπνυμένα εἰδέναι in *Od.* VIII 584) si registra quello del participio εἰδώς con il significato di *peritus, expertus* (di solito con genitivo di cosa: *Il.* II 823, V 11 e 549; XIII 100). Cf. LfgrE III 533-551 e Ebeling 1885, I, 354ss. Per il verbo ἐπίσταμαι e i suoi derivati occorre con frequenza il significato di «essere capace, in grado» (cf. *Il.* V 60, IV 404 e in particolare l'avverbio ἐπίσταμένος in riferimento al canto aedico in *Od.* XI 368): tuttavia, in almeno un caso, esso compare al participio con il significato di εἰδώς/ *sciens* (*Od.* IV 730). Cf. LfgrE II 647s., s.vv. ἐπίσταμαι e ἐπίσταμένος. Sul graduale processo di allineamento semantico dei due verbi, vedi Snell 1924, 82ss.

³³⁴ Sull'argomento cf. in particolare Condello 2009, 61-86.

più cogente. A una riflessione di carattere tecnico e professionale se ne accompagna una sulle potenzialità formative del mestiere di poeta, in accordo con un concetto di σοφία che attraversa l'intera *silloge*;

2) pur nelle loro diversità di concetto e forma con le altre dichiarazioni, questi versi non vanno sottratti alla dimensione simposiale, la quale rappresenta in tutte le sue componenti (forma, contenuto, modalità esecutive del canto a simposio) l'unico orizzonte di riflessione metaletteraria della *silloge*³³⁵.

5. L'enigma del verso 771. Una rassegna delle principali ipotesi.

Numerosi studiosi si sono interessati, anche nel giro di una fugace menzione, all'oscuro dettato del v. 771; quanto qui si cerca di offrire è una *summa* esaustiva delle ipotesi più argomentate. Esse sono state suddivise in tre macro-filoni interpretativi.

5.1 Ipotesi 'sapienziale'

In questa categoria rientrano i contributi che hanno interpretato il verso come un'enunciazione sulle modalità comunicative di una saggezza di carattere pratico.

Il primo a muoversi in questa direzione è Hudson Williams, secondo il quale l'intero tetrastico farebbe riferimento all'esercizio di una σοφία gnomico-morale simile a quella dei Sette Sapienti e traduce il verso «search for new truths, point out to men truths already known, practise others in his own life»³³⁶.

³³⁵ Quando si parla di canto simposiale, si fa riferimento a una forma poetica in cui si affiancano senza soluzione di continuità letteratura e oralità, in cui repertori di temi e di formule convenzionali convivono con i condizionamenti imposti dalla memoria e dall'improvvisazione *ex impromptu*. Sono queste le conclusioni alle quali Massimo Vetta è progressivamente giunto in quella che resta oggi la più convincente ricostruzione delle dinamiche strutturali della *silloge* teognidea: in essa lo studioso coglie uno dei documenti più importanti della cultura orale, frutto di una precoce e spesso immediata registrazione, completatasi probabilmente in ambiente attico al termine del VI sec. a.C., di interventi simposiali attraversati dal medesimo codice etico e il medesimo repertorio. Cf. Vetta 2000, 123-141; in precedenza, *id.* 1975; 1980, XXVII-XXXI; 1983, XXVIII-XXXV; 1984; 1992, 192-199. Il carattere simposiale della *silloge* è idea che risale ai contributi datati, ma tuttora fondamentali, di Reitzstein (1893, 52-86), Heinemann (1899, 590-600) e, in generale, Wendorf 1902. L'ipotesi ha continuato a raccogliere consensi anche dopo lo spartiacque di Vetta: dalla ricostruzione di un 'continuo canto simposiale' prende le mosse il volume di Figueira-Nagy 1985, come trapela dalle interpretati i fenomeni espressivi e stilistici della *silloge* frutto dell'estemporaneità della *performance* simposiale: in particolare, per i casi di nastri, riusi e dittografie, cf. Vetta 1984, 113ss.; Ferrari 2000², 8-45; Colesanti 2001 e 2007, 264s.; Condello 2003 e 2007. In questo breve sunto di storia esegetica del *corpus*, si rivela necessario menzionare le principali sostenitori dell'altro grande filone interpretativo, i quali ipotizzano per la *silloge* una genesi esclusivamente gnomologica: Welcker 1826, poi nell'ordine Kroll 1936, Carrière 1948, Peretti 1953 e da ultimo West 1974, 49-59 e 1989². Tuttavia, occorre segnalare che alcuni studiosi del primo filone si sono pronunciati più prudentemente per una convergenza delle due linee genetiche, simposiale e gnomologica: si ricordino Vetta 1984, 113-126; Ferrari 2000², 5-45. Si confrontino inoltre le recenti obiezioni all'ipotesi pansimposiale di Colesanti 2011 mosse da Ferreri 2013, 43-116 e Condello 2015, 204-224.

³³⁶ Cf. Hudson-Williams 1910, 224s. Tuttavia, lo studioso contempla, accanto al valore etico e pratico del verbo ποιεῖν anche un possibile riferimento all'operazione professionale della composizione poetica, *i.e.* «make up into poetry».

Decisamente più suggestiva è la proposta di Andrew Ford. In una raccolta di contributi teognidei, lo studioso osserva a proposito dei vv. 769-772 che “the passage is describing not simply a poet, but the man who brings the gifts of the Muses to his community” e che questi versi, politicamente impegnati, hanno numerosi punti di contatto con la descrizione delle misure propagandistiche e di controllo adottate da Ipparco ad Atene in un passo dell’omonimo dialogo pseudoplatonico ([Plat.], *Hipparc.* 228c-d): il sovrano ateniese, in possesso di una sapienza straordinaria di cui non ritiene di dover risparmiare nulla (οὐκ οἰόμενος οὐδενὶ σοφίας φθονεῖν), decide di trascogliere un numero di massime dal suo repertorio, ora esito di acquisizione, ora di scoperta personale (τῆς σοφίης τῆς αὐτοῦ ἦν τ’ ἔμαθεν καὶ ἦν ἐξηῦρεν, ἐκλεξάμενος ἃ ἠγεῖτο σοφώτατα εἶναι), le mette in versi e le fa incidere su pietra come monito educativo ai suoi cittadini (ταῦτα αὐτὸς ἐντείνας εἰς ἐλεγείων αὐτοῦ ποιήματα καὶ ἐπίδειγματα τῆς σοφίας ἐπέγραψεν). Ford osserva che nel passo teognideo compare il medesimo concetto di esercitare senza riserve una σοφίη fuori dal comune (vv. 769s.) e che anche le modalità della comunicazione ‘pubblica’ di tale sapere presentano affinità con le disposizioni date da Ipparco (v. 771): il poeta ricerca spunti di σοφίη da sé e dagli altri (μῶσθαι), poi ne fa mostra in occasioni ufficiali (δεικνύναι) e, da ultimo, li rende ‘poesie-monumento’(ποιεῖν) attraverso «the creation of artifacts that will carry one's sophiē through the time». In questa prospettiva, il 'libro' di Teognide e i monumenti iscritti di Ipparco rifletterebero, pur nelle dovute differenze, una simile modalità di controllo educativo sulla comunità di cui entrambi sono guida intellettuale e politica³³⁷.

5.2 Ipotesi 'dei generi letterari'

A questa definizione risponde soltanto la proposta interpretativa di Van Groningen che, proprio per la sua singolarità e audacia, merita di essere approfondita e discussa separatamente dalle altre.

In un articolo di poco precedente alla sua edizione di Teognide, lo studioso mette in luce come le ipotesi avanzate in precedenza sul tetrastico 769-772 (nell’ordine Harrison, Hudson Williams, Kroll e Carrière; vd. *infra*) non abbiano sufficientemente valorizzato il messaggio centrale di questi versi: il poeta che possiede un sapere straordinario non deve esserne geloso, ma dividerlo e distribuirlo, perché solo questo è il modo in cui egli può realmente fruirne. Per questa ragione, le tre attività del v. 771, tutte accompagnate da un oggetto specifico (τὰ μέν...τὰ δέ...ἄλλα δέ), indicano tre modalità di trattare la materia poetica. In altre parole, nel v. 771 vengono definiti tre generi letterari.

³³⁷ Cf. Ford 1985, 90ss.

Nell'ordine, al verbo μῶσθαι ('cercare, desiderare, aspirare a') corrisponderebbe il genere didattico-parenetico dell'elegia di Tirteo, Solone e dello stesso Teognide; al verbo δεικνύναι ('mostrare', 'mettere in evidenza') il genere eulogistico e giambico; al verbo ποιεῖν la poesia di carattere narrativo e epica, sulla base del significato che ha la *iunctura* ποιεῖν μῦθον nella *Poetica* di Aristotele (Arist. *Poet.* 1, 1447a, 9s; 9, 1451b, 1ss). Il principio guida di questo elenco di generi letterari è la fruizione condivisa del sapere enunciata nel primo distico (769s.): essa avviene ora attraverso la parenesi (μῶσθαι), ora attraverso la trasmissione di valori buoni e utili (δεικνύναι), in ultimo tramite il puro intrattenimento (ποιεῖν). La mancata menzione della tragedia e della commedia spinge Van Groningen a collocare la composizione del tetrastico in epoca arcaica, non troppo lontano dal periodo di attività di Teognide (VI-V a.C)³³⁸.

La proposta di Van Groningen si presta ad alcune obiezioni, di cui la più cogente è quella di non essere sufficientemente supportata sul piano linguistico: se del tutto indimostrabile e quanto mai criptica risulta la corrispondenza del raro μῶσθαι e del polivalente δεικνύναι con uno specifico genere poetico, i dubbi più giustificati riguardano l'associazione di ποιεῖν alla poesia epico-narrativa sulla base di un confronto con la *Poetica* di Aristotele: l'occorrenza del medesimo verbo in riferimento a un'ode composta da Simonide (*Rhet.* 1405b, 23) dimostra un'assoluta flessibilità nell'*usus* aristotelico del verbo³³⁹. L'equazione ποιεῖν = ἐποποιία non è per altro supportata dalle altre occorrenze del termine ποιεῖν nel significato di 'comporre': in Erodoto esso viene impiegato con facile interscambiabilità per la poesia epico-didascalica (II 53, 2; 116, 1; 120, 3; IV 32), per quella tragica (IV 156, 6) e lirica (cf. III 38,4)³⁴⁰. Una simile versatilità d'impiego si riscontra anche in Platone, dove accanto a locuzioni come ἐν ἔπεσι ποιεῖν ἐν/ ἔπη ποιεῖν (*Hipp. Min.* 356d,1; *Rep.* II, 379^a, 8) compaiono anche ποιεῖν μέλος / ἐν μέλεσι ποιεῖν (*Lys.* 205b, 1; *Ion.* 534a, 2; *Leg.* VII 801c, 1)³⁴¹.

Tra le obiezioni avanzate alla proposta già a ridosso della sua pubblicazione in *Mnemosyne*, ricordiamo quelle contenute nell'edizione di Garzya³⁴², il quale sottolinea la mancanza del genere innodico-religioso nel manifesto di eclettismo letterario ricostruito dall'olandese. Un ventennio più tardi Vetta³⁴³ avanza perplessità con argomenti ancor più convincenti, ponendo in particolare l'accento sulla stranezza di una riflessione letteraria di ampio respiro in piena epoca arcaica e, soprattutto, nel contesto strettamente simposiale della *silloge*. D'altra parte, egli sostiene, la pratica di più generi come criterio di composizione poetica conosce la sua legittimazione soltanto in epoca ellenistica con il XIIImo *Giambo* callimacheo, primo vero manifesto di *polyeideia*.³⁴⁴

A queste osservazioni si può aggiungere che nella *silloge* non viene sviluppata una riflessione critica sul concetto di 'genere', ma le 'regole' della poesia simposiale vengono applicate al momento stesso della *performance*, intesa in tutte le sue

³³⁸ Cf. Van Groningen 1957, 108s. La medesima tesi viene riproposta nella successive edizione commentate del primo libro della *silloge*, cf. *id.* 1966, 297-299.

³³⁹ Si tratta della fondamentale obiezione formulata da Vetta 1987, 472.

³⁴⁰ Cf. Svenbro 1984, 170ss.

³⁴¹ Cf. Vicaire 1964, 159-161.

³⁴² Cf. Garzya 1958, 243.

³⁴³ Cf. Vetta 1987, 471ss.

³⁴⁴ Allo stesso concetto potrebbe essere riconducibile anche il breve frammento callimacheo messo a confronto da Van Groningen con il v. 770 (Call. fr. 538 Pf., Μουσέων δ' οὐ μάλα φιδὸς ἐγώ).

manifestazioni (precetti, esortazioni, riusi e nastri simposiali). Il *corpus theognideum* non è dunque escluso dall'adesione alle «leggi non scritte e rispettate» che, come Rossi sostiene, sono alla base della poesia arcaica³⁴⁵.

5.3 Ipotesi 'simposiale'

Tratto unificante di questa macrocategoria, in cui rientra la maggioranza delle ipotesi, è la scelta di interpretare il v. 771 come una riflessione metaletteraria sulla poesia simposiale nelle sue diverse componenti: ruolo del poeta, natura del materiale poetico e tecniche di composizione.

La prima proposta in tal senso risale a Harrison, secondo cui il verso contiene una distinzione interna al materiale poetico della *silloge*, classificato attraverso il *tricolon* τὰ μὲν... τὰ δὲ... ἄλλα δὲ in base a un criterio di crescenti 'autorialità' e 'originalità': il verbo μῶσθαι ('cercare') farebbe riferimento al 'prestito diretto' o appropriazione di materiale altrui (e.g. il trattamento di Mimnermo ai vv. 793-796 e 1017-1022), δεικνύναι al prestito 'parziale' o alla reinterpretazione di materiale letterario non proprio (e.g. la rielaborazione di Solone ai vv. 319-322 e 1255s.), infine ποιεῖν alla composizione originale e autoriale³⁴⁶.

Dopo di lui, Kroll, partendo da una riflessione sulla natura sociale e sacrale della missione del poeta, coglie nei primi due verbi del *tricolon* le abilità fondamentali del poeta, a lui concesse per dono divino: il verbo μῶσθαι corrisponderebbe al momento dell'*inventio*, più comunemente espressa da εὐρίσκειν; il verbo δεικνύναι indica l'atto professionale di organizzare in versi la materia poetica. In ultimo, il verbo ποιεῖν non viene identificato da Kroll con una delle fasi del poetare, ma con una serie di attività ancillari, quali l'esecuzione del canto e della danza, altrove considerate parte integrante della *performance* simposiale (e.g. Thgn. 791). I tre *cola* del v. 771 indicherebbero dunque rispettivamente idee da trovare (τὰ μὲν μῶσθαι), parole da mettere in versi (τὰ δὲ δεικνύναι) e atti performativi che accompagnano la composizione (ἄλλα δὲ ποιεῖν)³⁴⁷.

Il concetto di una missione sociale del poeta contraddistingue anche l'interpretazione di Carrière, il quale, come Kroll, identifica i tre verbi al v. 771 con i compiti ai quali il poeta deve adempiere, conferendo tuttavia all'ultimo elemento del *tricolon* un valore marcatamente 'tecnico': in tale prospettiva, il momento della ricerca (μῶσθαι) e dell'ammaestramento (δεικνύναι) si accompagna a quello fondamentale della composizione poetica in versi (ποιεῖν)³⁴⁸.

³⁴⁵ Vedi Rossi 1971, 75-86 e, sullo specifico del tetrastico teognideo, le osservazioni di Woodbury 1991, 487.

³⁴⁶ Cf. Harrison 1902, 115s. A favore di questa soluzione è anche Highbarger, secondo il quale il v. 771 potrebbe enunciare e descrivere i processi di imitazione, appropriazione e rielaborazione di materiale letterario precedente ben attestati nel *corpus theognideum*. Cf. Highbarger 1929, 343.

³⁴⁷ Nelle parole dello studioso, «Gedanken, Worte, Handlungen». Cf. Kroll 1936, 243ss.

³⁴⁸ Una simile soluzione interpretativa si trova in Fraenkel 1976, 463, il quale traduce la serie trimembre in «erdenken, mitteilen, gestalten».

Anche Garzya coglie nel *tricolon* tre differenti fasi del ‘fare poetico’, ma osserva che non sono tutte poste sullo stesso piano, bensì l’ultima, introdotta in *variatio* da ἄλλα δέ, presenta uno scarto qualitativo rispetto alle precedenti e indica una polarità tra un preliminare momento meditativo-rielaborativo (τὰ μὲν...τὰ δέ) e un successivo momento ‘creativo’ (ἄλλα δέ). Secondo questa interpretazione, il poeta, ispirato dalle Muse, è in grado non soltanto di porsi in continuità con la tradizione scegliendo materiale poetico già esistente (μῶσθαι e δεικνύναι), ma anche e soprattutto di ‘creare’ poesia innovativa (ποιεῖν)³⁴⁹.

La peculiarità di ποιεῖν rispetto ai verbi precedenti, seppur interpretata in maniera diversa, è colta anche da Edmunds: mentre i primi due verbi farebbero riferimento a uno sforzo mentale (μῶσθαι) che culmina in una manifestazione diretta di conoscenza (δεικνύναι), il verbo ποιεῖν, volutamente isolato e diversificato, designerebbe una comunicazione orale ‘artefatta’. Il verso 771, così costruito, farebbe riferimento alla due possibili realizzazioni della tecnica simposiale dell’αἶνος, rispettivamente quella diretta (μῶσθαι e δεικνύναι) e quella indiretta (ποιεῖν)³⁵⁰.

Sul significato del tetrastico interviene anche Massimo Vetta, secondo il quale il verso 771 non indica semplicemente una pluralità di abilità poetiche, ma descrive la funzione del poeta simposiale scomponendola in tre attività fondamentali e complementari tra loro. Lo studioso individua nella coppia di verbi δεικνύναι/ ποιεῖν il momento della realizzazione del canto orale, in cui la fase dell’esecuzione pubblica più volte ripetuta (δεικνύναι) precede necessariamente il momento della composizione originale (ποιεῖν)³⁵¹. Maggiori dubbi desta nello studioso il senso del verbo μῶσθαι, non immediatamente riconducibile a una fase dell’atto poetico *stricto sensu*; esso viene associato, sulla base del suo significato (‘cercare’, ‘andare in cerca di’, ‘desiderare’), alla disposizione etica che guida il canto simposiale e messo a confronto, per affinità concettuale, con alcuni versi dell’elegia simposiale di Senofane di Colofone (Xenophan. fr. 1, 19s. W² = 21 B 1, 19s. D-K, ἀνδρῶν δ’ αἰνεῖν τοῦτον ὃς ἐσθλὰ πῶν ἀναφαίνει./ ὥς οἱ μνημοσύνη καὶ τόνος ἀμφ’ ἀρετῆς)³⁵².

³⁴⁹ Vedi Garzya 1958, 242s. Anche Lanata riconduce la *variatio* espressiva dell’ultima clausola a una differenziazione qualitativa tra il verbo ποιεῖν e i precedenti: in particolare, questi costituirebbero l’atto iniziale della ‘ricerca’ di un argomento poetabile (μῶσθαι) e quello preliminare di un suo ‘abbozzo’ (δεικνύναι) in vista della definitiva composizione in versi. Cf. Lanata 1963, 65-67. Una soluzione interpretativa affatto simile è quella adottata da Ford nel suo primo intervento sul tetrastico teognideo: «the poet must be mindful [...], make a presentation, in other words “to poetize»». Cf. Ford 1981, 304; per una seconda e diversa interpretazione del tetrastico, cf. *id.* 1985, 90ss..

³⁵⁰ Cf. Edmunds 1985, 107ss. Per l’uso traslato del verbo nel significato di “to fabricate” al v. 771, lo studioso cita gli impieghi di ποιεῖν in Thgn. 713 e μεταποιεῖν in Solon. fr. 20, 3 W². Per una discussione più approfondita su questi ultimi due passi, cf. *infra*.

³⁵¹ Che il verso teognideo presupponga una composizione del canto propria di una cultura orale, in cui il momento della presentazione al pubblico precede quello della trasposizione in versi è idea successivamente recuperata da Ferrari 2000², pagina e Woodbury 1991, 488 («in an oral culture [...] if it is possible to fix priorities, it must be said that shaping of a poem in words implies both inspiration and public presentation»).

³⁵² Cf. Vetta 1987, 466-479. Occorre tuttavia precisare che il verso 20 dell’elegia senofanea presenta alcuni problemi testuali variamente risolti dagli editori: Vetta adotta le scelte di Gentili-Prato che accolgono la correzione οἰ` di Koraes sul tràdito w`j h. La tradizione manoscritta è più fedelmente rispettata dalla soluzione di Diels-Kranz e West (fr. 1, 19s. W² = 21 B1 1, 19s. D-K), i quali, seguendo Ahrens, pongono a testo ὥς ἤ μνημοσύνη καὶ τόνος ἀμφ’ ἀρετῆς. La prima

Alcune osservazioni a margine della proposta. A sostegno dell'interpretazione del verbo δείκνυμι nel senso di 'eseguire poeticamente' e 'recitare' Vetta menziona solo simili impieghi del composto ἐπιδείκνυμι e suoi derivati, tutti risalenti al più tardo periodo classico (Ar. *Nub.* 298, ἔλθετε δῆτ', ὃ πολυτίμητοι Νεφέλαι, τῷ δ'εἰς ἐπίδειξιν; Plat. *Rep.* III 398a, dove il poeta viene definito βουλόμενος ποιήματα ἐπιδείξασθαι). Tuttavia, occorre segnalare che un impiego del verbo δείκνυμι nella medesima accezione ha probabilmente più di un'occorrenza già in epoca arcaica. Nel suo commento al passo teognideo, Ferrari cita a confronto due versi di un frammento di Bacchilide (Bacchyl. fr. 15 S-M). Ferrari pone a testo l'integrazione di Blass nell'ultimo *metron* (fr. 15, 3s. S-M = Ath. XIV 631c χρῆ πάρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-/ θόντας ἀβρόν τι δεῖξαι <μέλος>), accolta già da Maehler che nella sua edizione commentata traduce l'espressione μέλος δεῖξαι con «ein Lied aufführen» e segnala tra i *loci similes* anche il v. 771 di Teognide³⁵³. Dopo Vetta, Woodbury segnala per δείκνυμι nel significato di 'present publicly' anche il precedente di Alcm. *PMGF* 59 (b) ap. Ath. XIII 601a, τοῦτο φάδηᾶν Μωσᾶν δῶρον μάκαιρα παρσένων / ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα³⁵⁴. In questo caso il verbo, in chiara accezione meta-poetica, probabilmente è riferito alla corega e definisce la *performance* del canto corale³⁵⁵. A quest'accezione di δείκνυμι Nicolaev ha dedicato un recente contributo, aggiungendo alla succitata serie di passi anche Pind. *I.* 8,47, καὶ νεαρὰν ἔδειξαν σοφῶν/ στόματ' ἀπειροισιν ἀρετὰν Ἀχιλέος, dove il verbo δείκνυμι sembra indicare il momento dell'esecuzione poetica³⁵⁶. Nicolaev mette altresì in luce che lo slittamento semantico del verbo δείκνυμι dal campo visivo di 'mostrare' a quello metaforico letterario di 'pubblicare, eseguire' è testimoniato in epoca arcaica anche per l'affine φαίνω (*Od.* VIII 499, Pind. *O.* 10, 84s. e, con riserva, Bacchyl. 13, 224; in composizione con ἀνά- in Xenophan. 1, 19 W²); il legame del verbo con l'esecuzione del canto è centrale nel suo corrispettivo latino *dicere*, e in particolare nelle espressioni *dicere carmen et simm.* (Catul. 62,4; Hor. *Saec.* 8; Verg. *Ecl.* 6,5 e *Buc.* 1,6; vedi anche *OLD*², I 590 6b). Tuttavia l'inserimento dell'occorrenza teognidea in questo filone semantico di δείκνυμι resta soltanto una possibilità per lo studioso³⁵⁷.

L'ipotesi più recente sul tetrastico teognideo è stata avanzata da Bagordo, il quale lo interpreta come una riflessione sul poeta di professione e sulla sua capacità tecnica di trovare 'novità': quando egli si trova in possesso di un'abilità o di una conoscenza straordinaria e, dunque, nuova (v. 769)³⁵⁸, il suo

correzione spinge a tradurre la proposizione introdotta da ὡς come causale; nel secondo caso, ci troveremmo di fronte a una finale oppure a una clausola temporale che indica un'azione eventuale e ripetuta ("ogni volta che"), secondo un impiego della struttura sintattica ὡς + congiuntivo testimoniato soprattutto dalla prosa erodotea (I 132; IV 172). Viene invece accettata in tutte e tre le edizioni la correzione di Koraes del τὸν ὅς in τόπος sulla base di un confronto con Pind. *P.* 11, 54. *Contra* Untersteiner 1956, 104. Per quanto concerne il significato attribuito alla *iunctura* τόπος ἀμφ' ἀρετῆς, la maggioranza delle interpretazioni conferisce al termine to,noj l'accezione astratta di "slancio, forte inclinazione" [cf., tra le altre, le recenti traduzioni di De Martino Vox 1996, 865 («tensione alla virtù»), Gerber 1999 (rist. 2003), 413 («striving for excellence»), Leshner 2001, 47 («a striving for virtue») Lami 2005⁶, 185 («per la virtù tensione»)]. Diversamente Diels, il quale in apparato propone di interpretare il termine nel senso concreto di 'voce' (Cf. 21 B 1,20 D-K *ad loc.*, «quomodo sibi memoria et vocis intentio vigeat in virtute canenda»).

³⁵³ . Cf. Maehler 1997, 317 e, dopo di lui, Ferrari 2000², 200 n. 3; per δεῖξαι nell'accezione di *pronuntiare orationem, versus*, cf. Gonda 1929, 32.

³⁵⁴ Cf. Woodbury 1991, 485 n. 8.

³⁵⁵ Cf. Calame 1983, 561ss.

³⁵⁶ Cf. Privitera 1982, 236.

³⁵⁷ Cf. Nikolaev 2012, 551 n. 33 e, in generale, *id.* 543-572.

³⁵⁸ Bagordo propone di interpretare anche l'aggettivo περισσοῦς di v. 769 nel senso di 'originale, nuovo' sulla base di alcune sue occorrenze successive e in particolare di Arist. *Pol.* 1265a 10ss., dove esso definisce, accanto a καινότομον, una delle peculiarità dei discorsi socratici. Tuttavia, si tratta di una specializzazione retorica attestata soltanto in epoca

compito è quello di renderne partecipi gli altri secondo il percorso descritto al v. 771. I tre elementi del verso, introdotti da marche avverbiali (“ora...ora...per il resto”), stanno a indicare le tre fasi che in successione definiscono la funzione sociale e letteraria del ποιητῆς καινοτομῶν: in una prima fase, in quanto servo delle Muse (Μουσῶν θεράπων), il poeta deve affrontare una ricerca guidata dalla divinità (μῶσθαι); poi, dal momento che si trova in possesso di una conoscenza superiore rispetto a quella di tutti gli altri uomini (τι περισσόν), egli ha il compito di portare alla luce quello che ha trovato come un πρῶτος εὐρετής (δεικνύναι)³⁵⁹; in ultimo, come 'messaggero' di un contenuto che deve essere comunicato (ἄγγελος), egli ha il compito di formalizzare la sua scoperta attraverso la composizione in versi (ποιεῖν), che include anche il momento dell'esecuzione di fronte all'uditorio³⁶⁰.

6. Dal verso come manifesto di ‘novità’ e ‘originalità’ poetica a una nuova ipotesi interpretativa

Esaurita la nostra sintesi, occorre osservare che molte delle ipotesi avanzate colgono, in almeno uno dei verbi del *tricolon*, il riferimento a un processo di ‘novità’ poetica, ora legato al momento dell'*inventio*, ora a quello della ‘composizione’. Tuttavia, alcune considerazioni di carattere concettuale e alcune scelte formali interne al verso sollevano obiezioni valide per ciascuna di queste interpretazioni.

post-classica e in testi di critica letteraria dove περισσός diviene l'etichetta di uno stile elaborato e costruito, dunque “di nuova foggia”. Cf. *ThLG* VIII, 929; Ernesti, *LTGR*, 261, s.v. περιττός, λέξις περιττή: («*Deinde illa etiam, quae a communi forma recedit, novata compta variata*»); cf. *ibid.* l'espressione περιττὸν καὶ πεποιημένον in [Long] 3, 4 con πεποιημένον nel senso di «*quicquid aut arte praecipue factum, aut nove et contra consuetudinem dicendi vulgarem enunciatum esset*». Cf. *ibid.* 274 s.v. ποιεῖν. Tuttavia, è bene osservare che nelle poche attestazioni in Teognide e nel resto della produzione arcaica, l'aggettivo indica una generica eccezionalità, di norma positiva, ma senza alcuna ulteriore e esplicita sfumatura semantica. Si veda Thgn. 1386, dove la medesima espressione τι περισσόν è riferito alle straordinarie capacità erotiche di Afrodite e il commento di Vetta 1981, 149. Vedi anche l'uso dell'avverbio περισσῶς in Pind. fr. 35b S-M.

³⁵⁹ Per la sua interpretazione del verbo δεικνύμι nel senso di ‘mostrare il ritrovato’, lo studioso menziona una serie di occorrenze in cui esso significa “portare alla luce”, ‘scoprire’ e indica l'atto del πρῶτος εὐρετής (Xenophan. fr. 18 D-K = 18 W²; Antiphan. fr. 121, 1s. K-A) e, nel caso del *Prometeo Incatenato* eschileo esso è utilizzato come variante equipollente del verbo εὐρίσκειν [cf. Aesch. *PV* 457s., 481s (δεικνύμι); 460 e 470 (εὐρίσκειν)]. Sul processo di sovrapposizione semantica delle due radici **deik-* e **eur-* cf. Kleingünther 1933 *passim* e Thraede 1962, 158ss.; per ulteriori esempi di δεικνύμι nel senso di *facere/ istituere/ creare/ invenire* cf. Gonda 1929, 44ss. Tuttavia, eccezion fatta forse per un lacunoso frammento di Alcmane [*PMGF* 4(a), 4-7], non possediamo occorrenze del verbo δεικνύμι nell'accezione metapoetica di “trovare un nuovo canto”, ben attestata per il verbo εὐρίσκειν soprattutto nella poesia corale tardo arcaica.

³⁶⁰ Occorre osservare che questa serie di corrispondenze espressive tra i vv. 769 e 771 lascia più di un dubbio: in particolare, le equazioni δεικνύναι = τι περισσόν εἰδέναι e ποιεῖν = ἄγγελος non trovano elementi favorevoli né sul piano formale (sarebbe infatti necessaria un'inversione di ordine sintattico tra δεικνύναι e ποιεῖν) né sul piano semantico, dal momento che il significato base di δεικνύμι (‘mostrare, esibire’) sembra corrispondere piuttosto all'azione del poeta-ἄγγελος, mentre il verbo ποιεῖν, che nell'interpretazione di Bagordo coincide con la composizione e del prodotto poetico, potrebbe sovrapporsi, con eguale verosimiglianza, anche al significato di ‘elaborato nuovo’ che viene assegnato dallo studioso all'aggettivo περισσός.

In primo luogo, dal momento che il tetrastico promuove la pratica di una σοφίη non esclusiva, valorizzarne soltanto la componente sapienziale (Hudson-Williams, Ford) o quella professionistica (Bagordo, Gilli) si rivela un approccio quanto meno parziale; altrettanto improduttivo si dimostra non collocare questa dichiarazione metapoetica in ambiente simposiale, fino a farla diventare un manifesto programmatico completamente decontestualizzato (Van Groningen).

Numerosi studiosi hanno poi sostenuto che le tre attività elencate al verso 771 non si trovino sullo stesso piano, ma che l'ultima, enfatizzata dalla *variatio* sintattica ἄλλα δέ, sia qualitativamente superiore alle precedenti e ne rappresenti lo stadio definitivo e compiuto. L'ipotesi, che trova la sua prima formulazione in Harrison, ma è già in nuce in alcune traduzioni ottocentesche, è stata recuperata più di recente da Vetta, Woodbury e Ferrari, secondo i quali il verbo δεικνύναι rappresenta il momento della *performance* e dell'esecuzione³⁶¹, mentre il verbo ποιεῖν indica quello successivo della composizione originale e definitiva³⁶². Bagordo, sulla scia di questa idea di 'novità compositiva', interpreta il verso come la descrizione di un processo di καινοτομία poetica.

Occorre tuttavia osservare che la struttura del verso 771 non suggerisce necessariamente una marcata successione logico-temporale³⁶³ o una differenza di qualità tra i tre verbi, dal momento che il sistema correlativo pronominale (τὰ μὲν...τὰ δέ...ἄλλα δέ)³⁶⁴ introduce oggetti distinti tra cui non sembra esserci alcun tipo di gerarchia: esso ha la funzione formale di introdurre una rassegna di modalità alternative e tutte egualmente valide per esercitare il mestiere di poeta. Il verso non descrive un unico processo in divenire, ma tre diverse pratiche della stessa arte: ognuna di esse

³⁶¹ A una soluzione simile, seppur per altra via, era già giunto West, il quale nel suo cursorio commento al passo teognideo traduce δεικνύμι 'present publicly' e segnala come *locus similis* per i primi due *cola* del v. 771 la celebre espressione della *sphragis* erodotea ἱστορίας ἀπόδειξις (Hdt. I 0). Il confronto tra i due passi torna in Vignolo Munson,, la quale mette in luce come il messaggio teognideo [«he (*scil.* the poet) ought to seek out knowledge, present or perform it, and ποιεῖν, compose the results of his inquiry into a coherent piece of work.»] rispecchi da un punto di vista espressivo e concettuale quello affidato da Erodoto alle sue *Storie* [«He (*scil.* Herodotos) sought knowledge, and...shared it publicly;»]. Cf. West 1974 e Vignolo Munson 2013, 81ss. Per il termine erodoteo ἀπόδειξις nell'accezione di *performance* cf. Nagy 1990, il quale parla di un'esecuzione narrativa a fini di κλέος del tutto simile a quella della poesia epica. *Contra* Bakker 2002, 3-32, il quale interpreta ἀπόδειξις nel senso di 'proof, enactment' della ricerca storica (ἱστορίη). Prima e fondamentale obiezione a questa serie di ipotesi è l'assenza nel verso teognideo di una consequenzialità o causalità tra il 'cercare' e il 'mostrare', la quale è inequivocabilmente espressa in Erodoto dalla *iunctura* ἱστορίας ἀπόδειξις.

³⁶² Cf. Ferrari 2000², 201 n. 3, il quale parla di «cronologia genetica di un testo simposiale arcaico, che diventa *poiema*, prodotto finito, solo dopo essere passato attraverso reiterate esecuzioni etc.».

³⁶³ La logica successione temporale dei tre elementi è sostenuta anche da Carrière nella sua interpretazione sapienziale del tetrastico [1975², 174]: Il semble [...] que l'auteur songe à l'activité d'un même penseur, sage, artiste, cette activité devant selon lui être partagée, dirions-nous, entre la recherche, la pédagogie directe ou indirecte, l'oeuvre à produire et à transmettre. Les trois tâches sont l'ainsi présentées dans leur ordre naturel, et les deux dernières témoignent du rôle social normalement dévolu au poète, comme l'indique clairement le dernier vers du quatrain».

³⁶⁴ Sembra assai difficile assegnare alle particelle che scandiscono il *tricolon* un valore diverso da quello pronominale: quest'ultimo è certo nel caso di α;λλα δε,, dove la mancanza dell'articolo esclude qualsiasi interpretazione avverbiale della locuzione (vedi però Ford 1981, 304; Woodbury 1991, 488; Bagordo 2000, 195). Altrettanto improbabile è la presenza di un incipitario τα. με.ν... τα. δε., avverbiale e di una brusca *variatio* con l'espressione α;λλα δε, (ora...poi...altre cose), come opportunamente osservato da Van Groningen 1957, 107: «τὰ μὲν...τὰ δέ équivaut assez souvent à un simple μὲν...δέ, ou à οὐ μόνον...ἀλλὰ καί. Mais ici nous lisons τὰ μὲν...τὰ δέ,, ἄλλα δέ. La présence de ἄλλα nous oblige à donner aux démonstratifs qui précèdent leur véritable valeur pronominale.»

corrisponde a una delle forme che la σοφίη, nel senso più ampio del termine, può assumere nell'ambito dell'intrattenimento simposiale.

Un'analisi più accurata dell'evoluzione e del significato dei singoli verbi, e in particolare del difficile μῶσθαι, può aprire, a mio parere, un'interessante strada interpretativa.

Dopo Teognide l'infinito μῶσθαι ricorre in un gioco etimologico del *Cratilo* platonico, con cui Socrate lo colloca all'origine dell'appellativo Μοῦσα/ Μοῦσαι³⁶⁵ e associa il suo significato di base 'cercare' all'indagine filosofica (Plat. *Crat.* 406a, τὰς δὲ Μούσας τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασεν). Ben più tardi, il grammatico Anneo Cornuto recupera lo spunto etimologico platonico, traduce il sostantivo non altrove attestato mw/sij con il termine ζήτησις (*Nat. Deor.* 14: καλοῦνται δὲ Μοῦσαι ἀπὸ τῆς μόσεως, τουτέστι ζητήσεως, κτλ.) e illustra il significato del verbo con una *sententia*, che compare già in Senofonte ed è da quest'ultimo esplicitamente attribuita ad Epicarmo (*Mem.* II 1, 20 = fr. 236 PCG = 23 B 37 DK, ὃ πονηρὲ, μὴ τὰ μαλακὰ μῶσο, μὴ τὰ σκληρὰ ἐχῆς). L'equazione semantica μῶσθαι/ ζητεῖν è confermata anche dalle fonti lessicografiche, ove l'imperativo μῶσο e altre voci del paradigma sono glossati con le corrispondenti forme di ζητεῖν³⁶⁶. Accanto alle attestazioni del verbo che ci vengono restituite da fonti indirette, ne possediamo alcune del participio μῶμενος nel dramma attico, utilizzato come variante lessicale di ζητῶν in brani lirici di colorito dorico per conferire al dettato tragico un particolare effetto stilistico: Aesch. *Ch.* 43-45, τοιάνδε χάριν ἀχάρитον ἀπότροπον κακῶν/ ἰὼ γαῖα μαία, / μωμένα με ἰάλλει / δύσθεος γυνά κτλ; 441, μόνον κτίσαι μωμένα; Soph. *OC* 836, σοῦ μὲν οὐ τάδε γε μωμένου. *Trach.* 1136, ἅπαν τὸ χρῆμ' ἤμαρτε χρηστὰ μωμένη³⁶⁷. Sulla base di tali occorrenze è possibile annoverare il

³⁶⁵ Occorre osservare che l'ipotesi platonica, e con essa qualsiasi altra fatta sull'etimologia del verbo μῶσθαι, sono destinate a rimanere incerte. Tutt'altro che certa può essere una connessione con l'appellativo Μοῦσα, la cui origine è da tempo al centro di un'aperta discussione: accanto ai sostenitori della proposta (cf. Fick KZ 46, 82, sulla base di un passaggio *mō-nt-ya >*mo-nt-ya) vanno segnalate le obiezioni di Frisk *GEW* II 261 e Chantraine *DELG* 716. Si veda inoltre Eherlich KZ 41, 287s. che fa derivare il termine Μοῦσα da *μονθ-ya e dunque dalla stessa radice di μενθήρη e μανθάνω; Walde-Hofmann, *LEW* II 109, s.v. *mons*, dove si propone l'origine di Μοῦσα da *mont-ya, 'ninfia dei monti'); Walkins, fa risalire il termine Μοῦσα a una forma indoeuropea *mon-tu-h₂ (protogreco *montwa) derivata dalla radice *men (μένοσ/ μέμονα) e ipotizza che esso, etimologicamente connesso ai concetti di 'volontà', 'mente', 'memoria', indichi la forza mentale attiva del poeta, allenata alla percezione e al ricordo. Cf Walkins 1995, 68-73. A tal proposito, Bartolotta ha di recente creduto di rintracciare la medesima origine anche per i verbi μῶσθαι e μαίομαι ('cercare'), i quali convoglierebbero in sé la duplice sfumatura semantica della radice originaria *men: l'elaborazione mentale che è alla base della memoria ('ricordare, pensare con intensità' e dunque 'cercare') e la tensione verso l'oggetto del pensiero ('desiderare fortemente con il pensiero' e dunque 'cercare'). Cf Bartolotta 2002, 129ss. Già Pokorny 1959 II, 704s., il quale riconduceva μῶσθαι a una radice indoeuropea *me/ mo/ mh₂ indicante 'sforzo, elaborazione mentale' e Adrados-Bernabé-Mendoza 1995, II 3.9.2, dove il presente μαίομαι viene ricondotto a un tema al grado zero della radice *men (*mn-yo-mai). Quest'ultima soluzione non è priva di una certa suggestione, poiché ipotizza una parentela etimologica con il concetto di *Mnēmosynē* che trova nel simposio arcaico un suo luogo di elezione: la memoria intesa come abilità tecnica di memorizzare a lungo (ricordo) e a breve (memorizzare estemporaneamente sé stessi o altri che parlano) e come esibizione di un passato comune che, costantemente ripetuto, genera coesione all'interno del gruppo. Sulla memoria nel simposio arcaico cf. Rösler 2000, 230-237. Tuttavia, è problematico, se non impossibile, ricondurre a uno dei gradi della radice *men/ mon/ mn il verbo μῶσθαι, a prescindere che quest'ultimo sia un presente atematico a vocale lunga ω oppure esito di una suffissazione in -yo; inoltre è improbabile una parentela diretta tra μῶσθαι e μαίομαι, la cui derivazione da *mas-yo-mai (cf. fut. μάσσομαι, aor. ἐπιμάσασθαι e deriv. ἐπίμαστος) è pressoché sicura. Cf. Chantraine *DELG* 659 s.v.

³⁶⁶ Così Hesych. μ 2073 L., μῶσο· ζητεῖ; μ 2072 Latte, μῶμεθα· ζητοῦμεν; μ 2074 L., μῶται· ζητεῖ, τεχνάζεται. Cf. anche Hellad. Phot. *Bibl.* 279,531a2 e *Et. M.* p. 589,42, dove si segnalano rispettivamente l'impiego delle forme μῶνται in Euforione e μῶται in Epicarmo.

³⁶⁷ Si vedano inoltre i corrispondenti scolii *Schol. ad Ch.* 45, I, 16 Smith, μῶμενα· ζητοῦσα e *Schol. ad Trach.* 1136, 342 Parageorgius: ζητοῦσά φησι, χρηστὸν τι διαπράξασθαι τοῦ ὅλου πράγματος ἤμαρτεν.

verbo μῶσθαι nel ristretto numero di dorismi lessicali del *corpus theognideum*³⁶⁸ e supporre che esso, certamente di uso comune in un contesto simposiale megarese, costituisse in dialetto attico una variante semanticamente equipollente e stilisticamente marcata del più consueto ζητεῖν³⁶⁹. Tuttavia, sul valore del verbo in Teognide poco ci informa un confronto con le altre occorrenze letterarie: ciò è avvertito già da Welcker³⁷⁰, il quale propone di rintracciarne un corrispettivo semantico in due impieghi metapoetici del latino *quaero*. Lo studioso cita un passo dello *Pseudolus* plautino, dove, in una rottura dell'illusione scenica, il servo paragona la sua capacità di escogitare trame a quella del poeta di professione che cerca qualcosa di nuovo e lo trova (Plaut. *Pseud.* 401-404): *Sed quasi poeta, tabulas quom cepit sibi, / quaerit quod nusquam gentiumst, reperit tamen, / facit illud veri simile quod mendacium est, / nunc ego poeta fiam: etc*³⁷¹. Il secondo passo è tratto da un'elegia di Properzio, in cui il poeta, dopo una *recusatio* della poesia alta e impegnata, definisce come sua 'missione' la ricerca inesausta di qualcosa che plachi l'animo della sua amata (Prop. I 7,5s., *Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores, / atque aliquid duram quaerimus in dominam*)³⁷². La corrispondenza semantica tra queste occorrenze di *quaero* e μῶσθαι in Teognide è suggerita anche da una simile costruzione sintattica, in cui l'oggetto della ricerca, sempre espresso, è un *quid* generico e indefinito (τὰ μὲν μῶσθαι = *quaerit quod nusquam gentiumst* = *aliquid quaerimus*).

Queste poche osservazioni linguistiche e semantiche fanno supporre che in Teognide il verbo μῶσθαι faccia riferimento a un processo mentale che racchiude in sé i momenti della ricerca e del reperimento. D'altra parte, il messaggio di 'condivisione del sapere' enunciato nei versi 769-772 suggerisce che μῶσθαι, e con esso anche gli altri verbi del *tricolon*, contengano le implicazioni di carattere tecnico e, al contempo, paideutico che emergono dalle pur brevi definizioni che Platone e Anneo Cornuto forniscono del termine e dei suoi affini. Infatti nel *Cratilo*, μῶσθαι viene identificato con un'attività intellettuale, più precisamente il processo euristico che è alla base della filosofia; il riferimento alle Muse, necessario inserito per completare la *pointe* etimologica³⁷³, è comunque un indizio del valore formativo ed edificatorio di tale processo.

³⁶⁸ Tra questi, cf. il verbo 'volere' λῶ, e.g. (vv. 299s. οὐδεὶς λῆ φίλος εἶναι ἐπὶν κακὸν ἀνδρὶ γένηται./ οὐδ' ᾧ κ' ἐκ γαστρὸς Κύρνε μιᾶς γεγόνη, κτλ.), mentre dorismo di carattere morfologico è la terminazione degli infiniti brevi in -ειν (e.g. συνιεῖν al v.565), ben attestati anche in Magna Grecia e nelle colonie di Sicilia.

³⁶⁹ Cf. Ahrens 1843, 349 e di recente Willi 2011, 134. Cf inoltre il commento al passo delle *Coefore* in Lapini-Citti 2002, 173.

³⁷⁰ Cf. Welcker 1826, 92.

³⁷¹ Il passo dello *Pseudolus* è una descrizione del *poeta inventor* a tutto tondo, in cui il momento ricerca (*quaero*) prelude al reperimento (*reperio*) di un espediente di fantasia e alla sua trasformazione in verità (*facio*). Per l'impiego del verbo ποιεῖν a indicare la medesima capacità elaboratrice della parola, cf. Thgn. 713 e *infra* p. .Sul possibile riferimento delle parole di Pseudolo alle tecniche della drammaturgia plautina cf. Fraenkel 1960, 383ss; Barchiesi 1969, 113s.; Petrone 1991, 5s; Sharrock 2009, 116.

³⁷² In questa direzione il commento di Fedeli al v. 6. «mi sembra certo che Properzio alluda alla sua redazione di poesie amorose come sistema per vincere la *duritia* dell'amata». Poetologica è anche l'interpretazione del verbo *quaero* che, nel senso di *excogitare* (cf. anche Cic. *Leg.* I 15) indica qui «l'attività creatrice del poeta». Cf. Fedeli 1980, 192.

³⁷³ Alcuni studiosi hanno ipotizzato un gioco etimologico più o meno spontaneo tra Μῶσα e μῶσθαι nel passo di Teognide. Vedi già Schneidewin 1838, 95 *ad loc.* «*Voluitne Theognis Mousw/n nominis originationem dare?*». a Woodbury 1991, 487 e Bagordo 2000, 197. Quest'ultimo parla di un'etimologizzazione a base dorica Μῶσα/ μῶσθαι che «doveva suonare quasi immediata, e non solo a un megarese: una corrispondenza rafforzata dunque da una *figura etymologica*;». *Contra* già Harrison 1902 115 n. 1: «It is unlikely that Theognis is thinking of any such connection between Μουσῶν and μῶσθαι here.»

Nel contesto della *silloge* l'attività indicata dal medesimo verbo doveva corrispondere a una pratica poetica corrente nel simposio arcaico e dunque ben perspicua agli uditori del tetrastico: su di essa credo che sia possibile avanzare un'ipotesi.

In un passo dei *Παροιμίαι* di Clearco di Soli tramandatoci da Ateneo, un'antica forma di ζήτησις simposiale viene presentata in termini affatto simili alla definizione di μῶσθαι del *Cratilo* platonico e del *De Natura Deorum* di Cornuto (Ath. XI 457c):

τῶν γρίφων ἢ ζήτησις οὐκ ἄλλοτρία φιλοσοφίας ἐστί, καὶ οἱ παλαιοὶ τὴν τῆς παιδείας ἀπόδειξιν ἐν τούτοις ἐποιοῦντο.

L'atto di ζητεῖν, paragonato anch'esso a un processo d'indagine e scoperta di matrice filosofica, ha come suo oggetto la soluzione agli indovinelli simposiali³⁷⁴, i quali in epoca arcaica e classica (οἱ παλαιοί) non erano banali come quelli dell'epoca di Clearco, bensì richiedevano cultura letteraria e prontezza di improvvisazione. I meccanismi dei γρίφοι descritti nei paragrafi immediatamente successivi sono stati considerati da Massimo Vetta affini al funzionamento dei cosiddetti nastri simposiali, di cui, come si è detto, la *silloge* teognidea offre più di una testimonianza³⁷⁵. Clearco riferisce di circostanze in cui a un simposiasta che proponeva un verso d'autore epico o giambico, doveva rispondere un altro proseguendo con il verso successivo; oppure, in una variante più complessa, a un proponente che esponeva il senso generale di un passo o recitava una pericope di verso, bisognava rispondere con la declamazione di un verso affine nel tema, ma di diverso autore (Ath. XI 457e). In tal modo, proponente e solutore, nel momento in cui attingevano estemporaneamente a un comune materiale letterario, facevano mostra della propria capacità intellettuale e, allo stesso tempo, della propria preparazione³⁷⁶.

Ora, sulla base della corrispondenza semantica segnalata dagli scolî e dai lessici tra μῶσθαι e ζητεῖν e delle comuni caratteristiche tra la tipologia di 'ricerca' descritta da Clearco e la definizione del verbo μῶσθαι in Platone e Cornuto, non mi sembra del tutto fuori luogo pensare che il verbo al v. 771 della *Silloge* possa riferirsi a un simile procedimento poetico: l'atto di 'cercare e trovare' consisterebbe nella capacità del poeta-simposiasta di rispondere e completare in maniera coerente

³⁷⁴ L'importanza del processo euristico nella comprensione dei γρίφοι è altrettanto evidente nella definizione che Clearco ne fa e che compare citato in precedenza da Ateneo (XI 448c): γρίφος πρόβλημά ἐστί παισικόν, προστακτικόν τοῦ διὰ ζητήσεως εὐρεῖν τῇ διανοίᾳ τὸ προβληθέν κτλ. Cf. inoltre *Et. M.* 241, 31s. λέγονται γρίφοι καὶ τὰ δίκτυα καὶ τὰ συμποσιακὰ ζητήματα e 35 γρίφος: ζήτημα, αἰνίγμα δύσκολον, κτλ.; cf. anche Eustath. *Comm. ad Od.* 1296, 57 e Hsych. γ 927 γριφοειδές: δυσεύρετον e Moeris γ 8 Hansen: προβαλλόμενα ζητήματα. Sull'argomento vedi anche le osservazioni di Luz 2010, 139ss.

³⁷⁵ Cf. Vetta 1984, 113ss.

³⁷⁶ Il concetto viene ribadito poco oltre (Ath. XI 458f): ὥστε τὴν παιδιὰν μὴ ἄσκεπτον οὔσαν μηνύματα γίνεσθαι τῆς ἐκάστου πρὸς παιδείαν οικειότητος: κτλ. Cf. Luz 2010, 146: «Man könnte also den γρίφος als eine geistige Herausforderung beschreiben die sich im Bereich von literarischer Bildung, philosophischen Denken und Sprachwitz bewegt».

l'intervento di un altro, attingendo principalmente a materiale non proprio. Parimenti, il verbo δεικνύναι ('mostrare', 'introdurre', 'recitare', 'porre davanti') potrebbe indicare l'attività di chi, al contrario, si trova a proporre un *quid* a simposio e introdurre un tema sotto forma di citazione, completa o parziale, di un altro autore: δεικνύμι si troverebbe così a ricoprire un ruolo molto vicino a quello che Clearco riconosce al verbo προβάλλειν nell'elaborazione di un γρῖφος.

Gli oggetti di μῶσθαι e δεικνύναι, necessariamente diversificati tra loro (τὰ μὲν...τὰ δὲ) rientrano nel concetto di poesia 'utile' e 'fruibile' enunciato ai due versi precedenti (769s), di una σοφίη che implica il possesso di contenuti sapienziali, efficaci modalità tecnico-espressive e, in ultimo, una forte preparazione letteraria. La ricerca(μῶσθαι) e l'esibizione (δεικνύναι), intese come risposta alla conoscenza dell'altro e proposta di conoscenza propria, sono processi del tutto coerenti con il messaggio del tetrastico, secondo cui il poeta che sa di più (εἶ τι περισσὸν εἰδείη) deve esercitare le sue doti senza alcuna riserva (σοφίης μὴ φθονερὸν τελέθειν) per poterne davvero usufruire (v. 772, τί σφιν χρήσεται).

Se il confronto con il passo di Ateneo suggerisce che almeno i primi due verbi del *tricolon* facciano riferimento a una tipologia d'intervento simposiale che implica il ricorso a materiale altrui, il discorso rimane aperto per ποιεῖν, spesso identificato dagli studiosi con il momento della 'novità compositiva'. Accanto ai dubbi già sollevati sul valore espressivo del sintagma ἄλλα δέ, il quale sembra avere la funzione di 'aggiungere' piuttosto che di 'differenziare qualitativamente', occorre ora fare qualche riflessione sull'equazione ποιεῖν = comporre, la quale, se in altri contesti è del tutto manifesta, tuttavia sembra essere stata applicata al testo teognideo con eccessiva facilità.

Secondo Vetta, tale valore di ποιεῖν riflette una concezione del fare poetico come attività artigianale che nella lirica corale tardo arcaica, in particolar modo pindarica, diviene oggetto privilegiato di una serie di espressioni e immagini metaforiche, prime tra tutte quella dell'ode come manufatto e del poeta come artigiano o scultore³⁷⁷. Nel caso del verso teognideo, tali piani risulterebbero perfettamente sovrapposti e l'uso del verbo ποιεῖν costituirebbe uno dei primi riferimenti diretti alla 'composizione poetica originale', dove i concetti di 'finzione'³⁷⁸ e 'creazione' arrivano a coincidere³⁷⁹.

³⁷⁷ Cf. Vetta 1987, 472. Quanto affermato dallo studioso deve molto alle conclusioni tratte da Jasper Svenbro riguardo agli usi metaletterari dei verbi di 'costruzione' e, con essi, di ποιεῖν in epoca arcaica. Lo studioso fa risalire il fenomeno alla crescente consapevolezza professionale da parte del poeta e alla tendenza a concepire il canto come un prodotto finito e letteralmente 'fabbricato', specialmente quando esso è oggetto di remunerazione da parte di un committente (e.g. gli epinici pindarici); sul piano espressivo, ciò si riflette in una scelta di immagini e lessico tali da suggerire questo processo di reificazione e mercificazione. Ciò porta Svenbro, con una certa generalizzazione, a cogliere nel verbo ποιεῖν «la parola chiave per designare la trasformazione del mondo materiale mediante il lavoro pagato» (corsivo dell'autore). Cf. Svenbro 1984, 168ss.

³⁷⁸ Cf. Ferrari 2000², 200s. n.3.

³⁷⁹ Cf. Vetta 1987, 472ss. e Bagordo 2000, 195.

Sull'evoluzione semantica da 'fabbricare' a 'comporre' in ποιεῖν, non vi è effettivamente ragione di dubitare: studi mirati sulla storia del verbo hanno messo in luce con una certa insistenza il suo originario carattere materiale³⁸⁰, che è alla base del successivo impiego del verbo nell'accezione di 'comporre/ fare poesia'.

Tuttavia, nessuna occorrenza del verbo in epoca arcaica sembra suggerire il concetto di una 'creazione' *ex nihilo*³⁸¹; inoltre, è bene notare che il verbo ποιεῖν è del tutto escluso dal nutrito *corpus* di metafore artigianali pindariche in cui l'ode viene descritta come prodotto finito. Tali osservazioni spingono a pensare che nel caso di Teognide il verbo ποιεῖν non implichi il carattere originale di un ποίημα concluso, bensì la materialità e la duttilità della parola poetica³⁸².

Tale valore di ποιεῖν nel senso tecnico di 'elaborare' trova conferma, a mio parere, anche in un'altra occorrenza chiaramente metapoetica di ποιεῖν spesso citata a confronto del tetrastico teognideo. Si tratta del frammento in cui Solone si rivolge al pressoché contemporaneo 'competitore' Mimnermo e lo incita a modificare uno dei suoi versi (= Mimnerm. fr. 6,2 W²):

ἀλλ' εἴ μοι καὶ νῦν ἔτι πείσειαι, ἔξελε τοῦτο-
μηδὲ μέγαρ', ὅτι σέο λῶον ἐπεφρασάμην-
καὶ μεταποίησον Λιγιστάδη, ὃδε δ' ἄειδε:
"ὄγδωκονταέτη μοῖρα κίχου θανάτου".

(Solon fr. 20 W²):

L'apostrofe a Mimnermo, da molti considerata in tempi precedenti residuo di uno scambio poetico *de visu* tra i due³⁸³, è con ogni probabilità fittizia e rientra in un gioco

³⁸⁰ Si può osservare come già a partire dall'*epos* omerico, il verbo ποιέω e i suoi affini vengano utilizzati per definire un'attività manuale, di solito una costruzione di oggetti qualitativamente connotata: cf. *e.g.* *Il.* V 735; VII 222; XV 363; *Od.* V 251, 253-255; VIII 493; cf. inoltre le occorrenze dell'aggettivo ποιητός, che indica un manufatto lavorato, la cui qualità è spesso specificata dall'avverbio modale πύκα (*Il.* XVIII 608; XXII 455; *Od.* I 333; VIII 458) o εὖ nel composto εὐποίητος (*Il.* XVI 106; *Od.* III 434, XX 150). Cf. *Lfgre*, III 1313-1318 s.v. ποιέω; *Lfgre* II 791 s.v. εὐποίητος e *Lfgre* III 1319s. s.v. ποιητός.

³⁸¹ Cf. le osservazioni di Frisk, il quale riconduce il greco ποιεῖν a un deverbativo *ποιρός imparentato con un verbo sanscrito di significato 'ammassare, ammucchiare': «Die allgemeine Bedeutung 'machen, herstellen' kann aus den verschiedenartigsten konkreten Spezialbedeutungen hervorgegangen sein». Cf. Frisk *GEW* II, 571; Chantraine *DELG* 923 s.v. ποιέω. Sull'originario significato materiale di ποιεῖν cf. le osservazioni di Weil 1900, 237; Snell 1928, 11; Braun 1938, 257ss; Sperdutti 1950, 220s; Curtius 1953, 145s.; Valesio 1960, 100; Lieberg 1995, 63ss. Ford 2000, 134ss.

³⁸² Sull'applicazione del verbo e derivati (ποιέω / ποίησις / ποίημα) ai concetti di poetare/ poesia/ componimento cf. le simili parole di Braun 1938, 262 [«originariamente queste formazioni mostrano un carattere fortemente tecnico e materiale (...), il verbo d'altra parte doveva aver mantenuto nell'uso anche il primitivo valore concreto e tecnico, e questo doveva essere fortemente sentito perché potesse dar vita a derivati nuovi intesi ancor sempre in accezione materiale»] e Valesio 1960, 100 [«(...) ποιεῖν (...) che anche nel caso della composizione di opere letterarie conserva sempre l'idea di una fabbricazione, connessione di elementi oggettivi in una struttura analizzabile in parti e eseguita secondo accorgimenti tecnici»].

³⁸³ L'apostrofe diretta a Mimnermo ha fatto supporre in passato a più di uno studioso che questi versi fossero stati pronunciati in un'occasione d'incontro tra i due poeti 'competitori': tuttavia Allen, che pure propone di ambientare la recitazione del frammento in un simposio comune a Smirne, non esclude che Solone never actually met Mimnermus, but rather addressed him in a lively apostrophe at a symposium in Athens, after a recitation of the famous wish. Cf. Allen 1993, 66. È quest'ultima la linea seguita dal più recente commento all'opera soloniana, secondo il quale gli imperativi rivolti a Mimnermo in absentia sono parte del repertorio di finzioni letterarie messe in atto all'interno di un simposio e più precisamente di un gioco di 'maschere' che, attraverso lo scambio di interventi tra un simposiasta/

di maschere simposiali ben attestato in epoca arcaica: ‘Mimnermo’ è colui che a simposio ha appena citato alla lettera il verso del poeta elegiaco e con questo appellativo lo apostrofa ἔταῖρος che si trova a rispondergli.

Il frammento è stato interpretato come il primo *specimen* di una pratica simposiale di cui la *silloge* offre più di un’occorrenza, vale a dire la modifica estemporanea di quanto è stato recitato dal simposiasta precedente (per l’appunto, μεταποίησις)³⁸⁴. A questa ipotesi spinge in primo luogo l’impiego di un linguaggio specifico, quasi tecnico: gli atti di sottrazione (ἐξαίρειω) e cambiamento (μεταποιέω) sono chiaramente intesi come interventi su un elemento della struttura formale e semantica del verso. Tale elemento è espresso dal deittico τοῦτο³⁸⁵, riferito all’*incipit* originario del verso di Mimnermo (ἐξηκονταέτη). La risposta di Solone consiste in una concreta riformulazione semantica e linguistica del verso (cf. v. 5 e l’avverbio dimostrativo di valore prolettico ὧδε al v. 4, che anticipa il verso successivo e, in particolare, la modifica in ὀδωκονταέτη) e con la sua esecuzione (v. 4, ἄειδε).

Il verbo ποιέω indica dunque una rielaborazione della parola letteraria e coincide con una modifica sostanziale del suo significante e del suo significato. Tuttavia, ciò non dimostra che a quest’altezza temporale il verbo ποιεῖν designi già un atto compositivo nel senso erodoteo, platonico o aristotelico del termine e che faccia riferimento all’originalità di un ποίημα finito³⁸⁶. Con ben altro margine di verosimiglianza, si può supporre che già nel VI sec a.C. il verbo ποιεῖν sia entrato a far parte di un lessico poetico simposiale, come dimostra anche la criptica espressione teognidea di v. 771 ἄλλα δὲ ποιεῖν.

In modo interessante si è pronunciato Edmunds (per la cui proposta, cf. *infra*) sul significato di ποιεῖν nel passo teognideo: «**poiein** indicates fabrication, artificer. [...]. In verse 771, Theognis has set out a scheme of poetic **sophiē** that corresponds to the two sides of **ainos** – on the one hand, the open and direct; on the other, the obscure and the indirect»³⁸⁷. Lo studioso offre quest’interpretazione sulla base di un’altra occorrenza del verbo all’interno della *silloge* (Thgn. 713) che si inserisce nel contesto di un elogio ironico della ricchezza (vv. 700-716)³⁸⁸, esaltata

Mimnermo e l’interlocutore/Solone, permette di ricordare, codificare e modificare la poesia del passato nell’*hic et nunc* della performance simposiale. Cf. Noussia-Fantuzzi 2010, 399ss.

³⁸⁴ Cf. Vetta 1980, XXIX.

³⁸⁵ Vedi Noussia-Fantuzzi 2010, 402, dove non si esclude che il pronome τοῦτο possa riferirsi all’intero verso, se si presuppone un sottointeso ἔπος, come già West 1974, 181s.

³⁸⁶ Se si vuole cogliere nel frammento soloniano un riferimento alla novità, esso sarà piuttosto al v. 2, dove il verbo ἐπιφράζομαι fa riferimento allo sforzo mentale dell’*inventio*. Un interessante parallelo è in un frammento pindarico, dove il verbo fa riferimento a un peana in onore d’Apollo ‘escogitato e trovato’ da Senocrito di Locri (Pind. fr. 140b, 2-4 S-M: αἰοιδ[ᾶν κ]αὶ ἁρμονίαν/ἀλλ[οῖς ἐ]πεφράσατο/ τῶ[ν γε Λο]κρῶν τις, κτλ.). Una diversa interpretazione del v. 2 del frammento di Solone è in Tuomi, il quale accetta il trādito εὐ τοῖον, collega il pronome al patronimico di v. 3 e intende la parentetica come un’esortazione a non rifiutare il nome che Solone ha appena ‘trovato’ al suo interlocutore. Cf. Tuomi 1986, 14-19.

³⁸⁷ Cf. Edmunds 1985, 109.

³⁸⁸ L’intera elegia è costruita sull’ipotesi di un brano tirtaico sull’eccellenza della virtù guerriera (Tyr. fr. 12 W² = 9 G-P²). In particolare il testo teognideo è debitore dei primi 12 versi, che si snodano in una serie di *exempla ficta* sull’impossibilità di lodare qualsiasi altra virtù all’infuori della θοῦρις ἀλκή (fr. 12, 9 W²). In particolare, la serie iterata di protasi negative οὐδ’εἰ...οὐδ’εἰ...dei vv. 701 e 713 della *silloge* è un modulo sintattico che si trova ai vv. 3, 5, 7, 9 dell’elegia tirtaica; inoltre, l’*exemplum* dell’eloquenza di Nestore ai vv. 713s. rielabora chiaramente quello di Adrasto in Tyr. fr. 12, 8 W² (γλωῶσαν δ’ Ἀδρήστου μελιχόγηρον ἔχοι). Cf. Ferrari 2000², 190s. e *ibid.* 12-18. per il riuso dell’elegia in altri luoghi della *silloge*.

attraverso una serie di *comparationes ad amplificationem* sopra tutte le altre virtù. Tra queste compare anche l'eloquenza, le cui potenzialità vengono in questi termini descritte (vv. 713-714):

οὐδ' εἰ ψεύδεα μὲν ποιοῖς ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
γλῶσσαν ἔχων ἀγαθὴν Νέστορος ἀντιθέου, κτλ.

Siamo di fronte alla *variatio* di un'espressione tradizionale, riferita alle capacità narrative di Odisseo-finto cretese in Omero (*Od.* XIX 203, ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα) e delle Muse nella *Teogonia* esiodea (*Hes. Th.* 27, ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα). Questo dato, unitamente alla citazione di Nestore, ha fatto ipotizzare a Edmunds che i due versi teognidei contengano un'allusione alla poesia epica *tout court* e che il verbo ποιεῖν indichi, con valore del tutto positivo, la natura elaborata e potenzialmente ingannevole di tale genere³⁸⁹.

Tuttavia, un giudizio di merito sulla poesia epica sarebbe del tutto decontestualizzato in questo elenco di virtù paradigmatiche; la presenza del verbo sembra avere la funzione di indicare un'evoluzione rispetto alla tradizionale espressione di eloquenza, per cui la parola non è più avvertita soltanto come pronunciamento (λέγειν), ma anche come costruzione (ποιεῖν).

Si può ipotizzare che il verbo ricorra con il medesimo significato anche nel nostro tetrastico e che faccia riferimento, al pari della 'soluzione (μῶσθαι) e della proposta (δεικνύναι), a un'ulteriore dinamica del gioco simposiale e letterario, *i. e.* la costruzione di interventi 'elaborati': quest'ultima, come già proposto da Edmunds, potrebbe identificarsi con la tecnica simposiale dell'*ainos* allegorico, che è ben testimoniato nella *Silloge* e il cui grado di elaborazione presuppone tanta abilità in chi lo orchestra quanta in chi è destinato a riceverlo.

Uno *specimen* di questa tipologia di γρῖφος simposiale è l'elegia dei vv. 666-682, dove l'immagine allegorica della nave-Stato, diffusa nel simposio delle eterie maschili a Lesbo nel VI sec. a.C. e ben testimoniata dalla residua produzione alcaica, è qui applicata all'ascesa dei κακοί, i quali, 'facchini' carichi di beni trafugati, sottraggono il 'timone' del potere agli ἀγαθοί e mandano alla deriva lo Stato (vv. 677-680)³⁹⁰. L'allegoria si chiude con un distico metapoetico, con il quale viene apposta una 'firma' sull'*ainos* e individuato il suo pubblico, che deve essere abbastanza σοφός da comprendere le modalità espressive utilizzate dall'autore e il messaggio da lui trasmesso (vv. 681s., ταῦτά μοι ἠνίχθω κεκρυμμένα τοῖς ἀγαθοῖσιν/ γινώσκω δ' ἄν τις καὶ κακός, ἄν σοφός ᾗ)³⁹¹.

³⁸⁹ Cf. Edmunds 1985, 107s. Ancor più audace la soluzione interpretativa di Svenbro 1984, 169: «Non si tratta più di un inganno mirante all'appropriazione di beni altrui (una *doliē technē*), ma di una tecnica artigianale (*technē*) che esige la sua legittima remunerazione. [...] Il *poiein* poetico di Teognide [...] si riferisce all'attività dei rapsodi come a un'attività artigianale nel quadro della *polis*».

³⁹⁰ L'elegia viene attribuita a Eveno di Paro, come le altre che presentano un'apostrofe a Simonide (467-496; 1345-50), sulla base della citazione del v. 472 della *Silloge* sotto questo nome (Aristot. *Met.* 1015a 28, *EE* 1223a 31 e Plut. *Mor.* 1102). Dubbi su una sicura attribuzione sono in Van Groningen 1966, 198 e Vetta 1980, 121s. Per le affinità di lessico, espressioni e significati simbolici tra il passo teognideo e Alc. fr. 208a V si veda l'attenta analisi di Gentili, 2006, 296ss.

³⁹¹ Si accetta qui la correzione di Brunck in κακός. Sulla difesa del trādito κακόν, che compare a testo nell'edizione di Young 1958, si è pronunciato Nagy il quale traduce il v. 482 «One could be aware of even [future] misfortune, if one is skilled [= *sophòs*]» e sostiene che esso faccia riferimento all'assennatezza necessaria per comprendere (γινώσκω) un

Secondo l'ipotesi che si è appena avanzata, il verso 771 fa riferimento a tre diverse modalità di intervento simposiale che mettono in luce le qualità e il compito del poeta professionista: egli è depositario di una tecnica e di un messaggio sapienziale che, per loro natura, sono soggetti a condivisione e ripetizione. La σοφίη del poeta include il recupero di un materiale poetico 'noto' fatto di versi, immagini e metafore che devono essere trovati negli altri (μῶσθαι), proposti agli altri (δεικνύναι) e elaborati per gli altri (ποιεῖν).

Ai fini della nostra ricerca, è importante osservare che questa definizione di abilità poetica non presuppone necessariamente, né a livello linguistico né a livello di contenuti, una componente di novità o originalità.

Tuttavia, è certo che il tetrastico costituisce, stando a quanto ci è pervenuto, una riflessione sul mestiere di poeta come gestione di tecniche espressive e padronanza di contenuti da comunicare. Soltanto in tal senso si può dire che essa anticipa le più aperte speculazioni poetologiche e auto-referenziali della lirica di Pindaro, il quale fa di un linguaggio letterario convenzionale lo strumento per proporre al pubblico la novità del suo canto.

male incumbente. A tal proposito istituisce un parallelo con Sol. 17,54 $W^2 = 1,54 G-P^2$, ἔγνω δ' ἄνδρῖ τῆλόθεν κακὸν ἐρχόμενον. Cf. Nagy 1982, 112s. = 1985, 24-26. Tuttavia, rimangono tuttora più che valide in favore di una correzione al testo le considerazioni di Van Groningen 1966, 267, prima fra tutte la presenza nel distico di due antitesi semantiche strutturali (ἠνίχθω /κεκρυμμένα; τοῖς ἀγαθοῖσιν/ κακός). Ulteriori osservazioni in tal senso sono in Condello 2010, 113 n. 98.

Il rischio, la confutazione, l'invidia: Pind. N. 8, 19-33 e la consapevolezza della 'novità' poetica

La *Nemea ottava*, dedicata all'egineta Dinias e al padre Megar, ormai morto, per la duplice vittoria ai giochi Nemei nella gara del *diaulos*, si apre, come conviene alla lode di un giovane atleta, con un'invocazione proemiale ad Hora; dopo aver brevemente ripercorso le origini mitiche di Egina e del suo fondatore Eaco, il poeta prende inaspettatamente la parola e pronuncia un'affermazione di chiaro valore poetologico sulla 'novità' della propria parola (19-23)³⁹²:

ἴσταμαι δὴ ποσσὶ κούφοις, ἀμπνέων τε πρὶν τι φάμεν.
πολλὰ γὰρ πολλᾷ λέλεκται, νεαρὰ δ' ἔξευ- 20
ρόντα δόμεν βασάνω
εἰς ἔλεγχον, ἅπας κίνδυνος· ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν,
ἄπτεται δ' ἐσλῶν ἀεὶ, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει.
κεῖνος καὶ Τελαμῶνος δάψεν υἱόν κτλ.

Fa séguito una narrazione a tinte fosche del mito della ὄπλων κρίσις e del suicidio di Aiace, causato dai suoi stessi compagni che si sono fatti trarre in inganno dall'eloquenza di Odisseo (vv. 23-27); nella seconda parte dell'ode, dopo un altro intervento *ex abrupto*, il poeta si richiama all'attualità del suo compito e completa la lode dei vincitori: in ultimo, egli rifiuta definitivamente di praticare la retorica subdola dell'inganno, esistente già da tempi antichi (vv. 32-33):

ἐχθρὰ δ' ἄρα πάρφασις ἦν καὶ πάλαι,
αἰμύλων μύθων ὁμόφοι-
τος, δολοφραδῆς, κακοποιὸν ὄνειδος·

tramite la scelta di seguire la via, altrettanto antica, dell'encomio (vv. 50s):

ἦν γε μὰν ἐπικώμιος ὕμνος 50
δὴ πάλαι.

Numerosi contributi, concentrandosi sul valore e sul significato dell'espressione νεαρὰ ἐξευρεῖν, hanno messo in luce la funzione nodale dei vv. 19-21, coerente premessa alla successiva sezione del *mythos* (vv. 24-33). In questa sede, ripercorrendo le tappe essenziali dell'interpretazione del passo, mi propongo di mettere in luce con ulteriori elementi come la dichiarazione pindarica, pur nello specifico dell'ode, sia una testimonianza fondamentale di una certa concezione del 'nuovo' poetico e del significativo rapporto instaurato con esso.

³⁹² L'edizione pindarica di riferimento per tutti i passi citati è Maehler 1987⁸.

1. La terminologia poetica dei vv. 19-21: la ‘novità’, il ‘pericolo’, ‘l’invidia’.

La critica formalista, da Elroy Bundy in poi, più che tentare di cogliere le peculiarità dei versi, si è limitata a rintracciarvi strategie compositive ricorrenti: la metafora agonistica adattata all’attività del poeta e la conseguente sovrapposizione tra *laudandus* e *laudator*; l’inserimento di un ‘foil’, vale a dire di un iniziale elemento di contrasto (v. 20 πολλά... λέλεκται) che serve soltanto ad enfatizzare quanto segue (vv. 20-21 νεαρά δ’ἐξευρόντα κτλ); la simulazione di un ostacolo (v. 21 ἅπας κίνδυνος), che ha lo scopo di restituire al poeta, una volta esaurito il paradigma mitico, piena fiducia nell’efficacia della lode (v. 35)³⁹³.

L’interpretazione più argomentata in questo senso è di Andrew Miller, secondo il quale i νεαράν, tema del canto, indicano la ‘nuova materia di lode’, vale a dire le imprese del *laudandus*, che ha come ‘foil’ quella precedente e molteplice del passato (una lode ‘παλαιά’). Il rischio (κίνδυνος), esemplificato dal paradigma mitico di Aiace, si manifesta nell’invidia (φθόνος) e nella calunnia ingannatrice (πάρφασις) che persone, vicine nel tempo e nello spazio, provano e attuano contro chi tra i loro pari abbia dimostrato superiore valore³⁹⁴.

È acquisizione certa negli studi su Pindaro che egli attinga a un repertorio formale di marche espressive, effettivamente standardizzate, che hanno la funzione di fornire un collegamento tra una parte e l’altra dell’ode (in questo caso, tra l’attualità e l’*exemplum* mitico) e di potenziare l’intento encomiastico; tuttavia, è altrettanto opportuno osservare che il genere dell’epinicio stesso presuppone l’integrazione della componente pragmatica di tali enunciati con una componente sostanziale, altrettanto fondamentale, la quale li rende di volta in volta portatori di un diverso significato all’interno di un contesto specifico³⁹⁵.

Nel caso della presente ode, alla critica puramente formalista si può *in primis* obiettare che il binomio novità/rischio rappresenta un *unicum* nell’epinicio pindarico, come già aveva opportunamente colto Wilamowitz nel suo studio sull’argomento: se nella *Nemea* ottava il concetto di véov è affrontato in termini di esitazione e pericolo, in tutti gli altri casi, sia che compaia in riferimento al canto e alla sua esecuzione, sia alla materia mitica, esso si presenta in forma celebrativa e assertiva³⁹⁶.

³⁹³ Vedi Bundy 1962, I, 10 e II, 40 n.16. La *sententia* della *Nemea* è una *variatio* di una serie di dichiarazioni auto-referenziali e programmatiche di struttura pressoché fissa caratteristiche dell’epinicio (*abbruchs-formeln* nella definizione di Schadewaldt, *break-offs* in quella bundiana).

³⁹⁴ Vedi Miller 1982, 111-20.

³⁹⁵ Si tratta di uno status molto vicino a quello delle massime teognidee nel simposio arcaico, dove “enunciato e enunciazione, *histoire* e *discours*, ‘persona’ e ‘non persona’ si trovano così abilmente dosati ed equilibrati in un sistema gnomico che è sempre ‘in contesto’ senza mai essere legato ad un preciso e unico contesto.” Cf. Condello 2010, 61-85.

³⁹⁶ Vedi Wilamowitz 1922, 409. Lo studioso menziona *O.* 9, 47-49, ἔγειρ’ἐπέων σφιν οἶμον λιγύν/ αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ’ὕμων/ νεωτέρων. Diverse interpretazioni del passo sono state proposte in studi successivi. A favore dell’ipotesi di un riadattamento di materiale mitico all’*hic et nunc* della lode o della sua introduzione *ex novo* si vedano Bernardini 1983, 139-40; Miller 1993, 131s. ed infine D’Alessio 2005, 217-239. A sostegno dell’ipotesi della *querelle*

Lo stesso procedimento si riscontra quando il predicato di νέος non pertiene all'ἕμνος, ma al καλόν, all'impresa agonistica di esito positivo, la vittoria recente che più di ogni altra si presta ad offrire materia di lode al poeta³⁹⁷.

Anche il concetto dell'*inventio* poetica (εὐρεῖν/εὐρίσκειν) ha di norma un valore assertivo e positivo: in particolare, nella *Olimpica Nona* la ricerca di nuova lode è azione congiunta della Musa che assiste e del poeta che mostra il proprio retto ardimento (vv. 80-82 εἶην εὐρησιεπῆς ἀναγεῖσθαι/ πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφρῳ· τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφῆς δύναμις/ ἔσποιτο)³⁹⁸.

Più indicativo è il caso dello scolio simposiale dedicato a Senofonte di Corinto (fr. 122 S-M = Athen. XIII 33, 573f- 574b), dove il verbo sembra inserirsi, sempre in accezione metapoetica, in una riflessione più complessa e vicina a quello di *N.* 8, 19-21:

ἀλλὰ θαυμάζω, τί με λέξοντι Ἴσθμοῦ
δεσπότηι τοιάνδε μελίφρονος ἀρχάν
εὐρομένον σκολίου
ξυνάορον ξυναῖν γυναιξίν.
διδάξαμεν χρυσὸν καθαρᾶ βασάνῳ

È interessante notare come sia il momento del dubbio (vv. 13-15) riguardo alla trovata personale (εὐρομένον), che quello del saggio del suo effettivo valore (v.16) siano strettamente legati ad uno specifico contesto di applicazione (in questo caso, il simposio aristocratico dei Ἴσθμοῦ δεσπότηι), ed anzi trovino in esso la loro giustificazione³⁹⁹.

poetica con Simonide suggerita dagli scolî (*Schol.* 74b, I 285 Drach.), si pronunciano Gentili 1958, 24 e Molineaux 1992, 259-63.

Altre professioni assertive di novità, rispettivamente in chiusura e apertura di ode, compaiono in *O.* 3, 4-6, Μοῖσα δ' οὕτω παρέ-στα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον/ Δωρίῳ φωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίλῳ ἀγλαόκομον e *I.* 5, 62-63, λάμβανέ οἱ στέφανον, φέρε δ' εὐμαλλον μίτραν/ καὶ πτερόεντα σύμπεμνον ἕμνον.

Per l'interpretazione di *O.* 3, vd. Shelmerdine 1987, 65-81 e Verdenius 1987, 12. Per *I.* 5, cf. Privitera 1982, 202.

³⁹⁷ Per l'equazione / semantica 'recente' = 'eccellente' in riferimento alla impresa agonistica, cfr. *P.* 8, 33-35 τὸ δ' ἐν ποσὶ μοι τράχον/ ἴτω τεὸν χρέος, ὃ παῖ, νεώτατον καλόν, ἐμᾶ ποτανὸν ἀμφὶ μαχανᾶ e *ibid.*, 88-91 ὁ δὲ καλόν τι νέον λαχὼν/ ἀβρότατος ἐπὶ μεγάλας/ ἐξ ἐλπίδος πέταται/ ὑποπτέροις ἀνορέαις.

³⁹⁸ È lo stesso motivo del citato *incipit* di *O.* 3, dove il poeta si definisce, accanto alla Musa, ὁ εὐρὼν νεοσίγαλον τρόπον, vedi n.5.

³⁹⁹ Le 'perplexità' di Pindaro espresse al v. 13 fanno probabilmente riferimento all'*incipit* dello σκόλιον che introduce in stile innodico non divinità, bensì le νεανίδες (vv. 1ss.) consacrate ad Afrodite prima della gara (stando ad Ateneo, la stessa dell'*Olimpica* tredicesima) ed ora impegnate, da ἐταῖραι, nel banchetto dopo la celebrazione della vittoria. La composizione (εὐρομένον), di un simile 'preludio' (τοιάνδε ἀρχάν), dedicato a prostitute sacre sembra quanto mai inopportuna, specie in un raduno di soli nobili uomini. L'impasse del poeta si risolve con l'espressione διδάξαμεν χρυσὸν καθαρᾶ βασάνῳ (v.16) che, a causa della sua estrema concisione, divide gli esegeti. L'idea unanime è che si tratti di una professione di fiducia, che in un'ipotesi coinvolge il poeta e la φίλια instaurata con il *laudandus* (così Fraenkel 1997, 670), in un'altra l'ἀρετὰ del *laudandus* e il suo saggio attraverso la σοφία compositiva del poeta (cf. Van Groningen 1960, 37s. e Cannatà Fera 1995, 413-422). Da ultima, Imperio propone di identificare con χρυσός la σοφία poetica e con la καθαρὰ βάσανος il pubblico al quale essa viene offerta: la 'novità' accennata nei versi precedenti possiede alto valore nella qualità tanto di chi la propone, quanto di chi la riceve. Cf. Imperio 2000, 59-70. Oltre che nei numerosi paralleli dell'identificazione βάσανος/ pubblico nelle parabasi della commedia antica riportati dalla studiosa, argomenti a favore possono trovarsi anche nel contesto del simposio arcaico e classico, in particolare laddove compare chiaramente il nesso διδασκαλία/ σύνεσις: Thgn. 563-66; Dion. Chalc. 2 W; Euen. 1, 5-6 W τοὺς ξυνετοὺς δ' ἄν τις πείσειε τάχιστα λέγων εὖ, οἷπερ καὶ ῥήστης εἰσι διδασκαλῆς. Ciò permetterebbe anche di comprendere a pieno il senso

In *N.* 8, 19-21, il legame tra la ‘parola nuova’ e il concetto di κίνδυνος, per quanto formulato attraverso strategie espressive e linguistiche ricorrenti, deve essere interpretato e colto all’interno del suo contesto.

Nel formulare il pensiero, il poeta prospetta il rischio, ma non compie effettivamente una *recusatio*: il pericolo non è evitato, ma asserito con forza e l’espressione ἅπας κίνδυνος è in questo senso pregnante. Il termine κίνδυνος nella dizione pindarica, quando non esplicitamente connotato, è *vox media* e indica la necessaria percentuale di rischio che ciascuna grande impresa comporta: si tratta quindi di un valore aggiunto ai meriti e alle vittorie del *laudandus*⁴⁰⁰.

In *N.* 8, 21 ἅπας ha la funzione di un superlativo⁴⁰¹ che valorizza l’atto di νεαρὰ ἐξευρεῖν ed enfatizza il rischio assoluto che il poeta si assume nel pronunciare la novità, perché sa di doverla mettere alla prova (δόμην βασάνῳ /) e legittimare (εἰς ἔλεγχον)⁴⁰².

