

Senofane sillografo e la polemica sul sapere rapsodico

Ezio Pellizer

01. Se il ridere e la derisione, come abbiamo ben visto nel Colloquio di Grenoble (1998), e come ha ben messo in evidenza, tra gli altri, Carles Miralles¹, non sono certo estranei al mondo omerico —e ci sorprenderebbe il contrario— è con Senofane di Colofone che appare traccia di un'opera dedicata a prendersi gioco dei «grandissimi poeti» della tradizione. Il titolo di un'opera come *Silloi* o *Parodíai* (Athen. 2.44.7) è riferito a pochi frammenti, nei quali però si attaccano proprio i due «grandi nomi», Omero ed Esiodo², la cui autorità aveva raggiunto alla fine del sesto secolo, probabilmente, un livello molto elevato. La critica di Senofane, anche troppo nota, riguarda ad esempio la loro empietà, per aver attribuito agli dèi tutte le turpitudini proprie degli uomini, κλέπτειν, μοιχεύειν καὶ ἐπ' ἀλλήλους ἀπατεύειν. È poi evidentemente contro il principio informatore stesso della *Teogonia*, una vera *genealogia* degli dèi (e degli eroi), che si rivolge il rifiuto di ammettere che gli dèi siano *generati*, indossino vesti ed abbiano una figura, una forma, un'immagine simile a quella degli uomini³. L'antropomorfismo omerico ed esiodeo, che era poi quello condiviso dalla folla (*hoi pollòì*) che venerava le statue degli dèi custodite nei templi e nei santuari, viene sottoposto a forme sarcastiche di ironia.

Chi crede che gli dèi abbiano forma umana, deve aspettarsi che i buoi, i cavalli e i leoni, se capaci di scolpire o dipingere, rappresentino gli dèi in forma di buoi, leoni o cavalli, così come nel frammento successivo, con ancor piú mordente

1. Cfr. M.-L. DESCLOS (cur.), *Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, ed. J. Millon, Grenoble 2000, con ampia bibliografia; C. MIRALLES, *Ridere in Omero*, Pisa (Sc.Norm.Sup.), 1993.
2. Che Heraclit. fr. 57 D.-Kr., criticando entrambi i poeti con altrettanto vigore, chiama *didaskalos ... plèiston*, mentre altrove (fr. 104) critica chi presta fede agli «aedi del popolo» e alla folla, per poi accomunare i due grandi nella celebre sarcastica battuta: la *polymathíe* non insegna ad avere intendimento, *nōon èkhein*, altrimenti l'avrebbe insegnato a Omero ed Esiodo, e ad altri grandi nomi del passato.
3. Xenophan., fr. A 12 D.-Kr. = Aristot., *Rhet.* B 23, 1400 B 5.

ironia, in un capolavoro di relativismo antropologico e razziale, si osserva che i neri dell'Etiopia rappresentano i loro dèi neri e col naso schiacciato, mentre i nordici abitanti della Tracia se li immaginano biondi e con gli occhi azzurri.

I tempi erano ormai maturi: nei pochi anni a cavallo tra il VI e il V secolo, prima e dopo le guerre persiane, il nuovo pensiero teologico dei primi filosofi europei, insistendo sull'assurdità delle icone antropomorfe del divino, avanzava concezioni astratte di un *Noús* divino ingenerato ed eterno (o di una sacra *Phrèn*), rappresentabile tutt'al più nell'immagine circolare di un perfetto *Sfero*, dunque non già come un corpo «provvisto di testa umana piantata sul corpo, / né dal dorso si slanciano due rami (le braccia) / né piedi, né rapide ginocchia, né pelosi genitali, / ma è soltanto Mente sacra e prodigiosa (*Phrèn hierè kai athèspatos mouínon*)»⁴. Beffandosi delle «enciclopedie» di Omero e di Esiodo, questi signori avevano gettato le basi della concezione di uno Spirito divino che pervade il mondo, e preparato in qualche modo quella che sarà la discussione sull'uso delle immagini degli dèi che sfocerà nell'iconoclastia, con il rifiuto e il divieto religioso di rappresentare il divino in forma umana. E si può ragionevolmente supporre che quando Senofane nei *Silloi* afferma (fr. 19 D.-Kr. = 14 Gent.-Pr.): «poiché tutti hanno imparato da Omero», lo dica in tono negativo e critico, per deprecare la validità di questa *māthesis*, di questa forma di educazione poetica.

