

Archilocus *Fragmenta*

a cura di Francesco Giardinazzo

Almayer Edizioni

Archilocus, *Fragmenta*.

A cura di Francesco Giardinazzo.

Modena, Almayr, 2009.

EDIZIONE ELETTRONICA

© 2009 Francesco Giardinazzo & Almayr Edizioni

Some rights reserved

Indice

L'arco e la lira. Alcuni motivi storici e poetici in Archiloco.....	4
Appendice: lettura e interpretazione di Her. 22 b 42 DK.....	25
Xenia, o del tradurre ospitando.....	30
<i>Fragmenta</i>	34
Bibliografia	45

L'arco e la lira

Su alcuni motivi storici e poetici in Archiloco

...apprendi quale ritmo governa uomini...
[fr. 128 W., 7]

Archiloco non è un *lyrikos* secondo il canone elaborato dagli studiosi alessandrini bensì, adoperando un termine molto più antico e a lui più vicino, un *melopoios*, un “compositore di canti”¹. Del resto anche l’aggettivo “lirico” dimostra una sfumatura che poco si adatterebbe a quel contenuto di “realtà” che nella sensibilità del lettore moderno, erede di una tradizione romantica che ha profondamente inciso sulla semantica del termine, non è requisito fondamentale del componimento. Quella che era stata una classificazione “per generi” degli alessandrini, col tempo è divenuta una sorta di classificazione *par coeur* della poesia. Per gli alessandrini *lyrikos* era il poeta che si distingueva sia dal tragediografo che dall’epico, dal giambografo e dall’elegiaco². Si aggiunga a questo la consapevolezza che la lettura di questi testi poetici non rispecchia più il vero contesto che li accoglieva, cioè l’esecuzione orale e pubblica. La percezione di “lirico” come di qualcosa di separato dalla “vita reale”, come già osservava Eduard Fraenkel, non è corretta³. Lo spazio del libro ha sostituito in noi quello dell’uditorio, e di ciò bisogna sempre tenere conto per una corretta valutazione dei toni e dello stile della poesia di cui qui ci occupiamo.

Tuttavia Archiloco è il primo poeta a nominare la *lyra*⁴, strumento (forse di origine micenea) che il mito raccontava essere stato inventato da Hermes per farsi perdonare di un furto commesso ai danni del

¹ C.M. BOWRA, *La lirica greca da Alcmane a Stesicoro*, a c. di G. Lanata, Firenze 1973, p. 2 (Oxford 1961¹); H. Färber, *Die Lyrik in der Kunst Theorie der Antike*, II, München 1936, pp. 7-11. Nella loro classificazione dei poeti arcaici, gli eruditi alessandrini composero una lista di “nove lirici”: Pindaro, Bacchilide, Saffo, Anacreonte, Stesicoro, Simonide, Ibico, Alceo, Alcmane (cfr. *Anth. Pal.* IX, 184 e 571). Il termine *melopoios* compare in Aristoph., *Ran.* 1250; Plat. *Ion*, 533e, 534a; *Prot.* 326a. Una completa rassegna bibliografica sui temi affrontati in questo saggio si troveranno nella *Cronologia e bibliografia della letteratura greca de Lo spazio letterario della Grecia antica*, a c. di G. CAMBIANO, L. CANFORA e D. LANZA, vol. III, Roma 1996 (la bibl. archilochea alle pagg. 269-274). Anche Peter Szondi insiste sulla “lirica greca” intesa come concetto superiore metastorico che non esiste propriamente se non a partire dalla codificazione alessandrina, la quale rispecchia ancora uno statuto *tecnico-normativo*, meno però *speculativo*, nonché il suo dialogo teoretico con Emil Staiger e Walter Benjamin; P. SZONDI, *Poetica e filosofia della storia*, Torino, 2001; E. STAIGER, *Fondamenti della poetica*, Milano, 1979; W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1999. A tale riguardo scrive Szondi: “Il libro di Walter Benjamin sul dramma barocco tedesco e, soprattutto, la sua premessa gnoseologica, ha posto le fondamenta di una siffatta poetica dei generi, secondo la quale idea e storia non trovano reciproca mediazione nel sistema, bensì nella filosofia della storia.” (*Poetica e filosofia...*, op. cit., p.25).