Al v. 21 le conseguenze negative dell’esposizione del ‘nuovo’ sono ulteriormente argomentate attraverso l’introduzione del concetto di φθόνος. Esso compare dapprima nella forma dell’aggettivo corrispondente al v. 21, (ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν) per divenire poi soggetto non espresso, ma deducibile, della *climax* dei vv. 22-23 ἄπτεται... ἐρίζει... δάψεν⁴⁰³. Da questi passaggi sintattici, per quanto resi di ardua intelligenza da una fraseologia contratta e concisa, traspare chiaramente la posizione nodale del concetto, che costituisce un ponte tra le riflessioni dei versi precedenti e l’*exemplum* mitico dei versi successivi. Ciò sembra confermato anche dalle scelte stilistiche operate da Pindaro: la metafora del cibo crea un’immediata somiglianza tra la condizione dei λόγοι poetici, ora vittime sacrificali degli φθονεροί (ὄψον), e quella di Aiace, un tempo anch’egli letteralmente divorato dallo φθόνος (δάψεν).

del verbo διδάσκειν, finora interpretato nell’accezione di ‘mostrare’ e, metaforicamente, di ‘saggiare’: il momento della διδαχή simposiale si sviluppa nella forma di una peculiare relazione biunivoca che associa un parlante per sua natura εἰδώς e σοφός ad un gruppo di ascolto naturalmente predisposto alla recezione, e dunque socialmente e intellettualmente selezionato. In questo contesto tanto l’attività di chi parla e insegna, quanto di chi tace e ascolta ha un carattere fortemente elitario, una *Stimmung* che ben si adatta allo σκόλιον pindarico. L’espressione di v. 16 potrebbe essere dunque alludere a un patto di apprendimento intellettuale tra categorie umane privilegiate: soltanto con un pubblico di συνετοί (καθαρὰ βήσανος) la σοφία del poeta in tal caso, χρυσός) può essere veracemente insegnata ed appresa. Vedi Battisti 1990, 5-8.

⁴⁰⁰ Cf. *O.* 1, 81 ὁ μέγας δὲ κίνδυνος ἀναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει e *O.* 6, 9-11 ἀκίνδυνοι δ’ ἀρεταί/ οὔτε παρ’ ἀνδράσιν οὔτ’ ἐν ναυσὶ κοῖλαι τίμαι, dove il gioco di negazioni serve ad enfatizzare maggiormente il ruolo del κίνδυνος come *condicio sine qua non* dell’impresa.

⁴⁰¹ Schiettamente pindarica è la *variatio* stilistica del superlativo attraverso aggettivi come πᾶς, formule in *a-privativum* e formazioni composte del tipo μεγαλο-, παν-, πολυ-. Vedi E. Thummer 1968, I, 139.

⁴⁰² Altrove Pindaro impiega il verbo κινδύνω in relazione alla parola poetica taciuta, ma la causa del silenzio in questo caso non sta nel κίνδυνος *per se*, ma nella paura di rivelarsi inopportuno con il suo racconto. Cf. *N.* 5, 14, αἰδέομαι μέγα εἰπεῖν ἐν δίκῃ τε μὴ κεκινδυνευομένον, dove pregnante è la *iunctura* attributiva μὴ ἐν δίκῃ che ha la funzione di connotare negativamente il participio (nella traduzione di Cannatà Fera, «ho ritengo a pronunciare qualcosa di grande e arrischiato non secondo giustizia»). Per il concetto di κίνδυνος metapoetico e del suo legame con la ‘novità’ in Pindaro cf. Cannatà Fera 2007, 69-91.

⁴⁰³ La sintassi dei vv. 21-23 è così interpretata anche in *Schol. ad Pind. N.* 8, 37, III, p. 144 Drach.. Cf. inoltre le osservazioni a riguardo in Bulman 1992, 44.

Il termine sembra dunque rivestire invece un ruolo preciso all'interno della riflessione del poeta e rendere parte integrante di essa e, anzi suo oggetto privilegiato, la trattazione del mito.

Recenti studi hanno ripercorso l'evoluzione dello φθόνος fin dall'epica omerica, in cui né il sostantivo, né l'aggettivo φθονερός hanno occorrenze⁴⁰⁴, e dimostrato che in epoca tardo-arcaica esso raggiunge nelle sue manifestazioni in campo etico e sociale il massimo livello di complessità, fino a divenire parte integrante di riflessioni di carattere poetico e intellettuale⁴⁰⁵.

In particolare, Pindaro dedica allo φθόνος un'attenzione pressoché sistematica, al punto che esso, da fondamentale categoria etica del momento eulogistico, diviene senza soluzione di continuità anche imprescindibile categoria poetologica: dal momento che lo φθόνος è detrazione invidiosa che colpisce l'eccellenza, soprattutto sotto forma di atti verbali antitetici alla parola di lode (nella dizione pindarica, ψόγος, μῶμος e qui nella *Nemea* ottava πάρφασις), è evidente come per Pindaro rifiutarne i metodi significati automaticamente riaffermare i propri. In presenza dello φθόνος, la poesia di lode non può limitarsi alla celebrazione incondizionata, ma è costretta a difendere il suo oggetto, a mettersi alla prova e confutare le critiche mossegli per potersi definitivamente autolegittimare; è così dunque che l'invidia, proprio al momento di minacciare le fondamenta della poesia pindarica, la rende possibile ed efficace⁴⁰⁶.

Alla luce di questa intersezione dei piani poetologico ed etico determinata dal termine φθόνος si possono rileggere tanto la γνώμη dei vv. 19-21 quanto i suoi referenti come parte

⁴⁰⁴ In epica esiste il verbo φθονέειν il quale, tuttavia, soltanto nell'episodio della caratterizzazione di Iro in *Od.* XVIII 18 si avvicina al significato di 'invidiare'; altrove, esso compare ad indicare un atto di rifiuto o una forma di ostacolo concreto e si comporta come un comune *verbum impediendi*. Né si può ricondurre alla stessa *Stimmung* dello φθόνος pindarico il termine νέμεσις il quale definisce una forma di biasimo correttivo rispetto ad azioni sbagliate o ingiuste, anch'esso solitamente confinato ad espressioni di carattere idiomatico (e.g. οὐ νέμεσις + inf.).

In Esiodo il verbo φθονέειν compare nell'accezione di 'invidiare', ma la sua occorrenza accanto a termini come ζηλώω e κοτέω nella descrizione della buona Eris (*Erga*, 23-26) dimostra che tale concetto, per quanto applicato al campo della rivalità e della competizione, non ha necessariamente una connotazione negativa. Cfr. *LFrgE s.v.*

A proposito della mancata attestazione dello φθόνος nell'epica arcaica, Roig Lanzillotta ha opportunamente osservato che l'ἀρετή ν, così come viene concepita nei poemi omerici, è sancita da un sistema di valori esterno all'individuo e non da una presa di coscienza personale: in questo contesto si può forse spiegare l'assenza di un riflesso diretto dell'invidia, tanto del sentimento in sé (φθόνος), quanto della categoria di persone che lo provano (φθονεροί). Vedi L. Roig Lanzillotta 1997, 69ss.

⁴⁰⁵ Cfr. l'unica occorrenza del termine φθονερός nel tetrastico già oggetto d'analisi Thgn. 769-772, dove i concetti di σοφία e φθόνος sono connessi ad una riflessione 'sapienziale' e 'poetologica': χρῆ Μουσῶν θεράποντα καὶ ἄγγελον, εἴ τι περισσόν/ εἰδείη, σοφίης μὴ φθονερὸν τελέθειν,/ ἀλλὰ τὰ μὲν μῶσθαι, τὰ δὲ δεικνύναι, ἄλλα δὲ ποιεῖν/ τί σφιν χρήσεται μοῦνος ἐπιστάμενος; Cf. cap. 4. In campo filosofico Democrito incorpora il concetto di φθόνος all'interno della tua teoria gnoseologica, dove proprio per il suo significato specifico di invidia provata nei confronti di uomini migliori o maggiormente onorati, costituisce una forma di γνώμη σκοπτή in contrapposizione alla conoscenza autentica della realtà (γνώμη γνησίη). Cfr. Democrit. B. 191. D-K ταύτης γὰρ ἐχόμενος τῆς γνώμης εὐθυμότερόν τε διάξεις καὶ οὐκ ὀλίγας κῆρας ἐν τῷ βίῳ διώσσει, φθόνον καὶ ζῆλον καὶ δυσμενίην. Vedi Roig Lanzillotta 2001, 50-76.

⁴⁰⁶ Per la nuova importanza assunta dal concetto di φθόνος nella poesia eulogistica ed in particolare in Pindaro, cf. Roig Lanzillotta 1999, 56 n. 22: «Identificada la envidia con la oscuridad y las sombras empeñadas en el menoscabo del elogio y l'anulación del individuo, su aparición afecta tanto al ámbito artístico como al existencial. No existe, en realidad, una separación entre uno y otro, pues, como veremos, una y la misma es la vision pindarica de la vida y del arte, siendo la manifestación de la envidia un elemento negativo necesario y punto de partida para la labor del individuo y del artista».

integrante di una riflessione più ampia che si conclude e si chiarisce definitivamente al v. 23, dove si dice esplicitamente che l'ἄρετά di Aiace, così come è raccontata dal poeta, corre lo stesso rischio della sua parola 'nuova'. Alla fine del ragionamento costruito da Pindaro risulta che la 'novità' e la diversità della sua parola rispetto alle molte cose dette in precedenza sono concetti che trovano la loro piena spiegazione nella successiva trattazione del mito.

A tal proposito, Gregory Nagy ha opportunamente sottolineato l'importanza della materia mitica e leggendaria, la quale, lungi dall'essere mero corollario della lode, riflette le esigenze e la natura stessa della poesia epinicia: l'occasione da cui quest'ultima scaturisce, vale a dire la vittoria di un singolo in agoni comuni, crea necessariamente un ponte di continuità tra tradizione panellenica e elemento locale, tra i meriti dei noti eroi del passato e quelli degli (ancora) ignoti atleti del presente⁴⁰⁷.

Proprio nel recupero del repertorio mitico, nell'adattamento al presente di un passato sempre rinnovato, sentito come 'storico' e dunque costantemente sottoposto a giudizio⁴⁰⁸, si comprende a pieno la condizione dell'αἴνος poetico, sospeso tra νέον e παλαιόν. Il confronto e la competizione con una tradizione panellenica conosciuta e riconosciuta è un momento necessario della composizione poetica e rientra a pieno titolo nei pericoli del νεαρά ἐξευρεῖν⁴⁰⁹ e delle possibili reazioni che ciò può suscitare nel pubblico⁴¹⁰.

2. Il valore poetologico del mito di Aiace in Pindaro

Nell'Egina tardo-arcaica, legata a Pindaro da intensi rapporti di ξενία come dimostrano le 11 committenze pervenuteci, l'importanza di rileggere la tradizione culturale e mitica si fa cogente: agli inizi del V sec a.C. infatti è ormai giunto a compimento il processo di appropriazione genealogica e

⁴⁰⁷ Vedi Nagy 1990, 437: «Unlike epic, which is exclusively Panhellenic, a delocalized synthesis of native traditions, the ainos purports to be both Panhellenic and local, grounding its Panhellenized truth values in the legitimacy and authority of native traditions, which shift from city to city and which are the context for the here and now performance». Sull'interpretazione di νεαρά in *N.* 8, cf. *ibid.* 192: «In the diction of Pindar the very concept *nea* or *neara* 'new things' applies not to poetic innovations, but to poetic applications of the past glories of heroes to the present glories of men who are being praised in the here and now».

⁴⁰⁸ Vedi B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Feltrinelli 2006, pp. 118-119 e 123.

⁴⁰⁹ In tal senso appare più chiara la costruzione apparentemente oppositiva del v. 20 della *Nemea*: i termini chiave πολλά/ νεαρά non implicano soltanto una dicotomia tra le due frasi/ κῶλα che lo compongono, bensì un altrettanto forte rapporto di complementarità. L'impiego stesso delle particelle conferma lo snodarsi del ragionamento pindarico: se il γάρ serve a spiegare l'iniziale esitazione del poeta, il δέ serve tanto ad enfatizzare quanto viene detto rispetto all'affermazione precedente, quanto a completarla e a svolgerla. Entrambe queste sfumature semantiche sono peraltro registrate da Denniston come usi specifici del 'connective' δέ Cf. GP² s.v. δέ (c) i e ii.

⁴¹⁰ *Contra* Miller [1982, 114], il quale definisce il materiale mitico in sé 'emotionally neutral' e dunque incapace per la sua lontananza nel tempo e per il suo statuto storico di ingenerare una reazione viva e attuale nell'uditorio.

culturale della stirpe degli Eacidi⁴¹¹ come antenati fondatori dell'isola. Della loro progenie Aiace ed Achille, le cui doti godono del κλέος immortale garantito dall'epica più illustre, si trovano così ad essere eredi i nobili aristocratici di Egina, gli stessi di cui Pindaro ora loda l'ἀρετή⁴¹².

È interessante osservare che, laddove il poeta si trova impegnato nella celebrazione della figura di Aiace, specialmente in contesto eginetico, deve compiere necessariamente scelte diverse rispetto alla tradizione più conosciuta: questo non implica soltanto seguire la linea post-omerica (almeno a livello letterario), ormai diffusa in epoca tardo-arcaica, della discendenza di Aiace da Eaco, della patria egineta e della parentela carnale con Achille, ma anche rivedere la storia epica dell'eroe, un guerriero valente *par excellence*, eppure mai del tutto realizzato⁴¹³.

Non c'è dubbio che la sconfitta di Aiace nella “contesa delle armi” e il successivo suicidio dell'eroe rappresentino per Pindaro una delle macchie più grandi nella lode degli Eacidi.

Nelle tre occasioni in cui tratta l'episodio (*Nemea* settima, *Nemea* ottava, *Istmica* quarta) il poeta non si limita a narrare, ma pone le basi per un confronto più o meno polemico con Omero, il quale, pur sfiorando soltanto l'argomento, ne inserisce significativi dettagli all'interno dell'incontro di Odisseo con la ψυχήν di Aiace, offrendo una versione dei fatti orientata e inaccettabile per Pindaro (*Od.* XI 543-563).

L'*exemplum* di Aiace diviene dunque per Pindaro il canale etico e poetico privilegiato attraverso il quale egli esprime il proprio giudizio sui poemi omerici, in particolare sui meriti dell'*Iliade* e i demeriti dell'*Odissea*. Nella *Istmica* quarta l'oscura immagine della morte di Aiace, carico di biasimo verso i suoi compagni, viene riscattata dall'atto di τιμή compiuto nei suoi confronti da Omero, il quale ha costruito le fondamenta del suo valore e lo ha reso quindi oggetto di canto futuro (*I.* 3-4, 53a-57 ἴστε μὲν/ Αἴαντος ἀλκὰν, φοίνιον τὰν ὀψία/ ἐν νυκτὶ ταμῶν περὶ ᾧ φασγάνῳ μομφὰν ἔχει/ παίδεσσιν Ἑλλάνων ὅσοι Τροιάδ' ἔβαν./ ἀλλ' Ὀμηρὸς τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ/ πᾶσαν ὀρθώσας ἀρετὰν κατὰ ράβδον ἔφρασεν/ θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν). È facile pensare che in questo caso Pindaro alluda all'*Iliade*, ai molti riconoscimenti tributati ad Aiace, secondo soltanto ad Achille (*e. g.* *Il.* II 768s. ἀνδρῶν αὖ μεγ' ἄριστος ἐὼν Τελαμώνιος Αἴας,/ ὄφρ' Ἀχιλεὺς μῆνιεν e XVII 279s. Αἴας ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο/ τῶν ἄλλων Δανάων μετ' ἀμύμονα Πηλείωνα) e alla consacrazione dell'ἀλκή guerriera come sua virtù personale (*e. g.* la formulare espressione di *Il.* VII 164 ~ VIII 262 τοῖσι δ' ἐπ' Αἴαντες θοῦρην

⁴¹¹ La notizia della discendenza di Eaco dalla ninfa eponima Egina e da Zeus, parternità, quest'ultima, per altro già attestata nei poemi omerici (*Il.* XXI 189), si afferma alla fine del VI sec. a.C. e, con essa, anche il culto panellenico di Zeus attivo sull'isola, del quale egli stesso è ministro. Vedi Burnett 2005, 19.

⁴¹² Vedi Zunker 1988, 164: “Die Aigineten gewannen so nun auch den Zweibesten der griechischen Troiakämpfer der Ilias als Aiakiden und somit als ihrer Insel zugehörigen Lokalheros”. La tradizione della discendenza Eacide di Telamone e Aiace non è attestata nell'*epos* omerico, a differenza di quella di Peleo e Achille (*e.g.* *Il.* II 860, 874; XXI 178, 189; XXIII. 28), né, per quanto pervenutoci, nell'opera esiodea.

⁴¹³ Per le ‘aporie’ connesse alla statura eroica di Aiace all'interno dei poemi omerici, cf. Greco 2006, 101-112.

ἐπιέμενοι ἀλκήν. In *variatio* ricorre anche in XVIII 157).

D'altra parte, nella *Nemea* settima l'ingloriosa fine di Aiace è assunta a paradigma di una chiara critica ad Omero (N. 7, 20-27, ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι/ λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθαν διὰ τὸν ἀδυεπῆ γένεσθ' Ὀμηρον'/ ἐπεὶ ψεύδεσσι οἱ ποτανᾶ <τε> μαχανᾶ/ σεμνὸν ἔπεστί τι σοφία δὲ κλέπτει παραγοῖσα μῦθοις. τυφλὸν δ' ἔχει/ ἦτορ ὀμίλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος. εἰ γὰρ ἦν/ ἐ ἀλάθειαν ιδέμεν, οὐ κεν ὄπλων χολωθεῖς/ ὁ καρτερὸς Αἴας ἔπαξε διὰ φρενῶν/ λευρὸν ξίφος κτλ.). Quest'ultimo è ritenuto responsabile dell'eccesso di gloria ottenuta da Odisseo (v. 21 λόγον) rispetto alle imprese compiute o alle sofferenze patite (v. 21 πάθαν) e, in particolare, la colpa maggiore imputatagli è quella di aver consegnato gli strumenti più alti e puri della poesia, vale a dire la dolcezza del canto (v. 21, ἀδυεπῆ) e l'abilità compositiva (v.22 ποτανᾶ μαχανᾶ /, v. 23 σοφία), a chi li impiega per guadagnare credibilità alle proprie menzogne e ai propri μῦθοι. Nella visione pindarica la parola odissiacca, che in più occasioni ricalca gli schemi e le forme dell'αἴνος al fine di ingannare il proprio pubblico, è nella sua sostanza un nemico dichiarato della poesia eulogistica che, per suo statuto, ha il dovere di celebrare secondo merito.

3. Il significato del mito di Aiace nella *Nemea* ottava

Nella *Nemea Ottava*, terza e ultima menzione della morte di Aiace, alla critica diretta ad Omero, il cui nome non compare, si sostituisce un più complesso processo di revisione⁴¹⁴: lo spazio del μῦθος, se occupato, come credo, da una intenzionale rilettura dell'incontro Aiace/ Odisseo della νέκυια, si svilupperebbe in modo del tutto coerente tanto con le iniziali dichiarazioni di 'novità', quanto con il contenuto dell'ode.

Si tratta in primo luogo di un procedimento finalizzato pragmaticamente al momento eulogistico, poiché Pindaro si propone di rendere nell'*hic et nunc* al defunto egineta Megas quello che un tempo fu negato da Odisseo/ Omero al defunto egineta Aiace; d'altra parte, egli compie anche un importante atto poetico, una difesa e un'esaltazione del suo metodo compositivo. La struttura stessa della narrazione del mito nella *Nemea* fa pensare che Pindaro abbia assunto l'undicesimo libro dell'*Odissea* come vero e proprio ipotesto per confutarlo punto per punto e affermare così la sua 'nuova' versione (per un confronto dei due testi, cfr. Appendice 1)⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Cf. Nisetich 1989, 19: «His feelings about the account given in the Odyssey 11 can be divined, however, from the changes he introduces into the story and from his reactions to it».

⁴¹⁵ L'idea sembra essere implicita, seppur non sviluppata, nella tesi di Nisetich 1989. Secondo Livio Sbardella, il quale offre l'argomentazione più completa sulle fonti pindariche nella trattazione della ὄπλων κρίσις, Pindaro, anziché introdurre varianti personali nel mito, si sarebbe avvalso, rielaborandone alcuni dettagli, della tradizione epica dell'*Etiopide* di Arctino, la quale, precedente e alternativa a quella omerica e della *Piccola Iliade*, faceva di Odisseo e dei Greci gli unici responsabili del giudizio delle armi e della morte di Aiace. Per un possibile riferimento all'*Etiopide*

L'incontro di Odisseo con la ψυχή di Aiace nell'Oltretomba prospetta una fine inclemente per l'eroe, inadeguata alla sua ἀρετή tanto celebrata nell'*Iliade*. Egli appare in un isolamento di buio, oblio e silenzio, sconfitto in vita nell'agone per il premio più grande e morto suicida senza riscatto: le armi di Achille, che sembravano costituire un'eredità annunciata, legittimata dal valore guerriero, e nella versione post-omerica anche da legami di sangue, sono state inspiegabilmente assegnate ad un altro dai suoi stessi ἑτάῖροι. In queste condizioni, Aiace rappresenta il fallimento della poesia di lode, il paradigma *a contrario* del *laudandus* pindarico (*Od.* XI 543-45).

Odisseo, che pure cerca più volte il confronto con l'avversario, è costretto a un 'monologo apologetico e di pacificazione'⁴¹⁶ in cui, attraverso pochi cenni cursori ed essenziali ricusa ogni responsabilità e discolpa sé stesso e i compagni.

Al contrario, nella *Nemea* ottava, la figura di Aiace compare al v. 23 come vittima di un atto di detrazione (φθόνοϛ) che viene chiarito ai vv. 26-27: sono stati i Greci, in votazione segreta, a favorire ingiustamente Odisseo nella contesa, e a spingere Aiace al suicidio, dopo averlo privato del premio delle armi, il più dovuto e prestigioso⁴¹⁷. A nulla sono valse le numerose occasioni in cui il Telamonio in vita ha dimostrato un valore superiore rispetto all'avversario; quando l'ἀλκίην, guerriera non si coniuga ad un'efficace uso della parola (v. 24 ἦ τιν' ἄγλωσσον μὲν, ἦτορ δ' ἄλκιμον), condanna chi la possiede all'oblio e alla sconfitta nella gara con altri; in tal caso, è la menzogna ben detta da Odisseo a vincere (v. 25).

Si osservi, a questo punto, come l'*Aiace* sofocleo tragga spunti centrali dalla trattazione pindarica del mito della ὀπλων κρίσις e delle figure di Aiace e di Odisseo, sottoponendoli però ad una forte rielaborazione. Anche nel caso della tragedia in questione il 'giudizio delle armi' prende la forma di un atto tutto acheo e deliberato dal solo Menelao in gran segreto, stando alle parole pronunciate da Teucro nei suoi confronti al v. 1135 κλέπτῃς γὰρ αὐτοῦ ψηφοποιὸς ἠῦρέθῃς. Fin dal prologo, però, aleggia l'ombra della follia umiliante di Aiace mandata da Atena, dettaglio già presente nella versione della *Piccola Iliade* che, assieme all'*Odissea*, sembra deresponsabilizzare gli Achei ed Odisseo (cfr. *Iliades Parvae*, Arg. 1, p. 74 Bernabè = Procl. Crest. 206 Seve.). Su questo sfondo non trova posto la netta dicotomia delle odi pindariche tra un eroe eccellente da riabilitare (Aiace) e un eroe ingannatore da ridimensionare (Odisseo), né un giudizio etico definitivo che premi perentoriamente gli ἔργα del primo e condanni i μῦθοι del secondo.

In Sofocle, come in Omero e in Pindaro, il valore soverchiante di Aiace, il suo essere μέγας e ἄλκιμος, è centrale, ma è anche ciò che lo esclude e lo condanna, perché nella nuova società non c'è più posto per un κλέος *plus quam humanum*. Il paradosso della condizione di Aiace

nella trattazione del mito di Aiace in *I.* 3-4, cf. *Schol.* 58b, III, p. 230s. Drach.; per la somiglianza di versioni della *Piccola Iliade* con *Od.* XI 543ss., cfr. *Iliades Parvae*, fr. 2 (1), 76 Bernabè = *schol Aristoph. Equ.* 1056a. Per un'argomentazione della tesi, vedi Sbardella 1998, 1-18 e le osservazioni già presenti sul tema in Fitch 1924, 59.

⁴¹⁶ Tale definizione è in Sbardella 1998, 2.

⁴¹⁷ Quest'ultimo concetto che nel testo omerico è condensato nella *iunctura* εἵνεκα τευχέων/ οὐλομένων (vv. 554s.) è fortemente risignificato nell'espressione di v. 27 χρυσέων στερηθεῖς... ὀπλων attraverso il cambio di aggettivazione e l'enfasi sull'idea della privazione indebita. Cf. Köhnken 1971, 27: «die Waffen, um die Aias gebracht wird, bezeichnet Pindar als "höchste Ehre"... und sie erhalten das Attribut 'golden'..., wodurch ihr Wert hervorgehoben und die Größe des Verlustes ausgemalt wird».

trova la sua più chiara espressione nelle parole di Agamennone ai vv. 758-761: τὸ γὰρ περισσὰ κἀνότητα σώματα/ πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις/ ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπων φύσιν/ βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρώπων φρονῆ. Come ha opportunamente osservato Fraenkel, lo scarto che Aiace vive tra senno e natura (il concetto è ribadito pochi versi dopo, v. 777 οὐ κατ' ἀνθρώπων φρονῶν) costituisce il nucleo portante della tragedia⁴¹⁸. Un'ulteriore ed evidente strappo con l'Aiace pindarico è nella cosiddetta *Trugrede*, il cui statuto oscilla nell'opinione degli studiosi tra il monologo ambiguo e il discorso deliberatamente fallace: seppure sembra evidente che Aiace compaia sulla scena senza intenzioni decettive né verso sé stesso, né verso gli altri⁴¹⁹, l'anfibologia spinta dell'intero discorso ha comunque l'effetto tragico di ingannare, come ammette la stessa Tecmessa al v. 807 ἔγνωκα γὰρ δὴ φωτὸς ἠπατημένη. In un certo senso, si può dire che l'eroe finisce per dar vita ad un atto di *πάρφρασις* per quanti lo ascoltano, così come è descritto quello compiuto da Odisseo nella *Nemea* ottava. La differenza sostanziale è nella disposizione e nell'esito: mentre l'Odisseo di Pindaro, ingannando deliberatamente, ottiene il premio più alto, l'Aiace sofocleo, ingannando senza volerlo, va incontro alla sua rovina⁴²⁰.

La figura di Odisseo, così come è presentata nelle parole del coro e di Aiace, ha numerosi punti di contatto con la versione pindarica della *Nemea* ottava. Nella *parodos* egli assume gli atteggiamenti di un detrattore invidioso e bravo soltanto a persuadere con la parola (vv. 148-157): τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσων/ εἰς ὧτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς,/ καὶ σφόδρα πείθει. περὶ γὰρ σοῦ νῦν/ εὖπειστα λέγει, καὶ πᾶς ὁ κλύων/ τοῦ λέξαντος χαίρει μᾶλλον/ τοῖς σοῖς ἄχρῃσιν καθυβρίζων./ τῶν γὰρ μεγάλων ψυχῶν ἰεῖς/ οὐκ ἔσθ' ἀμάρτοι· κατὰ δ' ἄν τις ἐμοῦ/ τοιαῦτα λέγων ἄν οὐκ πείθοι./ πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει. Non mi sembra un caso che per esemplificare il passo, lo scoliasta rimandi alla γνώμη della *Nemea* ottava sullo φθόνος (vv. 21-22). Cfr. *Schol ad Soph. Ai.* 154, p. 20-23 Pap.: πιστὰ οὖν τοῖς ἀκούουσιν τὰ κατὰ τῶν μεγάλων διὰ τὸν φθόνον: Πίνδαρος: ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν/ ἄπτεται <δ' ἐσθλῶν> <ἀεὶ>, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει⁴²¹.

A ciò aggiungerei anche il profilo che Aiace traccia della vicenda del giudizio delle armi (vv. 441-446). Dopo aver ricordato le sue gloriose origini e la grandezza delle imprese compiute a Troia, l'eroe parla di un accordo/ macchinazione tra gli Atridi ed Odisseo in termini molto simili a quelli usati da Pindaro (v. 445s. νῦν δ' αὐτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ παντουργῶ φρένας/ ἔπραξαν· κτλ ~ *N.* 8, 26 κρυφαίσι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Δαναοὶ θεράπευσαν). L'oblio in cui essi hanno lasciato i suoi atti di forza e valore (v. 446 ... ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπόσαντες κράτη) è simile a quello che lo inghiotte, pieno di valore e privo del dono di parola, nella *Nemea* ottava (v. 24 ἢ τιν' ἄγλωσσον μὲν, ἦτορ δ' ἄλκιμον, λάθα κατέχει κτλ).

Tuttavia, l'Odisseo sofocleo dà ben altra immagine di sé: fin dall'inizio egli si mostra pieno di umanità nei confronti del suo antico rivale, il quale, ridotto dagli eventi e dalla divinità, ad una ἀμηχανία irrimediabile, non può che suscitare in lui compassione (vv. 121s. ἐποικτίρω δὲ νιν/ δύστηνον· ἔπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ). Le parole di Odisseo gettano però un'ombra sulla figura di Aiace come eroe omerico e pindarico *par excellence*: la compassione per chi non è più in grado di compiere alcuna impresa è la premessa all'oblio e, in Pindaro, è rischio di gran lunga maggiore dello φθόνος (*P.* 1, 85 ἀλλ' ὅμως κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος, κτλ), perché esclude il canto di lode. Quando alla fine del dramma Odisseo si confronta con Agamennone per la sepoltura del compagno/ rivale servendosi della sua capacità persuasiva stigmatizzata

⁴¹⁸ Vedi Fraenkel 1977, 26. Vedi inoltre Knox 1961, 1-37, in particolare, 21: «These are qualities of a man who is self-sufficient; he has also the defects of these qualities. He has no sense of responsibility to anyone or anything except his heroic conception of himself...Qualities and defects mark him as unfit for the type of ordered, cohesive society in which the individual position is based on consent and cooperation».

⁴¹⁹ Cf. Fraenkel 1977, 24s. e 37s.

⁴²⁰ Sull'argomento della *Trugrede*, vedi Knox, 1961, 10-13 e Poe 1987, 50-71.

⁴²¹ Vedi anche Stanford 1963, 105. Lo studioso menziona, oltre alle accuse del coro, quelle di Aiace stesso (al v. 103 Odisseo è definito per sua bocca τοῦπίτριπτον κινάδος) e le definisce mosse “in Pindaric fashion”.

da Aiace e dal coro, egli rievoca i meriti inalienabili di Aiace, tra cui il già iliadico valore guerriero, secondo solo a quello di Achille. Cfr. vv. 1336-1342: καί μοι γὰρ ἦν ποτ' οὔτος ἔχθιστος στρατοῦ,/ ἐξ οὗ 'κράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων,/ ἀλλ' αὐτὸν ἔμπας ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοί/ οὐτ' ἄν ἀτιμάσαιμ' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν/ ἔ' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων,/ ὅσοι Τροίαν ἀφικόμεσθα πλὴν Ἀχιλλέως/ ὅστ' οὐκ ἄν ἐδίκως γ' ἀτιμάζοιτό σοι κτλ.

Odisseo rivendica la necessità di onorare Aiace, ma allo stesso tempo non mette mai in discussione l'assegnazione del premio delle armi di Achille, il vero motivo del disonore di Aiace in vita (cfr. le parole dell'eroe stesso al v. 440 ἄτιμος Ἀργείοισι ὄδ' ἀπόλλυμαι): paradossalmente Odisseo, volendo rendere τιμή all'Eacide, è il giudice della sua eterna e definitiva ἀτιμία. Così mentre Pindaro nell'*Istmica* quarta immagina il κλέος di Aiace consacrato in eterno dalla poesia epica, Sofocle fa compiere ad Odisseo nei confronti del compagno/ rivale un gesto di compassione e riverenza, che di quello stesso κλέος rappresenta l'ultimo e definitivo commiato⁴²².

Si tratta di una chiara risposta all'arringa di discolpa della *Nekyia*, dove dapprima Odisseo parla a proprio favore, affermando di essersi sottoposto ad un giudizio regolare (v. 545 δικαζόμενος v. 547 δίκασαν), manifesto (v. 545 παρὰ νηυσί) ed affidato a giudici imparziali e a un dio (v. 547 παῖδες Τρώων e Παλλὰς Ἀθήνη); poi, rivolgendosi direttamente ad Aiace, parla a favore dei Greci, dicendo che essi, assieme a lui, hanno solo sofferto per la sua morte (v. 555 πῆμα e v. 558 ἀχνύμεθα) e che la responsabilità spetta a superiore volontà divina (vv. 559s. Ζεὺς...τεῖν δ' ἐπιμοῖραν ἔθηκεν).

Vorrei aggiungere a questa ipotesi due ulteriori indizi testuali. Il termine ἄγλωσσος, che ha la sua prima attestazione al v. 24 e definisce Aiace, viene generalmente tradotto come 'privo del dono della parola, dell'eloquenza' ed è questa l'accezione che in testi successivi l'aggettivo ha assunto: in un frammento dell'*Alexandros* euripideo l'ἄγλωσσία consiste proprio nell'incapacità di eloquio che fa apparire perdenti anche le argomentazioni più giuste (fr. 56, 2-3 K. ἀγλωσσία δὲ πολλάκις ληφθεὶς ἀνήρ/ δίκαια λέξας ἦσσαν εὐγλώσσου φέρει)⁴²³. Inoltre, la dicotomia tra Aiace ἄγλωσσος e Odisseo εὐγλωσσος nell'episodio della ὄπλων κρίσις diviene già a partire da epoca classica materia per esercitazioni retoriche e recitazioni sofistiche di λόγοι contrapposti, in una tradizione che va dall'*Aias* e l'*Oδυσσεύς* di Antistene fino allo *iudicium armorum* nel tredicesimo delle *Metamorfosi* ovidiane.

Una seconda possibilità è che il termine indichi un silenzio 'meta-letterario', paradigma *a contrario* della poesia di lode: il mancato esercizio della γλῶσσα, la quale in Pindaro è spesso metonimica *variatio* della parola eulogistica, condanna il valore di Aiace all'oblio, così come la

⁴²² Per il significato della figura di Odisseo nel dramma sofocleo, cf. Poe 1987, 88-98 e Guthrie, 1947, 116-119.

⁴²³ Per le ambigue potenzialità dell'εὐγλωσσία, capace di occultare la verità dei fatti, cfr anche Eur. *Antiope*. fr. 206, 4-6 K: ...ὅς δ' εὐγλωσσία/ νικᾷ, σοφὸς μὲν, ἀλλ' ἐγὼ τὰ πράγματα/ κρείσσω νομίζω τῶν λόγων αἰεί ποτε.

mancata celebrazione poetica dell'atleta ne sottrae memoria ed imprese alla gloria e all'immortalità⁴²⁴.

A me sembra tuttavia che nella *Nemea* ottava non sia la celebrazione del valore di Aiace ad essere messa in discussione, ma la condizione di subordinazione e di sconfitta a cui Omero stesso lo ha effettivamente condannato esaltando oltre modo la figura di Odisseo. Dal momento che è tale condizione ciò da cui Pindaro intende riscattare Aiace e che essa trova nell'undicesimo libro dell'*Odissea* la sua più lampante dimostrazione, non si può escludere che nel significato letterale dell'aggettivo (“senza lingua”, ossia “muto”), sia contenuta un'allusione pregnante al silenzio insistito dell'Aiace dell'*Odissea*, che, in preda alla collera, non risponde all'avversario (v. 563 Ὠς ἐφάμην, ὁδὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, κτλ).

Accanto all'‘assenza parola’ di Aiace, Pindaro denuncia anche l'abuso che ne fa Odisseo attraverso il concetto di πάρφασις dei vv. 32-33. Quest'ultimo, spesso semplicisticamente inteso come ‘calunnia’, uno dei rischi convenzionali corsi dalla parola di lode, e ricondotto alla retorica con cui Odisseo avrebbe influenzato la decisione degli Achei nell'assegnazione delle armi, sembra assumere un significato più perspicuo se messo in relazione con il contesto dell'undicesimo libro dell'*Odissea* e con la risemantizzazione che il termine, di provenienza omerica, subisce ad opera di Pindaro.

Esso compare scolpito tra i θελκτήρια della cinta di Afrodite a indicare le potenzialità decettive della seduzione erotica (*Il.* XIV 217) ed è probabilmente questo il passo che Pindaro ha in mente quando impiega il verbo παράφημι per le ingannevoli blandizie di Ippolita a Peleo⁴²⁵. Tuttavia, nel caso della γνώμη di *N.* 8, 32 ἐχθρὰ δ' ἄρα πάρφασις ἦν καὶ πάλαι il referente mi sembra essere un altro. Oltre all'occorrenza già citata, il sostantivo παραίφασις compare altre due volte in Omero pronunciato da due personaggi diversi, ma in relazione al medesimo episodio. Dapprima Nestore (*Il.* XI 793), poi Patroclo (*Il.* XV 403-404) definiscono l'atto di persuadere Achille al ritorno in guerra o all'affido delle sue armi all'amico con la formula ἀγαθὴ δὲ παραίφασις ἐστὶν ἐταῖρου.

È opportuno notare che il discorso pronunciato da Patroclo all'inizio del sedicesimo libro ha caratteristiche comuni a quello di Odisseo ad Aiace, ma esito opposto. In entrambi i casi, infatti, si cerca di agire persuasivamente sull'altro, arroccato nel suo χόλος (*Od.* XI 553s. Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμόμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες/ οὐδὲ ἀνὼν λήσεσθαι ἐμοὶ χολοῦ e 562 δάμασον δὲ μένος

⁴²⁴ Il termine ἄγλωσσος nell'accezione di ‘non celebrato’ e la sua applicazione ad Aiace significherebbero dunque le enormi potenzialità della parola di lode, capace, se messa in atto, di eternare le imprese e, se abortita, di occultarle per sempre. Cf. Svenbro 1984, 144s.; Calabrese de Feo 1984, 128-131; Montiglio 2000, 85: « ...Ajax oblivion can be also read as the paradigm of the equally disastrous oblivion that buries athletic achievements if they do not earn poetic praise. For want of commemoration, the victor remains “tongueless”, *aglōssos*, in so far as he is deprived of the tongue of the poet, *glōssa*, which fashions the word of glory».

⁴²⁵ Cf. *N.* 5, 31s. πολλὰ γὰρ νιν παντὶ θυμῷ παρφαμένα λιτάνευεν.

καὶ ἀγήνορα θυμόν = *Il.* XVI 30s. μὴ ἐμὲ γ' οὖν οὗτος γε λάβοι χόλος, ὄν σὺ φυλάσσεις/ αἰναρέτη e 34s. γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα/ πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής), ma con una disposizione profondamente diversa: alla retorica e alla volontà apologetico-adulatoria di Odisseo si contrappongono la spontaneità, il pianto rotto e il coraggio di Patroclo ai quali Achille può rispondere solo positivamente⁴²⁶. Al χόλος dimenticato da Achille per l'intervento di un compagno fedele (*Il.* XVI 60s. ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἐάσομεν οὐδ' ἄρα πῶς ἦν/ ἀσπερχὲς κεχολῶσθαι ἐνὶ φρεσίν) si oppone quello ininterrotto ed eterno di Aiace, ulteriormente esacerbato dalle parole del suo compagno/ avversario (*Od.* XI 553s.).

Tornando alla *Nemea* ottava, mi sembra possibile che Pindaro abbia riadattato, in forma e contenuto, proprio questo positivo atto iliadico di πάρφασις: da un punto di vista formale, la γνώμη pindarica è un 'correttivo' di quella omerica, come si vede dal pregnante cambio di aggettivazione (ἐχθρά per ἀγαθή), dall'insistito riferimento ad un tempo passato (ἦν καὶ πάλαι) e dalla presenza della particella enfaticizzante ἄρα⁴²⁷.

Il termine è ridefinito nel senso di un perverso e mistificatore uso della parola, che esisteva già in tempi antichi tanto quelli mitici di Odisseo, quanto quelli storici di Omero. Si tratta di un manifesto attacco alla disposizione fraudolenta di Odisseo nei confronti di Aiace: il suo discorso di giustificazione non acquisisce credibilità sulla base di giuste argomentazioni, bensì grazie al κόσμος incantatorio delle sue parole. La πάρφασις pindarica sembra inoltre rielaborare l'ambigua espressione omerica ἐπέεσσι μειλίχοισι che troviamo al v. 552 della *Nekyia* e che altrove compare come formula introduttiva di diversi discorsi di Odisseo in cui all'atto di persuasione se ne affianca spesso anche uno d'inganno⁴²⁸.

⁴²⁶ E' proprio la buona disposizione di chi la compie a rendere la πάρφασις ἀγαθή, come spiegato anche dai commentatori antichi. Cfr. *Schol. ad XI* 793, 281 Erbse: ἀγαθὴ δὲ παραίφασις ἐστὶν ἐταῖρου· ἀπὸ κοινοῦ τὸ ἀγαθοῦ ὡς τὸ “ἀγαθὸν καὶ παῖδα καταφθιμένοιο λιπέσθαι” (g 196); cf. Eust. *Il.* 884, 49-53: παραίφασις δὲ, ὡσπερ καὶ παρεπειν, οὐδὲν ἄλλο ἐστὶν ἢ φάσθαι πικρὸν ἔπος, ὡς προείρηται. γνωμικὸν δὲ τὸ “ἀγαθὴ παραίφασις ἐστὶν ἐταῖρου” ἔνθα προσληπτέον ἀπὸ κοινοῦ τὸ ἀγαθοῦ. οὐ γὰρ ἢ τοῦ τυχόντος ἐταῖρου παραίφασις ἀγαθὴ ἐστὶν, ἀλλ' ἢ τοῦ ἀγαθοῦ. Cf. le osservazioni sul medesimo passo di Hainsworth in Kirk 1993, 308.

⁴²⁷ Per il valore di ἄρα ad esprimere 'surprise' e 'interest' in riferimento ad un evento passato, cfr. Denniston, *GP²s.v.* II, “expressing the surprise attendant upon disillusionment.” e II (2) “Verb in the past. The reality of a past event is presented as apprehended either during its occurrence: or at the moment of the speaking or writing: (or at some intermediate moment ('as it subsequently transpired'))”. Tra i luoghi citati per δ' ἄρα, cf. *Il.* XI 604; XVII 85; XX 604; *Od.* XXI 29; Pind. *N.* 8, 32.

⁴²⁸ L'espressione, formulare in Omero, subisce un sensibile slittamento semantico dall'*Iliade* all'*Odissea*, al pari di quanto accade con il termine πάρφασις/παραίφασις e, in generale, con tutto il lessico della 'persuasione': mentre la *iunctura* ἐπέεσσι μειλίχοισι si identifica nell'*Iliade* quasi sempre con un incoraggiamento benevolo e giusto, compiuto verso chi lo merita e contrapposto al biasimo (e.g. *Il.* XII 267s. in riferimento ai due Aiace, ἄλλον μειλίχοις, ἄλλον στερεοῖς ἐπέεσσιν/ νεϊκέων), nell'*Odissea* il termine μειλίχιος arriva a connotare la parola ambigua che attraverso le blandizie della persuasione occulta la verità ai fini di un κέρδος personale. Nel caso di Odisseo questa diventa una vera e propria strategia retorica ogni volta che egli si trova in situazioni di difficile risoluzione: μειλίχοισι ἐπέεσσιν non si rivolge soltanto ad Aiace che, adirato, gli rifiuta la parola, ma anche a Nausicaa, dopo aver meditato a lungo tra sé un'opportuna modalità di approccio associata al κέρδος (cfr. *Od.* VI 148 αὐτίκα μειλίχιον καὶ κερδαλέον φάτο μῦθον) e a Polifemo al momento dell'inganno del falso nome (IX 363 καὶ τότε δὴ μιν ἐπέεσσιν προσηύδων μειλίχοισι). Per gli inganni di Odisseo, cf. Pratt, 1988, 28-35 e 45. In Esiodo i termini μειλίχιος *et simm.* indicano la persuasione a giusti

Alla critica che Pindaro muove a Odisseo sul piano etico ne corrisponde una mossa ad Omero sul piano poetico: nell'*Odissea*, dove più volte si assiste ad una sovrapposizione Odisseo/aedo, l'abilità compositiva è finalizzata alla bella forma della parola e l'effetto di incantamento e persuasione che essa produce è sinonimo di verità per chi ascolta, a prescindere dall'*ethos* e dalla disposizione morale di chi parli o canti⁴²⁹. Omero ha dato la sua versione del mito ed è stato creduto da molti per il fatto di essersi servito, tramite la figura di Odisseo, di μῦθοι che sanno persuadere anche del falso (cfr. *N.* 8, 33 αἰμύλων μύθων); Pindaro, al momento di proporre una variante, sa di rischiare di più, perché il suo racconto per quanto vero (v. 21 λόγοι)⁴³⁰, non ha quella capacità ingannatrice che garantisce il consenso, bensì si espone più facilmente a critiche.

La missione di Pindaro, controfigura del perfetto *laudandus*, è proprio quella di divenire un *anti*-Odisseo (e dunque un *anti*-Omero), di discernere opportunamente lode e biasimo e di riscattare chi lo meriti dal pericolo dell'oblio e del silenzio. Al momento di mettere mano a una specifica materia mitica, il poeta è pienamente consapevole di dover prendere le mosse da una tradizione illustre che non rende giustizia al passato glorioso dell'isola di Egina e al presente dei suoi abitanti; dunque, egli riscrive una sua verità e, percependone una diversità rispetto al passato, la interpreta come 'nuova'. Il rischio morale che l'Aiace di Omero un tempo fu incapace di affrontare per affermare il proprio valore diviene ora il rischio poetico che Pindaro deve superare per legittimare la sua parola.

scopi; e.g. *Th.* 90 ... μολακοῖσι παραφάμενοι ἐπέεσσιν, dove si fa riferimento ai βασιλεῖς e alla loro capacità di governo. Cfr. il commento *ad l.* di West 1966, 185: «the ideal ruler not only decides disputes, he uses his powers of persuasion to justify his decision and mollify the party to whom his settlement is less favourable». In Esiodo e nell'*Odissea* il significato dell'aggettivo differisce sensibilmente, come testimonia l'impiego diverso di un medesimo verso, in un caso riferito all'apparizione del sovrano portatore di giustizia tra i sudditi (*Th.* 91-92 ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸς ὧς ἰλάσκοντα/ αἰδοῖ μειλιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγορήμενοισι), nell'altro alla figura dell'uomo facondo ed eloquente tra la folla (*Od.* VIII 171s. ὄδ' ἀσφαλέως ἀγορεύει/ αἰδοῖ μειλιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγορήμενοισι). A tal proposito West (*ibid.* p. 183) ipotizza che l'*Odissea* riadatti le caratteristiche dell'aggettivo a una forma di persuasione più pratica ed umana rispetto a quella originaria, sempre sincera e quasi profetica, quale si trova nell'*Iliade*, nella *Teogonia* e in Pindaro.

⁴²⁹ La simbiosi di incantamento e verità del canto aedico/ odissiaco, che nei fatti ne costituisce l'eccellenza, viene sancita in uno dei più compiuti giudizi estetici dell'*Odissea*, pronunciato da Alcino in XI 363-367, proprio prima della narrazione degli incontri odissiaci nell'Oltretomba: ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν ὃ τ' εἴσκομεν εἰσορόωντες/ ἤπεροπήα τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπον, οἷά τε πολλοῦς/ βόσκει γαῖα μέλαινα πολσπερέας ἀνθρώπους/ ψεύδεα τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο/ σοὶ δ' ἐπὶ μὲν μορφή ἐπέων, κτλ. Per le implicazioni poetologiche del passo rimando a Pache 1999, 20-33 e Carlisle 1999, 55-91. In questa sede la traduzione dell'enigmatica espressione di v. 366 proposta da Privitera in Huebeck 2015(2007¹¹), *i. e.* ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο = "ad un punto tale che nessuno può riuscire a scorgervi la verità", induce a pensare che Pindaro abbia in mente proprio questo passo nel suo più esplicito attacco alla natura della poesia omerica e alla cecità del suo pubblico in *N.* 7, 23-25. Nel commento al passo (p. 288s.) gli studiosi rimandano per la scelta semantica di ὄραω a Bechert 1964, 133-135. Una traduzione simile è proposta anche nello scolio al passo. Vedi *schol. ad Od.* XI 366, 1510 Dindorf: ἐπεῖθεν Ψεύδεα ἀρτύνοντας ὅθεν τις οὐκ ἂν διασκοπήσειεν οὐδὲ προῖδοιτο ὅτι ψεύδεται. Per ulteriori possibili connessioni tra i due passi cf. Fraenkel 1977, 360s. e Most 1985, 149s.

⁴³⁰ Per il valore di λόγος in Pindaro come racconto mitico *tout court* opposto al μῦθος, "racconto falso sugli dei e sugli eroi, concepito come paradigma negativo per l'azione umana in linea con i racconti mendaci", vedi Gentili 2006, 122. *Contra*, Köhnken 1971, 30s., il quale identifica i λόγοι con le calunnie degli φθονεροῖν e vi coglie un'anticipazione del concetto di πάφασις di v. 32.

La *Nemea* ottava mostra la sua coerenza non soltanto nella struttura interna delle sue parti, secondo quanto sostenuto dalla critica formalista, ma nello sviluppo di un più profondo ragionamento letterario che è alla base della concezione della poesia pindarica e, in un certo senso, della concezione del ‘nuovo’ poetico *tout court*.

L’espressione *πολλὰ γὰρ πολλᾶ λέλεκται/ νεαρὰ δ’ ἐξευρόντα κτλ* non si esaurisce in una mera antitesi tra ‘nuova’ e ‘antica’ parola di lode, ma implica un rapporto di necessaria consequenzialità; i concetti di κίνδυνος, βάσανος/ ἔλεγχος e φθόνοος sono il rischio e le naturali conseguenze corse dal poeta al momento di mettersi in competizione per la prima volta con qualcosa di già recepito e accettato. Questo pensiero, formulato attraverso l’applicazione di categorie etiche a riflessioni di carattere poetico, costituisce un archetipo di alcune successive ‘dichiarazioni di novità’, in cui il νέον non è ‘nuovo’ in quanto tale, ma alla luce di quanto è venuto prima (πολλά) e si afferma soltanto dopo aver confutato le critiche e l’opposizione a lui mosse (φθόνοος, πάρφασις).

Le riflessioni di Pindaro, a mio parere, potrebbero aver anticipato, in forma del tutto embrionale, alcune discussioni di poetica e critica letteraria che animano l’epoca tardo-classica ed ellenistica: penso alle modalità compositive della *sphraghís* ai *Persiani* di Timoteo da Mileto e alla sua difesa della novità contro critiche di carattere conservatore; ai concetti di φθόνοος e μῶμος nell’*Inno ad Apollo* di Callimaco e alla competizione costante con il passato modello nei suoi manifesti di poetica.

Ciò non significa abbracciare *in toto* l’ipotesi della ‘poetica pindarica’ che da Untersteiner in poi ha goduto di molta fortuna e che postula l’esistenza di un vero e proprio intento programmatico⁴³¹. Senza dubbio Pindaro, lirico che «più di ogni altro parla della propria poesia»⁴³², più di ogni altro sente l’esigenza di confrontarla con quella di chi lo ha preceduto o affiancato nel tempo e, in alcuni casi, rileggerla.

⁴³¹Cfr. M. Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina 1951.

⁴³²Sono le parole di C. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964, p.1.

I nuovi inni di E. Tr. 511-512: tra novità musicale e riflessione metapoetica

In uno dei più importanti studi sulla lirica tragica, Kranz coglie nei versi di apertura del primo stasimo delle *Troiane* di Euripide un manifesto poetico che non si limita al canto in questione, ma abbraccia tutto il secondo periodo della carriera del tragediografo, nel quale fanno la loro comparsa elementi metrici, musicali e stilistici propri dello sperimentalismo dei generi lirici contemporanei, come il ditirambo e il *nomos* citaredico: tra di essi, Kranz annovera la tendenza a limitare il numero delle coppie strofiche e di dilatare la lunghezza di ciascuna attraverso l'utilizzo della λέξις εἰρομένη, una tipologia di fraseggio verbale e musicale che prevede una successione di *cola* ritmici senza soluzione di continuità attraverso e una sintassi fatta di nessi participiali e connettivi subordinanti estremamente semplici, come pronomi relativi e congiunzioni temporali. Strettamente collegata a questa nuova struttura strofica è l'elaborazione di monodie in ἀπολελυμένα, in cui alla responsione strofica si sostituiscono preludi (ἀναβολαί), definiti da Kranz « in “gelöster” Form dahingehende, vielgestaltige musikalische Sätze»⁴³³ e la cui estensione poteva in alcuni casi divenire ipertrofica. Da un punto di vista stilistico, si registra una crescente tendenza al mimetismo e al patetismo attraverso una serie di espedienti lessicali (*i.e.* perifrasi enigmatiche, metafore elaborate e aggettivazione ridondante, coloristica ed evocativa) e retorico-espressivi (figure come anadiplosi, anafora, poliptoto). A ciò va aggiunto il processo di rielaborazione di strutture formali tradizionali che sono private della loro originaria funzionalità e trasformate in preziosi riempitivi del canto, come per esempio le invocazioni e gli elementi di carattere innodico-rituale. Lo studioso, infine, riconosce due tipologie del ‘nuovo canto’: da una parte, gli stasimi che sono meglio integrati nel tessuto dell'azione tragica, la osservano e ne determinano in qualche modo un'evoluzione, dall'altra tutti quei canti del coro che risultano completamente indipendenti dalle vicende della scena e che nell'andamento marcatamente narrativo-descrittivo ricalcano alcuni ditirambi bacchilidei: l'assoluta autonomia di questi ultimi ne determina di fatto anche la completezza e li rende valutabili principalmente per la loro qualità artistica e per il modo in cui rielaborano racconti mitici ed epici in forme liriche e musicali, al pari del *nomos* e del ditirambo. A quest'ultima categoria Kranz fa risalire 12 stasimi della tradizione tragica, tutti euripidei fatta eccezione per un isolato *exemplum* tratto dalle *Trachinie* di Sofocle: in questo gruppo rientra anche il suddetto canto-manifesto delle *Troiane*, a proposito del quale lo studioso afferma: «jenes Chorlied der Troerinnen, das unter Verwendung der alten Formel Ἀμφί μοι Ἴλιον, ὃ Μοῦσα, ἄεισον ὠιδάν “frische Lieder”

⁴³³ Cf. Kranz 1933, 236.

von der Muse erbittet (Troad. 511), bringt eben eine solche, völlig absolut stehende balladeske Erzählung, deren Thema ausdrücklich angekündigt wird: *vũv μέλος ἐς Τροίαν ἰαχίσω* (v. 515)»⁴³⁴.

I numerosi elementi interni allo stasimo che confortano l'analisi di Kranz sono stati messi in luce dalla critica successiva, la quale non ha mancato di rintracciare delle forti affinità stilistiche e retoriche con la lingua e lo stile dei *Persiani* di Timoteo di Mileto, composti con ogni probabilità pochi anni dopo il 415 a.C.: ecco qui un breve sunto di tali caratteristiche 'ditirambiche'.

Lo spunto narrativo-descrittivo dello stasimo trapela dalla sua costruzione interna, la quale consiste in un susseguirsi di immagini autonome e collegate tra loro soltanto attraverso semplici connettivi, la cui vividezza è accentuata dalla presenza del discorso diretto, particolarmente utilizzato da Euripide nelle tragedie dell'ultimo periodo. Nelle coppia strofica, che narra dell'ingresso del cavallo ligneo, della sua dedica ad Atena e delle feste notturne dei Troiani, l'atmosfera superficialmente gioiosa è costantemente contaminata da oscuri presagi e tale contrasto si esprime sul piano formale attraverso dispositivi stilistici e ambiguità lessicali particolarmente evocativi. Tra questi si annovera un utilizzo mirato dell'aggettivazione coloristica che, se da una parte conferisce all'intero stasimo una patina poetica, dall'altra fa sottilmente trapelare l'imminente futuro di morte della città: il cavallo, che dapprima viene definito *χρυσεοφάλαρος* (v. 520), è subito dopo paragonato con una nera nave trascinata a riva (v. 537s. *ναὸς ὡσεὶ / σκάφος κελαινόν*), il cui contrasto cromatico con la precedente descrizione ne rende ancor più evidente la natura di ominoso presagio delle future luttuose vicende. L'immagine finale della seconda strofe, in cui le fiamme dei fuochi all'interno delle case si esauriscono lentamente per lasciare spazio al sonno, è percorsa da una sottile tensione espressiva creata dalla contrapposizione tra lo splendore delle fiamme (v. 548s. *παμφαῆς σέλας / πυρός*) e il nero dei tizzoni consumati (v. 549 *μέλαιναν αἴγλαν*), la quale serve rispecchia sul piano formale l'atmosfera inquieta che prelude all'arrivo dei Greci e alla distruzione della città⁴³⁵. Tale

⁴³⁴ Cf. Kranz 1933, 254.

⁴³⁵ Per questa interpretazione dei vv. 547-550 cf. Parmentier 1925, 51 n. 1: «*παμφαῆς σέλας désignerait l'éclat de flambeaux de la παννυχίς, qui assombrit la flamme des foyers où le feu finit par s'endormir sous la cendre*». Cf. anche LSJ⁹ 35, s.v. α. 2. Diversamente gli scolii, i quali spiegano *μέλαιναν αἴγλαν* con un riferimento all'oscurità della notte e così interpretano: *schol. E. Tr. 547, II, 361 Schwartz ἐνὶ δόμοις δὲ πμφαῆς σέλας: τὸ δὲ σέλας τοῦ πυρός τὴν μέλαιναν αἴγλαν δέδωκε τῷ ὕπνῳ, ὃ ἐστὶ τὴν μέλαιναν κατάστασιν τῷ ὕπνῳ ἔδωκε τὸ πῦρ, ἀντὶ τοῦ διεδέξατο ἢ νύξ τὸ πῦρ. σβηθέντος γὰρ αὐτοῦ ἐκοιμήθησαν. ἰδίως δὲ αἴγλην <μέλαιναν> εἶπε τῆς νυκτὸς τὸ φῶς. Non convinto da quest'ultima spiegazione, Wilamowitz assegna alla *iunctura* del verso 548 *παμφαῆς σέλας* il significato di *παμφαῆς σελάνα* e dunque di intendere che, con lo spuntare della luna a notte inoltrata (un dettaglio presente anche nel resoconto della presa di Troia offerta dalla *Parva Ilias*) i Troiani poterono spegnere i loro fuochi e così «*ignis nigrum splendorem somno tradere*» (vv. 549s. *πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν δέδωκε ὕπνῳ*). Cf. Wilamowitz 1921, 175s.; così anche Panagl 1971, 60 i vv. 549s. Diversamente Lee secondo il quale «*the bright light of the lights of the fire lit for the celebration produced a half light inside where some were going to sleep*». Cf. Lee 1976, 171s. Occorre precisare che la comprensione del passo è inficiata anche dalla lacuna nei primi due *brevia* dell'itifallico di v. 550 (<υυ> ἔδωκεν ὕπνῳ), variamente colmata. Murray nella sua prima edizione del 1913 propone di leggere <ἄκος>, sulla cui verosimiglianza ha dubbi Panagl [1971, 60] e che è accolto soltanto *exempli gratia* da Di Benedetto-Cerbo 2010⁷. Parmentier 1925 e Diggle 1981 appongono tra *crucis*; Lee [*l. c.*] propone di integrare il verso finale con <ὑπε>ἔδωκε; Biehl traspone *πυρός* al v. 550 e integra <νυκτός> al v. 549, traducendo «*in den Häusern aber schenkte erst der allschimmernde Glanz der Nacht (d.i. der**

ambuità d'espressione conosce un repentino e definitivo scioglimento nell'epodo: le grida di gioia e i canti accompagnati dal flauto libico dell'antistrofe si trasformano in urla di terrore e lamenti (vv. 544-547 Λιβύς τε λωτὸν ἐκτύπει /.../ βοᾶν ἔμελλον εὐφρον'. κτλ. e vv. 555-557 φοινία δ' ἀνὰ πτόλιν βοά κατεῖχε Περ-/γάμων ἔδρας) e lo stasimo si conclude con la desolante descrizione del massacro dei Troiani nelle loro case, il quale ha portato alla Grecia corone di giovani (vv. 563-565 ἔν τε δεμνίοις/ καράτομος ἐρημία/ νεανίδων στέφανον ἔφερον/ Ἑλλάδι κουροτρόφῳ, κτλ.). Quest'ultima immagine è miratamente elaborata sul piano della sintassi e del lessico: la relazione drammaticamente antitetica tra le espressioni che definiscono rispettivamente la condizione di Greci e Troiani è sottolineata dalla disposizione chiasmica dei due sintagmi (καράτομος ἐρημία e Ἑλλάδι κουροτρόφῳ) e dalla scelta degli aggettivi καράτομος e κουρότροφος, rispettivamente un termine raro e di uso esclusivamente tragico e un epiteto epico con accezione nobilitante⁴³⁶.

Ben evidente è inoltre il gusto per le perifrasi oscure ed elaborate, riferite principalmente al cavallo ligneo di cui si vuole sottolinearne lo statuto ambiguo e ingannevole, sospeso tra apparente simbolo di pace e reale trappola di morte. Al v. 516 esso è definito dalla *Kenning* τετραβάμων ἀπήνη, in cui l'aggettivo, marcatamente euripideo, fa riferimento sia alle quattro zampe dell'animale sia alle quattro ruote della macchina lignea⁴³⁷; nella perifrasi dei versi appena successivi (vv. 519-520 ἵππον οὐράνια/ βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνο- / πλον) il conio χρυσεοφάλαρος conferisce al cavallo una sfumatura coloristica nobilitante e ne sottolinea l'apparente afflato divino⁴³⁸, mentre ἔνοπλος, *harax* semantico nel suo valore di «pieno di armati», fa riferimento al 'contenuto' minaccioso del cavallo, che si affianca senza soluzione di continuità alla sua splendore esteriore. La più articolata di queste espressioni è al v. 534, dove il cavallo viene definito πεύκα ἐν οὐρείᾳ ξεστὸν λόχον Ἀργείων. Tale verso è il risultato dell'associazione di due perifrasi metonimiche per indicare il cavallo, ben riconoscibili anche sul piano metrico nei due *cola* che compongono l'encomiologico: l'*hemiepes* πεύκα ἐν οὐρείᾳ indica il cavallo come 'contenitore' e oggetto artigianale attraverso un'allusione al

funkelnde Sternhimmel) einen schwarzen (d.i. erloschenen) Schein des Feuers für den Schlaf », ove il termine ἵπνω è considerato espressione metaforica per tutti coloro che si stavano coricando. Cf. Biehl 1989, 235s. Kovacs pone a testo la correzione di Tyrrell ἀντέδωκεν ἵπνου e così traduce: «while within doors the blaze/ of fire gave forth its sinister gleam/ to banish sleep». Cf. Kovacs 1999; 67. Qualsiasi sia il valore specifico che s'intende dare all'immagine, essa descrive con ogni probabilità il momento in cui i Troiani si coricarono e i Greci, a notte fonda e nel crescente silenzio, assalirono la città, testimoniato dalle fonti anche per la tradizione epica dell'*Ilioupersis*: cf. Apollod. *Epit.* 5,19 ὡς δὲ ἐγένετο νύξ καὶ πάντα ἵπνος κατεῖχεν, οἱ ἀπὸ Τενέδου προσέπλεον, καὶ Σίνων αὐτοῖς ἀπὸ τοῦ Ἀχιλλέως τάφου πυρσὸν ἤπτειν; 5, 20 ὡς δ' ἐνόμισαν κοιμᾶσθαι τοὺς πολεμίους, ἀνοίξαντες σὺν τοῖς ὄπλοις ἐξήμισαν.

⁴³⁶ Cf. LSJ⁹ 877 s.v. καράτομος e 987 s.v. κουρότροφος. In particolare, si confronti per quest'ultimo termine il modello di *Od.* IX 27, dove è riferito in termini apertamente encomiastici a Itaca. Per l'elaborazione dell'espressione formale cf. Biehl 1989, 240 ad l. Per la lettura Ἑλλάδι κουροτρόφῳ si accetta la lezione del codice **P** (Pal. Gr. 287) al posto di κουρότροφον presente in **V** (Vat. Gr. 909). A favore della prima soluzione cf. Biehl 1970 e 1989, 240 ad l.; Di Benedetto-Cerbo 2010⁷; diversamente Murray 1913³; Lee 1976, 174; Diggle 1981; Kovacs 1999.

⁴³⁷ Sul carattere esclusivamente euripideo del termine cf. LSJ⁹ 1779 s.v. τ. e Breitenbach 1967 [1934], 72. Per il valore dell'espressione τετραβάμων ἀπήνη, cf. Panagl 1971, 45.

⁴³⁸ Per la produttività delle neoformazioni con primo membro χρυσ(ε)ο- in Euripide, cf. Breitenbach 1967 [1934], 65. Per il valore evocativo del composto, cf. Barlow 1986², 29.

suo materiale di costruzione, mentre l'espressione ξεστὸν λόχον Ἀργείων fa più propriamente riferimento al suo 'contenuto', *i.e.* al manipolo di uomini Argivi che vi sono dentro in attesa dell'agguato notturno: va altresì osservata la preziosità letteraria della *iunctura* ξεστὸν λόχος, la quale riecheggia definizioni odissiache del cavallo di Troia, come ξεστὸς ἵππος (*Od.* IV 272) e la metonimica κοῖλος λόχος (*Od.* IV 277; VIII 515)⁴³⁹.

Accanto a tutti questi elementi, certamente vicini al virtuosismo della Nuova Musica, resta comunque difficile ritenere il canto delle *Troiane* completamente isolato dall'azione tragica, fattore che costituisce la *condicio sine qua non* nell'analisi di Kranz per la definizione di "stasimo ditirambico": infatti, la contrapposizione tra un passato gioioso e un presente di morte, nonché il ricordo lugubre della fatale notte di Troia con i suoi corpi sgozzati e figli strappati ai seni delle madri sono motivi che percorrono l'intero dramma, inclusa la *rhexis* di Ecuba appena precedente lo stasimo, la quale ricorda l'uccisione di Priamo e la perdita dei suoi figli in quella notte sciagurata (vv. 479-486). Inoltre, la serie di immagini da cui è costituito lo stasimo sembra inserirsi coerentemente nella più ampia struttura del dramma e, in alcuni casi, alludere al prosieguito dell'azione scenica: la similitudine tra il cavallo ligneo e una nera nave (vv. 538s.) non è soltanto la prefigurazione, interna allo stasimo, dell'imminente arrivo dei nemici via mare a distruggere Troia, ma anche un'allusione al ruolo delle navi greche nel più ampio contesto della tragedia, le quali sono ormai giunte alle sponde di Ilio per condurre come schiave in terra straniera le donne troiane. Nell'esperienza personale di Ecuba, la flotta greca rappresenta un simbolo della paura e del dolore: nella prima sezione della sua monodia, articolata in anapesti recitativi, l'immagine conclusiva della regina sofferente che cerca di spostarsi da un fianco all'altro e di sollevare la schiena riecheggia nel lessico lo spostarsi di una nave (vv. 116-121), la quale rappresenta il suo più grande timore interiore, quello di quella di essere da un momento all'altro trasportata in una qualsiasi destinazione della Grecia come straniera e come schiava⁴⁴⁰. In ultimo, il riferimento al cavallo di Troia come τετραβάμων ἀπήνη e la sua caratterizzazione come ἔνοπλος sembra preannunciare *e contrario* il successivo arrivo di Andromaca sulla scena con le armi di Ettore e le spoglie dei Troiani (si confrontino le parole del coro nei confronti di Andromaca ai vv. 572-574 ποῖ ποτ'ἀπήνης νότοισι φέρη / δύστανε γύναι, πάρεδρος χαλκείοις/ Ἔκτορος ὄπλοισι σκύλοισι τε Φρυγῶν / δοριθηράτοις κτλ.).

⁴³⁹ Cf. Panagl 1971, 44; Biehl 1989, 230 ad l.; Davidson 2001, 68; Di Benedetto-Cerbo 2010⁷, 181 n. 144. Per l'*enallage* dell'aggettivo ξεστός, cf. Lee 1976, 167; Biehl 1989, 230. Per l'*enallage* in Euripide, cf. il dossier di Breitenbach 1967 [1934], 184s.

⁴⁴⁰ Sulla rilevanza psicologica ed emozionale sottesa alle immagini marittime che costellano gli interventi di Ecuba, cf. Barlow 1986², 50s. L'analogia dell'anatomia umana con quella di una nave ai vv. 512-519 trapela nell'ambiguità di significato del termine τοίχος, convenzionalmente attribuito a un lato di una costruzione e, in particolare di una nave (LSJ⁹ 1802, s.v. τ. 2) e, secondariamente, di πλευρά (LSJ⁹ 1416 s.v. π. II Thgn. 513 νηός τοι πλευρήσιν).

Tali elementi hanno portato numerosi studiosi a riconsiderare il ruolo dell'invocazione iniziale dello stasimo, nella quale la menzione di nuovi canti viene equiparata tout court, nell'opinione di Kranz *et alii*, all'annuncio trionfalistico e repentino di una rivoluzione musicale, in tutto simile alle celebri parole di Tim. *PMG* 796 (οὐκ αἰίδω τὰ παλαιά, / καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω / νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, / τὸ πάλαι ἦν Κρόνος ἄρχων· / ἀπίτω Μοῦσα παλαιά)⁴⁴¹. È stato a ragione osservato che, seppure le *Troiane* presentano caratteristiche retoriche, stilistiche e ritmico-musicali estremamente vicine a quelle del Nuovo Ditirambo⁴⁴², tuttavia tali sperimentazioni esistono nei drammi euripidei già ben prima del 415 a.C.: si pensi alla monodia del piccolo Eumelo nell'*Alceste* (vv. 393-415) e al duetto lirico, intervallato da due epirremi in anapesti pronunciati da Menelao, di Andromaca e il figlio nell'*omonima* tragedia (vv. 501-554). Tutti indizi che fanno supporre, in linea con Csapo, che Euripide non sia meno 'moderno' e meno 'innovatore' dei virtuosi a lui contemporanei e che qualsiasi rigida classificazione del rapporto tra lirica e canti tragici in termini di influenza o priorità cronologica della prima sui secondi debba essere abbandonato a favore di un più fluido e più aperto concetto di interazione letteraria tra i due generi⁴⁴³.

Pertanto, l'attenzione degli studiosi che hanno avanzato proposte interpretative sullo stasimo e sul significato dei 'nuovi inni' si è più di recente concentrata sulla compresenza di elementi retorici e stilistici evidentemente antitetici, come la *Stimmung* innodico-citaredica dell'ἐπίκλησις alla Musa e il contenuto aberrante della richiesta di intonare un canto funebre. Ne è emerso che l'invocazione pronunciata dal coro va letta nei termini di una più ampia riflessione metaletteraria che ha le sue radici nei primi drammi di Euripide e giunge, attraverso la fondamentale tappa delle *Troiane*, a sviluppi di carattere etico e ideologico, nonché estetico e formale, particolarmente vicini a quelli contemporanei della Nuova Musica⁴⁴⁴: è in questa direzione che devono intendersi anche il valore e il significato del termine καινός.

⁴⁴¹ Cf. Panagl 1971, 42. Per il collegamento del termine καινός in E. Tr. 512 alle tendenze della Nuova Musica e in particolare di Timoteo di Mileto, cf. Webster 1967, 20: «if Maas' dating of Timotheos' Persae before 415 is right, it looks as if Euripides waited until the new music was well established before he took it over into tragedy first for recognition duets and then for monodies.» e, di recente, Wright 2010, 179 n. 78.

⁴⁴² Per il 415 a.C. come anno di svolta nella concezione della poetica euripidea cf. Di Benedetto 1971, 239-251 e Di Benedetto-Cerbo 2010⁷, 6s. Per il ruolo delle *Troiane* nell'assorbimento dello stile ditirambico all'interno delle monodie e degli stasimi del tardo Euripide, cf. De Poli 2012, 147-149.

⁴⁴³ Tutte queste osservazioni sono contenute nella lucida analisi di Csapo 1999/2000, 399-426; 405ss.

⁴⁴⁴ Di un'evoluzione ideologica interna alla carriera di Euripide parla Di Benedetto, secondo il quale la presa di distanze dalla realtà politica da parte di Euripide ha comportato nelle *Troiane* e nei drammi successivi una riflessione più profonda sulle dinamiche del dolore tragico e dello sfogo attraverso il pianto. A queste stesse radici occorre far risalire, secondo lo studioso, l'inclinazione alla poesia 'bella', evocativa e immaginifica attraverso la quale Euripide esprime su un piano formale il desiderio di evadere dalla realtà e il vagheggiamento di un altrove: si tratta di elementi che Di Benedetto in accordo con Kranz identifica nello stasimo delle *Troiane* e riconosce affini al virtuosismo dei nuovi lirici. Cf. Di Benedetto, 1971, 239-249 e 262-269.

2. L'invocazione del primo stasimo delle *Troiane* e i nuovi inni di Euripide

ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ		<i>hem^m</i>
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων		<i>ith.</i>
ἄεισον ἐν δακρύοις		<i>pros (~hem^m)</i>
ῥῶδ' ἀν' ἐπικήδειον·		<i>pros</i>
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω, κτλ ⁴⁴⁵ .	515	<i>en + mol⁴⁴⁶</i>

E. *Tr.* 511-515

Alcune osservazioni testuali sul verso 513. I manoscritti sono concordi nel riportare la lezione ἄεισον ἐν δακρύοις - conservata da Murray 1913, Biehl 1970 e 1989, Lee 1976-, la quale tuttavia è stata più volte messa in discussione dagli studiosi per la mancata corresponsione metrica con l'*hemiepes* di v. 533 (πέυκκα ἐν οὐρείᾳ): per primo Seidler 1812 propone di correggere il testo tradito in ἄσον σὺν δακρύοις⁴⁴⁷; così anche Diggle 1981, Barlow 1986 e Kovacs 1999, i quali il accettano anche la correzione di Dobree [1874, IV, 67s.] nel corrispondente *hemiepes* dell'antistrofe (v. 533 πέυκαν οὐρείαν)⁴⁴⁸. Di recente Di Benedetto-Cerbo, sulla scia della correzione suggerita da Kirckhoff 1852 (v. 513 ἄεισον δακρυουσ'), emendano in ἄεισον δακρύοις, ove l'*α* di ἄεισον è da scandirsi come lungo e δακρύοις da intendersi come dativo di valore sturmentale o comitativo⁴⁴⁹. A fronte di tutte queste proposte, si deve immediatamente osservare che l'intervento di Dobree al v. 533 (πέυκαν οὐρείαν) è scoraggiato dalla concordanza della tradizione manoscritta con gli scolî, i quali interpretano l'espressione πέυκκα ἐν οὐρείᾳ come un complemento di materia o strumentale (cf. *schol.* E. *Tro.* 534, II 361s. Schwartz ἐν τῇ οὐρείᾳ πέυκη· ξύλινος γὰρ ὁ ἵππος con la corrispondente glossa τῇ ὀρεινῇ πέυκη). D'altra parte, gli scolî non sembrano aiutarci a sufficienza nel dirimere l'apparentemente spinosa questione del tradito ἄεισον ἐν δακρύοις al v. 513 (*schol.* E. *Tr.* II, 361 Schwartz 511 ἀμφί μοι Ἴλιον: ποίησόν με ἄσαι ἐπικήδειον μέλος εἰς τὴν Ἴλιον, ὃ ἐστὶ· περὶ τὴν Ἴλιον ποίησόν με θρηνηῆσαι). Tuttavia proprio la metrica che sembra condannare la lezione della tradizione manoscritta, ci offre al contrario buone ragioni per conservarla. Nella sua analisi metrica dello stasimo in dattilo-epitrititi, Biehl ipotizzava che si potesse accettare una forma anaclastica dell'*hemiepes* (υ-υ-υ-υ-), facendo risalire questa libera corresponsione tra ritmo epico e ritmo giambico a un'intenzione poetica, *i.e.* quella di valorizzare l'antinomia tra ispirazione (*hemiepes*) e lamento (ritmo giambico)⁴⁵⁰. La proposta di una corrispondenza libera non è del tutto fuorviante: se si interpreta il *colon* di apertura del v. 513 come una forma di prosodiaco, costituito da *epitr^{ia}* (con *ā* in ἄεισον) e *ion^{min}*_λ (υ-υ-υ-υ-) e si procede a un'analisi κατὰ μέτρον anche dell'*hemiepes* maschile del v. 533 (*chor + ion^{min}*_λ), risulta autorizzata una corresponsione per metatesi tra i due *cola* (513~533), di cui abbiamo testimonianza

⁴⁴⁵ Il testo delle *Troiane* segue, qui e altrove, la terza edizione di Murray 1913³; per le restanti citazioni non discusse, il testo è quello di Diggle II 1981; I 1984; III 1994.

⁴⁴⁶ L'analisi metrica segue, fatta eccezione per i vv. 513s., Cerbo 2010⁷, 272.

⁴⁴⁷ L'inserimento di un ἄσον trisillabico al v. 513 per risolvere il problema della corresponsione metrica è suggerito anche da Biehl in una nota alle sue considerazioni metriche [1989, 470 n. 1]: la sua proposta presuppone di assegnare quantità lunga all'*alpha* di ἄεισον (υ-υ), senza implicare una modifica del tradito ἐν.

⁴⁴⁸ Su questa linea anche Jackson 1955, 200s., il quale ritiene opportuna la correzione di Dobree per l'eccessiva spregiudicatezza dell'espressione di v. 533, «smooth-planed men in ambush in a wooden horse».

⁴⁴⁹ Cf. Di Benedetto 2010⁷, 178s. n. 139 e Cerbo, *ibid.*, 272 n. 28.

⁴⁵⁰ Cf. Biehl 1989, 470.

anche in E. *Rh.* 533~552⁴⁵¹. Da queste osservazioni, il testo tràdito del v. 513 ἄεισον ἐν δακρύοις risulta più facilmente accettabile.

Numerosi studiosi si sono concentrati sul carattere spiccatamente epico dell'invocazione che apre lo stasimo e sulla rielaborazione funzionale e, per così dire paradossale, che Euripide compie di questo riferimento letterario. La tipologia di formula cletica in cui il cantore-richiedente si nomina in *Ich Stil* (μοι) e la materia di canto è espressa attraverso la *iunctura* ἀμφί + accusativo è ben testimoniata, con alcune variazioni, in apertura di diversi *Inni* omerici (cf. e.g. *HH.* 19, 1 Ἀμφί μοι Ἑρμείω φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα [*scil.* Pan]; *HH.* 7,1s. Ἀμφί Διώνυσον, Σεμέλης ἐρικυδέος υἷόν, / μνήσομαι, κτλ.; 22,1 Ἀμφί Ποσειδάωνα, θεὸν μέγαν, ἄρχομ' αἰεῖδεν, κτλ.; 33, 1 Ἀμφί Διὸς κούρου ἐλικόπιδες ἔσπετε Μοῦσαι, κτλ.)⁴⁵²; inoltre, da diverse fonti lessicografiche e scoliastiche⁴⁵³ è testimoniata in Terpandro l'esistenza di una simile invocazione, la quale costituiva con ogni probabilità lo stereotipico προοίμιον – inteso come apertura di un canto e non come componimento autonomo -del *nomos Orthios* dedicato ad Apollo (Terp. fr. 2 G. Ἀμφί μοι αὖτις ἄναχθ' ἐκαταβόλον / αἰεῖδέτω φρήν). Alla fine del V sec. a. C. la formula era un elemento marcatamente tradizionale della poesia epico-citaredica, come dimostrano le etichette derisorie di ἀμφιανακτίζειν e ἀμφιάνакτες attribuite dalla commedia antica a questa pratica proemiale e la sua esplicita parodia nella preghiera apollinea che apre la parabasi delle *Nuvole* aristofanee (Ar. *Nub.* 595 ἀμφί μοι αὖτε, Φοῖβ' ἄναξ)⁴⁵⁴.

Lungi dall'essere un isolato spunto parodico, il recupero dello stilema da parte di Euripide riflette la volontà di alludere ai modelli letterari sottesi allo stasimo, il quale rappresenta una versione lirica, soggettiva e marcatamente patetica di temi mitici tradizionali. È evidente che l'ingresso del cavallo ligneo a Troia, la sua consacrazione a Pallade Atena da parte dei Troiani e, infine, il letale agguato notturno dei Greci rievocano le narrazioni epiche di poemi del ciclo come l'*Ilioupersis* e la *Piccola Iliade*. In particolare quest'ultima, che si presenta come poema di Ilio cantato dalla prospettiva dei vincitori Greci (*Ilias Parva* fr. 28 Bernabé = 1 Davies Ἴλιον αἰεῖδω καὶ Δαρδανίην εὐπωλον, / ἧς πέρι πόλλ' ἔπαθον Δαναοί, θεράποντες Ἄρηος), potrebbe essere coerentemente considerato come un

⁴⁵¹ Cf. Pace 2001, 44. La studiosa ricorda che l'analisi κατὰ μέτρον degli *hemiepe* maschile e femminile è attestata in *schol. metr.* Pind. *O.* 3 ep. ε' p. 4, 2-3 Tessier, dove l'*hemiepes* femminile è chiamato προσοδιακὸν δίμετρον ἀπὸ χοριάμβου καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος.

⁴⁵² Una problematica conflazione tra le due tipologie di formule (rispettivamente ἀμφί + acc. ἄρχομ' αἰεῖδεν e ἀμφί μοι + acc. ἄειδε Μοῦσα) è testimoniata da un esametro iscritto su una coppa di Duride ceramografo attico del VI-V sec. a.C. (PMG adesp. 938(e) Μοῦσά μοι ἀμφί Σκάμανδρον εὐρροον ἄρχομ' αἰεῖδεν): è lecito supporre che esso non costituisse l'apertura di alcun reale componimento, bensì la fittizia esemplificazione di un'ἐπίκλησις, forse formulata in contesto scolastico. Per queste deduzioni e per una discussione più approfondita sulle aporie sintattiche della formula e delle loro possibili soluzioni, cf. Palumbo Stracca 1994, 124-126.

⁴⁵³ Cf. *Suda* α 1701 A. ἀμφιανακτίζειν ἄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον, τὸν καλούμενον Ὅρθιον, ὃ αὐτῷ προοίμιον ταύτην ἀρχὴν εἶχεν [Terp. fr. 2 G.]. ἔστι δὲ καὶ ἐν Εὐναίᾳ [Cratin. fr. 72 K-A] καὶ ἐν Ἀναγύρω [Aristoph. fr. 62 K-A]. Cf. inoltre Phot. α 1303 T. s.v. ἀμφανακτίζειν e α 1304 T. s.v. ἀμφί ἄνακτα.

⁴⁵⁴ Cf. *schol. min.* Ar. *Nub.* 595c, 132 Holwerda ἀμφί μοι αὖτε· μιμῆται τῶν διθυραμβοποιῶν καὶ κιθαρωδῶν τὰ προοίμια. Συνεχῶς γὰρ ἐκεῖνοι ταύτη χρῶνται τῇ λέξει. Διὸ καὶ ἀμφιάνакτας αὐτοὺς ἐκάλουν. ἔστι δὲ τοῦ Τερπάνδρου.

modello *e contrario* del primo stasimo, cantato per Ilio dalle donne troiane in qualità di uniche sopravvissute di un intero popolo di vinti⁴⁵⁵. Tuttavia, da un punto di vista formale, occorre osservare che la prima parte della strofe si configura come una sorta di sezione proemiale, che comprende invocazione alla Musa (vv. 512-513), dichiarazione in *Ich Stil* (515) e protasi epica che annuncia il tema del canto (vv- 516s.): questi versi sono metricamente articolati in una successione di *cola* dattilici ed enopliaci, strutture costitutive degli ἔπη della tradizione citaredica tra cui anche il succitato frammento terpandro del *nomos Orthios*, formato da un alcmiano e un reiziano (Terp. fr. 2 G.)⁴⁵⁶. Alla luce di queste affinità, non si può escludere che Euripide intenda riecheggiare anche la tradizione citaredica di argomento mitico e narrativo e nello specifico, come ipotizzato da Cerri, *Ilioupersis* stesicorea⁴⁵⁷.