0.2. Sempre a proposito di Senofane, sappiamo, tra le tante notizie sulla sua vita di *makrōbios*, che avrebbe «recitato alla maniera di un rapsodo» i propri versi (o le proprie opere)⁵.

Questo ci suggerisce una breve digressione sulle modalità di enunciazione, sui luoghi in cui le diverse forme di enunciazione potevano avvenire, sui tipi possibili di pubblico, e sulle variazioni della considerazione dello statuto sociale dell'enunciatore «rapsodo», almeno nel periodo che va dalla fine del VII alla fine del IV secolo a.C.

0.02. I poemi omerici descrivono sostanzialmente tre personaggi che fanno il mestiere di aedi, cioè Demodoco, Femio e Tamiri di Tracia, e un gruppo collettivo di *aoidōi* incaricati di cantare un *threnos*⁶. Nei tre, si fa espressamente riferimento a una *tecnica citarodica*. Uno di essi è cieco, l'altro lo diviene, ma ciò non è di impedimento alla sua attività, se le Muse, per farlo tacere per sempre, devono distruggere anche la sua memoria e capacità strumentale (*eklēlathon kitharistýn*) e «togliergli il canto»⁷.

4. Emped. fr. 134 D.-Kr.

5. Diog. Laert. IX 18: ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐρραψόδει τὰ ἑαυτοῦ.

6. Un caso a parte è dato dall'eroe Achille che canta nella sua tenda le «glorie degli eroi», ascoltato da Patroclo, cfr. F. FRONTISI-DUCROUX, *La cithare d'Achille*, Ed. Ateneo, Roma 1986.

7. Cfr. su Tamiri il lungo articolo di Sergi GRAU, «Tāmiris el traci», *Ítaca* 18, 2002, pp. 129-190, numero di questa rivista nel quale la scuola barcilonese, sotto la guida di J. PÒRTULAS, dedica attenzione agli aedi e rapsodi della più antica tradizione greca. Cfr. anche J.A. NOTOPOULOS, «Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of Oral Poetry», *Hesperia*, 29, 1960, pp. 177-197.

Odisseo stesso, dopo aver finito di raccontare (*mythologhèuein*, *katalèghein*) con ordine le sue avventure, senza cantare e senza l'uso di strumenti a corda, viene paragonato a un bravo *aoidôs*, pur non avendo evidentemente cantato affatto, ma avendo «narrato con ordine» (*katalèghein*). È uno dei numerosi paradossi performativi dei poemi omerici.

Il rapsodo di *Iliade* II, vv. 484-493, prendendo la parola in prima persona (cosa del tutto eccezionale), si riferisce alla necessità di *mezzi vocali* e respiratorî straordinari, per recitare (dunque oralmente) di seguito un lungo catalogo, e fa esplicitamente riferimento all'uso della *memoria*, favorito dall'istanza soprannaturale delle Muse:

II 488-492:

πληθὺν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,

...

εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι ...

... μνησαίασθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.

Quanto a Esiodo, si esprime così sul mestiere, non già del rapsodo, ma dell'*aedo*, *Theog.* vv. 33-36:

ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί,
ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ὄλβιος ὃν τινα Μοῦσαι
φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή.

Per le Muse, Esiodo usa il verbo *mélpomai* e *hymnèò*, e altre espressioni che sembrano esplicitamente riferirsi alla parola cantata, *non* recitata; e nel citato v. 34 della *Teogonia*, là dove paragona l'*aoidôs* ai *basilèes* come prestigio sociale e ispirazione divina, non dissocia l'attività dell'aedo dall'impiego della cetra: usa l'espressione formulare (si ritrova in Fr. 305, 2 M.-W.) ἄνδρες ἀοιδοὶ ... καὶ κιθαρισταί, che sembra indicare la medesima attività, non già due categorie diverse di artisti⁸.

Al tempo stesso, vi è una notizia peregrina, secondo la quale sarebbe stato proprio Esiodo il primo a *rhapsodèin*⁹, che sembra si debba intendere «a recitare esametri in serie stichica»; ciò significherebbe un cambiamento innovativo rispetto all'esecuzione «melica» di poesia citarodica cantata in metro vario (probabilmente in dattilo-epitriti, cfr. il recente Stesicoro di Lille), come è quella descritta da Omero, e forse presupposta dall'impiego della *chithara*.