² Da questo punto di vista, come osserva Bowra (*La lirica greca*, op. cit., p. 3 e *passim*), il poeta lirico “era così distinto dallo scrittore di drammi, che non era precipuamente interessato alla lira, perché gran parte della sua opera non era cantata, ma parlata; dallo scrittore di versi giambici e trocaici, che scriveva soprattutto per la recitazione; e dallo scrittore di distici elegiaci, che almeno originariamente erano destinati ad essere accompagnati dal flauto. Fin qui la distinzione era abbastanza precisa; e non era nemmeno difficile distinguere la poesia lirica dall’epica, sebbene in uno stadio molto arcaico i cantori epici accompagnassero le loro esecuzioni con la *phorminx*, che era una specie di lira. [...] Nei vari casi, il modello della lira poteva essere modificato e ricevere nuove denominazioni, ma restava essenzialmente il medesimo tipo di strumento a corde. Gli Alessandrini poterono quindi legittimamente redigere una lista dei nove *lyrikoi*, perché ognuno di essi aveva composto canti per lira, e questo serviva a differenziarli da altri poeti che avevano composto per altri strumenti, o per nessuno, o che, se avevano usato la lira, l’avevano usata in un modo diverso”.

³ E. FRAENKEL, *Orazio*, a c. di S. Lilla, Roma 1993, p. 52 s. (Oxford 1957¹).

⁴ Fr. 93 a + b W. (= 120 T., 51 D., 98 L. B.). Il tema generale dell’armonia musicale “umana” come rispecchiamento di quella “cosmica” costituisce uno dei nuclei fondamentali della storia semantica dell’idea di *Stimmung* prospettata nel saggio di Leo Spitzer, *L’armonia del mondo. Storia semantica di un’idea*, a c. di A. Granville Hatcher, Bologna 1967 (Baltimore 1963¹), dove leggiamo: “Al pensiero armonizzatore dei greci (dei quali i critici moderni dovrebbero apprezzare la virtù poetica, la capacità di rendere poetico il mondo, anziché riprovarla come un difetto di analisi sfavorevole al progresso scientifico) noi dobbiamo la prima rappresentazione del mondo veduto in una armonia modellata sulla musica, di un mondo che somiglia alla lira di Apollo; veduto perché *idea e eidos*, *Denken e Anschauung*, erano per i greci una cosa sola; ciò che naturalmente contrastava con la fantasia degli Ebrei, espressa nelle Scritture; ivi, le molte cose vedute sono immediatamente subordinate a Dio stesso, l’Invisibile. Probabilmente, non furono solo i “cosiddetti pitagorici” (così, seguendo Aristotele, il Frank definisce, nel libro *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle 1909, gli scienziati posteriori che intorno al 400 a.C. attribuirono le loro scoperte scientifiche al mitico Pitagora), ma lo stesso Pitagora a postulare il mondo come armonia

fratello Apollo che per questo dono lo avrebbe poi perdonato. Hermes è infatti, nell'inno omerico a lui dedicato, "il primo che creò una tartaruga canora"⁵:

Tagliati nella giusta misura steli di canna, li infisse
nel guscio della tartaruga, perforandone il dorso.
Poi, con la sua accortezza, tese tutt'intorno una pelle di bue;
fissò due bracci, li congiunse con una traversa,
e tese sette corde di minugia di pecora, in armonia fra loro.
E quando l'ebbe costruito, reggendo l'amabile giocattolo,
col plettro ne saggiò le corde, una dopo l'altra: quello sotto la sua mano
diede un suono prodigioso, e il dio lo seguiva col suo dolce canto
cimentandosi nell'improvvisare, così come i giovani,
in festa, durante i banchetti, si sfidano con strofe pungenti...

Nella vicenda umana e poetica di Archiloco, gli eventi del mito s'intrecciano in maniera feconda con i fatti dell'esistenza. I luoghi divengono immagini essenziali della memoria e dell'indagine. Si ripropongono come metafore dell'esistenza, e chiedono al tempo stesso una loro autenticazione come spazio entro il quale le vite degli uomini si sono svolte. Ad una geografia dell'interiore dovrà pur sempre corrispondere uno spazio-tempo concreto. Disegnare la terra equivale a raccontarla: è questa la *geographie*⁶.