Nel caso delle *Troiane*, tale invocazione non è espressione del *topos* epico che assegna alla divinità un'onniscienza a cui l'aedo attinge al momento di dover sviluppare un'οἴμη richiesta dal suo pubblico, ma è il mezzo attraverso il quale il coro chiede alla Musa di intonare un'ὠδή ἐπικήδειος: quest'ultima è un'espressione estremamente rara nelle testimonianze letterarie e pressoché univocamente attestata nel senso tecnico e specifico di 'canto funebre eseguito in occasione della commemorazione di un defunto', la cui performance doveva accompagnare con ogni probabilità il rito dell'ἐκφορά. L'esecuzione di questa tipologia di lamento da parte delle Muse è attestata a partire dall'Odissea, ove esse cantano sul corpo morto di Achille (*Od.* XXIV 60-62 Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβομένηι ὀπι καλῆ/ θρήνεον· ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνοήσας / Ἀργείων· τοῖον γὰρ

⁴⁵⁵ Su questo punto, cf. le considerazioni di Di Benedetto 2010⁷, 178 n. 139. Lo studioso osserva che Euripide sembra essersi ispirato alla *Piccola Iliade* o a una versione di esse anche in merito alla genealogia di Ganimede, come ci testimonia lo scolio al passo (*schol.* Eur. *Tr.* 822, II 365 Schwartz = *Ilias Parva* 10 T I Bernabé Τρωὸς ὄντα παῖδα Λαομέδοντος νῦν εἶπεν ἀκολουθήσας τῷ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκότι). Tra i dettagli narrativi dello stasimo che fanno sospettare un recupero della *Piccola Iliade*, segnaliamo l'entusiasmo unanime dei Troiani nell'accogliere entro le mura il cavallo di Troia, laddove la medesima decisione nell'*Ilioupersis* è frutto di un dibattito e per nulla pacifico confronto (*Ilias Parva* Arg. 1 [Procl. *Chrest.* 209 Seve.], p. 75 I Bernabé οἱ δὲ Τρωῆες τῶν κακῶν ὑπολαβόντες ἀπηλλάχθαι τὸν τε δούρειον ἵπον εἰς τὴν πόλιν εἰσδέχονται, διελόντες μέρος τι τοῦ τεῖχους, καὶ εὐωχοῦνται ὡς νενικηκότες τοὺς Ἕλληνας. Diversamente Ili Excidium Arg. [Procl. *Chrest.* 239 Seve.], p. 88 Bernabé). Più difficile è comprendere se esistono dei legami tra l'attenzione dedicata alla costruzione del cavallo nel poema ciclico (*Ilias Parva* fr. 7 Bernabé = 10 F Davies apud Apollod. *Ep.* 5, 14 οὗτος [scil. Ἐπειός] ἀπὸ τῆς Ἰδης ξύλα τεμῶν ἵππον κατασκευάζει κοῖλον ἔνδοθεν εἰς τὰς πλευρὰς ἀνεωγμένον· κτλ.) e la complessa perifrasi con la quale esso viene descritto in Eur. *Tr.* 533 πεύκα ἐν οὐρείᾳ ξεστὸν λόχον Ἀργείων.

⁴⁵⁶ Per questa scansione metrica, cf. Gostoli 1990, 129 *ad l.*

⁴⁵⁷ Cf. Cerri 1984/85, 173. L'ipotesi di un modello citaredico alla base del primo stasimo delle *Troiane* si basa sul riscontro di un legame tra l'invocazione alle Sirene nella parodo dell'*Elena* come accompagnamento musicale al suo lamento (Eur. *Hel.* 167-169 περοφόροι νεάνιδες, / παρθένοι Χθονὸς κόραι / Σειρήνες, κτλ.) e l'invocazione proemiale della *Palinodia* di Stesicoro (*PMGF* 193, 11 χρυσόπτερε παρθένε), nella quale Cerri ha convincentemente colto un riferimento a una Sirena, invocata singolarmente come una Musa, per soccorrere il poeta in una trattazione mitica ardua (tra le copiose testimonianze letterarie citate da Cerri per l'esistenza di un'equazione Musa = Sirena si ricordi almeno Alcm. *PMGF* 30 Ἄ Μῶσα κέκλαγ' ἄ λίγη Σηρήν. Lo studioso osserva inoltre che l'invocazione di Elena alle Sirene è preceduta da un breve preludio organizzato in *cola* dattilico-enopliaci, il quale ha la funzione di segnalare preliminarmente il modello citaredico seguito nei versi appena versi successivi. Questa comune cornice citaredica e la peculiare natura poetico-musicale dell'invocazione alla divinità spingono Cerri a un confronto con l'apertura del primo stasimo delle *Troiane*, il quale potrebbe consistere nella «trasposizione in un coro tragico della ben nota traccia narrativa che, a livello di tradizione aedico rapsodica, aveva il titolo preciso di *Ilioupersis*».

ὑπόρουε Μοῦσα λίγεια); la vera anomalia consiste nel fatto che questa tipologia di canto venga richiesta alla Musa dal coro troiano, che per questi tre versi ha eccezionalmente assunto il ruolo di un aedo: nessuna Musa epicamente intesa avrebbe mai ispirato all'aedo una materia di canto che coinvolgesse personalmente il proprio pubblico, né avrebbe tollerato che chi cantasse fosse il protagonista delle proprie vicende. In aperta deroga a questa norma aurea del canto epico, il coro delle Troiane chiede aiuto alla Musa per cantare la distruzione definitiva della loro città, di cui esse stesse sono state sono tuttora testimoni sulla scena nell'*hic et nunc* dell'esecuzione del canto. Inoltre, ai luoghi consuetamente deputati all'intrattenimento poetico in occasioni conviviali e gioiose si sostituisce lo scenario desolante del 'funerale' di Troia, che arde dall'inizio alla fine del dramma: il passato mitico celebrato per bocca dell'aedo si trasforma nel recente vissuto delle donne troiane che possono narrarlo soltanto attraverso le lacrime⁴⁵⁸ e la τέρυις derivata dal canto di eventi passati che permette di dimenticare i dolori presenti si trasforma in un inconsueto e del tutto nuovo piacere del lamento.

Da un punto di vista formale, questo paradosso è enfatizzato dalla contaminazione di strutture espressive di *Stimmung* epica e indizi performativi del lamento rituale: subito dopo aver chiesto alla Musa di cantare *more homerico* (511s. ὦ Μοῦσα ἄεισον), il coro rivendica la sua partecipazione al canto con la dichiarazione di v. 514 (νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω), la quale, oltre a costituire un chiaro indizio performativo di «self-referentiality» tragica, riecheggia una convenzionale formula del compianto funebre, legata al momento in cui si viene a sapere della morte di qualcuno o lo si commemora ufficialmente: particolarmente interessante è un confronto con i versi che aprono il primo stasimo dei *Persiani* eschilei, ove nella sezione propriamente lirica dopo il preludio anapestico dei vv. 532-547, il coro denuncia il lutto di tutta l'Asia per la Persia caduta (Aesch. *Pers.* 548s. νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει / γαῖ' Ἀσίς ἐκενουμένα, κτλ.)⁴⁵⁹. Parallelamente, la congiunzione ὡς in apertura dell'encomiologico di v. 517 – il quale ha la funzione di chiudere la sezione 'proemiale' della strofa e dare inizio a quella propriamente narrativa – ha uno statuto altrettanto ambiguo: senza dubbio essa costituisce una marca introduttiva della *protasis* epica con cui si presenta il tema del canto, come ci testimonia la sua occorrenza in tutte le esecuzioni di Demodoco, fra cui quelle a sfondo troiano della contesa fra Achille e Odisseo (*Od.* VIII vv. 73-76 Μοῦσα ἄρ' αἰοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / [...] / ὡς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δατι θालείη

⁴⁵⁸ Su questo punto, cf. Hose 1991, II, 302-304. Lo studioso mette in evidenza il cambiamento del punto di vista del narratore: all'onniscienza dell'aedo che riferisce attraverso l'ispirazione divina eventi che non ha esperito e nei quali non è coinvolto, si sostituisce l'onniscienza empirica delle donne del coro, le quali non raccontano più un episodio del mito, ma una parte integrante della loro vita.

⁴⁵⁹ Per le somiglianze espressive e tematiche tra le sezioni liriche 'del lamento' dei *Persiani* Eschilei e delle *Troiane*, cf. Alexiou 2002², 83s. Per la funzionalità 'tranodica' della locuzione avverbiale νῦν γὰρ, cf. anche S. *El.* 788s. Οἴμοι τάλαινα· νῦν γὰρ οἰμῶξαι πάρα, / Ὀρέστα, τὴν σὴν ξυμφορὰν κτλ., ove Elettra compiangere il fratello Oreste credendolo morto (cf. anche vv. 804-808).

κτλ.) e, ancor più significativamente per il nostro caso, dello stratagemma del cavallo ligneo (vv. 499-501 ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἄρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδήν, / ἔνθεν ἑλών ὡς οἱ μὲν εὐσσελμων ἐπὶ νηῶν / βάντες ἀπέπλειον, κτλ.)⁴⁶⁰. Tuttavia, la presenza del verbo ὄλλυμι e dell'enfatico τάλαινα riecheggia le convenzionali formula di autocommiserazione e commiserazione del lamento tragico. Tra i molto loci citabili, si ricordino S. *Tr.* 1143s. οἴχομαι τάλας / ὄλωλ' ὄλωλα; *El.* 674 οἷ' ἐγὼ τάλαινα ὄλωλα τῆδε ἐν ἡμέρα); E. *Alc.* 391 ἀπωλόμην, τάλας; *Med.* 277 αἰαῖ· πανώλης ἢ τάλαινα ἀπόλλυμαι⁴⁶¹.

La presenza della prima persona (v. 517 ὀλόμαν) è l'espressione formale di un ulteriore paradosso: il cantore di professione invoca la Musa per attingere a un argomento, luttuoso o meno, che riguarda il passato mitico recente e antico e mai sé stesso. A questa norma fa eccezione soltanto, se la si interpreta equivalente del canto come in precedenza si è in parte proposto, la narrazione di Odisseo presso la reggia dei Feaci. Tuttavia mentre, come si è visto, gli *apologoi* odissiaci hanno una precisa funzione narrativa (*i.e.* persuadere i Feaci a rimettere in mare Odisseo coprendolo di doni) e poetica (*i.e.* segnalare l'assoluta eccezionalità del κλέος odissiaco che può essere raccontato nel momento stesso del suo farsi), il coro delle donne Troiane non canta sé stesso per annunciare un κλέος futuro o per preparargli la strada, ma per drammatizzarne il definitivo annientamento.

Questa pervicace discrasia di elemento epico e prospettiva tragica (ὁδὰ ἐπικήδειος) costituisce, secondo la maggioranza degli studiosi, la sostanza dei καινοὶ ὕμνοι di v. 512: in aperta opposizione alle affermazioni di Kranz, Neitzel ipotizza che la novità del canto si esaurisca nella sua natura funerea e, dunque, nel suo essere ἐπικήδειος⁴⁶². Dopo di lui, Lee, seguito in parte da Barlow, da Rodari e Croally, coglie nel termine καινός un duplice valore: se sul piano dell'azione drammatica il canto luttuoso delle troiane può essere definito 'nuovo' in relazione ai canti di gioia da loro intonati prima che i Greci prendessero Troia (vv. 529s.; 544ss.; 551s.), da un punto di vista metaletterario l'aggettivo fa riferimento al 'nuovo' trattamento della materia epica, affidata alla drammatizzazione patetica di esseri deboli, barbari e sconfitti⁴⁶³. Da ultima su questa linea si pone Torrance, la quale coglie nella *iunctura* νεοὶ ὕμνοι una forma di «novelty in perspective», nella quale il dolore delle Troiane costituisce il punto di vista esclusivo della narrazione: tuttavia, la sua proposta di individuare nel canto sul cavallo di Troia eseguito da Demodoco presso la corte dei Feaci un modello diretto dello stasimo non è estranea a delle forzature.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Cf. anche *HH.* 7, 1s. Ἀμφὶ Διώνυσον [...], ὡς ἐφάνη παρὰ θῖν' ἄλδος ἀτρυγέτοιο, κτλ.

⁴⁶¹ Un uso della formula estremamente vicino al passo delle Troiane è inoltre in S. *El.* 808s. Ἦ τάλαινα ἐγὼ· Ὀρέστα φίλαθ', ὡς μ' ἀπώλεσας θανών e 1163s. Ἦ δεινότητας, οἴμοι μοι, / πεμφθεις κελεύθους, φίλαθ', ὡς μ' ἀπώλεσας. Per un dossier più esaustivo delle occorrenze tragiche esemplificative del motivo perditus sum, rimando a Schauer 2002, 235s.

⁴⁶² Cf. Neitzel 1967, 44. Per il valore sinonimico e pleonastico del genitivo καινῶν ὕμνων cf. Breitenbach 1967 [1934], 194.

⁴⁶³ Cf. Lee 1976, 164 *ad l.*; Cf. Barlow 1986, 184 *ad l.*; Rodari 1988, 134; Croally 1994, 244s.

⁴⁶⁴ Cf. Torrance 2013, 218-221. Secondo la studiosa, il canto del Cavallo di Troia sarebbe preannunciato da Alcinoο che definisce il canto dell'aedo αἰοιδῆς ὕμνος (v. 429). Quest'ultimo termine, che occorre soltanto qui in tutta l'Odissea, viene dalla studiosa messo in diretta relazione con i καινοὶ ὕμνοι di Eur. *Tr.* 511s. Oltre all'indimostrabilità di un

Presentiamo in ultimo, volutamente isolate dalle altre, le due ipotesi interpretative più argomentate dello stasimo, le quali, pur nelle loro ovvie differenze, arrivano entrambe a concludere che la ‘novità’ degli inni cantati dalle donne troiane riflette la fine violenta di una tradizione poetica, la quale viene assorbita dalla tragedia. Battezzato, che come il resto degli studiosi sinora menzionati cerca di ridimensionare le affermazioni di Kranz, ritiene che i καινοὶ ὕμνοι facciano riferimento alla nascita della poesia epico-citaredica, la quale è descritta nello stasimo in termini di annientamento e appropriazione della precedente tradizione musicale frigia che fino alla caduta di Troia ha scandito i principali momenti della vita rituale e culturale dei suoi abitanti⁴⁶⁵. Secondo Battezzato, il coro e soprattutto Ecuba sono costantemente impegnati in una drammatizzazione consapevole di questa perdita musicale, come dimostrano i continui riferimenti nostalgici alla musica del passato e i ricordi rassegnati e strazianti delle passate performance (vv. 146-152; 544-547). In questa prospettiva, l’affermazione di Ecuba ai vv. 1242-1245 (εἰ δὲ μὴ θεός / ἔστρεψε τᾶνω περιβαλὼν κάτω χθονός, / ἀφανεῖς ἄν ὄντες οὐκ ἄν ὑμνήθημεν ἄν/ μουσαῖς ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν) rappresenterebbe l’ultima, amara consapevolezza di poter essere ricordati soltanto attraverso la poesia epica. Su un piano strettamente metaletterario, lo stasimo alluderebbe al processo di assorbimento nell’Atene del V a.C. dell’elemento musicale frigio, considerato effeminato, lamentoso, lascivo e pieno di eccessi affini allo sperimentalismo del Nuovo Ditirambo. La scelta di assumere il punto di vista delle *Troiane* riflette l’appropriazione da parte della tragedia di questi usi rituali e musicali marcatamente orientali⁴⁶⁶.

Diversamente Sansone, partendo da una critica aperta nei confronti di Kranz e della sua analisi ditirambica dello stasimo, sostiene che la novità degli ὕμνοι consiste *tout court* nel genere tragico e in particolare nel processo di appropriazione della tradizione epica del ciclo troiano realizzata attraverso tappe graduali dall’intera trilogia (*Alessandro, Palamede, Troiane*)⁴⁶⁷. La distruzione di Troia che simboleggia il definitivo annientamento della tradizione epica, è preannunciata dalla morte di Palamede, identificato con un poeta cantore di κλέα ἀνδρῶν sulla base dei frammenti pervenutici (in particolare *TGrF* fr. 588, 3 e 580, 3). Sansone segnala inoltre che l’aggettivo ἐπικῆδειος ricorre anche in un lacunoso frammento dell’*Alessandro* (*TGrF* fr. 46a, 12) in cui esso sembra fare riferimento ai giochi organizzati da Priamo per la presunta morte di Paride e, dunque, al lamento ivi intonato (fr. 43-46 K.). La competizione con il modello epico è suggerita, secondo lo studioso, dalla presenza nello stasimo di allusioni di contenuto e di forma al XXIV libro dell’*Iliade* ove la gioia luttuosa dei Troiani nell’accogliere il

recupero pregnante del termine ὕμνος nel testo di Euripide, non ci sono sufficienti elementi per assegnare alle parole di Alcino un riferimento a un’οἴμη specifica, tanto più che il canto del cavallo di Troia viene menzionato esplicitamente soltanto al v. 492. Non si può essere del tutto d’accordo neanche con l’ipotesi per cui il pianto di Odisseo dopo l’ascolto del canto e la suggestiva similitudine che vi si accompagna (vv. 521-532) suggeriscano che l’eroe entri in empatia con le proprie sofferenze, esattamente come farebbero le sue vittime (*i.e.* le Troiane di Euripide): questa soluzione interpretativa sembra infatti partire dal presupposto che il pianto di Odisseo costituisca un esempio di catarsi tragica *ante litteram* e ciò è apertamente contraddetto dalle dinamiche del rapporto aedo-pubblico nel mondo epico, nelle quali il pianto non rappresenta affatto una reazione normativa dell’uditore, bensì la più grave delle anomalie, tanto da determinare il fallimento del canto stesso.

⁴⁶⁵ Cf. Battezzato 2005, 4-12. Lo studioso osserva acutamente come la vittoria dei Greci abbia comportato uno sconvolgimento dell’universo culturale dei Troiani: di ciò sono un chiaro l’imeneo ‘rovesciato’ dei vv. 308-341, sottratto alla consueta esecuzione della madre della sposa e affidato interamente a Cassandra che tenta invano di coinvolgere Ecuba e il coro, nonché le anomalie performative del compianto corpo di Astianatte, durante il quale Ecuba rinuncia ad espletare il ruolo di ἔξαρχος e si limita a rispondere ai pronunciamenti del coro (vv. 1229-1237). Per una discussione approfondita desolazione sullo stravolgimento delle principali pratiche rituali e religiose (in particolare cerimonie funebri per i morti, sacrifici e preghiere agli dèi) nel dramma delle *Troiane*, cf. Croally 1994, 70-84.

⁴⁶⁶ Su questa caratterizzazione dell’elemento musicale frigio e il suo processo di appropriazione, cf. Battezzato 2005, 3s. e 20-28.

⁴⁶⁷ Cf. Sansone 2009, 192-203.

cadavere di Ettore all'interno delle mura (*Il. XXIV 703-708*) presenta forti punti di consonanza con l'entusiasmo fallace che li convince a far entrare il cavallo in città (*E. Tr. 522-530*). Tutti questi indizi intertestuali permettono a Sansone di concludere che i *καινοὶ ὕμνοι* cantati in lacrime su Troia costituiscono «the demise of the epic genre and its replacement by the new type of song enacted on the fifth-century Athenian stage»⁴⁶⁸.

Il peculiare afflato metaletterario dell'invocazione e la sua natura paradossale, a cui gli studiosi hanno tentato di dare una spiegazione attraverso le diverse interpretazioni dei *καινοὶ ὕμνοι*, ci invitano a una riflessione. I nuovi inni delle *Troiane*, prima ancora che essere intesi in termini di 'novità', devono essere collegati alla necessità di trovare una risposta al dolore attraverso il canto e la musica: ciò è ancor più cogente per il fatto che le sofferenze subite sono il devastante risultato di un atto di distruzione che ha sradicato e annientato ogni certezza culturale. Le donne del coro, private delle loro consuetudini rituali e performative, sono costrette a trovare un'espressione al proprio soffrire. Ai vv. 111-120 Ecuba lamenta l'immobilità e la stanchezza che non le permettono neanche di girarsi su un fianco o di sollevare la schiena e la descrizione di questi minimi gesti con il verbo *ἐλίσσω* (v. 116), particolarmente caro a Euripide in riferimento alla performance danzata, anticipa la riflessione musicale che chiude questa sezione recitata del soliloquio di Ecuba (vv. 118-121 *μελέων / ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρῶν ἐλέγους. Μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισ' ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους*): questi movimenti, unitamente a un'elegia cantata e pianta allo stesso tempo la quale non ha mai fine, costituiscono i soli strumenti orchestrici a disposizione di chi voglia cantare le proprie sciagure che, per il loro intrinseco carattere luttuoso, non possono essere accompagnate dalla musica⁴⁶⁹.

La consapevolezza che il canto trenodico per la sua natura luttuosa è in contrapposizione con l'accompagnamento musicale 'tradizionale' della lira la quale, strumento apollineo *par excellence*, è riservata ad occasioni conviviali e gioiose, è già avvertita fin dalle tragedie di Eschilo in termini di 'negazione' e di 'paradosso': nell'*Agamennone* il *θρηῆνος* intonato dal Coro in animo è *ἄνευ λύρας* (*Aesch. Ag. 990-993*) e il messaggero, il quale è giunto alla reggia di Argo per annunciare al coro che di Agamennone si sono perse le tracce, pronuncia un'ominosa espressione ossimorica per indicare la sua probabile morte (vv. 644s. *τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον / πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων*)⁴⁷⁰. In Euripide, tuttavia, i riferimenti alla a-musicalità del *θρηῆνος* e alle sue contraddizioni con la *μουσική* tradizionale divengono particolarmente insistenti e sono espressi attraverso una forte varietà di espedienti stilistici: proliferano le *iuncturae* antitetiche, ossimoriche e dissonanti che hanno non soltanto la funzione di segnalare l'anomalia del canto luttuoso rispetto al *πρέπον* musicale, ma anche quella di

⁴⁶⁸ Cf Sansone 2009, 203.

⁴⁶⁹ Cf. Perusino 1995, 252-254. Per il valore performativo del verbo *ἐλίσσω* nella tarda produzione euripidea, cf. Csapo 1999/2000, 422.

⁴⁷⁰ Cf. Fraenkel 1962 (1950), II, 318 *ad.* 637 e 320s. *ad.* 645. Cf. anche *Aesch. Ch. 150s.* *ὁμᾶς δὲ κοκκυτοῖσ' ἐπανθίζειν νόμος, / παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδομένας.*

inserire il θρήνος tra i generi che procurano piacere⁴⁷¹. Alcune applicazioni significative di questo meccanismo si trovano già nell'*Alcesti*: al momento dell'ἐκφορά della regina defunta, Admeto invita il coro a intonare un 'peana al dio degli Inferi', dove forse si può cogliere nell'utilizzo del verbo ἀντηχέω una sfumatura di carattere agonistico e competitivo⁴⁷² (vv. 423s. ἀντηχῆσατε / παιᾶνα τῷ κατώθεν ἀσπόνδῳ θεῷ⁴⁷³). Nello stasimo appena successivo, il coro immagina la gloria poetica di Alcesti, la quale sarà lodata in tutta la Grecia –racchiusa nelle menzioni polari di Sparta e Atene – con canti suonati sulla lira e canti 'senza lira' (vv. 445-454 πολλά σε μουσοπόλοι / μέλψουσι καθ'ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν / χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις, / Σπάρτα κυκλάς ἀνίκα Καρνείου περινίσεται ὥρα / μηνὸς, ἀειρομένας / παννύχου σελάννας, / λίπαραίσι τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάνας, / τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολπὰν μελέων ἀοιδῶν). Alcesti è nella peculiare condizione di poter essere ricordata attraverso un canto luttuoso e di morte (ἄλυροις ὕμνοις) e, come dimostrerà il prosieguito dell'azione tragica, con inni di gioia accompagnati dalla lira, qui indicata attraverso una preziosa perifrasi eziologica (vv. 446s.). A sostegno di quest'ipotesi, occorre osservare che l'aggettivo ἄλυρος è un'importante marca metatrenodica in Euripide e, laddove occorre, è sempre funzionale a mettere in evidenza la 'musica non-musica' con la quale si canta il dolore: nella prima antistrofe della parodo dell'*Elena*, l'aggettivo è riferito dal coro al lamento della donna (*Hel.* 184s. ἔνθεν οἰκτρὸν ἀνεβόασεν, / ὄμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον, κτλ.); nella parodo dell'*Ifigenia in Tauride* la protagonista si rivolge al coro delle Ancelle esternando il suo dolore di canti senza lira di una musa che non rallegra (*IT* 144-146 δυσθηρήτοις ὡς θρήνοις / ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου / μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις, αἰαῖ, κτλ.); nel terzo stasimo delle Fenicie il coro apostrofa l'odiosa Sfinge, che ha portato soltanto destini di morte e per ultimo Meneceo figlio di Creonte, assieme con 'una musa senza lira' (*Ph.* 1028-1031 ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν / ὀλομένην τ' Ἐρινὺν / ἔφερεις ἔφερεις ἄχρα πατρίδι / φόνια)⁴⁷⁴. In tutti questi casi l'aggettivo connota il canto di lamento in termini di 'mancanza' e al contempo 'alterità'.

⁴⁷¹ Cf. Segal 1993, 17: «transforming the celebratory lyric of choral or symposiac music into oxymoronic form of the "lyreless tune" or "unmusical Muse", the tragic poet connects his work with the traditional, communal role of the poet in archaic society, but simultaneously also stakes out his unique, problematical place within the tradition». Sull'importanza dell'*oxymoron* e in particolare della 'musica senza lira' nella riflessione metatrenodica euripidea cf. Loraux 2001, 107-112.

⁴⁷² Su questo valore del verbo ἀντηχέω, cf. Dale 1954, 87 ad l. e Fantuzzi 2007, 176s.

⁴⁷³ Questo è il testo trādito, ma uno scolio al passo reca tacitamente la varia lectio ἄσπονδον al v. 24, in concordanza con παιᾶνα. Cf. *Schol B E. Alc.* 424, II, 228 Schwartz θρήνον ἐφ' ᾧ σπένδουσιν ὡσπερ ἐν τοῖς παιᾶσιν. La lezione dello scolio è accettata da Diggle 1984 e id. 1994b, 419s., I; Kovacs 1994, I; in ultimi Fantuzzi [2007, 177] e Parker [2007, 141 ad l.], secondo il quale «with Hades it [scil. ἄσπονδος] would be merely decorative, whereas with παιᾶνα it has a precise meaning. [...] ἄσπόνδῳ could easily have slipped into the text by assimilation to θεῷ».

⁴⁷⁴ Per l'utilizzo dell'aggettivo ἄλυρος a connotare una musica opposta a quella prodotta dalla lira e dunque lugubre, cf. LSJ⁹ 73 s.v. α.; Diggle 1994b, 101s. e Mastrorarde 1994, 400 ad *Ph.* 1028; così anche Loraux [2001, 108], secondo la quale l'aggettivo ἄλυρος, nel suo valore di 'trenotico, dedicato ai morti' viene affiancato a una terminologia 'apollinea' (παιάν, ὕμνος) per mettere in evidenza l'essenza contraddittoria e 'dionisiaca' della tragedia. Si discute ancora se il significato del termine 'senza lira' debba essere inteso come un automatico riferimento all'accompagnamento dell'*aulos*, strumento associato con il lamento nella percezione sonora dei Greci e spesso utilizzato in contesti trenodici, o, più verosimilmente, come una mancanza di accompagnamento musicale tout court. A proposito del passo dell'*Alcesti*, Dale e Parker sono entrambi convinti del valore non 'trenodico' del termine. Cf. Dale 1954, 90 ad l.: «it is perhaps more likely that he [Euripides] is thinking of the two instruments for accompanying melic poetry in his time, the lyre and the flute, calling the latter type of song ἄλυρος μέλος». Cf. anche Parker 2007, 149s. ad l., che pare d'accordo con l'ipotesi di Dale: «The word need not imply laments. Here, where it is contrasted to the accompaniment of the lyre, 'with or without lyre' may be all that is meant. Nor was the pipe necessarily an instrument for laments, although it could be also used». Per il valore di ἄλυρος nel senso di 'accompagnato dall'aulo', cf. Wilson 1999/2000, 433s. L'interpretazione dello studioso si inserisce in una più ampia discussione ideologica sul crescente potere dell'aulodia nell'Atene del V sec. a.C: e sul suo ingresso sempre più evidente, assieme all'elemento musicale dionisiaco, nelle tragedie di Euripide, come anche nella produzione dei nuovi virtuosi lirici a lui contemporanei.

I versi che concludono il tormentato soliloquio di Ecuba contengono una riflessione sull'impossibilità di intonare un canto di dolore avvalendosi dell'antica μουσική, cioè delle melodie gioiose a passo di danza che ella, prima della caduta di Troia, era solita eseguire (vv. 146-152): questa considerazione aporetica⁴⁷⁵ anticipa, di fatto, l'invocazione che apre il primo stasimo e costituisce una delle più eloquenti riflessioni sull'inadeguatezza della musica tradizionale all'espressione delle sofferenze tragiche⁴⁷⁶.

La 'parzialità' dell'ispirazione poetica del passati aedi, la quale non è in grado di dare vita a un canto che sappia consolare e suscitare piacere, è già enunciata (e denunciata) nelle parole amare della nutrice di Medea⁴⁷⁷: commentando la sofferenza e lo stato di isolata sconsolatezza vissuto dalla sua padrona, ella afferma che ben poco 'poeti' erano gli uomini del passato, i quali hanno concepito il canto soltanto come accompagnamento di occasioni gioiose quali i conviti e i banchetti sacrificali o le occasioni festive. Nessuno di loro ha mai trovato canti in grado di guarire con la loro 'musa' i mali e le disgrazie che affliggono gli uomini (*Med.* 190-203 σκαίους δὲ λέγων κούδὲν τι σοφούς / τοὺς πρόσθε βροτούς οὐκ ἄν ἀμάρτοις, / οἵτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις/ ἐπὶ τ' εἰλαπίναις καὶ παρὰ δεῖπνοις / ἤϋροντο βίῳ τερπνὰς ἀκοάς· / στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας / ἤϋρετο μούση καὶ πολυχόρδοις / ὠδαῖς παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι / δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους. / καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκείσθαι / μολπαῖσι βροτούς· ἴνα δ' εὐδειπνοὶ / δαῖτες, τί μάτην τείνουσι βοήν; / τὸ παρὸν γὰρ ἔχει τέρψιν ἀφ' αὐτοῦ / δαιτὸς πλήρωμα βροτοῖσιν). Le immagini evocate trovano più di un referente nella precedente tradizione letteraria: particolarmente vicina alla condizione di isolamento 'poetico' del dolore descritta dalla nutrice è quella di Penelope, costantemente costretta ad alimentare il pianto per l'assenza del marito in uno spazio privato adibito ai lamenti e estraneo al canto, cui viene riconosciuto il solo contesto sociale e culturale del banchetto (*Od.* I. 238-331, 360-364). La non-opportunità del dolore costituisce una vera e propria norma a cui non si può derogare, come mettono in

Accanto ad ἄλτρος, si vedano anche gli affini ἀφόρμικτος in Aeschyl. *Eum.* 332 e 345 (*LSJ*⁹ 299 s.v.) e ἀκίθαρις in Aeschyl. *Suppl.* 681 (*LSJ*⁹ 50 s.v.). Per una discussione più equilibrata sull'argomento, cf. Cannata-Fera 1990, 40.

⁴⁷⁵ Per il valore poetologico assunto dal motivo del *quomodo fleam* in Euripide, cf. *Hypsip.* *TGrF* V/2 fr. 752h, 5-9 τὰ δ' ἐμὰ πάθε[α]/ τίς ἂν ἦ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας / ἐπὶ δάκρυσσι μοῦσ' ἀνοδυρομένα / μετὰ Καλλιόπας / ἐπὶ πόνους ἂν ἔλθοι;. Così anche *Ph.* 1498-1501 τίνα προσῳδὸν / ἢ τίνα μουσόπολον στοναχᾶν ἐπὶ / δάκρυσσι δάκρυσιν, ὃ δόμος, ὃ δόμος, / ἀγκαλέσωμαι;, in cui il paradosso della 'musicalità' del dolore è enfatizzato dalla presenza del termine μουσόπολος, la cui unica occorrenza basta a garantirne la preziosità letteraria e il funzionale rovesciamento a cui lo ha sottoposto Euripide: se infatti nel frammento saffico in ci è attestato esso designa la categoria dei poeti/poetesse e la sua menzione sia strettamente collegata a un criterio di opportunità del canto che non prevede l'esecuzione di canti luttuosi (*Sapph.* 150 V. οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισσοπόλων <δόμω> θρηῖνον ἔμμεν' <.....> οὐ κ' ἄμμι πρέποι τάδε), in Euripide il nobilitante μουσόπολος è associato senza soluzione di continuità alla parola urlata e pianta del lamento: nel passo delle Fenicie esso è alternativamente interpretabile come aggettivo coordinato a προσῳδὸν e riferito a στοναχᾶν, nel qual caso Antigone starebbe chiedendo un accompagnamento corale, o come sostantivo se si presuppone un'anastrofe in ἔπι. In quest'ultimo caso, il senso dell'affermazione sarebbe « what accompanist or poet shall I summon for my groaning lament or summon to lamentation by my tears?». Per tutte queste osservazioni, cf. Mastronarde 1994, 566 *ad l.*

⁴⁷⁶ A proposito della musa trenodica di Euripide e della sua condizione di parzialità / anomalia, sono ancora fondamentali le riflessioni di Fantuzzi 2007, 173-199.

⁴⁷⁷ L'assegnazione di questi versi al coro proposta da Murray sulla base del fatto che a) « she [la nutrice] has no reason to sing a song outside after saying that she's going in» e «it is quite necessary that she should take a little time indoors persuading Medea to come out» [1906, 83 *ad l.*] è stata respinta dalla maggioranza degli studiosi sulla base di diversi argomenti: cf. Page 1938, 34 *ad l.*; Vox 2003, II, 833s.; Di Benedetto 2013 [1997], 124 n. 50. .

luce le dure parole di Telemaco nei confronti della madre Penelope affranta dal canto di Femio: nelle sue nuovi vesti di uomo e *arbiter* dell'intrattenimento poetico, egli sa che il canto dell'aedo serve ad allietare il suo uditorio e non a consolare chi coltiva ogni giorno il proprio dolore (*Od.* 346-359)⁴⁷⁸. Ancora, nelle occasioni di canto elencate dalla nutrice (θαλίαι, ειλάπιναι, δεῖπνα⁴⁷⁹) sono riconoscibili tutti quei contesti conviviali in cui tanto il canto epico quanto quello lirico devono ottemperare alla norma del *prepon*, ossia alla scelta opportuna di un canto che allieti e induca piacere. Nella convivialità epica, che può esercitarsi nelle diverse forme di δαίς, εἰλαπίνη, γάμος ο ἔρανος (*Od.* I 225s.: la classificazione è di Atena-Mentore, nel tentativo di dare un nome al banchetto scomposto dei Proci), il canto ne costituisce adeguato coronamento (cf. la definizione dell'intrattenimento dell'aedo come ἀναθήματα δαιτός in *Od.* I 152; ironicamente, XXI 430). Il medesimo pensiero ritorna in una riflessione metaconviviale di un frammento di Alcmane, in cui viene sottolineata l'opportunità di intonare il peana in tali contesti (Alcm. *PMGF* 98 θοίνας δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν / ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέπει παιᾶνα κατάρχην). L'atteggiamento critico della nutrice verso l'antica σοφία, la quale va intesa, *more pindarico*, nel senso di abilità poetica e dunque esercizio della poesia, è dovuto alla necessità di trovare consolazione ai mali soverchianti che affliggono la sua padrona (vv.198s.), i quali certamente prefigurano l'annientamento dei δῶμοι a séguito degli assassinii perpetrati da Medea, ma possono più genericamente essere applicati all'essenza del male tragico che non lascia altro se non distruzione e morte e sul quale nessuna forma poetica riesce ancora a esercitare un effetto terapeutico e curativo⁴⁸⁰.

Questa impasse è esemplificata, nell'apertura del primo stasimo delle *Troiane*, dalla paradossale convivenza di una Musa epico-citaredica, di cui rimangono oramai solo vestigia (vv. 512s. Ἀμφί μοι, Ἰλιον ᾧ / Μοῦσα, κτλ.), e un'empatica musa del dolore, l'unica idonea a dare piacere e sollievo a coloro che soffrono (vv. 120s. μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι / ἄτας κελαδεῖν ἀχορευτούς; v. 609

⁴⁷⁸ A partire dalla segnalazione di Fraenkel [*ap.* Page 1938, 85] si è voluta riconoscere nelle parole della nutrice l'allusione a un'altra scena di canto aedico dell'*Odisea*, quella in cui Demodoco, rievocando gli eventi della guerra di Troia, suscita in Odisseo una reazione di pianto. Cf. Di Benedetto 1971, 236 e Vox 2003, 830. Esiste tuttavia una forte affinità tra le reazioni di Penelope e di Odisseo, i quali, essendo troppo coinvolti nelle vicende narrate, mettono fine al canto e ne determinano così il fallimento: entrambi rappresentano l'antimodello dell'ascoltatore ideale della performance aedica, nella quale il pianto non è sfogo lecito e liberatorio, ma patologia e devianza.

⁴⁷⁹ Cf. Tedeschi [1985, 36s. *ad l.*] e Vox [2003, 830], i quali riconoscono nelle tre tipologie di occasioni elencate altrettante tipologie di performance poetiche: rispettivamente, l'aedica agonale, la lirica corale celebrativa e la lirica monodica conviviale. Cf. anche Page 1938, 85 *ad vv.* 192s.

⁴⁸⁰ Molto si è discusso sulla sostanza della 'poesia' curativa auspicata dalla nutrice. Secondo un'ipotesi particolarmente fortunata, in questi versi si alluderebbe al sollievo dai mali prodotto dalla catarsi tragica aristotelicamente intesa, di cui qui e altrove (*Tr.* 608-609) Euripide fornisce un'anticipazione. Cf. Lanata 1963, 167-169; Diano 1968, 154; Pucci 1980, 25-30. Susannetti 1997, 161s. *ad l.* A tal proposito, vanno ricordate le convincenti obiezioni di Di Benedetto 1971, 231-238 e in particolare 235-237: tra le più importanti, vi è quella per cui nella concezione aristotelica della purificazione dagli affanni (*Arist. Po.* 1449b 24-28) chi trae sollievo e piacere da emozioni forti che suscitano sentimenti di pietà (ἔλεος) e paura (φόβος) non sono coloro che le provano, ma gli spettatori della rappresentazione tragica. Va inoltre sottolineato che l'affermazione della nutrice è concepita come una denuncia delle mancanze della poesia tradizionale nella cura dei dolori e non come una risposta a queste mancanze attraverso la sperimentazione di sentimenti di pietà e paura, i quali, ingenerando nobiltà in chi li prova, provocano piacere e sollievo. Più verosimilmente, Vox ipotizza che «dopo aver esplicitamente rifiutato la poesia pubblica, destinata alle forme di commensalità (maschile), è facile che, nel sostenere l'utilità di una poesia analgesica, la nutrice stia già pensando al tipo di poesia già sperimentato, con poco successo, da lei e dalla stessa Medea retroscenica, non destinato affatto ad un pubblico, ma del tutto privato e strettamente monologico, l'unico praticabile da parte di una donna sola in una polis straniera». Cf. Vox 2003, II, 834s.

μοῦσά θ' ἢ λύπας ἔχει). Il passaggio della Musa «a una dimensione di iniziale minuscola»⁴⁸¹ riflette un processo di desacralizzazione dell'ispirazione poetica, la quale diviene mera metafora della μουσική, intesa alternativamente come 'arte poetica' (vedi la *iunctura* κιθάρας μοῦσα in *Hypsip.* 752h, 5s. *TGrF* V/2), canto (*HT* 181-184 τάν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, / τάν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὑμνεῖ κτλ.) o strumento per la composizione poetica (cf. *Med.* 196s. μούση καὶ πολυχόρδοις / ᾠδαῖς). Quello che conta non è più la natura divina della Musa che garantisce la veridicità del canto ai poeti, bensì la sua utilità pratica (κέρδος), che si manifesta in un'empatia verso il dolore e nella capacità di lenirlo e darvi sfogo⁴⁸². Laddove la Musa – o le Muse nella loro totalità- venga invocata o nominata nel suo ruolo tradizionale, esso viene consapevolmente distorto, messo in discussione, rovesciato o in definitiva negato⁴⁸³.

Questa consapevolezza trapela nelle parole di Ecuba pronunciate ai vv. 1242-1245 (εἰ δὲ μὴ θεὸς / ἔστρεψε τᾶνω περιβαλὼν κάτω χθονός, / ἀφανεῖς ἄν ὄντες οὐκ ἄν ὑμνήθημεν ἄν / μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν): gli evidenti echi letterari delle considerazioni epiche di Elena nell'Iliade (*Il.* VI 357s.) e di Alcinoo nell'Odissea (*Od.* VIII 579s.) sulla futura trasformazione delle sofferenze umane volute dagli dèi in canto eternatore sono inseriti in una più ampia riflessione della regina sull'inefficacia della ritualità religiosa tradizionale e in particolare delle preghiere e dei sacrifici che invano sono stati offerti alle divinità per scongiurare la distruzione di Troia. In questa prospettiva, la certezza che il proprio destino di morte è stato deciso per essere cantato dalle generazioni future non offre alcuna consolazione: tale canto, che abbraccia le dimensioni temporali del passato (il destino assegnato dagli dèi) e del futuro (la celebrazione da parte dei poeti del futuro) non può trovare spazio nel presente e dunque non può costituire una cura al dolore dei vinti⁴⁸⁴.

Nella loro peculiare e paradossale condizione di epicedio di contenuto epico, anche i καινοὶ ὕμνοι del primo stasimo indicano questa distanza del dolore tragico dalle consuetudini poetiche del passato, alla quale tanto le donne troiane quanto Euripide non sembrano aver trovato rimedio. Ciò sembra suggerito da alcuni elementi interni al canto: in primo luogo, le donne del coro rievocano con un'insistenza che non può essere considerata casuale un universo performativo e musicale

⁴⁸¹ L'espressione è in Fantuzzi 2007, 175.

⁴⁸² Su questo punto cf. Lada-Richards 2002, 80-82.

⁴⁸³ Su questa progressiva trasformazione della Musa, si vedano in particolare lo studio di Saïd 2007, 24-48. La studiosa segnala, tra i diversi casi di evocazione anomala della Musa, tutti quei casi in cui la tradizionale sизigia Muse-Cariti costituisce un *foil* per rituali di carattere dionisiaco o viene in essi attivamente coinvolta. Il primo caso è quello del secondo stasimo dell'*Eracle*, in cui il coro dei vecchi Tebani dichiara la sua volontà di celebrare le Muse, le Cariti e *Mnemosyne* con canto e danza (vv. 673-687) e di intonare il peana apollineo come le *Deliadi* (vv. 688-694). Tuttavia, tale proposito viene immediatamente abbandonato a causa dell'apparizione sulla scena di *Lyssa*, che impone a Eracle una χορεία dai ritmi violentemente dionisiaci (vv. 867-871). Nel secondo stasimo dell'*Elena*, le Muse e le Cariti sono coinvolte in una performance dai caratteri chiaramente dionisiaci ed estatici per calmare la collera di Demetra/ Meter (vv. 1341-1352). Sulle incongruenti menzioni 'plurali' delle Muse nelle tragedie di Euripide, cf. anche Loraux 2001, 118-122.

⁴⁸⁴ Vd. Di Benedetto 1971, 228s.

oramai non più attuale, a cui si sostituisce soltanto l'urlo di guerra dei Greci (vv. 544-557). Da un punto di vista formale, seppure lo stasimo presenta caratteristiche formali estremamente vicine a quelle del *Nuovo Ditirambo* (rifunzionalizzazione della dizione epica, toni evocativi e sfumature coloristiche), è altrettanto vero che non vi è alcun accenno alla strumentazione musicale utilizzata per accompagnare il canto, la quale altrove costituisce un utile elemento per valutare il virtuosismo della performance⁴⁸⁵. Per tutte queste ragioni, sembra difficile considerare i καινοὶ ὕμνοι come un trionfalistico annuncio di un nuovo stile poetico; tuttavia, il difficile adeguamento alla tradizione e la conseguente necessità di un rinnovamento poetico e musicale sono istanze veicolate, *mutatis mutandis*, anche dai νεοὶ ὕμνοι difesi da Timoteo nella *sphragis* dei *Persiani* (PMG 791, 211s.).

⁴⁸⁵ Lo sperimentalismo di Euripide è ben più evidente in altri luoghi, ove la necessità di cantare il proprio dolore si risolve nel ricorso a soluzioni poetiche inedite, contrassegnate da un'insistenza marcata e specifica sull'elemento performativo e musicale. Anche la parodo dell'Elena che si apre, come si è visto, con un breve preludio in metri kat'enoplion-epitriti sulla difficoltà di cimentarsi in un canto del suo dolore, presenta a inizio di strofe un'invocazione alla divinità per ricevere aiuto nel canto. Tuttavia, Elena non si rivolge alla silente musa epica, la quale appare semplicemente invocata e non coinvolta nel canto delle donne troiane (cf. v. 515 νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροία ἰαχήσω), bensì alle Sirene, la cui partecipazione al canto è marcata da una serie di strumenti musicali (*Hel.* 167-173 πτεροφόροι νεάνιδες, / παρθένοι Χθονὸς κόραι, / Σειρήνες, εἶθ' ἔμοις / ἴγροισ μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν / λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ / φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς† / τοῖς ἔμοισι σύνοχα δάκρυα κτλ. Per i problemi testuali creati dalla notazione marginale αἰλίνοις κακοῖς in **L** al testo tradito αἶ ἀνοις κακοῖς in **LP** e per i problemi di corresponsione con l'antistrofe, rimando a Dale 78 ad l. e Kannicht 1969, II, 68-70 ad vv. 170-173). Le Sirene nell'Odissea rappresentano le anti-Muse, anch'esse in possesso di onniscienza e melodiosità di canto, ma anche divulgatrici di una τέρψις poetica che conduce inevitabilmente alla morte: tuttavia nel caso dell'Elena, la loro interscambiabilità con le Muse e il loro legame con i culti ctoni le rendono ipostasi adatte a intonare insieme a Elena un canto funebre. La connessione delle Sirene con la musica è ben testimoniata sia dalla loro interscambiabilità con le Muse (Alcm. *PMGF*), sia nella produzione vascolare a partire dal V sec. a.C., dove esse suonano gli stessi strumenti suonati da Euripide (flauto doppio, siringhe e lira; cf. Touchefeu-Meynier in *LIMC* V/1 (1992), 962 n. 152-156; cf. anche n. 152, 153, 155, 156, 158 in *LIMC* VI/2 (1992), 632s.). Altrettanto evidente è la loro connessione con il culto ctonio e il lamento funebre nei testi letterari (Plat. *Crat.* 403d; Ap. Rh. IV 896ss.), sia nell'iconografia (cf. Zwicker 1927, 300-305). La compartecipazione delle Sirene al canto di lamento di Elena con un'ampia varietà di strumenti, evidente nella menzione di μουσεῖα ξυνοῦδα al v. 173s. è indizio che fa pensare a una performance virtuosistica, sia che la si intenda come accompagnamento di tipo musicale a sostegno dei soli lamenti di Elena, sia come sostegno musicale al canto funebre realizzato da Elena. Per la prima ipotesi cf. Dale 1967, 76 ad v. 165 e Barker 2007, 12; per la seconda, vedi Kannicht 1969, II, 66 ad vv. 167-178.

La σφραγίς dei *Persiani* di Timoteo (PMG 791, 202-240): l'invidia dei conservatori, il compromesso con la tradizione, la legittimazione della 'novità' .

Una premessa: I *Persiani* di Timoteo (PMG 791): una rassegna delle principali ipotesi sulla data e sul luogo della prima performance

Presento qui di séguito un breve *status quaestionis* delle ipotesi avanzate su luogo e data della prima performance dei *Persiani*: dal momento che esistono indizi interni per supporre che Timoteo abbia composto il *nomos* in età matura (PMG 791, 213s. οὔτε νέον τιν' οὔ-/τε γεραὸν οὔτ' ἰσῆβαν), le possibili datazioni sono tutte concentrate nel periodo che va dal 419 al 396 a.C..

Nell'opinione di Wilamowitz, primo editore del papiro *P. Berol.* 9875⁴⁸⁶, il fatto che la descrizione della battaglia di Salamina sia priva di riferimenti alla città di Atene – almeno nei versi superstiti - induce a datare la composizione dei *Persiani* sicuramente dopo la defezione di Mileto dalla Lega delio-attica (412 a.C.) e, con ogni probabilità, dopo la caduta di Atene (404 a.C.). Di contro, il tono laudatorio riservato al popolo spartano (PMG 791, 206-208), la menzione degli Ioni come popolo originario da un nucleo di achei peloponnesiaci (vv. 235s.) nonché la finale richiesta di pace ed *eunomia* (vv. 237-240) farebbero pensare a un periodo in cui Sparta esercitava una certa influenza sulla Ionia⁴⁸⁷. Lo studioso propone una datazione nel periodo che va dalla caduta di Atene alla battaglia di Cnido e assegna l'esecuzione dei *Persiani* alle Panionie di Micale negli anni 398-396 a.C. Accolta la critica di quanti gli obiettano che a quell'altezza temporale le Panionie non dovevano più essere celebrate, Wilamowitz risponde tre anni più tardi con una parziale palimodia, spostando il luogo della performance a Mileto⁴⁸⁸.

Reinach e Mazon nello stesso anno, come poco dopo Keil⁴⁸⁹, esprimono un sostanziale accordo con la posizione di Wilamowitz. All'idea di una performance ionica 'filospartana' aderisce anche Aron, che la data agli anni in cui Sparta mantenne l'egemonia in Ionia (399-396 a.C.) e l'immagina eseguita in occasione della festa panionica di Efeso, città con cui il poeta doveva aver avuto certi rapporti, come suggerisce la composizione di un inno ad Artemide⁴⁹⁰. Tra le voci recenti

⁴⁸⁶ Cf. Wilamowitz 1903, 60ss.

⁴⁸⁷ Cf. Wilamowitz 1903, 63: «Der Sänger suchte ihren altmodischen Geschmack seiner neuen Musik geneigt zu machen, und in den letzten Segenwunsch flocht er eine Huldigung vor ihren politischen Prinzipien ein».

⁴⁸⁸ Lo studioso ritorna sull'argomento con un contributo di tre anni più tardi per ricollocare la performance a Mileto, a cui si fa riferimento al v. 238 (=246) con il sintagma τάνδε πόλιν. Lo studioso nota come all'epoca di Agesilao, in cui egli continua a pensare siano stati per la prima volta eseguiti i *Persiani*, le Panionie non dovevano più esserci, né risulta che in esse si siano mai tenuti agoni. Cf. Wilamowitz, *KS*, V, 141s. [1906].

⁴⁸⁹ Cf. Reinach 1903 in Calvié 2010, 32 e 42; Mazon 1903, *ibid.* 58 e n. 56; Keil 1913, 137 n. 1. Senza séguito la proposta di Croiset: lo studioso, pur collocando la performance durante il periodo d'influenza di Sparta sulle città d'Asia tra il 400 e il 396 a.C. in sostanziale accordo con Wilamowitz, indica Delfi come luogo di prima esecuzione sulla base del sintagma ἀγνὰν πόλιν di vv. 237s; Croiset non esclude però che il componimento fosse destinato a una città o una colonia achea considerata la menzione degli Achei in relazione agli Ioni d'Asia al v. 236. Cf. Croiset 1903 in Calvié 2010, 63.

⁴⁹⁰ Cf. Aron 1920, 40s. Lo studioso ipotizza che la menzione della dodecapoli ai vv. 235s. faccia riferimento anche a una recuperata unità nazionale da parte delle città ioniche, espressa nel sintagma λαῶ τῶδε ai vv. 239s. dell'epilogo.

a favore dell'ipotesi segnalò Gambetti, la quale ha argomentato con nuovi elementi la proposta di una performance a Mileto negli anni del regime oligarchico Spartano in Asia. In primo luogo, l'espressione ὁ εὐγενέτας μακραίων Σπάρτας μέγας ἄγεμών dei vv. 206s. farebbe riferimento ai nobili natali di Lisandro e al suo ruolo di ἡγεμών vincitore su Atene durante il 404/3, testimoniato da fonti biografiche e storiche (e.g. Plut. *Lys.* 2 e Xen. *Hell.* II 4, 30-38): tale data corrisponderebbe dunque al *terminus post quem* della composizione del *nomos*. Inoltre secondo la studiosa, la definizione di Mileto come δυωδεκατειχῆς πρωτεύς⁴⁹¹ λαὸς ἐξ Ἀχαιῶν (vv. 235s.), che pone l'accento sull'origine peloponnesiaca degli Ioni d'Asia, servirebbe anche a screditare quel presunto 'principio dell'affinità etnica' per mezzo del quale in passato gli Ateniesi avevano riunito le città ioniche nella lega delio-attica⁴⁹². Ultimo sostenitore dell'ipotesi di una performance ionica sotto dominio spartano è Rosenbloom, il quale ipotizza per il *nomos* un'esecuzione a Efeso nel 394 a.C., anno in cui Agesilao ha assunto il comando delle operazioni militari contro la Persia: lo studioso coglie significativi punti di contatto tra il trattamento riservato ai barbari dal comandante spartano quale è riferito nelle fonti storiografiche e biografiche (Xen. *Hell.* III 4, 18-29; Plut. *Ag.* 14 603d, in cui ai Greci d'Asia che osservano la progressiva laconizzazione dei Persiani compiuta a forza da Agesilao viene posto in bocca un verso dei *Persiani*: 790 Hordern = *PMG* 790 Ἄρης τύραννος χρυσὸν Ἑλλάς οὐ δέδοικε) e la descrizione di barbari supplicanti, nudi e disperati presente nei *Persiani* di Timoteo⁴⁹³.

Gli elementi addotti dagli studiosi a sostegno di una performance filospartana non sono del tutto convincenti. Wilamowitz, seguito in particolare da Aron, assegna alla menzione del popolo spartano (*PMG* 791, 206-209) un tono apertamente laudatorio, ma la fraseologia ambigua utilizzata da Timoteo ben poco si attaglia al ritratto di un temuto ed elogiato dominatore: essa sembra, al contrario, veicolare ben altri intenti polemicici (cf. *infra*). In secondo luogo, non ci sono sufficienti elementi per cogliere nel termine εὐνομία

⁴⁹¹ Il testo tràdito riporta ΠΡΩΤΕΟΣ, che è stato identificato dal primo editore Wilamowitz con il genitivo di un inattestato πρωτεύς, deverbativo di πρωτεύω con il significato di «primo, che primeggia». A questa soluzione si oppone Blass il quale, mettendo in dubbio la plausibilità della forma πρωτεύς, propone di emendare i vv. 234-236 e.g. Μίλητος δὲ πόλις νιν ἅ / θρέψασα δυωδεκατειχέος / λαοῦ πρωτόπολις ἐξ Ἀχαιῶν. Cf. Blass 1903, 666 e 1906, 269. Pressoché contemporaneamente, Croiset propone di emendare il testo tràdito nell'aoristo πρώτευσ<εν> con soggetto ἅ [scil. Mileto] e traduce «C'est Milet, qui lui a donné le jour, Milet qui parmi le peuple des doze cités, tient des Achéens la primauté». Cf. Croiset in Calvé 2010, 63 n. 3. In un successivo contributo, anche Wilamowitz torna sull'argomento e propone di mettere a testo πρωτέουσ<α>, in riferimento a Mileto e non al popolo ionico. Cf. Wilamowitz 1906, 50. Dopo di loro, Bassett propone di leggere πρώτεος, variante ionica dell'aggettivo πρώτειος, in riferimento a Mileto. Sebbene tale soluzione sia ottima per senso, tuttavia l'aggettivo ha occorrenze solo molto tarde e non presenta mai due uscite. Cf. Bassett 1931, 162 n.1. Nell'impossibilità di risolvere definitivamente queste difficoltà, gli editori hanno deciso di non modificare il testo tradito e di porre a testo l'originale lezione wilamowitziana πρωτέος, genitivo di una presunta retroformazione del verbo πρωτεύω. Il medesimo termine occorre in contesto medico a indicare un collirio (*Aët.* fr. 7,106 Pf.) e, nella forma dorica πῶτεός, il 'principio primo' della dottrina pitagorica (Syrian. *Metaph.* 10,4). Così Janssen 1989, 145 *ad l.* e Hordern 2002, 246 *ad l.*; vedi inoltre Frisk *GEW*, II, 609 e Chantraine *DELG* 945 s.v. πῶτος; *LSJ*⁹ 1461 s.v. πῶτεός; *ibid.* 1544 s.v. πρωτεύς. Per la formazione dei nomi in -εως, si veda lo studio di Perpillou, il quale è scettico sulla retroformazione πρωτεύς. Cf. Perpillou 1973, 107 §99.

⁴⁹² Cf. Gambetti 2001, 53ss.

⁴⁹³ Cf. Rosenbloom 2006, 148-154.

di v. 240 «das Schlag-wort der Oligarchie, die durch die εὐνομοῦσάτη πόλις des Lykurgos überall ans Ruder gekommen hat»⁴⁹⁴. Come è stato osservato da più di uno studioso⁴⁹⁵, il generico auspicio formulato da Timoteo in chiusura del *nomos* non sembra alludere a una specifica forma di governo, bensì recuperare un *topos* della tradizione letteraria: un ampio dossier di loci similes testimonia che la coimplicazione di pace interna e buon governo è un elemento convenzionale e nel linguaggio eulogistico costituisce un comodo passpartout per la lode di qualsiasi città. Si ricordino almeno Hes. *Th.* 902s. δεῦτερον ἡγάγετο λιπαρὴν Θέμιν, ἣ τέκεν Ὀρασ, / Εὐνομίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τε θαλυῖαν; cf. inoltre Bacchyl. *Ep.* 13, 119-121 Εὐνομία τε σαόφρων, / ἄ θαλίας τε λέλογγεν, / ἄστυα τ' εὐσεβέων ἀνδρῶν ἐν εἰρ[ή]νῃ φυλασσει (riferito ad Egina); Pind. *O.* 13, 6s. ἐν τᾷ (scil. Corinto) Εὐνομία ναίει κασιγνήτα τε, βάρθρων πολίων ἀσφαλές, / Δίκα καὶ ὁμότροφος Εἰρήνη, κτλ. Per le convenzionali associazioni di buon governo/ pace interna e pace/ incolumità si possono citare rispettivamente le espressioni ἀπόλεμος εὐνομία in Pind. *P.* 5, 67s. ed ἐν ἀπήμοσι θεσμοῖς εἰρήνης in *HH* 7,16⁴⁹⁶. In ultimo, contro l'appropriazione esclusivamente spartana del concetto di 'buon governo', si può citare Solon. fr. 4, 32 W², in cui il termine Εὐνομίη è parte integrante di una riflessione sul governo ateniese. Altrettanto convenzionale sembra l'utilizzo del deittico ὄδε ai vv. 238 e 240 (riferito rispettivamente a πόλις e λαός), il quale non fa necessariamente riferimento alle appena menzionate Mileto e Dodecapoli (vv. 234s.), ma è piuttosto da considerarsi marca stilistica generalizzante che veicola la ripetibilità della performance in qualsiasi contesto e in qualsiasi occasione⁴⁹⁷. Per venire alle proposte più recenti, il presunto ritratto di Lisandro riconosciuto da Gambetti ai vv. 206s. è problematico, poiché l'identificazione di ἀγῆμόν con un singolo individuo è difficilmente conciliabile con il successivo termine λαός, tanto per senso quanto per costruzione sintattica⁴⁹⁸. Tra gli argomenti citati da Rosenbloom a favore di una performance efesia sotto regime spartano, viene detto che Efeso, dopo Mileto, è l'unica altra città menzionata nel *nomos* e il fatto che tale menzione sia posta in bocca al barbaro farfugliante (vv. 160s.), è stato interpretato dallo studioso come un riferimento ironico alle operazioni militari di Agesilao a Efeso nel 394 a.C. Tuttavia, il fatto che Efeso sia l'unica città nominata all'interno del *nomos* oltre a Mileto non può costituire di per sé una sufficiente ragione per ritenerla luogo della prima esecuzione, soprattutto alla luce dei copiosi versi che sono andati perduti. Inoltre, il verso dei *Persiani* che Plutarco immagina pronunciato dai Greci d'Asia nel contesto della campagna antipersiana di Agesilao in Ionia (*PMG* 790 ap. Plut. *Ag.* 14, 603d) potrebbe già aver assunto, in quell'epoca, al valore gnomico che Zenobio ci testimonia per l'Atene del IV sec. a.C. (cf. Zenob. *Athous* II 47 ap. Miller *Melanges* p. 363 Ἀρης τύραννος· τοῦτο τὸ κομμάτιον ἐκ τῶν Τιμοθέου Περσῶν, ὃ διὰ ἐπὶ τῆι ὥδῃ εὐημερίαν Ἀθήνησιν ἐπιπολάσαν εἰς παροιμίαν περιέστη. μέμνηται ταύτης Μένανδρος ἐν Θαΐδι)⁴⁹⁹.

⁴⁹⁴ Cf. Wilamowitz 1903, 64.

⁴⁹⁵ Cf. Janssen 1989, 147 *ad l.*: «in agreement with the literary convention, and not in favour of one particular city, T. asks to grant prosperity and peace»; Cf. Hordern 2002, 248, *ad l.*: «εὐνομία can describe the behaviour of the citizens rather than the formal laws of the state».

⁴⁹⁶ Molti di questi passi sono citati da Keil (successivamente da Hordern 2002, 248 *ad v.* 240) come esemplificazione dello stretto legame tra i concetti di εἰρήνη ed εὐνομία, che perde in tali contesti il suo originario valore politico per adattarsi a una topica tradizionale. Tuttavia, egli rintraccia un'eccezione a questo quadro d'insieme proprio nell'*epilogos* dei *Persiani*, il quale, pur nelle sue caratteristiche formali convenzionali, cela una pregnante allusione politica alla conquista della pace interna attraverso il regime oligarchico spartano. Cf. Keil 1916, 38ss. e, ancor prima, il suo intervento sui *Persiani* (*id.* 1913, 136 n. 1). Sulla corrispondenza tra εὐνομία e regime spartano, cf. anche Gambetti 2001, 61.

⁴⁹⁷ Così Janssen 1989, 20 e 147 *ad v.* 250 (nella numerazione di Wilamowitz); Sevieri 2011, 135 *ad vv.* 327-240.

⁴⁹⁸ Per obiezioni a Gambetti in tal senso, si veda Firinu 2009, 129 n. 77.

⁴⁹⁹ A questa conclusione arriva già Levi, partendo dal contesto della citazione del verso in Plut. *Ag.* 14 603d: «perché infatti un verso del νόμος fosse all'epoca della spedizione di Agesilao così familiare agli Ionii come dalle parole dello

A ridosso dell'edizione wilamowitziana dei *Persiani*, Levi muove prime, importanti obiezioni all'ipotesi di una composizione filospartana e all'esclusione di Atene dal novero dei possibili luoghi di esecuzione dei *Persiani*. In primo luogo, osserva lo studioso, i versi pervenutici non rappresentano che la metà del *nomos* e non sono sufficienti a escludere che Timoteo non facesse menzione di Atene o di Temistocle in quanto è per noi ormai perduto; né potrebbe considerarsi argomento probante in tal senso una mancata menzione della città, dal momento che il poeta è decisamente più concentrato a descrivere gli effetti della battaglia sui Persiani che a ricordare i singoli Greci che la vinsero. Sulla base di queste osservazioni, lo studioso mette in dubbio entrambi i *termini post quem* del 412 a.C. e del 404 a.C. stabiliti da Wilamowitz e propone di datare i *Persiani* a un'epoca anteriore alla defezione di Mileto dalla lega delio-attica, tra il 415 e il 412 a.C.⁵⁰⁰.

La prima argomentata ipotesi a favore di un'esecuzione ateniese risale a Bassett, il quale, pur ignorando del tutto il precedente contributo di Levi, ne condivide alcune riflessioni. In più, lo studioso si concentra sulle numerose testimonianze letterarie che farebbero pensare a una prima di fronte a un pubblico Ateniese. Tra quelle citate da Bassett figura l'esametro d'apertura del *nomos* o del *prooimion* che lo precedeva⁵⁰¹, pervenutoci per tradizione indiretta nella in un passo della *Vita di Filepomene* plutarchea che è bene qui contestualizzare: lo stratega della Lega Achea, reduce dalla recente vittoria su Sparta ottenuta a Mantinea nel 207 a.C., assiste due anni dopo ai Giochi Nemei, dove il citaredo impegnato nell'agone pronuncia con voce stentorea l'*incipit* dei *Persiani* (Tim. *PMG* 788 ap. Plut. *Phil.* 11 362d κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον), suscitando nell'uditorio il ricordo della vittoria ottenuta da Filepomene. Bassett osserva che l'esametro in questione riecheggia due versi del celebre ditirambo pindarico sulla vittoria dell'Artemisio destinato agli Ateniesi (Pind. fr. 77 M ὄθι παῖδες Ἀθηναίων ἐβάλλοντο φαεννά/ κρηπῖδ' ἐλευθερίας) e che, giusto il confronto, nel verso di Timoteo «the references is to some Athenian or at least to the Athenian λαός»⁵⁰². Lo studioso cita poi la testimonianza della *Vita Euripidis* di Satiro in cui si

storico appare essere stato, conviene che il canto non fosse allora appena composto, ma già eseguito più di una volta, e il popolo avesse avuto modo di sentirlo e ripetere spesso e d'imprimerselo nella memoria». Cf. Levi 1904, 56.

⁵⁰⁰ Cf. Levi 1904, 55s.

⁵⁰¹ I verbi che introducono l'esecuzione del verso in Plutarco e in Pausania (rispettivamente ἐνάχθεσθαι e κατάρχεσθαι) sono stati interpretati ora come i versi di apertura del proemio (cf. Power 2001 120s.; Hordern 2002, 127s. Rosenbloom 2006, 148), ora come l'inizio del *nomos* vero e proprio (cf. Power 2010, 530); secondo Korzeniewski [1974, 38], il verso apparterebbe all'*omphalos* o alla sua sezione introduttiva (*katatropa*). Tuttavia, l'assenza dell'invocazione alla divinità per propiziare il canto tipica di un'apertura proemiale e il riferimento alla libertà ottenuta nella lotta contro i Persiani che costituisce la narrazione centrale del *nomos*, fa propendere per un'identificazione di *PMG* 788 con l'*incipit* del componimento vero e proprio. La scelta del metro potrebbe essere spiegata alla luce di una testimonianza del *De musica* sull'*habitus* di Timoteo di comporre i suoi primi *nomoi* in versi eroici, mescolandovi la λέξις διθυραμβική ([Plut.] *De mus.* 4 1132e. Per un'analisi più dettagliata del passo, cf. *infra*).

⁵⁰² Cf. Bassett 1931, 155. Similmente Hordern [2002, 127], il quale propone δῆμος Ἀθηναίων.

afferma che Timoteo, sconsolato per gli insuccessi di pubblico dovuti alla sua eccessiva *καινοτομία*, sarebbe stato incoraggiato da Euripide a credere in un rovesciamento di situazione e che proprio il tragediografo avrebbe composto il proemio dei *Persiani*⁵⁰³. Se l'aneddoto, che ci è trasmesso con qualche variante in Plut. *an sit seni* 795d, è affidabile nell'indicazione di un rapporto e di una collaborazione tra i due, ne segue che la morte di Euripide nel 406 a.C. o meglio il suo trasferimento da Atene presso la corte di Archelao III di Pella nel 408 a.C. divengono necessari *termini ante quem* per la composizione del *nomos*. Bassett sceglie l'anno 412 a.C. come possibile *terminus post quem*, che coincide con il ritorno della Persia nelle vicende della Grecia, i plurimi trattati degli Spartani con i Persiani e, in ultimo, il controverso ruolo di Mileto e di tutta la Ionia: questa storica spaccatura della Grecità giustificherebbe il vagheggiamento di quello spirito panellenico che aveva allontanato un tempo la minaccia persiana e che sembra pervadere, secondo Bassett, il *nomos* dei Persiani. La data ipotizzata dallo studioso troverebbe conferma anche in alcuni dati letterari, come l'influenza che *il nomos* ha avuto su un piano metrico, musicale e lessicale su alcuni ἀπολελυμένα lirici dell'ultimo Euripide e in particolare sulla monodia dello schiavo frigio nell'*Oreste* del 408 a.C. (vv. 1369-1503), la quale presenta delle evidenti somiglianze con l'intermezzo del barbaro tartagliante contenuto nei *Persiani* (Tim. *PMG* 791,140-161)⁵⁰⁴.

Le argomentazioni di Bassett sono state accolte dalla maggioranza degli studiosi, che propendono generalmente per una performance ateniese – presumibilmente in occasione delle Panatenee - non oltre il 408 a.C.⁵⁰⁵. Sebbene non si possa concedere eccessivo peso alle affermazioni di Satiro, di cui più di uno studioso ha messo in luce la scarsa affidabilità⁵⁰⁶, esistono tuttavia probanti affinità stilistiche e metriche con la produzione tragica degli ultimi drammi ateniesi di Euripide, affinità che in alcuni casi sembra

⁵⁰³ Satyr. *Vita Eur.* P. Oxy. 9 1176 ed. Hunt fr. 39 col. XXII pp. 78ss. Arrighetti (= TrGF 5.1 I A 87a) τοῦ Τιμοθέου παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν διὰ τὴν ἐν τῷ μουσικῇ καινοτομίαν καὶ κ[α]θ' ὑπερβολὴν ἀθυμήσαντος ὥστε κα[ὶ] τὰς χεῖρας ἑαυτοῦ διεγνακῆναι προσφέρειν, μόνος Εὐριπίδης ἀνάπαλιν τῶν μὲν θεατῶν καταγελάσαι, τὸν δὲ Τιμόθεον ἀ[ἰ]σθόμενος ἡλικός ἐστιν ἐν τῷ γένει παραμυθησασθαι τε λόγους διεξιῶν ὡς οἶόν τε παρακ[λ]ητικωτάτους, καὶ δὴ καὶ τὸ τῶν Περσῶν προοίμιον σύγγρασαι, τοῦ τε νικῆσαι παύσασθ[αι] κατα[.]ο[.]ενον [ν]τι[. Le emendazioni di Wilamowitz e Hunt (τῶι τε νικῆσαι Wilamowitz ap. Hunt | καταφ[ρ]ο[ν]οῦμ]ενον [αὐτίκα τὸν Τιμόθεον...].[- - e.g. Hunt), s'intende che Timoteo, dopo la vittoria riportata nell'agone grazie ai Persiani, smise di essere disprezzato dal pubblico. Così Edmonds 1940, 283 e Campbell 1993, 76. Sull'affidabilità della notizia di Satiro, cf. Bassett 1931, 158s.; Arrighetti 1964, 150s.; Maas RE VI A/2 1332. (1937); Herington 1985; Janssen 1989; Power 2010, 93; Lambin 2013, 112. *Contra* Wilamowitz 1903, 53ss. e 63; Keil 1913 p. 137 n. 1.; Schmidt-Stählin 1929, I, 3, 324 n. 9;

⁵⁰⁴ Cf. Bassett 1931 160s. e, prima di lui, A. Olivieri, *Nomos auletico*, «RAAN» V 1917, 97ss. (segnalato da Del Grande 1946, 26). Janssen, sulla base di queste evidenti somiglianze con l'*Oreste* e le più tarde tragedie di Euripide, in particolare L'*Ifigenia in Aulide* e le *Baccanti*, restringe il periodo della composizione e della prima performance all'anno 408/407 a.C., prima della partenza di Euripide da Atene. Cf. Janssen 1989, 22.

⁵⁰⁵ Tra gli altri, Maas RE VI A/2 (1937); Hansen 1984, il quale suppone che la composizione del *nomos* fosse legata alla vittoria ateniese di Cizico nel 411/410 e che il componimento fosse stato eseguito nel mese di Munichione dell'anno successivo in occasione dell'annuale commemorazione della battaglia di Salamina; Herington 1985; Janssen 1989; Van Minnen 1997, secondo il quale la mancata menzione di Atene e il tono panellenico dell'intero *nomos* giustificano il suo apprezzamento nella comunità degli Ellenomenfiti minacciati all'altezza del IV sec. a.C. proprio dai Persiani, a cui apparteneva lo scriba o il possessore del papiro dei *Persiani*. Sul carattere ateniese e al contempo panellenico del *nomos* cf. anche Powell 2010; a favore di una performance ateniese si vedano ancora Firinu 2009; Sevieri 2011; Lambin 2013; Leven 2014. Scettico Hordern 2002.

⁵⁰⁶ Cf. Lefkowitz 1981, 88-104; Hordern 2002, 16.

manifestarsi in forma di consapevoli e biunivoche riprese⁵⁰⁷. Tuttavia, quello su cui, a mio parere vale la pena insistere più di quanto non sia stato già fatto, sono le forti corrispondenze lessicali e di contesto tra l'esametro incipitario del *nomos* (fr. 788 Hordern κλεινὸν ἔλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον) e i versi del ditirambo pindarico dell'Artemisio destinato agli Ateniesi (Pind. fr. 77 M. ὅθι παῖδες Ἀθηναίων ἐβάλλοντο φαεννά/ κρηπιδ' ἔλευθερίας). Da un punto di vista formale, l'espressione di Timoteo sembra una prosecuzione e un rimaneggiamento dell'originaria metafora pindarica e tale ipotesi è suffragata proprio da un frammento di Pindaro, in cui le medesime metafore artigianali si affiancano e si completano, questa volta in contesto poetologico (Pind. fr. 194, 1-3 M. κεκρότητα χρυσέα κρηπις ἱεραῖσιν ἀοιδαῖς/ εἶα τειχίζωμεν ἤδη ποικίλον/ κόσμον αὐδάεντα λόγων)⁵⁰⁸. Inoltre, il recupero di questo modello doveva avere uno spiccato valore allusivo per il pubblico ateniese, sul quale il ditirambo in questione esercitava un forte potere adulatorio ancora a ridosso della guerra del Peloponneso, come ci ricorda Aristofane nel 425 a.C. (Ar. Ac. 636-640)⁵⁰⁹. L'ode pindarica aveva in Atene un pregnante valore ideologico ed eulogistico che difficilmente Timoteo avrà rifiutato di recuperare in apertura della narrazione della vittoria di Salamina, che rappresentava il compimento di quella libertà di cui l'Artemisio aveva 'posto le basi'⁵¹⁰. Giusta quest'interpretazione, la scelta dei contenuti del *nomos* e l'illustre *Anspielung* letteraria costituiscono una consapevole opera di *captatio benevolentiae* da parte di Timoteo, dettata dalla necessità di ottenere l'apprezzamento del pubblico e di mediare gli eccessi innovativi della sua poesia, forse gli stessi che Satiro ci testimonia poco graditi proprio fino al momento della composizione dei *Persiani*. Per

⁵⁰⁷ In particolare, l'influenza letteraria esercitata da Euripide sulla composizione dei *Persiani* è stata approfondita di recente da Firinu 2009. Sulla base di un confronto tra alcune espressioni metaforiche presenti nel primo stasimo dell'*Ifigenia in Tauride* e alcune *kenningar* nella narrazione della concitata ritirata dei barbari nei *Persiani*, la studiosa ipotizza che il citarodo abbia ripreso e complicato espressioni della λέξις di Euripide e che proprio questa influenza del tragediografo faccia pensare come possibile *terminus post quem* alla composizione dell'*Ifigenia in Tauride* (413 a.C.).

⁵⁰⁸ In Pind. fr. 194 M. la metafora artigianale ha la funzione pragmatica di scandire le diverse sezioni dell'ode al momento stesso di eseguirle, secondo la modalità della *composition in performance*: per mezzo di essa Pindaro segnala il passaggio dal προοίμιον, parte introduttiva in cui dovevano essere presentati i destinatari dell'ode, allo sviluppo del componimento vero e proprio, forse nella canonica commistione di esemplare narrazione mitica e motivi encomiastici. Per il valore metaforico di κρηπις come sezione preliminare dell'ode, cf. Pind. P. 7,1-4 κάλλιστον αἰ μεγαλόπολις Ἀθῆναι/ προοίμιον Ἀλκμανιδῶν εὐρυσθενεῖ γενεῇ/ κρηπιδ' ἀοιδῶν/ ἵπποισι βαλέσθαι. Per questa e altre metafore artigianali di valore poetologico, cf. Vissicchio 1997, 293s. Power, sulla scia di Rosenbloom [2006, 148], ipotizza che anche in Tim. PMG 788 sia presente una metafora di valore poetologico e che il soggetto di τεύχων sia il poeta stesso. Lo studioso si appella al ben attestato valore poetologico del verbo τεύχω e del sostantivo κόσμος come "ordine, sistemazione del canto" e all'importanza che tale metafora riveste nella sphragis di Timoteo, a partire dall'aggettivo νεοτευχῆς al v. 203. Cf. Power 2001 122ss. e *id.* 2010, 530s. Occorre tuttavia obiettare all'ipotesi dello studioso che solitamente il valore metapoetico di τεύχω e κόσμος è suggerito dalla presenza di un riferimento esplicito al canto, alla composizione o parti di essa. Per κόσμος cf. Od. VIII 489 λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀεῖδεις e VIII 489 ἵππου κόσμον ἄεισον; cf. Solon. fr. 1, 2 W² κόσμον ἐπέων e Simon. fr. 11, 23 W² ἔντυνο]ν καὶ τόνδ[ε μελ]ίφρονα κ[ό]σμον ἀοιδῆς. Per τεύχω, cf. Od. XXIV 197 τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῆν; Pind. P. 1,4 ὅπταν προοιμίον ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα (sc. ὃ φόρμιγξ) e P. 12,19 παρθένος αἰλῶν τεύχε ἀμυφώνον μέλος).

⁵⁰⁹ Aristofane fa qui riferimento all'invocazione encomiastica nei confronti di Atene che apre il ditirambo dell'Artemisio (Pind. fr. 76 M. ὦ ται λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοιδίμοι/ Ἑλλάδος ἔρεισμα, κλειναὶ Ἀθῆναι, δαίμονιον πθολιέθρον), parodiata anche in Ar. Eq. 1329. Il successo e l'importanza dell'ode sono ben testimoniate da Isocrate (15, 166), il quale ricorda il cospicuo compenso e la carica di prossenia che in quell'occasione furono concessi a Pindaro dagli Atenesi ὑπὲρ ἑνὸς μόνου ῥήματος (i.e. ἔρεισμα τῆς Ἑλλάδος). Altri *testimonia* del successo del ditirambo sono raccolti da Ieranò 1997, 66ss. Sull'argomento cf. anche Zimmermann 1992, 53ss.

⁵¹⁰ Per tutte queste motivazioni, ritengo meno probabile che PMG 788 si ispiri all'encomio simonideo per i caduti delle Termopili e in particolare ai versi che contengono la lode del singolo Leonida (Simon. PMG 531, 7-9 = Poltera F 261, 7-9 μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεονίδας/ Σπάρτας βασιλεύς [ὁ Σπάρτας βασιλεύς : codd. : ὁ del. Bergk., prob. Page : ὁ... βασιλεύς om. Poltera], ἀρετᾶς μέγαν λελοιπῶς/ κόσμον ἀνάον τε κλέος). Il passo viene citato a confronto da Hordern [2002, 129], il quale non esclude che «if the subject was δῆμος Ἀθηναίων, Timotheus may be deliberately creating a contrast between the emphasis on individual leaders in the 'Spartan' battles (Plataea, Thermopylae) and the 'popular' accomplishment at Salamis.». La σύγκρισις tra i due passi occorre anche in Leven 2014, 90s.

quanto riguarda la datazione della prima performance, è difficile considerare l'argomento del *nomos* del tutto disgiunto dalle vicende politiche ed è lecito supporre, con Bassett e altri, che esso non avrebbe avuto lo stesso peso prima del 412 a.C., anno in cui riaffiora la minaccia persiana proprio nella Ionia di Timoteo. Il ricordo della battaglia di Salamina, che è il primo tentativo, vincente e collettivo, di sconfiggere la minaccia barbara, doveva produrre l'effetto di rinverdire quell'antico sentimento panellenico in un momento storico di disunione e pericolo, proprio a causa delle politiche di avvicinamento che Sparta stava portando avanti nei confronti dei Persiani in territorio ionico⁵¹¹. Non del tutto convincenti sono le ipotesi avanzate da Janssen, secondo il quale il termine Ἀχαιοί «had merely a sentimental appeal calling up time when the Greek were united»⁵¹²; e Hordern, il quale osserva che la menzione della dodecapoli ionica, oramai priva di qualsiasi attualità storica, esercita unicamente un forte potere emozionale⁵¹³. Infatti, vale la pena osservare che l'impiego del termine Ἀχαιοί nel significato inclusivo di «Greci» è riservato in epoca post-omerica soltanto agli Argivi che hanno combattuto sotto le mura di Troia (accanto ai drammi della saga troiana, si segnalano Pind. fr. 259 M.; Bacchyl. *Ep.* 11,114 e 126; *Dith.* 15,39), mentre in tutti gli altri casi esso coincide con la denominazione etnica specifica di Achei (cf. Pind. *N.* 7, 64; 10,47; *I.* 1, 31 e 58; in tragedia, cf. Soph. *El.* 701). Alla luce di queste osservazioni, è difficile pensare che la definizione della Ionia come δωδεκατειχῆς πρωτεύς λαός ἐξ Ἀχαιῶν non alluda alla divisione in dodici ripartizioni che le città ioniche importarono in Asia Minore al momento della loro migrazione dalla madrepatria achea secondo una tradizione che, già dall'epoca di Erodoto, era ampiamente diffusa (Hdt. I 145; VII 94; IX 26, 1)⁵¹⁴. Tuttavia, in almeno una delle menzioni erodotee, si precisa che gli Ioni furono cacciati dagli Achei quando vivevano ancora nel Peloponneso e per questo furono poi costretti a emigrare prima in Attica e successivamente in Asia (Hdt. I 145 1-4 δωδεκά δέ μοι δοκέουσι πόλιας ποιήσασθαι οἱ Ἴωνες καὶ οὐκ ἐθελῆσαι πλεῦνας ἐσδέξασθαι τοῦδε εἴνεκα, ὅτι καὶ ὅτε ἐν Πελοποννήσῳ οἴκειον δωδεκά ἦν αὐτῶν μέρεια, κατὰ περ νῦν Ἀχαιῶν τῶν ἐξελασάντων Ἴωνας, δωδεκά ἐστι μέρεια). Dunque, il sillogismo per cui, menzionando la Ionia come una dodecapoli «prima tra gli Achei», Timoteo stia vantando la sua origine peloponnesiaca e si stia dichiarando a fianco di Sparta – i.e. contro Atene – non sembra del tutto lineare. È forse più semplice pensare che Timoteo rievochi questa diffusa e accreditata versione dell'origine degli Ioni per identificarli come parte integrante della Grecità, nel particolare frangente dell'incombere della minaccia persiana. In questa prospettiva, non sembra ci sia spazio né per un atto di piaggeria nei confronti di Sparta, né di discredito nei confronti di Atene⁵¹⁵.

⁵¹¹ Hose ha opportunamente osservato come nella produzione drammatica e retorica degli anni successivi al 412 a.C. in Atene sia particolarmente vivido tale sentimento panellenico, in particolare nella Lisistrata Aristofanea del 411 (Ar. *Lys.* 1128-1134) e nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, rappresentata, facendo affidamento su *Schol.* Ar. *Ran.* 67d, 14 Holwerda, nel 405 a.C. dal figlio di Euripide (Eur. *IA* 1259-75; 1375-1401). Cf. Hose 1993, 83ss.

⁵¹² Cf. Janssen 1989, 20.

⁵¹³ Cf. Hordern 2002, 245 *ad l.*

⁵¹⁴ Oltre a Erodoto, cf. anche Polyb. II 41; Strab. VIII 7,1; Paus. II 18,6-8; VII 1,1-9. Mi sembra difficile credere con Hordern che il numerale sia interpretabile come un 'round number' con il significato di 'many', una connotazione che esso presenta in passi di tutt'altro tono come Ar. *Ran.* 1327 e Pherecr. fr. 155 K.-A.

⁵¹⁵ Mi sembra poco convincente l'ipotesi di Bassett, secondo il quale Timoteo, dove aver apostrofato in tono laudatorio il popolo di Sparta suo avversario definendolo «noble from old, but young in manhood», abbia voluto enfatizzare con una certa polemicità la propria origine, ancora più antica di quella dei Dori e dunque degli Spartani con l'espressione δωδεκατειχῆς λαός πρωτεύς ἐξ Ἀχαιῶν. Cf. Bassett 1931, 163.