8. Due volte in Hom. si trova l'associazione *kitharís kai aoidè* (cfr. *Od.* I 159 all'acc. in *Il.* XIII 731), e una terza si legge anche in *Hymn. Ap.* 188.

9. Scholia in Pindarum *Nem.* 2.1d.17-2.1f.7: ῥαψωδῆσαι δὲ φησι πρῶτον τὸν Ἡσίοδον Νικοκλής (FHG IV 464).

Naturalmente, non è da prendere in seria considerazione la notizia di un certo Menecmo (IV a. C.) per il quale i rapsodi sarebbero detti anche «stichodi», perché le «bacchette, *rhàbdoi*,» sarebbero appunto i versi (*stìchoi*) esametri, *èpe*, recitati in serie stichica, opposti alla citarodia «melica», cantata in versi più liberi con accompagnamento della cetra. Così, mi sembra, meno ancora si potrà prendere sul serio, se non come traccia di un piccolo problema di tecnica performativa, l'informazione abbastanza singolare cui accennavo, attribuita a uno sconosciuto Nicocle, secondo il quale Esiodo sarebbe stato il primo a *rhapsodèin*, se con questo verbo intendiamo che sia stato il primo a *recitare esametri in serie continua*, senza accompagnamento di cetra o di lira. E tutta la tradizione dei poemi «omerici» composti in esametri *katà stìkhon*?

Certo è, che in qualche modo si deve render conto di una cosa fondamentale: a un certo momento, il canto dell'aedo con la *phòrminx* viene affiancato, e in parte sostituito, dall'esametro recitato in serie stichica, omoritmica, ed è *in questa forma* che i poemi (le rapsodie) di Omero e di Esiodo diventano in qualche modo dei «classici», cioè vengono imparati a memoria su vasta scala, sia da poeti e persone colte, capaci di usare la scrittura, che a presumibili livelli di educazione scolastica, dove questi testi venivano memorizzati insieme all'apprendimento dei rudimenti della scrittura, certo solo dai figli delle classi più abbienti, almeno a partire dalla seconda metà del sec. VII¹⁰. E naturalmente, è *in questa forma*, di esametri recitati in serie, che vengono eseguiti nelle piazze e nei teatri dai rapsodi di professione¹¹.

Questa «enciclopedia omerica» ed esiodea, affiancata dall'apprendimento di altre possibili «rapsodie» (Eracleidi, Edipodie, Melampodie, Argonautiche, Gigantomachie, etc.) svolgeva la stessa funzione —sul vasto pubblico— del culto delle immagini antropomorfe degli dèi, e stava in relazione alle critiche dei filosofi nello stesso rapporto che vi può essere tra la speculazione «laica» di uno scienziato moderno e la religione popolare, sia cattolica che di altre confessioni.

Al nostro Senofane, come sappiamo, viene attribuita la prima esecuzione di quei «Canti derisorî», *Silloi*, per i quali andrà più tardi famoso Timone di Fliunte. A fianco della «rapsodia» esametrica (*katà stìkhon*) con la quale avrebbe enunciato —a quale pubblico?— le sue composizioni esametriche, gli sono attribuiti anche giambi ed elegie, forme poetiche che dalle ricerche degli ultimi decenni del secolo scorso sembrano aver avuto nel *simposio* il loro luogo, se non esclusivo, almeno prevalente, di enunciazione; dunque erano destinate a gruppi ristretti e solidali, diversi dal pubblico dei teatri, delle *lèskhai* e del-

10. Il nuovo Archiloco se non altro ci offre, se ancora ce ne fosse bisogno, una chiara conferma del massiccio «riuso» della dizione omerica nell'elegia agli inizi del VII secolo a.C.