Ad esempio: un cerchio di isole intorno a Paro, le Cicladi. Isole che videro, secondo il mito, nascere Apollo e coltivarono i primi frutti di un'arte destinata a risplendere negli anni a venire. Il dio della poesia e le testimonianze già vive dell'arte plastica e il primo poeta fioriscono qui. Una tra le maggiori di esse, Paro, fu patria di Archiloco che dirà di se stesso d'essere guerriero e di conoscere il dono dolcissimo delle Muse. Presentò se stesso intero, in un'immagine a tutto tondo, una scultura simile a quelle dei *kouroi* e delle *korai*, figure che si distaccano dal fondo scena delle *pinakes* e che sembrano incedere verso l'osservatore e possono essere guardate interamente da diversi angoli di prospettiva. Così a noi è dato

quadruplice. Quadruplici essa doveva essere, poiché la "sacra tetrakis" informava la sua filosofia: l'armonia degli archi (e della corda), di corpo e anima, dello stato, del cielo stellato; e quest'idea continuò a vivere dovunque si avvertì l'influsso di Pitagora, da Platone, Tolomeo e Cicerone a Keplero, Athanasius Kircher e Leibniz. Meno degli altri pensatori dei primordi della filosofia e della scienza greca (VI-V Secolo a.C.) i pitagorici mantennero la scienza libera dalla mitologia, ed è questo loro atteggiamento "teologico" che più tardi rese gradite le loro speculazioni nell'età cristiana. È stato detto che fu il culto di Apollo, il dio che ha per attributo la lira, a ispirare la similitudine musicale di Pitagora, e che i "veri pitagorici" erano probabilmente una setta orfica. Forse la meravigliosa regolarità riscontrata nei movimenti delle stelle li portò a concepire in esse un'armonia musicale: i sette pianeti si potevano paragonare alle sette corde dell'eptacordo di Terperando (644 a.C.) e i (presunti) suoni delle sfere rotanti intorno al centro a distanze diverse, ai sette intervalli di questa lira; le distanze tra le sfere stesse erano "toni". L'armonia del mondo appariva come un'armonia musicale, inaccessibile all'orecchio umano, ma paragonabile alla musica umana e, in quanto riducibile a numeri, accessibile in certa misura alla ragione umana. Nonostante la similitudine "armonia del mondo-armonia musicale" fosse derivata (storicamente parlando) da uno strumento umano, i pitagorici invertirono l'ordine indicando nella lira umana (che la loro fantasia poneva in mano al dio Apollo) un'imitazione della musica degli astri; le attività umane dovevano modellarsi su quelle divine, cioè sui processi naturali: l'arte umana in specie doveva essere un'imitazione degli dei, vale a dire della natura ragionevole. [...] In un sistema come quello eracliteo, il simbolo visivo si complicava con la dialettica dei contrasti integrantisi, *palintropos* (var. *palintonos*) *armonie* [...]; domina l'armonia, ma un'armonia che comprende lotta e antagonismo così come la sintesi vien dopo tesi e antitesi (idea che Hegel ha mutuato da Eraclito). La lira e l'arco si assomigliano nella forma; questo fatto e il fatto che entrambi sono attribuiti ad Apollo fa pensare a Eraclito che la lotta (l'arco) può facilmente mutare in armonia; perché il nome dell'arco (*bìds*) è vita (*bìos*) e la sua opera è morte." (ed. it. cit., pp. 12 e sgg.).

⁵ Questa e le altre citazioni da F. CÀSSOLA (a c. di), *Inni omerici*, Milano 1975; *Hymn. Merc.* IV, 25 e 47-56. *Introd.* alle pp. 153-176 (sulla lira, pp. 166-170; comm., pp. 516-544); Come si vedrà, la lira infatti contrassegna gli attributi iconografici del cosiddetto "Archilocheion", il monumento funebre del poeta a Paro. Che il termine *lyra* sarebbe recente lo confermerebbe il fatto che nei poemi omerici gli unici strumenti citati sono la *phorminx* e la *kitharis*. L'innovazione dell'eptacordo, inoltre è tradizionalmente fatta risalire a Terperando (Pseudo-Plutarco, *De mus.*, vedi *infra*, e Strabone, XIII 618): "L'attendibilità della notizia - scrive Càssola - non è accettata da tutti: essa sembra tuttavia confermata da una figurina votiva di piombo, rinvenuta nel santuario di Artemide Orthia a Sparta, e datata fra il 700 e il 635 a. C. : si tratta di una lira a guscio di tartaruga, con due bracci arcuati a guisa di corna, e sette corde convergenti. L'oggetto appartiene dunque all'ambiente e all'epoca in cui fu attivo Terperando. Allo stato attuale delle nostre conoscenze si può affermare che un inno in cui si attribuiscono sette corde alla lira di Ermete, cioè all'archetipo di tutte le lire, non dovrebbe essere anteriore al settimo secolo." (ed. cit., p. 170).