1. Π testo (PMG 791, 202-240)

ἀλλ' ὃ χρυσεοκίθαριν ἀέ- ξων Μοῦσαν νεοτευχῆ, έμοῖς ἔλθ' ἐπίκουρος ὕμ- νοισ {ιν} ἴηε Παιάν·	205	2 ia. pher. glyc. pher. glyc.
ὁ γάρ μ' εὐγενέτας μακράι- ων Σπάρτας μέγας ἀγεμῶν βρύων ἄνθεσιν ἦβας δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων ἐλαῖ τ' αἶθωπι μῶμωι, ὅτι παλαιότεραν νέοις ὕμνοις Μοῦσαν ἀτιμῶ· ἐγὼ δ' οὔτε νέον τιν' οὔ- τε γεραὸν οὔτ' ἰσήβαν εἶργω τῶνδ' ἐκά<ς> ὕμνων·	210	glyc. pher. glyc. pher. glyc. pher. glyc.
τοὺς {ο} δὲ μουσοπαλαιολύ- μας, τούτους δ' ἀπερύκω, λωβητῆρας ἀοιδᾶν, κηρύκων λιγυμακροφώ- νων τείνοντας ἰνυ {γ} ἄς. πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρ- φεὺς ἔτεκνωσεν	215	aristoph. pher. glyc. pher. pher glyc.
υἱὸς Καλλιόπα<ς> ὤ- ἴπεριασενί·	220	pher. glyc. pher.
Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶι δέκα ζεῦξε Μοῦσαν ἐν ὠιδαῖς· Λέσβος δ' Αἰολία ν<ιν> Ἄν- τίσσαι γείνατο κλεινόν· νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις	225	glyc. pher. glyc. pher. glyc
κίθαριν ἐξανατέλλει, θησαυρὸν πολύυμνον οἴ- ξας Μουσᾶν θαλαμευτό[[σ]]ν· Μίλητος δὲ πόλις νιν ἄ θρέψασ' ἄ δυωδεκατειχέος λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν.	230	glyc pher. glyc. pher. glyc. pher. glyc.
	235	dim. ^p dim. ^p bacch.

202 ΧΡΥΣΕΟ- Π : χρυσο- Wilamowitz¹, prob. Edmonds 204 έμοῖς Wilamowitz¹, probb. fere omnes edd. : έμοισ' Diehl¹, prob. Del Grande 204s. YMNOIΣIN Π : ὕμνοις Wilamowitz¹, probb. fere omnes edd. : ὕμνοισιν Diehl¹, prob. Del Grande 209 ΛΑΟΣ Π : λαόν Lambin 211 ΝΕΟΙΣ Π : νέοις Wilamowitz¹, probb. fere omnes edd. : νεοισ' Diehl¹, prob. Del Grande 215 τῶνδ' ἐκά<ς> δ' ὕμνων Wilamowitz¹, probb. omnes : ΤΩΝΔΕΚΑΔΥΜΝ- Π 221s. ποικιλόμουσον Wilamowitz¹, probb. Diehl¹⁻², Del Grande, Edmonds Janssen, Gostoli : -ΟΣ Π (Aron, Page, Campbell, Lambin) | Ορφεύς Wilamowitz¹, probb. omnes edd. (contra Reinach) : ποικιλομουσοαρῖσ-/τὸν Danielsson : ἔρωισυνί Lambin : ΟΡΙΥΣ Π 222 YN Π : <χέλ>υν Wilamowitz¹, probb. fere omnes edd. : <κρο>ῦ<σι>ν Reinach : <λ>ύ<ρα>ν Jurenka : ὕ<μ>ν<ου>ς Blass, prob. Aron : <τέχν>ην Hutchinson, prob. Bernabé (<τέχν>αν supplens) 223 Καλλιόπα<ς> Wilamowitz¹, probb. omnes edd. : ΚΑΛΛΙΟΠΑ Π : Καλλιόπα<ς> δ' ἦν> Blass : lacunam post ΚΑΛΛΙΟΠΑ ind. Page (<ς> ὤ- /

—>), probb. Campbell, West (Καλλιόπα<ς κόρας / Διός> supplens, probb. Sevieri), Ercoles (Καλλιόπα<ς Οιάγ-/ ρου τε> supplens) **224** ΠΙΕΡΙΑΣΕΝΙ Π : Περιάθεν Page : Περιάς ἔπι Wilamowitz¹, probb. Diehl¹, Edmonds Gostoli : Πιερία<ι>ς ἔνι Danielsson : Περιάς <ᾶ>ν<αξ> Maas, probb. Diehl², Del Grande : Πιερία ἔνι Janssen : <κόλποισι> Περιάς ἔνι van Minnen **225s.** ἐπὶ τῶι δέκα ζεῦξε Wilamowitz¹, probb. plerique edd. : ΕΠΙΤΩΙΔΕΚΑΤΕΥΞΕ Π : ἐπὶ τῶι δέκα τεῦξεν Blass : ἐπὶ τῶι δέκα τεῦξε Danielsson : ἐπὶ τῶιδε κατηῦξε Aron, probb. Del Grande, Düring, Janssen, Gostoli : ἐπὶ τῶιδε κα<ιν>ν> τεῦξε Seelinger : ἐπὶ τῶιδε κα<τέ-> / τεῦξε Ercoles : ἐπὶ τῶιδε κα<λήν> τεῦξε Lambin : ἐπὶ τῶιδε κά<ρ>τ'- / ἦῦξε emendaverim **227** ΛΕΣΒΟΣ Π : Λεσβίς dub. Maas, probb. Diehl², Del Grande | Αἰολία ν<ιν> Wilamowitz¹, probb. Diehl¹, Edmonds, Page, Janssen, Gostoli, Campbell : Αἰολία<ι νι>ν Maas, probb. Diehl², Del Grande **227s.** Ἀντίσσα<ι> Wilamowitz¹, probb. plerique edd. : ΑΝΤΙΣΣΑ Π (Maas, Diehl², Del Grande) **230s.** ἑνδεκακρουμάτοις κίθαριν Wilamowitz¹, probb. omnes edd. : ἑνδεκακρουμάτοις<ι> κίθαρί<ζων> Blass **235** θρέψασ' ἄ Wilamowitz¹, probb. omnes edd. : θρέψασα Blass | ΔΥΩΔΕΚΑ- Π, probb. omnes edd. | δωδεκα- Hutchinson **236** ΠΡΩΤΕΟΣ Π, probb. plerique edd. : πρῶτευσ<εν> Croiset : πρῶτόπτολις Blass : πρῶτευσ<α> Wilamowitz² : πρῶτεος Bassett⁵¹⁶

2. L'invocazione ad Apollo in difesa della musa 'nuova' (vv. 202-204)

Esistono chiari legami tra l'ultima scena dell'*omphalos* e l'invocazione che introduce la *sphragis*: la continuità tra le due sezioni è data in primo luogo dalla presenza del peana, quello storico-mitico sui Greci che intonano dopo la sconfitta sul nemico barbaro (vv. 196-201 οἱ δὲ τροπαῖα στησάμενοι Διός/ ἀγνότατον τέμενος, Παιᾶν'/ ἐκελάδησαν ἰήϊον/ ἄνακτα, σύμμετροι δ' ἔπε-/κτύπεον ποδῶν/ ὑψικρότοις χορείαις⁵¹⁷) e quello attuale di Timoteo, il quale chiede al dio della musica di divenirgli alleato nella battaglia contro i propri critici⁵¹⁸ Questo legame è sancito

⁵¹⁶ La colometria è quella di Ercoles 2010. Per la lettura dell'apparato critico, si seguano queste indicazioni. Π = P. Berol. 9875; Wilamowitz¹ = Wilamowitz 1903; Croiset = Croiset 1903; Blass = Blass 1903; Reinach = Reinach 1903 in Calvé 2010 da cui si cita; Danielsson = Danielsson 1903/1904; Wilamowitz² = Wilamowitz 1906; Aron = Aron 1920; Seelinger = Seelinger 1920; Diehl¹ = Diehl 1925; Maas 1937, 1333s.; Edmonds = Edmonds 1940²; Diehl² = Diehl 1942²; Düring = Düring 1945; Del Grande = Del Grande 1946; Page = Page 1962; Janssen = Janssen 1989; Gostoli = Gostoli 1990; Campbell = Campbell 1993; Van Minnen = Van Minnen 1997; Hutchinson = Hutchinson ap. Hordern 2002; West = West ap. Hordern 2002; Bernabé = [Orph.] 883 T II/2, 400; Ercoles = Ercoles 2010; Sevieri = Sevieri 2011; Lambin = Lambin 2013;

⁵¹⁷ Abbiamo notizia nella *Vita Sophoclis* di un peana, eseguito dagli Ateniesi davanti ai trofei innalzati dopo la vittoria di Salamina con un giovane Sofocle, nudo e con il solo scudo, nel ruolo di ἐξάρχων (*TrGF* IV T 1,17.19). Entrambe le descrizioni, incoraggiano l'idea di una *performance* solenne e tradizionale. È stato infatti osservato che il peana dei Greci, così come è riportato in Timoteo, presenta caratteristiche che rientrano in una norma d'esecuzione, come ci dimostra il confronto con altri testi letterari: un elemento esecutivo canonico è ad esempio il battito sonoro dei piedi, espresso attraverso il verbo ἐπικτυπέω in Tim. *PMG* 791, 196-201 e, altrove, dal verbo ῥήσσω (*HH* 3,516s. e Ap. Rh. I 536-539 e con l'espressione ποδὶ κροτέοντι θοῶ in Pind. *Pae.* fr. D6, 15-18 Ruth. = fr. 52f,15-18 S.-M.). Sull'argomento, cf. Rodighiero 2012, 126, n.67 e 135s. Sulle modalità esecutive del peana in generale, cf. Rutherford 2001, 63-68. Nella descrizione di Timoteo viene posta particolare enfasi sulla cadenza ritmata dei battiti (v. 199s. σύμμετροι ἔπε-/κτύπεον), che divengono passi di una danza concitata e rumorosa (vv. 200s. ποδῶν/ ὑψικρότοις χορείαις) e Herington [1985, 158] pensa addirittura che «the citharode renders the triumph of the Greeks, and the dance they stamped out as they sang the paean of victory». Così, dopo di lui, anche Power 2010, 543. Per obiezioni, cf. Hordern 2002, 224.

⁵¹⁸ Tali corrispondenze non sono sfuggite agli studiosi. Tra gli altri, vedi Aron 1920, 31; Korzeniewski 1974, 22ss. ; «It is thus that the poet connects the central theme of the poem with his own problems: he expects Paean to help him as

anche sul piano formale: il lessico militare e guerresco si estende, con valore metapoetico, alla contesa del poeta con i suoi detrattori, in particolare alla violenza con la quale essi lo accusano e alle risorse di cui egli ha bisogno per difendersi (cf. v. 204 ἐπίκουρος, v. 207 ἄγεμών, v.208 λαός, δονεῖ ed ἐπίφλέγων).

A questa continuità stilistica e contenutistica si accompagna tuttavia un radicale mutamento di strutture metriche che ha un importante valore programmatico: la forte varietà di ritmi che caratterizza la narrazione dell'omphalos lascia ora spazio a una versificazione di marcata impronta eolica e altrettanto marcata ripetitività, costituita dall'alternanza di ferecratei e gliconei⁵¹⁹ ora in sequenze priapiche (*glyc + pher*), ora in periodi tricolici composti da due gliconei e un ferecrateo o da un gliconeo e due ferecratei: la combinazione di questi due *cola*, sperimentata per la prima volta da Anacreonte nella costruzione di interi carmi e successivamente rifunzionalizzata dalla tragedia classica come sequenza clausolare di strofa⁵²⁰, è recuperata da Timoteo come elemento costitutivo di tutta la sezione conclusiva del *nomos*. Una convincente spiegazione di questa scelta è stata proposta da Nieddu, il quale ha osservato che, se nella precedente sezione la varietà metrico-ritmica era del tutto funzionale a ricreare con vivido mimetismo la battaglia tra Greci e Persiani, nella *sphragis* il virtuosismo descrittivo cede posto alla necessità di comunicare un contenuto autoreferenziale e programmatico e gli estenuanti e imprevedibili *tour de force* metrici lasciano spazio a un metro estremamente uniforme, che costituisce una forma di piano accompagnamento alla parola del poeta⁵²¹. Accanto a questa motivazione di carattere programmatico, se ne potrebbe affiancare un'altra di carattere stilistico a essa collegata: il fatto che simili successioni di *cola* eolici occorrono come *refrains* che si ripetono con lo stesso schema prosodico e diverso testo verbale alla

Paeon had helped the Greeks before» (Janssen 1989, 125); «Timoteo all'inizio della nuova sezione, invoca Apollo, il grande 'soccorritore' dei Greci nella lotta contro i barbari (vv. 196-201) perché accordi anche a lui protezione e favore nello scontro con i suoi oppositori, gli avversari della 'nuova musa', e venga in difesa del suo canto». Nieddu 1993, 521. Power [2010, 545], secondo il quale Timoteo intende legittimare la performance innovativa del *nomos* identificandola con quella ben più tradizionale del *peana*.

⁵¹⁹ Non fanno eccezione a quest'interpretazione il dimetro giambico di v. 202 e l'aristofanio di v. 214, la cui equivalenza rispettivamente con il gliconeo e il ferecrateo è testimoniata dalla lirica arcaica e dalle seizoni liriche del dramma. Cf. Dale 1968², 134 e Gentili Lomiento 2003, 155s. e 159.

⁵²⁰ Cf. Herington 1984, 219-222; Ercoles 2010, 117. Per la sequenza *glyc. + glyc. + pher.* cf. Aesch. Ag. 717-719 = 727-729; per il *tricolon glyc. + pher. + pher.* cf. Aesch. Ag. 696-698 = 714-716.

⁵²¹ Cf. Nieddu 1993, 527-529. Ercoles ha approfondito quest'ipotesi, osservando che la partitura metrica della *sphragis* è costruita in modo tale da delimitare microsezioni argomentative al suo interno: l'invocazione ad Apollo (vv. 202-205); l'accusa mossa dagli Spartani a Timoteo (vv. 206-212); la risposta di Timoteo (vv. 213-220); il catalogo degli antichi citaredi (vv. 221-228), le innovazioni di Timoteo (vv. 229-236). Cf. Ercoles 2010, 118s. Prima di lui, già Korzeniewski credeva di poter rintracciare all'interno della *sphragis* – pur con alcune differenze di interpretazione metrica- gruppi di *cola* identici per numero e simmetrici per affinità o anteticità di contenuto: l'invocazione ad Apollo che apre la *sphragis* ai vv. 202-205 e quella speculare dell'*epilogos* ai vv. 237-240 (gruppo α'); l'accusa degli Spartani ai vv. 206-212 (gruppo β) e la contrastiva ipotesi di Timoteo ai vv. 213-220 (gruppo γ); il riferimento a Orfeo e Terpandro ai vv. 221-228 (gruppo β') e la sua menzione come terzo ai vv. 229-236 (gruppo γ'). Cf. Korzeniewski 1974, 23-25.

fine di ciascuna strofa in stasimi tragici di chiara *Stimmung* innodico-religiosa⁵²² ha suggerito che essi fossero in principio epiftegmi di canti rituali o popolari⁵²³. Nel caso dei *Persiani*, la cornice peanica della *sphragis*, chiaramente delimitata dalle due ἐπικλήσεις apollinee in *Ringkomposition*, potrebbe spiegare la sua articolazione in sequenze metriche dall'originario afflato sacrale.

L'apertura dell'invocazione (vv. 202s. ἀλλ' ὦ χρυσεοκίθαριν ἀέ- / ξων μοῦσαν νεοτευχῆ) è costruita in modo del tutto conforme all'aretologia delle ἐπικλήσεις, nella quale di norma sono evocate le prerogative della divinità o i luoghi che predilige ed occupa⁵²⁵. Tuttavia, Timoteo non si rivolge ad Apollo ricordando semplicemente i suoi tradizionali ruoli di soccorritore e dio della musica, ma lo invoca come protettore e promotore della sua poesia. L'intera fraseologia, di per sé tradizionalmente innodica, viene dunque piegata alle esigenze programmatiche del poeta attraverso l'inserimento di preziose varianti lessicali (ἀέξων), neoformazioni (χρυσεοκίθαριν) e mirati arcaismi (νεοτευχῆ) che si caricano di forte evocatività per il loro legame con la tradizione. Riserviamo qui di séguito a ciascuno di essi una breve analisi.

⁵²² Si fa qui riferimento alla successione di due ferecratei e un priapeo che chiude le tre coppie antistrofiche del secondo stasimo delle *Supplici* di Eschilo (Aesch. *Suppl.* 630-709) e del primo stasimo dell'*Agamennone* (Aesch. *Ag.* 355-487). Il modulo prosodico del cosiddetto efimnio ritmico (vd. *infra* n. 36) utilizzato da Eschilo viene recuperato, modificato e rinnovato nel primo stasimo dell'*Eracle* di Euripide, anch'esso formato da tre coppie antistrofiche (Eur. *HF* 348-450): alla fine delle prime quattro strofe occorre una sequenza di tre ferecratei e un priapeo, mentre nelle ultime due l'efimnio è aumentato ancora di un ferecrateo. Per una puntuale analisi metrica di *Suppl.* 630-709 cf. Dale 1981, III, 7-9; per Eur. *HF* 348-450 cf. *ibid.*, 104-107. Va altresì osservato che lo stesso schema prosodico dell'efimnio presente nelle *Supplici* e nell'*Agamennone* è posto in apertura della seconda coppia strofica del primo stasimo delle *Baccanti*, in cui Euripide «opera un'altra innovazione, svincolando la strofetta dal carattere gnomico e culturale-evocativo, proprio degli efimni, e trasferendola a sorpresa a inizio di stanza». Così Cerbo 2010⁵, 517 n. 26. Il carattere innodico di questa struttura metrica è tuttavia evidente nella chiusa dell'epodo del III stasimo delle *Baccanti*, in cui la sequenza di gliconeo, tra ferecratei e priapeo clausolare «enfattizza il modulo del *makarismòs* a cui fa riferimento quest'epodo» (*ibid.* 524, n. 43).

⁵²³ Cf. in particolare Wilamowitz 1895, 80-7 (81; 84), il quale assegna a questo *refrain* la definizione di 'efimnio ritmico'; Sul suo significato stilistico e drammaturgico nei contesti in cui occorre (*Supplici* e *Agamennone* di Eschilo; *Eracle* di Euripide), si vedano le riflessioni di Lomiento 2011, 97-112. Sul valore di *refrain* rituale della successione *glyc.* + *pher.*, cf. inoltre Dale 1968², 148s.

⁵²⁴ Hordern segnala che ἀλλ' è una formula «traditionally beginning a prayer and here perhaps calling attention to the hymnic nature of the section». Cf. Hordern 2002, 203 *ad. l.* e la bibliografia ivi citata. A ciò si può aggiungere che la presenza di ἀλλὰ in contesti esortativi segnala spesso anche il cambiamento di modalità enunciativa, come accade in Pindaro (*O.* 7,87; *O.* 6,22; vedi Hummel 1993, 410, § 524.). Nel caso di Timoteo la particella coincide certamente l'*incipit* di una preghiera, ma anche con il passaggio dalla narrazione mitica all'attualità del discorso della *sphragis*. Un'altra funzione va assegnata all'invocazione di v. 237 ἀλλ' ἐκατάβoλε Πύθι' κτλ. Quest'ultima sembra una *variatio* della formula ἀλλ' ἀνάξ, che fonti erudite e lessicografiche identificano con la marca introduttiva dell'*epilogos* del *nomos* citarodico (Zenob. 5,99; Ael. Dionys. *α* 76, p.102 Erbse, ap. Eustath. P 239,18; Hesych. *α* 3113 L.; Phot. *α* 987 Theodoridis). Una testimonianza della convenzione proviene da un frammento attribuito da Bergk 1853³ a Terpandro e identificato dallo stesso studioso con l'apertura dell'epilogo del *nomos Orthios* (Terp. fr. °7 G. ἀλλ' ἀνάξ μάλα χαῖρε). L'affinità con l'invocazione conclusiva dei *Persiani* è ipotizzata da Gostoli: «si può pensare che ἀλλ' ἀνάξ μάλα χαῖρε introducesse, per es., i versi conclusivi di un *nomos*, sull'esempio di quanto si riscontra nell'epilogo dei *Persiani* di Timoteo, che inizia con l'invocazione ad Apollo ἀλλ' ἐκατάβoλε Πύθιe (*PMG* 791,237) ». Cf. Gostoli 1990, 146s. *ad l.* Una differenza di tono tra le due invocazioni dei vv. 202 e 237 era già stata colta da Aron 1919, 31: «Das schlußstück des Nomos beginnt und schließt Timotheos mit einem Anruf Apollos, der hier am Anfang des persönlichen Teils auch eine persönliche Bedeutung hat, im Gegensatz zu der allgemein religiösen am Schlusse des Ganzen, wo er mehr formelhaft sein dürfte». Non così Hordern [2002, 247], secondo il quale le ἐπικλήσεις hanno la stessa funzione.

⁵²⁵ Particolarmente interessante è il confronto con alcune invocazioni euripidee ad Apollo in qualità di dio della musica: *Ion.* 881s. ὦ τᾶς ἐπταφθόγγου μέλπων/ κιθάρας ἐνοπᾶν, κτλ.; *Alc.* 582s. χόρευσε δ' ἄμφι σᾶν κιθάραν,/ Φοῖβε, κτλ.; *IT* 1129s. κέλαδον ἐπτατόνου λύρας ἀείδων. Sulla sintassi participiale nelle ἐπικλήσεις, cf. Norden 2002 [tr. it. 1996⁷], 285 n. 48.

Il verbo ἀέξω è variante poetica del più comune αὔξω/ αὐξάνω ed è attestata con una certa frequenza soltanto nell'*epos* (e.g. *Il.* VI 261, XVIII 110; *Od.* XIV 66, XV 372; *Hes. Th.* 195, 444, 524, 641; *Hes. Op.* 6, 377, 394, 773) con alcune significative occorrenze nella lirica pindarica, in cui assume spesso valore metaforico e metapoetico (in particolare si vedano *O.* 6,105 ἐμῶν δ' ὕμνων ἄεξ' εὐτερπέες ἄνθος e *fort.* fr. 70a, 13s. S-M. = *Dyth.* I, 13s. εὐάμπυκες/ ἀέ]ξετ' ἔτι, Μοῖσαι, θάλος ἀοιδῶν) e soltanto tre nella tragedia, sempre *in lyricis* (Aesch. *Suppl.* 856; Soph. *Ai.* 226; Eur. *Hipp.* 537)⁵²⁶. Il participio ἀέξων, che recupera chiaramente quest'uso della metafora vegetativa in contesto poetologico, assume l'accezione di «favorire, far progredire» Si confrontino la parafrasi di Wilamowitz (ὄστις τὴν νεωστὶ ἐπιτηδευομένην τῆς τιμίας κιθάρας μουσικὴν...προβιβάσεις) e le traduzioni di Janssen («furthering»), Campbell («you who fostered the new-fashioned muse of the golden kithara») e Hordern («fostering»)⁵²⁷.

L'aggettivo χρυσεοκίθαρις appartiene a una tipologia di composti con primo membro χρυσ(ε)ο-, nei quali il riferimento al materiale prezioso di cui è fatto l'oggetto comporta una sfumatura coloristica e nobilitante, molto vicina alla sacralità. Queste formazioni, infatti, sono particolarmente produttive nell'*epos* omerico per la costruzione di epiteti di divinità (e.g. χρυσηλάκατος in *Il.* XX 70 e *Od.* IV 122; χρυσόθρονος in *Il.* I 611, XIV 153)⁵²⁸ e la maggioranza dei composti affini al conio di Timoteo sono riservati esclusivamente alla caratterizzazione di Apollo in contesto innodico o premiale. Tra questi, si ricordano l'*hapax legomenon* χρυσοφόρμιγξ in Simon. fr. 7a.3 Poltera = *PMG* 551(a), 3 ται| χρυσοφ[όρ]μι[γξ]⁵²⁹; il parodico χρυσολύρης in Ar. *Th.* 315s. χρυσολύρα τε/ Δῆλον ὃς ἔχεις ἱεράν⁵³⁰ e il vocativo χρυσολύρη con valore schiettamente liturgico in *H. Orph.* 34,3; in ultimo, χρυσάωρ in Pind. *P.* 5, 104⁵³¹. A questi composti devono essere affiancate tutti quei luoghi in cui la lira apollinea viene definita tradizionalmente 'aurea': tra gli altri, segnale [*Hes.*] *Scut.* 202s. ἡμερόεν κιθάριζε Διὸς καὶ Ληθοῦς υἱός/ χρυσεῖη φόρμιγγι; *P.* 1, 1s., χρυσεῖα φόρμιγγι, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων/ σύνδικον Μοισῶν κτέανον, con invocazione alla lira in *Du Stil*; Ar. *Th.* 327ss χρυσεῖα δὲ φόρμιγγι/ ἰαχήσειεν ἐπ' εὐχαῖς/ ἡμετέραις, con recupero della

⁵²⁶ Cf. Janssen 1989, 128 *ad l.* ed Ercoles 2010, 120.

⁵²⁷ Cf. Wilamowitz 1903, 27; Janssen 1989, 128 *ad l.*; Campbell, 1993, 109; Hordern 2002, 234 *ad l.*

⁵²⁸ Questo genere di neoformazioni, che attingono di norma a un patrimonio linguistico antico e consolidato, sono particolarmente frequenti in Euripide: si vedano χρυσεόκυκλος *Phoen.* 176; χρυσεοσάνδαλος in *IA* 1042 e *Or.* 1468; χρυσεόστολος in *HF* 414 (cf. χρυσεόστολμος in Aesch. *Pers.* 159); χρυσεοφάλαρος in *Tr.* 520. Sull'argomento, vedi Breitenbach 1967 [1934], 68.

⁵²⁹ Cf. Poltera 2008, 288 *ad l.* e *id.* 1997, 400s. § 431.

⁵³⁰ Cf. Prato 2001, 221 *ad l.*

⁵³¹ Cf. Pind. *P.* 5, 103s. τὸν [scil. Ἀρκεσίλαν] ἐν ἀοιδῶν νέων / πρέπει χρυσάωρα Φοῖβον ἀπύειν, κτλ. Come è osservato da Cingano 1995, 538 *ad l.*, l'epiteto apollineo χρυσάωρ e l'equipollente χρυσάωρος derivano dal sostantivo ἄωρ, che qualifica generalmente un oggetto sospeso alla spalla. Esso può dunque essere tradotto «dall'aurea spada» (così in *Il.* V 509 e XV 256; Bacchyl. 3, 28) o «dall'aurea cetra», come in questo caso, dove la menzione di Apollo è direttamente connessa al canto. Per il duplice valore dell'epiteto si veda *Schol. in O* 256a¹, IV 67 Erbse χρυσάωρον· τὸν χρυσοῦν ἀορτήρα περὶ τὴν κιθάραν ἔχοντα· καὶ Πίνδαρος “χρυσάωρα Ὀρφέα” φησί. τινὲς δὲ χρυσοῦν ξίφον ἔχοντα. **B** (BCE³) **T**. Il frammento citato dallo scolio è Pind. fr. 139,9 M., in cui l'epiteto è riferito a Orfeo e si riferisce allo strumento aureo. Cf anche la glossa di Hesych. χ 777 H.-C. χρυσάωρ· χρυσοκίθαρις.

convenzione innodica in chiave chiaramente parodica⁵³². Il fatto che il conio χρυσεοκίθαρις, nuovo nella forma e tradizionale per formazione, sia attribuito all'astratto μοῦσα, e non alla divinità a cui è solitamente riservato questo genere di epiteti⁵³³, testimonia il gusto di Timoteo per la rielaborazione linguistica e la risemantizzazione della dizione tradizionale: al fine di legittimare la propria arte agli occhi dei propri critici, il poeta le conferisce sin da subito una connotazione apollinea⁵³⁴.

L'aggettivo νεοτευχής è un prezioso fossile dell'*epos* omerico artatamente riadattato al nuovo contesto: esso occorre in Omero nel significato «di nuova fattura/ costruzione» in riferimento ai carri che giacciono nella reggia di Licaone ancora inutilizzati, perché il figlio Pàndaro non ne ha portato nemmeno uno con sé al momento di andare a combattere a Troia (*Il.* V 193s. ἀλλά που ἐν μεγάροισι Λυκάονος ἔνδεκα δίφροι/ καλοὶ πρωτοπαγεῖς νεοτευχέες)⁵³⁵. In Timoteo l'epiteto è anch'esso applicato all'astratto μοῦσαν, sulla scia di una tradizione di metafore artigianali di valore poetologico di cui c'è già traccia in Omero (*Od.* XXIV 196-198 οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται/ ἧς ἀρετῆς τείξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν αἰοιδῆν/ ἀθάνατοι χάριεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ) e che giunge a un suo maturo sviluppo con la lirica pindarica⁵³⁶. Il termine, dopo Omero, è attestato qui per la prima volta e ciò spinge ad annoverarlo con Brussich tra quei termini rari della tradizione miratamente rifunzionalizzati da Timoteo⁵³⁷: lo slittamento dell'epico νεοτευχής dal campo semantico concreto e

⁵³²: Per un commento puntuale ai passi di Pindaro e di Aristofane, rimando rispettivamente a Cingano 1995, 327s. *ad l.* e Prato 2001, 223s. *ad l.*

⁵³³ Non c'è bisogno, dunque, di supporre un'*enallage* di χρυσεοκίθαρις e di riferire il termine alla divinità, come vorrebbero Fraccaroli 1913, 549 n. 2 e Brussich 1999, 42.

⁵³⁴ Su questa scelta stilistica insiste particolarmente Nieddu, secondo il quale la posizione iniziale dell'aggettivo χρυσεοκίθαρις servirebbe a enfatizzare l'aspetto tradizionale del canto di Timoteo e a porre in secondo piano il suo aspetto innovativo (νεοτευχῆ). Cf. Nieddu 1993, 521 n. 2. Pur essendo sostanzialmente d'accordo con lo studioso sulla consapevole raffinatezza stilistica dell'intero sintagma dei vv. 202s., è possibile tuttavia che la disposizione perfettamente simmetrica dei due aggettivi rispetto al sostantivo μοῦσαν rifletta sul piano formale la volontà di creare una continuità e un'armonia tra elementi tradizionali e novità all'interno della propria arte.

⁵³⁵ D'Angour [2011, 67s.] osserva a ragione che nell'*epos* omerico il concetto di «temporal novelty» (νεο-) è particolarmente produttivo per la costruzione di epiteti riferiti a oggetti artigianali, di cui evoca non soltanto la recente costruzione, ma anche l'alta qualità. Oltre al succitato νεοτευχής, si veda νεόσμηκτος, νεόστροφος, etc.)

⁵³⁶ Nell'approfondito studio di Svenbro sull'origine della metaforica artigianale in Pindaro, un ruolo fondamentale è assegnato al rapporto committente/poeta, che ha comportato la quantificazione della produzione poetica in un compenso monetario e, su un piano metapoetico, la materializzazione del componimento. Cf. Svenbro 1984, 155ss. Per una rassegna delle principali metafore artigianali in Pindaro cf. Nünlist 1998, 83-125. È bene osservare che nel corso del V sec. a.C. le continue sperimentazioni musicali e innovazioni strumentali comportano una progressiva tecnicizzazione della composizione poetica, la quale viene esemplificata da Aristofane sul piano espressivo da un abuso parodico di questa terminologia metaforica artigianale: nelle *Donne alle Tesmoforie* l'arte compositiva di Agatone viene descritta come l'opera di un fin troppo meticoloso artigiano (*Ar. Th.* 52-57), mentre nelle *Rane* anche la più semplice delle unità poetiche è dotata della propria materialità: i versi possono essere pesati, i canti del dramma divengono membra, le parole sottili segatura, la σεμνότης un'alta torre. Per le diverse declinazioni del tema artigianale in Aristofane, cf. Taillardat 1965.

⁵³⁷ Cf. Brussich 1970, 70. Secondo lo studioso, in Timoteo è evidente «latendenza a glossare gli *hapax legomena* o i *nova* rari della tradizione letteraria, sia arcaica che recente. Con questo atteggiamento Timoteo mostra di aderire a quel gusto per la ricerca del termine insolito, inteso come raffinato ornamento del discorso poetico.»

artigianale a quello poetico esprime sul piano formale la volontà del poeta di creare una continuità tra il passato poetico e la propria novità artistica (νεοτευχής μουσα)⁵³⁸.

Tra i possibili paralleli di questo procedimento stilistico, LeVen menziona il proemio dei Περσικά di Cherilo di Samo (*SH* 317 ap. Arist. *Rhet.* III 14, 1415a 1)⁵³⁹. Il poema si apre con il μακαρισμός dei poeti epici del passato, i quali erano infusi dell'ispirazione della divinità e avevano a disposizione un «prato non calpestato» di materia poetabile (v. 2 ἀκήρατος λειμών); al contrario, al tempo di Cherilo, l'arte poetica non è altro che un carro fresco di giogo che non trova superfici da battere (vv. 3s οὐδ'ἔτι ἔστι/ πάντα παπταίνοντα νεοζυγές ἄρμα). Pur nella diversità di intenti e contenuti⁵⁴⁰, il passo presenta soluzioni stilistiche vicine a quelle di Timoteo: oltre al comune utilizzo di una metafora poetologica tradizionale (in Timoteo la poesia-manufatto, in Cherilo la poesia-carro⁵⁴¹), particolare attenzione merita la risemantizzazione dell'aggettivo νεοζυγής, solitamente riferito all'aggiogamento di puledri, ma qui inserito in una *iunctura hapax* (νεοζυγές ἄρμα) sulla scia di una serie di composti aggettivali in -ζυγής e -ζυγος convenzionalmente attribuiti al sostantivo 'carro'⁵⁴². Il trattamento linguistico e semantico riservato da Timoteo all'aggettivo νεοτευχής ha un ulteriore parallelo in uno degli *skolia* simposiali contenuti nel Papiro di Elefantina [P. *Berol.* 270, *BKT* V 2 1907, 56 =*PMG* 917 (a-c)]⁵⁴³. Il componimento, che si apre con

⁵³⁸ L'originario significato artigianale del termine e la sfumatura poetologica conferitagli da Timoteo sono entrambi recuperati da Teocrito nel primo idillio, dove il premio destinato a Tirsi – se intonerà per il capraio il canto della morte di Dafni- sarà una piccola coppa campestre da libagione, fresca di costruzione e ancora odorosa di colla (Theocr. 1, 27s. βαθὸν κισσὺβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ,/ ἀμφῶες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον), la quale presenta su tutta la sua superficie raffinate e miniaturistiche incisioni figurative, descritte nel dettaglio secondo un gusto ecfrastico gradito alla poesia alessandrina (vv.32-56). Il manufatto, così come ci viene presentato da Teocrito, è una reificazione della 'nuova' poesia bucolica teocritea, in cui l'elemento apparentemente prosaico e umile viene nobilitato da una componente tecnica estremamente scaltrita e raffinata. Per una discussione del passo a proposito di Alcm. *PMGF* 17, vedi supra.

⁵³⁹ Cf. LeVen 2014, 92s.

⁵⁴⁰ Secondo la maggioranza della critica, l'espressione νεοζυγές ἄρμα qualificherebbe i tratti originali dell'opera di Cherilo rispetto alla tradizionale poesia epica e in particolare la scelta di trattare in esametri una materia di storia recente. In due versi tramandati anonimi da Aristotele a poca distanza dal frammento riconosciuto a Cherilo, molti editori e commentatori hanno individuato la sezione del proemio dei Περσικά, in cui il poeta chiederebbe alla Musa di svolgere per lui ἄλλος λόγος – e non αἰοιδή- delle Guerre Persiane (cf. *SH* *316 ap. Arist. *Rh.* III 14, 6, 1415a,11). Sull'argomento cf. Barigazzi 1956, 178ss. Huxley 1969, 15s. Di recente MacFarlane 2009, 219-234.

⁵⁴¹ Tra i numerosi luoghi pindarici in cui occorre l'immagine della poesia-carro, cf. *O.* 9, 80s., particolarmente interessante perché si accompagna, come nel caso di Cherilo, a un lessico della 'novità'; cf. anche *I.* 2,1s.; *O.* VI 22-24; in ultimo *Pae.* VII b 11-14, modello della celebre affermazione di Callimaco in *Aet.* fr. 1, 25-28 Pf. Per una rassegna dettagliata dei *loci* pindarici, rimando a Nünlist 255-264; per il recupero della metafora pindarica in Callimaco a Führer 1992, 71s.

⁵⁴² Cf. Radici Colace 1979, 23s. *ad l.* e i paralleli ivi segnalati (e.g. χρυσόζυγον ἄρμα in *HH* 31,15; τετραζύγων ὄχων in Eur. *Hel.* 1039s. e ἄρμα καλλιζυγές in Eur. *Andr.* 277s.).

⁵⁴³ Il papiro, risalente alla prima età ellenistica, probabilmente di uso privato e circolante in ambienti simposiali, contiene sul *recto* tre *skolia* lirici copiati senza soluzione di continuità (vv.1-11) e un componimento elegiaco separato dal resto con una *paragraphos* (vv. 12-21). Wilamowitz, primo editore del testo (Schubart-Wilamowitz, *BKT* V.2, 56–63, Nr. XV), mette in luce le forti somiglianze paleografiche con il papiro di Timoteo, nonché il comune utilizzo della *scriptio continua* senza la divisione in *cola* per le sezioni liriche (cf. Wilamowitz *ibid.*, 56). Ferrari ha successivamente insistito sulla natura simposiale del papiro e sul suo ruolo di *vademecum* (ὀπόμνημα) poetico in occasioni conviviali private, il quale sostituisce progressivamente le raccolte poetiche simposiali di epoca arcaica e classica costituite

un'invocazione a *Mnemosyne*⁵⁴⁴, procede con una dichiarazione programmatica sulla composizione del canto, la cui perizia artistica è connotata dall'aggettivo *πρωτοπαγής*, fossile omerico che occorre, anch'esso come *νεοτευχής*, esclusivamente in riferimento a carri⁵⁴⁵: *PMG* 917(c), 3s. ἄρτι βρύουσαν ἀοιδάν/ πρωτοπαγεῖ σοφίαι διαποίκιλον ἐκφέρομεν. Anche in questo caso l'aggettivo viene risemantizzato e accostato al concetto astratto di 'arte poetica' (σοφία ~ μοῦσαν); inoltre, in entrambi i casi la novità del canto viene veicolata dalla metafora artigianale (*PMG* 791, 206s. νεοτευχῆ μοῦσαν ~ *PMG* 917(c), 4 πρωτοπαγεῖ σοφίαι) e da quella della crescita vegetativa (*PMG* 791, 202s. ἀέ-ξων ~ *PMG* 917 (c) 3 ἄρτι βρύουσαν ἀοιδάν).

Timoteo applica simili strategie stilistiche anche nell'appena successiva richiesta al dio (vv. 204s. ἐμοῖς ἔλθ'ἐπίκουρος ὕμ-/ νοισ{tv} ἰήϊε Παιάν'). In particolare, il termine ἐπίκουρος, qui riferito ad Apollo, designa nell'*epos* omerico esclusivamente la categoria militare degli alleati dei Troiani (*Il.* II 130, 803, 815; III 451, etc.; cf. anche Hes. fr. 141,23 M.-W.) e soltanto una volta compare nell'accezione di 'soccorritore', in cui sarà successivamente impiegato con una certa frequenza nella tragedia classica⁵⁴⁶. Tra i precedenti di quest'impiego di ἐπίκουρος in Timoteo vi è ancora una volta la lirica pindarica, dove esso viene riferito al poeta e al suo χρέος di lode in metafore poetologiche a sfondo 'militare' (*O.* 13, 93-97. ἐμὲ δ'εὐθὺν ἀκόντων ἰέντα ῥομ-/βον παρὰ σκοπὸν οὐ χρή/ τὰ πολλὰ βέλεα καρτύνειν χεροῖν / Μοίσαις γὰρ ἀγλαοθρόνοις ἐκῶν/ Ὀλγαιθίδαισιν τ'ἔβαν ἐπίκουρος)⁵⁴⁷. Tuttavia, il modello pressoché sicuro di Timoteo per l'intera formula dei vv. 204s. è l'appello alla Musa contenuto nella simonidea elegia per Platea: Simon. fr. 11,20s. W², αὐτὰρ ἐγὼ[/ κικλήσκω] σ'ἐπίκουρον ἐμοῖ, π[ολύνομ]ε Μοῦσα, κτλ. Le due invocazioni, come osservato da Rutherford⁵⁴⁸, hanno comuni caratteristiche sia sul piano stilistico, dal momento che entrambe sviluppano una metafora militare in cui è il dio a essere alleato del poeta, sia strutturale, poiché entrambe svolgono funzione di cerniera tra una sezione e l'altra del componimento. Ben diverse sono, invece, le finalità delle invocazioni. Simonide, chiedendo alla Musa un aiuto concreto nell'organizzazione della materia di canto, recupera un atto convenzionale

attraverso un processo orale di riuso e ripetizione. Cf. Ferrari 1988, 181-227. Per le pratiche poetiche simposiali di epoca ellenistica, cf- Von der Mühl 1983, 19-28.

⁵⁴⁴ Il nome di *Mnemosyne* compare su uno dei tre righe di scrittura sul margine sinistro del papiro, interpretabili alternativamente come titoli degli *skolia* o come notazioni marginali a un verso del componimento.

⁵⁴⁵ Oltre al succitato *Il.* V 194, si veda *Il.* XXIV 267, in cui π. è attributo del cocchio di Priamo.

⁵⁴⁶ Cf. *Il.* XXI 431; così anche Hes. *Th.* 815. Cf. Soph. *OT* 496 e *OC* 1220; Eur. *El.* 138 (in riferimento a Zeus) e, con una fraseologia forse non casualmente simile a quella di Timoteo, *Or.* 1229s. ὦ Διὸς, Διὸς ἀενάων κράτος, ἔλθ'ἐπίκουρος ἐμοῖς φίλοις πάντως. Nell'originario significato militare il termine ricorre in Aeschyl. *Pers.* 903 e Eur. *Rh.* 753. Nella storiografia erodotea il termine è per lo più utilizzato al plurale con il valore di 'truppe ausiliarie' o mercenarie. Cf. Powell, 135 s.v. ἐπίκουρος..

⁵⁴⁷ Cf. Stehle 2001, 109.

⁵⁴⁸ Cf. Rutherford 2001, 45s.

della professione di aedo e di rapsodo, pur adattandola al contenuto non più mitico della propria elegia, bensì attuale e vivo nella memoria del suo pubblico⁵⁴⁹; Timoteo invoca Apollo come ‘alleato’ e ‘forza aggiunta’⁵⁵⁰ ai suoi nuovi canti, con lo scopo affatto peculiare di difendersi da accuse e di legittimare il suo *status* di poeta⁵⁵¹.

3. La presentazione della critica spartana (vv.206-210)

Dopo l’invocazione alla divinità, Timoteo identifica i propri critici con il popolo Spartano, tracciandone tuttavia un profilo tutt’altro che perspicuo. In particolare, la complessa fraseologia che costituisce il soggetto di *δονεῖ ed ἐλᾷ* (vv. 206s. *ὁ μέγας εὐγενέτας μακραίων ἀγεμῶν βρύων ἄνθεσιν ἦβας...λαός*) è stata variamente risolta dagli studiosi. Wilamowitz interpreta in parafrasi *ὁ γὰρ μέγας τῆς Σπάρτης ἄρχων, ὁ ἐκ παλαιοῦ εὐγενῆς δῆμος, αὐξανόμενος διὰ θαλλούσης νεότητος*, ipotizzando che con questa perifrasi Timoteo si stia riferendo al popolo spartano nella sua totalità. Esso viene definito *εὐγενῆς μακραίων*, «nicht etwa adlig und alt, sondern ‘von altem Adel’»: in questo modo Wilamowitz cerca di giustificare l’apparente contraddizione del termine *μακραίων* con con l’espressione *βρύων ἄνθεσιν ἦβας*⁵⁵².

A questa soluzione si oppone Janssen, il quale osserva che l’espressione utilizzata da Timoteo sembra includere soltanto quei nobili di nascita che governano sulla città e non l’intero popolo. L’editore propone di ricostruire come *ὁ γὰρ εὐγενέτας λαός* con il significato di ‘aristocrazia’ e di identificare nel sintagma *μακραίων Σπάρτας ἀγεμῶν* una sua apposizione; assegnando poi all’intera espressione un valore denigratorio, traduce: «for the aristocracy, the oppressive leader of Sparta since the days of old, teeming with blossoms of youth, etc.»⁵⁵³. Nella sua prospettiva filoaeniese, Janssen non crede che il tono adulatorio dell’elogio e la presenza del

⁵⁴⁹ Sul valore dell’invocazione simonidea, cf. Stehle 2001, 110-114.

⁵⁵⁰ È interessante osservare che l’etimologia maggiormente accreditata per il greco *ἐπίκουρος* fa risalire il termine alla radice **krs* del lat. *curro* da cui **ἐπίκορσος*, «Zuläufer». Cf. Solmsen, *Etymologien*, «ZVS» XXX (1890), 600s.; Frisk GEW I 357; Chantriane DELG 358; Poltera 1997, 444, § 466. Tuttavia, l’etimologia alternativa proposta da Deroy (L. Deroy, *Les leveurs d’impôts dans le royaume mycénien de Pylos*, Roma 1968, 17-19) interpreta il termine come **ἐπίκορρος* dalla radice **ker* che significa «crescere» (*creresco*, *κεράννυμι*) e traduce il termine con ‘uomo di rinforzo all’organico’ (cf. PMG 791, 202s. *ἀέξων*).

⁵⁵¹ Vale la pena di ricordare, per l’affinità di formulazione e di significato, anche l’invocazione rivolta da Lucrezio ad Afrodite come alleata della composizione poetica in apertura del *de Rerum Natura*: Lucr. I 24 *te sociam studeo scribendis versibus esse/ quos ego de rerum natura pangere conor*. Nel termine *socia*, al pari del simonideo *ἐπίκουρος* di cui sembra essere una consapevole ripresa, è valorizzata l’accezione di ‘sostegno, supporto, collaborazione’, mentre nel caso di Timoteo ben più accentuata è la sfumatura semantica di ‘soccorritore, difensore’. Ciò comporta anche una diversa interpretazione sintattica dei dativi che si accompagnano ai passi di Timoteo e Lucrezio, rispettivamente di vantaggio (*ἔμοις ὕμνοις*) e finale/ limitazione (*scribendis versibus*; cf. il commento ad l. di Bailey 1963, II, 597. A proposito del passo lucreziano, O’Hara ha opportunamente osservato come il termine *socia*, la cui traduzione greca è proprio *ἐπίκουρος*, nasconda un’allusione al filosofo ispiratore del poema, assimilato in questo caso alla divinità. Cf. O’Hara 1998, 69-74.

⁵⁵² Cf. Wilamowitz 1903, 27 (parafrasi); *ibid.* 52.

⁵⁵³ Cf. Janssen 1989, 20s. Secondo lo studioso la presenza dell’aggettivo *μέγας* in «unfavourable meaning» potrebbe riecheggiare l’espressione *μέγας βασιλεύς* con cui comunemente era denominato il re di Persia. Cf. anche Hordern 2002, 235.

termine ἀγεμών proiettino l'affermazione di Timoteo in un periodo in cui il dominio della *polis* spartana si estendeva su tutta la Grecia (ἀγεμών = ἀγεμών Ἑλλάδος)⁵⁵⁴. L'intera menzione del popolo di Sparta non avrebbe valore storico-politico, bensì meramente ideologico, come sembra suggerire il tono vago ed evocativo: l'aristocratico popolo di Sparta costituisce un'ipotesi di tutti i detrattori del poeta, comprese quelle frange del pubblico ateniese ancora ostinatamente conservatrici⁵⁵⁵.

In ultimo Hordern interpreta ὁ εὐγενέτας μακραίων Σπάρτας ἀγεμών come apposizione di λαός, cogliendovi, al pari di Wilamowitz, un riferimento al popolo spartano e non soltanto alla sua aristocrazia; alle argomentazioni di Janssen sul valore simbolico e poetico dell'ἀγεμών Σπάρτας, Hordern aggiunge che il tono cerimonioso di Timoteo, tutt'altro che sincero, veicola una certa celata ironia e che, su un piano stilistico, la compresenza di espressioni contraddittorie come μακραίων e βρύων ἄνθεσιν ἦβας ha la funzione di mettere alla berlina il conservatorismo in campo musicale di cui Sparta è esempio *par excellence*⁵⁵⁶.

La *Stimmung* ironica dell'elogio, segnalata da Hordern e ancor prima da Inama⁵⁵⁷, è ipotesi verosimile, suggerita dalla costruzione paratattica e ridondante, nonché da una semantica contraddittoria e poco perspicua che rende a dir poco grottesca e in nulla appropriata a un elogio sincero e solenne ogni traduzione, sia quella che scelga di non enfatizzare la contraddizione tra μακραίων e ἄνθεσιν ἦβας (e.g. Reinach, «L'antique et noble peuple spartiate, gran chef (de la Grèce) debordant d'une jeunesse florissante, etc.»; Paduano, «il nobile, antico,/ popolo degli Spartani, fiorente/ dei fiori della giovinezza,/ nostra grande guida, etc.»⁵⁵⁸), sia quella che, al contrario, tenda a evidenziarla (così Wilamowitz, «das altadige aber in immer frischer Jugend blühende Spartanervolk etc.»; Mazon, «le noble peuple de Sparte, qui, malgré ses longs jours, reste fécond en jeunes fleurs, etc.»; Bassett. «the populace of Sparta noble from old, bt young in manhood»⁵⁵⁹). Il carattere vago di questi versi non permette di trarre alcuna sicura conclusione su un'effettiva egemonia di Sparta sulla Ionia come vorrebbe Wilamowitz o su un appello rivolto a

⁵⁵⁴ Così Croiset in Calvié 2010, 61: «D'ailleurs, le vers 220, où le peuple de Sparte est appelé μέγας ἀγεμών, fait clairement allusion à la situation créée per les événement de 404». La stessa conclusione è implicitamente tratta da Reinach [2010, 41] che traduce il termine ἀγεμών con «grand chef (de la Grèce)» e a favore di tale interpretazione si schiera Aron 1920, 41: «werden wir nicht Wilamowitzens Auffassung von v. 220, der ἡγεμών mit Σπάρτας in der Weise verbindet, daß damit der herrschende δᾶμος, der Spartiatenstand gemeint sei, sondern Reinach zustimmen müssen, der ἡγεμών als ἡγεμών τῆς Ἑλλάδος versteht». Così anche Bassett 1931, il quale però data il nomos dopo il 412 a.C., inizio del periodo di egemonia spartana nella Ionia.

⁵⁵⁵ Cf. Janssen 1989, 20.

⁵⁵⁶ Cf. Hordern 2002, 235s. *ad l.* Dopo di lui Lambin 2013, 142 n. 132: « Le vers est trop pompeux pour n'être pas ironique».

⁵⁵⁷ Vedi il commento di Inama 1903, 649: «a me queste parole suonano ironiche, e pel cumulo degli epiteti e per la contraddizione fra μακραίων e βρύων ἄνθεσιν ἦβας». L'ipotesi è direttamente respinta da Aron, secondo il quale il tono parodico dell'elogio sarebbe del tutto inappropriato alla solenne invocazione apollinea a incipit di sphragis e alla riconosciuta autorità di Sparta in questioni musicali. Cf. Aron 1920, 36.

⁵⁵⁸ Vedi Reinach in Calvié 2010, 41; Paduano 1993, 536.

⁵⁵⁹ Wilamowitz 1903, 62; Mazon in Calvié 2010, 57; Bassett 1931, 162.

uno specifico gruppo sociale come vorrebbe Janssen⁵⁶⁰; è molto più logico pensare che Timoteo, proprio attraverso l'ambiguità linguistica, voglia ironicamente sottolineare il *no-sense* delle accuse dei suoi critici ancor prima di esporle, mettendo in ridicolo quel conservativismo che Sparta incarnava agli occhi della Grecia e, si può supporre a maggior ragione, di un pubblico Ateniese⁵⁶¹.

Sulla base di queste osservazioni, non mi sembra fuori luogo ipotizzare che i versi in questione, ben lungi dall'essere un elogio al dominatore spartano, abbiano piuttosto la struttura di uno straniante e inconsueto *patchwork* letterario in cui sono rielaborati *ad hoc* alcuni convenzionali motivi eulogistici della 'spartanità', come l'esercizio della giustizia attraverso il governo oligarchico, il valore guerriero e l'educazione musicale. Questa topica tradizionale è particolarmente sfruttata nella celebrazione poetica della città di Sparta sin da epoca arcaica, come ci testimonia Plutarco citando alcuni versi rispettivamente sotto i nomi di Terpandro (Terp. fr. 5 G. ap. Plut. Lyc. 21 53b-c ἔνθ' αἰχμὰ τε νέων θάλλει καὶ Μῶσα λίγεια/ καὶ Δίκα εὐρύγνια, καλῶν ἐπιτάρροθος ἔργων⁵⁶²) e Pindaro (Pind. fr. 199 S.-M. ap. Plut. Lyc. 21 53c ἔνθα βουλαὶ γερόντων / καὶ νέων ἀνδρῶν ἀριστεύουσιν αἰχμαὶ, / καὶ χοροὶ καὶ Μοῖσα καὶ Ἀγλαΐα). Queste sintetiche caratterizzazioni, che per la loro cogente affinità sul piano espressivo e contenutistico fanno pensare a un modulo eulogistico standardizzato facilmente riutilizzabile, potrebbero costituire, a mio parere, un diretto modello della 'lode rovesciata' che Timoteo fa degli Spartani ai vv. 206-209. La distinzione della popolazione spartana per classi di età che negli esempi succitati è programmaticamente inserita a fini encomiastici viene recuperata da Timoteo, ma la sua simmetria sintattica è completamente stravolta attraverso l'affastellamento paratattico di epiteti, sostantivi e locuzioni participiali in chiaro contrasto tra loro. Ai vv. 206s. l'espressione ὁ εὐγενέτας μακραιῶν Σπάρτας ἀγεμῶν⁵⁶³ può riecheggiare la convenzionale lode alle capacità governative della vecchia aristocrazia spartana (Pind. fr. 199,1 S.-M. βουλαὶ γερόντων ἀριστεύουσι), mentre l'immagine veicolata in λαός βρύων ἄνθεσιν ἦβας ai vv. 207s. sembra fare riferimento alla giovinezza del

⁵⁶⁰ Janssen tenta di ovviare alla contraddittorietà dell'espressione ἄνθεσιν ἦβας, riferendola non al 'fiore della giovinezza', ma a «the full flowering of one's phisique, one's adult prime». Cf. Janssen 1989, 133 ad l. .Cf. tuttavia Prato 1968, 99 ad Tyrt. fr. 10,28 W². =. fr. 7, 28 P

⁵⁶¹ Cf. Csapo-Wilson 2009, 286: «We would suggest...that Sparta in this passage refers less to a political and geographical entity than to an ideological construction by conservativ critics. The language need refer to nothing more than negative criticism from a source which is perhaps not Sparta itself, buto ne which invokes Sparta as a bastion of traditional music.»

⁵⁶² L'autenticità del frammento in questione, come anche dell'autoreferenziale Terp. fr. 2 G., è messa in dubbio da Wilamowitz 1903, 64s. n.1. Lo seguono le edizioni di Diehl 1942² e Page 1962; vedi anche Van Groningen 1955,184; a favore dell'attribuzione sono Janni [1965, 93], il quale pensa a un'influenza diretta di Terpandro su Pindaro e Gostoli [1990, 140s.], la quale non esclude che entrambi i poeti abbiano invece attinto indipendentemente a temi poetici ed etici comuni. Tra le ipotesi sulla provenienza del frammento, si veda Bergk 1882⁴, 12: «est fortasse ex carmine, quo Lacedaemoniorum discordiam composuit.»

⁵⁶³ Anche Lambin ipotizza, sulla base dell'epiteto μακραιῶν, un riferimento alla *gerousia* e per ovviare alle contraddizioni di questa supposizione con la presenza del nominativo λαός, emenda quest'ultimo termine nel corrispettivo accusativo. Tuttavia, alla luce delle osservazioni appena fatte sui modelli letterari rielaborati da Timoteo, non ritengo la correzione necessaria. Vedi Lambin 2013, 142, nn. 127 e 132.

popolo spartano in armi, celebrata nei succitati frammenti pindarico e terpandreo attraverso l'espressione νέων ἀχμαί/ ἀχμαί⁵⁶⁴. Sembra che Timoteo costruisca la caratterizzazione dei suoi critici attraverso il ribaltamento di questi collaudati spunti eulogistici e letterari; inoltre, l'accostamento ironico di giovinezza e vecchiaia nella descrizione degli Spartani ha la funzione di anticipare l'inconsistenza delle accuse che essi gli muovono, basate esclusivamente su un'opposizione antico/nuovo (*i.e.* vecchio/giovane). A questa strategia retorica e letteraria si accompagna anche una mirata scelta di un lessico altisonante: sono infatti presenti aggettivi rari e poetici come εὐγενέτας e μακραίων. Il primo è variante metrica del più comune εὐγενής e occorre in alcune sezioni liriche euripidee con valore marcatamente positivo (Eur. *Andr.* 770-773; *Ion* 1060; *Phoen.* 1510)⁵⁶⁵. Anche l'aggettivo μακραίων ha una certa caratura poetica, come si evince dalle sue occorrenze in tragedia esclusivamente *in lyricis*. Il termine è particolarmente frequente in Sofocle, dove, oltre a indicare la durata di un periodo di tempo circoscritto (cf. Soph. *Ai.* 193 in riferimento a σχολή e *OT* 518, in riferimento a βίος), può riferirsi agli dèi e qualificare la loro condizione di beata longevità (cf. Soph. *Ant.* 987 in riferimento a Μοῖραι; Soph. *OT* 1098s. τίς σ'ἔτικτε/ τῶν μακραιώνων κτλ.). Se riferito a esseri mortali, il termine ha tuttavia una sfumatura negativa: in un passo dell'*Edipo a Colono* il coro parla della lunga vita di Edipo come di un susseguirsi di pene e sofferenze e lo definisce con un pungente gioco etimologico «miserabile» e «vecchio» (Soph. *OC* 151s. δυσαίων/ μακραίων θ', ὅσ'ἐπεικάσαι)⁵⁶⁶. L'oscillazione di μακραίων

⁵⁶⁴ Si tratta in entrambi i casi di espressioni metaforiche convenzionali e ben riconoscibili alla luce dei numerosi precedenti. Per ἄνθεσιν ἦβας cf. *Il.* XIII, 48; Hes. *Th.* 988; Tyr. fr. 7, 28 W² = 7, 28 P; Solon fr. 12,1 W²; Thgn. 1007, 1070. Per νέων ἀχμαί cf. Pind. *O.* 13, 22s.; *N.* 10, 13; *I* 5, 33. Altri, diversamente, hanno ipotizzato che la iunctura βρύων ἄνθεσιν ἦβας ricordi la caratterizzazione dell'esercito persiano ormai sterminato nelle parole di Serse ai vv. 180s. ἦβαν νέων πολυάνδρον (~ Aesch. *Pers.* 670 νεολαία γὰρ ἤδη κατὰ πᾶσ'ὄλωλεν; cf. Hordern 2002, 222 *ad l.*). Per il *topos* letterario della giovinezza perduta in battaglia cf. Simon. *A. Plan.* IIIb 4,18 e III 5, 52; *Il.* XVI 857; XXII 363; Alc. fr. 3,27 Cal = *PMGF* 1,27; Aesch. *Pers.* 733, *CEG* 13, 82, 136, 155, etc. Vedi Bravi 2006, 51 n. 66. Per l'immagine nobilitante della gioventù spartana in armi, cf. anche la parenesi di Tyr. fr. 10, 15 W² = 7, 15 P. ᾧ νεοί, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες, κτλ.

⁵⁶⁵ Nell'*Andromaca* il termine è riferito all'importanza di natali eccellenti come fonte inesauribile di risorse in situazioni difficili (*And.* 770-773 εἶ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς/ οὐ σπάνις εὐγενέτας,/ κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δομάτων/ τιμὰ καὶ κλέος κτλ.). L'aggettivo ἐσθλός in questo caso non sembra far riferimento alle qualità morali, ma alle nobili origini al pari di εὐγενέτας, come dimostra anche il riferimento alla pratica araldica di dichiarare nome e genealogia negli agoni (v. 772). Cf. Lloyd 1994, 142 *ad l.* L'aggettivo εὐγενέτας ricorre anche in *Ion* 1060, dove connota gli Erettidi progenitori degli Ateniesi ed εὐγενεῖς per definizione in quanto autoctoni; in ultimo, in *Ph.* 1510 l'aggettivo εὐγενέτας, la cui coloritura poetica è accentuata dal legame sintattico con l'epico προπάροιθε, costituisce il terzo elemento di una patetica *Polar Ausdruckweise*. Sulla priorità delle occorrenze euripidee, vedi Jansen 1989, 129s., Brussich 1990, 71 e Hordern 2002, 258. Va osservato che la scelta dell'alternativa linguistica rara e poeticamente marcata è una caratteristica dello stile di Timoteo, che altrove preferisce γηγενέτας, attestato soltanto in Eur. *Ion* 1466 e *Ph.* 128, al più diffuso doppiante γηγενής (cf. Tim. *PMG* 801 σὺ δὲ τὸν γηγενέταν ἄργυρον αἰνεῖς). Janssen segnala a proposito di εὐγενέτας (*et simm.*) la possibilità che si tratti di varianti linguistiche create metri causa, in analogia al conio omerico dell'aggettivo εὐμενέτης (*Od.* VI 185) al posto del più comune εὐμενής – che, tuttavia, come osserva lo studioso non è attestata in Omero come variante preponderante. Più interessanti sono le conclusioni di Janssen a proposito della scelta di Timoteo (*ibid.* 130): «T. chooses this variant, because he has a preference for newly coined words which, in spite of their newness, do not show this».

⁵⁶⁶ Questa varietà di accezioni riflette le *Erweiterungen* semantiche del sostantivo αἰών nel corso del V sec. a.C. Degani osserva come a partire dalla tragedia eschilea il termine αἰών non indichi più genericamente un periodo di tempo finito o il suo contenuto, ma anche specificamente l'età di qualcuno (cf. Soph. *OC* 152) e, in alcuni casi, la vita umana (*e.g.*

tra i significati di «venerando» e «vecchio» produce un effetto inevitabilmente ironico nella *sphragis*.

Anche il lessico di violenza e di guerra utilizzato da Timoteo per descrivere l'azione dei suoi detrattori ha un valore marcatamente parodico e mira a screditare celatamente la tradizionale educazione musicale spartana di impronta militaristica: la σεμνότης del suo antico magistero si trasforma, nelle parole di Timoteo, in intransigenza e furore censorio ingiustificato. La scelta dei verbi δονέω, ἐπιφλέγω ed ἐλάω è determinante per drammatizzare l'azione dei detrattori e per conferirle l'effetto mimetico di un attacco militare. Il verbo δονέω indica di norma uno spostamento violento, causato dal vento, dall'acqua e da qualsiasi altra agente astratto o concreto che sia capace di generare un movimento impetuoso e travolgente⁵⁶⁷; in accordo con quest'accezione, esso può qualificare anche lo sconvolgimento subito a causa di operazioni militari o a una guerra (e.g. Hdt VII 1 ἡ Ἀσίη ἐδονέετο ἐπὶ τρία ἔτα e App. BC, IV 52 τὰ ὑπερόρια πολέμοις ἐδονεῖτο)⁵⁶⁸. Il verbo ἐλαύνω, oltre a essere una *vox media* con significato di «condurre, guidare», può indicare un atto di forza esercitato ora attraverso una spinta e un movimento ripetuti (≈ δονέω), ora attraverso l'inflizione di percosse e ferite. In contesto militare, il verbo occorre con il significato di «spingere a un punto limite» (cf. *Il.* XIII 315 e, in senso figurato, *Od.* V 290); « prostrare, sottomettere» (cf. Aesch. *Pers.* 771 Ἴωνίαν τε πᾶσαν ἤλασεν βία [*sc.* Κῦρος]) o «ferire, battere, scagliare l'arma attraverso qualcosa» (cf. *Il.* V 57, 584; XXII 269; *Od.* XXII 295; Tyrt. fr. 11,20 W²; Pind. *N.* 10,70)⁵⁶⁹.

È appena il caso di osservare che, seppure i verbi δονέω ed ἐλαύνω non occorrono con valore metapoetico, il lessico delle percosse, della violenza fisica e dell'allontanamento forzato veicola spesso un atto di censura sociale o politica e, nell'ambito di una polemica letteraria, connota un'azione contro poeti eccessivamente innovatori o sovversivi. Nell'*Iliade* Odisseo percuote Tersite dopo il suo discorso farneticante, emarginandolo e ridicolizzandolo davanti a tutti gli altri Greci (*Il.* II 265s. Ὡς ἄρ' ἔφη, σκήπτρω δὲ μετὰφρενον ἠδὲ καὶ ὦμω/ πλῆξεν; per la stessa espressione con il verbo ἐλαύνω, cf. *Il.* II 198s. Ὅν δ' αὖ δῆμου τ' ἄνδρα ἴδοι βόωντα τ' ἐφεύροι,/ τὸν σκήπτρω ἐλάσεσκεν ὁμοκλήσασκέ τε μύθω); negli *Acarnesi* di Aristofane i vecchi abitanti, agguerriti e bellicosi, s'incitano vicendevolmente a lapidare Diceopoli, artefice dell'indesiderata tregua (*Ar. Ac.* 279-280 Οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος-/ βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε,/ παῖε παῖε τὸν μιάρων./ Οὐ βαλεῖς,

Tim. *PMG* 791, 140). Quando poi il termine si svincola da qualsiasi legame concreto con la dimensione umana, può passare a significare «età, generazione, epoca», senza che tale concetto abbia dei limiti di tempo chiaramente definiti. Cf. Degani 1961, 46 e 58ss.

⁵⁶⁷ Il significato di base del verbo δονέω spiega anche il suo utilizzo in senso traslato a indicare lo sconvolgimento prodotto dal sentimento amoroso. Cf. Sapph. 130,1 V. = 130,1 LP Ἔρος δῆτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει; cf. anche Pind. *P.* 4,219 e *Ar. Lys.* 954s. Vedi inoltre Taillardat 1965, 159 § 301.

⁵⁶⁸ Vedi LSJ⁹ 444 s.v. δονέω I. 2

⁵⁶⁹ Cf LSJ⁹ 529 s.v. ἐλαύνω I 4 e II 2-3.

οὐ βαλεῖς); nelle *Nuvole* il Discorso Migliore, elogiando l'ἀρχαία παιδεία, ricorda le sanzioni fisiche che erano previste per chi a lezione di cetra non seguisse i precetti del maestro e si lanciasse in preludi 'alla Frinide' (Ar. *Nub.* 969-972 εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψειεν τινα καμπὴν οἴας οἱ νῦν,/ τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους,/ ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων). Il parallelo più probante ai versi di Timoteo proviene dal controverso *hyporchema* pratineo, in cui l'aggressione di un coro⁵⁷⁰ contro una performance aulodica eccessivamente mimetica è descritta in termini di percosse, fuoco e invettiva violenta (*PMG* 708, 10-12 = *TrGF* I 4 F 3, 10-12 ap. Ath. XIV 617e παῖε τὸν φρυνεοῦ/ ποικίλου πνοὰν ἔχοντα,/ φλέγε τὸν ὀλεσιαλοκάλαμον)⁵⁷¹. Tra gli esempi di 'percosse metapoetiche' rientra anche il parodico trattamento riservato al ditirambografo Cinesia negli *Uccelli* aristofanei, tutto giocato sull'anfibologia semantica dell'*harax legomenon* πτεροδόνητος, alla lettera «agitato dalle ali»: l'aggettivo, che viene messo in bocca a Cinesia per qualificare la condizione di leggerezza e volatilità della propria poesia (Ar. *Av.* 1388-1390 τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται/ ἀέρια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυαναγέα/ καὶ πτεροδόνητα), è ripetuto pochi versi dopo da Diceopoli con un ironico slittamento semantico a indicare le percosse che infligge a Cinesia con le ali che gli ha appena procurato (v. 1402 οὐ γὰρ σὺ χαίρεις πτεροδόνητος γενόμενος;).

Una certa attenzione merita anche il verbo ἐπιφλέγω, il cui significato-base «infiammare»⁵⁷² può essere applicato a un'azione concreta in contesto militare (e.g. Hdt. VII 32 e Thuc. II 77)⁵⁷³ e astratta, assumendo in quest'ultimo caso l'accezione metaforica genericamente positiva di «eccitare, far risplendere» e, intransitivamente, di «divampare, brillare». Si vedano rispettivamente Aesch. *Pers.* 395 σάλπιγξ αὐτῆ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν e Pind. *P.* 11, 45 τῶν δ'εὐφροσύνα τε καὶ

⁵⁷⁰ Di un coro di satiri si tratterebbe secondo quanti studiosi sono favorevoli a identificare il componimento con una sezione lirica di un dramma satiresco (tra gli altri Pohlenz 1965, 473-496; Seaford 1977/1978, 81-94; D'Alessio 2007, 95-128; Bierl 2011, 67-95). Favorevoli a una performance ditirambica, più o meno tarda, sono Wilamowitz 1913, 132-136; Lloyd-Jones 1966, 11-33; Zimmermann 1986, 145-154; Napolitano 2000, 111-155. A favore di un testo genuinamente iporchematico è invece Cipolla 1999, 33-46.

⁵⁷¹ La congettura ὀλεσιακάλαμον al v. 12 risale a Bergk 1843 e corrisponderebbe a una variante scempiata dell'inattestato *ὀλεσι<σι>λοκάλαμον, «canna che consuma la saliva» o, in accezione attributiva come interpreta LSJ⁹, «made of spittle wasting reed, epith. of the flute». Tale è la lezione dell'epitome **E** riportata in apparato da Peppink, Page e Kannicht-Snell (ὀλεσια κάλαμον). Tuttavia, di recente Cipolla ha osservato che **E** presenta piuttosto ὀλοσιακάλαμον, una lezione già riconosciuta da Kaibel e che, in tale forma, sembra derivare direttamente da ὀλοσιαλοκάλαμος presente nei codici **AC** e in Eustazio, che nel *Commentario all'Iliade* allude al verso pratineo. La lezione di **E** sarebbe esito della corruzione di un originario ὀλοσιαλοκάλαμος, traducibile con «canna tutta (piena di) saliva», come già avevano ipotizzato Casaubon e Schiewhäuser. Cf. Cipolla 2003, 66s. Genericamente il termine viene identificato con un epiteto dell'αὐλός, ma Eustazio spiega l'epiteto come un nomignolo per un suonatore di flauto scadente, in perfetto *pendant* con l'espressione dei vv. 10s. τὸν φρυνεοῦ/ ποικίλου πνοὰν ἔχοντα. Cf. *Eust. ad Σ* 576σ., 1165,25 καὶ δόναξ μὲν συρικταῖς χρῆσιμος, κάλαμος δὲ αὐληταῖς, ὅθεν καὶ τις φαῦλος αὐλεῖν ὀλοσιαλοκάλαμος ἐσκόφθη.

⁵⁷² Cf. LSJ⁹ 671 s.v. ἐπιφλέγω.

⁵⁷³ Timoteo ne utilizza la forma semplice all'interno dell'*omphalos* per descrivere le ultime fasi della battaglia: Tim. *PMG* 791, 25-27 στερεοπαγὴ δ' ἐφέρετο φόνι-/α [λίθια πισσ]ᾶ[ν]τά τε περίβο-/λα πυρὶ φλεγόμεν' ἐν ἀποτόμασι κτλ.

δόξ' ἐπιφλέγει; in ultimo, con valore metapoetico, Pind. *O.* 9, 22 φίλαν πόλιν μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς⁵⁷⁴.

A questo lessico della 'violenza metapoetica' si aggiunge in ultimo la *iunctura* αἶθοπι μῶμῳ al v. 207, «con furioso biasimo»: ⁵⁷⁵. Va osservato che il termine μῶμος, al pari di ψόγος, ha assunto un importante valore programmatico nella tradizione letteraria eulogistica, in cui indica gli atteggiamenti di biasimo che colpiscono le imprese eccellenti del *laudandus* celebrato dal poeta e, senza soluzione di continuità, anche gli atteggiamenti di censura che colpiscono il poeta stesso. Come si è approfonditamente discusso in relazione a Pindaro, questo concetto di detrazione, la cui scaturigine è costituita dall'invidia ingiustificata (φθόνος) provata nei confronti di chi è migliore, costituisce una *condicio sine qua non* della celebrazione eulogistica, dal momento che la sua presenza legittima *e contrario* il superiore valore del *laudandus* e del poeta (Cf. Pind. *P.* 1, 81s.; *O.* 6, 74s.; Bacchyl. 13,202s. ⁵⁷⁶). Anche in Timoteo, il μῶμος ingiustificato degli Spartani costituisce la premessa necessaria per elaborare la confutazione alle critiche che gli vengono mosse e legittimare così la propria arte poetica.

⁵⁷⁴ Lo stesso discorso vale per il verbo semplice φλέγω che, accanto ai significati propri di «accendere, appiccicare fuoco» e «accendersi, bruciare» quando è usato intransitivamente, può essere usato anche in una molteplicità di accezioni metaforiche, come ad esempio «fomentare, infiammare» (cf. Soph. *OT* 192 ed Eur. *Ph.* 239; al passivo con il significato di «essere infiammato/ consumato da» in Soph. *OC* 1695 e Ar. *Nub.* 992); «infiammarsi, accendersi» di un sentimento (cf. Ar. *Th.* 388 e 680); occorre inoltre con valore metapoetico nelle accezioni di «far risplendere, i.e. rendere famoso», (cf. Pind. *P.* 5,45 in riferimento all'azione delle Cariti; al passivo N. 10,2 in riferimento alla città lodata e *I.* 7,23 in riferimento al *laudandus*) e «divampare, splendere» (Bacchyl. fr. 4,80 M. παιδικοί θ' ὕμνοι φλέγονται; Cf. Mahler 1997, 308 ad l.: «Während bei Pindar immer die "Glanz"-Metapher zugrundeliegt, ist hier bei B. auch an die "Glut" des Eros gedacht, etc»). Per gli usi metaforici del verbo φλέγω *et simm.* in Euripide cf. Breitenbach 1967[1934], 158.

⁵⁷⁵ Janssen avanza l'ipotesi che in questo caso l'aggettivo αἶθοψ non faccia unicamente riferimento al 'divampare' del biasimo degli Spartani, ma anche alle tenebre che esso getta su Timoteo. Lo studioso cita a sostegno delle proprie ipotesi le occorrenze omeriche di αἶθοψ in cui traspare ancora con una certa evidenza l'accezione coloristica di 'scuro' in riferimento al vino o al fumo⁵⁷⁵ e ricorda Μῶμος figlio della nera notte nella Teogonia esiodea (Hes. *Th.* 213s.). Janssen si richiama anche al trattamento del μῶμος nella poesia encomiastica, in cui la dicotomia lode vs. biasimo viene spesso esemplificata sul piano metaforico dal contrasto tra 'luce' e 'tenebra' Cf. Janssen 1989, 132. Per il trattamento pindarico del biasimo come 'tenebra' si potrebbero aggiungere al suo dossier anche *N.* 7, 61-63 σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον, / ὕδατος ὄτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων/ κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω e *N.* 4, 39 (in riferimento all'atteggiamento dello φθονερός) φθονερά δ' ἄλλος ἀνὴρ βλέπων/ γνώμαν κενεὰν σκότῳ κυλίνδει/ χαμαὶ πετοῖσαν). Tuttavia, nel caso di Timoteo non ci sono elementi probanti a sostegno di quest'interpretazione; più probabile è che l'aggettivo αἶθοψ abbia qui il valore traslato 'bruciante, che tutto divora e dunque furioso', in accordo con il lessico militare che connota l'azione degli Spartani e con l'aggressività del loro biasimo. Per tale valore traslato di αἶθοψ si confrontino le espressioni αἶθοπα λιμόν in Hes. *Op.* 363 e soprattutto αἶθοπα βασκανίην in Agath. *AP* V 217,10.

⁵⁷⁶ In *P.* 1, 82s. si afferma che minor biasimo pende sul poeta e sul *laudandus*, quando di quest'ultimo non vengano celebrate tutte le imprese e si risparmi a chi ascolta un'eccessiva 'sazietà' di lodi altrui. Tuttavia, il rischio della censura e dello φθόνος, prosegue Pindaro, devono essere necessariamente corsi per dimostrare il valore del *laudandus* e la cifra dell'arte del poeta (cf v. 85 ἀλλ' ὄμως, κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος). La congiunta azione di φθόνος e μῶμος contro imprese eccellenti è ancor più chiara in *O.* 6, 74 (μῶμος δ' ἐξ ἄλλων κρέματα φθονεόντων κτλ.), come mostra anche la spiegazione dello scoliasta (*schol.* 124b. I, 181 Drach. ἄλλως· ὁ νοῦς ἐκ τῶν ἄλλων φθονούντων μῶμος ἐπικρέματα τοῖς τετυχῆκοσι τῶν τιμῶν τούτων· οἷον οἱ μὴ τετυχῆκοτες τοὺς τυχόντας διαμωμῶνται ὡς μηδενὸς ἀξιολόγου τετυχηκότας). Cf. anche il commento di Giannini 2013, 464 *ad l.* Per il passo bacchilideo, cf. Maehler 1982, 287. Sul concetto di inevitabilità del μῶμος, cf. Thgn. 799ss. e 1183s.

A proposito dei vv. 209s., va in ultimo osservato che le traduzioni degli studiosi divergono in alcuni punti: Wilamowitz parafrasa *ταράττει τε καὶ ἐλαύνει με σφοδρῶ ἐπιτιμήσει ἐφαπτόμενος* (διαπύρωι ψόγωι ἐπικαίωv), intendendo *ἐπιφλέγω* con valore intransitivo di «infiammarsi, ardere» e collegandolo *ad sensum* con il dativo αἴθοπι μῶμῳ⁵⁷⁷; su questa scia Edmonds «dings me and drives me with the flare of censure» e la semplificante traduzione di Paduano «mi accusa, ardente di duro biasimo»⁵⁷⁸. Janssen, osservando che «when used metaphorically the verb ἐπιφλέγω never has an unfavourable sense before T.», propone di non collegarlo al dativo e di tradurlo transitivamente in «burning me down»⁵⁷⁹. Diversamente Hordern, secondo il quale il pronome με è oggetto soltanto dei verbi principali δονεῖ ed ἐλάῳ e il verbo ἐπιφλέγων va interpretato intransitivamente e in accezione metaforica. Inoltre, la presenza della congiunzione τε (v. 213) suggerisce che la *iunctura* αἴθοπι μῶμῳ debba essere associata con ἐλάῳ, e non con il participio ἐπιφλέγων⁵⁸⁰. Prima di Hordern, in modo simile intendono i versi Reinach («...me déchire de traits de flamme et me poursuit d'une satire brûlante») e Mazon («...me presse avec une brûlante ardeur et me poursuit d'un reproche inflammé») ⁵⁸¹. Tuttavia, crea delle perplessità l'interpretazione del verbo ἐπιφλέγω in accezione metaforica negativa, la quale è attestata soltanto per il verbo semplice φλέγω/φλέγεσθαι (Ar. *Th.* 680s. *μανίαις φλέγων λύσση παράκο-/ ποσ πᾶσιν ἐμφανῆς ὄρᾶν/ ἔσται γυναιξὶ καὶ βροτοῖσιν, κτλ.* e *Nub.* 991s. *κάπιστήσει... τοῖς αἰσχροῖς αἰσχύνεσθαι κἄν σκώπη τις σε φλέγεσθαι*)⁵⁸². Non si può escludere che nella sua predilezione per i *nova* semantici Timoteo si sia servito del valore traslato di ἐπιφλέγω in modo diverso dalla tradizione, ma, fino a prova contraria, sembra preferibile accettare la traduzione di Janssen, la quale valorizza la sfumatura 'militare' del verbo ἐπιφλέγω e rende ancora più mimetica l'azione degli Spartani contro il poeta⁵⁸³.

4. L'accusa mossa dagli Spartani e la novità spregiudicata di Timoteo (vv. 211s.)

L'accusa messa in bocca agli Spartani da Timoteo in discorso indiretto (vv. 211s. ὅτι *παλαιότεραν νέοις ὑμ- / νοισ{ιν}*)⁵⁸⁴ *μοῦσαν ἀτιμῶ*) è costruita con una certa sapienza. In primo

⁵⁷⁷ Cf. Wilamowitz 1903, 27.

⁵⁷⁸ Vd. Edmonds 1927, 325 e Paduano 1993, 536.

⁵⁷⁹ Cf. Janssen 1989, 132 *ad l.*

⁵⁸⁰ Vedi Hordern 2002, 237s. *ad l.*

⁵⁸¹ Cf. Reinach 2010, 41 e Mazon 2010, 57. Cf. anche Leven 2014, 93s. «...drives me about in its blazing hostility and harasses me with burning reproach.»

⁵⁸² Per l'immagine aristofanea della collera come fuoco, cf. Taillardat 1965, 387s. § 349.

⁵⁸³ Su questa linea si muoveva già Inama, il quale traduce δονεῖ con «agita» ed ἐπιφλέγων con «bruciandomi, quasi: imprimendomi a fuoco il marchi dell'infamia» e di recente Ercoles, il quale propone di tradurre la traduzione dei vv. 210s. proposta da «...infiammandomi mi agita/ e percuote con biasimo furioso». Vedi Inama 1903, 649. Dopo di lui Aron, che pure segue l'interpretazione di Inama per il participio ἐπιφλέγων, ma interpreta δονεῖ...ἐλάῳ τε come un'endiadi e così parafrasa: «Das spartanische Volk quält mich beunruhigend, indem es mich tadelt was für mich bei dem Ansehen Spartas die Bedeutung eines Brandmales hat». Cf. Aron 1919, 32. Di recente su questa linea, si veda la traduzione di Ercoles 2008, 127: «infiammandomi mi agita / e percuote con biasimo furioso». Si segnala qui in nota la recente e isolata proposta di Lambin, il quale emenda λαός di v. 210 nell'accusativo λαόν e traduce: «...me tourmente en embrasant le peuple./ et me poursuit d'un reproche enflammé». Cf. Lambin 2013, 144.

⁵⁸⁴ Secondo Janssen la *iunctura* νέοις ὑμνοῖς alluderebbe, allo stesso modo di ἐμοῖς ὑμνοῖς di vv. 204s., al solo *nomos* dei *Persiani*, dal momento che il poeta non avrebbe potuto richiedere la protezione di Apollo per componimenti precedenti. Cf. Janssen 1989, 129 *ad l.* Tuttavia, l'argomentazione dello studioso risulta eccessivamente razionalistica ed è preferibile cogliere un riferimento alla produzione di Timoteo tout court, come suggerisce anche l'impiego di ὕμνος nell'accezione generica di «canto» Cf. Hordern 2002, 235 *ad vv.* 204s. Sul valore del dativo, strumentale (soluzione a mio parere preferibile) o di vantaggio, si dividono le opinioni degli studiosi: per la prima interpretazione

luogo, la disposizione chiasmica del dativo e dell'accusativo enfatizza il contrasto tra gli aggettivi νέος e παλαιός; inoltre, la forma di quest'ultimo, al grado comparativo e con un vocalismo raro rispetto all'equipollente παλαιότερος (tra le sporadiche occorrenze, si vedano *Il. XXIII* 788, Tyrt. fr. 9,42 W² e P. N. 6,55)⁵⁸⁵, sembra peculiare e viene considerata alternativamente dagli studiosi come un'espressione di nobilitazione della musica tradizionale o della sua degradazione. Del primo avviso è Janssen, il quale traduce il termine παλαιότεραν «ancient and venerable for that reason»⁵⁸⁶. Chi associa all'aggettivo una connotazione dispregiativa (e.g. Ercoles, «perché nei nuovi canti non rispetto la Musa antiquata»⁵⁸⁷) ha certamente presente un altro frammento programmatico in cui Timoteo prende apertamente posizione a favore della propria novità, disdegnando la μοῦσα παλαιά quella che lo ha preceduto (*PMG* 796 ap. Ath. III 122c-d)⁵⁸⁸:

οὐκ ἀεῖδω τὰ παλαιά,
 καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω·
 νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει,
 τὸ πάλαι ἦν Κρόνος ἄρχων·
 ἀπίτω Μοῦσα παλαιά

1 ἀεῖδω codd. probb. fere omnes edd. : ἄδω Farnell, probb. Hordern, Sevieri | παλαιά codd. : παλεά Wilamowitz, prob. Edmunds || 2 καινὰ γὰρ CE, probb. omnes edd. : καὶ τὰ γὰρ Bowra, prob. Del Grande : τὰ γὰρ Maas : καὶ ταγὰρ A | ἀμὰ Wilamowitz, probb. Diehl¹⁻², Maas, Page, Zuntz, Hordern, Sevieri : ἄσματα Schneidewin : μάλα Bergk : ἀμὰ καινὰ Bowra, prob. Del Grande: ἄμα A : om. CE, Eust. || 3 νέον Conomis || 4 πάλαι Meineke || 5 παλαιόν CE, Eust. | ἀπειτω A : ἀπίτω CE, Eust.⁵⁸⁹

propendono Reinach 2010, 41 e Nieddu 1993, 522 n.3.; per la seconda Mazon 2010, 57; Paduano 1993, 649; Ercoles 2008, 127; Lambin 2013, 144; Leven 2014, 93.

⁵⁸⁵ L'uso del chiasmo è notato da Nieddu 1993, 522. Per il vocalismo, cf. Janssen 1989, 133 e Hordern 2002, 238s.