11. Sulla costruzione di un «mito» del rapsodo itinerante, costruito attraverso l'attualizzazione di Omero e la sua presenza (simbolica) nel momento della esecuzione orale, cfr. ora l'eccellente lavoro di G. NAGY, «L'aède épique en auteur: la tradition des *Vies d'Homère*» p. 43-44 e 65-67, in Cl. CALAME e R. CHARTIER (edd.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, H. Millon, Grenoble 2004 (Collection Horos, dirigée par M.-L. DESCLOS).

le feste¹². Ora è noto a tutti che il filosofo di Colofone fu anche l'autore di un classico manifesto di normativa conviviale, dove alle norme di etichetta e di *bon ton* simposiali (il famoso *tònos ampb'aretès*) si aggiunge anche una interdizione di carattere contenutistico, o se vogliamo, di «genere»¹³.

Senofane non vuole che a simposio si cantino Titanomachie (Tamiri trace), Gigantomachie e Centauromachie, «*fictions* dei nostri vecchi», dunque rapsodie parallele a Omero e soprattutto a Esiodo, che recitò appunto una Titanomachia famosa. Si ricorderà che nella religione comune (non direi solo «popolare») erano proprio questi i temi privilegiati nei frontoni o nelle metope dei templi, insieme con le Amazonomachie o le imprese di Eracle. Dunque queste affermazioni si affiancano al sarcasmo moralistico con cui Senofane attaccò l'empietà di Omero, ma limitatamente alla sede simposiale, dalla quale sono esclusi anche i canti «stasiotici» che formano invece tanta parte, ad esempio, delle poesie di Alceo o dei canti conviviali attici.

Sofferamoci su un esempio di mescolanza, attestata in qualche altro caso, di trimetro giambico con esametro (17 Gent.-Pr., = 14 D.-Kr.). Se è corretta la scansione accettata da Gentili e Prato, come credo, non si può pensare a una rapsodia di esametri *katà stíchon*, ma a un'opera di metro vario (cfr. il *Margite*), di stile «sillografico», destinata quasi certamente anch'essa a una enunciazione e ricezione in ambito simposiale. Un'altra conseguenza, che qui propongo come ipotesi, sarebbe che anche qualche sequenza in metro elegiacico potesse essere inserita nei famosi *Silloi*, che dovrebbero quindi intendersi come una raccolta di battute scherzose e polemiche in metro vario e destinati allo spazio simposiale. Per esempio, ricorderemo il sarcastico paio di distici con cui Senofane si fa beffe della metempsicosi di Pitagora, che sembra fatto apposta (enunciato com'è in forma di aneddoto raccontato, «dicono che...») per suscitare le risate dei simposiasti, tra una *kylix* di vino e lo sgranocchiare di ceci tostati (*hypotrôgont' erebínthous*), alle spalle di colui che riconosceva in un cucciolo bastonato la presenza dell'anima di un uomo a lui caro, reincarnato nel malcapitato cagnolino. Tutto ciò, in generale, depone assai poco a favore di una interpretazione letterale del *errhapsòdei tà beautoú*, nel senso che Senofane abbia mai esercitato il mestiere, cioè fatto professione di rapsodo. Semmai vorrà dire che, eccezionalmente, Senofane avrà recitato i suoi versi fuori dal loro normale contesto simposiale, un po' come fece Solone, che dovette fingersi pazzo per recitare la sua «elegia a Salamina» fuori dal simposio, in uno spazio non previsto per questo tipo di enunciazio-

12. Oltre a O. MURRAY (cur.), *Symptotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990 e K. FABIAN, E. PELLIZER, G. TEDESCHI (cur.), OINHPA TEYXH. *Studi triestini di poesia conviviale*, Dell'Orso, Alessandria 1991, si veda ora Ch. ORFANOS e J.-Cl. CARRIÈRE (cur.), *Pallas* 61, 2003, pp. 111-119, un numero dedicato interamente al tema *Symposium. Banquet et représentations en Grèce et à Rome*.

13. Per fortuna abbiamo anche questi frammenti, altrimenti Senofane avrebbe rischiato di passare alla storia come quello che inventò il giusto ordine della mistura d'acqua, prima, e di vino, poi, e non viceversa, o solo come il severo filosofo del *perí physeos*.

ne¹⁴. Per esempio una pubblica piazza, *agorà*, o un teatro, dove si riunisce un pubblico non selezionato, la «gente», *laòi*, la stessa che ascolta le vertenze giudiziarie regolate dai *basilèis* (*Tb.* 84, 88)¹⁵. Un autore poco noto, certo Sussarione di Megara, si trova quasi certamente in un *teatro*, o comunque in un luogo pubblico, quando si rivolge ai suoi «concittadini», *demòtai*, con le parole garantite dalla sua *sphragís*: ἀκούετε λέψ̄ Σουσαρίων λέγει τάδε, per dir loro che le donne sono un malanno, ma tanto è un male sia sposarsi che non sposarsi, dunque un male necessario¹⁶.