⁵⁸⁶ Cf. Janssen 1989, 133 *ad l.* Lo studioso cita un parallelo pindarico in cui il comparativo indica l'antichità della tradizione a cui il poeta si affida per proseguire la sua narrazione (*N.* 6,55s. καὶ ταύταν μὲν παλαιότερου/ ὁδὸν ἀμάξιτον εὔρον· ἔπομαι δὲ καὶ αὐτὸς ἔχων μελέταν). L'impiego del comparativo con Stimmung positiva e in contesto metapoetico ha un possibile precedente, seppure a parti invertite, anche in Pind. *O.* 9, 48s. αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων/ νεωτέρων. In questo caso, la presenza del comparativo νεώτερος, oltre a enfatizzare l'opposizione con il precedente παλαιός, produce l'effetto di valorizzare la 'novità' del canto.

⁵⁸⁷ Cf. Ercoles 2008, 127.

⁵⁸⁸ Il frammento è generalmente considerato, sulla scia di *PMG* 791, 202-236, la *sphragis* di un *nomos* perduto o la conclusione programmatica di un ditirambo. Cf. già Wilamowitz 1903, 65, Del Grande 1946, 122 e Hordern 2002, 252.

⁵⁸⁹ Per la comprensione dell'apparato, si seguano le seguenti indicazioni: Schneidewin = Schneidewin 1844; Meineke = Meineke 1867; Bergk = Bergk 1882⁴; Farnell = Farnell 1891; Wilamowitz = Wilamowitz 1903; Diehl¹⁻² = Diehl 1925 e 1942; Bowra = Bowra 1934; Edmunds = Edmunds 1940; Del Grande = Del Grande 1946; Page = Page 1962; Zuntz = Zuntz 1984; Hordern = Hordern 2002; Sevieri = Sevieri 2011. Il testo del frammento sopra riportato è quello di Page 1962, mentre l'apparato è un ampliamento di quello di Hordern 2002. Mentre gli ultimi tre versi sono puri dimetri ionici *a minore*, i primi due hanno una struttura metrica ambigua, variamente interpretata dagli editori e commentatori. Al v. 1 Farnell è intervenuto sul tradito ἀεῖδω di v.1 riportando il verso alla misura di un ferecrateo, soluzione approvata da Hordern 2002 e Sevieri 2011, nonché già presa in considerazione precedentemente da Page (*id.* 1962, 415, app. *ad vv.* 1-2). G.S. Farnell, *Greek Lyric Poetry*, London 1891. A favore di un *incipit* in ferecratei si era già mosso anche Bergk 1882⁴ con la congettura μάλα al v. 2., alla quale la maggioranza degli studiosi ha tuttavia preferito l'enfatico ἀμὰ di Wilamowitz 1903. Quest'ultimo emenda anche παλαιά in παλεά al v. 1 e interpreta i vv. 1-2 come un unico dimetro coriambico, seguito soltanto da Edmunds 1940. In ultimo, Bowra, che al primo verso non emenda, propone di leggere al v. 2 τὰ γὰρ ἀμὰ καινὰ κρείσσω, dimetro ionico anaclomeno. Cf. C.M. Bowra, *Varia Lyrica*, «Mnemosyne» I 1934, 179s. Dal momento che non conosciamo il contesto metrico più ampio in cui questi versi si inserivano, mi sembra azzardato intervenire *metri causa* su ἀεῖδω (Farnell), e su παλαιά (Wilamowitz) al v. 1: tanto più che il primo verso, nella forma in cui ci è stato trasmesso da Ateneo, risulta uno ionico *a minore* con primo *metron* trocaico e quarto elemento del secondo *metron* libero (—υ—|—υ—υ) ed è quindi struttura metrica del tutto coerente con i successivi vv. 3-

L'immagine che emerge da questo pochi versi, per quanto isolati, è quella dell'innovatore spregiudicato che promuove la sua novità a discapito di un'arte poetica antiquata e obsoleta: è proprio da questa reputazione, tuttavia, che Timoteo tenta di svincolarsi nella *sphragis* e che costituisce il principale capo d'accusa mosso dai suoi detrattori. Dal momento che tutta sua apologia poggia interamente le basi sulla necessità del poeta di liberarsi dalla taccia di 'svilitore' della poesia *παλαιά*, connotare in senso apertamente negativo l'aggettivo *παλαιός* si sarebbe rivelato del tutto controproducente, tanto più che esso è posto in bocca ai critici, che guardano all'antichità poetica con nostalgia e rimpianto⁵⁹⁰. È forse più corretto dire che l'amfibologico statuto della forma *παλαιότεραν* e delle sue possibili sfumature semantiche sembra conferire all'accusa degli Spartani, al pari del loro ritratto, una sottesa e ironica patina di 'arcaicità': sulla medesima ambiguità sembra essere costruita anche la denominazione degli avversari di Timoteo come *μουσοπαλαιολύμας* di vv. 216s., la quale recupera e rifunzionalizza le parole dei critici.

L'accusa spartana a Timoteo di disonorare con le sue novità compositive la semplicità dell'antica musica riportata nella *sphragis* ha generato nella successiva tradizione antiquaria una serie di aneddoti sul presunto rapporto intercorso tra il poeta e Sparta. In particolare, diverse fonti ci testimoniano provvedimenti giuridici da parte degli efori nei confronti del poeta, di cui il più comune consiste nel taglio delle corde in eccesso rispetto a quelle previste dal tradizionale strumento eptacordo (tra gli altri testimoni, cf. Cic. *de leg.* II 39; Plut. *Inst. Lac.* 17.238c; *de prof. in virt.* 13 84a; Ag. 10,7; *Apophth. Lac.* 220c⁵⁹¹). Il fatto che anche il suo precursore e addirittura Terpandro siano vittime di questa disposizione, fa pensare che tali notizie non siano affidabili e siano piuttosto un esito di un processo di idealizzazione promosso dalla critica conservatrice a Platone e Aristotele, la quale conosce uno sbocco nel neo-pitagorismo e neo-platonismo di età imperiale. Tra queste testimonianze è particolarmente interessante quella offerta dal decreto di Sparta contro Timoteo tramandatoci da Boezio nel *De Institutione Musica*: si tratta di un falso risalente al II sec. d.C.⁵⁹² che riproduce testualmente i provvedimenti

5 (sulla libertà di costruzione del primo *metron*, cf. West, 1992, 143; scettico Hordern 2002, 252). Non mi sembrano inoltre particolarmente convincenti le obiezioni avanzate da Bowra contro gli emendamenti di Wilamowitz al v. 2: da un punto di vista stilistico, la posizione incipitaria di *καὶνὰ* attestataci dall'epitome è in enfatico ed efficace contrasto con il precedente *παλαιά*. Da un punto di vista metrico, la presenza dell'aristofanio (—υυ—υ—) non causa una rottura nel metro, dal momento che la sua struttura è flessibilmente interpretabile come ionica o eolica a seconda del contesto in cui viene inserita. Sulla lettura 'ionica' dei due versi iniziali cf. Zuntz 1984, 83; sull'ambiguità tra cola eolo-coriambici e ionici nelle sezioni liriche del dramma, cf. Dale 1968², 143-147 e West 1992, 127.

⁵⁹⁰ Cf. Marzullo [1993, 426], il quale parafrasa così i versi in questione: «(scil. Timoteo) ha oltraggiato la «musica» d'antan, con inni ossessivamente avanguardistici». Lo studioso mette altresì in evidenza come il frammento *PMG* 796 sia uno dei più evidenti testimoni dello slittamento semantico negativo subito dal concetto di 'antico' (*παλαιός/ἀρχαῖος*) tanto sul piano ideologico e politico, quanto su quello culturale: alla fine del V sec. a.C. le commedie di Aristofane, in particolare le *Nuvole*, e l'esperienza di Timoteo sono i più autorevoli testimoni di questa forte divaricazione tra i concetti di *νέος* e *παλαιός*, la quale comporta sul piano intellettuale un gusto per la ricerca spregiudicata della novità scaltrita e dell'invenzione a tutti i costi. Cf. *ibid.*, 419ss.

⁵⁹¹ Un dossier completo dell'aneddotica è in Palumbo Stracca 1997, 130-132.

⁵⁹² La non-autenticità del testo è riconosciuta già da Wilamowitz e approvata dalla maggioranza degli studiosi; tuttavia, la sua proposta di datazione in piena epoca ellenistica (II sec. a.C.) non può essere accolta, dal momento che alcuni tratti dialettali laconici presenti nel testo, come la rotacizzazione del *ς* a fine di parola, sono attestati soltanto a partire dal II sec. d.C., salvo qualche sporadica e non probante eccezione. Ciò spinge dunque a non risalire prima di questa data, nella quale operava anche quella che viene considerata dalla critica come la più probabile fonte di Boezio nella trasmissione

promulgati dal governo spartano contro le innovazioni musicali di Timoteo e che prevede, oltre al consueto taglio delle corde, anche l'espulsione dalla città di Sparta a monito di tutti coloro che in futuro volessero introdurre ulteriori innovazioni⁵⁹³. trascrizione di Palumbo Stracca 1997 derivata dall'edizione boeziana di Friedlein:

Ἐπειδὴ Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος παραγινόμενος ἔτταν ἀμετέραν πόλιν τὰν παλαιὰν μῶαν ἀτιμάσθη καὶ τὰν διὰ τῶν ἑπτὰ χορδῶν κιθάριζον ἀποστρεφόμενος πολυφωνίαν εἰσάγων λυμαίνεται τὰ ἀκοῶν τῶν νέων, διὰ τε τῶν πολυχορδίων καὶ τῶν καινότερον τῶ μέλιον ἀγεννή καὶ ποικιλίαν ἀντὶ ἀπλόων καὶ τεταγμένα ἀμφιέννυται τὰν μῶαν ἐπὶ χρώματος συνιστάμενος τὰν τῶ μέλιον διασκευὰν ἀντὶ τῶν ἑναρμονίῳ ποττὰν ἀντίστροφον ἀμοιβάν, παρακληθεὶς δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τῶν Ἐλευσινίων Δάματρον ἀπρεπῆ διεσκευάσατο τὰν τῶ μύθῳ διασκευὰν – τὰν γὰρ Σεμέλαρ ὠδῖνα {ρ} οὐκ ἐν δίκαι<ι> τῶν νέων διδάκκη – δέδοχθαι ἢ φα ἢ περὶ τούτοις τῶν βασιλέων καὶ τῶν ἐφόρων μέμνηται Τιμόθεον, ἐπαναγκάσαι δὲ καὶ < > τὰν ἑνδεκά χορδῶν ἑκταμόνταρ τὰρ περιττὰρ ὑπολιπόμενος τὰρ ἑπτὰ, ὅπως ἕκαστος τὸ τῶν πόλιον βάρων ὁρῶν εὐλαβῆται ἔτταν Σπάρταν ἐπιφέρειν τι τῶν μὴ καλῶν ἡθῶν, μήποτε ταράρρηται κλέων ἀγῶνων.

Nella costruzione del decreto spiccano il recupero *expressis verbis* dell'accusa che Timoteo mette in bocca agli Spartani nella *sphragis* dei *Persiani* (PMG 791, 211s. ~ Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος ...τὰν παλαιὰν μῶαν ἀτιμάσθη)⁵⁹⁴, nonché l'uso del verbo λυμαίνομαι, che nell'autodifesa di Timoteo qualifica quanti svisiscono davvero l'antica antica (PMG 791, 216s. μουσοπαλαιολύμας), mentre nel testo del decreto indica gli atti di corruzione perpetuati da Timoteo attraverso le proprie novità⁵⁹⁵. In ultimo, il riferimento alle quattro corde supplementari introdotte da Timoteo nella cetra sembra modellato e

del decreto, i.e. il neopitagorico Nicomaco di Gerasa. Così già Wilamowitz 1903, 70; Marzi 1988, 264; Palumbo Stracca 1997, 134-136; Brussich 1999, 30. Scettica Prauscello 2009. Numerose proposte sono state avanzate sulle motivazioni sottese alla redazione del decreto e sulla tipologia di ambiente che abbia potuto concepirlo. La *facies* linguistica, per quanto curata, è estremamente composita e l'impiego di tratti linguistici laconizzanti – accanto a arcaismi ed elementi della κοινή - non è sempre del tutto coerente: questo ha spinto la maggioranza degli studiosi a ritenere che il decreto non sia opera di un grammatico di professione (*pace* Thumb e Kieckers 1932, 80), ma che veicoli esso un preciso intento ideologico alla luce del quale vanno lette le peculiari scelte linguistiche e contenutistiche operate dal falsario. Si riferiscono qui di séguito le principali ipotesi interpretative. Wilamowitz pensa a un documento circolante in ambienti non scolastici né peloponnesiaci «als Illustration zu der Musikgeschichte». Cf. Wilamowitz 1903, 70. Palumbo Stracca, sulla base di una puntuale analisi linguistica e dialettologica, ipotizza che il falso sia stato concepito in ambiente neopitagorico e successivamente legittimato da Nicomaco di Gerasa nella sua opera, appellandosi alla propensione di queste cerchie per la falsificazione letteraria, al loro dorico in molto affine a quello presente nel decreto e, in ultimo, alla matrice ideologica generalmente conservatrice della corrente pitagorica e neopitagorica nell'ambito di questione etiche e musicali. Cf. Palumbo Stracca 1997, 129-160. Obiezioni recenti a quest'ultima tesi sono state avanzate da Prauscello, secondo la quale la redazione pitagorica di un decreto moralizzatore in ambito musicale mal si concilia con la celebrata invenzione dell'ottacordo da parte di Pitagora, che consiste proprio nell'aggiunta di una corda supplementare allo strumento tradizionale (Nic. *Ench.* 5, 244-245 Jan). La studiosa ipotizza che la redazione del decreto, promossa dalle *élites* della classe dirigente spartana, fosse dovuta alla necessità di riaffermare la propria identità greca in epoca imperiale attraverso un manifesto ideologico volutamente arcaicizzante: in tal modo si spiegano l'uso di un formulario vicino a quello dei decreti di epoca ellenistica destinati ai *poetae vagantes*, la menzione degli *Eleusinia* in onore di Demetra – in età imperiale non più agoni musicali, ma feste associate strettamente con la maternità e la fertilità – come occasione per la performance de *Le doglie di Semele* e, in ultimo, la dizione arcaicizzante del decreto. La scelta del codice giuridico sarebbe dovuta, secondo Prauscello, all'esigenza di legittimare agli occhi di tutti, cittadini e non, la coesione civica di un popolo che si riconosce in un passato glorioso. Cf. Prauscello 2009, 168-188.

⁵⁹³ La procedura dell'espulsione si ricava dalla premessa di Boezio alla citazione del decreto. Cf. Boeth. *Inst. Mus.* I 1, 182 Friedlein: *Quoniam vero eis Timotheus Milesius super eas, quas ante reppererat, unum addidit nervum ac multipliciorem musicam fecit, exigere de Laconica consultum de eo factum est, etc.*

⁵⁹⁴ Il recupero funzionale di questi versi della *sphragis* è stato colto dalla maggioranza degli studiosi: cf. già Wilamowitz 1903, 70; Palumbo Stracca 1997, 132; Hordern 2002, 8s. Prauscello 2009, 179 n. 67.

⁵⁹⁵ È interessante osservare come quest'accusa nella sua formulazione (λυμαίνεται τὰ ἀκοῶν τῶν νέων), sia molto vicina a quella sollevata nei confronti di Socrate, altro celebre sovvertitore dell'ordine costituito. Si veda Hordern 2002, 8s., il quale sottolinea le somiglianze tra il decreto contro Timoteo e quello contro Socrate riportato da Diogene Laerzio (D.L. II 40) e collocato nel *Metreon* di Atene. Cf. anche Prauscello 2009, 179.

contrario sulle novità tecniche orgogliosamente rivendicate dal poeta (PMG 791, 229-231 ...μέτροις/ ῥυθμοῖς τ' ἔνδεκακρουμάτοις/ κίθαριν ἐξανατέλλει).

Va tuttavia osservato che nel testo del decreto il disonore arrecato all'antica musica, che nella *sphragis* è espresso in termini evocativi, è esplicitamente identificato con l'abbandono da parte dello strumento eptacorde, il quale costituiva nell'immaginario della critica conservatrice il simbolo della musica tradizionale⁵⁹⁶. In ciò il decreto riflette una convinzione che fu propria di Platone, Aristotele e soprattutto dello Pseudo Plutarco del de musica, per cui il mantenimento di una gamma limitata di melodie e di ritmi (i.e. ἀπλότης musicale) garantisce l'integrità etica della musica:

Questo atteggiamento trasgressivo rinfacciato a Timoteo, che è una chiara rielaborazione della sua rivendicazione dei 'metri e ritmi dagli undici suoni' ai vv. 239ss. della *sphragis*, ha un possibile precedente in due versi attribuiti a Terpandro e tramandatici da diverse fonti (Terp. fr. 4 G. ap. Strab. XIII 2. 4 σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγαρυν ἀποστέρξαντες αἰοιδᾶν / ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνου⁵⁹⁷. Come la maggioranza degli studiosi, la Gostoli pone a testo la variante ἀποστέρξαντες («disprezzare») attestata in Cleonide e Clemente Alessandrino, commentando così la sua scelta: «i termini ἀποστέρξαντες e νέους ὕμνου⁵⁹⁸ sembrano riferirsi proprio al 'rifiuto' di una vecchia tecnica ed all'assunzione, al suo posto, di una 'nuova'». Va tuttavia osservato che la *varia lectio* ἀποστέρξαντες presente in Strabone presenta delle evidenti affinità con la formulazione del decreto, in cui il verbo ἀποστρέφω, pur in diversa diatesi, indica l'abbandono dello strumento tradizionale da parte di Timoteo (cf. Boeth. *Inst. Mus.* I 1 τᾶν διὰ τᾶν ἑπτὰ χορδᾶν κιθάριξιν ἀποστρεφόμενον).

5. La risposta del poeta all'accusa dei critici e il rifiuto dei μουσοπαλαιολῶμαι (vv. 213-217)

I versi 213-215 introducono le prime argomentazioni apologetiche di Timoteo, che sgorgano senza soluzione di continuità dalle critiche conservatrici mosse al poeta. L'espressione οὔτε νέον τιν' οὔτε γεραῖον οὔτ' ἰσηβαν ai vv. 213s. è riconducibile al campo delle *Polar Ausdruckweisen*⁵⁹⁹, dispositivi retorici che permettono, attraverso l'accostamento di due o più categorie in qualche modo antitetiche e diametralmente diverse tra loro, di significarne una più ampia che le rappresenti e includa entrambe. Nella forma utilizzata da Timoteo, che ha ad archetipo alcune formule omeriche come νέοι ἠδὲ γέροντες⁶⁰⁰ e ἢ νέος ἢ παλαιός⁶⁰¹ ed è complicata dall'inserimento di un terzo

⁵⁹⁶ Questo atto di rifiuto della citarodia antica è ben evidente nel succitato frammento PMG 796. Sul suo possibile rapporto con il decreto, cf. Marzi 1988, 267 e Brussich 1999, 32.

⁵⁹⁷ Il frammento è trasmesso anche in Cleon. *Introd. Harm.* 12, p. 202, 6ss. Jan; Clem. Alex. *Strom.* 6,16,144, II p. 505, 6 ss. Stählin. L'attribuzione a Terpandro, attestata da tutte le fonti citate tranne che da Clemente, è stata messa in dubbio da Smyth 1900, 169 *ad l.* («it is the production of a later writer who wished to make the poet give documentary evidence of the musical invention currently attached to his name»); Wilamowitz 1903, 64 n. 1; Page 1962. Di recente a favore dell'attribuzione cf. Gostoli 1990, 137. In particolare, la studiosa si sofferma sulle parole di Strabone, dalle quali si comprende che l'attribuzione dei versi a Terpandro era da considerarsi tradizionale (cf. Strab. XIII 2. 4. ἐν τοῖς ἀναφερομένοις ἔπεσιν εἰς αὐτόν).

⁵⁹⁸ Cf. Gostoli 1990, 136 *ad l.* e prima di lei Bergk 1843, Pomtow 1885, Michelangeli 1889, Smith 1900, Fraccaroli 1913, Edmonds 1922, Diehl 1925, Romagnoli 1932, Campbell 1988.

⁵⁹⁹ Per le diverse forme e funzioni della *Polar Ausdruckweise*, vedi Kemmer 1900, in particolare 55-61.

⁶⁰⁰ Cf. *Il.* II 789; IX 36 e 258.

⁶⁰¹ Cf. *Il.* XIV 108; si vedano anche le varianti νέοι ἠδὲ παλαιοὶ in *Od.* I 395 e νέαι ἠδὲ παλαιαὶ in *Od.* II 293 e IV 720.

elemento (οὐτ'ισήβαν)⁶⁰², l'associazione di diverse classi di età definisce un concetto di umanità aperto e inclusivo ed enfatizza la presa di distanza da parte di Timoteo nei confronti della posizione intrasigente dei suoi detrattori⁶⁰³: a differenza degli Spartani, egli non esclude nessuno dalla propria poesia soltanto perché è vecchio, giovane o della sua stessa età.

Diverse ipotesi sono state avanzate sui referenti delle categorie: secondo Inama, Timoteo farebbe riferimento a poeti-avversari a cui vorrebbe precludere l'accesso agli agoni, in quanto artisticamente inadeguati a competere con lui. Questo atteggiamento del poeta sarebbe, secondo lo studioso, la causa della critica spartana riportata ai versi appena precedenti⁶⁰⁴. Levi appoggia la proposta, senza tuttavia escludere che l'espressione dei vv. 213ss. possa avere anche un valore traslato e riferirsi a quelle categorie di poeti rivali verso i quali Timoteo avrebbe dimostrato disprezzo e rifiuto nei propri canti⁶⁰⁵. Obiezioni a entrambe le ipotesi vengono mosse da Aron, il quale osserva che Timoteo, impendendo ad altri di entrare in competizione come sostiene Inama, avrebbe sensibilmente ridotto le occasioni per esibirsi e affermare la propria arte; inoltre, è del tutto improbabile che il poeta, bisognoso di conciliare la propria posizione poetica con quella degli Spartani, si possa essere indebitamente arrogato il diritto di giudicare come opportuna o meno la partecipazione di altri agli agoni. Altrettanto impudente sarebbe l'affermazione di Timoteo così come è interpretata da Levi: secondo lo studioso, il poeta starebbe ammettendo senza scrupoli che non disdegna di inserire materiale altrui nei propri canti e che risparmia soltanto i μουσοπαλαιολύμαι dal suo saccheggio. Secondo Aron, Timoteo in questi versi afferma di non nutrire alcuna prevenuta avversione nei confronti della musica *d'antan* e di chi la pratica, come gli Spartani pensano; anzi, egli la difende e la preserva soltanto da quelli che vogliono aggredirla. Sulla base di quest'interpretazione, lo studioso propone ardite soluzioni grammaticali, *i.e.* sottointendere un infinito ποιεῖν al reggente εἶργω e cogliere nel genitivo τῶνδε ὕμνων un riferimento generico ai canti e non specificamente a quelli di Timoteo, in cui il dimostrativo avrebbe soltanto la funzione di accompagnare un termine precedentemente menzionato (cf. la *iunctura* νέοις ὕμνοις). Il pensiero dei vv. 213ss. è così parafrasato da Aron: «denn ich dulde jeden in der Musik, mag er jung sein und auf neue, mag er alt sein und auf alte Weise komponieren, raube also auch nicht dem alten Stile die Verbreitung. Nur die μουσοπαλαιολύμαι (sic!) will ich aus der Musik verdrängen, die ich doch also

⁶⁰² Oltre al parallelo segnalato da Janssen *ad l.* (Thgn. 3 πρώτων τε καὶ ὕστατον ἔντε μέσοισι; cf. Janssen 1989, 134), si veda Aesch. *Th.* 197 ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον ed Eur. *Ph.* 1509s. τίς Ἑλλὰς ἢ βάρβαρος ἢ τῶν προπάροισ' εὐγενεῶν. Per l'uso delle *Polar Ausdrucksweisen* in Euripide, cf. Breitenbach 1967 [1934], .

⁶⁰³ Quest'osservazione è in Wilson 2004, 306: «The kitharoidic persona puts great stress on the 'democratic', open quality of his poetic practice. It is extremely inclusive, open to all ages – 'I keep neither young man nor old man nor my peer at a distance from these hymns' [...] – and it is sharply oppose in this to the aggressive conservatism of the Spartan aristocracy». Cf. anche Sevieri 2011, 131 ad vv. 213-220; LeVen 2014, 95.

⁶⁰⁴ Cf. Inama 1903, 635.

⁶⁰⁵ Cf. Levi 1904, 58-60.

kaum schände, wo ich selber ihre λωβητῆρες von ihr abwehre, also dieselbe Tendenz eigentlich habe ihr!»⁶⁰⁶.

Un'ulteriore ipotesi viene avanzata da Janssen che, nel tentativo di semplificare lo sviluppo delle argomentazioni di Timoteo, coglie nel *tricolon* un riferimento a diverse fasce di pubblico e 'critici' della propria poesia, nessuna delle quali è aprioristicamente esclusa dall'ascolto della sua poesia⁶⁰⁷. Quest'idea di partenza è stata in tempi recenti rielaborata e reinterpretata alla luce dello sfondo sociale e ideologico dell'Atene di fine V sec.: la prospettiva inclusiva assunta da Timoteo in questi versi e espressa sul piano formale attraverso la Polar Ausdrucksweise tra diversi classi di età rifletterebbe la volontà di coinvolgere l'ampio pubblico e di conferire all'arte citaredica una dimensione democratica, in aperta antitesi con le élites conservatrici, *i.e.* gli Spartani della *sphragis*⁶⁰⁸.

A tutte queste soluzioni interpretative si è opposto Nieddu, muovendo convincenti obiezioni: in primo luogo, seppure bisogna condividere con Aron che Timoteo avrebbe confermato la sua spregiudicatezza ergendosi a giudice nei confronti dei suoi rivali negli agoni, d'altra parte è altrettanto improbabile che egli voglia semplicemente mostrarsi difensore dell'antica musica, arrogandosi l'altrettanto indebito diritto di allontanare dalla composizione chiunque alla poesia del passato arrecasse oltraggio: la soluzione di Aron è troppo conciliante con la posizione spartana e troppo lontana dalla prospettiva di Timoteo, per il quale la confutazione delle accuse avversarie è di fatto pietra d'angolo per edificare la difesa alle sue novità. La proposta di Janssen è altrettanto svalutante ed è difficile pensare che il poeta, in un momento così delicato per l'elaborazione del suo manifesto poetico, si limiti a dichiarare la sua disponibilità a ricevere critiche da parte di chiunque nel pubblico. Nieddu assegna ai vv. 213-215 un valore traslato, cogliendo nel *tricolon* un riferimento ai modelli poetici seguiti da Timoteo e, dunque, alla modalità in cui il poeta affronta il confronto con la tradizione letteraria, antica o recente che sia: egli sta dicendo che non rifiuta

⁶⁰⁶ Cf. Aron 1920, 45.

⁶⁰⁷ Cf. Janssen 1989, 135: «some people criticize my oeuvre; everybody is allowed to interfere, merely the dabblers are kept at a distance». Su questa posizione, si veda anche la parafrasi dei versi offerta da Van Minnen 1997, 253: «I do not withhold these songs from any critic, young or old or middle-aged”, *i.e.* Timotheus' work caters to all generation».

⁶⁰⁸ Cf. Power 2010, 536-539. A sostegno della prospettiva democraticizzante' della poesia sviluppata in questi versi si pronuncia anche Leven, la quale non esclude che il poeta alluda attraverso il *tricolon* alle tre canoniche categorie di performers corali (ragazzi, adulti e anziani), per sottolineare, oltre all'estensione, anche la recettività del pubblico alla sua poesia. Cf. LeVen 2014, 95. Tuttavia, se si suppone che Timoteo nei vv. 213-215 inserisca un'allusione all'ampiezza del pubblico che giudica e ascolta la propria opera, rimane difficile spiegare il suo nesso con l'accusa mossa al poetadagli Spartani, che lo tacciano di oltraggiare l'antica musica con il suo nuovo canto; inoltre, il rifiuto espresso da Timoteo nei confronti di poeti/ rivali identificati come μουσοπαλιοῦμαι (vv. 216s.) presenta connessioni logiche e lessicali evidenti con i precedenti vv. 213-215 (si veda almeno la corrispondenza tra i v. εἶργω di v. 215 e ἀπερύκω di v. 217) e ciò fa supporre che l'espressione οὔτε νέον τιν' οὔτε γερᾶν οὔτ' ἰσηβᾶν faccia riferimento a poeti che Timoteo non disdegna in base a un mero criterio cronologico; tra questi, infatti, egli allontana soltanto i μουσοπαλιοῦμαι. La connessione logica tra i vv. 213-215 e 216ss. era già stata colta da Jurenka, che parafrasa ἐγὼ δ' ἄλλον μὲν οὐδένα, τοὺς δὲ μουσοπαλιοῦμας κτλ. e così traduce « Ich aber halte niemanden fern von diesen Liedern, nur die, die in der Alten Art die Muse mißhandeln, etc.». Cf. Jurenka 1903, 561e n. 1:

arbitrariamente alcun modello poetico sulla base di un mero criterio cronologico, ma che intende allontanarsi soltanto da quelle categorie di poeti che, allora come oggi, svislano l'antica arte del canto. Secondo lo studioso, tale interpretazione farebbe di questi versi una logica cerniera tra l'accusa conservatrice dei critici e il successivo catalogo di citaredi innovatori. Timoteo non disonora la tradizione dei poeti del passato, perché egli non giudica la qualità della poesia in base al suo essere 'antica', 'moderna' o 'contemporanea', bensì sulla base di un criterio artistico: ne è la prova il fatto che egli, seguendo modelli riconosciuti della citarodia, l'ha condotta alla sua massima espressione⁶⁰⁹. A sostegno dell'ipotesi di Nieddu, vale la pena osservare che la scelta della *Polar Ausdruckweise* costruita per categorie di età si carica anche di un importante valore programmatico e poetico: nel momento in cui Timoteo afferma di non voler allontanare nessuno in base all'età, non sembra voler contrapporre il suo spirito irenico e democratico al biasimo furioso dei suoi critici, ma sta rifiutando di valutare l'arte in base a una restrittiva opposizione antico/nuovo: tale rifiuto pone le basi per la riformulazione del concetto di 'oltraggiatore dell'antica musica' ai versi successivi e per la rilettura orientata della tradizione citaredica che lo ha preceduto.

Timoteo può ora spostare il suo discorso su quelle categorie di poeti che, ora come in passato, devono essere tenuti a distanza (vv. 216s. τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύμας, τοὺτους δ'ἀπερύκω, κτλ.⁶¹⁰). Il composto *hapax legomenon* *μουσοπαλαιολῦμαι presenta una chiara *Stimmung* scommatica e rientra a pieno titolo nel novero di neoformazioni e composti polisintetici tipici del lessico dell'invettiva⁶¹¹. Tuttavia, il valore e il significato del composto sono tutt'altro che

⁶⁰⁹Vedi Nieddu 1993, 521-529.

⁶¹⁰ Per l'utilizzo del cosiddetto duplicativo δέ accanto a un dimostrativo in apposizione a un precedente sostantivo o frase sostantivata, cf. Denniston, *DP*², 184s. s.v. δὲ II 4.

⁶¹¹ Per osservazioni in merito, cf- l'exkursus sulla λέξις διθυραμβική in Meyer 1923, 153-165. Lo studioso afferma che la composizione polisintetica non rappresenta una caratteristica peculiare dello stile ditirambico-dunque anche del *nomos* ditirambico-bensì un espediente di carattere retorico e lessicale utilizzato trasversalmente in più generi letterari a conferire una determinata sfumatura, che può essere ironica (come nel caso della letteratura gastronomica) o scommatica (ciò include le invettive del giambo ipponatteo e dei meliambi di Cercida, come anche la polemica letteraria dell'*hyporchema* di Pratina e della *sphragis* di Timoteo). Le argomentazioni di Meyer si basano sulla scarsità di composti trimembri o polisintetici nella residua produzione del *Nuovo Ditirambo* e sulle testimonianze dei trattati aristotelici (*Poet.* 22, 1459a, 8s. e *Rhet.* III 3, 1405b 35– 1406b 2), in cui vengono citati ed esemplificati quale caratteristica precipua della λέξις διθυραμβική soltanto i composti bimembri (διπλᾶ ὀνόματα). Nulla fa pensare che in questo novero possano essere inclusi anche i composti a più membri, dal momento che Aristotele riserva a essi una specifica nomenclatura (e.g. τριπλοῦς, πολλαπλοῦς). Così anche Napolitano [2000, 132-136] il quale, sulla base delle argomentazioni di Meyer, non ritiene la polisintesi un elemento probante per datare il frammento pratino all'epoca del *Nuovo Ditirambo*, come vorrebbe invece Zimmermann 1986, 150s. Pur concordando con Meyer sullo statuto dei composti μουσοπαλαιολῦμαι e λιγυμακρόφωνος, la presa di posizione sembra forse fin troppo rigida e pone il fianco ad alcune possibili obiezioni. In primo luogo, la mancanza di composti trimembri in quanto ci rimane del *Nuovo Ditirambo* non può essere considerato un argomento probante, data la parzialità del campione posseduto. Per quanto riguarda le testimonianze indirette della trattatistica, va osservato che tra gli esempi di διπλᾶ ὀνόματα citati nel passo della *Rhetorica* compare anche una citazione gorgiana trasmessa dalla maggior parte dei codici aristotelici come πτωχόμουσος κόλαξ ἐπιorkήσαντας καὶ κατευorkήσαντας (Gorgias 82 B 15 D-K ap. Ar. *Rhet.* III 1405b 37 – 1406a 1). Meyer cita il passo seguendo la tradizione manoscritta, ma molti editori (W. D. Ross, *Aristoteles. Ars Rhetorica*, Oxonii 1959; M. Dufour-A. Wartelle, *Aristote. Rhétorique. Livre 3*, Paris 1973; R. Kassel, *Aristotelis Ars rethorica*, Berolini 1976) sulla scorta di Vahlen, mettono a testo il composto trimembre πτωχομουσοκόλακας, concordato con i successivi participi. Per gli argomenti a sostegno della congettura, tra cui il confronto con διονυσοκόλακας in *Rhet.* III 2 1405a 23 e μουσοκόλακων

perspicui e gli studiosi si dividono tra due proposte interpretative⁶¹². Wilamowitz parafrasa in τὸς δὲ κακῶς τῆι παλαιᾷ τέχνῃ χρωμένους ποιητάς; così anche le traduzioni di Reinach («ceux-là seuls je les repousse, qui estropient les antiques muses, etc.»), Mazon («les gâcheurs de vieille musique»), Aron («die in dem alten Musikstil stümperhaft komponieren, wehre ich von der Musik ab.»), Edmonds («the debauchers of the olden music»), Paduano («quelli che guastano la Musa antica»), Campbell («the corrupters of the old muse»), Csapo-Wilson («the old-muse vandals»), Ercoles («i corruttori dell'antica musica»)⁶¹³. Una seconda soluzione interpretativa è quella di assegnare il membro παλαιο-, in forma di avverbio o di aggettivo, al deverbativo -λυμας e non all'oggetto -μοῦσο-. In questa direzione si muovono Janssen («people who spoil (lit. mutilate) poetry (lit. the Muse) in an old-fashioned manner»), Marzullo («antiquati stupratori delle Muse»), Hordern («ancient (old-fashioned) corrupters of the Muse»), Sevieri («gli antiquati sconciatori delle Muse»), Lambin («les antiques fléaux de la Muse») e da ultima, pur con qualche riserva, Leven («old corruptors of the Muse»)⁶¹⁴. La differenza tra le due interpretazioni è sostanziale. In quest'ultimo caso, Timoteo rivolgerebbe il proprio disprezzo nei confronti di poeti che compongono in modo antiquato e assegnerebbe all'aggettivo παλαιός un valore negativo e svalutante. Tuttavia, a me sembra che la strategia di Timoteo non preveda il rifiuto sistematico di tutto ciò che è antico come “antiquato”; al contrario, il poeta intende promuovere il suo spirito innovativo come un atto di ossequio nei confronti del passato musicale che lo ha preceduto, dimostrando che il vero nemico della tradizione non è la novità, bensì il conservatorismo. Per definire quest'ultimo concetto, Timoteo si serve del lessico dei propri detrattori, risemantizzando e reinterpretando funzionalmente l'accusa che essi muovono nei suoi confronti, e attribuisce così il ruolo di ‘guastatori dell'antico

in D.H. *Ant. rom.* VII 9,4, cf. J. Vahlen, *Gesammelte Philologische Schriften*, I, Hildesheim 1970 [1911], 159s. In ogni caso, lo *specimen* gorgiano resta comunque problematico per la tesi di Meyer sui διπλᾶ ὀνόματα, come si evince dalla presenza del trimembre κατευορκήσαντας (cf. l'emendamento di Vahlen, seguito da Diels-Kranz, in καὶ εὐορκήσαντας; Ross pone a testo κατ'εὐορκήσαντος su proposta di Diels). Non mi sembrano inoltre sufficientemente probanti le argomentazioni di Meyer sul carattere non ditirambico del composto polisintetico εὐδιαεραιρινηχέτους di Ar. *Pac.* 831 (così l'edizione N. G. Wilson, *Aristofanis Fabulae*, I, Oxonii 2007, ove accetta le congetture εὐδι- di Bentley e -αυρι- di Dindorf a fronte di ἐνδι- di tutti i codici e -αυρι- del Ravennate **R** e del Vaticano Palatino **V**; per la *varia lectio* di *Suda*, cf. *infra*) che allude all'evanescenza dei preludi ‘raccolti’ dai nuovi ditirambografi. Il fatto che il conio aristofaneo miri a parodiare l'aspetto musicale di queste nuove, contorte modulazioni non esclude che esso ricalchi veridicamente un *usus* linguistico del *Nuovo Ditirambo*, il cui gusto per l'associazione sinestetica e per la mimesi linguistica ben giustificerebbe l'abuso dei composti nominali e una propensione alla polisintesi. Va inoltre aggiunto che l'uso di σύνθετα ὀνόματα (i.e. composti polisintetici) nel *Nuovo Ditirambo* è testimoniato da più di una fonte (cf. *Suda* δ 1029 A. s.v. διθυραμβοδιδάσκαλοι [...] συνθέτους δὲ λέξεις ἐποιοῦν καὶ ἔλεγον ἐνδιαεραιρινηχέτους κτλ. e da *schol.* Ar. *Nub.* 335c, 84s. Holwerda ἐπεὶ δὲ οὖν συνθέτοις καὶ πολυπλόκοις οἱ διθυραμβοποιοὶ χρῶνται λέξεσιν, κτλ. e, soprattutto, dal Δεῖπνον attribuito al ditirambografo Filosseno, che associa al tema gastronomico un esasperato mimetismo linguistico. Cf. Philox. *PMG* 836(b) ap. Ath. IV 146f e IX 409e; *PMG* 836(e) ap. Ath. XIV 642f-643d. Sull'argomento vedi LeVen 2014, 245-258.

⁶¹² Sulla strutturale ambiguità semantica del composto, cf. Brussich 1990, 73 n. 80.

⁶¹³ Cf. Wilamowitz 1903, 27; Reinach, in Calvé 2010, 41; Mazon *ibid.*, 57; Aron 1919, 48; Edmonds 1940², 325; Campbell 1993, 109; Paduano 1993, 536; Csapo-Wilson 2004, 286; Ercoles 2008, 127. Vedi inoltre Meyer 1923 156; Nieddu 1993, 525; Wilson 2009, 306.

⁶¹⁴ Vedi Janssen 1989, 135 *ad l.*; Marzullo 1993, 425; Hordern 2002, 239 *ad l.*; Sevieri 2011, 87; Lambin 2013, 144; LeVen 2014, 95s.

canto' a tutti coloro che si sono appropriati della tradizione corrompendola e rendendola stragnante (vv. 211s. ὅτι παλαιότεραν νέοις/ ὕμνοις μούσαν ἀτιμῶ ~ vv. 216s. τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύμας)⁶¹⁵.

A veicolare tale concetto è in primo luogo il verbo λυμαίνεσθαι: esso, pur essendo etimologicamente connesso tanto a λῦμα («contagio, contaminazione») quanto a λύμη («oltraggio, offesa»), funge solitamente da denominativo di quest'ultimo termine e assume il significato di «maltrattare, guastare, oltraggiare», indifferentemente usato con *accusativus obiectum* o *dativus obiectum*⁶¹⁶. In tale accezione semantica, il verbo può indicare il danno arrecato a oggetti (e.g. Xen. *Oec.* II 13, in riferimento alla lira usata da principianti), persone o animali (e.g. Hdt. IX 79, 1 in riferimento a un cadavere), istituzioni e concetti astratti (e.g. Dem. *Cor.* 312 in riferimento alla legge, Aeschin. *contr. Ctes.* 7 in riferimento alla costituzione e Arist. *EN* 1100b 28, in riferimento alla condizione del μάκαρ) e nel gergo medico esso indica propriamente l'offesa a un arto o a un altro organo del corpo umano (Hp. *Morb.Sacr.* 11 in riferimento a σῶμα; *VM* 6 in riferimento a ἄνθρωπος). Particolarmente interessante è il suo slittamento, assieme a numerosi altri termini del lessico della traumatologia e terapia, all'ambito della critica testuale: lo dimostrano le riflessioni di Galeno sul metodo e sull'ermeneutica, in cui il verbo λυμαίνεσθαι, al pari di διαφθείρειν, indica le forme di corruzione o gli errori interpretativi che guastano un testo e non ne conservano il messaggio originario, proprio nel modo in cui le affezioni fisiche danneggiano il corpo e ne compromettono la funzionalità. Particolarmente interessante è la premessa di metodo al *de pulsuum differentiis*, in cui Galeno afferma che per esporre il proprio pensiero si esprimerà in greco, ma non gli importerà se qualcun altro vorrà esprimersi in un altro idioma, purché non guasti l'interpretazione e la chiarezza del pensiero di partenza (Gal. *puls. diff.* 2.2 VIII 567 K. εἰ καὶ καθ' ἑκάστην λέξιν ἐθέλοι τις βαρβαριστὶ φθέγγεσθαι, μὴ λυμαινόμενος τῷ σαφεῖ τῆς ἐρμηνείας, οὐδὲν ἡμῖν μέλει)⁶¹⁷. L'associazione del verbo λυμαίνεσθαι a pratiche di corruzione testuale è attestata anche nel lessico scoliastico, dove il termine sembra fare riferimento ad atti di plagio, di

⁶¹⁵ Sulla maggiore aderenza della prima interpretazione di μουσοπαλαιολύμαι («corruttori dell'antico canto») al disegno programmatico di Timoteo, cf Wilson 2009, 306 n. 83. Contra Leven, secondo la quale accettando tale interpretazione «Timotheus would be internalizing the vocabulary of the comic critics, in the vein of Pherecrates, depicting the New Musicians as debauchers of the respectable old Muse». Vedi Leven 2014, 95. Tuttavia, come la studiosa non manca di osservare in nota (*ibid* n. 58), in un altro sigillo in *Er Stil*, singolarmente strutturato in forma di annuncio araldico, il poeta celebra la sua vittoria sul precursore e rivale Frinide, appellandolo con lo stesso lessico che i suoi detrattori, in particolare Aristofane e gli autori della Commedia, riservano ai virtuosi della *Nuova Musica* (Tim. *PMG* 802; per un'analisi più approfondita, cf. *infra*).

⁶¹⁶ Cf. in particolare Chantraine *DELG*, 690 s.v. λῦμα e Frisk *GEW*, II, 145 s.v. λῦμα. Per la consueta semantica di λυμαιομαι come denominativo di λύμη, si veda inoltre Blanc 2002, 4ss. Per l'analisi delle occorrenze in cui il verbo sembra legarsi anche con i concetti d'impurità e contagio espressi dal sostantivo λῦμα, cf. Parker 1983, 193. Per il verbo eccezionalmente nel significato di ἀπολυμίνεσθαι, cf. LSJ⁹ 1065 s.v. λ. A.

⁶¹⁷ In altra sede, Galeno afferma che compito del mendico e del filologo è quello di correggere ciò che è stato distrutto e restituire nel modo più fedele possibile i contenuti della dottrina antica (Galen. *de const. art. med.* 20 = I 303 K). Sullo slittamento della terminologia medica nell'ambito della critica testuale in Galeno cf. Sluiter 2010, 25-52; 48s.

attribuzione pseudo-epigrafica o di interpolazione. Una preziosa testimonianza in tal senso è il celebre scolio alla seconda *Nemea* pindarica, il quale ci riferisce che Cineto di Chio e la sua gilda rapsodica proseguirono il mestiere di recitare brani dell'*epos* omerico dopo i diretti discendenti del poeta (Omeridi), ma che nelle loro recitazioni inserirono all'interno della poesia omerica genuina versi di propria composizione; quest'osservazione si lega senza soluzione di continuità alla menzione dell'attribuzione pseudoepigrafa a Omero dell'Inno *ad Apollo* ad opera di Cineto di Chio, il quale lo aveva composto o semplicemente messo iscritto (*schol.*1c, III, 29 Drach. ἐπιφανεῖς δὲ ἐγένοντο οἱ περὶ Κύναιθον, οὗ φασι πολλὰ τῶν ἐπῶν ποιήσαντας ἐμβαλεῖν εἰς τὴν Ὀμήρου ποίησιν. ἦν δὲ ὁ Κύναιθος τὸ γένος Χῖος, ὃς καὶ τῶν ἐπιγραφομένων Ὀμήρου ποιημάτων τὸν εἰς Ἀπόλλωνα γεγραφὼς ὕμνον ἀνατέθεικεν αὐτῷ)⁶¹⁸. L'interpolazione di parti non originali nella poesia omerica viene spiegata in uno scolio appena successivo come un atto di 'corruzione' e 'guasto', indicato proprio dal verbo λυμαίνεσθαι (*schol.* 1e III, 31 Drach. Ὀμηρίδαι πρότερον μὲν οἱ Ὀμήρου παῖδες, ὕστερον δὲ οἱ περὶ Κύναιθον ράβδωδοί· οὗτοι γὰρ τὴν Ὀμήρου ποίησιν σκαδαθεῖσαν ἐμνημόνευον καὶ ἀπήγγελλον· ἐλυμήναντο δὲ αὐτῇ πάνυ)⁶¹⁹.

Strettamente associata per lessico e significato al verbo λυμαίνεσθαι è l'espressione λωβητῆρες αἰοιδᾶν di v. 218. Il termine λωβητῆρ occorre tre volte in Omero e costituisce un generico appunto scommatico nei confronti di persone che assumono atteggiamenti inopportuni o moralmente discutibili e che per questo vengono allontanate: Odisseo minaccia Tersite di umiliarlo e allontanarlo dall'assemblea dopo la sua orazione scriteriata e con lui si schierano tutti gli altri Achei, che riconoscono il comportamento oltraggioso e l'insensatezza d'eloquio di Tersite (*Il.* II 274s. νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν [scil. Ὀδυσσεύς],/ ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπέσβολον ἔσχ' ἀγοράων); allo stesso modo, Priamo scaccia i Troiani ammassati davanti al portico subito dopo la morte del figlio apostrofandoli λωβητῆρες (*Il.* XXIV 237-239 ὁ δὲ Τρῶας μὲν ἅπαντας/ αἰθούσης ἀπέεργεν ἔπεσσ' αἰσχροῖσιν ἐνίσσων/ "ἔρρετε, λωβητῆρες ἐλεγχέες· κτλ.). In epoca classica il termine è attestato unicamente nel suo significato

⁶¹⁸Sulla convinzione che il verbo γράφω indichi la composizione parziale o completa dell'Inno ad opera di Cineto, cf. West 1975, 165-167 e Aloni 1989, 11-31; tra quanti ritengono che il verbo faccia riferimento a una redazione scritta figurano Càssola 1975, 101s.; Janko 1982, 113s.; De Martino 1982, 51-54; Sbardella 1999, 173 e *id.* 2012, 26s. L'attribuzione pseudoepigrafa a Omero dell'Inno *ad Apollo* presuppone di leggere αὐτῷ con valore dimostrativo, laddove la presenza di un pronome riflessivo farebbe piuttosto pensare a un plagio della poesia omerica a opera di Cineto. Così vorrebbe Càssola 1975, 101s.; tuttavia, probanti argomentazioni a favore della prima interpretazione sono state presentate da Cerri 2000, 28s.

⁶¹⁹ La stessa osservazione è contenuta in Eust. in *Il.* 6, 39-40 τοῦ δὲ ἀπαγγέλλειν τὴν Ὀμήρου ποίησιν σκεδασθεῖσαν ἀρχὴν ἐποιήσατο Κύναιθος ὁ Χῖος. ἐλυμήναντο δὲ, φασίν, αὐτῇ πάμπολλα οἱ περὶ τὸν Κύναιθον καὶ πολλὰ τῶν ἐπῶν αὐτοὶ ποιήσαντες παρενέβαλον. Secondo Burkert, la critica (λυμαίνεσθαι) rivolta ai rapsodi di Chio invita a credere che esistesse una polemica tra coloro che si ritenevano Omeridi genuini e depositari legittimi della sua poesia e quanti invece usurpavano questo ruolo per garantire prestigio e panellenicità ai propri versi. Vedi Burkert 1979, 54s. Per le diverse interpretazioni dello scolio pindarico, cf. Förstel 1979, 92-101.

etimologico di ‘distruttore’⁶²⁰ e il suo impiego in contesti metapoetici è testimoniato dall’occorrenza nella *sphragis* dei *Persiani* e da un passo delle *Rane*, in cui Aristofane denuncia per bocca di Dioniso sceso nell’Oltretomba il deterioramento dell’arte drammatica prodotto dai tragediografi contemporanei, categoria professionale scadente e deleteria definita *λωβητῆρες τέχνης* (Ar. *Ran.* 93)⁶²¹. Va altresì osservato che, pur in tempi decisamente più tardi, i termini *λώβη* e il derivato *λωβητήρ* si legano strettamente alla polemica letteraria: nella produzione epigrammatica di età imperiale essi designano l’attitudine dei filologi e dei *γραμματικοί* d’impronta callimachea a guastare la vera poesia con eccessiva cavillosità e con mistificanti interpretazioni (cf. le apostrofi *ποιητῶν λῶβαι* in Antiph. *AP XI 322,5* = Herinn. *T 11,5 Neri*⁶²² e *λωβηθεῖρα φωλάς* in Euen. *AP XI 251, 1s.*)

Riassumendo quanto osservato sinora, il verbo *λυμαίνεσθαι* e l’aggettivo *λωβητήρ* sono solitamente utilizzato per indicare forme di maltrattamento fisico, morale o intellettuale e nel lessico della critica letteraria fanno riferimento all’alterazione peggiorativa di un modello autorevole, testuale o poetico. Timoteo, di fronte all’accusa di aver disonorato la musica del passato, non può difendersi se non ridefinendo agli occhi dei propri critici una categoria altra di poeti-corruttori, i quali per i loro eccessi conservatori guastano e male interpretano, oggi come in passato, il magistero dell’antica citarodia.

6. La performance dei μουσοπαλαιολῶμαι: verso una possibile identità? (vv. 219s.)

Ai vv. 219s. Timoteo ci offre indizi sulla performance dei μουσοπαλαιολῶμαι, dicendo che essi emettono grida di araldi. La particolare insistenza sull’elemento sonoro (*λιγυμακροφώνων, ἰυγάς, τείνοντας*) non è passata inosservata già a Wilamowitz, che nella sua parafrasi conferisce rilievo al tono prolungato (*λιγυμακρόφωνος*) e acuto (*ἰυγάς*) della voce di questi *performers* (*ὥσπερ οἱ κήρυκες τὴν φωνὴν ἐπὶ μακρὸν μετ’ὀξύτητος ἐπιτείνουντες*)⁶²³. Su questa scia, sono numerose traduzioni: si vedano Reinach («poussant au ciel leurs cris de hérauts glapissants et brailards»), Mazon («parce qu’ils ont de/shonoré l’art par des glapissements aigus pareils aux longs appels criards des hérauts») ⁶²⁴, Paduano, il quale condensa l’intera perifrasi dei vv. 219s. in un semplice

⁶²⁰ Cf. e.g. Soph. *Ant.* 1074, dove il termine è riferito alle Erinni.

⁶²¹ Sul passo cf. Del Corno 1985, 161 *ad l.*

⁶²² Per analisi e ragguagli bibliografici sull’epigramma di Antifane, cf. Neri 2003, 206-209.

⁶²³ Cf. Wilamowitz 1903, 27.

⁶²⁴ Cf. Reinach in Calvé 2010, 41 e n. 20 e Mazon *ibid.*, 57 e nn. 51-2. Gli studiosi seguono un suggerimento di Weil, che coglie nel paragone con i κήρυκες un’allusione alle strida acute dei galli e raffronta il passo con Ar. *Eccl.* 30s. ὄρα βαδίζειν, ὡς ὁ κῆρυξ ἀρτίως/ ἡμῶν προσιόντων δεύτερον κεκόκκυκεν). Per obiezioni a questo confronto, si veda Aron 1920, 32: «aber hier soll doch die Unschönheit der dem Timotheus verhaßten Musikrichtung betont werden, während bei Aristophanes Ekkles. 30 [...] das tertium comparationis für den Vergleich von Hahn und Herold nur der morgendliche Ruf beider zur Volkversammlung ist». Così anche Janssen 1989, 135s. ad v. 231.

complemento («con lunghe acute strida di araldi»), Ercoles («che lanciano urli di araldi forestridenti»), Csapo-Wilson («who launch forth wailings of clear-far-voiced heralds»), Sevieri («levando con voce stentorea grida stridenti»)⁶²⁵. Va detto però che la maggioranza degli studiosi – pur con qualche eccezione- non si è soffermata a indagare più approfonditamente sull’effettiva natura di questa performance e sulla possibile identità dei suoi esecutori nel pensiero di Timoteo, ma si è al contrario limitata a riscontrare in questi versi la disapprovazione verso un’esecuzione ‘gridata’, ripetitiva e con uno scarno repertorio di ritmi musicali, la quale viene posta programmaticamente in opposizione alla ποικιλία praticata da Orfeo, Terpandro e, in ultimo da Timoteo⁶²⁶.

Nella più argomentata proposta interpretativa a riguardo, Ercoles identifica la performance descritta da Timoteo ai vv. 219s. con una pratica citarodica ben documentata dalla trattatistica di argomento musicale tra il VI e il IVsec. a.C.: l’esecuzione cantata di versi epici. Una testimonianza del peripatetico Eraclide Pontico trasmessa dal *De musica* pseudo-plutarco ci informa che Terpandro esercitava la professione di citaredo musicando in ciascun *nomos* versi epici propri e di Omero: fr. 175 Wehrli ap. [Plut.] *De mus.* 4, 1132c καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν)⁶²⁷. Tale esecuzione doveva prevedere, con una certa verosimiglianza, l’utilizzo di strutture metriche semplici ed omogenee (*i.e.* versi *katà daktylon* e *kat’ enoplion*) e altrettanto semplici costruzioni melodiche, ripetitive e pressoché prive di variazione⁶²⁸. Questo

⁶²⁵ Cf. Paduano 1993, 536; Ercoles 2008, 127; Csapo Wilson 2009, 286; Sevieri 2011, 87. Così anche Nieddu, secondo il quale Timoteo «sembra alludere a performances su toni acuti ed elevati». Cf. Nieddu 1993, 525 n. 17.

⁶²⁶ Così Janssen 1989, 136 *ad vv.* 232-233 e 152. Cf. anche Csapo-Wilson 2009, 286: «This is an apt description of the style of song urged by the inventors of ‘tradition’, with ponderous repetitive rhythms, and minimal melodic variations which slavishly follow the natural rhythm and tonic accents of the spoken language». Così anche Leven 2014, 96: «the ἰυγαί (220) of the bad poets belong to the realm of joyful or painful sounds and emotions but not to that of songs (ᾠοιδίη), while the only quality praised in the voice of those called «far-shouting heralds with a shrill voice (κηρύκων λιγυμακροφώνων) is its range, which is more appropriate to the realm of communication than to that of the inspired poetry». Suggestimenti interpretativi più puntuali si trovano in Hordern 2002, 240 *ad v.* 219: secondo lo studioso, l’elemento di spicco nella *performance* dei μουσοπαλαιολῶμαι sarebbe il tono alto della voce, segnala che alcuni fonti letterarie tra la fine del V. e il IV sec. a.C. testimoniano un gusto per canti dai toni bassi (*e.g.* E. *Herc.* 1042ss.; Or. 136ss.) e il rifiuto di performance attoriali troppo stentoree (Dem. 18, 262). Se si accetta la proposta, rimane tuttavia oscuro il suo nesso con le esecuzioni citarodiche agonali a cui Timoteo in questi versi fa sicuro riferimento. Sevieri ipotizza che la performance, costituita da melodie ripetitive monotone e affini alla cadenza del parlato, sia in qualche modo avvicinabile alla σχοινοτένεια ᾠοιδία disdegnata da Pindaro nel celebre ditirambo *Cerbero o Eracle* (fr. 70b, 1-3 S.-M. = P. Oxy 1604 col. II ap. Strab. X 3, 13; Ath. XI 467a; D. H. *comp. verb.* 14 Πρὶν μὲν ἔρπε σχοινοτένεια τ’ ᾠοιδία/ διθυράμβων/ καὶ τὸ σὺν κιβδηλον ἀνθρώποισιν ἀπὸ στωμάτων, κτλ.). Il confronto di Sevieri si basa sull’interpretazione dell’aggettivo σχοινοτενής nell’accezione di ‘prolisso, noioso’ (così Wilamowitz 1922, 342; Privitera 1988, 131 n. 19; Van der Weiden 1991, 63; Zimmermann 1992, 44). Tuttavia, il paragone cessa di essere pertinente, se si accetta la convincente ipotesi di D’Angour, secondo cui il termine σχοινοτενής farebbe riferimento alla disposizione del coro nello spazio della performance e a tutti i problemi di acustica e di coordinazione. che tale esecuzione ditirambica processionale comportava. La contrapposizione tra πρὶν δέ di v. 1 e νῦν μὲν di v. 3 mira a sottolineare, secondo lo studioso, il passaggio ai cori circolari nel ditirambo. Cf. D’Angour 1997, 331-351.

⁶²⁷ Sul passo, vd. anche Power 2010, 230-234.

⁶²⁸ Ercoles osserva che la semplicità di queste linee melodiche è testimoniata da Glauco di Reggio, attivo intorno al VI-V sec. a.C.: nella sua opera *περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν* ci informa che Terpandro traeva ispirazione

modello performativo, che ben poca libertà d'espressione concedeva all'originalità del singolo citaredo, è tuttavia approvato dalla trattatistica erudita: quest'ultima, nella sua prospettiva tradizionalistica, mira a ricostruire un passato citaredico del tutto aderente a un καλὸς τύπος musicale basato sulla semplicità melodico-ritmica (ἀπλότης), la stessa a cui Frinide e Timoteo hanno posto fine con l'impiego di una spregiudicata polimetria e di un numero sovrabbondante di note, tonalità e modulazioni. Non stupisce dunque che l'attività citaredica di Terpandro sia funzionalmente concepita in termini di continuità con la tradizione epica piuttosto che di slancio all'innovazione musicale. Secondo Ercoles, il carattere tradizionale che la narrazione epica cantata aveva agli occhi della critica conservatrice fa pensare che proprio questo tipo di esecuzione sia al centro della requisitoria di Timoteo contro i μουσοπαλαιολῦμαι e sia paragonata, per la sua natura ripetitiva e monotona, alle strida degli araldi (vv. 219s. κηρύκων λιγυμακροφῶ-/ νων τείνοντας ἰυγάς). Giusta questa proposta, gli opposti giudizi sulla composizione in musica dei versi epici presentati dalla *sphragis* di Timoteo e dalle fonti della trattatistica corrispondono, più generalmente, a due opposti atti di revisionismo della tradizione citaredica: le prassi esecutive che in quest'ultima sono esaltate come genuinamente tradizionali, vengono di contro additate da Timoteo come una forma di corruzione e cattiva interpretazione dell'antica citarodia⁶²⁹.

Presento qui di séguito alcune riflessioni su quest'ultima ipotesi. In primo luogo, il fatto che la composizione di *nomoi* citaredici in versi epici fosse considerata una prassi esecutiva tradizionale al tempo di Timoteo è ancor meglio provato da un altro passo del trattato pseudoplutarceo, probabilmente ascrivibile alle riflessioni di Eraclide Pontico sulla natura dei proemi di Terpandro⁶³⁰: ci viene riferito che Timoteo componeva ἐν ἔπεσιν i suoi primi *nomoi* mescolandovi lo stile ditirambico per non risultare eccessivamente eversivo nei confronti dell'antica musica ([Plut.] *De mus.* 4,1132e τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσιν διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαῖαν μουσικὴν)⁶³¹: Se con λέξις διθυραμβική

diretta da Orfeo nella musica, la quale doveva essere quanto mai semplice e poco strutturata. Infatti, stando a quanto Glauco riferisce, quest'ultimo non fu imitatore di alcun poeta citaredico, né dei compositori di nomos aulodici che lo precedettero (Glauc. Reg. fr. 1 Lanata ap. [Plut.] *De mus.* 1132e φησὶ γὰρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλωδίαν [...] ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφείως τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς ὀδένα φαίνεται μεμιμήμενος· οὐδείς γάρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλοδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐδὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε. Vedi Ercoles 2008, 126s. Per l'attribuzione a Glauco di Reggiodi questa sezione del *de musica* pseudoplutarceo, interrotta da un'isolata e conclusa citazione di Alessandro Poliistore dopo αὐλωδίαν, cf. Lanata 1963, 271s. ad fr. 1.

⁶²⁹ Vedi Ercoles 2008, 124-136; in particolare, 129s. Allo studioso, non sembrano tuttavia note le osservazioni già avanzate da Aron, il quale ipotizza che i vv. 219s. alludano proprio all'esecuzione musicata dell'epos nell'antica citarodia: «Andrerseitz bedeutet auch der Vergleich mit Herolden noch genug, wenn wir daran denken, daß die alte Kitharodie die Angabe des musikalischen Vortrags des Epos hatte, in dem doch die Herolden eine so bedeutende Rolle spielen». Cf. Aron 1920, 32.

⁶³⁰ Il passo, contenuto anch'esso nei dossier di Ercoles, è ivi associato a [Plut.], *De mus.* 1132d, anch'esso sui proemi terpandrei. Cf. Ercoles 2008, 131s.

⁶³¹ Sul fatto che Timoteo compose *nomoi* in versi epici musicati ci informa anche *Suda* τ 620 A. = Tim. T 2 Campbell ...καὶ ἐτελεύτησεν [scil. Τιμόθεος] ἐτῶν ρζ', γράψας δι' ἐπῶν νόμους μουσικοὺς ἰθ' κτλ. Hordern è scettico sulla

intendiamo l'aspetto ritmico dello stile poetico, se ne dedurrà che nella sua prima produzione Timoteo si sia limitato a fare uso, in una composizione per lo più in versi eroici, della tecnica del 'discorso continuo' tipica dei preludi ditirambici (λέξις εἰρομένη) e che, da un punto di vista metrico, abbia affiancato metri sciolti a predominanti strutture *katà daktylon* o *kat' enoplion*⁶³². In quanto ci resta dei *Persiani* –considerati, come si è detto, un'opera della maturità di Timoteo- il rapporto tra le due pratiche compositive appare decisamente mutato: la presenza di strutture esametriche 'tradizionali' è testimoniata soltanto dal verso di apertura citato da Plutarco nella *Vita di Filopemene*, mentre la fonte diretta del papiro di Abusir prova che, almeno per quanto riguarda la sezione prettamente narrativa dell'*omphalos*, la partitura metrica è realizzata interamente in *metra apolelumena* e che la *sphragis*, pur nella sua marcata uniformità, presenta una soluzione metrica del tutto estranea all'originaria pratica compositiva in versi eroici. Quest'evoluzione nella carriera e nella produzione di Timoteo, che si distacca progressivamente dalle prassi esecutive tradizionali a favore di più libere sperimentazioni melodiche e ritmiche, rende del tutto plausibile che egli nei *Persiani* abbia voluto prendere posizione contro tutti quei citaredi che si limitavano a mettere in musica narrazioni epiche (*PMG* 791, 219s.).

Un'analisi più approfondita del lessico sonoro utilizzato in questi due versi potrebbe, a mio parere, fornire ulteriori elementi per sostenere tale tesi. La genesi dell'attributo λιγυμακρόφωνος è stata ben spiegata da Janssen, il quale osserva che il conio di Timoteo nasce dalla conflazione di λιγύφωνος, *hapax* in Omero (*Il.* XIX 350) e l'espressione μακρὰ βοῶν, riferita con connotazione negativa all'arringa di Tersite (*Il.* II 224)⁶³³. Esso costituisce di fatto una variante linguistica al canonico *epithetus ornans* dell'araldo in Omero (λιγύφθογγος, *i.e.* «dalla voce sonora»: cf. *Il.* II 50, 442; IX 10; XXIII 39; *Od.* II 6; cf. anche *Il.* XI 685 κήρυκες δ' ἐλίγαινον), del quale conserva il significato, ma perde l'originaria connotazione positiva e nobilitante⁶³⁴. A tal proposito va osservato che in Omero gli aggettivi λιγύς e λιγυρός, come anche i composti derivati, raramente fanno riferimento all'acutezza di un suono, se non in

notizia: «this would be unlikely given for Timotheus' reputation for polymetric astrophic verse, and thus what we have [...] is presumably a corrupted version of Philo's text». Cf. Hordern 2002, 9s.

⁶³² Nella *Crestomanzia* di Proclo ci viene riferito che l'inserimento di strutture λελυμένα nella partitura metrica dell'originario nomos di sistemazione terpanorea avvenne per la prima volta ad opera di Frinide e che Timoteo, dopo di lui, diede al nomos il suo attuale assetto (*i.e.* preponderanza di strutture metriche sciolte: Procl. Chrest. ap. Phot. Bibl. p. 320b Bekker, v. 160s. Henry δοκεῖ δὲ Τέρπανδρος μὲν πρῶτος τελειῶσαι τὸν νόμον, ἠρώω μέτρῳ χρησάμενος [...] Φρῦνις δὲ ὁ Μιτυληναῖος ἐκαινοτόμησεν αὐτόν: τό τε γὰρ ἐξάμετρον τῷ λελυμένῳ συνῆψε καὶ χορδαῖς τῶν ζ' πλείοσιν ἐχρήσατο, Τιμόθεος δὲ ὕστερον εἰς τὴν νῦν αὐτὸν ἤγαγε τάξιν.

⁶³³ Cf. Janssen 1989, 136 ad vv. 232s. L'espressione μακρὰ βοῶν è riferita espressamente all'araldo in Thgn. 887 μηδὲ λίην κήρυκος ἀν' οὓς ἔχε μακρὰ βοῶντος.

⁶³⁴ Sulla svalutazione dell'araldo nel contesto della *sphragis*, cf. Power 2010: «Timotheus could be saying that his foils are no more artful than the heralds or criers who announce victories to the large crowds at agōnes [...]. The inference would be that his opponents should not be competing at citharodic agōnes, but rather performing the less elevated, unmusical duty of the heralds». Sull'esistenza di agoni araldici cf. le testimonianze di Poll. IV 91 e Dem. 19, 338 e il repertorio tradizionale di annunci di apertura e chiusura di agoni in *PMG* 863 e 865.

formule di lamento femminile (*Il.* XIX 284; *Od.* IV 259 e VIII 527). Solitamente essi qualificano la chiarezza della parola parlata e l'espressione λιγύς ἀγορητής occorre in riferimento a Nestore (*Il.* I 248; IV 293), a Telemaco (*Od.* XX 274), con chiaro valore ironico a Tersite (in *Il.* II 246), e, in *variatio* sintattica, a Menelao (λιγέως ἀγορεύειν in *Il.* III 213s.): questi aggettivo possono connotare la limpidezza del canto (λιγυρή ἀοιδή in *Od.* XII 44) o della voce del performer (Μοῦσα λίγεια in *Od.* XXIV 62) e, anche quando sono riferiti al suono della cetra, ne indicano la sonorità e la nitidezza (φόρμυξ λίγεια in *Il.* IX 186 e *Od.* VIII 67)⁶³⁵.

Non fa eccezione a questo campo semantico della 'sonorità' anche il sostantivo ἰυγή al v. 220 dei *Persiani*: se è vero che esso, assieme al corradicale ἰύζω e all'equivalente ἰυγμός, è spesso riferito alle strida di paura e dunque è lecitamente riconducibile all'emissione di un suono acuto⁶³⁶, tuttavia in Omero l'occorrenza i due termini indicano l'emissione di un grido definito e chiaro: si pensi in particolare a *Il.* XVIII 572, in cui lo ἰυγμός è un grido sonoro di gioia che si alterna al canto spiegato nella performance dei fanciulli scolpiti da Efesto nello scudo di Achille⁶³⁷. Alla luce di tutte queste osservazioni, mi sembra dunque più verosimile che il lessico sonoro utilizzato da Timoteo per descrivere la performance dei suoi avversari (λιγύς, μακρός, ἰυγή) non faccia riferimento alla produzione di toni eccessivamente acuti ed elavati, bensì all'altisonanza e la stentorietà della voce, simile a quella degli annunci araldici.

Nel suo studio sul suono nella letteratura greca, Kaimio si sofferma sulle affinità semantiche e d'uso di λιγύς e i suoi composti («sonoro») con λαμπρός («risonante, stentoreo»), nella caratterizzazione della voce degli araldi e cita un passo di Erodoto, in cui il termine λαμπροφωνή è indicata come la caratteristica peculiare di questa professione (Hdt. VI 60)⁶³⁸. Sulla base di questa simile caratterizzazione sonora dei termini λαμπροφωνή, λιγύφογγος e λιγυμακρόφωνος, vorrei ricordare qui il già citato passo della *Vita di Filopemene* plutarchea, in cui il citaredo Pilade canta l'esametro di apertura dei *Persiani*. Subito dopo la citazione del verso, Plutarco formula un'interessante riflessione sulla reazione del pubblico a quell'*incipit*: Plut. *Phil.* 11, 362d ἀμὰ δὲ τῇ λαμπρότητι τῆς φωνῆς τοῦ περὶ τὴν ποίησιν ὄψκου συμπρέψαντος,

⁶³⁵ Cf. *LFgrE* II 1692s. s. vv. λιγύς, λίγα. Il legame di λιγύς con la melodiosità del canto o della voce (Hes. *Op.* 659 e Th. 275 e 518 riferito alle Esperidi) e, nell'accezione di 'acuto', con la sua luttuosità (e.g. Aesch. *Pers.* 332; *Suppl.* 113; Eur. *Heracl.* 832) è successivo all'*epos* omerico. Diversamente Rocconi, secondo la quale gli aggettivi λιγύς e λιγυρός, come anche il composto λιγύφογγος qualificano già in Omero la melodiosità e la godibilità del suono. Cf. Rocconi 2003 84 e nn. 520-524.

⁶³⁶ Per ἰυγή cf. Hdt. IX 43 e S. *Ph.* 752; per ἰύζω cf. A. *Pers.* 281 e 1004; *Suppl.* 808 e 872; per ἰυγμός cf. A. *Ch.* 26; Eur. *Heracl.* 126. Cf. *LSJ*⁹ 845 s.vv. ἰυγή, ἰυγμός e ἰύζω.

⁶³⁷ Per quest'accezione semantica dei termini a radice ιυγ- segnalo anche la testimonianza, per quanto più tarda, offertaci da Theocr. VIII 30: nel contesto di un agone bucolico tra il bovato Dafni e il pecoraro Menalca, quest'ultimo al momento della sua esibizione è definito ἰυκτά (*vocativus pro nominativo* sulla scorta degli epici ἠπύτα, ἠχέτα): e uno scolio al passo ci chiarisce che il termine è connesso alla sonorità della sua voce: schol in Theocr. 8, 33b, 207 Wendel ἰυκτάς: <λιγύφογγος> ἰύζειν γὰρ τὸ λιγυφωναεῖν, κυρίως δ' ἐπὶ γυναικῶν. Cf. anche il commento di Gow 1965 [1952²], II, 176 *ad l.*

⁶³⁸ Cf. Kaimio 1977, 47s.

ἐπίβλεψιν γενέσθαι τοῦ θεάτρον πανταχόθεν εἰς τὸν Φιλοποίμενα κτλ. Plutarco ci riferisce che Pilade ha cantato l'esametro λαμπρότητι φωνῆς (i.e. λαμπροφωνίη) e che tale esecuzione si accordava in modo così perfetto con solennità stilistica o tematica del componimento da suscitare negli astanti un forte orgoglio panellenico verso la vittoria di Filopemene a Mantinea. In questa sede interessa osservare che nell'esecuzione dell'esametro d'apertura il citaredo utilizza una nettezza di voce che, quantomeno per lessico, si avvicina molto alla caratterizzazione sonora sopra descritta: c'è dunque da chiedersi se ci siano i margini per cogliere nell'osservazione di Plutarco un effettivo indizio performativo sull'esecuzione degli esametri musicati della citarodia. Giusta quest'interpretazione, il paragone dei μουσοπαλαιολῶμαι con araldi lungisonanti potrebbe essere effettivamente compreso alla luce dell'esecuzione continua e prolungata di versi epici, la quale non si limitava a una sezione del *nomos* come nel caso dei *Persiani*, ma ne copriva tutta l'estensione senza eccessive variazioni di ritmo e di metro.

7. Da Orfeo a Timoteo: una *climax* di ποικίλη κιθαρωδία

Nei versi 221-236 Timoteo giustifica le proprie scelte compositive alla luce della tradizione che lo ha preceduto, mettendo in luce come anche gli archegeti Orfeo e Terpandro accrebbero progressivamente le potenzialità dello strumento a corde e la varietà melodica della performance citaredica, tanto da poter essere entrambi considerati legittimi precursori della sua ποικιλία. Questa rilettura interessata dello stesso passato musicale che la critica conservatrice difende dalle novità spregiudicate del poeta non consiste in una ricostruzione *ex novo* delle figure di Orfeo e di Terpandro, bensì in una reinterpretazione funzionale di alcuni dati tradizionali e riconosciuti. Da un punto di vista formale, la sezione ha la struttura di un succinto catalogo in cui ciascuna 'voce' presenta degli elementi fissi, come il nome del poeta, le sue acquisizioni artistiche e la sua provenienza, secondo uno schema del tutto affine a quello utilizzato dai trattati prosastici di argomento musicale di cui possediamo alcuni *specimina* nel *de musica* pseudoplutarcho. Ben diverso è tuttavia il fine che sorregge la costruzione catalogica nella *sphragis*: Timoteo se ne serve non soltanto per garantire alla storia della citarodia un'interessata continuità evolucionistica, ma anche per esaltare le sue novità sopra tutti i precedenti contributi artistici, anche quelli più illustri: ponendosi al vertice di una *climax* ascendente di ποικιλία compositiva, di fatto Timoteo relega le innovazioni di Orfeo e Terpandro a *foils* delle proprie⁶³⁹.

⁶³⁹ L'impostazione priamelmica dell'intera sezione – per la quale rimando a Race 1982, 86 – sembra suggerita anche dalla sbilanciata ripartizione dei versi tra gli *exempla* di Orfeo, Terpandro e Timoteo. Mentre la menzione dei primi due si

Le dinamiche interne della *diadoché* presentata da Timoteo sono state ulteriormente approfondite da Ercoles. Lo studioso, che accoglie l'assetto testuale wilamowitziano dei vv. 221ss. (<χέλυν ἐτέκνωσεν>), ipotizza che il sostantivo χέλυσ possa rievocare la tradizione mitica della testa di Orfeo che galleggia con il suo strumento sul fiume Ebro fino a giungere sulle sponde di Lesbo, nel modo in cui il poeta elegiaco ellenistico Fanocle l'ha narrata (Phanocl. fr. 1, 15-20 Pow. = [Orph.] 1054 (I) T II/2 Bernabé)⁶⁴⁰: è evidente che tale leggenda crea un ponte tra la citarodia orfica e la fiorente tradizione musicale di Lesbo, che comprende in primo luogo Terpandro. Secondo Ercoles ci sono buoni elementi per supporre che questo legame di successione artistica tra due sia codificato nella storia della citarodia già all'altezza temporale di Timoteo: infatti Glauco di Reggio, contemporaneo del Milesio, ci riferisce che Terpandro imitò direttamente Orfeo nella composizione dei canti. Ci sarebbero dunque buoni margini per credere che Timoteo conoscesse già tale tradizione mitica e se ne servisse per giustificare le proprie innovazioni sotto lo scudo della tradizione musicale eolica. Questo era possibile perché Lesbo non costituiva soltanto il punto di incontro tra l'arte di Orfeo e quella di Terpandro, ma anche l'anello che congiungeva quest'ultimo a Timoteo: Frinide, maestro del Milesio, era un auleta di Mitilene istruito alla citarodia da un ἀπόγονος di Terpandro fiorito al tempo delle Guerre Persiane⁶⁴¹. Nella *sphragis* dunque Timoteo si identificherebbe come ultimo epigono del privilegiato magistero eolico, sulla base di questi legami mitici e paideutici. Tale legame sarebbe inoltre sottolineato sul piano formale dalla scelta del metro, caratterizzato dalla presenza pressoché esclusiva di strutture eolo-coriambiche.⁶⁴²

Una taciuta allusione a Lesbo come tramite di collegamento tra l'*exemplum* di Orfeo e quello di Terpandro potrebbe avere un margine di verosimiglianza: infatti, va ricordato che la

esaurisce ciascuna nel giro di due priapei, lo spazio dedicato a Timoteo è metricamente articolato in una sequenza efimnica (*glyc.* + *glyc.* + *pher.*), un priapeo e una periodo tricolore composto da un gliconeo, due dimetri polischematici e una clausola bacchiaca, il quale funge anche da chiusura dell'intera *sphragis*. Per questa colometria cf. Ercoles 116s. Un simile sviluppo dello spunto eurematico attraverso l'uso retorico della *Priamel* è particolarmente evidente in un frammento elegiaco di Crizia, contenente un catalogo di popoli πρώτοι εὔρεται a ciascuno dei quali è associata una specifica invenzione (Critias 88 B 2, D-K = fr. 2, W²). La rassegna di Crizia, che condensa la menzione di ciascuna città e del suo ritrovato nel giro di pochi versi, si configura come una *Priamel* che culmina nella menzione delle arti scoperte dalla città di Atene, come ci viene per altro confermato dalla fonte che ci trasmette il frammento (Ath. *Epit.* I 28b καὶ ἐπαίνεται ὄντως ὁ Ἀττικὸς κέραμος). Alla menzione di Atene, Crizia non riserva soltanto una quantità di versi più generosa rispetto agli altri *exempla* (vv.13-15), ma anche un linguaggio decisamente più ricercato, come si evince dalla perifrasi allusiva e di tono chiaramente laudatorio che sostituisce il nome propriodella città (v. 15 ἢ τὸ καλὸν Μαραθῶνι καταστήσασα τρόπαιον) e che presenta delle forti affinità formali con l'espressione usata da Timoteo per designare Mileto e la Ionia sua patria (PMG 791, 234-236 Μίλητος δὲ πόλις νιν ἄ / θρέψασ' ἄ δωδεκατειχέος / λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν). Per queste peculiarità linguistiche di Crizia e per le somiglianze con quelli di Timoteo cf. Garzya 1952, 107s.. Per l'interesse al tema e alla figura del πρώτος εὔρετης in ambiente sofistico, cf- Kleingunther, 1933.

⁶⁴⁰ Quella di Fanocle è la prima testimonianza del mito pervenutaci. Dopo di lui, si ricordino Tzetz. *Chil.* XIII 153-161= 1052 (IV) T II/2 Bernabé, secondo cui la testa di Orfeo approdò a Mitilene; Himer. *Or.* 26,34 (125 Colonna) = 1052 (V) T II/2 Bernabé; Arist. *Or.* 24, 55 Keil = 1067 T II/2 Bernabé. Per il racconto del mito in Nicomaco di Gerasa e Mirsilo, cf. *infra* n 155.

⁶⁴¹ Per la fonte della notizia, cf. *schol.* Ar. *Nub.* 971a. α, 187s. Holwerda (= Suda φ 761 A.) τὰς κατὰ Φρῶνιν Ε: [...] ΕΑ ἦν [scil. Φρῶνις] δὲ Ἀριστολείτου μαθητῆς. ὁ δὲ Ἀριστόκλειτος τὸ γένος ἦν ἀπὸ Τερπάνδρου, ἤκμασε δὲ ἐν τῇ Ἑλλάδι κατὰ τὰ Μηδικὰ. Παραλαβὼν δὲ τὸν Φρῶνιν αὐλωδοῦντα κιθαρίζειν ἐδίδαξεν.

⁶⁴² Cf. Ercoles 2002, 58s. e 2011, 113-115.

navigazione della cetra di Orfeo verso Lesbo come αἴτιον della fioritura musicale dell'isola è ben testimoniata dalle fonti e più di una ci riferisce che lo strumento e la testa di Orfeo approdarono proprio ad Antissa, patria di Terpandro; tra queste, Nicomaco di Gerasa riferisce di un passaggio diretto della lira di Orfeo nelle mani del citaredo lesbio⁶⁴³. Inoltre, a sostegno dell'esistenza di una tradizione mitica che collega Orfeo a Terpandro già all'altezza dell'epoca classica, possediamo plausibili testimonianze vascolari: alcuni studiosi hanno infatti creduto di riconoscere la scena di διαδοχή in un'hydria attica a figure rosse del 440-430 a.C., dove la testa di Orfeo viene tirata su da un giovane uomo barbuto (Terpandro) al cospetto delle Muse, tra cui la madre Calliope che tiene in mano una lira⁶⁴⁴.

Tuttavia, il punto dell'argomentazione di Ercoles che maggiormente scoraggia, a mio parere, questa sua ricostruzione è il legame tra Terpandro e Timoteo attraverso la mediazione di Frinide. Va detto che la maggioranza degli studiosi basa l'assunto del rapporto di apprendistato che legherebbe Timoteo a Frinide su un passo della *Metafisica* aristotelica: Arist. *Met.* II 993b, 12-19 οὐ μόνον δὲ χάριν ἔχειν δίκαιον τούτοις ὧν ἂν τις κοινώσαιτο ταῖς δόξαις, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἐπιπολαιότερον ἀποφηνάμενοις· καὶ γὰρ οὗτοι συνεβάλοντό τι· τὴν γὰρ ἔξιν προσήσκησαν ἡμῶν. Εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἶχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο. τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ <ἐπὶ> τῶν περὶ τῆς ἀληθείας ἀποφηνάμενων· παρὰ δ' ἐνίων παρειλήφαμέν τινας δόξας, οἱ δὲ τοῦ γενέσθαι τούτους αἴτιοι γεγόνασιν. Dall'immediato contesto della citazione di Timoteo e di Frinide, si evince che essa s'inserisce a guisa di *exemplum* in una riflessione di Aristotele su quali opinioni filosofiche del passato citare al momento di affrontare il tema della sua trattazione: egli afferma che non basta attingere a quanti hanno detto qualcosa di rilevante e condivisibile, ma occorre farlo anche con chi, pur non avendo avuto la stessa importanza e fortuna, ha aperto la strada agli altri. La menzione di Frinide e del suo rapporto con Timoteo sembra dunque voler elucidare questo ruolo di precursore, senza implicare un rapporto di maestro / discepolo tra i due⁶⁴⁵. Letta in questa prospettiva, la testimonianza di Aristotele trova conferma in

⁶⁴³ Cf. Nicomach. Geras. 266, 2 Jan = 1099 T II/2 Bernabé = Terp. T. 53b G. ...τὴν λύραν αὐτοῦ [*scil.* Ὀρφεύς] βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἀντίσσαν πόλιν τῆς Λέσβου, εὐρόντας δὲ ἀλιέας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον. Su questa testimonianza vedi Power 2010, 350-355. Per l'approdo della lira ad Antissa, cf. anche Antig. Caryst. *Hist. Mir.* 5 = 1065 (I) T II/2 Bernabé ὁ δὲ Μύρσιλος, ὁ τὰ Λεσβιακὰ συγγεγραφώς (*FGrHist* 477 F2) φησὶν τῆς Ἀντισσαίας, ἐν ᾧ τόπω μυθολογεῖται καὶ δεῖκνυται δὲ ὁ τάφος ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων τῆς τοῦ Ὀρφέως κεφαλῆς, τὰς ἀηδόνας εἶναι εὐφροντέρας τῶν ἄλλων.

⁶⁴⁴ Cf. *LIMC* VII/1 (1994) s.v. Orpheus n. 68 con il commento di Garezu in VII/2 (1994), 88. Per l'identificazione dell'uomo barbuto con Terpandro cf. Schmidt 1972, 128ss. e Lissarague 1995, 132.