03. Come in Toscana, ancor oggi, è possibile incontrare qualcuno che conosca a memoria l'intera *Divina Commedia* di Dante, anche in Grecia i poemi omerici dovevano essere considerati (già almeno dal VII secolo) una sorta di enciclopedia mnemotecnica, un banco di prova per l'esercizio di capacità mnemoniche, una serie di testi privilegiati per la memorizzazione di un sapere tradizionale, «catalogico» e condiviso¹⁷.

In un noto passo del *Simposio* di Senofonte, uno dei convitati, invitato a dire di quale sua dote andasse più fiero, affermò di vantarsi di conoscere *a memoria* i due poemi omerici. E si sentì rispondere da Antistene:

«Ma questo, lo sanno fare benissimo anche i rapsodi: ebbene, conosci tu forse una razza più imbecille di quella dei rapsodi?»¹⁸.

Molti secoli dopo, stesso Ateneo di Naucrati, alla fine del II secolo d. C., attesta che la «*lectura Homerì*» era praticata anche da non professionisti, da persone colte che ne conoscevano a memoria gran parte, quando afferma che il suo ospite e amico Larenzio faceva sembrare un dilettante il re Cassandro di Macedonia (316-298 a.e.v.), il quale a sua volta si vantava di conoscere quasi tutto Omero a memoria, *apò stòmatos*¹⁹; evidentemente, come 1300 anni più tardi l'italiano fiorentino Pico della Mirandola, anche Larenzio era capace di questo *exploit* mnemotecnico abbastanza singolare.

14. Cfr. G. TEDESCHI, «Solone e la spazio della comunicazione elegiaca», *Quad. Urb. Cult. Class.* 10, 1982, pp. 33-46.

15. Da una favola esopica, 123 HAUSR., si evince che un citaròdo poteva normalmente esibirsi in un *teatro*, pur se la cronologia è dubbia.

16. Cfr. M.L. WEST, *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, ed. altera, Oxf. Univ. Press, Oxford 1992, p. 167-168.

17. Che vuol dire spesso anche «genealogico», cfr. Chr. JACOB, «L'ordre généalogique entre le mythe et l'histoire», in DETIENNE, M., (cur.), *Transcrire les mythologies*, Albin Michel, Paris 1994, pp. 169-201.

18. Cfr. Xenophon, *Symp.* 3.6.4-5: Οἴσθ' ἄ τι οὖν ἔθνος, ἔφη, ἡλιθιώτερον ὀαψωδῶν; cfr. *Memorab.* 4.2.10.

19. Athenaeus, *Deipn.* 14, 620 b: Κάσανδρον ... περὶ οὗ φησι Καρύστιος ἐν Ἱστορικοῖς Ὑπομνήμασιν (FHG IV 358) ὅτι οὕτως ἦν φιλόμηρος ὡς διὰ στόματος ἔχειν τῶν ἐπῶν τὰ πολλά. Sempre in Ateneo, le letture rapsodiche sarebbero state introdotte nei teatri, in forma dunque ufficiale ad Atene, da Demetrio Falereo (317-307); ma Platone sembra testimoniare una pratica già precedente!

Dunque entrando in un'epoca in cui l'attività dei rapsodi (nelle feste Panatenee in Attica, o di Asclepio a Epidauro, nelle *lèskhai*, nei Giochi e saltuariamente a simposio), aveva raggiunto il punto piú basso della sua residua creatività, e si riduceva a una sorta di recitazione a memoria, (con eventuale illustrazione «ermeneutica» per accentuare il *páthos* dell'esecuzione, cfr. Platone, *Ion* 535 a: «ermeneuti di ermeneuti»), si trovano attestati esempi di recitazioni «rapsodiche» cioè di sequenze esametriche, nientemeno che nei teatri come quello di Epidauro, così come nei teatri sembra si esibissero i *kitharodòi* (e se cantavano male, venivano cacciati a sassate, cfr. Esopo, 123). Abbiamo per esempio attestata la recitazione (piú tarda) dei *Katharmòi* di Empedocle, certo non rapsodo ma «profeta» e «maestro di verità», in occasione delle *Olimpiadi* (verisimilmente in un teatro, o forse nello stadio?), ad opera di un rapsodo di nome Cleomene. Testo certo non facile da recepire da un pubblico come quello postulato da Platone per la recitazione «ermeneutica» di Ione, che sembra sia avvenuta davanti a ben 20.000 persone a Epidauro.

Il problema che rimane, dunque, è la relazione tra la forma espressiva rapsodica (poema in esametri *katà stíchon*), veicolo «classico» della comunicazione poetica rivolta a un pubblico extra-simposiale (popolare, demotico), per chiamarlo così, e la critica o polemica *contro* il sapere rapsodico, che sembra svilupparsi in un filone filosofico, che tocca per ragioni di contenuto anche i «classici» dell'educazione greca, mentre dall'altro lato si assiste al contrario ad un recupero del valore assoluto dei poemi omerici ed esiodici, proprio nella critica al mestiere di coloro che pretendono di sapere piú degli altri facendosi belli di una mera ermeneutica, passiva e incapace di originalità creativa, dei poemi omerici e di altri poeti antichi, come Esiodo e Archiloco.

0.4. In età imperiale, nei cenacoli dotti descritti in convenzionali conviti o simposi «letterari», si possono segnalare alcuni casi, abbastanza curiosi, di recupero di forme di tecnica *melica*, applicate proprio alla «classica» poesia esametrica, che sembra esser stata per secoli solo recitata.

Un anonimo e silenzioso invitato di un banchetto ambientato forse negli anni '60 d. C., descritto nelle *Questioni conviviali* di Plutarco (scritte forse intorno al 100-120 d.e.v.), di nome Eratone, su invito del padrone di casa Ammonio, poiché gli invitati (tutti insegnanti di scuola) si erano messi a litigare, e c'era il rischio che si azzuffassero in modo serio, intona, accompagnandosi con la lira, τὰ πρῶτα τῶν Ἑσόδων, i primi versi delle Opere di Esiodo, che vengono subito dopo i primi dieci versi di proemio alle muse e l'invocazione a Zeus (Hesiod. *Op.* 10-11):

«Non v'era dunque un solo *ghènos* di Contese,
ma ce ne sono due, una buona, una biasimevole».

Il canto di questo bravo citarodo, con la gentile allusione ironica (*asteismòs*) che sottintende, ottiene l'effetto di placare gli animi nel simposio. Altro che un classico! Qui il famoso poeta di Ascre viene cantato —non recitato— al fine di esercitare un effetto calmante sugli animi eccitati dei partecipanti al simposio, professori di scuola rissosi e di cattivo carattere.

Una notizia interessante riportata da Ateneo proviene da Cameleonte, un dotto peripatetico che visse intorno al 300 a.e.v. (al tempo di Seleuco I). Nell'opera che scrisse su Stesicoro, questo erudito attesta che venivano messi in musica, *melodethènai*, non soltanto Omero ed Esiodo, ma anche Archiloco (lo *Ione* platonico lo nomina invece tra gli autori eseguiti dai *rapsodi*!), e perfino autori tipicamente simposiali come Mimnermo e Focilide²⁰. I desideri di Senofane sembrano dunque frustrati: non solo i classici (Omero ed Esiodo) continuano a essere accolti nei simposi, e non sono soltanto recitati da rapsodi a un pubblico piú «popolare» nelle feste e nei teatri, ma ritrovano il posto che forse non avevano mai perduto nei simposi «letterari», e finiscono per essere musicati e cantati al suono della lira o di altri strumenti, in un paradossale ritorno della rapsodia all'esecuzione melica.

Come tutti sanno, che piacesse o no al sarcastico sillografo, tutti continuarono a «imparare da Omero»: ricorderò un lavoro di Walter Burkert, dove si raccolgono i dati che dimostrano la nascita di un classico (o di due, con Esiodo, o di tre, con Archiloco), forse già alla fine del VII, certo nel corso del VI secolo, da Solone in poi, e non certo solo ad Atene. L'autore dei due maggiori poemi va incontro a un vero e proprio processo di mitizzazione, per cui «l'uomo di Chio» è chiamato abbastanza presto *thèios Hòmeros* (Pind.). Le leggende fiorite intorno a questa figura, ancor oggi enigmatica, ne sono la prova migliore.