⁶⁴⁵ Per quest'interpretazione, si veda il commento al passo di Alessandro di Afrodisia (Alex. Aphrod. *Comm. in Ar. Met.* 993b11, 144 6-15) ὅτι γὰρ χρήσιμοι οἱ ὅπως οὖν ἀρξάμενοι τινος καὶ οὐχ οἱ ἐπὶ πλέον ἐπεργασάμενοι μόνον, δῆλον ἐποίησε παραθέμενος Τιμόθεον τε ὃς ἄριστος ἐδόκει γεγονέναι μελοποιός, καὶ Φρῦνιν ὃς ἀρχαιότερος ἐγένετο Τιμοθέου, οὐ μὴν τοιοῦτος τὴν τέχνην· τούτων γὰρ παρὰ μὲν Τιμοθέου τὴν μελοποιίαν, παρὰ δὲ Φρίνιδος τὸ Τιμόθεον τοιοῦτον γενέσθαι· οὐ γὰρ ἂν ἐπὶ τοσοῦτον οὗτος ἐξεργάσατο ταῦτα μὴ πρῶτου ἐκείνου γιγνομένου τε καὶ ἀρξάμενου. ὡς δὲ ἐπ' ἐκείνων ἔχει, οὕτω δὲ καὶ ἐπὶ τῆς καλῆς κατὰ τὴν ἀλήθειαν θεωρίας· παρὰ μὲν γὰρ τινων ἔχομεν δόξας τινὰς αἷς ἄξιον χρῆσθαι ὡς ἐχούσαις περιττόν τι, ἄλλοι δὲ τοῦ τούτους εἰπεῖν τι καὶ εὐρεῖν τοιοῦτον ἐγένοντο αἴτιοι. Cf.

alcune fonti letterarie e antiquarie che tracciano una linea di continuità tra le innovazioni di Frinide e quelle ancor più perfezionate di Timoteo, che delle prime sono la diretta scaturigine⁶⁴⁶.

Va inoltre osservato che, se di un diretto discepolato di Timoteo non c'è testimonianza sicura, ve ne è tuttavia una evidente della sua rivalità con il citaredo di Mitilene: in un suo frammento, Timoteo si vanta beffardamente di aver ottenuto una vittoria su Frinide e ne affida boriosamente l'annuncio alla voce di un araldo (Tim. *PMG* 802 ap. Plut. *de laud. ips.* 1, 539c μακάριος ἦσθα, Τιμόθε', ὅτε κῆρυξ / εἶπε· νικᾷ Τιμόθεος Μιλήσιος τὸν Κάμωνος τὸν ἰωνοκάμπταν). L'epiteto ἰωνοκάμπτας⁶⁴⁷ è costruito sulla falsa riga del lessico derisorio riservato ai nuovi virtuosi dalla commedia antica, in cui i termini καμπή, κάμπω *et simm.* indicavano la tortuosità e l'eccessiva sofisticatezza delle loro modulazioni e dei loro vocalismi⁶⁴⁸. Il fatto che Timoteo si appropri del linguaggio dei propri critici per sottolineare la vittoria su un avversario, in un modo del tutto simile in cui si appropri del concetto di 'disonorare l'antica musica' per dare volto ai μουσοπαλιοῦμαι nella *sphragis*, fa dubitare che all'altezza della composizione dei *Persiani* egli nutrisse una tale riconoscenza nei confronti di Frinide tanto da includerlo tacitamente nel suo catalogo di incliti citaredi.

8. L'exemplum di Orfeo: la nascita della lira ποικίλη (vv. 221-224)

I versi che aprono la sezione del catalogo dedicata a Orfeo (221s.) presentano un problema testuale. Il papiro reca ποικιλόμουσος e, a seguire, una sequenza di lettere

inoltre le osservazioni di Reimschneider 1941, 926: «Der überschwängliche und etwas gehässige Ton des Timotheos und die Tatsache, daß er in seinem Überblick über die Geschichte der Kitharodie Pers. 234ff. P[hrynīs] überhaupt nicht erwähnt, lassen ein persönliches Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen beiden wohl ausgeschlossen erscheinen. Eine Beeinflussung hat trotzdem sicher stattgefunden Arist. *met.* 993b».

⁶⁴⁶ Per l'introduzione di μέτρα λελυμένα nel nomos tradizionale da parte di Frinide e il successivo perfezionamento dell'innovazione da parte di Timoteo, cf. Procl. *Chrest.* ap. Phot. *Bibl.* 320b Bekker, v. 160s. Henry; citiamo qui anche le fonti che riferiscono dell'incremento di due corde alle sette del canonico strumento da parte di Frinide, innovazione che prelude all'incremento di Timoteo fino al numero di 11 corde: Plut. *Agis* 10,7; Plut. *de prof. virt.* 84a; Plut. *apophth. lac.* 220c.

⁶⁴⁷ Per il significato del termine cf. West 1992, 182: «it seems to combine the notions of Ionian modes and persistent modulation». Alle modulazioni tipiche della *Nuova Musica* viene associata l'esecuzione di melodie ioniche, considerate lascive ed effeminate. Cf. Ar. *Eccl.* 883; Plat. *Rep.* III 398e). Così anche Hordern 2002, 259 *ad l.*

⁶⁴⁸ Per l'attribuzione del medesimo lessico agli eccesi virtuosistici di Frinide, si confrontino le parole del discorso Giusto nei confronti dei 'nuovi virtuosi nelle Nuove aristofanee (Ar. *Nub.* 969-971 εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσῃ ἢ κάμψειν τινα καμπήν, / οἷας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, κτλ) e l'accusa della Μουσική contro Frinide nel Chirone di Fererate (Pher. fr. 155, 14s. K.-A. apud [Plut.] *De mus.* 1141c Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλῶν τινα / κάμπτων με καὶ στρέφων ὄλην διέφθορεν, κτλ.; le stesse sovversive pratiche sono attribuite nel medesimo frammento anche al ditambografo Cinesia ai vv. .8s. Il sostantivo καμπή e il verbo κάμπω, che originariamente appartenevano al lessico agonistico della corsa a piedi o con il τέθριππον e indicavano il momento in cui bisognava girare attorno a una colonnina, slittano in ambito musicale, dove designano in senso traslato virtuosistici tour de force in cui lo strumento o la voce venivano piegati ad eseguire un'ampia varietà modulazioni melodiche, passando dall'una all'altra con una velocità piuttosto sostenuta. Per il valore metaforico del lessico in Aristofane, cf. Campagner 2001, 175s. s. vv. καμπή e κάμπω; vedi inoltre Taillardat 1965, § 784, 456-459. Per le diverse interpretazioni tecniche di καμπή si vedano Düring 1945, 183s.; Lasserre 1954, 145; Restani 1983, 162; Barker 1984, 93; West 1992, 356; Hagel 2010, 81-87; Franklin 2013, 213-236, in particolare 226-231.

chiaramente corrotta (OPIYCYN). Il primo a intervenire è Wilamowitz, il quale propone di emendare in Ὀρφεύς <χέλ>ον e di correggere il nominativo ποικιλόμουσος nel corrispondente accusativo ποικιλόμουσον, parafrasando i due versi in τὴν πολύχορδον κιθαρῳιδίαν πρῶτος ἤρην Ὀρφεύς, κτλ⁶⁴⁹. A parte alcune voci dissenzienti⁶⁵⁰, la maggioranza degli studiosi si è trovata d'accordo con l'inserimento del nome di Orfeo; tuttavia, non hanno destato consenso unanime la correzione del nominativo ποικιλόμουσος in accusativo e, soprattutto, l'integrazione <χέλ>ον come oggetto di ἐτέκνωσεν: A mettere in dubbio le scelte del primo editore è Jurenka, che propone di integrare ποικιλόμουσον Ὀρφεύς <λ>ύ<ρα>ν ἐτέκνωσεν: lettura plausibile a livello di senso, ma che tuttavia sembra una semplificazione banalizzante della soluzione di Wilamowitz⁶⁵¹. Dopo di lui Blass propone Ὀρφεύς ὕ<μ>ν<ους> ἐτέκνωσεν⁶⁵² e la congettura è successivamente adottata da Aron, sia su basi paleografiche («YMN wurde leicht zu YN [...] und daß die Endungen der Worte leicht beim Schreiben fortgelassen werden, wissen wir aus einiger Erfahrung und aus Handschriften»), che prettamente letterarie (e.g., la celebre definizione di Orfeo come 'padre di canti' in *P.* 4, 177). Lo studioso si pronuncia inoltre a favore del trådito ποικιλόμουσος, che farebbe genericamente riferimento all'attività citaredica di Orfeo⁶⁵³. Infine Hordern, che pone tra *crucis* l'oggetto di ἐτέκνωσεν, segnala in apparato la proposta di Hutchinson di integrare in Ὀρφεύς <τέχ>ην (τέχνα) ἐτέκνωσεν, la cui corruzione sarebbe giustificata da un'aplografia di sequenze ravvicinate e simili (TEKN ~ TEKN); così anche Bernabé⁶⁵⁴.

Da questa rassegna di proposte testuali, si coglie come editori e commentatori abbiano rinunciato nella maggior parte dei casi a intervenire in base di ragioni paleografiche: ciò è del

⁶⁴⁹ Vedi Wilamowitz 1903, 27.

⁶⁵⁰ Cf. Reinach, il quale propone di leggere nella corrotta sequenza OPIYCYN il sostantivo κροῦσιν e così traduce: «Le premier, le fils de Calliope (Orphée), à la muse variée, inventa en Piérie le jeu des cordes sonores». Cf. Reinach in Calvé 2010, 41 e n. 21. Tuttavia, va detto che il termine κροῦσις, le cui occorrenze sono piuttosto tarde e sempre con il valore tecnico e specifico di «accompagnamento musicale a una performance cantata o recitativa», poco si integra nel lessico marcatamente evocativo dell'affermazione su Orfeo. Fra coloro che più si sono allontanati dalla proposta del primo editore vi è Danielsson, il quale crede di riconoscere nella sequenza trådita il termine *hapax* ποικιλομουσοαριστύν e lo traduce «das blunte (tonreiche) Musengekose». A sostegno dell'ipotesi vengono menzionate la complessità e novità della composizione nominale che sono entrambi tratti caratteristici della dizione ditirambica e l'analogia semantica della neoformazione con il valore di ὄραροι (*cantus*) in Pind. *P.* 1,98; lo studioso nota infine che la presenza dell'antonomasia υἱὸς Καλλιόπας di v. 223 rende del tutto pleonastica l'integrazione del nome di Orfeo. Cf. Danielsson 1903/04, 39. Le obiezioni all'ipotesi sono numerose: da un punto di vista logico e semantico, la traduzione del composto come «conversazione dai molti toni con le Muse (o delle Muse)» contiene una componente eccessivamente γριφῶδες rispetto ai suoi ben più espliciti corrispettivi sintattici nei due successivi medaglioni di πρῶτοι εὔρεται (μοῦσαν al v. 236 e κιθαρῳν al v. 231); inoltre, come si è detto, la presenza del nome di Orfeo è tutt'altro che pleonastica nel catalogo elaborato da Timoteo. D'altra parte, la soluzione di Danielsson presenta delle enormi difficoltà anche dal punto di vista metrico: infatti, si sarebbe costretti a inserire nella serie compatta di gliconei e ferecratei un'incongrua sezione in *cola* dattilici (v. 220 *4da.* ~; 221 *adon.*; 222 *hem^m*; 223 *adon.*; 224 *5da.*; 225 *adon.*) che rompe gravemente la continuità metrica. Oltre a Danielsson, segnalo la proposta decisamente più recente di Lambin 2003, 362, nn. 21 e 22. Lo studioso, che pure sceglie prudentemente di lasciare il testo trådito tra *crucis*, propone nel suo commento di rinunciare al nome di Orfeo e di emendare i vv. 220s. in πρῶτος ποικιλόμουσος τὰς αἰοῖδὰς συνετέκνωσεν, intesi come un unico verso composto di *cola* gliconici in sinafia o, alternativamente, di un ferecrateo e un gliconeo eliminando τὰς⁶⁵⁰. Tuttavia l'ipotesi, oltre a essere paleograficamente implausibile, è arbitrariamente concepita come una letterale reminiscenza della definizione di Orfeo in Pind. *P.* 4, 177 φορμικτὰς αἰοῖδᾶν πατήρ. Altrettanto discutibile è la motivazione addotta all'emendamento συνετέκνώσε, secondo la quale il prefisso συν- starebbe ad indicare la paternità congiunta di Apollo e delle Muse – dunque di Hermes e di Orfeo- sul canto: va detto, infatti, che il verbo τεκνώω all'attivo designa generalmente il concepimento di parte maschile (cf. *LSJ*⁹ 1768 s.v. τεκνώω II).

⁶⁵¹ Vedi Jurenka 1903, 581.

⁶⁵² Cf. Blass 1903, 657 e 665; *id.* 1906, 274.

⁶⁵³ Cf. Aron 1920, 32s.

⁶⁵⁴ Cf. [Orph.] 883 T II/2 Bernabé. Per la congettura di Hutchinson, cf. Hordern 2002, 241 *ad* vv. 221ss.

tutto comprensibile alla luce della scrittura poco sorvegliata del papiro e alla trascuratezza dello scriba, i cui errori in alcuni punti denotano una scarsa consapevolezza del significato del testo copiato. Ciò è vero per la corrotta sequenza OPIYCYN, in cui l'unico criterio applicabile per l'*emendatio* è l'aderenza al contenuto dei vv. 220s. e al loro significato nel contesto del catalogo costruito da Timoteo. Se si accetta questo ragionamento preliminare, l'originaria proposta di Wilamowitz sembra ancora la più adeguata: difficilmente può essere messa in dubbio la bontà dell'integrazione Ὀρφεύς, che si adatta perfettamente alla struttura di questo succinto catalogo di citaredi illustri, in cui ciascuna 'voce' è costituita nell'ordine dal nome proprio, dal contributo artistico e in ultimo dalla provenienza geografica di ciascun poeta. La menzione della sua parentela con la musa del canto Calliope non costituisce in sé un'espressione sostitutiva del nome, bensì come un riferimento all'illustre rapporto di Orfeo con il canto⁶⁵⁵, al pari della menzione di Lesbo, terra ἀοιδότητῃ *par excellence*, in relazione a Terpandro al v. 227. Altrettanto adeguata al contesto appare la congettura χέλυς: infatti il termine, che designa il carapace della tartaruga da cui originariamente è stata ricavata la cassa di risonanza, costituisce un simbolo archetipico dello strumento a corde⁶⁵⁶ e nella tradizione letteraria dell'Inno omerico a *Hermes* il termine è associato a nascita, invenzione e sonorità della lira (*HH* 4, 25s. Ἑρμῆς τοι πρότιστα χέλυς τεκτῆνατ' ἀοιδόν, / ἧ ῥά οἱ ἀντεβόλησεν ἐπ' αὐλείησι θύρησι κτλ.)⁶⁵⁷. Mi sembra dunque del tutto plausibile che Timoteo recuperi questo trattamento letterario del termine χέλυς, pur attuando su di esso una funzionale opera di risemantizzazione: lo strumento che fu un tempo concepito, inventato e sperimentato per la prima volta da Ermete⁶⁵⁸ è divenuto l'arte citaredica inventata e sperimentata da Orfeo.

A favore di questa soluzione interpretativa si possono citare diversi indizi, interni ed esterni al testo di Timoteo. In primo luogo, come è stato osservato da Ercoles, questa metonimia del

⁶⁵⁵ Anche la trattatistica erudita riserva particolare attenzione all'origine divina dei singoli poeti e del loro rapporto con la musica: si veda la presentazione di Anfione in Eraclide Pontico (fr. 157 Wehrli ap. [Plut.] *De mus.* 3 1131f τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποιῆσιν πρῶτον φησὶν Ἀμφίωνα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. Cf. Ballerio 2000, 18s. n. 10. La studiosa osserva che l'origine divina dell'arte musicale di Anfione le conferisce anche un forte potere taumaturgico, come nel caso di Orfeo. Sulle affinità tra i due poeti e sulla confusione tra i due nell'aneddotica che li riguarda, cf. rispettivamente Plat *Ion.* 553 = 973 T II Bernabé; Paus. VI 20,18 = 964 T II Bernabé e Ps.-Callisth. *Hist. Alex. Magn.* rec. E 12,6 (46, 2 Trumpf) = 965 T II Bernabé.

⁶⁵⁶ Sulle raffigurazioni di Ermete con una χέλυς, tartaruga in ricordo dell'invenzione della lira, cf. Settis 1966, 83-94.

⁶⁵⁷ Si vedano anche *HH* 4, 153 e 242, dove χέλυς è utilizzato in assoluta interscambiabilità con λύρα e φόρμιγγα a designare l'epitacordo; cf. Càssola 1975, 166. Il medesimo strumento viene invocato da Saffo come δῖα e φωνάεσσα in fr. Sapph. fr. 118, 1, V. Dalle scarsissime occorrenze in epoca arcaica si può ipotizzare che il termine fu ben presto percepito come poeticamente marcato e che in epoca classica fosse ormai considerato un preziosismo letterario (cf. i sintagmi euripidei καθ'ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν χέλυς in *Alc.* 446s. e παρά τε χέλυος ἐπτάτονου in *HF* 683). La patina arcaica del termine potrebbe aver giustificato la sua scelta da parte di Timoteo, al pari dell'epico κίθαρις.

⁶⁵⁸ La tradizione attribuisce l'invenzione dello strumento a corde alternativamente a Hermes, Apollo, Terpandro; tuttavia, alcuni *testimonia* tracciano una linea di continuità tra la costruzione della lira a opera di Hermes, il suo passaggio nelle mani di Apollo che fu il primo a perfezionare l'arte del κιθαρίζειν e infine l'insegnamento di quell'arte a Orfeo, archegeta dei citaredi umani. Cf. Musaeus 26 T III Bernabé e [Orph.] 975-977 II/2 Bernabé. Su queste testimonianze, cf. anche Vergados 2013, 89s. e n. 24.

concreto (strumento) con l'astratto (arte citaredica) non è isolata nella *sphragis*: nell'automenzione di Timoteo che conclude il catalogo di innovatori, il sostantivo κίθαρις indica, *more homerico*, tanto la lira quanto l'arte di suonarla (cf. infra ad v. 231). Aggiungo che l'ipotesi secondo cui Timoteo avrebbe applicato questo medesimo meccanismo retorico al termine χέλυσ permette di cogliere nella serie degli accusativi χέλυν (v. 220), μοῦσαν (v. 227) e κίθαριν (v. 231) un perfetto parallelismo, sul piano sintattico e semantico. Infatti, tutti e tre i termini qualificano l'arte citaredica e ne rappresentano le diverse tappe evolutive: il concepimento a opera di Orfeo, l'accrescimento a opera di Terpandro, la rigenerazione a opera di Timoteo.

D'altra parte, la tradizione che presentava Orfeo come πρώτος κιθαρωδός è ormai ben affermata all'epoca di Timoteo⁶⁵⁹. Già Pindaro lo annovera tra i citaredi discendenti da Apollo in Pind. P. 4, 177s. ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατὴρ / ἔμολεν, εὐαίμητος Ὀρφεύς⁶⁶⁰: l'evocativa espressione pindarica è chiaramente riecheggiata dai vv. 220s. dei *Persiani*, come si evince dalla comune applicazione della metafora 'generativa' all'attività poetica orfica (φορμιγκτὰς πατὴρ ἀοιδᾶν ~ ποικιλόμουσον χέλυν ἐτέκνωσεν). Aggiungiamo che nell'*Ipsipile* euripidea, pressoché contemporanea ai *Persiani* di Timoteo nella proposta di datazione sopra avanzata, Orfeo è il mentore di un'intera stirpe di sacerdoti-ministri attici, il cui capostipite Euneo – progenie di Ipsipile e Giasone - fu istruito personalmente dal cantore trace nell'arte citaredica (Eur. *Hyps. TGrF* V/2 64 ii, 1622 μοῦσάν με κιθάρας Ἀσιάδος διδασκεται [scil. Ὀρφεύς]). Questo passaggio della figura di Orfeo da musicista mitico a primo citaredo storico ha delle testimonianze anche nella trattatistica erudita tra V-IV sec. a.C. e nella prosa letteraria di IV sec.a.C., le quali gli riconoscono la composizione di canti: ricordiamo in questa sede che Glauco di Reggio riferisce dell'assoluta anteriorità artistica di Orfeo rispetto a tutti i citaredi e aulodi, nonché dell'influenza che i suoi canti esercitarono su Terpandro ([Plut.] *De mus.* 4, 1132e). In un passo dello *Ione* platonico in cui una serie di generi musicali e poetici vengono associati ai corrispettivi illustri archegeti, Tamiri fa capo

⁶⁵⁹ Accanto al successivo dossier di passi, si segnalano anche le numerose testimonianze letterarie di epoca arcaica e classica che valorizzano il potere taumaturgico della musica di Orfeo. Tra gli altri il succitato Bacchyl. 29(d), 6-8 M.; Aesch. Ag. 1629s.; Eur. *Bacch.* 560-564; Eur. *IA* 1211-1214; vedi inoltre Ap. Rh. I 26-31 e 572-574. Per il completo prospetto dei *testimonia*, cf. 943-959 T, II 430-435 Bernabé.

⁶⁶⁰ La caratterizzazione di Orfeo come εὐαίμητος riecheggia la menzione ibicea del cantore come ὀνομάκλυτον Ὀρφήν, la quale tuttavia, pur alla luce di questa ripresa, è destinata a rimanere oscura (Ibyc. *PMGF* 306 ap. Priscian. *Inst.* VI 92, *Gramm. Lat.* II, 4 Keil). A proposito dei versi della *Pitica*, va segnalato che gli scolii ci riportano interpretazioni contrastanti dell'espressione ἐξ Ἀπόλλωνος tra gli antichi: mentre Ammonio l'intende in senso traslato come un riferimento alla filiazione artistica di tutti i poeti da Apollo, secondo una convinzione ben testimoniata nell'epica (Hes. *Th.* 94s. ἐκ γὰρ τοι Μουσέων καὶ ἐκ ἠβόλου Ἀπόλλωνος / ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί, κτλ.), secondo Charis il complemento esprime una parentela stricto sensu tra Orfeo e Apollo, attestata in alcune, seppur minoritarie, testimonianze letterarie. Cf. *schol.* 313a, II, 139s. Drach. Per le testimonianze di Apollo come padre di Orfeo, cf. 895-898 T, II, 406s. Bernabé. Tuttavia, come nota opportunamente Giannini nel suo commento ai versi della *Pitica*, la paternità apollinea sarebbe in contraddizione con un frammento pindarico in cui Orfeo viene designato come figlio di Eagro (fr. 128c, 11s. M. υἱὸν Οἰάγρου <δὲ> / Ὀρφέα χρυσάορα) e sembra dunque più verosimile pensare che in questo caso Apollo sia menzionato come protettore della musica e del canto, esattamente il ruolo in cui Timoteo lo invoca all'inizio della *sphragis* (vv. 202s.).

alla citaristica, mentre Orfeo alla citarodia (Plat. *Ion.* 533b οὐδ' ἐν αὐλήσει γε οὐδὲ ἐν κιθαρίσει οὐδέ ἐν κιθαρωδία οὐδὲ ἐν ῥαψωδία οὐδέπωτ' εἶδες ἄνδρα ὅστις περὶ μὲν Ὀλύμπου δεινός ἐστιν ἐξηγεῖσθαι ἢ περὶ Θαμύρου ἢ περὶ Ὀρφέως ἢ περὶ Φημίου τοῦ Ἴτακησίου ῥαψωδοῦ, κτλ.). A ciò si aggiunga che nell'iconografia vascolare attica di questo periodo Orfeo viene spesso raffigurato in costume greco nell'atto di suonare la χέλυς davanti a uomini e donne di Tracia e che a tale raffigurazione si aggiunge talvolta anche il simbolo 'musicale' della tartaruga; inoltre, alcuni vasi a partire dal 530 a.C. sembrano testimoniare contatti tra l'iconografia di Orfeo e quella del citaredo di professione⁶⁶¹.

Va infine ricordato che in epoca classica si afferma lo statuto di πρῶτος εὐρετής di Orfeo, nel campo della composizione musicale e non solo: secondo Crizia, egli fu l'inventore del verso esametrico (Kritias B 88 F 3 D-K ap. Mall. Theodor. *De metr.* VI 589, 20 Keil *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo C. asserit*), mentre nelle *Rane* aristofanee il suo nome è inserito in un succinto catalogo di utili insegnamenti di poeti antichi (tra cui Esiodo e Omero) ed è collegato all'introduzione delle pratiche misteriche nel consorzio umano (Ar. *Ran.* 1031-1033 ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται. / Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι, / Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, κτλ.)⁶⁶².

Data quest'immagine di Orfeo come πρῶτος εὐρετής, rimane da chiarire la posizione e il significato dell'aggettivo *hapax* ποικιλόμουσος, «dalla variegata musica». La sua attribuzione al sostantivo χέλυς proposta da Wilamowitz – e non a Orfeo, come da papiro- trova sostegno in una serie di paralleli pindarici, in cui i composti a base ποικιλο- sono riferiti all'accompagnamento dello strumento a corde: in *O.* 3,8s., il χρέος di lode verso Anesidamo consiste in φορμίγγα τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν σύμμεϊζαι πρεπόντως e in *O.* 4,3 le Horai inviano il poeta a celebrare la lode ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος αἰοιδᾶς ἐλισσόμεναι; altrove Pindaro si rivolge al suo *laudandus* Timasarco dicendo che se il padre Timocrito fosse ancora in vita, canterebbe per lui un inno di vittoria ποικίλον κιθαρίζων (*N.* 4,14).

Per comprendere a pieno il significato di questi utilizzi, occorre considerare in modo più approfondito la polisemia dell'aggettivo ποικίλος, che nel suo trattamento pindarico trova la massima esemplificazione. Avendo la caratteristica peculiare di esprimere un flessibile concetto di movimento e molteplicità, il termine può essere riferito a diverse sfere sensoriali, a oggetti reali

⁶⁶¹ Per l'iconografia di Orfeo citaredo tra i traci, cf. *LIMC* VII/2 (1994) 57-60, nn. 7-14, 16, 22-28 e Xen-Garezou in VII/1 (1994, 84s.). Per la possibile raffigurazione di Orfeo come citaredo professionista in costume greco, la studiosa segnala un'*oinochoe* attica risalente al 530 a.C., dove la figura è corredata dall'iscrizione XAIPE OPΦEY e un *lekythion*, sempre attico del 460 a.C., in cui l'iconografia del citaredo presenta uno schema figurativo affine a quello di Orfeo. Cf. *LIMC* VII/1, 97, nn. 170-177.

⁶⁶² Sulla stretta connessione del verbo καταδείκνυμι con l'opera dei πρῶτοι εὐρεταί, cf. Thraede 1962, 163s. e Gonda 1929, 44. Per un'evoluzione della figura di Orfeo come cantore e poeta nelle testimonianze letterarie cf. Ziegler 1939, 1257-1254; Bernabé 2002, 61-78; Ercoles 2009, 49-67.

come a concetti astratti e assumere, a seconda del suo contesto di applicazione, sfumature semantiche e connotazioni differenti: a causa di questa versatilità e ambiguità d'uso, l'aggettivo è dotato di un forte potere evocativo. Se riferito alla sfera visiva, il termine può avere una sfumatura coloristica e indicare la varietà di sfumature su una superficie screziata (Pind. *P* 4,214 ποικίλον ἴγυγα e *P*. 8,46 δράκοντα ποικίλον⁶⁶³); se è applicato alla manifattura di un oggetto, ne indica la complessa elaborazione e ne implica dunque l'alta qualità estetica. Tale concetto nobilitante di sofisticatezza e lavorazione è veicolato dall'aggettivo anche quando esso è applicato a nozioni astratte come il canto e il suono⁶⁶⁴. In Pindaro, che spesso utilizza la metaforica artigianale per descrivere la composizione poetica e identifica il canto come un 'prodotto finito' per il committente, il manufatto ποικίλος può coincidere con il componimento (fr. 179 S.-M. ὑφαίνω δ' Ἀμυθωνίδαισιν ποικίλον ἄνδημα e 192, 2 S.-M. εἶα τειχίζωμεν ἤδη ποικίλον κόσμον αὐδάεντα λόγων e *N*. 8, 14s. φέρων / Λυδῖαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν); in altri casi, l'aggettivo viene riferito esplicitamente al canto per evocare la complessità formale (cf. *O*. 6, 86s. ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων/ ποικίλον ὕμνον; *N*. 5, 42 ποικίλων ἔψαυσας ὕμνων). L'attributo mantiene lo stesso significato e la stessa connotazione positiva quando esso è riferito al suono della lira che accompagna il canto ed evoca un'architettura di suoni elaborata e variata, che produce τέρψις su chi ascolta: non c'è traccia nell'impiego pindarico del termine di un'accezione metapoetica marcata e 'tecnica' (i.e. ποικιλία nel senso di 'novità' o 'sperimentazione')⁶⁶⁵.

Tuttavia, deve essere considerato che proprio nel periodo della *Nuova Musica* i termini ποικίλος e ποικιλία conoscono un processo di radicale risemantizzazione e tecnicizzazione: essi si specializzano a indicare la spregiudicata *variatio* melodica e musicale, intesa in tutte le sue forme più eclatanti: produzione di suoni e ritmi discordanti (έτεροφωνία), eccessiva varietà dei suoni (πολυφωνία, πολυχορδία) e, in generale, l'allontanamento dall'originaria ἀπλότης musicale con nuove sperimentazioni. Questo slittamento semantico è ben testimoniato nella critica conservatrice e moraleggiante dei dialoghi platonici, come anche nei giudizi sugli innovatori musicali del V-IV sec. a.C. conservati nel *de musica* pseudoplutarcheo. In una riflessione sull'educazione musicale dei giovani aristocratici, Platone condanna la ποικιλία e πολυχορδία strumentale come tortuosità melodica e eccessiva varietà dei suoni che ostacolano l'apprendimento con la loro oscurità (*Rep.* III

⁶⁶³ Cf. anche *Il.* X 29s. παρδαλέη ποικίλη; *E. Bacch.* 249 ἐν ποικίλαισι νεβρίσι.

⁶⁶⁴ Un'eccezione rilevante a questa caratterizzazione positiva dell'aggettivo ποικίλος in Pindaro si manifesta quando essa non è associata all'elemento musicale, bensì alla parola e al pensiero: in questo caso, infatti, esso indica la sofisticata costruzione e l'artificiosità di un eloquio che persuade subdolamente o trae in inganno. Cf. Pind. *O*. 1, 29 δεδαυδαμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι e *N*. 5, 28s. πείσαισ' ἀκοίταν ποικίλοις βουλευμάσιν, / ψεύσταν δὲ ποιητὸν συνέπαξε λόγον, κτλ. Su quest'ultimo passo cf. Hubbard [1985, 101-106], il quale non esclude che l'aggettivo ποικίλος mantenga tale sfumatura semantica anche quando è riferito al canto e che in questi casi faccia riferimento alla 'enhancing deception' del discorso eulogistico. Per l'associazione del termine con il lessico dell'inganno, cf. Detienne-Vernant 1978, 18s.

⁶⁶⁵ Sulla caratterizzazione sonora espressa dall'aggettivo ποικίλος in Pindaro, cf. Kaimio 1977, 148s.

399d 7- 400a 3); in *Leg.* VII 812d 1 – e 5 Platone ritorna sul tema dell'educazione musicale e bandisce la *ποικιλία* intesa come «le chromaticisme, c'est-à-dire les variations infimes entre les genre et entre les différentes organisations et échelles harmoniques, le décalage entre les partitions instrumentale et vocale, mai aussi les nuances rythmiques»⁶⁶⁶. Nel *De musica*, la *ποικιλία* designa tanto la complessità ritmica praticata dagli antichi nel rispetto del *καλὸς τύπος* ([Plut.] *de mus.* 21 1138b-c; si tratta forse di *ποικιλία* pindarica?⁶⁶⁷), come anche la complessità delle modulazioni di Timoteo e di Filosseno ([Plut.] *De mus.* 30 1141c)⁶⁶⁸.

Ritorniamo all'*hapax* *ποικιλόμουσος* di *PMG* 791, 220: da un punto di vista linguistico, esso è coniato sulla scorta dei composti della tradizione pindarica che designano il suono prodotto dalla lira e da un punto di vista semantico esprime la stessa vaghezza ed evocatività dei modelli *ποικιλόγαυρος* e *ποικιλοφόρμιγγος*. Tuttavia va osservato che Timoteo, conferendo una dizione tradizionale al composto e attribuendolo all'originario strumento del *πρῶτος εὐρετής* Orfeo, ricostruisce un'inclita tradizione letteraria anche per la propria *ποικιλία*, come già aveva inteso Wilamowitz nella sua succitata parafrasi *τὴν πολύχορδον κιθαρῳιδίαν ἠῦρεν Ὀρφεύς*⁶⁶⁹. Tale concetto di 'varietà musicale' non deve essere *tout court* identificato, come sostiene Janssen, con un aumento delle corde della lira da sette a nove, testimoniato da Eratostene e da uno scolio agli *Aratea* di Germanico ([Orph.] 975 T II/2 Bernabé)⁶⁷⁰. Timoteo non ci offre elementi sufficienti per intuire possibili innovazioni di carattere musicale o organologico sottese al termine *ποικιλόμουσος*; anzi, è proprio la dizione arcaicizzante e vaga dei vv. 220s. (*πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρ - / φεύς*

⁶⁶⁶ Cf. Wersigner 2001, 37. Sul passo si veda inoltre anche Barker 1995, 41-60.

⁶⁶⁷ Cf. Barker 1993, 53s.

⁶⁶⁸ Le cause e le circostanze socio-politiche sottese a questa demonizzazione della *ποικιλία* sono state brillantemente indagate da Csapo. Lo studioso osserva che nel contesto culturale ateniese alla fine del V sec. a.C. la crescente sperimentazione musicale comportava uno sconvolgimento nel modello di educazione elaborato dalle *élites* aristocratiche: in primo luogo la spregiudicata varietà ritmica e melodica, ereditata dall'aulodia a partire dalle Guerre Persiane, comprometteva il modello di citarodia semplice praticato nelle occasioni private dei simposi e incoraggiava la democratizzazione della cultura musicale, sempre più appannaggio dei virtuosi e delle figure professionali che si esibivano negli agoni pubblici. Di fronte al decadimento, teatralizzazione e imbarbarimento della citarodia, le *élites* conservatrici elaborarono una complessa costruzione ideologica del passato musicale, «in which all was simplicity and order: the catchwords 'simplicity' (*haplotēs*) and 'good order' (*eutaxia*, or *eukosmia*) stand in diametrical opposition to New Music's language of plurality, complexity and liberation» Cf. Csapo 2004, 208-248; cf. anche Csapo-Wilson 2009, 287-292. Quest'evoluzione semantica dei termini *ποικίλος/ ποικιλία* è così sintetizzata da Leven: «Still emphasizing variety and richness, the term *poikilia* is no longer used to qualify the mode of relationship between listener and aural matter (a relationship described under the sign of beauty), or to highlight the sensual nature of the experience of music, but is used in connection to sound as a catch-all term with a musical past to underline the subversive sociocultural potential perceived in a certain type of *mousikē*». Cf. LeVen 2013, 229-242; 241.

⁶⁶⁹ *Contra* Aron 1920, 33.

⁶⁷⁰ Cf. Janssen 1989, 151s.; così anche Gostoli 1990, 113.

χέλυν ἐτέκνωσεν) che produce l'effetto di riabilitare il concetto di ποικιλία, facendolo mutare da spauracchio della critica musicale conservatrice a *trait d'union* tra Orfeo, Terpandro e Timoteo⁶⁷¹.

Qualche osservazione sull'assetto testuale dei successivi vv. 223s. Il papiro presenta la sequenza ΚΑΛΛΙΟΠΑΠΙΕΡΙΑCENI; Wilamowitz emenda il testo in Καλλιόπα<ς> Πειρίας ἔπι e interpreta il verso come un asclepiadeo «ganz horazisch gebaut»⁶⁷². La proposta viene accettata nelle traduzioni di Reinach e Mazon⁶⁷³ e dalle edizioni di Diehl 1925, Edmonds 1928 e Gostoli 1990. Dopo il primo editore, Blass propone di integrare Καλλιόπα<ς δ'ἦν> / per completare la simmetria con Λέσβος δ'Αἰολία...γεινατο (vv. 227s.) e Μίλητος δὲ πόλις νιν ἄ θρεψασ' (vv. 234s.), tuttavia collocando il complemento Πειρίας ἔπι nella successiva sezione relativa a Terpandro⁶⁷⁴. Danielsson propone di emendare Καλλιόπα<ς> Πειρία<ι>ς ἔνι, intendendo il sintagma Πειρίας ἔπι nel senso di Πιέρισιν ἔπι e traducendo «im Kreise der pierischen Musen»⁶⁷⁵. In seguito, Maas⁶⁷⁶ propone di emendare Καλλιόπα<ς> Πειρίας <ᾶ>ν<αξ>, seguito da Diehl 1942 e Del Grande 1946. Page 1962 e 1968 propone di emendare il trådito ΠΙΕΡΙΑCENI in Πειριάθεν, ipotizza che prima di esso sussista una lacuna di quattro sillabe e assegna all'intera sequenza la struttura metrica di un gliconeo e un ferecrateo, di cui sarebbero andati perduti rispettivamente il giambo finale e la base iniziale: υἱὸς Καλλιόπα<ς> υ- / -υ> Πειριάθεν. Dopo aver rifiutato le proposte interpretative di Wilamowitz, Maas e Page, Janssen propone di leggere υἱὸς Καλλιόπα<ς> Πειρίαί ἔνι, citando a sostegno dell'emendazione il *locus similis* di Hes. Th. 53 ἐν Πειρίῃ⁶⁷⁷; Van Minnen propone di correggere il testo trådito in Καλλιόπα<ς> κόλποισι Πειρίας ἔνι, evocando, tra i possibili paralleli Pind. P. 6, 49 ἐν μυχοῖσι Πειρίδων e AP VII 43,1 ἐν γυάλοισι Πειρίας⁶⁷⁸. Da ultimo Lambin mantiene il testo trådito Πειρίας ἔνι, ipotizzando una lacuna dopo il complemento⁶⁷⁹. In questa rassegna di proposte, quella di Page presenta due importanti vantaggi: in primo luogo, la ricostruzione di un priapeo ai vv. 223s., perfettamente integrato nella successione regolare di gliconei e Ferecratei in cui si articolano gli *exempla* di Orfeo e Terpandro (vv. 221-228); inoltre, il sintagma Πειριάθεν ha una caratura poetica testimoniata da alcune occorrenze nella lirica arcaica e in Apollonio Rodio esso compare proprio in relazione a Orfeo e agli effetti taumaturgici della sua poesia (Ap. Rh. I 31 θελγομένας [scil. φηγοὶ δ'ἀγριάδες v. 28] φόρμυγι κατήγαγε Πειρήθεν⁶⁸⁰). La soluzione di Page è accettata nelle edizioni di Campbell 1993 e Hordern 2002, il quale segnala in apparato e nel commento l'integrazione di West Καλλιόπα<ς> κόρας / Διὸς> alla lacuna ipotizzata da Page ai vv.

⁶⁷¹ Cf. Power 2010, 340: «Orpheus' *poikilomousos* tortoise-shell lyre ideally combines the simple with the complex, the antique with the modern, foreshadowing and so legitimating the same combinations in Timotheus' eleven-stringed *kitharis*, etc.».

⁶⁷² Cf. Wilamowitz 1903, 34.

⁶⁷³ Cf. Reinach in Calvié 2010, 41 e Mazon, *ibid.*, 58. Nelle due traduzioni è diversa tuttavia la posizione del complemento Πειρίας ἔπι che è associatorispettivamente a Orfeo («Le premier, le fils de Calliope (Orphée), à la muse varién, inventa en Piérie le jeu des cordes sonores») e Calliope («Orphée, le premier, fut père de la lyre aux sons variés, Orphée q'enfanta Calliope en Piérie»).

⁶⁷⁴ Cf. Blass 1903, 665.

⁶⁷⁵ Cf. Danielsson 1903/1904, 122.

⁶⁷⁶ Cf. Maas 1937, 1332.

⁶⁷⁷ Cf. Janssen 1989, 138 *ad l.*

⁶⁷⁸ Van Minnen 1997, 259 n. 68.

⁶⁷⁹ Cf. Lambin 2013, 142.

⁶⁸⁰ Cf. Ercoles 2010, 120 e n. 30. Tra le occorrenze della forma Πειριάθεν, cf. Hes. *Op.* 1; *HH* 4,85. Essa ricorre probabilmente anche in Bacchyl. *Dith.* 16, 3 Πειρ[ι]αθεν ἔ[ῆ]θ[ο]ρ[ο]υ[ο]ς [O]ύρανα. Cf. Maehler 1997, 157 *ad l.*

224s⁶⁸¹. Di recente Ercoles, che si è anch'esso dichiarato d'accordo con la presenza di una lacuna, ha proposto di integrare $\nu\acute{\iota}\delta\varsigma \text{ Καλλιόπα} <\varsigma \text{ Οἰάγ- / ρου τε}>$, citando a sostegno della sua ipotesi i numerosi casi in cui Orfeo viene definito figlio di Eagro (Pind. fr. 128c. M.; Plat. *Symp.* 179d) e i luoghi in cui i nomi dei due genitori sono affiancati nello stesso ordine di citazione (P. Köln 21351 + 21376 col. II 8s.; [Orph.] A. 77). Inoltre, la presentazione del citaredo attraverso la citazione congiunta di padre e madre trova corrispondenza nelle formulazioni dei cataloghi di poeti e musicisti redatti dalla trattatistica in prosa. Da un punto di vista prosodico la proposta di Ercoles comporta abbreviamento in iato (Οἶα-) e la mancata *correptio attica* nel gruppo -γρ-, trattamenti che occorrono altrove all'interno dei *Persiani*⁶⁸².

Di fronte alle integrazioni entrambe possibili di West e di Ercoles, non si può tuttavia escludere che nella lacuna vi fosse un riferimento alla fama di Orfeo, in perfetto *pendant* con la tradizione a suo riguardo risalente a Ibyc. *PMGF* 306 ὀνομάκλυτον Ὀρφῶν e, soprattutto, con l'attributo κλεινόν riferito al suo successore Terpandro (v. 228). Si può pensare *e.g.* all'integrazione dell'epiteto εὐαίνητος (con abbreviamento in iato εὔαι-), la cui attribuzione a Orfeo ha un sicuro antecedente in Pind. *P.* 4, 177 e, se si accetta la congettura di Lobel [Lobel, E. Addendum to [*P. Oxy.*] 2364. In *Id.* (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri*, London. The Egypt Exploration Society. 160-2. 1967, 171], anche in Bacchyl. fr. 26d, 8 M. In ogni caso, giusta l'interpretazione di Page ai vv. 223s., la scelta più avveduta è quella di non colmare la lacuna.

9. Il contributo di Terpandro alla ποικιλία citaredica: un atto di aggiornamento, costruzione o accrescimento?

I quattro versi successivi sono dedicati al citaredo lesbio Terpandro e sono articolati esattamente come i precedenti riservati a Orfeo: dapprima viene presentato il suo contributo artistico (vv. 225s.), e ne viene poi evocata la provenienza dalla lesbica Antissa (vv. 227s.). Tuttavia, la reinterpretazione che Timoteo offre del magistero artistico di Terpandro non è del tutto perspicua a causa di un problema testuale variamente risolto dagli studiosi ai vv. 225s., di cui si discute qui di séguito nel dettaglio.

Ai vv. 225s. compare la sequenza chiaramente corrotta ΕΠΙΤΩΙΔΕΚΑΤΕΥΞΕ. Il primo a emendare è Wilamowitz, il quale propone di ricostruire i due versi in Τέρπανδρος δὲ ἐπὶ τῷ δέκα / ζεῦξε μούσαν ἐν ᾠδαῖς, offrendo questa parafrasi: μετὰ δὲ τοῦτον [scil. Ὀρφεύς] δέκα χορδαῖς περιέλαβε τὴν μουσικὴν Τέρπανδρος⁶⁸³. L'assetto testuale proposto da Wilamowitz è stato ampiamente accolto nelle edizioni (Diehl 1925¹ e 1942², Edmonds 1940, Campbell 1993, Hordern 2002, Sevieri 2011) e nelle traduzioni: si vedano Reinach («Après lui terpandre plia la muse à n joug de dix notes»), Mazon («Terpandre après lui enferma l'art ed dix chants»), Paduano («Terpandro ordinò dieci canti»), Leven («Terpander yoked the muse to ten songs»⁶⁸⁴). Tuttavia, alcuni studiosi hanno manifestato perplessità sull'interpretazione del passo proposta dal primo editore:

⁶⁸¹ Cf. Hordern 241 ad vv. 221ss., il quale contro le emendazioni del tipo Περίας ἔπι *et simm.* nota opportunamente che «there is no example of a postposition in Timotheus». La proposta di West è accettata anche nell'edizione di Sevieri 2001 e da LeVen 2014, 98.

⁶⁸² Cf. Ercoles 2011, 121s.

⁶⁸³ Cf. Wilamowitz 1903, 27.

⁶⁸⁴ Cf. Reinach in Calvié 2010, 41 e Mazon *ibid.*, 57; Paduano 1993, 536; Leven 2014, 99.

secondo Wilamowitz, Timoteo starebbe infatti arbitrariamente attribuendo a Terpandro l'aumento delle corde della lira fino al numero di dieci, in chiara opposizione a una tradizione unanime che ci testimonia per il citaredo lesbio l'aggiunta di tre corde all'originario tetracordo e dunque l'introduzione di quello, ancora in epoca classica, era considerato lo strumento canonico degli agoni citaredici e dell'educazione musicale⁶⁸⁵. L'introduzione dell'eptacordo è per altro, come si è visto, motivo di vanto per lo stesso Terpandro, che ne contrappone la novità all'obsolescenza della lira dai quattro suoni (Terp. fr. 4 G. ap. Strab. XIII 2,4). I primi dubbi sono avanzati da Blass, il quale osserva che nella proposta di Wilamowitz, di per sé in contrasto con il resto delle testimonianze sulla lira terpandrea, presuppone una sinonimia tra $\psi\delta\eta$ e $\chi\sigma\rho\delta\eta$ non altrove attestata. Lo studioso propone di assegnare a $\psi\delta\alpha\iota$ il significato di *nomoi* e cita a sostegno dell'ipotesi un passo dell'*Onomasticon* di Polluce in cui si afferma che alcuni, pur sbagliando, consideravano 10 le melodie fisse introdotte da Terpandro (Poll. *On.* IV 65 = T 38 G. νόμοι δ'οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ τῶν ἐθνῶν ὄθεν ἦν, Αἰόλιος καὶ Βοιωτίας, ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὄξυς καὶ τετραοῖδιος, ἀπὸ δ' αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καπίων. Σφάλλονται δ'οἱ καὶ ἀπόθετον προστιθέντες αὐτῷ καὶ σχοινίωνα)⁶⁸⁶. Alla stessa conclusione arrivano Mazon, che assegna a $\delta\acute{\epsilon}\kappa\alpha$ $\acute{\epsilon}\nu$ $\psi\delta\alpha\iota\varsigma$ il significato di «en dix chants typique, en dix nomes...c'étaient, en quelque sorte, des canons musicaux» e, più tardi, Romagnoli⁶⁸⁷; così anche interpretano anche Edmonds e, pur con maggiori perplessità, Campbell nelle loro edizioni⁶⁸⁸. Tuttavia, l'interpretazione wilamowitziana di $\psi\delta\eta$ nel significato di «corda» è stata recuperata da Hordern nell'ultima edizione di Timoteo e dai recenti contributi di Power e Leven⁶⁸⁹.

La prima argomentata opposizione all'emendazione di Wilamowitz e alle interpretazioni da essa scaturite risale ad Aron, il quale osserva che sarebbe stato del tutto inopportuno per Timoteo attribuire a Terpandro innovazioni citarediche spregiudicate e false di fronte a critici conservatori: questi ultimi, infatti, dovevano essere pienamente a conoscenza del fatto che Terpandro praticò per primo l'uso dell'eptacordo e introdusse meno di 10 *nomoi* e non si sarebbero lasciati convincere della successione Timoteo-Terpandro semplicemente sulla base dell'evocativa *climax* numerica 10-11-12 (v. 225s. $\delta\acute{\epsilon}\kappa\alpha$ $\acute{\epsilon}\nu$ $\psi\delta\alpha\iota\varsigma$; v. 229s. μέτροις / ῥυθμοῖς δ'ένδεκακρουμάτοις; v. 235 δωδεκατεῖχος). Lo studioso propone dunque di leggere ed emendare i due versi in Τέρπανδρος δ'ἐπὶ τῷδε κατ- / ἠῦξε μουσαν ἐν ὠδαῖς. Il verbo *καταύξω* è un *hapax legomenon*, costruito attraverso l'utilizzo del prefisso intensivo *κατὰ* per enfatizzare il grado di 'accrescimento' prodotto da Terpandro sull'arte citaredica, mentre l'imperfetto è da interpretarsi *de conatu*. Da un punto di vista metrico, Aron riconosce un tetrametro dattilico seguito da un adonio, il quale ricorre altrove nei *Persiani* dopo un gliconeo o un dimetro coriambico⁶⁹⁰. La proposta è accettata da Düring, Del Grande, Janssen e Gostoli⁶⁹¹. Un anno dopo,

⁶⁸⁵ Copiose e concordi sono le testimonianze sull'introduzione terpandrea dell'eptacordo: cf. almeno Suda τ 354 A.; Plin. *NH* VII 204; Nic. Ger. ap. Boeth. *De mus.* 1,20 = Terp. Tt. 24, 49, 53a G.

⁶⁸⁶ Cf. Blass 1903, 667 e id. 1906, 274. Occorre precisare che secondo la tradizione è altrettanto concorde nell'attribuire a Terpandro l'introduzione di 7 ([Plut.] *De mus.* 4, 1132d = Terp. T 28 Gostoli) o 8 *nomoi*, come testimoniati da Polluce nel succitato passo dell'*Onomasticon*.

⁶⁸⁷ Cf. Mazon in Calvié 2010, 58 n. 54; Romagnoli 1932, 17.

⁶⁸⁸ Cf. Edmonds 1940², 325 e n. 1: «and after him came the great Terpander born of Aeolian Lesbos at Antissa, and yoked the Muse unto poems ten;»; Campbell 1993, 111 e n. 25: «after him Terpander yoke his muse in ten songs».

⁶⁸⁹ Cf. Hordern 2002, 243. Lo studioso adduce a sostegno dell'equivalenza $\psi\delta\eta$ - $\chi\sigma\rho\delta\eta$ l'espressione *τετραοῖδος νόμος* nel significato di «song played on four notes». Tuttavia già Romagnoli osservava la fallacità dell'argomentazione, osservando che il numerale sembra piuttosto riferito alle sezioni interne in cui si divide il *nomos*. Cf. Romagnoli 1932, 17 n. 2.

⁶⁹⁰ Cf. Aron 1920, 33s.

⁶⁹¹ Cf. Düring 1945, 190-193; Del Grande 1946, 120; Janssen 1989, 139 e 154s. Quest'ultimo promuove la congettura di Aron per il significato del verbo *καταύξω*, del tutto in linea con le 'metafore vegetative' di v. 222 (*ἐτέκνωσεν*) e v.

Seelinger mostra perplessità sulla proposta di Aron, sottolineando come il preverbio *κατα-* indichi un movimento dall'alto verso il basso che male si adatta al significato del verbo *αὔξω*. Lo studioso propone di emendare i vv. 225s. in *Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶδε κα<ινὰν> / τεῦξε μοῦσαν ἐν ᾧδαῖς*, sulla scorta dei passi in cui Timoteo rivendica la novità della sua poesia (*PMG* 791, 202 e 210; *PMG* 796)⁶⁹². In tempi recenti, Ercoles è tornato su questi versi, osservando che la soluzione testuale adottata da Wilamowitz si pone in contrasto con la consolidata tradizione di Terpandro *πρῶτος εὐρετής* dell'eptacordo e di sette νόμοι; inoltre, su un piano strettamente formale, l'emendamento *ζεῦξε* introduce *ex abrupto* una metafora dell'aggiogamento del tutto fuori contesto. Lo studioso osserva che, seppure la congettura di Aron *κατηῦξε* conferirebbe ai versi in questione un tono evocativo del tutto in linea con la *sphragis* e, come già osservava Janssen, si inserirebbe bene tra le metafore della 'generazione' e della 'rinascita' che scandiscono il catalogo dei vv. 221-233, tuttavia comporta la presenza di una struttura metrica anomala nella compatta serie di priapei⁶⁹³. Lo studioso propone dunque di leggere i vv. 225s. *Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶδε κα<τέ>-τεῦξε μοῦσαν ἐν ᾧδαῖς*. Da un punto di vista paleografico, la corrottela del papiro sarebbe esito di una semplice aplogia; da un punto di vista metrico, i vv. 225s. si configurano come un priapeo, in cui l'ultimo *metron* soluto nel gliconeo è attestato altrove nei Persiani (v. 104) e nella lirica euripidea. In ultimo, da un punto di vista linguistico e semantico, il verbo *hapax legomenon* *κατατεύχω*, la cui formazione è basata sullo stesso principio del *καταύξειν* congetturato da Aron, recupera la metafora poetologica artigianale che apre la *sphragis* (v. 203)⁶⁹⁴: in modo del tutto consequenziale alla *ποικιλία* di Orfeo, «Terpandro avrebbe 'costruito' e dato forma compiuta alla musica con i suoi canti». Da ultimo, Lambin interviene sul testo emendando i vv. 225s. in *Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶδε κα<λήν>-τεῦξε μοῦσαν ἐν ᾧδαῖς*: da un punto di vista metrico, viene ricostruita una struttura priapica, in cui il gliconeo presenta una chiusura anapestica attestata in alcuni versi euripidei⁶⁹⁵.

Pur nell'impossibilità di giungere a una soluzione univoca del problema, si possono comunque fare alcune preliminari considerazioni: i versi 225-226 hanno la funzione di introdurre Terpandro come logico prosecutore di Orfeo nell'esercizio della *ποικιλία* citaredica, come si evince dal nesso riconosciuto come *ἐπὶ τῶ* o alternativamente *ἐπὶ τῶδε*. È dunque del tutto lecito supporre che Timoteo non abbia inteso mistificare, bensì rileggere la figura tradizionale di Terpandro al pari di quella di Orfeo e che la continuità artistica tra i due citaredi sia marcata

231 (*ἐξανατέλλει*), e per il carattere evocativo che tale assetto testuale fornisce ai due versi, tradotti dallo stesso Janssen «He made the Muse flourish by means of his songs». Vedi in ultimo Gostoli 1990, 113s. ad T 46.

⁶⁹² Cf. Seelinger 1920, 913ss. Tale soluzione, che comporta ai vv. 225s. la sequenza di un ipponatteo e un ferecrateo, rende fin troppo esplicita l'assimilazione delle innovazioni di Terpandro a quelle di Timoteo, rompendo in qualche modo la vaghezza espressiva dei versi precedentemente riservati a Orfeo. Cf. Janssen 1989, 155.

⁶⁹³ Cf. Ercoles 2011, 126 e n. 57. Lo studioso interpreta i versi *Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶδε / κατηῦξε μοῦσαν ἐν ᾧδαῖς* come un ferecrateo seguito da un *colon* ---υ---υ---υ---υ--- (*ia ion^{min}*), assegnando tale scansione ad Aron 1920, 33s. Tuttavia, è opportuno osservare che lo studioso tedesco proponeva di dividere diversamente i *cola* e di scandirli come rispettivamente come tetrametro dattilico e adonio (*Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶδε κατηῦξε / μοῦσαν ἐν ᾧδαῖς*).

⁶⁹⁴ Va ricordato che alcuni studiosi, già a ridosso della prima edizione di Wilamowitz, proponevano di conservare il trådito *τεῦξε*: cf. Blass 1903, 665, il quale scandisce il v. 225 come un esametro, includendovi la locuzione *Πιερίας ἔπι* chiaramente riferito ad Orfeo (*Πιερίας ἔπι Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶ δέκα τεῦξεν*).e *id.* 1906, 270; vedi anche Danielsson 1903/1904, 122.

⁶⁹⁵ Cf. Eur. *Hel.* 439; *Bacch.* 112 e 115. In risposta parodica alla metrica euripidea, si vedano anche i casi di Ar. *Th.* 1155; *Ran.* 1323. Cf. Gentili-Lomiento 2003, 157.

anche dalla scelta formale di uniformare il più possibile metro e stile delle sezioni a essi riservate.

In questa prospettiva, bisogna dunque condividere le perplessità espresse sull'ipotesi di Wilamowitz: *in primis* essa presuppone che Timoteo, in aperta contrapposizione con una tradizione consolidata, attribuisca a Terpandro l'invenzione di uno strumento a dieci corde o l'introduzione di dieci νόμοι⁶⁹⁶. È d'altra parte inverosimile, come il primo editore e altri studiosi dopo di lui hanno sostenuto, che Timoteo approfitti dell' 'ignoranza' del suo pubblico, ormai incapace di documentare la fallacità della sua ricostruzione dell'opera terpandrea⁶⁹⁷: alla luce del ben definito quadro di Terpandro presente nella trattatistica erudita, sembra difficile pensare che i critici di Timoteo, Spartani e conservatori, non includessero l'attività di Terpandro nella παλαιότερα μούσα disonorata dal milesio. Se, come si è visto, all'epoca di Timoteo il καλὸς τύπος musicale della citarodia prevedeva l'utilizzo dell'eptacordo e l'esecuzione cantata di versi omerici, sarebbe sembrato anacronistico e inverosimile attribuire così platealmente l'alterazione di tale norma proprio all'archegeta della citarodia storica.

La proposta presenta, per altro, anche difficoltà evidenti da un punto di vista formale, tra cui, come osservato già da diversi studiosi, l'inattestata equivalenza semantica dei termini ᾠδή e χορδή e l'evidente inopportunità dell'espressione ζευγνύσαι μούσας in questo contesto, per quanto la metafora poetica dell'aggiogamento abbia degli illustri precedenti nella tradizione letteraria⁶⁹⁸. A ciò aggiungerei anche l'inconsueta forma del nesso temporale ἐπὶ τῷ, interpretato

⁶⁹⁶ Nel primo caso la metafora poetologica dell'aggiogamento farebbe riferimento al momento della costruzione della lira e dell'apposizione dello ζυγόν; cf. Hordern [2002, 243], il quale cita a sostegno di quest'ipotesi l'attestazione dell'espressione ζευγῶ κithάρων in Luc. *DDeo.* 1,4 e *DMar.* 7,4. L'indicazione è tuttavia imprecisa, dal momento che in entrambi i casi oggetto dell'aggiogamento sono i bracci della lira e non la lira stessa (ζυγῶ πῆχεις). Nel secondo caso, l'immagine metaforica farebbe riferimento alla canonizzazione e alla sistemazione dei νόμοι. Cf. Romagnoli 1932, 17: «i νόμοι, come li definisce la tradizione, erano appunto moduli, freni d'arte, che imponevano quasi un giogo alla libera ispirazione». È evidente come quest'ultima immagine sia ben lontana dalla ποικιλία compositiva che Timoteo vuole funzionalmente attribuire all'arte di Terpandro.

⁶⁹⁷ Cf. Wilamowitz 1903, 68s. Così anche Reinach 2010, 41 n. 22 e Maas 1937, 1333. Vedi Hordern 2002, 243: «If Timotheus took seven as the basic number and assumed Terpander added three, he may have thought (or wished us to think) Terpander used a ten-string lyre». Cf. da ultimo Power 2010, 338s.: «Timotheus is concerned here to legitimize his own controversial use of the novel eleven-stringed kithara [...]. He does so by attributing "ten song"[...] to the citharode who was famous for inventing the seven-stringed lyre and who had been an "honorary Spartan" to boot». Alcuni studiosi hanno argomentato la pertinenza del numerale δέκα anche sulla base di ragioni formali, come ad esempio la costruzione di una serie numerica crescente che comprende ἑνδεκακρουμάτοις di v. 230 e δωδεκατείχης di v. 235 e che sembrerebbe collegare in modo molto evocativo l'opera di Terpandro a quella di Timoteo. Cf. Rocconi 2003, 39s.; Sevieri 2011, 134 *ad vv.* 221-236; LeVen 2014, 190: «the series of numbers applied to items of a different nature (the ten songs/ notes associated with Terpander, the eleven strokes of Timotheus, and the twelve walls of Miletus) give a sense of ineluctable development, etc.». Tuttavia, va detto che un valore simbolico ben più cogente doveva avere per l'attività di Terpandro il numero sette, che costituiva non soltanto la quantità delle corde riconosciuta alla sua lira e ai nomoi introdotti, ma anche alle sezioni in cui era articolato ciascun nomos, secondo la testimonianza di Poll. IV 66 = Terp. t. 39 G. Cf. anche Gostoli 1990 XVIII ed *ead.* 1993, 168.

⁶⁹⁸ In alcuni passi pindarici l'immagine dell'aggiogamento è associata alla metafora poetica del carro, spesso suggerita dall'impegno agonistico di auriga sostenuto dal *laudandus*: nell'Olimpica dedicata ad Agesia di Siracusa, Pindaro esorta il suo auriga Finti ad aggiogare il carro, incitando al contempo sé stesso al compimento della lode (O. 6, 22 ὦ Φίντις, ἀλλὰ ζευξὸν ἤδη μοι σθένος ἡμιόνων, κτλ. Cf. Gentili *et all.* 2013, 452s. *ad l.*); nella *Pitica* 10 ricorda il suo χρέος di

come un riferimento a Orfeo e unanimemente tradotto «dopo di lui»: se infatti l'utilizzo dell'articolo con valore dimostrativo è attestato nelle sezioni liriche di tragedia e commedia, va altresì osservato che se ne contano soltanto poche occorrenze *absolutus*, mentre quando si accompagna a preposizioni è usato esclusivamente in espressioni di valore avverbiale o in unione con altre particelle⁶⁹⁹.

Sulla base di ragioni semantiche e stilistiche, la proposta di Aron è senza dubbio la migliore: nell'*hapax legomenon* κατηῦξε il preverbio κατα- funge da rafforzativo della forma semplice e la presenza di un imperfetto fientivo o *de conatu* rafforza l'evocatività dell'immagine. A favore dell'ipotesi, esistono anche importanti ragioni di coerenza logica: *in primis*, il legame tra la metafora poetologica della 'crescita' e la musa di Timoteo è stretto sin dai primi versi della *sphragis* attraverso l'intermediazione di Apollo, invocato dal poeta a soccorso dei suoi canti (vv. 202s.). Inoltre, tale immagine qualificerebbe bene il progresso dell'arte citaredica conseguito da Terpanδρο, il quale proprio per questo si pone in perfetta continuità con il πρῶτος εὔρετής della citarodia Orfeo⁷⁰⁰ e al contempo con Timoteo che ha condotto alla sua massima espressione l'arte della cetra perfezionandone la ποικιλία. La presenza del verbo αὔξω garantisce continuità anche dal punto di vista stilistico, inserendosi perfettamente nella successione climatica di metafore vegetative su cui sembra fondarsi la struttura del catalogo (v. 221 ἐτέκνωσεν; v. 225s. κατηῦξε; v. 231 ἐξανατέλλει). Inoltre, la vaghezza che il termine conferisce alle innovazioni realizzate da Terpanδρο è pienamente in linea con il valore evocativo e ambiguo che Timoteo assegna al concetto di ποικιλία: se infatti il sintagma μοῦσαν καταύξειν può tacitamente alludere all'introduzione di corde supplementari da parte di Terpanδρο, la quale rappresenterebbe così un precedente illustre della πολυχорδία rinfacciata a Timoteo; tuttavia l'espressione «accrescere la

lode nei confronti del committente Torace il quale gli ha concesso di comporre l'ode 'aggiogando per lui il carro delle Muse' (P. 10, 64s. πέποιθα ξενία προσανέι Θώρακος, ὅσπερ ἐμὸν ποινύων χάριν / τόδ' ἔξενξεν ἄρμα Πιερίδων τετράρορον, κτλ. Cf. Gentili 1995, 644 *ad l.*). In contesto poetologico il verbo è utilizzato anche con il significato di «unire, saldare» e indica in genere la necessaria congiuntura tra le imprese vittoriose del *laudandus* (i.e. l'oggetto di lode) e il carne che deve celebrarle: cf. I. 7, 17-19 ἀνάμονες δὲ βροτοί, / ὅ τι μὴ σοφίας ἄσπον ἄκρον / κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξικηται ζυγὲν con Privitera 1982, 218s. *ad l.*; N. 1, 7 ἄρμα δ' ὀτρύνει Χρομίου Νεμέα τ' ἔργμασιν νικαφόροις ἐγκώμιον ζεῦξαι μέλος. Per la metafora del canto – carro in Pindaro, cf. Simpson 1969, 438-449 e Nünlist 1998, 255-264.

⁶⁹⁹ Cf. Schwyzer-Debrunner, *GG*, II, 21 n. 4; *KG* I §282; 284s.; *LSJ*⁹ 1194 s.v. ὁ, ἡ, τό. Nel suo studio sulla sintassi sofoclea, Moorhouse osserva che l'articolo come dimostrativo occorre con δέ e preposizione (ἐκ δὲ τῶν in *OC* 742; ἐν δὲ τοῖς in *Ph.* 1243) con δ' οὖν (*OT* 669 e *El.* 45) e γάρ (*OT* 1082); il valore puramente pronominale è riservato soltanto a pochissime occorrenze *in lyricis* e mai con preposizione. Cf. Moorhouse 1982, 140.

⁷⁰⁰ Mi sembra interessante osservare che nella trattatistica erudita il verbo αὔξω e il sostantivo αὔξις divengono termini tecnici per indicare i contributi innovativi apportati da musicisti e poeti in ogni campo della musica strumentale e della melopea e che, laddove occorre questo concetto di innovazione, esso è sempre associato senza soluzione di continuità al momento della 'scoperta' (εὔρησις). Cf. le parole conclusive sul tema del dialogo simposiale che sta per aprirsi: [Plut.] *De Mus.* 2 1131e ἄγε δὴ μουσικῆς θιασῶται, τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῆ, ἀναμνήσατε τοὺς ἐταίρους, καὶ τί εὔρε πρὸς αὔξισιν ταύτης ὁ χρόνος, κτλ. Ancor più indicative sono le parole di Lisia al termine del proprio intervento: [Plut.] *De mus.* 13, 1135e Εἰρηκῶς κατὰ δύναμιν περὶ τε τῆς πρώτης μουσικῆς καὶ τῶν πρώτων εὑρόντων αὐτήν, καὶ ὑπὸ τίνων κατὰ χρόνους ταῖς προσεξευρήσεσιν ἠῦξεται, καταπαύσω τὸν λόγον κτλ.

musa» si attaglia bene anche a designare le innovazioni del citaredo lesbio celebrate dalla tradizione letteraria e lodate dalla trattatistica come atti esemplari di buona καινοτομία musicale. Faccio qui riferimento alle molte innovazioni di carattere melodico e ritmico a Terpandro e inserite nella nobilitante categoria della ποικιλία παλαιά, come il passaggio all'intervallo di ottava nella lira eptacorde attraverso l'introduzione della *nete* dorica, l'invenzione dell'armonia mixolidia e l'introduzione dei nuovi ritmi del giambo *orthios* e del trocheo semanto ([Plut.] *De mus.* 28, 1140f; [Arist.] *Probl.* 19, 32= Terp. Tt. 37 e 47 G.)⁷⁰¹. Ancora, in un frammento pindarico egli viene lodato come il πρώτος εὔρετής del βάρβιτος, una variante della lira caratterizzata da corde più lunghe e toni più bassi elaborata dal citaredo lesbio per rispondere ai suoni acuti della πηκτίς lidia (Pind. fr. 125 S-M. ap. Ath. XIV 635d-e τόν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν / πρώτος ἐν δείπνοισι Λυδῶν / ψάλμον ἀντίθογγον ὑψελὰν ἀκούων πακτίδος)⁷⁰². Tutte queste espressioni di ποικιλία e di αὔξησις musicale sono potenzialmente condensate nell'evocativa immagine della 'musa accresciuta' di Terpandro, il quale assumerebbe così il profilo di cauto e proficuo innovatore ricostruito dalla critica conservatrice che si oppone a Timoteo. La congettura di Aron, che permette di lasciare la figura di Terpandro ambiguamente sospesa tra l'esercizio di un καλὸς τύπος di καινοτομία e la sperimentazione della πολυχορδία, è quella che meglio riflette su un piano espressivo il compromesso cercato da Timoteo fra tradizione e innovazione.

Per quanto evidenti siano le difficoltà metriche della proposta di Aron sottolineate prima da Hordern e poi da Ercoles⁷⁰³, tuttavia l'emendazione proposta da quest'ultimo non mi sembra avere la medesima efficacia: se infatti l'inserimento di κατατεύχω restituisce una struttura priapica e rievoca l'iniziale immagine metaforica della «musa di nuova fattura», esso è tuttavia una problematica eccezione, come già l'immagine dell'aggiogamento, alla serie di metafore vegetative su cui sono costurite le menzioni di Orfeo e Timoteo. Va inoltre aggiunto che secondo lo studioso il verbo avrebbe il significato di «costruire compiutamente»⁷⁰⁴ e farebbe riferimento

⁷⁰¹ Cf. il commento di Gostoli 1990, 104 e 47s.

⁷⁰² Una menzione isolata merita la testimonianza del *Marmor Parium*, il quale ci presenta Terpandro come radicale innovatore della musica antica: *FGrHist* 239 A 34 ἀφ' οὗ Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ὁ Λέσβιος τοὺς νόμους τοῦ[ς κίθ]α[ρ]οῦ[ι]δ[ικ]οῦς {ΘΑΙΑΥΛΗΤ..} [ἐκαινοτόμη]σε καὶ τὴν ἔμπροσθε μουσικὴν μετέστησεν, κτλ. La retorica utilizzata dalla cronaca paria, risalente al IV-III sec.a.C., non offre il cauto e tradizionale profilo che la trattatistica contemporanea riservava alla figura di Terpandro, ma sembra decisamente più vicina all'immagine del citaredo lesbio che Timoteo aveva appena costruito. Va altresì osservato che nella storia letteraria ripercorsa dal *Marmor Parium* un posto di rilievo è occupato dai principali esponenti del Nuovo Ditirambo. Cf. Jacoby 1904, 97ss. e Power 2010, 342s.

⁷⁰³ Cf. Hordern 2002, 243 e Ercoles 2010, 126.

⁷⁰⁴ Il preverbio κατα- può qualificare un'azione interamente compiuta o condotta in vista di uno specifico scopo. Su questo valore completivo del preverbio, cf. Brunel 1939, 226-252 e Thesleff 1954, §254, 158. Per il valore intensivo del preverbio κατα-, rimando alla bibliografia segnalata da Ercoles 2010, 127 n. 52. Va tuttavia osservato che le esigue occorrenze che si registrano per il verbo κατατεύχω sono tutte decisamente tarde; esso ricorre in un epigramma sepolcrale su pietra di tarda epoca imperiale (*Epigr. Gr.* 460, 2, p. 182 Kaibel ὃς [*scil.* il defunto che parla in *Ich-Stil*] τὸδε σῆμα πόησα [ιδ]ίην σορὸν κετέτευξα) e nei *Posthomerica* di Quinto Smirneo con il significato di rendere (Q. S.

all'istituzione da parte di Terpandro della prima κατάστασις musicale spartana intorno alla metà del VII sec. a.C.; «questa ‘canonizzazione’ terpandrea si sarebbe compiuta in continuità con la ποικιλία musicale di Orfeo»⁷⁰⁵. Sembra tuttavia difficile che Timoteo, il quale mira a legittimare la sua libertà compositiva sull'esempio della tradizione, insista sull'organizzazione degli agoni musicali compiuta da Terpandro piuttosto che sulle accresciute potenzialità musicali della sua citarodia; inoltre, tale concetto di ‘sistemazione definitiva della musica’ non si integra con i versi successivi, in cui Timoteo riconosce a sé stesso di aver condotto la ποικιλία citaredica alla sua massima espressione. Tutte queste osservazioni spingono a pensare che il verbo αὔξω si riveli ancora la scelta che meglio delle altre conferisce continuità stilistica e logica all'intera sezione. Propongo dunque di emendare i versi 225s. in questo modo:

Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶιδε κά<ρ>τ'
 ἠὔξε μοῦσαν ἐν ᾠδαῖς

Tale soluzione permette di intervenire in modo poco invasivo sul testo tradito e di ricostruire la struttura di un perfetto priapeo. L'integrazione dell'avverbio κάρτα non comporta particolari problemi: al di là delle sue copiose occorrenze nella prosa ionica di Erodoto e del *Corpus Hippocraticum*, esso è ben attestato nei trimetri nella tragedia e, occasionalmente, *in lyricis*; sono inoltre ben documentate le sue occorrenze in accompagnamento al verbo, su cui esercita il suo originario ed etimologico valore intensivo⁷⁰⁶. La traduzione dei versi così ricostruiti risulta dunque: «Terpandro dopo di lui molto faceva crescere la musa nei canti».

10. La ‘nuova’ ποικιλία di Timoteo (vv. 229-234): undici suoni o undici corde?

Dopo l'*exemplum* terpandreo, Timoteo si pone al culmine di questa catena di musicisti innovatori, esaltando la sua opera di nuova nascita e definitivo accrescimento dell'arte citaredica. La sostanza

VII 676 θαρσαλέους κατέτευξεν ἑὼν ἐπὶ δῆριν ἑτοῖμος). Più interessante è un'ultima occorrenza in un passo del I libro della *Retorica* di Filodemo concernente una polemica con la retorica sofistica, dove il termine designa l'alto grado di elaborazione formale di un encomio letterario (Phld. *Rhet.* I 215s. Sudhaus = coll. XXXIVa 7 – XXXVa, 6 ἢ- | μ]εῖς [φ]ήσομεν [χ]ωρίς τοῦ καὶ ἀναισθητῶν οὐχ οἶον | ἀλόγων ζώων αὐτοὺς ἐν|γώμια πεπ[οι]ηκέναι, διότι θεῶν μὲν οὐδεὶς οὐδ' ἥρώων ἐνκωμίου δεῖται[ι | τοῦ παρ' ἀνθρώπων, ἔστιν τε πᾶν ἔλαττον αὐ|τῶν, καὶ τὸ κατατευχθέν, ἀπρεπέστατον δὲ τὸ γει|νόμενον ὑπὸ τῶν σοφισ|τῶν. Una traduzione del passo è stata realizzata da Moraux, il quale interpreta il participio κατατευχθέν nel senso di «bien éaboré». Cf. Moraux 1972, 406.

⁷⁰⁵ Cf. Ercoles 2010, 127.

⁷⁰⁶ Un dossier completo delle occorrenze in prosa e poesia dell'avverbio κάρτα in funzione intensiva e in accompagnamento a verbi è in Thesleff 1954, § 97-99, 84s. In relazione al caso di *PMG* 791, 225s., vale la pena ricordare i casi in cui κάρτα si accompagna a verbi che veicolano i concetti di ‘beneficare’ (ὠφελέω in Hippocr. *Prog.* 7; *Coac.* 274) o ‘nutrire’ (τρέφειν ἐν ἔλπισιν in Soph. *Ant.* 897), nonché quelle occorrenze in cui esso sembra avere anche una sfumatura qualitativa e non semplicemente intensiva (cf. Eur. *Med.* 222 χρῆ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει). Thesleff osserva come la connessione etimologica dell'avverbio con il sostantivo κράτος e l'aggettivo κρατερός ne dimostri l'originario valore attivo e intensivo, da cui si sarebbe in seguito sviluppata una collaterale nozione affermativa e confermativa dell'avverbio, ben testimoniata in alcune occorrenze della tragedia. Cf. *ibid.* § 96, 83s. e § 113, 92.

della ποικιλία di Timoteo, espressa nel dativo di mezzo μέτροις ῥυθμοῖς⁷⁰⁷ τ'ένδεκακρουμάτοις ai vv. 229s., è stata variamente interpretata dagli studiosi: Wilamowitz vi coglie un esplicito riferimento all'introduzione *ex novo* dell'endecacordo attraverso l'aggiunta di corde supplementari all'originario strumento e così parafrasa i due versi: νῦν δὲ κιθαρῳιδίαν ἐν ἔνδεκα κρουμάτων μέτροις καὶ ῥυθμοῖς εἰς φῶς ἄγει Τιμόθεος. Il termine κροῦμα, che indica propriamente il colpo del plettro sulla corda e dunque il suono che ne viene emesso, assume qui il significato metonimico di «corda»⁷⁰⁸. L'interpretazione della *iunctura* μέτροις ῥυθμοῖς τ'ένδεκακρουμάτοις come un riferimento allo strumento endecacorde è decisamente maggioritaria, come confermano le traduzioni di Reinach («Ei maintenant Timothée déploie ses mètres et ses rythmes dans le chant d'une cithare à onze cordes etc.»), Mazon («Aujourd'hui Timothée, faisant sonner sur onze cordes ses rythmes et ses mètres, donne à la cithare un essor nouveau.»), Inama («terzo ora Timoteo credè pe' suoi ritmi la lira dalle undici corde»), Edmonds («now Timotheus [...] gives the lyre new life with times and measures of eleven strings»), Paduano («e adesso Timoteo ha inventato / per i metri e i ritmi / la cetra a undici corde»), Campbell («and now Timotheus brings to new life the cithara with eleven-stringed measures and rhythms, etc.»), Ercoles («Ed ora Timoteo con metri / e con ritmi endecacordi / fa rinascere la cetra, etc.»), Sevieri («ora Timoteo risveglia / la cetra con metri e ritmi

⁷⁰⁷ La distinzione tra μέτρα e ῥυθμοί ai vv. 229s. conosce una sua applicazione probabilmente a partire dalle teorie musicali di Damone, come sembra dimostrare un passo delle *Nuvole* Aristofanee è con ogni probabilità una parodia di tali speculazioni (Cf. Wilamowitz 1921, 59 e 65; Pretagostini 1979, 120 n. 3.). Al momento di testare la propensione all'apprendimento di Strepziade, Socrate gli propone una serie di papabili argomenti 'didattici' di ambito poetico-musicale, tra cui anche l'indagine dei 'metri' e dei 'ritmi' (Ar. *Nub.* 638 πότερον περὶ μέτρων ἢ περὶ ἔπων ἢ περὶ ῥυθμῶν;). Dagli esempi di μέτρα e ῥυθμοί proposti da Socrate nel prosieguito del dialogo (rispettivamente τὸ τρίμετρον e τὸ τετράμετρον al v. 642 e κατ'ἐνόπλιον e κατὰ δάκτυλον al v. 651) si comprende che questi termini non veicolano una differenza tra versi recitativi e versi lirici cantati (così Guidorizzi 1996, 272 *ad l.* e Grilli 2009¹⁰, 178 n. 181), ma che «the difference between μέτρον and ῥυθμός is best explained by saying that an iambic tetrameter and an iambic trimeter differ ῥυθμῶ, but not μέτρῳ, whereas an iambic trimeter and an iambic tetrameter differ μέτρῳ, but not ῥυθμῶ» (cf. Dover 1968, 178 *ad v.* 638). μέτρα e ῥυθμοί dunque gli elementi formali che costituiscono il verso e che concorrono insieme alla composizione del μέλος. Per questo valore dei termini, cf. anche Plat. *Rep.* X 601a; *Grg.* 502c; *Phlb.* 17c-d. A proposito del significato di una simile distinzione tra μέτρα e ῥυθμοί nel contesto della *sphragis* Comotti e Gentili hanno ipotizzato che essa sia la prima testimonianza del 'divorzio' tra ritmica metrica e ritmica musicale che si è consumato a causa della *Nuova Musica*: infatti, mentre nella poesia arcaica la partitura metrica (μέτρα) e la parola (λόγος) costituivano l'elemento fondamentale della composizione poetica a cui doveva adattarsi la musica (ῥυθμοί), il nuovo virtuosismo ha comportato la perdita dell'unità sostanziale della μουσική e l'originario legame di subordinazione del ῥυθμός al λόγος si è a tal punto sovvertito che la parola è stata costretta a piegarsi alle esigenze della musica Cf. Gentili 1988, 10; *id.* 2006, 53; Comotti 1991², 38 = *id.* 2000, XXIX. Tuttavia, sembra che una netta separazione tra i concetti di 'ritmo musicale' e 'ritmo metrico' non sia ancora pienamente riconosciuta in Platone e Aristotele: la sillaba resta l'unità di misura del ritmo musicale e il metro, pur distinto dal ritmo, viene identificato come una sua componente (Arist. *Met.* XIV 1087b 36; *Poet.* 1448b 21). Soltanto con l'elaborazione del πρώτος χρόνος aristossenico il concetto di 'ritmo musicale' assume la sua autonomia teorica (cf. Visconti 1999, 154s.; Sauvenet 1999, 112-121).. Inoltre, la prima esplicita riflessione sulla svalutazione dell'elemento metrico appannaggio di quello musicale è in Dionigi di Alicarnasso, il quale ne esemplifica le conseguenze sul piano del metro e dell'intonazione con i vv. 140-142 dell'*Oreste* euripideo (D.H. *Comp.verb.* 42, 1ss., su si veda Gentili 1990, 17-19.). Sulla distinzione di μέτρα e ῥυθμοί in Timoteo, si seguono dunque le osservazioni di Aron [1920, 35]: «durch ihre Zusammenstellung [scil. μέτρα e ῥυθμοί] will Timotheus [...] weiter nichts als einen Ausdruck geben für die beiden Mittel, durch die ein Lied zustande kommt, denen dann ἔνδεκακρουμάτοις die notwendige persönliche, die Komposition des Timotheus bestimmende Note verleiht»

⁷⁰⁸ Cf. Wilamowitz 1903, 28 e 68s. Sul valore di κροῦμα, vedi LSJ⁹ 999 s.v. κροῦμα.

/ che vibrano su undici corde»⁷⁰⁹. Tuttavia l'originaria convinzione di Wilamowitz secondo la quale Timoteo fu responsabile dell'*inventio* dello strumento è in aperto contrasto con l'occorrenza di un'ένδεκάχορδος λύρα in un tetrastico elegiaco tramandatoci da Cleonide e oramai unanimemente attribuito a Ione di Chio, poliedrico compositore di tragedie, ditirambi ed elegie simposiali del V sec. a.C., la cui data di morte risale con certezza al 422 a.C. (Ion. Ch. fr. 93 Leurini = 32 W² = 36 B 5 DK ένδεκάχορδε λύρα, {τὴν} δεκαβάμονα τάξιν ἔχουσα / εἰ<ς> {τὰς} συμφωνούσας ἀρμονίας τριόδους, / πρὶν μὲν σ' ἐπτάτονον ψάλλον διὰ τέσσαρα πάντες / Ἕλληνες σπανίαν μοῦσαν ἀειρόμενοι)⁷¹⁰: questi versi rivelano già una piena consapevolezza delle alte qualità tecniche dello strumento, il quale possedeva maggiore espressività melodica rispetto al precedente eptacordo, grazie alla presenza di dieci intervalli in cui erano ordinate le 11 corde⁷¹¹. Si può dunque supporre che lo strumento all'altezza della composizione del *Persiani* fosse già stato sperimentato e utilizzato in contesti probabilmente diversi da quelli agonali e che Timoteo nella *sphragis* rivendichi di averne sfruttato al massimo le potenzialità melodiche, introducendolo nelle competizioni citarediche⁷¹².

⁷⁰⁹ Cf. Reinach in Calvé 2010, 41; Mazon, *ibid.* 58; Inama 1903, 636. Edmonds 19402, 325; Paduano 1993, 536; Campbell 1993, 111; Ercoles 2008, 128; Sevieri 2011, 69. Così anche Hordern, che intende l'epiteto ένδεκακρούματος al v. 230 nel senso di «eleven-stringed». Vedi Hordern 2002, 244 *ad l.*

⁷¹⁰ Nella sua convinzione che Timoteo ai vv. 229-231 della *sphragis* rivendicasse a sé la paternità dello strumento, Wilamowitz propose di non attribuire il tetrastico a Ione di Chio, bensì a un non meglio conosciuto Ione di Samo che avrebbe composto un epigramma per la dedica di Lisandro a Delfi. Cf. Wilamowitz 1902, 306 e 1903 75 n. 1; così anche Diels ap. 36 B 5 D.-K., 381. L'ipotesi in séguito confutata da Maas 1937, 1333 s.v. Τιμόθεος; West 1974, 173ss.; Duse 1980, 122s.; West 1992, 23ss. La figura di Ione di Chio, ricostruibile sulla base delle testimonianze indirette piuttosto che degli esigui frammenti conservatici, possiede peculiari caratteristiche: se infatti l'aneddotta lo presenta come un intellettuale estremamente vicino all'ideologia aristocratica delle élites ateniesi più conservatrici (*e.g.* Plut. *Cim.* 9, 484a= T 106 Leurini), tuttavia, fonti lessicografiche e biografiche testimoniano i suoi cimenti in numerosi generi letterari, dalla tragedia, il ditirambo, la poesia elegiaca alla prosa delle Epidemiai e del Triagmos (*Suda* ι 487 A. s.v. Ἴων = T 4 Leurini). A causa di questa tendenza alla sperimentazione, alcune caratteristiche del suo ditirambo furono associate a quelle della *Nuova Musica* nelle critiche derisorie della commedia antica (*Suda* δ 1029 A. s.v. διθυραμβοδιδάσκαλοι = T 11 Leurini) e, decisamente più tardi, egli compare quale inclito esempio di πολυείδεια compositiva nel Giambo 13 di Callimaco, a giustificazione della varietà metrica, formale e contenutistica dell'intera raccolta dei Giambi. Cf. *Schol. (RV) in Ar. Pac.* 835, 187 Holwerda = T 8 Leurini; cf. Dieg. IX 32-38 in Call. fr. 203, 43-49 Pf.).