Simonide di Ceo, Pindaro, Eschilo, Aristofane, Platone, attestano in varie forme l'autorità e la funzione paideutica di Omero (e di Esiodo, e magari anche di Orfeo e Museo), e ciò rappresenta «the first making of a classic in Greek literature»²¹. Questa posizione si può esprimere in sintesi con le notissime parole di Platone²², che in generale riconosce il divino cantore come «padre e maestro» dei tragici, capace di ispirare una sorta di «affetto e rispetto» fin da quando lo si studia da bambini²³, pratica educativa che doveva essere diffusa nell'educazione greca ben prima di Platone stesso.

20. Athen. XIV 620 c: Χαμαιλέων δὲ ἐν τῷ περὶ Στησιχόρου (fr. 9 ΚΟΕΡΚΕ) καὶ μελωδηθῆναι φησὶν οὐ μόνον τὰ Ὅμηρου, ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου. In seguito Ateneo riferisce anche una notizia di Lisania di Cirene (maestro di Eratostene), che attesta la recitazione rapsodica (*hypokrinesthai*) di Semonide Amorgino e Archiloco, cfr. Semon., Testim. 13 PELL.-TED. Per quanto può valere, segnalo anche un passo di Giamblico, *Vita pythagor.* XIV 63, dove si dice che Pitagora stesso cantava (*exhýmmei*) molto dolcemente, *accompagnandosi con la lira*, i versi omerici realtivi alla morte di Euforbo (*Il.* XVIII 51-59).

21. Walter BURKERT, «The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichoros», in: *Papers on the Amasis Painter and his Word* (Coll. Getty Center and Symposium J. P. Getty Museum), P. G. Museum, Malibu (Calif.) 1987, pp. 43-62: p. 44.

22. *Resp.* 606 e: Ομερο παιδεύετ τὴν Ἑλλάδα.

23. Plato, *Resp.* X 595 b-c.

0. 5. Queste considerazioni ci fanno capire l'importanza di definire volta per volta, secolo per secolo, le complesse dinamiche della comunicazione poetica nella Grecia antica, definendo con maggior attenzione gli «statuti autoriali» di ogni singolo poeta, e il contesto della sua ricezione, che poteva come s'è visto variare nel tempo o migrare in diversi spazi della «*performance*»²⁴. Ciò non può essere fatto senza chiarire meglio la *funzione-autore*²⁵ in relazione con il genere letterario, e la rete intertestuale che appare non solo nella scelta di varianti contenutistiche, ma anche e soprattutto nei riferimenti polemici, che fanno apparire fino a che punto un «classico» dell'educazione enciclopedica poteva essere oggetto di beffe, di ironia o di parodia.

Se la vicenda romanzata della *Palinodia* stesicorea è un buon esempio di come i contenuti del racconto tradizionale omerico potevano già nel VII secolo essere messi in dubbio (nel dramma attico le varianti anche sostanziali erano del tutto accettate) o sottoposti a variazioni in maniera anche paradossale (Elena non andò mai a Troia, si trattava di un *èidolon*, un fantasma), la polemica tra diverse categorie di poeti può essere indicata anche da un caso che avevo segnalato nell'incontro del P.A.R.S.A. di Neuchâtel (2000)²⁶, l'epinicio XI di Bacchilide: nel narrare la vicenda delle Pretidi e la loro follia bovina, il poeta di Ceo ignora volutamente un classico della poesia rapsodica di scuola esiodea, la *Melampodia*, e narra l'episodio della guarigione attribuendola esclusivamente a divinità ufficiali dell'Olimpo, come Artemis Emerasia (ed Hera), e tacendo completamente la parte notissima avuta dall'indovino Melampo nella celebre vicenda. Questo silenzio mi era sembrato eloquente: i poeti della melica corale, raffinati ed esperti nella musica e nel canto, *sophòi*, maestri dei cori, padroni della scrittura, imparavano forse *hèteros ek hetèrou*, ma potevano infischiarne completamente di un'opera che doveva essere ben nota al pubblico delle esecuzioni rapsodiche, se era entrata nel *corpus* esiodeo: la rapsodia dell'indovino-guaritore Melampo, la *Melampodia* rapsodica²⁷.

Nella prima metà del VII secolo, un giambografo famoso scrisse anche, a quanto pare, elegie di lunghe dimensioni. In esse, come già sapevamo, la dizione omerica manteneva la sua influenza, con un impiego del linguaggio formulare che rivela una grande familiarità con i poemi omerici. In un frammento venuto alla luce di recente, si trova re-impiegato un avverbio che rappresenta addirittura un *hapax* nei poemi omerici a noi tramandati (προτροπάδην, II. XVI 304)²⁸.

24. Su questi temi di grande interesse, con il consueto rigore intellettuale, ha scritto recentemente Cl. Calame, nel citato CALAME, Cl. e CHARTIER, R. (edd.), *supra* n. 11, pp. 11-39.

25. Per questa nozione, cfr. FOUCAULT, citato da CALAME, «Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique», in CALAME e CHARTIER, pp. 11-39; pp. 11-13.

26. Il Colloquio di Neuchâtel 2000 era dedicato al tema: «Polémique, critique, allusion, intertexte dans la philosophie, l'histoire et la littérature grecque du VI^e siècle avant notre ère».

27. I. LÖFFLER, *Die Melampodie. Versuch einer Rekonstruktion des Inhalts*, Meisenheim am Glan, 1963 (Beitr. Zur Klass. Philol. 7).

28. Mentre scrivo queste pagine, ho potuto vedere solo il testo pubblicato da Dirk OBBINK, dal curioso titolo: «Last Tangle on Paros: A New Fragment of Archilochus», XXIV Congress of Papyrology in Helsinki, 4 August 2004, pp. 1-10.

La cosa che mi sembra notevole in questo nuovo frammento riguarda però le tematiche, i contenuti. Che si tratti o meno di un *exemplum* destinato a illustrare una vicenda personale di Archiloco e dei suoi compagni (*betairoi*), si tratta evidentemente di un episodio delle cosiddette *Ciprie*, cioè delle tradizioni che saranno chiamate più tardi «*Antehomerica*». Si tratta della storia dell'errore di rotta che portò Agamennone e gli Achei ad attaccare la Misia (la Teuthrania) e il suo re Telefo²⁹, che in un primo momento li respinse, per poi essere ferito da Achille. La storia, trattata in alcune tragedie dei grandi poeti ateniesi nelle sue diverse fasi (*Aughe*, *Misii*, *Aleadi*, *Telefo*), non era testimoniata prima dei tragici, e si supponeva che fosse uno sviluppo relativamente tardo, narrato nelle perdute *Ciprie* da Stasino cipriota, nel corso del VII secolo, o forse anche più tardi. Dovremo dunque ripensare alla diffusione e all'antichità di una leggenda complessa come quella di Telefo e le sue vicende in Asia Minore, e a varianti non omeriche che potevano essere riprese in lunghe elegie, ancor prima del tempo di Archiloco. Forse la *Smirneide* di Mimnermo, le *Antichità di Samo* di Semonide, e più tardi la *Fondazione di Colofone* di Senofane, purtroppo del tutto perdute, attingevano a queste tradizioni non omeriche, ma nemmeno troppo tardive. *Fuerunt ante Homerum poetae ...* il nuovo Archiloco ci obbliga a ripensare a un vecchio problema, e forse a rivedere al rialzo qualche cronologia.

*Fagagna, Villa Verde
ottobre 2004-maggio 2005*

29. Ho avuto modo di trattare del mito di Telefo in due incontri del P.A.R.S.A., Lausanne 1998 e Diamantina (Brasile) 1998, cfr. E. PELLIZER, «Le petit-fils de Zeus: la légende de Télèphe entre mythe et histoire», *Études de Lettres* 2, 1998, pp. 33-55, nel volume a cura di D. BOUVIER e Cl. CALAME, μῦθοι. *Philosophes et historiens anciens face aux mythes*, ed E. P., «Lector in imagine: Varianti iconiche e varianti discorsive nella leggenda di Telefo», *Classica. (Revista Brasileira de Estudos Clássicos)* 13/14, 2000/2001, pp. 145-157 (leggibile anche, per chi abbia difficoltà a procurarsi la rivista, nel sito del GRIMM: <http://www.units.it/~grmito>).