⁷¹¹ Per l'interpretazione delle novità di carattere tecnico-musicale descritte nel tetrastico si rimanda a Levin 1961, 295-307; Comotti 1972, 54-61; Duse 1980, 113-123; Wesoly 1990, 89-98; West 1992b, 23-28.

⁷¹² È questa l'ipotesi di Power, secondo il quale Ione di Chio aderiva a un'ideologia aristocratica ed elitaria che intendeva salvaguardare il simposio come unico luogo del καλῶς κιθαρίζειν e che accoglieva al suo interno strumenti esoterici, come la βάρβιτος e le arpe di origine orientale, per alimentare l'aura esclusiva e intellettuale del simposio privato. L'appropriazione della lira a undici corde testimoniataci dall'elegia di Ione rappresenterebbe una risposta oppositiva alla progressiva teatralizzazione della musica citaredica. Secondo Power, alcuni termini del fr. 93 Leurini (ψάλλον al v. 3 e σπανία al v. 4) denunciano la finalità socio-economica della manovra aristocratica, ossia quella di recuperare il prestigio che la cetra eptacorde nell'antica παιδεία musicale aveva ormai perso. Su questo sfondo culturale, Timoteo compirebbe un atto di appropriazione del medesimo strumento, ma con modalità, spunti ideologici e scopi completamente rovesciati: nella *sphragis* egli dichiara di non allontanare nessuno dalla sua poesia (PMG 791, 213-215) e, nello spazio dedicato alle sue innovazioni, si vanta di aver dischiuso le potenzialità della cetra endecacorde e di averle conferito una dimensione ampia e democratica (vv. 232s. θησαυρὸν πολύμνον οἶ- / ξας Μουσᾶν θαλαμειτόν). Cf. Power 2007, 179-205; 205: «Timotheos is exploiting these ideological resonances of the thesaurus to underline a critical reconversion of cultural capital, the demotic appropriation of the hendecachord lyre, formerly an inscrutable status symbol of the musical élite. The professional agonistic citharode has refashioned the instrument and its music as 'public property'».

Di diverso avviso sull'interpretazione del nesso μέτροις ῥυθμοῖς τ'ένδεκακρουμάτοις è Janssen, secondo il quale esso non farebbe in alcun modo riferimento all'aggiunta di corde supplementari o a una cetra endecacorde, bensì alla molteplicità di suoni che con lo strumento potevano essere prodotti. La scelta di *un hapax legomenon* dal tono vago come ένδεκακρούματος e non di un termine specifico come ένδεκάχορδος e il posizionamento della *iunctura* tra «easy recognisable and fully known terms (μέτροις, ῥυθμοῖς) e «unsuspected, old-fashioned words» (κίθαρις, πολύμνον) indicano la volontà di Timoteo di ridimensionare l'aspetto rivoluzionario delle sue innovazioni. In questa direzione, vanno anche le traduzioni di Barker («eleven-struck metres and rhythmes»), Comotti e dopo di lui Rocconi («i metri e i ritmi dagli undici suoni») ⁷¹³.

Le due ipotesi fin qui prospettate non sembrano necessariamente escludersi a vicenda: è possibile che Timoteo stia legittimando l'utilizzo di uno strumento endecacorde negli agoni mettendone in luce le potenzialità espressive e musicali, in pieno accordo con il trattamento precedentemente riservato all'arte di Orfeo e di Terpandro. È interessante osservare come tale intento sia stato volutamente misinterpretato dalla critica erudita, la quale, proprio sulla base delle sue parole nella *sphragis*, gli ha attribuito l'aggiunta di corde mancanti fino al numero di undici ⁷¹⁴ (le ultime due in *Suda* τ 620 A.; le ultime quattro in Paus. III 12, 10; soltanto l'ultima in Nicom. Ger. *Ench.* 274, 5 Jan). Nel *decreto degli Spartani* contro Timoteo, che rinfunzionalizza in chiave conservatrice alcune affermazioni della *sphragis*, il taglio delle quattro corde eccedenti è oggetto di un vero e proprio provvedimento giuridico per ripristinare l'antica ἀπλότης dello strumento a sette corde (Boeth. *Inst. Mus.* 1, 1 δέδοχθαι † φα † περὶ τούτοις τῶν βασιλέων καὶ τῶν ἐφόρων μέμψαται Τιμόθεον, ἐπαναγκάσαι δὲ καὶ < > τῶν ένδεκα χορδῶν ἑκταμόντα τὰ περιττὰ ὑπολιπόμενον τὰ ἑπτὰ, κτλ.) ⁷¹⁵. A questa lista di testimonianze, proporrei di

⁷¹³ Cf. Janssen 1989, 141-143; Barker 1984, I, 95; Comotti 1991², 38; Rocconi 2003, 39s.

⁷¹⁴ La tendenza dell'aneddotica ad attribuire indistintamente a Timoteo, a Frinide o addirittura a Terpandro l'aggiunta di corde allo strumento ha comportato oscillazioni nel loro numero: Plinio attribuisce nove corde alla cetra di Timoteo (Plin. *NH* VII 204), mentre Censorino riferisce che egli avrebbe aggiunto la settima e la nona (Censor. 76, 8-9 Sallmann). D'altra parte, la πολυχχορδία dello strumento fu identificata come una delle caratteristiche peculiari della *Nuova Musica* e dunque attribuita interscambiabilmente a tutti i suoi virtuosi fin dalla prima critica conservatrice, come ci dimostra il celebre frammento del Fererate di Chirone in cui la Μουσική, sotto le sembianze di una donna violentata, descrive i maltrattamenti subiti a opera dei nuovi ditambografi in una *climax* ascendente che culmina proprio in Timoteo (Pher. fr. 155 K. – A.). Nel corso della sua requisitoria, la Musica afferma che tanto Melanippide quanto Timoteo l'illanguidirono, spogliarono e rivestirono con dodici corde (v. 5 χαλαρωτέραν τ'έποίησε χορδαῖς δώδεκα ~ v. 25 ἀπέδυσσε κἀνέλυσσε χορδαῖς δώδεκα). Una spiegazione convincente a queste affermazioni, che sono apparentemente in contraddizione con le parole di Timoteo nella *sphragis*, è stata avanzata da Düring, secondo il quale il numero 12 non ha un valore specifico e tecnico, bensì costituisce un «round number» per esprimere «a great mass of notes», secondo un uso altrove documentato (e.g. Ar. *Ran.* 1129). Cf. Düring 1945, 181s. Una seconda interpretazione è stata avanzata da Borthwick, secondo il quale l'espressione δώδεκα χορδαί si inserisce nel fitto gioco di anfibologie sessuali che caratterizza l'intero frammento e fa riferimento agli σχήματα συνουσίας. Lo studioso si richiama in particolare al passo delle *Rane* aristofanee in cui Eschilo, riferendosi alle ispirazioni molteplici e volgari di Euripide lo apostrofa come ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν (Ar. *Ran.* 1327s.). Cf. Borthwick 1963, 69. A favore della prima ipotesi sono Lasserre 1954, 173; Restani 1983, 143 e n. 14; Gentili 1988, 15 e Zimmermann 1992, 122 n. 3 e id. 1993, 41. A sostegno della seconda, Dobrov-Aparisi 1995, 155.

⁷¹⁵ Il fatto che il decreto degli Spartani, il quale, come si è visto reinterpreta funzionalmente la *sphragis*, assegnino a Timoteo il perfezionamento di una lira endecacorde sulla scorta della *iunctura* utilizzata dal poeta stesso nei Persiani (*PMG* 791, 229s. μέτροις / ῥυθμοῖς τ'ένδεκακρουμάτοις) basta, a mio parere, a scoraggiare l'isolata ipotesi avanzata da Leven, secondo la quale il termine ένδεκακρούματος non qualificherebbe la ποικιλία melodica dello strumento endecacorde, ma avrebbe un completamente diverso valore traslato. La studiosa prende le mosse da un verso dello

aggiungere, in via del tutto ipotetica, un passo del *De musica* pseudo-plutarco, il cui carattere controverso mi sembra potersi risolvere ipotizzando una ‘parafrasi orientata’ delle parole di Timoteo nella *sphragis*. Nella sezione che introduce la citazione dal *Chirone* di Ferecrate si osserva come i rappresentanti del *Nuovo Ditirambo* non si siano mantenuti fedeli alla tradizione musicale e alle sue pratiche e una menzione particolare è dedicata alle innovazioni di Timoteo: [Plut.] *De mus.* 30 1141c Ὁμοίως δὲ καὶ Μελανιπίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγενόμενος οὐκ ἐνεμεινε τῇ προὔαρχούσῃ μουσικῇ, ἀλλ’ οὐδὲ Φιλόξενος οὐδὲ Τιμόθεος· οὗτος γάρ, ἐπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον, διέρριψεν εἰς πλείονας φθόγγους. Le difficoltà interpretative di questo passo non sono poche: in primo luogo, la tradizione antiquaria è pressoché unanime nell’assegnare a Terpandro l’introduzione dell’eptacordo e questo è in aperta contraddizione con l’affermazione per cui la lira fu a sette suoni *fino a* Terpandro. Alcuni editori hanno cercato di ovviare a quest’incongruenza espungendo l’intero complemento ἕως εἰς Τέρπανδρος Ἀντισσαῖον (R. Volkmann, *Plutarchi de Musica*, Leipzig 1856) o modificando il nome del citaredo in Aristoclide, ultimo epigono di Terpandro (cf. l’emendazione in <Ἀριστοκλείδην> Τερπάνδριον di R. Westphal, *Plutarch über die Musik*, Breslan 1865). Einarson-De Lacy hanno cercato di risolvere il problema senza intervenire sul testo trådito e semplicemente interpretando il sintagma proposizionale ἕως εἰς nel senso di «as far back the time of»⁷¹⁶. Così anche Gostoli, la quale traduce: «questi infatti, mentre la lira era tradizionalmente a sette corde, a risalire nel tempo fino a Terpandro di Antissa, la frammentò in più suoni»⁷¹⁷. Tuttavia, quest’ultima soluzione non è sufficientemente giustificata dalle altre occorrenze della locuzione ἕως εἰς e dell’affine preposizione μέχρι nel *De Musica*: queste marche sintattiche, che servono a scandire le diverse fasi della storia della musica, indicano sempre un *terminus post quem non*, un momento di cambiamento rispetto a quanto successo in precedenza ([Plut.] *De Mus.* 30 1141d τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, κτλ.; 6 1133b τὸ δ’ ὄλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλῆ τις οὔσα διετέλει). Se si applica questo valore alla locuzione ἕως εἰς nel caso di Terpandro, egli non risulterebbe euréτης dell’eptacordo, ma addirittura il primo ad apportare modifiche su di esso⁷¹⁸. Tale assunto è a mio parere più giustificabile, se lo si intende come una reinterpretazione della parole di Timoteo nella *sphragis* dei *Persiani*: la lira era originariamente eptacorde (*PMG* 791 221s. ποικιλόμουσον χέλυν) almeno fino alle innovazioni di Terpandro (nella mia ipotesi, *PMG* 224s. κάρτ’ ἠῦξε μουσαν), ma poi Timoteo la divise in più suoni (*PMG* 791 229-231 νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις / ῥυθμοῖς τ’ ἐνδεκακρουμάτοις / κίθαριν ἐξανατέλλει)⁷¹⁹.

pnigos che conclude la parabasi dei *Cavalieri* di Aristofane, in cui il corifeo esorta gli spettatori ad applaudire il commediografo con un’espressione estremamente oscura (Ar. *Eq.* 546 παραπέμψατ’ ἕφ’ ἐνδεκα κόπαις). Secondo un’ipotesi di Naber, l’espressione alluderebbe in modo enigmatico allo schiocco prodotto dalle dieci dita della mano e della lingua in segno di approvazione. Così anche Sommerstein 1981, che traduce. «with all your eleven oars». Sulla scia di questo parallelo, la studiosa ipotizza che l’epiteto ἐνδεκακρούματος riecheggi l’espressione κρούω χεῖρας e faccia dunque riferimento, in modo decisamente meno oscuro, alla stessa forma di acclamazione. Ella parafrasa così i vv. 229-231 della *sphragis*: «making the art of the kithara spring up again, with the eleven-struck metres and rhythms,» that is, with metres and rhythms that bring cheers of approval». Cf. Leven 2011, 245-254; 252.

⁷¹⁶ Vd. B. Einarson-P. H. De Lacy, *Plutarch Moralium XIV*, London-Cambridge Mass. 1967, 416.

⁷¹⁷ Cf. Gostoli 1990, 118.

⁷¹⁸ Cf. Wilamowitz 1903, 79 n. 1. Già lo studioso collegava il passo del *de Musica* ai versi 22-231 della *sphragis* di Timoteo, definendolo «eine scheinbar ausdrückliche Bestätigung dafür, dass Terpandros die siebensaitige Kithara erweiterte».

⁷¹⁹ Tra i possibili elementi a favore di quest’ipotesi, va detto che la presenza dell’etnico Ἀντισσαῖος rappresenta un’anomalia rispetto a tutte le altre citazioni di Terpandro nel trattato, le quali constano del solo nome: tuttavia, se si ipotizza che la *sphragis* costituisse l’ipotesto di questo passo, la menzione di Antissa come patria di Terpandro sarebbe

Alla più specifica espressione μέτροις ῥυθμοῖς ἑνδεκακρουμάτοις si affiancano delle immagini molto evocative e, su un piano formale, chiaramente reminiscenti della tradizione letteraria. Nella metafora della ‘rinascita della cetra’ (v. 230 κίθαριν ἐξανατέλλει) spicca la presenza del termine κίθαρις, la cui scelta è schiettamente ὀμηρική, sia da un punto di vista formale che semantico. Nei poemi omerici il termine concorre con il corrispettivo φόρμιγξ a indicare lo strumento musicale suonato dagli aedi (*Od.* VIII 248), ma allo stesso tempo è l’unico a identificarsi in alcuni casi con l’arte/attività di suonare la cetra (*Il.* III 54; XIII 731). La conflazione di queste due accezioni in κίθαρις è recuperata da Timoteo al v. 230 e viene attribuita *ex novo* anche alla χέλυς orfica (vv.222): come si è visto, il fatto che i due termini vengano posti sullo stesso piano sintattico e semantico dell’ ‘astratta’ μουσα terpandea, suggerisce che essi indichino lo strumento e, metonimicamente, anche l’arte citarodica alla quale Orfeo e infine Timoteo hanno apportato le proprie innovazioni⁷²⁰. L’impiego del prezioso κίθαρις, al pari di χέλυς, è funzionale a ricostruire un’ἀρχαιολογία dell’arte citaredica e viene inserito dal poeta nella sua personale dichiarazione di novità proprio per il suo statuto di arcaismo linguistico e concettuale.

Più problematico è determinare se la scelta del termine κίθαρις sia stata condizionata anche dal clima culturale del tempo, in cui le denominazioni degli strumenti a corde si stavano progressivamente differenziando e caricando di valori estetici ed etici. Le testimonianze letterarie attestano fin dall’*epos* omerico un’intercambiabilità tra i vari *Saiteninstrumenten*. In Omero κίθαρις e φόρμιγξ, sostanzialmente sinonimi, indicano entrambi lo strumento del canto aedico e tale indifferenziazione è ancor più evidente nell’Inno omerico a *Hermes*, in cui i termini φόρμιγξ, κίθαρις, λύρα (post-omerico) e χέλυς indicano senza alcuna distinzione l’eptacordo ricavato dal carapace della tartaruga⁷²¹; in Pindaro il termine φόρμιγξ compare con una certa frequenza accanto al termine λύρα, mentre il termine κίθαρις rappresenta già un arcaismo; in epoca classica anche il termine φόρμιγξ è ormai desueto e la designazione dello strumento eptacorde è affidata indistintamente ai termini λύρα e κιθάρα (cf. le invocazioni euripidee ad Apollo

più che giustificata (*PMG* 791, 227s.). Un secondo indizio, certamente meno evidente, è forse offerto dalla peculiare espressione con cui viene indicato l’aumento dei suoni dello strumento da parte di Timoteo: infatti, si dice che egli διέρριπεν [scil. λύραν] εἰς πλείονας φθόγγους. Una simile formulazione è riferita nella sezione appena precedente a Laso di Ermione e costituisce probabilmente una variante autoschediastica della menzione di Timoteo ([Plut.] *De Mus.* 29 1141c Λᾶσον ὁ Ἑρμινεύς [...] πλείοσι τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προὔπαρχούσαν ἤγαγε μουσικὴν). Il valore tecnico del verbo διαρρίπτω, attestato soltanto in questo passo per definire la pratica della πολυχорδία degli innovatori, è stato variamente interpretato dagli studiosi sulla base dei suoi significati di base «spargere qua e là» e «gettare a distanza»: secondo alcuni, esso indicherebbe il frazionamento delle note sull’intervallo diatonico (cf. Lasserre 1954, 37; Ballerio 2000, 89 n. 188), mentre, secondo altri, l’allargamento dell’intervallo prodotto dalla maggiore quantità di suoni (cf. Weil-Reinach 1900, 117; Privitera 1965, 78s.; Gostoli 1990, 118). Tuttavia, non mi sembra si possa escludere che le espressioni διαρρίπτειν λύραν εἰς πλείονας φθόγγους e soprattutto πλείοσι τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις siano delle parafrasi ‘tecniche’ della rivendicazione di Timoteo in *PMG* 791, 229-231 νῦν δὲ Τίμοθεος μέτροις / ῥυθμοῖς δ’ ἑνδεκακρουμάτοις / κίθαριν ἐξανατέλλει.

⁷²⁰ Cf. anche Hordern 2002, 245.

⁷²¹ Cf. Càssola 1975, 166-170. Lo studioso sottolinea come la medesima interscambiabilità tra le diverse nomenclature dello strumento sia confermata da diversi testimoni letterari- tra cui il più evidente è l’Inno *Ad Apollo* callimacheo – e non venga in nulla contraddetta dalle figurazioni di strumenti a cassa piatta e non curva nell’VIII sec. a.C., le quali vanno ricondotte a forme embrionali di κιθάρα.

in *Ion.* 881s. ὦ τᾶς ἑπταφθόγγου μέλων/ κιθάρας ἐνοπᾶν, κτλ.; *Alc.* 582s. χόρευσε δ' ἄμφι σὸν κιθάραν,/ Φοῖβε, κτλ.; *IT* 1129s. κέλαδον ἑπτατόνου λύρας ἀείδων).

Numerosi studiosi hanno ipotizzato che la κιθάρις omerica, strumento della famiglia delle φόρμιγγες, sia un antenato della successiva κιθάρα a cassa quadrangolare e corde di uguale lunghezza⁷²²; quest'ultima avrebbe conosciuto il suo sviluppo nell'area di Lesbo nel VII sec. a.C. e si sarebbe perfezionata grazie al discepolo di Terpandro Cerpione, come ci testimonia [Plut] *De mus.* 1133c. ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν⁷²³. Nel corso del V sec. a.C. il termine κιθάρα si specializza gradualmente a indicare l'eptacordo riservato agli agoni citaredici e tale differenziazione organologica è espressamente codificata nella trattatistica letteraria del IV sec. a.C. ed entra a far parte di un dibattito sulla migliore forma di educazione musicale: se infatti Platone, che pure percepisce la distinzione tra λύρα e κιθάρα, attribuisce a entrambi gli strumenti un ruolo educativo in contrapposizione all'αὐλὸς (Plat. *Rep.* IV 399a), Aristotele condanna la κιθάρα, dal momento che il suo esercizio è riservato a musicisti virtuosi al solo scopo di intrattenere le masse; alla democratizzazione alla finalità edonistica di questa tipologia di musica viene

⁷²² Tale suggestione troverebbe una conferma sul piano linguistico, se si considera la forma κιθάρις come antica variante eolica di κιθάρα, cf. Schwyzer, *GG*, I 385 e Chantraine, *DELG*, 530 s.v. κιθάρα. A favore di una parentela tra i due strumenti è Sarti, secondo cui la κιθάρις fu il primo esempio di strumento a corde con cassa di risonanza quadrangolare (diversamente dall'omerica φόρμιγγς, definita in più luoghi γλαφυρή proprio per la rotondità della sua base), destinata a evolversi nella κιθάρα attraverso la contaminazione con elementi orientali. Cf. Sarti 1993, 23-30. Sulla derivazione di κιθάρα dall'omerico κιθάρις cf. anche e Barker 1984 e Maas-McIntosh Snyder 1989, 30s. e 202. Cf. anche West 1992, 50-56, secondo il quale entrambi i termini φόρμιγγς e κιθάρις designerebbero, una categoria di «round-based box lyres» di cui ci restano testimonianze archeologiche dal tardo geometrico fino a circa il 600 a.C. e avrebbero lasciato progressivamente posto alla «square-based box lyre», cioè la κιθάρα da concerto utilizzata dai professionisti negli agoni. Contro una corrispondenza organologica tra κιθάρα e κιθάρις è Càssola [1975, 166-170], il quale riserva particolare attenzione alla testimonianza di Aristosseno, in cui la κιθάρις è equiparata alla λύρα come nell'inno a Hermes e i suoi virtuosi vengono definiti κιθαρισταί o λυραῖοι, mentre i suonatori di κιθάρα sono da essi differenziati e identificati con il termine κιθαρωδοί (Aristox. *INC* 3 15 Kaiser = fr. 63 Müller = fr. 102 Wehrli; cf. anche *Et. Gen.* 321,43). Tuttavia, vale la pena osservare che tale classificazione organologica è testimoniata soltanto in Aristosseno e nell'*Etimologicum Genuinum*, mentre le altre fonti lessicografiche presentano una nomenclatura degli strumenti a corde piuttosto oscillante e confusa. Cf. *Suda* α 1590 A. κιθάρα: λύρα e κ 603 A. φόρμιγγς: κιθάρα; *Et. M.* 513,23 κιθάρις: κιθάρα e 798,41 φόρμιγγς: Ἡ κιθάρα.

⁷²³ Tracce di quest'antica parentela tra i due strumenti sono forse rintracciabili nei sintagmi Ἀσιᾶς κιθάρα e Ἀσιᾶς κιθάρις (o semplicemente Ἀσιᾶς), utilizzati interscambiabilmente soltanto da Euripide e da Aristofane in contesti paraeuripidei (cf. Eur. *Hyps.* fr. 64, II 98ss. Bond = 1619ss. Cockle Μοῦσάν με κιθάρας Ἀσιάδος διδάσκειται; in riferimento a Orfeo; Erechth. fr. 17,8s Sonnino = 370,8s Kann κιθάριδος Ἀσι]άδος e la sua parodia in Ar. *Th.* 120s. Λατὼ τε κρούματ' Ἀσιάδος/ ποδὶ παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων = *Et. M.* 153.31s. Ἀσιάδος κρούματα τῆς κιθάρας οὕτως Ἀριστοφάνης εἶπε παρωδῶν τὸ ἐξ Ἐρεχθέως Εὐριπίδου). L'origine e il significato della denominazione non sono del tutto perspicui e diverse ipotesi sono state avanzate a riguardo. Burkert [1994, 46s.] ipotizza, pur dubitativamente, che la nomenclatura sia in qualche modo connessa con l'elemento dionisiaco; T.B.L. Webster [1967, 18], prendendo le mosse dall'uso esclusivamente euripideo dell'espressione, pensa che essa sia un motto di lode e incoraggiamento proprio nei riguardi di Timoteo all'altezza della composizione dei Persiani, quando ancora non riusciva a farsi apprezzare dal pubblico (cf. l'aneddoto narrato in *Vit. Eur.* 12 Arrighetti e Plut. *an sit seni* 795d); tuttavia, nulla esclude che la qualificazione 'asiatica' dello strumento possa essere entrata in uso anche prima di Euripide (Cf. Strab. X 3,17 e Cassio 2000, 106). Ben più probabile è supporre, sulla base di alcune testimonianze, che si faccia riferimento con il termine Ἀσιᾶς all'importanza di Lesbo nell'elaborazione degli strumenti a corde. Cf. Durid. *FGrHist* 76 F 81 Ἀσιᾶς: ἡ κιθάρα... Δοῦριον δὲ † Ἀριστοτέλης† φησὶ λέγειν ὅτι ἐκλήθη "Ἀσιᾶς" ἀπὸ τῶν χρωμένων Λεσβίων, οἵτινες οἰκοῦσι πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας. Gostoli non esclude, sulla scorta del *Lessico Segueriano* che tramanda la testimonianza di Duride, che la denominazione Ἀσιᾶς avesse a che fare con l'origine lidia o asiatica della *kithara*, che Terpandro avrebbe importato. Cf. Terp. T. 51b G. e Gostoli 1990, 115s. Per le relazioni di Terpandro con la Lidia, si ricorda il frammento pindarico sull'introduzione del βάρβιτος in Grecia è (Pind. fr. 125 M = Terp. T 45 G. τὸν ῥα Τέρπανδρος ποθ' ὁ Λέσβιος εὐρεν/ πρῶτος ἐν δειπνοῖσι Λυδῶν/ ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος). Per una rassegna delle diverse interpretazioni del frammento, vedi Gostoli 1990, 11s. Proprio a questo strumento, stando all'ipotesi di Ballerio [2000, 31 n. 44], sarebbe riferito il sintagma κιθάρα Ἀσιᾶς in Eur. *Cycl.* 443. Diversamente interpreta Seaford 1984, 188 *ad l.*; Biehl 1986, 167 *ad l.*

contrapposta la σεμνότης della λύρα riservata ai simposi aristocratici e dunque incontaminato balardo educativo delle élites conservatrici (Ar. Pol. 1341a, 18-21)⁷²⁴. Tuttavia, le testimonianze vascolari sembrano retrodatare questo processo di ‘differenziazione’ degli strumenti a corde: già a partire dal V sec. a.C. l’iconografia del citaredo di professione, che in precedenza si identificava sostanzialmente con quella apollinea, comincia ad assumere caratteristiche autonome, tra cui sontuosità di vestiario, atteggiamenti sempre più mimetici e utilizzo esclusivo della κιθάρα⁷²⁵. Parallelamente, Apollo non viene più raffigurato nell’atto di suonare la κιθάρα al pari dei musicisti di professione, bensì la λύρα o la χέλυς, che meglio rispondevano in quel momento all’ideale educativo dell’aristocrazia Ateniese. Alcuni studiosi⁷²⁶ hanno collegato questi cambiamenti allo sperimentalismo eccessivo dei virtuosi della *Nuova Musica*, che ha comportato la progressiva specializzazione della κιθάρα negli agoni professionistici e la sua graduale uscita dai circoli delle élites aristocratiche, le quali cominciano a promuovere e valorizzare strumenti che a essa si contrapponevano. Giusta questa ricostruzione, non si può escludere che dietro la scelta degli arcaicizzanti χέλυς e κίθαρις al posto della inquisita κιθάρα, ci siano anche ragioni di carattere ideologico.

A chiudere la dichiarazione di ποικιλία di Timoteo occorre l’altrettanto evocativa immagine del ‘dischiuso tesoro delle Muse’ (vv. 233s. θησαυρόν πολύμνον οἷ - / ξας Μουσᾶν θαλαμευτόν)⁷²⁷. Da un punto di vista formale e stilistico, Timoteo recupera la metafora poetologica in apertura della sesta *Pitica* pindarica (Pind. P. 6, 6s. ἐτοῖμος ὕμνων θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ / Ἀπολλωνία τετείχισται νάπῳ) donandole un rinnovato carattere poetico attraverso il neologismo θαλαμευτός⁷²⁸. Tali scelte linguistiche comportano anche degli importanti riscontri sul piano retorico e argomentativo: l’espressione, così costruita, enfatizza la ricchezza della ποικιλία compositiva del poeta, il quale ha saputo meglio di chiunque altro sfruttare e accrescere il patrimonio poetico e musicale della tradizione che lo ha preceduto. Ancora una volta, la novità, per essere tale, deve farsi tradizione.

⁷²⁴ Sulla trattatistica musicale del IV sec. a.C., cf. Maas- McIntosh Snyder 1989, 166-170.

⁷²⁵ Erodoto ci offre una preziosa testimonianza letteraria dello status e delle prerogative del citaredo professionista nella descrizione di Arione: Hdt. 1,24 τὸν δὲ ἐνδύοντα τε πᾶσαν τὴν σκευὴν καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην, στάντα ἐν τοῖσι ἐδωλίοισι διεξελθεῖν νόμον τὸν ὄρθιον, κτλ.

⁷²⁶ Cf. Sarti 1992, 95-108.

⁷²⁷ Unico a emendare il testo tradito è Blass, il quale ricostruisce così i due versi: ἐνδεκακρουμάτοις<ι> κιθαρί<ζω>ον / ἐξνατέλλει / θησαυρόν πολύμνον οἷξας μοῦσαν θαλαμευτόν, con quest’ultimo attributo dell’accusativo μοῦσαν. L’emendazione, impensabile da un punto di vista paleografico, viene giustificata sulla base del carattere pleonastico θησαυρόν θαλαμευτόν, ove il sostantivo significherebbe già «Schatzkammer». Cf. Blass 1903, 665s. Va tuttavia osservato che il medesimo gusto per la fraseologia ridondante si riscontra anche tra gli usi linguistici delle elegie di Crizia, i quali presenta dei fortissimi punti di contatto con quelli della *Nuova Musica*. Cf. e.g. Critias 14 B 2, 2 D-K = fr. 2, 2 W² εὐναίου λέχους; *ibid.* v. 11 ἀρματόεντα δίφρον. Vedi Garzya 1952, 407.

⁷²⁸ Cf. Leven 2011, 248: «This reliance on images and words evoking the poetic past and their use in new collocations colored by newly coined adjective is only one aspect of a more general process that can be called the “rhetoric of tradition”»

Appendice

Confutare per legittimare: l'eredità di Timoteo nei manifesti poetici di Callimaco (Call. *Ap.* e *Ia.* 13 = fr. 203 Pf.)

Già Korzeniewski⁷²⁹ nel suo contributo dedicato a Timoteo gettava le basi per un confronto tra la *sphragis* dei *Persiani* e la sezione finale dell'Inno *ad Apollo* di Callimaco, osservando le evidenti affinità strutturali nella transizione dal contenuto propriamente narrativo o mitico all'epilogo di carattere programmatico: se nel *nomos* – lo si ricorda – il peana intonato dai Greci in onore di Apollo per celebrare la vittoria sui Persiani (Tim. *PMG* 791, 197-201) costituisce una coerente premessa per l'invocazione peanica rivolta da Timoteo al dio per essere vittorioso nella lotta contro i suoi detrattori (Tim. *PMG* 791, 202-205), nell'Inno l'apparizione del Dio a difesa della poesia callimachea e la sua battaglia vittoriosa nei confronti di Φθόνος, personificazione dei critici del poeta (Call. *Ap.* 105-113), sono funzionalmente anticipate da una narrazione dell'*aition* mitico del refrain peanico ἦ ἦ παιῶν, che viene fatto risalire al grido di incitamento che gli abitanti di Delo rivolgevano al dio impegnato nel combattimento a suon di frecce con il serpente Pytho, sconfitto e allontanato dalla regione (Call. *Ap.* 103s. 'ἦ ἦ παιῶν, ἦ βέλος, εὐθύ σε μήτηρ / γείνατ' ἄοσσητήρα'· τὸ δ' ἔξέτι κείθεν ἀείδη.). In entrambi i casi, la presenza di un peana di vittoria a conclusione della sezione narrativa (Timoteo) e aretalogica (Callimaco) permette di introdurre senza soluzione di continuità una figura di Apollo Παῖάν nella finale difesa dei propri inni contro gli attacchi di critici malevoli, significativamente aperta e conclusa in *Ringkomposition* dall'invocazione del dio (Tim. *PMG* 791, 202-205 e 237-240 ~ Call. *Ap.* 103s. e 113)⁷³⁰. Questa

⁷²⁹ Vedi Korzeniewski 1974, 25s.

⁷³⁰ Lo slittamento del motivo peanico dal piano mitico-culturale a quello poetologico offre una coerente spiegazione del passaggio dalla sezione narrativa dell'Inno a quella programmatica, giudicato da più di uno studioso come improvviso e apparentemente immotivato. Cf. Erbse 1955, 27: «Noch größere Rätzel als die besprochene Gedichte gibt der Apollonhymnos auf, nicht nur wegen der bereits oben erwähnten Sphragis, welche im schroffen Übergang die religiöse Atmosphäre zu zerstören scheint»; Bundy 1972, 42: «the verses have little or no connection with what precedes, and this lack of connection seems unnatural in any interpretation thus far advanced». Lo studioso [*ibid.*, 46s. e 95s] e sulla sua scia Köhnken [1981, 421] giustifica questa discontinuità cogliendo nei versi conclusivi dell'Inno callimacheo una versione drammatizzata della convenzionale struttura retorica del break-off caratteristico delle odi pindariche. Nella definizione di Bundy saremmo di fronte a un «hymnal apology» che consiste in «all attempts to justify, defend or render esthetically pleasing an author's selection or rejection of a topic or manner of treating it». Va altresì osservato che quanti hanno cercato di trovare motivi di continuità tra la conclusione della parte aretalogica e questi ultimi versi programmatici non hanno addotto argomentazioni sufficientemente convincenti: Bassi [1989, 219-231] ritiene che la coesione delle diverse sezioni sia costituita dagli insistenti riferimenti agonistici, che aprono l'Inno con l'immagine di Apollo che tira calci alla porta e degli impuri che da tale epifania devono essere allontanati, e al contempo lo chiudono con una seconda epifania di Apollo impegnato in uno scontro agonistico con lo Φθόνος poetico; Calame [1993, 51-53] pensa al ruolo unificante degli aspetti purificatori e civilizzatori di Apollo cirenaico che percorrono l'intero inno; su una linea non troppo distante, di recente Petrovic ha rintracciato nella regolamentazione cirenaica della purificazione rituale un coerente modello per l'intero inno, compreso il finale confronto tra Apollo e Φθόνος, dove la violenta replica del Dio e la difesa della stilla d'acqua incontaminata costituirebbero un atto di purificazione dell'Inno stesso, concepito come un dono da fare agli dèi. Tra gli argomenti addotti da Petrovic su quest'ultimo punto, vi è un'affinità di lessico – in particolare nell'impiego del sostantivo λῦμα al v. 109 e dell'aggettivo καθαρός al v. 111- con una *Lex Sacra* sulla

corrispondenza strutturale osservata da Korzeniewski costituisce il punto di partenza per un'analisi più approfondita dei debiti contratti da Callimaco – nell'Inno ad Apollo e non solo - con il modello di strategia programmatica utilizzato da Timoteo nella *sphragis* per legittimare la propria novità.⁷³¹

Si riporta qui, preliminarmente, il testo dei vv. 105-113 dell'Inno nell'edizione di Pfeiffer 1953: ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ'οὔατα λάθριος εἶπεν / 'οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὄσα πόντος ἀεῖδει'. / τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδὶ τ'ἤλασεν ὧδέ τ'ἔειπεν / Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ / λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει. / Διοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, / ἀλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει / πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.' / χαῖρε, ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἴν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο⁷³².

Secondo una pista interpretativa offerta già dagli antichi commentatori, dietro la replica di Apollo a *Phthonos* si nasconderebbe una polemica contro i sostenitori e imitatori di una poesia di carattere 'tradizionale' e di ampia estensione (schol **FEELaQ** Call. Ap. 106, II, 53 Pf. ἐγκαλεῖ [scil. Καλλιμάχος] διὰ τούτων τοὺς σκώπτοντας αὐτὸν μὴ δύνασθαι ποιῆσαι μέγα ποίημα, ὅθεν ἠναγκάσθη ποιῆσαι τὴν Ἐκάλην). Al di là delle iperinterpretazioni della critica moderna, la quale ha tentato per lungo tempo di identificare come referenti reali di Φθόνος e della poesia 'estesa' rispettivamente i sostenitori dell'epica di Apollonio Rodio e il modello 'omerico' delle *Argonautiche*⁷³³, è difficile dubitare del carattere spiccatamente programmatico dell'epilogo e del ruolo di Φθόνος come personificata *pars destruens* della poesia callimachea⁷³⁴. A suggerirlo è,

purificazione (LSS A 26-31). Cf. Petrovic 2011, 272s. In ultimo si segnala il tentativo isolato di Williams di cogliere un nesso con l'episodio appena precedente dell'uccisione del serpente, il quale anticipa la contesa letteraria «proving a test case, a specimen of Callimachus' novel style of representing traditional themes». Cf. Williams 1978, 82.

⁷³¹ Una cursoria menzione di questa somigliante impronta programmatica è in Williams 1978, 86; vedi anche Romano 2011, 321 n. 45.

⁷³² La lezione Φθόνος è tramandata da I e da uno scolio a Gregorio Nazianzeno, mentre il resto della tradizione manoscritta presenta φθόρος. Quest'ultima lezione è stata difesa a partire da Ernesti [*Callimachi Hymni, Epigrammata et Fragmenta*, I, Lugduni Batavorum, 65] come un cattivo augurio nei confronti di Μῶμος, del tutto affine alle locuzioni εἰς φθόρον, εἰς τὸν φθόρον, εἰς φθοράν. Contro quest'interpretazione, la quale è stata di nuovo proposta da Blomquist [1990, 17ss.] con l'ulteriore argomento che la presenza di Φθόνος al v. 113 darebbe luogo a un'espressione tautologica, valgono le obiezioni di Williams [1978, 96 a.l.] e soprattutto di Giangrande [1992, 53-62].

⁷³³ Per una storia delle interpretazioni di πόντος (v. 106) e del fiume assiro (v. 108) come potenziali riferimenti alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, rimando a Bundy [1972, 39-41] per la critica dal XVII secolo fino ai primi 30 anni del XXmo. Ulteriore bibliografia dopo questa data è in Williams 1978, 86. Tra i contributi segnalati, ricordiamo Eichgrün [1961, 169-171] e Huxley [1971, 211-215], il quale coglie nella menzione di πόντος al v. 106 un'allusione all'Assiria Pontica in cui la nave Argo giunge nel II libro delle *Argonautiche* e in particolare all'*excursus* di carattere geografico che interessa i fiumi Iris, Halys e Termidonte (Ap. Rh. II 973-974), i quali, secondo lo studioso, presentano forti punti di contatto con il μέγας ῥόος assiro. Le supposizioni di Huxley sono evidentemente in contraddizione con la segnalazione degli scolii al passo (schol. **FEEIIaQ** Call. Ap. 108, II, 53 Pf. < Ἀσσυρίου ποταμοῖο: > τὸν τῶν Περσῶν λέγει τὸν καλουμένον Εὐφράτην). Di recente, Kahane è tornata a proporre una serie di riferimenti intertestuali tra le *Argonautiche* e l'epilogo dell'Inno callimacheo. Secondo la studiosa, il viaggio della nave Argo attraverso la terra di Assiria, la descrizione dei fiumi, la menzione di Apollo e il ritorno in mare aperto attraverso la foce fangosa del fiume (Ap. Rh. II 963ss.) hanno un valore meta-epico e sono intessuti di richiami all'Inno Callimacheo, senza tuttavia che questa forma di intertestualità lasci trapelare echi certi di polemica. Cf. Kahane 1994, 121-133.

⁷³⁴ Diversamente Bundy, secondo il quale Φθόνος è la personificazione della potenziale malevolenza del dio, la quale sussurra al suo orecchio che il componimento che si è appena concluso non ha sufficientemente sviluppato la materia di lode. Tale affermazione costituisce di fatto un *foil* per la replica di Apollo, il quale asserisce la superiore qualità della purezza del canto rispetto alla quantità delle lodi profuse. Secondo lo studioso, i vv. 105-113 costituiscono una *variatio*

ancor prima di un confronto con la *sphragis* di Timoteo, l'evidente matrice pindarica dei concetti poetologici di φθόνος e μῶμος: se infatti il primo, come si è avuto modo di osservare approfonditamente, qualifica l'invidia come disposizione malevola nei confronti di chi è evidentemente superiore a sé, Μῶμος è la personificazione delle critiche aperte rivolte al poeta che dallo φθόνος scaturiscono e che, conseguentemente, risultano del tutto ingiustificate. Esattamente come nella riflessione poetologica di Pindaro nella *Nemea* 8, l'arte poetica di Callimaco non può trovare legittimazione se non conosce invidia e detrazione: in particolare, è proprio dimostrando l'infondatezza della disposizione malevola dei suoi avversari che il poeta può confutare anticipatamente qualsiasi critica manifesta mossa alla propria opera⁷³⁵. Il fatto che quest'operazione letteraria assuma la struttura formale di una *mise en abime* del confronto tra Apollo, portavoce divino del poeta e Φθόνος/Invidia e che sia veicolata dall'utilizzo di immagini metaforiche e allegoriche non stupisce alla luce della varietà di soluzioni stilistiche e della pluralità di voci poetiche utilizzate altrove da Callimaco per far fronte alla stessa istanza: nel Prologo degli *Aitia* (fr. 1 Pf.) la confutazione dei Telchini avviene attraverso una preliminare esposizione delle loro accuse in discorso indiretto e in una replica dell'io *loquens*; il *Giambo* 13 (fr. 203 Pf.), pur nel suo contesto estremamente frammentario, si configura in forma di ῥησεις contrapposte pronunciate rispettivamente dai critici e dal poeta; nel *Giambo* 4 (fr. 194 Pf.), la querelle letteraria assume la struttura di un αἶνος in cui l'alloro, simbolo della poesia rifiutata, e l'olivo, simbolo ricorrente della poesia callimachea, esprimono a turno le proprie ragioni. Ciò che merita di essere osservato è che nella maggior parte di questi casi Callimaco segue una serie di tappe (esposizione delle critiche, confutazione e autolegittimazione) molto vicine alla strategia utilizzata da Timoteo nella *sphragis* e al presupposto ideologico che la sostiene: ciò che tanto Timoteo quanto Callimaco rifiutano non è il valore di un modello letterario *tout court*, ma la concezione restrittiva e intransigente che alcuni dei loro contemporanei possiedono di tale modello e che li conduce a divenirne pedissequi e cattivi imitatori. Gli elementi interni all'epilogo dell'*Inno* che possono in qualche modo dimostrare questo

di una ben testimoniata tipologia di *break-off* pindarico, in cui il poeta prospetta il rischio di ingenerare sazietà nel pubblico (κόρος) a causa dell'eccesso di lodi e di dare adito a sentimenti di invidia (φθόνος) e a manifestazioni di biasimo (μῶμος) nei confronti del *laudandus* (tra gli esempi di *break-off* pindarici citati a confronto, cf. *P.* 8 30-35, *N.* 10, 19s. e *O.* 2, 105-110). Cf. Bundy 1972, 83-90; sul rapporto dell'epilogo dell'*Inno* con il modello retorico e strutturale del *break off* pindarico, cf. anche Köhnken 1981, 421 e Morrison 2007, 135-137. Sulla linea di Bundy si veda di recente anche Cheshire, secondo il quale la malevolenza di Apollo, personificata in Φθόνος, sussurra nell'orecchio al dio un'accusa nei confronti del coro, il quale non ha esaurito il suo debito di lode nella performance secondo quanto promesso ai vv. 30s. (οὐδ' ὁ χορὸς τὸν Φοῖβον ἐφ' ἔν μόνον ἡμᾶρ αἰείσει). Cf. Cheshire 2008, 369s.

⁷³⁵ Su quest'importante distinzione tra Φθόνος e Μῶμος distinzione nell'*Inno ad Apollo*, cf. Köhnken 1981, 421: «the difference between personified Phthonos and Momos in Callimachus, therefore, seems to be that between secret inspirer and open proclaimer of criticism. What Phthonos is secretly complaining about to Apollo now, Momos is likely to advance publicly against the hymn later on». La distinzione tra le due personificazioni è già Wilamowitz 1924, II, 84 n. 8, ma lo studioso le identifica come due critici diversi, di cui Μῶμος è il più innocuo.

assunto sono strettamente collegati a problemi interpretativi che non hanno ancora trovato unanime soluzione e che sono qui ripercorsi funzionalmente alla presente argomentazione.

Ai vv. 105s. Invidia sussurra all'orecchio di Apollo un'accusa nei confronti del poeta che non canta 'almeno quanto canta il mare'; nella sua violenta replica il dio recupera l'immagine acquatica poetologica, introducendo però una contrapposizione tra il fiume assiro, ampio ma pieno di flutti e di sedimenti, e la stilla di acqua pura che le api donano a Demetra, piccola e incontaminata. Ora, se l'ὀλίγη λιβάς è stata identificata, pressoché unanimemente, con la poesia callimachea e l'Ἀσσύριος ποταμός con la composizione letteraria di alcuni suoi contemporanei, sviluppata in lunghezza e tuttavia carente sul piano dell'elaborazione e la cura stilistica⁷³⁶, ancora del tutto incerta è l'identificazione del modello poetico di Φθόνος (πόντος), nonché la sostanza dell'accusa nei confronti di Callimaco. In un puntuale contributo sull'Inno Callimacheo ancor oggi canonico, Williams suggerisce di cogliere in πόντος un riferimento a Omero e basa la sua affermazione su un'immagine ben attestata nella critica retorica e stilistica di epoca imperiale in cui Omero viene paragonato per la sua grandezza straordinaria con l'Oceano da cui scaturiscono, in forma di fiumi, sorgenti e fonti, tutti gli altri poeti (tra i passi segnalati, cf. D. H. *Comp.* 24 (187); Ps-Long. 9, 13 e 13,3 a proposito del debito contratto da Platone con l'ispirazione omerica; Quint. X 1,46⁷³⁷); illustre modello di questa metaforica acquatica sarebbe, secondo Williams, un passo iliadico in cui Oceano viene definito l'origine di tutte le acque (*Il.* XXI 195-197). Secondo l'interpretazione dello studioso nelle parole di Φθόνος al v. 106 (οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃ οὐδ' ὄσα πόντος αἰεῖδει) il modello omerico non è considerato superiore soltanto per il suo standard quantitativo, esplicito in οὐδ' ὄσα, ma anche per la sua alta qualità: «Phthonos condemns the poet whose song is not even as great (οὐ ὄσα) as the sea. [...] as well as the quantitative judgement he has made, it would be also possible to compar the poet (who is of course Callimachus himself) with the sea in term of quality, and this comparison would be even more damaging to Callimachus. In other words, οὐ' ὄσα implies an unspoken οἶα»⁷³⁸. Secondo Williams, quest'interpretazione sarebbe confermata dal fatto che nella sua replica Apollo non riserva biasimo nei confronti di πόντος, ma il suo silenzio rappresenta al contrario una positiva valutazione di questo modello poetico. Ciò che viene biasimato della precedente affermazione di Φθόνος è la convinzione che il metro della grandezza sia l'unico valido

⁷³⁶ Al di là della presunta querelle con Apollonio Rodio, sono state avanzate ulteriori ipotesi sul possibile referente del fiume assiro nell'immaginario poetico di Callimaco. Mentre Cameron, che coglie nella metafora callimachea una consapevole vaghezza, l'assegna alternativamente al ciclo epico o allo stile difficile dell'elegiaca *Lyde* di Antimaco altrove oggetto di aperto biasimo da parte di Callimaco (fr. 398 Pf. Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν), di recente Stephens ripropone quest'ultima interpretazione sulla base di un presunto acrostico ai vv. 108-110 (A-ΛΥ-ΔΗ). Cf. Stephens 2015, 98 *ad l.* In ultimo, secondo Strootman, la menzione del fiume assiro sarebbe da collegare con l'appartenenza degli avversari alla rivale corte Seleucide. Cf. Strootman 2010, 35s.

⁷³⁷ Cf. il dossier di passi completo citati da Williams 1978, 98s.; ulteriori testimonianze della metafora sono citati in Di Marco 2007, 185-188.

⁷³⁸ Cf. Williams 1978, 87.

e, per esemplificare l'infondatezza di questo assunto, viene introdotto il confronto tra il fangoso fiume assiro e la stilla d'acqua pura. Williams ricostruisce così tre forme di poesia, soltanto una delle quali è apertamente negativa: il πόντος grande e puro, l'ὀλίγη λιβάς piccola e pura, l'Ἀσσύριος ποταμός, aberrante sotto entrambi gli standard della grandezza e della purezza.

Questa soluzione interpretativa, certamente quella che ha trovato più séguito⁷³⁹, tuttavia non ha mancato di suscitare immediate critiche: già Griffiths nella sua recensione al contributo di Griffiths segnala come, qualora s'intenda πόντος nel senso di Omero, lo standard a cui Φθόνος chiederebbe al poeta di adeguarsi – quello di non cantare meno del mare, ossia di Omero – assumerebbe delle dimensioni spropositate e l'intera richiesta assumerebbe toni eccessivamente ridicoli e paradossali. Inoltre, da un punto di vista strettamente linguistico, la presenza di un implicito οἷα non è mai attestata nelle locuzioni come οὐδ' ὄσα / οὐδ' ὄσον e, laddove esse compaiono, introducono quasi sempre un termine di confronto estremamente esiguo (Ap. Rh. III 932s. Ἀκλειῆς ὄδε μάντις, ὃς οὐδ' ὄσα παῖδες ἴσασιν / οἶδε νόῳ φράσσασθαι, κτλ.; Theocr. 2, 108s. οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν, οὐδ' ὄσον ἐν ὕπνῳ / κνυζεῦνται φωνεῦντα ποτὶ ματέρα τέκνα, κτλ.). A ciò si aggiunge inoltre che la metafora di Omero come πόντος non sembra avere chiare attestazioni in epoca ellenistica all'altezza di Callimaco⁷⁴⁰.

Queste stesse difficoltà sono messe in evidenza da Köhnken e da Cameron, i quali si oppongono in particolare alla presenza di un implicito standard qualitativo nella iunctura οὐκ ὄσα: una simile interpretazione produce il paradossale effetto di riabilitare la figura di Φθόνος e di rendere la replica di Apollo nei suoi confronti decisamente più indulgente rispetto a quanto il contesto dell'Inno e la tradizionale concezione negativa dell'invidia consentano. Per quanto poi riguarda l'accusa mossa da Φθόνος al v. 106, non vi è alcun indizio per affermare la presenza di un metro qualitativo, che al contrario viene introdotto per la prima volta da Apollo proprio in risposta al criterio esclusivamente quantitativo applicato al concetto di πόντος. Entrambi gli studiosi propongono di non conferire ad οὐδέ valore connettivo, ma di considerarlo come una negazione rafforzata che dà enfasi a ciò che segue (così Köhnken «'I cannot admire *this* singer [...] who (=because he) does not at all sing as much as the sea» e Cameron «I do not admire who positively refuses to sing as much as the sea»)⁷⁴¹. Sia Köhnken che Cameron mettono in discussione anche l'identificazione di πόντος con Omero, la cui fondatezza non è garantita, secondo entrambi, dai loci similes più tardi citati da Williams, ove tale corrispondenza è sempre suggerita dal suo contesto. Inoltre, mentre Köhnken sottolinea al pari di Griffiths l'assurdità dell'accusa di Φθόνος nei confronti di chi non componesse 'neppure quanto Omero', Cameron sottolinea la difficoltà di far derivare da Omero/Oceano tanto la

⁷³⁹ Cf. Giangrande 1982, 57-67; Asper 1997, 111-125.

⁷⁴⁰ Cf. Griffiths 1981, 159-161.

⁷⁴¹ Cf. Köhnken 1981, 416 e Cameron 1995, 405.

celebrata stilla d'acqua pura quanto l'aberrato fiume assiro. Gli studiosi formulano a proposito di questa sezione grammatica una simile interpretazione: partendo dalle osservazioni di Bundy sulla natura tipicamente innodica di questi versi, ipotizzano che il biasimo di Φθόνος riguardi l'esigua lunghezza dell'*Inno*, la quale non sembra rispettare lo standard quantitativo (πόντος) da riservare alla lode di un dio. Apollo stesso risponde nel suo ruolo di patrono della poesia, introducendo egli stesso un metro di giudizio qualitativo che premia la poesia esigua dell'inno di Callimaco. Nessun elemento all'interno del testo, secondo gli studiosi, sembra suggerire il valore positivo di πόντος e la presenza di una riflessione *stricto sensu* sulla cattiva imitazione di questo illustre modello⁷⁴².

Sulla questione del verso 106 è tornato da ultimo Traill, il quale si schiera con Williams a sostegno dell'identificazione πόντος = Omero, argomentando a sostegno di questa posizione che la successione callimachea di πόντος (v. 106), ποταμός (v. 108) e λιβάς (v. 112) riecheggia volutamente il modello iliadico della metafora Omero/Oceano, in cui quest'ultimo è definito scaturigine di ogni tipologia di acqua (*Il.* XXI 195-197); inoltre, una descrizione della decorazione pittorica dell'*Homereion* di Alessandria (tardo III sec. a.C.) riportata da Eliano nella *Varia Historia* (VH XIII 22) suggerisce che all'epoca di Callimaco l'immagine metaforica di Omero come Oceano da cui attingono tutti i poeti fosse già ampiamente conosciuta. A proposito del valore di οὐδέ al v. 106, Traill osserva che il suo uso non connettivo in funzione di 'emphatic negative', sostenuto da Köhnken e Cameron non è supportato da un numero sufficiente di occorrenze, per altro tutte esclusivamente prosastiche⁷⁴³; tuttavia, lo studioso coglie anche un'evidente discrasia tra il valore della *iunctura* οὐκ ὄσα al v. 106 nel valore assegnatogli da Williams – *i.e.* di introdurre come metro di confronto la poesia omerica- e il suo consueto utilizzo letterario, dove si accompagna quasi sempre a un termine indicante una quantità esigua. Per ovviare a questa contraddizione, Traill ipotizza che con πόντος non debba essere identificata la poesia omerica *tout court*, ma il solo Inno omerico ad Apollo, del quale anche la più breve delle sezioni (quella Delia con 178 versi) è comunque più lunga dell'*Inno ad Apollo* composto da Callimaco⁷⁴⁴.

Date queste selezionate tappe della storia interpretativa del v. 106, è arrivato il momento di fare alcune osservazioni. L'accusa di *Phthonos* nella formulazione fattane da Williams («Phthonos condemns the poet whose song is not even as great as the sea») è ritenuta del tutto inconciliabile con l'identificazione di Omero come πόντος e anche lo stesso studioso, avvertendo nella sua proposta qualche difficoltà, è arrivato a postulare l'esistenza di un implicito οἶα: tuttavia, come giustamente osservato da Köhnken e Cameron, il metro di valutazione qualitativo, inespresso e

⁷⁴² Cf. Köhnken 1981, 417 e Cameron 1995, 405s.

⁷⁴³ Cf. Traill 1998, 219s. sulla base di Denniston, GP², 197s. s.v. οὐδέ III.

⁷⁴⁴ Cf. Traill 1998, 215-222.

completamente assente nelle parole di Φθόνοϋς, compare soltanto nella violenta replica di Apollo, il quale da portavoce della poesia callimachea introduce il criterio della qualità artistica; né si può credere che i detrattori di Callimaco possano proporre uno standard qualitativo e quantitativo approvato dal dio e dunque anche dal poeta stesso oggetto del loro biasimo. D'altra parte, non convince la soluzione di assegnare a οὐδέ una funzione di 'emphatic negative' di uso raro e prosastico e di considerarlo un mero avverbio rafforzativo: la traduzione del v. 106 non può che rispecchiare il valore di connettivo climatico utilizzato da οὐδέ in queste tipologie di *iuncturae*⁷⁴⁵. Ora, la presunta absurdità dell'accusa di "non saper cantare nemmeno quanto il mare", i.e. quanto Omero, è a mio parere del tutto giustificabile se si parte dal presupposto che ciò che Callimaco rimprovera ai suoi critici non è la scelta di un modello autorevole, ma la visione di quel modello esclusivamente in termini di 'quantità': la paradossale affermazione che il poeta mette in bocca a Φθόνοϋς è del tutto funzionale a screditare il suo intransigente metro di giudizio, esclusivamente basato su un'opposizione lungo/breve⁷⁴⁶. Tale assurda pretesa riflette anche l'infondatezza del criterio compositivo degli avversari di Callimaco, i quali comprendono il modello del passato soltanto in termini di 'estensione' e lo imitano da questa ottusa prospettiva, con l'inevitabile conseguenza di divenire lutulenti e farruginosi come il fiume assiro. Tale caratterizzazione delle accuse di Invidia è del tutto funzionale alla successiva replica di Apollo e all'introduzione del concetto di qualità artistica attraverso la simbologia della piccola stilla: si tratta, *mutatis mutandis*, della stessa dicotomia tra i principi compositivi di lunghezza e arte che ispira la replica ai Telchini da parte di Callimaco in apertura del prologo degli *Aitia*, anch'essa inderogabilmente sotto l'egida poetica di Apollo (fr. 1, 18s. Pf. ἔλλετε βασκανίης ὀλοὸν γένος· αὐθι δὲ τέχνη / κρίνετε, μὴ σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην)⁷⁴⁷.

La descrizione dei critici in termini paradossali e ironici in vista della loro confutazione è, come si è visto, una strategia programmatica adottata da Timoteo per screditare gli 'Spartani' e la loro rigida valutazione della poesia in termini di opposizione nuovo/antico; tale operazione è altresì la premessa per la legittimazione del criterio compositivo della ποικιλία e conseguentemente della τέχνη, proprio come nel caso della musa esile degli *Aitia* e della stilla d'acqua pura nell'Inno *ad Apollo*. Credo dunque sia possibile che proprio dalla *sphragis* dei *Persiani*, la quale per l'affinità di intenti e di strategia letteraria sembra costituire un funzionale modello dei manifesti programmatici callimachei, il poeta abbia tratto spunto per l'inverosimile affermazione di Φθόνοϋς; inoltre non si può escludere che, come Timoteo ha rielaborato schemi eulogistici consolidati nella caratterizzazione di Sparta per mettere in evidenza l'assurdità della sua accusa contro i nuovi inni,

⁷⁴⁵ Cf. Denniston, *GP*², 196 s.v. οὐδέ II 2 (i).

⁷⁴⁶ Cf. D'Alessio 2007⁴, 94 n. 36 ad v. 105.

⁷⁴⁷ Su questa corrispondenza, cf Köhnken 1981, 415.

allo stesso modo Callimaco si sia funzionalmente servito di una metafora nobilitante della tradizione epica nota al suo pubblico (Omero come ὤκεανός e πόντος) per mettere in luce l'infondatezza di una valutazione poetica basata esclusivamente sul metro della 'lunghezza'.

Concludo quest'appendice e la mia tesi con alcune osservazioni sul manifesto letterario callimacheo che più di ogni altro sembra risentire del modello della *sphragis* di Timoteo, ossia il *Giambo* 13 (fr. 203), nel quale sono presenti le medesime tappe programmatiche: presentazione ironica dei critici e delle loro accuse, confutazione di quest'ultime attraverso la rilettura di un precedente modello letterario e, in ultimo, legittimazione del principio compositivo messo sotto accusa alla luce della tradizione. Oltre allo spunto programmatico, il componimento condivide con la *sphragis* anche la funzione epilogica⁷⁴⁸, in quanto pone alla fine della raccolta dei *Giambi* e ne costituisce la definitiva giustificazione poetica. Tuttavia, già nel *Giambo* I, ove s'immagina l'ingresso nel Museo di un Ipponatte *redivivus* per sedare le invidie reciproche dei dotti alessandrini dichiarando di 'portare un giambo che non canta più la zuffa con Bupalò' (fr. 191, 1-4 Pf. Ακούσαθ' Ἰππώνακτος· οὐ γὰρ ἀλλ' ἤκω / ἐκ τῶν ὄκου βοῦν κολλύβου πιπρήσκουσιν, / φέρων ἴαμβον οὐ μάχην ἀείδοντα / τὴν Βουπάλεϊον κτλ.), Callimaco intende segnalare già in apertura della raccolta la rielaborazione del modello arcaico, depurato degli originari eccessi aggressivi dell'invettiva giambica⁷⁴⁹. Questo assunto preliminare trova conferma nei componimenti stessi, in cui viene fortemente limitato il peso dell'attacco *ad personam* per cedere spazio alla contaminazione tipicamente alessandrina con altre forme letterarie che vanno dall'*αἶνος* (*Giambo* 4) all'*ἔκφρασις* (*Giambi* 6, 7, 9). A questa innovazione di carattere contenutistico si aggiunge una forte sperimentazione formale: mentre i primi quattro componimenti sono in dialetto ionico e trimetri scazonti in ottemperanza all'antico modello – e questa scelta, almeno nel caso

⁷⁴⁸ È bene osservare che la posizione del *Giambo* 13 a conclusione dell'intera raccolta è ancora oggi al centro di discussioni: rimane infatti incerto lo statuto dei quattro componimenti a esso successivi (ffr. 226-229 Pf.), i cui argomenti seguono i *Giambi* senza esserne separati da un'ulteriore titolazione generale all'*Ecale* nel papiro milanese, ma che per la loro struttura metrica *in lyricis* tendenzialmente deviante dal ritmo giambico (soprattutto per quanto riguarda i frr. 228 e 229, rispettivamente in archeobulei e pentametri coriambici catalettici) e per le forti diversità contenutistiche rispetto ai componimenti 1-13 – i soli considerati dalla tradizione indiretta come ἐν ἰάμβοις – sono stati classificati da Pfeiffer nella sua edizione come i μέλη citati nell'elenco di *Suda* κ 227 A. s.v. Καλλιμαχος. Sebbene la soluzione dell'editore sia maggioritaria non sono mancate voci di dissenso che hanno addotto i seguenti argomenti a sostegno dell'inclusione dei frammenti nella raccolta dei *Giambi*: 1) il *Giambo* XIII costituisce nei fatti una legittimazione della sperimentazione metrica e linguistica e «con esso si apre anche la via alla maggiore arditezza rappresentata dai numeri 14-17 in un libro di Giambo» [così Gallavotti 1946, 12; vedi anche di recente D'Alessio 2007⁴, I, 43]; 2) esiste il parallelo dei 17 epodi di Orazio, i quali sono espressamente posti sulla scia del modello callimacheo dei *Giambi*, seppure sotto l'egida di Archiloco e non di Ipponatte (Hor. *Ep.* I 19, 23-25 *Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros, animosque secutus / Archilochi, non res et agentia verba Lycamben* ~ Call. fr. 191, 3s.Pf. = *Ia.* 1, 3s. φέρων ἴαμβον οὐ μάχην ἀείδοντα / τὴν Βουπάλεϊον. Cf. Ardizzoni 1963, 287ss. e Cameron 1995, 163ss.); 3) sembra inverosimile concepire una raccolta di μέλη in un periodo di così forte decadenza dei metri lirici [cf. Lelli 2005, 17]. Tuttavia, sembrano ancora valide le osservazioni di Clayman, secondo la quale il *Giambo* 13, sia per il ritorno alla struttura metrica del componimento di partenza che i numerosi riferimenti intertestuali che intesse con esso, raccoglie l'eredità dell'irenico Ipponatte del libro I e legittima la rielaborazione del genere giambico di partenza, senza ci sia spazio per ulteriori sperimentazioni. Cf. Clayman 1976, 29ss.; così anche Hunter 1997, 41-52. A ciò aggiungerei che nella raccolta Callimaco sembra sperimentare soltanto nel solco della tradizione: in tal senso si spiegano la funzione di 'cerniera' del *Giambo* 5, ancora legato al tema dell'invettiva, ma con una *variatio* metrica e la posizione epilogica del *Giambo* 13 il quale, attraverso il suo ritorno al modello originario, inquadra le precedenti divagazioni metriche e linguistiche all'interno della tradizione e in un certo senso le giustifica.

⁷⁴⁹ Su questo punto, cf. l'analisi del *Giambo* 1 offerta da Cozzoli 1996, 129-147. Per il valore programmatico del componimento si veda Ardizzoni 1960, 3-16. Trattazioni più recenti sono in Compton 2006, 56-68 e Rosen 2007, 176-188.

dei *Giambi* 1 e 4, è giustificata dalla *Stimmung* marcatamente programmatica – i *Giambi* 5-12 presentano una vasta gamma di deroghe all’illustre precedente ipponatteo, tra cui l’utilizzo di sistemi epodici (e.g. successione di coliambo e trimetro giambico, per altro unicum metrico in Callimaco, nel *Giambo* 5; successione di trimetri giambici ed itifallici nei *Giambi* 6 e 7; sequenze di trimetri trocaici catalettici nel *Giambo* 12) e l’inserimento di coloriture dialettali eterogenee (è questo il caso dei *Giambi* 6 e 9 in dialetto dorico e del VII, il quale associa a elementi dorici una patina eolica). Tutti questi eccessi di sperimentazione che allontanano la raccolta dall’originario modello sono l’oggetto delle accuse che i critici rivolgono al poeta nel *Giambo* 13 e che vengono sintetizzata dalla Διήγησις sotto la definizione di πολυειδεία: *Dieg.* IX 32-38 Pf. Μοῦσαι καλαὶ κᾶπολλον οἷς ἐγὼ σπένδω· / ἐν τούτῳ πρὸς τοὺς καταμεμομέ-/νους αὐτὸν ἐπὶ τῇ πολυειδείᾳ ὧν γράφει ποιημάτων ἀπαντῶν φησιν ὅτι / Ἴωνα μιμεῖται τὸν τραγικόν· / ἀλλ’οὐδὲ τὸν τέκτονα τίς μέμφεται πολυειδῆ / σκευὴ τεκταινόμενον. Le informazioni che ci vengono fornite sul contenuto del *Giambo* 13 sono estremamente importanti, specie se si considera lo stato frammentario del testo: oltre al verso d’apertura, probabilmente pronunciato dal poeta per dare garanzia divina alla sua autodifesa, viene riferito che la replica all’accusa di praticare spregiudicatamente molteplici generi letterari⁷⁵⁰ è supportata dall’*exemplum* di Ione di Chio, poeta e intellettuale morto nel 422 a.C., la cui peculiare poliedricità compositiva – che tra gli altri generi comprendeva ditirambi, elegie simposiali e soprattutto tragedie – lo rende una figura ambiguamente sospesa tra l’ideologia delle élites ateniesi conservatrici e le tendenze innovative e sperimentali della *Nuova Musica*⁷⁵¹. Stando alle affermazioni della Διήγησις, strettamente legata al confronto con Ione di Chio è l’esemplificazione del principio della πολυειδεία attraverso la metafora artigianale che, come si è avuto più volte modo di osservare, ha un forte valore poetologico. Per quanto i versi che trattano questi momenti programmatici siano fortemente lacunosi (vv. 45-49), sono ben ravvisabili, a mio parere, i segni del modello di Timoteo: la presenza di un modello funzionale a giustificare la propria arte (i.e. la rilettura dei precedenti esemplari di Orfeo e Terpandro alla luce della ποικιλία in *PMG* 791, 221-228) e l’utilizzo di una serie di metafore evocative a sfondo poetologico (i.e. la metafora ‘vegetativa’ sviluppata nei vv. 221-231).

Va altresì osservata una forte somiglianza di strategia programmatica anche sul piano formale: come infatti Timoteo abbandona gli eccessi virtuosistici dell’*omphalos* e organizza la *sphragis* in sequenze metriche estremamente omogenee e in una struttura sintattica semplificata, così Callimaco, dopo le sperimentazioni metriche e linguistiche dei giambi precedenti, ritorna allo scazonte e al dialetto ionico per difendersi dalle accuse di spregiudicatezza.

Il *Giambo* si apre con l’accusa di un anonimo critico, senza che sia chiaro se sia egli stesso a pronunciarla o Callimaco a riferirla; tuttavia, pur nello stato estremamente frammentario del testo sono riconoscibili elementi di forte interesse. Il biasimo nei confronti di Callimaco per non aver onorato il modello ipponatteo è veicolato dalla metafora del mancato ‘viaggio per mare’ verso Efeso, il luogo in cui chiunque voglia trarre ispirazione per comporre in coliambi deve recarsi (fr. 203, 12-14 Ἴερεσον, ὅθεν περ οἱ τὰ μέτρα μέλλοντες / τὰ χολὰ τίκτειν μὴ ἀμαθῶς ἐναύονται). Va a questo punto osservato che la descrizione di questi giambografi ortodossi è marcata da elementi di forte ironia: attraverso l’iperbato di τὰ μέτρα Callimaco sortisce l’effetto di associare la produzione di coliambi puri con l’immagine svalutante di una generazione imperfetta

⁷⁵⁰ Per questa definizione di πολυειδεία si veda Dawson 1950, 133s.

⁷⁵¹ Per la spiccata versatilità di Ione di Chio, testimoniata tanto dai frammenti superstiti quanto dalla tradizione indiretta e per la sua legittimità come paradigma di πολυειδεία per la poesia callimachea, cf. Leurini 1985, 5-13.

(τὰ χολὰ τίκτειν), la quale ricorre nell'*Inno* ad Artemide in riferimento alle donne che vengono colpite dall'ira della dea (Call. *Dian.* 126-128 αἱ δὲ γυναῖκες / ἢ βληταὶ θνήσκουσι λεχῶιδες ἢ ἐφυγοῦσαι / τίκτουσιν τῶν οὐδὲν ἐπὶ σφυρὸν ὀρθὸν ἀνέστη). A questa connotazione negativa e sgradevole del prodotto poetico dei suoi avversari si aggiunge la paradossale modalità attraverso cui essi si apprestano alla composizione (v. 14 μὴ ἀμαθῶν ἐναύονται): il verbo dell'ispirazione poetica (ἐναύω) è chiaramente contraddetto dalla presenza dell'avverbio ἀμαθῶς, il quale fa riferimento a una forma di abilità artistica appresa e coltivata attraverso l'esercizio, dunque scaltrita e fortemente elaborata⁷⁵². La presenza della litote, che sortisce l'effetto di enfatizzare questa contraddizione, suggerisce che Callimaco, in modo del tutto simile a quanto accade nella caratterizzazione di Φθόνοσ nell'*Inno* ad Apollo, intenda screditare la posizione del suo critico conferendole ancor prima di confutarla dei tratti svalutanti: anche quest'operazione, lo si è detto, è un retaggio del modello offerto da Timoteo. Inoltre, esattamente come nel caso degli Spartani detrattori del citaredo, il biasimo dell'anonimo critico è caratterizzato da un'eccessiva irruenza a cui si accompagna anche un'ingiustificata violenza verbale, evidente nella taccia di pazzia rivolta a Callimaco (vv. 19-21): questa scelta ha nel contesto del *Giambo* 13 un importante scopo programmatico: al proprio detrattore Callimaco attribuisce i modi e lo stile dell'invettiva arcaica che in apertura dell'intera raccolta egli ricusa sotto l'egida di un irenico Ipponatte redivivo nel museo dei letterati (fr. 191, 1s. Pf.). Alla blasfemia del giambo παλαιός viene anteposta la πολυειδεια, *i.e.* la sperimentazione letteraria che costituisce la cifra poetica della raccolta dei *Giambi*. L'abbandono della componente aggressiva del giambo arcaico è evidente dalla risposta di Callimaco, il quale si rivolge pacificamente al critico con ὦ λῶστ': tale apostrofe, che trae probabile ispirazione dagli interventi di Socrate all'interno dei dialoghi platonici⁷⁵³, diviene un'importante marca distintiva del rinnovato spirito della raccolta callimachea dei *Giambi*. Con questa apostrofe Ipponatte chiede a uno dei letterati del Museo di aver pazienza di ascoltarlo, perché il ritorno nell'Acheronte è per lui vicino (fr. 191, 33-35 Pf. ὦ λῶστε, μὴ σίμαινε, καὶ γὰρ οὐδ' αὐτός / μέγα σχολάζω· δεῖ με γὰρ μέσον δινεῖν / φεῦ φεῦ Ἀχέρωντος-κτλ.). Una *variatio* della formula è pronunciata dall'ἐλαίη nei confronti della δάφνη nel *Giambo* 4, il quale drammatizza una contesa letteraria tra la poesia callimachea e i suoi avversari strutturata in forma di αἶνος (fr. 194, 46 ' ὦ πάντα καλή). Dopo l'*exemplum* di Ione di Chio e la metafora della manifattura πολυειδής, la replica di Callimaco può chiudersi con la legittimazione della propria poesia, accompagnata dalla ripetizione *ad verbum* dell'accusa mossa nei suoi confronti dal critico (vv. 63-66): mentre l'imitatore pedissequo del modello produce 'metri zoppi', colui che pratica la πολυειδεια è come un artigiano che crea opere perfette dando loro nuova foggia (fr. 203, 48s. Pf.]ην γὰρ ἐντελές τε τὸ χρῆμα / καὶ τετ]ράγωνον καὶ λ... ἀνεπλάσθη)⁷⁵⁴. Proprio

⁷⁵² Su entrambe queste osservazioni relative alla presentazione del critico, cf. Acosta Hughes 2002, 77-79. Cf. inoltre LSJ⁹ 76, s.v. ἀμαθής adv. ἀμαθῶς.

⁷⁵³ La confutazione del critico attraverso l'utilizzo di schemi socratici (tra questi anche l'espressione τόδε σκέψαι di v. 33, se si accetta la congettura di Knox) è ancor più comprensibile se si considera la sua posizione critica ribadita in forma di interrogativa retorica dal poeta nella sua replica sembra riecheggiare il celebre passo dello Ione platonico in cui si afferma che per ciascun poeta esiste un'unica forma di ispirazione e dunque un unico genere letterario (fr. 203, 30-32 τίς εἶπεν αὐτ[...]. λε..ρ.[...]. / σὺ πεντάμετρα συντίθει, σὺ δ' ἠ[ρῶ]ν, / σὺ δὲ τραγωδε[ῖ]ν ἐκ θεῶν ἐκκληρώσω; ~ Plat. Ion. 534b7 – c4 ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες [*scil.* ποιηταί] καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ ἐπὶ τῶν πραγμάτων, ὡσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεῖα μοῖρα, τοῦτο μόνον οἶός τ' ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβου, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστι). Cf. Dawson 1950, 130; Depew 1992, 326s.; Kerkhecker 1999, 261 e n. 64; Acosta Hughes 2002, 85-89.

⁷⁵⁴ Cf. Steiner 2007, 36: «the adjective χολὰ no longer implies the laudable generic authenticity the critic intended to express, but instead suggests a departure from the well-fashioned and sound (if polymorphous) versifying that Callimachus endorses».

al modo in cui Timoteo attraverso la ποικιλία ha dato nuova luce all'arte citaredica (PMG 791, 229-231, νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις / ῥυθμοῖς τ'ένδεκακρουμάτοις / κίθαριν ἔξανατέλλει).

Bibliografia

- Accame 1963 S. A., *L'invocazione alla Musa e la verità in Omero e in Esiodo*, «RFIC» XLI (1963) 257-281.
- Acosta Hughes 2002 B. A. H., *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley 2002.
- Adrados 1981² F. R. A., *Líricos Griegos: elegiacos y yambógraphos arcaicos, II*, 1981².
- Adrados-Bernabé-Mendoza 1996 F. R. A. –A. B. – J. M. M., *Manual de lingüística indoeuropea, II. Morfología nominal y verbal*, Madrid 1996.
- Ahrens 1843 H. R. A., *De Graecae Linguae Dialectis, II. De Dialecto Dorica*, Göttingae 1843.
- Alexiou 2002² M. A., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, London 2002².
- Allen-Halliday-Sikes 1936² T.W.A – W. R. H. – E. E. S., *The Homeric Hymns*, London 1936².
- Allen 1993 A. A., *The Fragments of Mimnermus*, Stuttgart 1993.
- Aloni 1989 A. A., *L'aedo e i tiranni: ricerche sull'Inno omerico a Apollo*, Roma 1989.
- Aly 1929 W. A., *Sphragis*, in *RE III A/2* (1929) 1757s.
- Ameis-Hentze 1964 (1911¹⁰) K. F. A.-C. H., *Homers Odyssee, II/2. Gesang 19-24*, Leipzig-Berlin 1964 (1911¹⁰).
- André 1967 J. A., *Les noms d'oiseaux en latin*, Paris 1967.
- Andreoli 2001 F. A., *Sul Cerilo di Alcmane (fr. 90 Cal., 26 Dav.): alcune osservazioni*, «Paideia» LVI (2001) 113-119.
- Arnott 2000 G. A., *Athenaeus and the Epitome Texts, Manuscripts and Early Editions*, in D. Braund-J. Wilkins (edd.), *Athenaeus and his World: Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter 2000, 41-52.
- Ardizzoni 1960 A. A., *Callimaco 'Ipponatteo'*, «AFLC»

XXVIII (1960) 3-16.

- Ardizzoni 1963 A. A., *Considerazioni sulla struttura del libro dei Giambi di Callimaco*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Torino 1963, 257-262.
- Aron 1920 K.A., *Beiträge zu dem Persern des Timotheus*, Erlangen 1920.
- Arrighetti 1964 G. A., *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa 1964.
- Arrighetti 1976 G. A., *In tema di poetica greca arcaica e tardo-arcaica (Esiodo, Pindaro, Bacchilide)*, «SCO» XXV (1976) 255-314.
- Arrò 1888 A. Arrò, *Elegie e sentenze di Teognide, tradotte in endecasillabi sciolti italiani*, Alba 1888.
- Asper 1997 M. A., *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart 1997.
- Bagordo 1998 A. B., *Zu Alkman fr. 17 Davies*, «Hermes» CXXVI/3 (1998) 259-268.
- Bagordo 2000 A. B., *Teognide 769-772 e il lessico metaletterario arcaico*, «SemRom» III/2 (2000) 183-203.
- Bailey 1947 C. B., *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex, I, II, III*, Oxford 1947.
- Ballerio 2000 R. Ballerio, *Plutarco. La musica. Saggio introduttivo di G. Comotti*, Milano 2000.
- Banks 1886 J. B., *The works of Hesiod, Callimachus and Theognis*, London 1886.
- Bakker 2002 E. J. B., *The Making of the History: Herodotus' Histories Apodexis*, in E. J. Bakker-I. J.F. de Jong- H. Wees (eds.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden 2002, 1-32.
- Barchiesi 1969 M. B., *Plauto e il «metateatro» antico*, «Il Verri» XXXI (1969) 113-130.
- Barigazzi 1956 A. Barigazzi, *Mimnermo e Filita, Antimaco e Cherilo nel proemio degli Aitia di Callimaco*, «Hermes» LXXXIV (1956) 162-182.

- Barker 1994 I A. B., *Greek Musical Writings, I. The Musician and his Art*, Cambridge 1994.
- Barker 1995 A. B., *Heterophonia and poikilia: Accompaniments to Greek Melody*, in Gentili-Perusino 1995, 41-60.
- Barker 2007 A. B., *Simbolismo musicale nell'Elena di Euripide*, in P. Volpe Cacciatore (a c. di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica. Atti del II Convegno Consulta Universitaria Greco (Fisciano, 1 Dicembre 2006)*, Napoli 2007, 7-22.
- Barlow 1986 S. A. B., *Euripides. Trojan Women*, Warminster 1986.
- Barlow 1986² S. A. B., *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of the Pictorial Language*, Bristol 1986².
- Bartolotta 2002 A. B., *L'occhio della mente: un'eredità indoeuropea nei poemi omerici*, Palermo 2002.
- Bassett 1926 S. E. B., *The So-called Emphatic Position of the Runover Word in the Homeric Hexameter*, «TAPhA» LVII (1926) 116-148.
- Bassett 1931 S. E. B., *The Place and the Date of the First Performance of the Persians of Timotheos*, «CPh» VIII (1931) 153-165.
- Bassett 1938 S.E. B., *The poetry of Homer*, Berkeley 1938.
- Bassi 1989 K. B., *The Poetic of Exclusion in Callimachus' Hymn to Apollo*, «TAPhA» CXIX (1989) 219-231.
- Battezzato 2005 L. B., *The New Music of the Trojan Women*, «Lexis» XXIII (2005) 73-104.
- Battisti 1990 D. B., *Συνετός as Aristocratic Self-Description*, «GBRS» XXXIII (1990), 5-25.
- Bechert 1964 J. B., *Die Diathesen von ιδεῖν und ὁρᾶν bei Homer*, München 1964.
- Belardi 1975 W. B., *Il linguaggio nella filosofia di Aristotele*, Roma 1975
- Belardi 1990 W. B., *Poesia e onniscienza, tecnica e*

- insegnamento nella Grecia Arcaica e nell'Iran zoroastriano*, in id., *Linguistica generale, filologia e critica dell'espressione*, Roma 1990 219-236 (= *Il sapere e l'apprendere nella Grecia arcaica e nell'Iran zoroastriano*, in *Letterature comparate. Problemi e metodo. «Studi in onore di Ettore Paratore»*, Bologna 1981, 1-21).
- Belloni 2010 L. B., *Un secchio di legno ed un cratere di Prassitele: citazioni metaletterarie nel V idillio di Teocrito (Theocr. V, 104-15)*, in id. (a c. di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 309-325.
- Benveniste É. B., *La phrase nominale*, in id., *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris 1950, 151-167.
- Bergk 1843¹ T. B., *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae 1843¹.
- Bergk 1853² T. B., *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae 1853².
- Bergk 1882⁴ T. B., *Poetae Lyrici Graeci, III. Poetae melici*, Lipsiae 1882⁴.
- Berlinzani 2002 F. B., *La voce e il canto nel proemio della Teogonia*, «ACME» LV/3 (2002) 189-204.
- Bernabé 2002 A. B., *Orfeo: de personaje del mito a autor literario*, «Itaca» XVIII (2002) 61-78.
- Bernardini 1967 P. A. B., *Linguaggio e programma poetico in Pindaro*, «QUCC» IV (1967) 80-97.
- Bernardini 1983 P. A. B., *Mito e attualità nelle odi di Pindaro*, Urbino 1983.
- Bernedete 1963 S. B., *Some misquotations of Homer in Plato*, «Phronesis» XVIII (1963) 173-178.
- Bertelli-Lana 1977 L. B.-I. L. (dirr.), *Lessici politici del mondo antico, I/1. Lessico politico dell'epica arcaica: ἀάτος-ἀγγίθεος*, Torino 1977.
- Bettini 2007 M. B: *Voci. Antropologia del mondo antico*, Torino 2007.
- Bettini 2009 M. B., *Il canto delle pernici in Alcmane: poeti uccelli e uccelli poeti*, «Lexis» XXVII (2009) 243-251.

- Biehl 1970 W. B., *Euripides. Troades*, Leipzig 1970.
- Biehl 1986 W. B., *Euripides. Kyklops*, Heidelberg 1986.
- Biehl 1989 W. B., *Euripides. Troades*, Heidelberg 1989.
- Bierl 2011 A. F. H. B., *Il dramma satiresco di Pratina e il Ciclope di Euripide: movimento selvaggio, autoreferenzialità corale e liberazione dell'energia accumulata sotto il segno di Dioniso*, in A. Rodighiero-P. Scattolin (edd.), « "un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali" » : funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco, Verona 2011, 67-95.
- Blanc 2002 A. B., *Λῦμα et λύμη ('saleté' et 'mauvais traitement') : quel lien sémantique?*, «REG» CXV/1 (2002) 1-21.
- Blass 1903 F. B., *rec. Wilamowitz 1903*, «GGA» CLXV (1903) 653-670.
- Blass 1906 F. B., *Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen*, «APF» III (1906) 257-299; 268-275.
- Blomquist 1990 J. B., *The Last Line of Callimachus' Hymn to Apollo*, «Eranos» LXXXVIII (1990) 17-24.
- Boedeker-Sider 2001 D. B.-D.-S. (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York 2001.
- Boehme 1929 J. B., *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, Stuttgart 1929.
- Bornmann 1978 F. B., *Note a Stesicoro*, «SCO» XXVIII (1978) 145-151.
- Borthwick 1969 E. K. B., *Notes on the Plutarch De musica and the Cheiron of Pherecrates*, «Hermes» XCVI (1969) 60-73.
- Borthwick ap. Arnott 1977 G. W. A., *Some Peripatetic Birds, Treecreepers, Partridges, Woodpeckers*, «CQ» XXVII (1997) 335-337.
- Bossina 1998 L. B., «...Ilare uccello calnniato dai poeti: Alcmane e le pernici (Fr. 39 PMGF = 91 Calame)», «Quad. Dip. Fil. Ling. Tr. Cl. "A.

- Rostagni»» XI (1998) 7-15.
- Bowra 1964 C. M. B., *Pindar*, Oxford 1964.
- Bowra 1979 C. M. B., *La poesia eroica*, Firenze 1979.
- Bowra 1973 C. M. B., *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, tr. it. G. Lanata, Firenze 1973.
- Brancacci 2006 A. B., *Democritus' Mousika*, in id.-P.M. Morel (eds.), *Democritus: Science, the Arts, and the Care of the Soul*, Leiden 2006.
- Brandt 1888 P. B., *Corpusculum poesis epicae ludibundae, I. Parodorum epicorum Graecorum et Arcestrati reliquiae*, Lipsiae 1888.
- Braswell 1982 B. K. B., *The song of Ares and Aphrodite. Theme and relevance to Odyssey 8*, «Hermes» CX (1982) 129-137.
- Braun 1938 A. B., *I verbi del 'fare' in greco*, «SIFC» XV (1938) 243-296.
- Bravi 2006 L. B., *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma 2006.
- Breitenbach 1967 [1934] W. B., *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1967 [1934].
- Brillante 1991 C. B., *Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico*, «RFIC» CXIX (1991) 150-163.
- Brillante 1992 C. B., *Il cantore e la Musa nell'epica greca arcaica*, «Rudiae» IV (1992) 5-37.
- Brillante 2009 C. B., *Il cantore e la musa: poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009.
- Bruit Zaidman 2000 L. B. Z., *Temps rituel et temps féminin dans la cité athénienne au miroir du théâtre*, in C. Darbo-Peschanski (dir.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris 2000, 155-168.
- Brunel 1939 J. B., *L'aspect verbal et l'emploi des préverbes en grec, particulièrement en attique*, Paris 1939.
- Brussich 1970 G. F. B., *La lingua di Timoteo*, «QTLCG» I

- (1970) 51-80.
- Brussich 1999 G. F. B., *Il decreto spartano contro Timoteo e la σφραγίς dei Persiani*, in B. Gentili-A. Grilli-F. Perusino (edd.), «*Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*», Pisa 1999, 29-46.
- Bulman 1992 P. B., *Phthonos in Pindar*, Berkeley 1992.
- Bundy 1962 E. B., *Studia Pindarica I-II*, Berkeley-Los Angeles.
- Bundy 1972 E. B., *The Quarrel between Kallimachos and Apollonius, I. The Epilogue of Kallimachos' Hymn to Apollo*, «CSCA» V (1972) 39-94.
- Burkert 1960 W. B., *Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von Odyssee und Ilias*, «RhM» CIII (1960) 130-144.
- Burkert 1987 W. B., *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichoros*, in *Papers on the Amasis Painter*, Malibu 1987, 43- 62.
- Burkert 1994 W. B., *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen: das Zeugnis von Euripides' Hypsipyle*, in A. Bierl-P. von Möellendorff (hrsg.), *Orchestra, Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart-Leipzig 1994, 44-49.
- Burnett 2005 A. P. B., *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford 2005.
- Burton 1962 R. W. B. B., *Pindar's Pythian Odes: Essays in Interpretation*, London 1962.
- Calabrese de Feo 1984 M. C. de F., *La figura di Aiace in Pindaro*, «PP» XXXIX (1984) 120-132.
- Calame 1977 C. C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I-II. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma 1977.
- Calame 1983 C. C., *Alcman*, Romae 1983.
- Calame 1993 C. C., *Legendary Narration and Poetic Procedure in Callimachus' Hymn to Apollo*, in M. A. Harder-R. F. Regtuit-G. C. Wakker

- (eds.), *Callimachus*, Groningen 1993, 37-55.
- Calhoun 1938 G.M. C., *The poet and the Muses in Homer*, «CPH» CLVII (1938) 157-166.
- Calvié 2010 L.C. (ed.), *Les Perses. Grandeur et décadence d'un papyrus grec*, Toulouse 2010.
- Calzecchi Onesti 2014 [1963] R. C. O., *Omero. Odissea*, Torino 2014 [1963].
- Cambiano-Repici 1989 G. C.-L. R., *Cibo e forme di sussistenza in Platone e Dicearco*, I. in O. Longo-P. Scarpi (edd.), *Homo edens: regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Milano 1989, 81-90.
- Cameron 1995 A. C., *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995.
- Campagner 2001 R. Campagner, *Lessico agonistico di Aritstofane*, 2001.
- Campbell 1988 D. A. C., *Greek Lyric, II. From Olympus to Alcman*, London 1988.
- Campbell 1993 D. A. C., *Greek Lyric, V. The New School of Poetry and Anonymus Songs and Hymns*, Cambridge 1993.
- Cannatà-Fera 1990 M. C.-F., *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Romae 1990.
- Cannatà-Fera 1995 M. C.-F., *Pindaro e la pietra di paragone*, in L. Belloni-A. Milanese-A. Porro (edd.), «*Studia classica Iohanni Tarditi oblata*», I, Milano, 413-422.
- Cannatà-Fera 2007 M. C.-F., *Il rischio della parola: dire il nuovo e dire il giusto in Pindaro*, in E. Suarez de la Torre (ed.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Valladolid 2007, 69-91.
- Capponi 1979 F.C., *Ornithologia Latina*, Genova 1979.
- Cardona 1967 R. G. C., *Un nom grec de la perdix: κακκάβη*, «Orbis» XVI (1967) 161-164.
- Carlisle 1999 M. C., *Homeric Fictions: Pseudo Words in Homer*, in ead.- M. Levianouk (edd.), *Nine Essays on Homer*, Lanham 1999, 55-91.

- Carrière 1948 J. C., *Théognis de Mégare. Étude sur le recueil élégiaque attribué à ce poète*, Paris 1948.
- Carrière 1948b (ed. commentata) J. C., *Poèmes élégiaques*, Paris 1948.
- Cassio 2000 A. C. C., *Esametri orfici, dialetto attico e musica dell'Asia Minore*, in id.-D. Musti-L. E. Rossi, *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, 97-110.
- Cassio 2009 A. C. C., *The Language of Hesiod and the Corpus Hesiodeum*, in F. Montanari-A. Rengakos-C. Tsagalis (edd.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden 2009, 179-202.
- Càssola 1975 F. C., *Inni Omerici*, Milano 1975.
- Cerbo 2004 E. C., Appendice metrica in *Euripide. Baccanti*, a c. di V. Di Beneetto, Milano 2004, 493-517.
- Cerri 1984/1985 G. C., *Dal canto citarodico al coro tragico. LA Palinodia di Stesicoro, l'Elena di Euripide e le Sirene*, «Dioniso» LV (1984/1985) 157-174.
- Cerri 2000 G. C., *Poemi epici attribuiti a Omero*, «AION(filol)» XXII (2000) 29-58.
- Chantraine GH I P. C., *Grammaire Homérique, I. Phonétique et Morphologie*, Paris 1948.
- Chantraine GH II P. C., *Grammaire Homérique, II. Synthaxe*, Paris 1963.
- Chantraine 1970 P. C., *A propos d'Euripide, Médée, 525 τὴν σὴν στόμαργον γλωσσαλγίαν*, in «*Hommages à Marie Delcourt*», Bruxelles 1970, 92-95.
- Chantraine DELG P. C., *Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999.
- Cheshire 2008 K. A. C., *Kicking Φθόνος: Apollo and his Chorus in Callimachus' Hymn 2*, «CPh» CIII/4 (2008) 354-373.
- Cipolla 1999 P. C., *Un iporchema riscoperto? (Prat. TrGF 4 fr. 3)*, «Eikasmós» X (1999) 33-46.
- Cipolla 2003 P. C., *Alcune osservazioni sul testo dei satirografi minori*, «Eikasmós» XIV (2003) 63-74.

- Clay 1983 J.S. C., *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*. Princeton 1983.
- Clayman 1976 D. L. C., *Callimachus' Thirteenth Iamb. The Last Word*, «Hermes» CIV (1976) 29-35.
- Clemm 1876 W. C., *De fragmento quodam alcmanico commentatio*, Giessae 1876.
- Colesanti 2001 G. C., *Dittografie e scambi simposiali nel corpus teognideo*, «Athenaeum» LXXXIX/2 (2001) 459-495.
- Colesanti 2007 G. C., *Insegnamenti, maestri e allievi del corpus teognideo*, «SemRom» X/2 (2007) 249-266.
- Colesanti 2011 G. C., *Questioni teognidee. La genesi simposiale di un corpus di elegie*, Roma 2011.
- Comotti 1972 G. Comotti, *L'endecacordo di Ione di Chio*, «QUCC» XIII (1972) 54-61.
- Comotti 1991² G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991².
- Compton 2006 T. M. C., *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior, and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*, Cambridge 2006.
- Condello 2003 F. C., *Amore infelice o insuccesso politico? Theogn. 949-954 tra Sol. fr. 33 W.2 e Agath. AP 5, 294*, «ARF» V (2003) 5-27.
- Condello 2007a F. C., *In dialogo con le Deliadi: testo e struttura tematica di H. Hom. Ap. 165-176*, «Eikasmós» XVIII (2007) 33-57.
- Condello 2007b F. C., *rec. Ercolani 2006*, «Eikasmós» XVIII (2007) 492-504.
- Condello 2007c. F. C., *L'eredità del nobile: (Theogn. 409 s., 1161 s.)*, «Lexis» XXV (2007) 177-183.
- Condello 2009 F. C., *Proverbi in Teognide, Teognide in proverbio*, «PhilolAnt» II (2009) 61-85.
- Condello 2011 F. C., *Osservazioni sul 'sigillo' di Teognide*, in L. Cristante (a c. di), *Incontri triestini di*

- Filologia Classica* 9, 2009-2010, Trieste 2011, 65-152.
- Condello 2015 F. C., *I Theognidea e il Simposio. Pregi e aporie dell'estremismo*, «Athenaeum» CIII/1 (2015) 204-224.
- Cozzoli 1996 A. T. C., *Il primo giambo e il nuovo ἰαμβίζειν di Callimaco*, «Eikasmós» VII (1996) 129-147.
- Croally 1994 N. T. C., *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge-New York 1994.
- Croiset in Calvié 2010 M. C., IV, *Commentaire littéraire*, in L. Calvié 2010, 59-89 = M. C., *Observations sur Les Perses de Timothée de Milet*, «REG» XVI (1903) 323-348.
- Csapo 1999/2000 E. C., *Later Euripidean Music*, «ICS» XXIV-XXV (1999/2000), 399-426.
- Csapo 2004 E. C., *The Politics of New Music*, in Wilson-Murray 2004, 207-248.
- Csapo-Wilson 2009 E. C.-P. W., *Timotheus the new Musician*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 277-293.
- Curtius 1953 E. R. C., *European Literature and the Latin Middle Ages*, transl. W. R. Trask, Princeton 1953.
- Dale 1954 A. M. D., *Euripides. Alcestis*, Oxford 1954.
- Dale 1967 A. M. D., *Euripides. Helen*, Oxford 1967.
- Dale 1968² A. M. D., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968².
- Dale 1981 A. M. D., *Metrical Analysis of Tragic Choruses*, II, London 1981.
- D'Alessio 2005 G. B. D'A., *Ordered from the Catalogue: Pindar, Bacchylides and Hesiodic Genealogical Poetry*, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*, Cambridge 2005, 217-239.
- D'Alessio 2007 G. B. D'A., *Ἡν ἰδοῦ: ecce satyri (Pratina*,

- PMG 708 = TrGF 4 F 3) : alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali*, in F. Perusino-M. Colantonio (ed.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 95-128.
- D'Alessio 2007⁴ G. B. D'A., *Callimaco. Aitia, Giambi e altri frammenti, II*, Milano 2007⁴.
- D'Alfonso 1994 F. D'A., *Stesicoro e la performance: studio sulle modalità esecutive dei carmi stesicorei*, Roma 1994.
- D'Angour 1997 A. J. D'A., *How the Dithyramb got his Shape?*, «CQ» XLVII/2 (1997) n.s. 331-351.
- D'Angour 2011 A. J. D'A., *The Greeks and the new: novelty in ancient Greek imagination and experience*, Cambridge, New York, 2011.
- Danek 1998 G. D., *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien 1998.
- Danielsson 1903/1904 a O. A. D., *Zu den Persern des Timotheos*, «Eranos» V (1903/1904) 1-39.
- Danielsson 1903/1904 b O. A. D., *Weiteres zu den Persern des Timotheos*, «Eranos» V (1903/1904) 98-128.
- Darcus 1977 S. M. D., *Nóος Precedes φρήν in Greek Lyric Poetry*, «AC» XLVI (1977) 41-51.
- Darcus 1979 S.M. D., *A person's relation to φρήν in Homer, Hesiod and the Greek lyric poets*, «Glotta» LVII (1979) 159-173.
- D'Arcy W. Thompson 1966² W. D'A. W. T., *A Glossary of Greek Birds*, Hildesheim 1966².
- Davidson 2001 J. D., *Homer and Euripides' Troades*, «BICS» XLV (2001) 65-79.
- Davies 1986 M. D., *The Motif of the πρώτος εὔρετής in Alcman*, «ZPE» LXV (1986) 25-27.
- Davies 1991 (=PMGF) M. D., *Poetarum Graecorum Melicorum Fragmenta*, Oxonii 1991.
- Davies-Finglass 2014 M. D.-P. J. F., *Stesichorus. The poems*,

- Cambridge 2014.
- Dawson 1950 C. M. D., *The Iambi of Callimachus. A Hellenistic poet's Experimental Laboratory*, «YICS» XI (1950) 1-168.
- Degani 1961 E. D., *AIÓN. Da Omero ad Aristotele*, Padova 1961.
- Degani 1974 E. D., *Poeti parodi greci*, Bologna 1974.
- Degani-Burzacchini 2005 E. D. – G. B., *Lirici Greci. Antologia*, Bologna 2005.
- Degani 2007 E. D., *Ipponatte. Frammenti*, Bologna 2007.
- Degani 2014 E. D., *Parodia e gastronomia in Platone comico*, in J. A. López Pérez, *La comedia griega en sus textos : forma (lengua, léxico, estilo, métrica, crítica textual, pragmática) y contenido (crítica política y literaria, utopía, sátira, intertextualidad, evolución del género cómico)*, Madrid 2014, 189-197.
- Delatte 1938 L. D., *Note sur un fragment de Stésichore*, «AC» VII/1 (1938) 23-29.
- Del Corno 1985 D. Del C., *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.
- Del Grande 1932 C. Del G., *L'espressione musicale dei Greci*, Napoli 1932.
- Del Grande 1946 C. Del G., *Ditirambografi greci*, Napoli 1946.
- Del Grande 1959 C. Del G., *ΦΟΡΜΙΓΞ. Antologia della lirica Greca*, Napoli 1959.
- Della Valle 1946 E. Della V., *Annotazioni sul concetto di storia e sul concetto di poesia*, «PP» I (1946) 232-236.
- De Martino 1982 E. De M., *Omero agonista in Delo*, Brescia 1982.
- De Martino-Vox 1996 E. De M.-O. V., *Lirica greca, II. Lirica ionica*, Bari 1996.
- Denniston, *GP*² J. D. Denniston, *Greek Particles*, Oxford 1954².
- Depew 1992 M. D., *ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν: Genre, Occasion and Imitation in Callimachus, frs. 191 and 203*

- Pf., «TAPhA» CXXII (1992) 313-330.
- De Poli 2012 M. De P., *Monodie mimetiche e monodie diegetiche. I canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Tübingen 2012.
- Desrousseaux 1952 A. M. D., *Sur deux fragments lyriques*, «REG» LXV (1952) 40-45.
- Detienne-Vernant 1978 M. D.- J. P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, transl. L. J. Hassocks, Harvester 1978.
- Diano 1968 C. D., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia 1968.
- Di Benedetto 1971 V. Di B., *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.
- Di Benedetto-Cerbo 2010⁷ V. Di B., *Euripide. Le Troiane*. Con appendice metrica di E. C., Milano 2010⁷
- Di Benedetto 2013 [1997] V. Di B., *Euripide. Medea*, Milano 2013 [1997].
- Di Donato 1969 R. Di D., *Problemi di tecnica formulare e poesia orale nell'epica greca arcaica*, «ASNP» XXXVIII (1969) 243-294.
- Di Donato 1999 R. Di D., *Esperienza di Omero: antropologia della narrazione epica*, Pisa 1999.
- Diehl 1925 E. D., *Anthologia Lyrica Graeca, II/5*, Lipsiae, 1925.
- Diehl 1940 E. D., *Fuerunt ante Homerum poetae*, «RhM» LXXXIX (1940) 81-114.
- Diehl 1942² E.D. *Anthologia Lyrica Graeca II/5*, Lipsiae 1942².
- Diehl 1950³ E. D., *Anthologia Lyrica Graeca, II. Theognis, Ps.-Pythagoras, Ps. Phocylides, Chares, Anonymi aulodia*, Lipsiae 1950³.
- Dierauer 1977 U. D., *Tier und Mensch im Denken der Antike*, Amsterdam 1977.
- Diggle 1981 II J. D., *Euripidis Fabulae II. Supplices, Helectra, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford 1981.

- Diggle 1984 I J. D., *Euripidis Fabulae I. Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Oxford 1984.
- Diggle 1994 III J. D., *Euripidis Fabulae III. Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia in Aulis, Rhesus*, Oxford 1994.
- Diggle 1994b J. D., *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994.
- Di Marco 2007 M. Di M., *Omero e l'oceano che si ritira: le critiche all'Odissea nel Sublime (IX 11-15)*, «Aevum(ant) VII (2007) n. .s. 173-195.
- Dobree 1874 IV P. P. D., *Adversaria ad poetas Graecos maxime scaenicos*, IV , Berlin 1874.
- Dobrov-Uparisi 1995 G. W. D.-E. Urios-A., *The Maculate Muse, in Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 139-174.
- Donlan 1970 W. D., *Changes and shifts in the meaning of demos in the literature of the archaic period*, «PP» XXV (1970) 381-395.
- Dougherty 1991 D. D., *Phemius' Last Stand: The Impact of Occasion on Tradition in the Odyssey*, «Oral Tradition» VI/1 (1991) 93-103.
- Dodds 2013⁵ E. D., *I Greci e l'irrazionale*, tr. it. V. Vacca de Bonis, intr. M. Bettini, ed. R. Di Donato, Milano 2013⁵.
- Dover 1968 K. J. D., *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968.
- Duchemin 1955 J. D., *Pindare poète et prophète*, Paris 1955.
- Durante 1960 M. D., *Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica*, «RAL» XV (1960) 231-249.
- Durante 1976 M. D., *Sulla preistoria della tradizione poetica greca, II. Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma 1976.
- Düring 1945 I. D., *Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature*, «Eranos» XLIII (1945) 176-197.

- Duse 1980 U. D., *La lira di Ione di Chio*, «QUCC» XXXIII (1980) 113-123.
- Ebeling 1885 H. E., *Lexicon Homericum, I-II*, Hildesheim 1885.
- Eco 2014¹³ U. E., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 2014¹³.
- Edmonds 1922 J. M. E., *Lyra Graeca I*, London-Cambridge, 1922.
- Edmonds 1928² J. M: E., *Lyra Graeca, I*, London-Cambridge 1928².
- Edmonds 1931 (ed. tradotta) J. M. E., *Elegy and Iambus, II*, London 1931.
- Edmonds 1940² J. M: E., *Lyra Graeca, III*, Cambridge 1940².
- Edmunds 1985 L. E., *The Genre of the Theognidean Poetry*, in Figueira-Nagy 1985, 96-111.
- Edwards 1971 A. T. E., *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford 1971.
- Edwards 1985 A.T. E., *Achilles in the Odyssey. Ideologies of Heroism in the Homeric Epic*, Rudolstadt 1985.
- Ehrenberg 1933 V. E., *Der Damos in der archaischen Sparta*, «Hermes» LXVIII (1933) 288-305.
- Eichgrün 1961 E. E., *Kallimachos und Apollonios Rhodios*, Berlin 1961.
- Erbse 1955 H. E., *Zum Apollonhymnos des Kallimachos*, «Hermes» LXXXIII (1955) 411-428.
- Ercolani 2006 A. E., *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*, Roma 2006.
- Ercolani 2010 A. E., *Esiado. Opere e Giorni*, Roma 2010.
- Ercoles 2008 M. E., *La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età classica (ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche)*, «Philomusica on-line» VII (2008) 124-136.
- Ercoles 2009 M. E., *Orfeo apollineo (tra lirica arcaica e tradizione letteraria di età classica)*, «AOFL» II

- (2009) 47-67.
- Ercoles 2010 M. E., *Note a Tim. PMG 791,222-228*, «Eikasmós» XXI (2010) 111-132.
- Ernesti *LTGR* E. J. C. E., *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Hildesheim 1962 [1794].
- Ernout-Meillet *DELL* A. E.-A. M., *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, Paris 2001⁴ (rist.).
- Ernout-Robin 1962 A. E.-L. R., T. *Lucreti Cari De rerum natura, III. Livres V-IX*, Paris 1962.
- Faggella 1925 *Omero. Odissea I-II*. Traduzione in versi esametri di M. F., Bari 1925.
- Fantuzzi 2007 M. F., *La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascritto a Euripide*, «Eikasmós» XVIII (2007) 173-199.
- Fedeli 1980 P. F., *Properzio. Il primo libro delle Elegie*, Firenze 1980.
- Ferreri 2013 L. F., *Questione teognidea, questione di lirica e oralità*, «GIF» LXV (2013) 43-116.
- Fernández Galiano-Huebeck 1986 M. F. G.-A. H., *Omero. Odissea, VI. Libri XXI-XXIV*, Milano 1986.
- Fernández Galiano-Huebeck-Russo 2015 (2007⁷) M. F.-G.- A. H. – J. R., *Omero. Odissea, VI. Libri XXI-XXIV*, Milano 2015 (2007⁷)
- Ferrari 1989 F. F., *I canti di Elefantina*, «SCO» XXXVIII (1989) 181-227.
- Ferrari 2000² F. F., *Teognide. Elegie*, Milano 2000².
- Ferrari 2001 F. F. (a c. di), *Omero. Odissea*, Torino 2001.
- Ferrari 2008 G. F., *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago 2008.
- Fitch 1924 E. F., *Pindar and Homer*, «CJ» XIX (1924) 57-66.
- Figueira-Nagy 1985 T. J. F.-G. N. (eds.), *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Baltimore 1985.
- Fileni 1987 M. G. F., *Senocrito di Locri e Pindaro: fr. 140b Sn.-Maehl.*, Roma 1987.

- Finkelberg 1985/88 M. F., *Enchantment and Other Effects of Poetry in the Homeric Odyssey*, «SCI» VIII-IX (1985-1988) 1-10.
- Finkelberg 1987 M. F., *The First Song of Demodocus*, «Mnemosyne» XL (1987) 128-132.
- Finkelberg 1997 M. F., *Homer, a poet of an Individual Style*, «SCI» XVI (1997) 1-8.
- Finkelberg 1998 M. F., *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*. Oxford 1998.
- Firinu 2009 E. F., *Il primo stasimo dell'Ifigenia Taurica euripidea e i Persiani di Timoteo di Mileto: un terminus post quem per il nomos*, «Eikasmós» XX (109-131).
- Flint-Hamilton 1999 K. B. F-H., *Legumes in ancient Greece and Rome: food, medicine or posin?*, «Hesperia» LXVIII/3 (1999) 371-385.
- Ford 1981 A. L. F., *A study of early Greek terms for poetry. Αοιδή, ἔπος, and ποίησις*, New Haven 1981.
- Ford 1985 A. L. F., *The seal of Theognis. The politics of authorship in archaic Greece*, in Figueira-Nagy 1985, 82-95
- Ford 1992 A. L. F., *Homer. The Poetry of the Past*, Ithaca 1992.
- Ford 1997 A. L. F., *Epica s Genre*, in I. Morris-B. B. Powell (eds.), *A new Companion to Homer*, Leiden 1997, 396-414.
- Ford 2002 A. L. F., *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton 2002.
- Förstel 1979 K. F., *Untersuchungen zum Homerischen Apollonhymnos*, Bochum 1979.
- Forti-Messina 1956 A. F.-M., *Δῆμος in alcuni lirici*, in *Ἀντίδωρον U. E: Paoli oblatum*, Genova 1956, 227-241.
- Fraccaroli 1910 G. F., *I lirici Greci, I. Elegia e Giambo*, Torino 1910.
- Fraccaroli 1913 G. F., *I lirici Greci, II. Poesia melica*, Torino

- 1913.
- Fraenkel 1960 E. F., *Elementi plautini in Plauto*, tr. it. F. Munari, Firenze 1960.
- Fraenkel 1976 H. F., *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zum Mitte des fünften Jahrhunderts*, München 1976.
- Fraenkel 1962 E. F., *Aeschylus. Agamemnon I-III*, Oxford 1962.
- Fraenkel 1977 E. F., *Due seminari romani*, a c. di L.E: Rossi, Roma 1977.
- Fraenkel 1997 H. F., *Poesia e filosofia della Grecia arcaica: epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, tr. it. C. Gentili, Bologna 1997.
- Franklin 2013 J. C. F., 'Songbenders of Circular Choruses': *Dithyramb and the 'Demise of Music'*, in B. Kowalzig-P. J. Wilson, *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, 213-236.
- Friedrich 2000 R. F., *Homeric enjambement and orality*, «Hermes» CXXVIII/1 (2000) 1-19.
- Frisk *GEW* H. F., *Griechisches etymologisches Wörterbuch I-II*, Heidelberg 1973².
- Von Fritz 1943 K. Von F., *Νόος and νοεῖν in the Homeric Poems*, «CPh» XXXVIII (1943) 79-93.
- Frontisi-Ducroux 1986 F. F.-D., *La cithare d'Achille. Essai sur la poésie de l'Iliade*, Roma 1986
- Führer 1992 T. F., *Die Auseinandersetzung mit den Chorlyrikern in den Epinikien des Kallimachos*, Basel 1992.
- Galinsky 1972 G. K. G., *The Herakles theme. The adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*, Oxford 1972.
- Gallavotti 1946 C. G., *Il libro dei Giambi*, «Antiquitas» I/1 (1946) 11-22.
- Gallavotti 1972 C. G., *Le pernici di Alcmane*, «QUCC» XIV (1972) 31-36.

- Gallavotti 1990⁶ C. G., *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1990⁶.
- Gambetti 2001 S. G., *Alcuni elementi per un'interpretazione storica dei «Persiani» di Timoteo*, «Simblos» III (2001) 45-65.
- Garzya 1952 A. G., *Osservazioni sulla lingua di Crizia*, «Emerita» XX (1952), 402-412.
- Garzya 1952b A. G., *Dionisio Calco (Contributo all'elegia del V sec. a. C.)*, «RFIC» XXX (1952), 193-207.
- Garzya 1954 A. G., *Alcmane. I frammenti*, Napoli 1954.
- Garzya 1958 A. G., *Teognide. Elegie, libri I-II*, Milano 1958.
- Gentili 1958 B. G., *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958.
- Gentili 1971 B. G., *I fr. 39 e 40 Page di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura arcaica*, in «*Studi filologici e storici in onore di V. De Falco*», Napoli 1971, 59-67.
- Gentili 1981 B. G., *La parola e il marmo: una discussione*, «*Dialoghi di Archeologia*» n.s. II (1981) 32-38; 94-108.
- Gentili 1988 B. G., *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della performance*, in id.-R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia. Atti del Convegno internazionale sulla musica greca, Urbino, 18-20 ott. 1985*, Roma 1988, 5-16.
- Gentili *et al.* 1995 B. G.-P.A. Bernardini-E. Cingano-P. Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
- Gentili 2006 B. G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, ed. agg. Milano, 2006.
- Gentili-Catenacci 2007³ B. G.-C. C., *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina-Firenze 2007³.
- Gentili *et al.* 2013 B. G.-C. Catenacci-P. Giannini-L. Lomiento, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013.
- Gentili-Lomiento 2003 B. G.-L.L., *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

- Gentili-Perusino 1995 B. G.-F.P. (edd.), *MOUSIKE. Metrica ritmica e musica greca. «In memoria di Giovanni Comotti»*, Roma 1995.
- Gernet 1955 L. G., *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris 1955.
- Gernet 1968 L. G., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968.
- Giangrande 1971 G. G., *Interpretationen Griechischen Meliker*, «RhM» CXIV (1971) n.F. 97-131.
- Giangrande 1982 G. G., *On Callimachus' Literary Theories*, «CL» II (1982) 57-67.
- Giangrande 1992 G. G., *The Final Line in Callimachus' Hymn to Apollo*, «Habis» XXIII (1992) 53-62.
- Giannini 1973 P. G., *Epressioni formulari nell'elegia greca arcaica*, «QUCC» XVI (1973) 7-78.
- Gianotti 1975 G. F. G., *Per una poetica pindarica*, Torino 1975.
- Gigante 1992 M. G., *Alcmane fr. 17,6ss. Davies*, «ZPE» XCIV (1992) 49-50.
- Giussani 1898 C. G., *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex, III. Libri V-VI*, Torino 1898.
- Gilli 1988 G. A. G., *Origini dell'uguaglianza. Ricerche sociologiche sull'antica Grecia*, Torino 1988
- Gladigow 1965 B. G., *Sophia und Kosmos. Untersuchungen zur Frühgeschichte von σοφός und σοφία*, Hildesheim 1965.
- Goldhill 1991 S. G., *The Poet's Voice: Essays in Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- Gonda 1929 J. G., *ΔΕΙΚΝΥΜΙ. Semantische studie over den Indo-Germaanschen wortel deik-*, Amsterdam-Paris 1929.
- Gostoli 1986 A. G., *Un nuovo studio sulle funzioni dell'aedo nella società greca arcaica*, «QUCC» LII (1986) 157-161.
- Gostoli 1990 A. G., *Terpander, Romae* 1990.

- Gostoli 1993 A. G., *Il nomos citarodico nella cultura greca arcaica*, in R. Pretagostini (a c. di), *Tradizione innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. «Studi in onore di B. Gentili»*, I, Roma 1993, 167-178.
- Gow 1965 [1952²] A. S. F. G., *Theocritus I-II*, Cambridge 1965 [1952²].
- Gowers 1996 E. G., *La pazza tavola: il cibo nella letteratura romana*, tr. it. L. Giacone, Torino 1996.
- Gow-Page (HE) A. S. F. G.-D.L.P., *Hellenistic Epigrams I-II*, Cambridge 1968
- Grandolini 1996 S. G., *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa 1996.
- Graziosi 2002 B. G., *Inventing Homer: the Early Reception of Epic*, Cambridge-New York 2002.
- Greco 2006 A. G., *Aiace, eroe frainteso*, in A. Coppola (ed.), *Eroi, eroismi, eroizzazioni dalla Grecia antica a Padova e Venezia*, Padova 2006, 101-112.
- Grilli 2009¹⁰ A. Grilli, *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 2009¹⁰.
- Griffith 1983 M. G., *Personality in Hesiod*, «ClAnt» II (1983) 37-65.
- Griffiths 1981 F. T. G., *rec. Williams 1978*, «JHS» CI (1981) 159-161.
- Van Groningen 1955 B. A. van G., *A propose de Terpendre*, «Mnemosyne» VIII (1955) 177-191.
- Van Groningen 1957 B. A. van G., *Théognis 769-772*, «Mnemosyne» X (1957) 103-109.
- Van Groningen 1958 B. A. van G., *La composition littéraire archaïque grecque, procédés et réalisations*, Amsterdam 1958.
- Van Groningen 1960 B. A. van G., *Pindare au banquet. Les fragments des scolies*, Leiden 1960.
- Van Groningen 1966 B. A. van G., *Théognis: le première livre édité avec un commentaire*, Amsterdam 1966.

- Guidorizzi 1996 G. G., *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 1996.
- Guthrie 1947 W. K. C. G., *Odysseus in the Ajax*, «G&R» XXVI (1947) 115-119.
- Hagel 2010 S. H., *Ancient Greek Music: a New Technical History*, Cambridge, New York 2010.
- Hainsworth 2015 (2007¹¹) B. H., *Omero. Odissea II. Libro V-VIII*, Milano 2015 (2007¹¹).
- Hansen 1984 O. H., *On the Date and the Place of the first Performance of Timotheus' Persae*, «Philologus» CXXVIII (1984) 135-138.
- Havelock 1963 E. A. H., *Preface to Plato*, Oxford 1963.
- Harrison 1902 E. H., *Studies in Theognis together with a text of the poems*, Cambridge 1902.
- Hartung 1856 J. A. H., *Die griechische Lyriker, V. Archilochos und die dorische Liederdichter bis auf Pindar*, Leipzig 1856.
- Hartung 1859 J. A. H., *Die Griechische Elegiker, I. Die Elegiker bis auf Alexanders Zeit*, Leipzig 1859.
- Hasler 1959 F. S. H., *Untersuchungen zu Theognis. Zur Gruppenbildung in 1 Buch*, Treuchtlingen 1959.
- Herington 1985 J. H., *Poetry into Drama*, Berkeley-Los Angeles 1985.
- Heinemann 1899 J. H., *Theognidea*, «Hermes» XXXIV (1899) 590-600.
- Hieronymus 1970 F. H., *Μελέτη. Übung, Lernen und angrenzende Begriffe*, Basel, 1970.
- Heitsch 1966 E. H., *Das wissen des Xenophanes*, «RhM» CIX (1966) 193-235.
- Helm 1980-1981 J. J. H., *Poetic Structure and Humor: Catullus 13*, «CW» LXXIV (1980-1981) 213-127.
- Highbarger 1929 E. L. H., *Literary Imitation in the Theognidea*, «AJPh» L (1929) 341-359.
- Higbie 1990 C. H., *Measure and Music: Enjambement and Sentence Structure in the Iliad*, Oxford 1990.

- Hinge 2006 G. H., *Die Sprache Alkmans: Textgeschichte und Sprachgeschichte*, Wiesbaden 2006.
- Hoekstra 2015 (2007⁸) A. H., *Omero. Odissea IV. Libri XIII-XVI*, Milano 2015 (2007⁸).
- Hordern 2002 J. H., *The Fragments of Timotheus of Miletus*, New York 2002.
- Hose 1991 II M. H., *Studien zum Chor bei Euripides, II*, Stuttgart 1991.
- Hose ap. Hall 1993 E. H., *Drowning by Names: the Greeks, Swimming and Timotheus' Persians*, in H. A. Khan (ed.), *The Birth of European Identity: the Europe-Asia Contrast in Greek Thought 490-322 B. C.*, Nottingham 1994, 44-80.
- Howes 1895 G.E. H., *Homeric Quotation in Plato and Aristotle*, «HSCPh» VI (1895) 153-237.
- Hubbard 1985 T. K. H., *The Pindaric Mind. A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Leiden 1985.
- Hubbard-Nisbet 1989 R. G. M: N.- M- H. , *A Commentary on Horace's Odes Book I*, Oxford 1989.
- Hudson-Williams 1910 T. Hudson Williams, *The Elegies of Theognis and Other Elegies Included in the Theognidean Sylloge*, London 1910.
- Huebeck 2015 (2007¹¹) A. H., *Omero. Odissea III. Libri IX-XI*, Milano 2015 (2007¹¹).
- Huebeck-West 2015 (2007¹⁰) A. H-S.W., *Omero. Odissea, I. Libri I-IV*, Milano 2015 (2007¹⁰).
- Hummel 1993 P. H., *La syntaxe de Pindare*, Leuven 1993.
- Hummel 1999 P. H., 'Être ou apprendre': *de l'homérique αὐτοδίδακτος au pindarique διδακτός*, «Glotta» LXXV/1-2 (1999) 36-49.
- Hunter 1998 R. L. H., *(B)ionic Man: Callimachus' Iambic Programme*, «PCPhS» XLIII (1997) 41-52.
- Huxley 1969 G. H., *Choirolas of Samos*, «GRBS» X (1969) 12-29.
- Huxley 1971 G. H., *Kallimachos, the Assyrian River and the*

- Bees of Demeter*, «GRBS» XII (1971) 211-215.
- Iannucci 2012 A. I., *L'Odissea e il racconto fantastico*, «Lexis» XXX (2012) 87-104.
- Ieranò 1997 G. I., *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma 1997.
- Imperio 2000 O. I., *Pindaro e la pietra di paragone: una metafora poetologica*, «Eikasmós» XI (2000) 59-70.
- Inama 1903 V. I., *I Persiani di Timoteo di Mileto (da un papiro d'Abusir)*, «Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere» XXXVI/12-13 (1903) s. II 626-649.
- Irigoin 1961 J. I., *rec. Van Groningen 1960*, «Gnomon» XXXIII (1961), 263-266.
- Jackson 1955 J. J., *Marginalia scaenica*, Oxford 1955.
- Jacoby 1904 F. J., *Das Marmor Parium*, Berlin 1904.
- Jacoby 1931 F. J., *Theognis*, Berlin-New York 1931.
- Jeanmarie 1939 H. J., *Couroi et Courètes*, Lille 1939.
- Jahn 1987 T. J., *Zum Wortfeld 'Seele-Geist' in der Sprache Homers*. München 1987.
- Janko 1982 R. J., *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982.
- Janni 1965 P. J., *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche I*, Roma 1965.
- Janssen 1989 T. H. J., *Timotheus. Persae. A Commentary*, Amsterdam 1989.
- Jebb 1905 R. C. J., *Bacchylides. The Poems and the Fragments*, Cambridge 1905.
- Jensen 1980 M. S. J., *The Homeric Question and the Oral-formulaic Theory*, København, 1980
- de Jong 1987 I. de J., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.

- de Jong 2001 I. de J., *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge 2001.
- Jørgensen 1904 O. J., *Das Auftreten der Goeter in den Buechern 1-μ der Odyssee*, «Hermes» IXL (1904) 357-382.
- Jurenka 1896 H. J., *Zur Aufhellung der Alkmanischen Poesie*, «WS» XVIII (1896) 235-259.
- Jurenka 1903 H. J., *Der neuaufgefundene Timotheos-Papyrus und die Editio princeps*, «ZÖG» XLIV (1903) 577-587.
- Kahane 1994 A. K., *Callimachus, Apollonius and the Poetics of Mud*, «TAPhA» CXXIV (1994) 121-133.
- Kaimio 1977 M. K., *Characterization of Sound in Early Greek literature*, Helsinki 1977.
- Kannicht 1969 I-II R. K., *Euripides. Helena, I-II*, Heidelberg 1969.
- Keil 1913 B. K., *Zu den Persern des Timotheos*, «Hermes» XLVIII (1913) 99-140.
- Keil 1916 B. K., *EIPHNH. Eine philologisch-antiquarische Untersuchung*, Leipzig 1916.
- Kiechle 1963 F. K., *Lakonien und Sparta. Untersuchungen zur ethnischen Struktur und zur politischen Entwicklung Lakoniens und Spartas bis zum Ende der archaischen Zeit*, München 1963.
- Kemmer 1903 E. K., *Die polare Ausdruckweise in der griechischen Literatur*, Würzburg 1903.
- Kerkhecker 1999 A. K., *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford 1999.
- Kirk 1976 G. S. K., *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976.
- Kirk 1993 G. K. (dir.), *The Iliad: a Commentary. Books 9-12, III*, Cambridge 1993.
- Kirckhoff 1852 A. K., *Euripidis Troades*, Berolini 1852.
- Kleingünther 1933 A. K., *ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig 1933.

- Knox 1961 M. W. K., *The Ajax of Sophocles*, «HSCPh» LXV (1961) 1-37.
- Köhnken 1971 A. K., *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin 1971.
- Köhnken 1981 A. K., *Apollo's Retort to Envy's Criticism. Two Questions of Relevance in Callimachus. Hymn II, 105 ff.*, «AJPh» CII (1981) 411-422.
- Korzeniewski 1974 D. K., *Die Binnenresponsion in den PErsern des Timotheos*, «Philologus» CXVIII (1974) 22-39.
- Kovacs 1999 D. K., *Euripides, IV. Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, Cambridge 1999.
- Kranz 1933 W. K., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Hildesheim 1933.
- Kranz 1961 W. K., *SPHRAGIS. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung*, «RhM» CIV (1961) 3-46.
- Kraus 1955 W.K., *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum*, «WS» LXVIII (1955) 65-87.
- Krischer 1965 T. K., Ἔτυμος und ἀληθής. «Philologus» CIX (1965) 161-174.
- Kroll 1936 J. K., *Theognis-Interpretationen*, Mainz 1936.
- Kullmann 1960 W. K., *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*, Stuttgart 1960.
- Kugelmeier C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart 1996.
- KG I-II R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Satzlehre I-II*, Leverkusen 1955.
- Labarbe 1949 J. L., *L'Homère de Platon*, Liège, 1949.
- Lada-Richards 2002 I. L.-R., *Reinscribing the Muse: Greek Drama and the Discourse of Inspired Poetry*, in E. Spentzou-D.P. Fowler (eds.), *Cultivating the Muse. Struggls for Power and Inspiration in*

Classical Literature, 69-91.

- Lake 2011 P. G. L., *Plato's Homeric Dialogue: Homeric quotation, paraphrase, and allusion in the «Republic»*, Fordham University, New York 2011.
- Lambin 2013 G. L., *Timothée de Milet: le poète et le musicien*, Renne 2013.
- Lami 2005⁶ A. L., *I Presocratici, Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano 2005⁶.
- Lanata 1963 G. L., *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.
- Loroux 2001 N. L., *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, tr. a c. di M. Guerra, Torino 2001.
- La Roche 1866 H. T. La R., *Die Homerische Textkritik im Altertum*, Leipzig 1866.
- Laspia 1996a P. L., *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Palermo 1996.
- Laspia 1996b P. L., *Il linguaggio degli uccelli. Aristotele e lo specifico fonetico del linguaggio umano*, in S. Vecchio (ed.), *Linguistica impura. Dieci saggi di filosofia del linguaggio tra storia e teoria*, Palermo 1996, 59-71.
- Lasserre 1954 F. L., *De la musique, précédé d'une Étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Lausanne 1954.
- Latacz 1966 J. L., *Zum Wortfeld Freude in der Sprache Homers*, Heidelberg 1966.
- Leclerc 1993 M. C. L., *Le Parole dans Hesiode: a La Recherche De l'Harmonie Perdue*, Paris 1993.
- Ledbetter 2003 G.M. L., *Poetics before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Princeton 2003.
- Lee 1976 K. H. L., *Euripides. Troades*, London 1976.
- Lefkowitz 1981 M. R. L., *The Lives of Greek Poets*, Baltimore 1981.

- Lehrs 1882 K. L., *De Aristarchi studiis Homericis*, Lipsiae.
- Lelli 2005 E. L., *Callimachi Iambi XIV-XVII*, Romae 2005.
- Leshner 2001 J. H. L., *On Aristotelian ἐπιστήμη as 'Understanding'*, «AncPhil» XX/1 (2001) 45-55.
- Lesky 1961 A. L., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg 1961.
- Laurini 1985 L. L., *La Suda, Callimaco e la πολυείδεια di Ione di Chio*, «AFLC» VI (1985) 5-13.
- Van Leeuwen 1918² J. van L., *Enchiridium dictionis epicae*, Lugduni Batavorum, 1918².
- LeVen 2011 P. L., *Timotheus' Eleven Strings : a New Approach (PMG 791.229-36)*, «CPh» CVI/3 (2011) 245-254.
- LeVen 2014 P. A. L., *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge-New York 2014.
- Levi 1904-1905 L. L., *Intorno a Timoteo*, «RSA» IX (1904-1905) 54-68.
- Levin 1961 F. R. L., *The hndecachord of Ion of Chios*, «TAPhA» XCII (1961) 295-307.
- LfrgE* *Lexicon des frühgriechischen Epos*, hrsg. von B. Snell – H. Erbse, Göttingen 1955-.
- Liberman 1993 G. L., *Alcman 17,6ss. Page-Davies*, «ZPE» XCVIII (1993) 42.
- Lieberg 1995 G. L., *Ποιεῖν nel senso di 'poetare'*, in L. Belloni-G. Milanese-A. Porro (a c. di), *Studia classica Johanni Tarditi oblata*, Milano 1995, 63-82.
- LIMC* AA.VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf 1981-1997.
- Lissarrague 1995 F. L., *Images grecques d'Orphée. La tête oraculaire de Orphée*, in C. Cambouliès-M. Lavallée (eds.), *Les Métamorphoses d'Orphée*,

- Brussels 1995, 19-23.
- Livrea 1986 E. L., *Studi cercidei (P. Oxy. 1082)*, Bonn 1986.
- Lloyd 1994 M. L., *Euripides. Andromache*, Warminster 1994.
- Lloyd-Jones 1966 J. L.-J., *Problems of early Greek tragedy. Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment*, in *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid 1966, 11-33.
- Lohse 1964 G. L., *Untersuchungen über Homerzitate bei Platon*. «Helikon» IV (1964) 3-28.
- Lohse 1967 G. L., *Untersuchungen über Homerzitate bei Platon*, «Helikon» VII (1967) 223-231.
- Lombardo 1995-1998 G. L., *Il genio del cantore: poetica e retorica nella supplica di Femio (Hom. Od. XXII 344-53)*. «Helikon» XXXV-XXXVIII (1995-1998) 3-54.
- Lombardo 2003 W. J. Verdenius, *I principî della critica letteraria greca*, intr. e tr. it. a cura di G. L., Modena 2003.
- Lomiento 1993 L. L., *Cercida*, Roma 1993.
- Lomiento 2011 L. L., *Considerazioni sulla funzione dell'efimnio ritmico-metrico in Aesch. Suppl. 630-709*, in M. Taufer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo*, Tübingen 2011, 97-112.
- López Cruces 1995 J. L.: L. C., *Les méliambes de Cercidas de Mégalopolis. Politique et tradition littéraire*, Amsterdam 1995.
- Lord 1960 A. B. L., *The singer of Tales*. Cambridge 1960.
- LSJ⁹ H.G. Liddell-R. Scott-H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1969.
- Ludwich 1898 A. L., *Die Homervulgata als voralexandinish erwiesen*, Leipzig.
- Luschnat 1961/1962 O. L., *Autodidaktos- Eine Begriffsgeschichte*, «Theologia Viatorum VIII Jahrb. der kirchl. Hochschule», Berlin 1961/1962, 157-172.

- Luther 1935 W. L., *Wahrheit und Lüge im ältesten Griechentum*, Borna, Noske, Leipzig, 1935.
- Luz 2010 C. L., *Technopaignia, Formspiele in der Griechischen Dichtung*, Leiden 2010.
- Maas 1937 P. M., *Timotheos [9]. Dichter und Musiker*, in RE VI A/2 (1937), 1331-1337.
- Maas- Snyder1989 M. M.-J. M. S., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London.
- Maehler 1963 H. M., *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963.
- Maehler 1982 (ed. commentata) H. M., *Bacchylides. Die Siegeslieder, I/1-2*, Leiden 1982.
- Maehler 1987⁸ H. M., *Pindari Carmina cum fragmentis*, Lipsiae 1987⁸.
- Maehler 1997 H. M., *Die Lieder des Bacchylides, II. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden 1997.
- Maier 1970 F. M., *Der σοφός-Begriff. Zur Bedeutung, Wertung und rollen des Begriffes von Homer bis Euripides*, München 1970.
- Magnelli 1999 E. M., *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*, Firenze 1999.
- Männlein-Robert 2001 I. M.-R., *Longin: Philologe und Philosoph. Eine Interpretation der erhaltenen Zeugnisse*, München 2001.
- Manquat 1932 M. M., *Aristotle naturaliste, «Cahiers de Philosophie de la nature» V*, Paris 1932.
- Marg 1971² W. M., *Homer über die Dichtung: Der Schild des Achilleus*, Münster 1971².
- Martinez 1998-1999 S. M., *El poeta i les aus*, «AFB», XXI (1998/1999) 107-122.
- Marzi 1988 G. M., *Il «decreto» degli Spartani contro Timoteo (Boeth., «De Inst. mus.» I,1)*, in B. Gentili-R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 264-272.
- Marzullo 1955 B. M., *Alcmane 92 D.*, «RhM» XCVIII (1955)

- 73-94.
- Marzullo 1967 B. M., *Frammenti della lirica greca*, Firenze 1967.
- Marzullo 1993 B. M., *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.
- Mastronarde 1994 D. J. M., *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- Mazon 1903 in Calvié 2010 P. M., *III. Traduction et notes*, in L. Calvié 2010, 51-58 = P. M., *Timothée de Milet, Les Perses*, «RPh» XXVII/7 (1903) 209-214.
- MacFarlane 2009 K. A. MF., *Choerilus of Samos' Lament (SH 317) and the Revitalization of Epic*, «AJPh» CXXX/2 (1969) 219-234.
- Medda-Pattoni 1997 E. M.-M. P. P., *Sofocle. Aiace; Elettra*, Milano 1997.
- Meyer 1923 G. M., *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition. Ein Beitrag zur Geschichte der dipla onomata*, Leipzig 1923.
- Michelangeli 1889 A. M., *Frammenti della melica greca da Terpandro a Bacchilide, parte I*, Bologna 1889.
- Miller 1982 A. M: M., *Phthonos and Parphasis: the Argument of Nemean 8, 19-34*, «GBRS» XXIII (1982) 11-120.
- Miller 1993 A. M., *Inventa Componere: Rhetorical PROcess and Poetic Composition in Pindar's Ninth Olympian*, «TAPhA» CXXIII (1993) 109-148.
- Van Minnen 1997 P. van M., *The Performance and the Readership of the Persai of Timotheus*, «APF» XLIII (1997) 246-260.
- Molineaux 1992 J. H. M., *Simonides: a Historical Study*, Wauconda 1992.
- Monro 1901 D. B. M., *Homer's Odyssey (XIII-XXIV)*, Oxford 1901.
- Montanari 1990 F. M., *Introduzione a Omero, con un'appendice su Esiodo*, Milano 1990.
- Montiglio 2000 S. M., *Silence in the Land of Logos*, Princeton

- 2000.
- Moraux 1979 P. M., *Deux témoignages de Philodème sur Aristote*, «REG» XCII (1979) 400-412.
- Moorhouse 1982 A. C. Moorhouse, *The Synthax of Sophocles*, Leiden 1982.
- Morpurgo-Davies 1964 A. M. D., *Doric Features in the Language of Hesiod*, «Glotta» XLII (1964), 138-165.
- Morris 1887 W. M., *The Odyssey of Homer*, London 1887.
- Morrison 2007 A. D. M., *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge-New York 2007.
- Most 1985 G. W. M., *The Measure of Praise*, Göttingen 1985.
- Most 1987 G.W. M., *Two leaden metaphors in Pindar P.2.* «AJPh» CVIII (1987) 569-584.
- Most 1989 G. W. M., *The Structure and Function of Odysseus' Apologoi*, «TAPhA» CXIX (1989) 15-30.
- Von der Mühl 1940 P. von der M., *Odyssee*, RE Suppl. VII (1940) 696-768.
- Von der Mühl 1951 P. von der M., *Kultische und andere Mahlzeiten bei Alkman*, in *Heimat und Humanität. «Festschrift für K. Meuli zum 60. Geburtstag»*, Basel 1951, 208-214.
- Von der Mühl 1954 P. von der M., *Zur Frage, wie sich die Kyprien zur Odyssee verhalten*, in F. Meier (hrsg.), *Westöstliche Abhandlungen, Rudolf Tschudi zum 70. Geburtstag am 2 Mai 1954 überreicht*, Wiesbaden 1954, 1-5 = *Ausgewählte kleine Schrifte*, hrsg. B. Wyss, Basel 1976, 148-154.
- Von der Mühl 1983 P. von der M., *Il simposio greco*, in M. Vetta (a c. di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983.
- Murray 1913³ G. M., *Euripidis Fabulae II. Supplices, Hercules, Ion, Troades, Electra Iphigenia Taurica*, Oxonii 1913³
- Murray 1919 A. T: M., *The Odyssey I-II*, Cambridge-London

- 1919
- Murray 1981 P. M., *Poetic inspiration in early Greece*, «JHS» CI (1981) 87-100.
- Nafissi 1991 M. N., *La nascita del kosmos: studi sulla storia e la società di Sparta*, Napoli 1991.
- Nagy 1974 G. N., *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge 1974.
- Nagy 1979 G. N., *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore - London 1979.
- Nagy 1985 G. N., *Theognis and Megara. A Poet's Vision of his City*, in Figueira-Nagy 1985, 22-81.
- Nagy 1990 G. N., *Pindars Homer: the Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore -London 1990.
- Nagy 1996 G. N., *Poetry as Performance: Homer and beyond*, Cambridge, New York 1996.
- Nagy 1996b G. N., *Homeric Questions*, Austin 1996.
- Nagy 2003 G. N., *Homeric Responses*, Austin 2003.
- Nannini 1988 S. N., *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*, Roma 1988.
- Nannini 1995 S. N., *Nuclei tematici dell'Iliade: il duello in sogno*, Firenze 1995.
- Nannini 2003 S. N., *Analogia e polarità in similitudine: paragoni iliadici e odissiaci a confronto*, Amsterdam 2003.
- Nannini 2010 S. N., *Omero: l'Autore necessario*, Napoli 2010.
- Napolitano 2000 M. N., *Note all'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)*, in A.C. Cassio-D. Musti-L. E. Rossi, *Synaulía. cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, 111-155.
- Nash 1990 L. L. Nash, *The Aggelia in Pindar*, New York 1990.
- Neitzel 1967 H. N., *Die dramatische Funktion der*

- Chorlieder in den Tragodien des Euripides* (diss.), Hamburg 1967.
- Neri 2003 C. N., *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2003.
- Nieddu 1981 G. F. N., *La parola e il Marmo: una discussione*, «DArch» III/2 (1981) 3-22.
- Nieddu 1993 G. F. N.; *Parola e metro nella sphragis dei Persiani di Timoteo*, in Pretagonistini 1993, II, 521-529.
- Nikolaev 2012 A.S. N., *Showing Praise in Greek Choral Lyric and Beyond*, «AJPh» CXXXIII/4 (2012) 543-572.
- Nilsson 1906 M. P. N., *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der Attischen*, Leipzig 1906.
- Nisetich 1989 F. N., *Pindar and Homer*, Baltimore 1989.
- Norden 2002 E. N., *Agnostos Theos. Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, tr. it. C. O. Tommasi Moreschini, Brescia 2002.
- Notopoulos 1938 J. A. N., *Mnemosyne in Oral Literature*, «TAPhA» LXIX (1938) 465-493.
- Notopoulos 1949 J. A. N., *Parataxis in Homer. A New Approach to Homeric Literary Criticism*, «TAPhA» LXXX (1949) 1-23.
- Notopoulos 1964 J. A. N., *Studies in early Greek Oral Poetry*, «HSPh» LXVIII (1964) 1-77.
- Noussia-Fantuzzi 2010 M. N.-M. F., *Solon the Athenian. The Poetic Fragments*, Leiden 2010.
- Nünlist 1998 R. N., *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart-Leipzig 1998.
- O'Hara 1998 J. J. O'H., *Venus or the Muse as 'ally' (Lucr. 1.24, Simon. Frag. Eleg. 11.20-22W)*, «CPh» XCIII/1 (1998) 69-74.
- OLD² *Oxford Latin Dictionary, I-II*, ed. P. G. W. Glare, Oxford 2012².

- Oliva 1971 P. O., *Sparta and her Social Problems*, transl. I. Urwin-Lewitová, Praha 1971.
- Olson 1989 S. D. O., *Odyssey 8. Guile, Force and the Subversive Poetics of Desire*, «*Arethusa*» XXII (1989) 135-145.
- Olson 1995 S. D. O., *Blood and Iron: Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*, Leiden 1995.
- Ornaghi 2004 M. O., *Le performances di Egemone Φακῆ : (ovvero Le potenzialità ironiche di un soprannome 'edibile')*, «*Aevum(ant)*» IV (2004) n.s. 453-466.
- Pace 2001 G. P., *Euripide, Reso. I canti*, Roma 2001.
- Pache 1999 C. O: P., *Odysseus and the Phaeacians*, in M. Carlisle-O. Levianouk (edd.), *Nine Essays on Homer*, Lanham 1999, 20-33.
- Paduano 1993 G. P., *Una versione poetica dei Persiani di Timoteo*, in Pretagostini 1993, II, 531-536.
- Page 1938 D. L. P., *Euripides. Medea*, Oxford 1938.
- Page 1962 (PMG) D. L. P., *Poetae Melici Graeci*, Oxonii 1962.
- Page 1968 D. L. P., *Lyrical Graeca selecta*, Oxford 1968.
- Pagliaro 1953 A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina 1953
- Palmisciano 2007 R. P., *Recitazioni secondarie, canti lirici e canzoni nei poemi omerici: le ragioni di un'assenza*, «*QUCC*» LXXXVI (2007) n. s. 23-54.
- Palumbo Stracca 1994 B. M. P. S., *Sull'iscrizione della coppa di Duride (PMG adesp. 938e)*, «*SMEA*» XXXIII (1994) 119-129.
- Palumbo Stracca 1997 B. M: P. S., *Il decreto degli Spartani contro Timoteo (Boeth. de instit. mus. I 1)*, «*AION(filol)*» XIX (1997) 129-160.
- Panagl 1971 O. P., *Die dithyrambischen Stasima des Euripides. Untersuchungen zur Komposition und Erzähltechnik*, Wien 1971.
- Papadopoulou Belmehdi 1994 I. P.-B., *Le chant de Pénélope : poétique du*

- tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris 1994.
- Parker 1983 R. P., *Miasma. Pollution and purification in early Greek religion*, Oxford 1983.
- Parker 2007 P. E. P., *Euripides. Alcestis*, Oxford-New York 2007.
- Park Poe 1987 J. P. P., *Genre and Meaning in Sophocles' Ajax*, Frankfurt am Mein 1987.
- Parmentier 1925 L. P., *Euripide IV. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Paris 1925.
- Parry 1929 M. P., *The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*, «TAPhA» LX (1929) 200-220.
- Parry 1971 M. P., *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry, Oxford 1971.
- Pasquali 1964 G. P. *Orazio Lirico*, Firenze 1964.
- Patzer 1952 H. P., *Παρωδός*, «Hermes» LXXX (1952) 314-325.
- Pavese 1972 C. O. P., *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. Roma 1972.
- Pavese 1974 C. O. P., *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974.
- Peradotto 1990 J. P., *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*, Princeton 1990.
- Perceau 2002 S. P., *La parole vive: communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Leuven 2002.
- Peretti 1953 A. P., *Teognide nella tradizione gnomologica*, Pisa, 1953.
- Perpillou J. L. P., *Les substantifs grecs en -εως*, Paris 1973.
- Perusino 1995 F. P., *Il pianto di Ecuba nelle Troiane di Euripide*, in B. Gentili-F. Perusino (a c. di), *MOUSIKE. Metrica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 253-264.

- Petrone 1991 G. P., *Teatro ed inganno: finzioni plautine*, Palermo 1991.
- Petrović 2011 I. P., *Callimachus and Contemporary Religion*, in L. Lehnus-S. A. Stephens (eds.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden 2011, 264-285.
- Pfeiffer 1949 R. P., *Callimachus, I. Fragmenta*, Oxonii 1949.
- Pfeiffer 1953 R. P., *Callimachus, II. Hymni et Epigrammata*, Oxford 1953.
- Pfeiffer 1968 R. P., *History of Classical Scholarship from the Beginning to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968.
- Pfeijffer 1999 I. L. P., *First Person Futures in Pindar*, Stuttgart 1999.
- Pindemonte 1822 I. P., *Odissea di Omero*, Verona 1822.
- Pizzocaro 1990 M. P., *Alcmane e la gastronomia poetica*, «AION(filol)» XII (1990) 285-308.
- Pizzocaro 1999 M. P., *Il canto nuovo di Femio: le origini dell'«epos» storico*, «QUCC» LXI (1999) n. s. 7-33.
- Pocetti-Poli-Santini P. P-D. P.-C. S., *Una storia della lingua latina: formazione, usi, comunicazione*, Roma 1999.
- Pohlenz 1965 M. P., *Kleine Schriften, II*, Hildesheim 1965.
- Pokorny 1959 J. P., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, II*, Bern-München 1959.
- Poltera 1997 O. P., *Le langage de Simonide: étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern-Frankfurt am Main 1997.
- Poltera 2008 O. P., *Simonides Lyricus. Testimonia und Fragmente*, Basel 2008.
- Pomtow 1885 I. P., *Poetae Lyrici Graeci minores, I*, Lipsiae 1885.
- Pontani 1950 F. M: P., *Note Alcmanee*, «Maia» III/1 (1950) 33-53.

- Pope 1725-26 A. P., *The Odyssey of Homer*, London 1725.
- Powell 1966 J. E. P., A lexicon to Herodotus, Hildesheim 1966.
- Power 2001 T. P., *Legitimizing the Nomos: Timotheus' Persae in Athens (Th. PhD)*, Cambridge (Mass.) 2001.
- Power 2007 T. P., *Ion of Chios and the Politics of polychordia*, in V. Jennings-A. Katsaros (eds.), *The World of Ion of Chios*, Leiden 2007, 179-205.
- Power 2010 T. P., *The Culture of Kitharoidia*, Cambridge (Mass.) 2010.
- Prato 1968 C. P., *Tyrtaeus*, Romae 1968.
- Prato 2001 C. P. (a c. di), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.
- Pratt 1988 L. H. P., *Lying and poetry from Homer to Pindar*, Ann Arbor 1988.
- Prauscello 2009 L. P., *Wandering Poetry, 'Travelling' Music: Timotheus' Muse and Some Case-Studies of Shifting Cultural Identities*, in R. Hunter and I.C. Rutherford (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge 2009, 168-94.
- Preller 1838 L. P., *Polemonis Periegetae fragmenta*, Lipsiae 1838.
- Pretagostini 1971 R. P., *Le prime due sezioni liriche delle Nuvole di Aristofane e i ritmi κατ' ἐνόπλιον e κατα δάκτυλον (Nub. 649-651)*, «QUCC» XXXI (1979) 119-129.
- Pretagostini 1993 R. P. (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica, «Scritti in onore di Bruno Gentili», I-III*, Roma 1993.
- Privitera 1965 G. A. P., *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965.
- Privitera 1982 G. A. P., *Pindaro. Le Istmiche*, Milano 1982.

- Privitera 1988 G. A. P., *Il ditirambo come spettacolo musicale: il ruolo di Archiloco e di Arione*, in B. Gentili-R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia. Atti del Convegno internazionale sulla musica greca, Urbino, 18-20 ott. 1985*, Roma 1988, 123-131.
- Pucci 1979 P. P., *The Song of the Sirens*, «*Arethusa*» XII (1979) 121-132.
- Pucci 1980 P. P., *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca 1980.
- Pucci 1987 P. P., *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca, Ny 1987.
- Pucci 2007 P. P., *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*, Pisa 2008.
- Puelma 1977 M. P., *Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans großen Partheneion-Fragment*, «*MH*» XXXIV (1977) 1-55.
- Race 1982 W. H. R., *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden 1982.
- Race 1999-2000 W. H. R., *Explanatory δέ-Clauses in the Iliad*, «*CJ*» XCV/3 95 (1999-2000) 205-227.
- Radermacher 1931 L. R., *Der Homerische Hermeshymnus*, Wien 1931.
- Radici Colace 1979 P. R. C., *Choerili Samii reliquiae, Romae* 1979.
- Radloff 1885 W. R., *Proben der Volksliteratur der Nördliche Turchischen Stämme. V. Theil. Der Dialect der Kara-Kirgisen*, St. Petersburg, Leipzig 1885.
- RE AA.VV., *Paulys Realencyclopäie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearb. begon. von A. Wissowa, fortgef. von R. Kroll und K. Mittelhaus, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hsg. von K. Ziegler, I-Suppl. XV, Stuttgart (I-Suppl. XII), München (Suppl. XIII-XV) 1893-1978.
- Redfield 1973 J. M. R., *The Making of the Odyssey*, in A. Yu (ed.), *Parnassus Revisited*, Chicago 1973, 141-

- 152.
- Reinach 1903 in Calvié 2010
T. R., *II. Introduction*, in L. Calvié 2010, 27-50 = T. R., *Les Perses de Timothée*, rec. Wilamowitz 1903, «REG» XVI/68 (1903) 62-83.
- Reisch 1905
E. R., *Dreifuß* in RE V/2 (1905) 1669-1696.
- Reitzestein 1893
R. R., *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893.
- Restani 1983
D. R., *Il Chirone di Ferecrate e la « nuova » musica greca*, «Riv. Ital. Di Musicologia» XVIII (1983) 139-192.
- Ricciardelli Apicella 2000
G. R. A., *Inni Orfici*, Roma 2000.
- Richardson 1990
S. R., *The Homeric Narrator*, Nashville, Tenn 1990.
- Rodighiero 2012
A. R., *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.
- Riemschneider 1941
W. R., *Phrynis*, in RE XX/1 (1941) 925-928.
- Rodari 1988
O. R., *La fonction dramatique du premier stasimon des Troyennes d'Euripide*, «CGITA» IV (1988) 131-141.
- Rocconi 2003
E. R., *Le parole delle Muse : la formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.
- Roig-Lanzillotta 1997
F. L. R.-L., *La envidia en el pensamiento griego. De la época arcaica al helenismo (th. PhD)*, Madrid 1997.
- Roig-Lanzillotta 2001
F. R. R.-L., *Διδαχή μεταρροσμοῖ: Processo comparativo y cuadro axiólogico en la ética democrítea*, «CFC» XI (2001), 50-76.
- Romagnoli 1933
E. R., *I poeti lirici: Alcmane, Anacreonte, Corinna*, Bologna 1933.
- Romano 2011
A. J. R., *Callimachus and Contemporary Criticism*, in L. Lehnus-S. A. Stephens (eds.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden 2011, 309-328.

- Rose 1969 G. P. Rose, *The song of Ares and Aphrodite. Recurrent motifs in Homer's Odyssey*, Berkeley 1969.
- Rosen 2007 R. M. R., *Making Mockery: the Poetic of Ancient Satire*, Oxford 2007.
- Rosenbloom 2006 D. S. R., *Aeschylus. Persians*, London 2006.
- Rösler 1980 W. R., *Dichter und Gruppe: eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980.
- Rösler 1985 W. R., *Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' 'io' nella lirica arcaica*, «QUCC» XLVIII (1985), 131-144.
- Rösler 2000 W. R., *Mnemosyne in the Symposion*, in O. Murray (ed.), *Symptotica: a Symposium on the Symposion*, Oxford 1990, 230-237.
- Rossi 1971 L. E. R., *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» XVIII (1971) 69-94.
- Russo 2015 (2007⁸) J. R., *Omero. Odissea, V. Libri XVII-XX*, Milano 2015 (2007⁸).
- Rüter 1969 K. R., *Odysseeinterpretationen: Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, Göttingen 1969.
- Rutherford 2001 I. C. R., *The New Simonides: towards a Commentary*, in Boedeker-Sider 2001, 33-54.
- Saïd 2007 S. S., *Les transformations de la Muse en la tragédie grecque*, in F. Perusino-M. Colantonio (edd.) *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 23-48.
- Sansone 2009 D. S., *Euripides' New Song: the First Stasimon of Tojan Women*, in J. R. C. Cousland-J. R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments. «Essays in Honour of Martin Cropp»*, Leiden 2009, 193-203.
- Sarti 1992 S. S., *Gli strumenti musicali di Apollo*, «AION(archeol)» XIV (1992) 95-104.

- Sarti 1993 S. S., *Kitharis e kithara: origine e formazione di uno strumento musicale antico attraverso le fonti letterarie e figurative*, «XAnt» II (1993) 23-30.
- Sauvanet 1999 P. S., *Le rythme grec. D'Héraclite à Aristote*, Paris 1999.
- Sbardella 1998 L. S., *Il silenzio di Aiace. La revisione del mito della hoplon krisis nella Nekyia omerica*, «SemRom» I (1998) 1-18.
- Sbardella 1999 L. S., *Tra Delo e Delfi : varianti rapsodiche nell'Inno omerico ad Apollo*, «SemRom» II/2 (1999) 157-176.
- Sbardella 2012 L. S., *Cucitori di canti: studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.* Roma 2012.
- Schadewaldt 1965⁴ W. S., *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage.* Stuttgart 1965⁴.
- Schauer 2002 M. S., *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripide*, Tübingen 2002.
- Schlesinger 1968 E. S., *Pindar, Pyth. 12*, «Hermes» XCVI (1968) 283-286.
- Schmidt 1972 M. S., *Ein neues Zeugnis zum Mythos vom Orpheushaupt*, «AK» XV (1972) 128-137.
- Schmidt-Stählin 1929 W. S., *Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie, I/1*, in *id.-O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, I-VII*, München 1929.
- Schmitz 1970 H. S., *Hypsos und Bios. Stilistische Untersuchungen zum Alltagsrealismus in der archaischen griechischen Chorlyrik*, Bern-Frankfurt am Main, 1970.
- Schneidewin 1838 F. G. S., *Delectus poesis Graecorum elegiacae, iambicae, melicae*, Göttingae 1838.
- Schneidewin 1844 F. G. S., *Beiträge zur Kritik der Poetae Lyrici Graeci*, Göttingen 1844.
- Scodel 2002 R. S., *Listening to Homer: Tradition,*

- Narrative, and Audience*, Ann Arbor 2002.
- Schultze 1966² W. S., *Kleine Schrifte*, Göttingen 1966.
- Schuol 2006 M. S., *Sänger und Gesang in der Odyssee*, in A. Lüther (ed.), *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*, München 2006, 139-162.
- Schönewolf 1938 H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos*, Giessae 1938.
- Schwyzzer GG I E. S., *Griechische Grammatik auf der Grundlage von Karl Brugmanns Griechische Grammatik, I. Allgemeine Teil, Lautlehre, Wortbildung, Flexion*, München 1968⁴.
- Schwyzzer-Debrunner GG II E. S., *Griechische Grammatik auf der Grundlage von Karl Brugmanns Griechische Grammatik, II. Synthax und syntaktische Stilistik*, hrsg. A. D., München 1950.
- Scully 1981 S. P. S., *The bard as the custodian of Homeric society, Odyssey 3,263-272*, «QUCC» XXXVII (1981) 67-83.
- Seaford 1977/1978 R. S., *The 'Hyporchema' of Pratinas*, «Maia» XXIX/XXX (1977/1978) n.s. 81-94.
- Seaford 1984 R. S., *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984.
- Sealey 1957 R. S., *From Phemios to Ion*, «REG» LXX (1957) 312-355.
- Seeliger 1920 K. S., *rec. ad Aron* 1920, «BPhW» XL (1920) 913-916.
- Segal 1974 C. S., *Death by water. A narrative pattern in Theocritus (Idylls 1,13, 22,23)*, «Hermes» CII (1974) 20-38.
- Segal 1983 C. S., *Kleos and its ironies in the Odyssey*, «AC» LII (1983) 22-47.
- Segal 1993 C. S., *Euripides and the Poetic of Sorrow. Art, gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham 1993.
- Settis 1966 S. S., *Χελώνη. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa 1966.

- Severyns 1928 A. S., *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Liège, Paris 1928.
- Sevieri 2010² R. S., *Pindaro. Frammenti*, Milano 2010².
- Sevieri 2011 R.S., *Timoteo. I Persiani*, Milano 2011.
- Sharrock 2009 A. R. S., *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge-New York 2009.
- Shelmerdine 1987 S. C. S., *Pindaric Praise and the Third Olympian*, «HSCP» XCI (1987) 65-81.
- Simpson 1969 M. S., *The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes*, «TAPhA» C (1969) 437-473.
- Sirna 1970 F. S., *Alcmane εύρετής τῶν ἐρωτικῶν μελῶν*, «Aegyptus» LIII (1970) 28-70.
- Skoda 1982 F. S., *Le redoublement expressif: un universal linguistique. Analyse du procédé en grec ancien et en d'autres langues*, Paris 1982.
- Sluiter 2010 I. S., *Textual Therapy. On the Relationship between Medicine and Grammar in Galen*, in H. F. J. Horstmanshoff (ed.), *Hippocrates and Medical Education: Selected Papers read at the XII International Hippocratic Colloquium*, Leiden 2010, 25-52.
- Smyth 1900 H. W. S., *Greek Lyric Poets*, London 1900.
- Snell 1928 B. S., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Mainz 1928.
- Snell 1953 B. S., *Die Entdeckung des Geistes. The discovery of the mind. The Greek origins of European thought*, tr. ing. T.G. Rosenmeyer, Oxford 1953.
- Snell 1958 B. S., *Zur Soziologie des archaischen Griechentums. Der Einzelne und die Gruppe*, «Gymnasium» LXV (1958) 48-58.
- Snell 1961⁸ B. S., *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*, Lipsiae 1961⁸.
- Snell 1992² B. S., *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie*:

- sophia*, Hildesheim 1992².
- Sorbom 1966 E. G. S., *Mimesis and Art. Studies in the Origin and the Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala 1966.
- Sperdutti 1950 A. S., *The Divine Nature of Poetry in Antiquity*, «TAPhA» LXXXI (1950) 209-240.
- Sotheby 1834 W. S., *The Iliad and the Odyssey of Homer*, London 1834.
- Stanford 1961² W.B. S., *The Odyssey of Homer I*, London 1961².
- Stanford 1962² W.B. S., *The Odyssey of Homer II*, London 1962².
- Stanford 1963a W. B. S., *Sophocles. Ajax*, London 1963.
- Stanford 1963b W. B. S.: *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1963.
- Stehle 2001 E. M: S., *A Bard of the Iron Age and his Auxiliary Muse*, in Boedeker-Sider 2001, 109-119.
- Steiner 2007 D. T. S., *Galloping (or Lame) Consumption: Callimachus' Iamb. 13.58-66 and Traditional Representation of the Practice of Abuse*, «MD» LVIII (2007) 13-42.
- Stephens 2015 S. A. S., *Callimachus. The Hymns*, Oxford 2015.
- Stokes 1961 A. W. S.: *Voice and Social Behavior of the Chukar Partridge*, «The Condor» LXIII/2 (1961) 11-127.
- Stroh 1976 W. S., *Hesiods lügende Musen*, in H. Görgemanns – E. A. Schmidt (Hrsg.), *Studien zum Antiken Epos. «Festschrift für Franz Dirlmeier und Viktor Pöschl»*, Meisenheim am Glan 1976, 85-112.
- Strootman 2010 R. S., *Literature and the Kings*, in J. J. Clauss-M. Cuypers (eds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Chichester 2010, 30-45.
- Suerbaum 1968 W. S., *Die Ich- Erzählungen des Odysseus*.

- Überlegungen zur epischen Technik der Odyssee*, «Poetica» II (1968) 150-177.
- Susannetti 1997 D. S., *Euripide. Medea*, intr. tr. di M. G. Ciani, Venezia 1997.
- Svenbro 1984 J. S., *La parola e il marmo: alle origini della poetica greca*, tr. it. P. Rosati, Torino 1984.
- Taccone 1904 A. T., *Antologia della melica greca*, Torino 1904.
- Taillardat 1965 J. T., *Les images de Aristophane. Études de langue et style*, Paris 1965.
- Tammaro 1997 V. T., *Note al frammento parodico di Egemone*, in P. D'Alessandro (a cura di), *ΜΟΥΣΑ. «Scritti in onore di Giuseppe Morelli»*, Bologna 1997, 123-126.
- Tammaro 2000 V. T., *Altre osservazioni al frammento parodico di Egemone*, in M. Cannatà-Fera – S. Grandolini (a c. di), *Poesia e religione in Grecia. «Studi in onore di G. Aurelio Privitera»*, II, Napoli 2000, 659-663.
- Thesleff 1949 H. T., *Some Remarks on Literary Sphragis in Greek Poetry*, «Eranos» XLVII (1949) 116-128.
- ThGL* H. Stephanus, *Thesaurus Graecae Linguae*, I-VIII Parisiis 1831-1865 (rist., in IX voll., Graz 1954).
- Thalman 1984 W. G. T., *Conventions of form and thought in early Greek epic poetry*, Baltimore 1984.
- Thesleff 1954 H. T., *Studies on Intensification in Early and classical Greek*, København 1954.
- Thraede 1962 K. T., *Das lob des erfinders. Bemerkungen zur analyse der Heuremata-kataloge*, «RhM» CV (1962) 158-186.
- Thumb-Kieckers 1932² A. T.-E. K., *Handbuch der griechischen Dialekte, I*, Heidelberg 1932².
- Thummer 1968 E. T., *Pindar. Die istmische Gedichte I-II*, Heidelberg 1968.
- Torrance 2013 I. T., *Metapoetry in Euripides*, Oxford-New York 2013.

- Tuomi 1986 R. T., *Kai vōv. Solons Gedicht an Mimnermos im Lichte der Tradition*, Turku 1986.
- Traill 1998 D. A. T., *Callimachus' Singing sea (Hymn 2.106)*, «CPh» XCIII/3 (1998) 215-222.
- Treu 1968 M. T., *Von Homer zu Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München 1968.
- Untersteiner 1951 M. U., *La formazione poetica di Pindaro*, Messina 1951.
- Untersteiner 1956 M. U., *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1956.
- Untersteiner 2002 M. U., *Eschilo, Le Coefore*, a c. di W.Lapini e V. Citti Amsterdam 2002.
- Ussher 1978 R. G. U., *Euripides. Cyclops*, Roma 1978.
- Valesio 1960 P. V., *Un termine della poesia antica: ποιεῖν. Analisi semantica*, «QIG» V (1960) 97-111.
- Verdenius 1972 W. J. V., *Notes on the proem of Hesiod's Theogony*, «Mnemosyne» XXV (1972) 225-260.
- Verdenius 1987 W. J. V., *Commentaries on Pindar: Olympian Odes 3, 7, 12, 14. Vol. I*, Leiden 1987.
- Vergados 2013 A. V., *The Homeric Hymn to Hermes*, Berlin-New York 2013.
- Vernant 1962 J. P. V., *Les origines de la pensée grecque*, Paris 1962.
- Vestheim 2004 G. V., *Alcman fr. 26: a Wish for Fame*, «GRBS» XLIV (2004) 5-18.
- Vetta 1975 M. V., *Forma e immagini del παιδικόν teognideo (Theogn. 1283-94)*, «Prometheus» I (1975) 209-224.
- Vetta 1980 M. V., *Theognis, Elegiarum liber secundus*, Romae 1980.
- Vetta 1981 M. V., *Poesia e simposio. A proposito di un libro recente sui carmi di Alceo*, «RFIC» CIX (1981) 483-495.

- Vetta 1983 M. V., *Introduzione. Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in id. (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, XI-LX.
- Vetta 1984 M. V., *Identificazione di un caso di catena simposiale nel corpus teognideo*, in *Lirica Greca da Archiloco a Elitis. «Studi in onore di F. M. Pontani»*, Padova 1984, 113-126.
- Vetta 1987 M. V., *La funzione del poeta nel simposio tardo-arcaico: Teogn. 769-72*, in *Quadrifluus amnis. «Studi in onore di C. Vona»*, Chieti 1987, 467-479.
- Vetta 1992 M. V., *Il simposio: la monodia e il giambo*, in G. Cambiano - L. Canfora – D. Lanza (dirr.), *Lo spazio letterario della Grecia antica, I*, Roma 1992, 177-218.
- Vetta 2000 M. V., *Teognide e anonimi nella Silloge teognidea*, in G. Cerri (ed.), *La letteratura pseudepigrafa nella cultura greca e romana. «Atti di un incontro di studi (Napoli 15-17 gennaio 1998)»*, Napoli 2000, 123-141.
- Vicaire 1964 P. V., *Recherches sur les mots désignant la poésie et le poète dans l'œuvre de Platon*, Paris 1964
- Vickery 1980 K. F. V., *Food in Early Greece*, Chicago 1980.
- Vidal-Naquet 1981 P. V. N., *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981.
- Vignolo Munson 2013 R. V. M., *Herodotus and the Narrative of the Past, I*, Oxford 2013-
- Visconti 1999 A. V., *Aristosseno di Taranto: biografia e formazione spirituale*, Paris 1999.
- Vissicchio 1997 S. V., *Le metafore pindariche relative ad ambiti musicali*, «*Rudiae*» IX (1997) 279-306.
- Voß 1843 J. H. V., *Homers Odyssee*, Leipzig 1843.
- Vox 2003 O. V., *Eur. Med. 190-203*, in F. Benedetti-Simonetta Grandolini (a c. di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di*

- Wackernagel 1895 *Aristide Colonna, II*, Napoli 2003, 829-835.
- Walkins 1995 C. W., *How to kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford 1995.
- Walsh 1984 G. B. W., *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Chapel Hill 1984.
- Wathelet 2004 P. W., *Ἀεῖδω, ἀοιδός et leurs dérivés dans l'épopée homérique*, in J. A. López Férez (ed.), *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas. 3*, Madrid 2004, 1-18.
- Webber 1989 A. W., *The hero tells his Name. Formula and Variation in the Phaeacian Episode of the Odyssey*, «TAPhA» CXIX (1989) 1-13.
- Webster 1967 T. B. L. W., *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- Van der Weiden 1991 M. J. H. van der W., *The Dithyrambs of Pindar*, Amsterdam 1991.
- Weil 1900 H. W., *L'origine du mot 'poète'*, in *id.*, *Études sur l'antiquité grecque*, Paris 1900, 237-244.
- Weil-Reinach 1900 H. W.-T. R., *Plutarc. De la musique*, Paris 1900.
- Welcker 1815 F. G. W., *Fragmenta Alcmanis Lyrici*, Giessae 1815.
- Welcker 1826 F. G. W., *Theognidis reliquiae*, Francofurti a.M., 1826.
- Welcker 1856 F. G. W., *Alcmanis aliquota fragmenta*, «RhM» 10 (1856) 405-413.
- Wendorf 1902 F. W., *Ex usu conuiuali theognideam syllogen fluxisse demonstratur*, Berolini 1902.
- Wersigner 2001 A. G: W., *Platon et la dysharmonie: recherches sur la forme musicale*, Paris 2001.
- Wesoly M. W., *'Lira dalle undici corde': per l'interpretazione del fr. 5 G.-P. di Ione di Chio*, «AION(filol)» XII (1990) 89-98.
- West 1966 M. L. W., *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.

- West 1974 M. L.W., *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York, 1974.
- West 1975 M. L. W., *Cynaethus' Hymn to Apollo*, «CQ» XXV (1975) 161-170.
- West 1981 M. L. W., *The singing of Homer*, «JHS» CI (1981) 113-129.
- West 1982 M. L. W., *Greek Metre*, Oxford-New York 1982.
- West 1989² M. L. W., *Iambi et elegi ante Alexandrum cantati, I*, Oxford 1989².
- West 1992 M. L. W., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- West 1999 M.L. W., *The invention of Homer*, «CQ» XLIX/2 (1999) n. s. 364-382
- Wide 1893 S. W., *Lakonische Kulte*, Leipzig 1893.
- Wilamowitz 1895² U. von W., *Euripides. Herakles, I-III*, Berlin 1895².
- Wilamowitz 1903 U. von W., *Timotheos. Die Perser*, Leipzig 1903.
- Wilamowitz 1906 U. von W., *Panionion*, «SPAW» III (1906) 38-57 = *Kleine Schriften V*, Berlin 1937, 128-151.
- Wilamowitz 1913 U. von W., *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin 1913.
- Wilamowitz 1920 U. von W., *Die Ilias und Homer*, Berlin 1920.
- Wilamowitz 1921 U. von W., *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- Wilamowitz 1922 U. von W., *Pindaros*, Berlin 1922.
- Wilamowitz 1924 U. von W., *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos, II*, Berlin 1924.
- Wilamowitz 1928 U. von W., *Hesiod. Erga*, Hildesheim 1928-
- Willi 2008 A. W., *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8-5 Jh. V. Chr.)*, Basel 2008.

- Wilson 1999/2000 P. J. W., *Euripides' Tragic Muse*, «ICS» XXIV-XXV (1999/2000) 427-449.
- Wilson 2004 P. J. W., *Athenian Strings* in id.-P. Murray 2004, 269-306.
- Wilson-Murray 2004 P. J. W.-P. M. (ed.), *Music and the Muses : the culture of mousikē in the classical Athenian city*, Oxford-New York 2004.
- Woodbury 1991 L. E. W., *Collected Writings*, ed. C. C. Brown, Atlanta 1991.
- Worsley 1861 P. S. W., *The Odyssey of Homer, I-II*, London 1861.
- Wright 2010 M. W., *The Tragedian as Critic. Euripides and Early Greek Poetics*, «JHS» CXXX (2010) 165-184.
- Wright 2012 M. W., *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*, London 2012.
- Wyatt 1989 W.F. W., *The Intermezzo of Odyssey 11 and the Poets Homer and Odysseus*, «SMEA» XXVII (1989) 235-253.
- Young 1971² D. Y., *Theognis, PS.-Pythagoras, Ps.-Phocylides, Chares, Anonymi aulodia, Fragmentum Teliambicum*, Lipsiae 1971².
- Ziegler 1939 K. Z., *Orpheus* in RE XVIII/1 (1939) 1200-1316.
- Ziehen 1949 L. Z., *Panspermia*, in RE XVIII/ 3 (1949) 680-683.
- Zimmermann 1986 B. Z., *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, «MH» XLIII (1986) 145-154.
- Zimmermann 1992 B. Z., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992.
- Zimmermann 1993 B. Z., *Comedy Criticism of Music*, in W. Slater-id. (hrsg.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993, 39-50.
- Zimmermann 1997 B. Z., *Parodie dithyrambischer Dichtung in der Komödien des Aristophanes*, in P. Thiery-M.

Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, 87-93.

Zirin 1980

R. Z., *Aristotle's Biology of Language*, «TAPhA» CX (1980) 325-347.

Zunker 1988

A. Z., *Untersuchungen an Aiakidensage auf Aigina*; St. Ottilien 1988.

Zuntz 1984

G. Z., *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien 1984.