⁶ Cfr. C. JACOB, *Disegnare la terra*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a c. di S. Settis, vol. I *Noi e i Greci*, Torino 1996, pp. 901-953; F. FARINELLI, *Geografia*, Torino, 2003.

osservare il poeta, così dal cerchio delle Cicladi è sempre possibile non smarrire l'immagine al centro del dio della lira e dell'arco. Parole come isole, frammenti di un arcipelago. Forse veramente in una geografia dell'esistenza è chiusa l'immagine di un destino.

Nel mare non vi sono tracce delle passioni, dei moti dei viaggiatori che l'hanno attraversato e continuano ad attraversarlo con lo stesso timore oscuro di sempre. Il mare ha una sua legge inflessibile (vale per tutti il tema dei *Persiani* di Eschilo): essere ad un tempo limite e illimito, *peras e apeiron*⁷. Da qualsiasi terra non si vede il mare nella sua totalità: si riesce a presentirlo, nient'altro. Questo è il limite. Odisseo immagina Itaca mentre sulle sponde dell'isola Ogigia si consuma nel pianto. Poi sulla zattera non fa che invocare sempre quella spiaggia che non appare ancora e che toccherà mentre giace addormentato sulla nave feacia. E intorno a lui non c'è che mare: questo è l'infinito. Strano gioco, e crudele, degli elementi fra tutti ritenuti i più tangibili, mare e terra.

Homerikotatos, "il più omerico", fu il carattere stilistico ed espressivo principale che l'anonimo autore del trattato *Del Sublime* riconobbe alla lirica di Archiloco⁸. Il riconoscimento sottintendeva anche una critica, giacché la corrispondenza stilistica si manifestava come una specie di carenza dell'ispirazione. Le cose, tuttavia non stanno esattamente in questi termini, almeno per quanto riguarda il difetto sottinteso al ricorso stilistico come ad una sorta di "zeppa" atta a correggere carenze personali dell'autore. Un lettore come Orazio, vedremo, saprà compensare questa lettura parziale della lirica archilochea.

Certo l'affermazione del *Sublime* rinnova il tema del rapporto fra *antichi* e *moderni*, ed è tuttavia proprio su questo rapporto che si costituisce il nucleo analitico più convincente di Archiloco, dove non solo l'omaggio indiretto al "bello stilo" del "poeta sovrano" ha un suo ruolo determinante ma, nello stesso tempo, sarà opportuno segnalare che l'impiego della lingua e dello stile omerici trovano una loro ricollocazione ed una risemantizzazione valide ad esprimere le nuove attese, i problemi, i sentimenti, i luoghi atti a discutere quel coacervo storico-politico che normalmente si designa col nome o di società post omerica o, nel linguaggio più concreto degli storici, come la "Grecia delle città"⁹.

Nei poemi omerici serpeggia un sogno che rivive nelle storie degli antichi eroi, una sorta di rimpianto per un'epoca oramai lontana e irripetibile. La società greca dell'ottavo e settimo secolo a.C. si trovò dinanzi a una nuova realtà e a problemi nuovi. La poesia si affrettava a prestare alla storia i motivi e le forme che erano confluite nel vasto fiume dei poemi omerici, sedimentava l'epos nella lingua di poeti che legavano il loro destino non più alle sale ombrose dei re ma alla vita della società in evoluzione nelle *poleis*. Evoluzione che fu drammatica e controversa nelle sue ambizioni e nei suoi risultati. Gli storici riscontrano le tracce di questo passaggio nell'intreccio problematico del rapporto fra aristocrazia e tirannide. Entro questo orizzonte si dispongono, di conseguenza, i corollari riguardanti i nessi politico-economici dell'apparato legislativo e della deduzione di nuove colonie: esigenze che rispondevano o tentavano di rispondere alle spinte interne delle *poleis* che chiedevano nuove prospettive e un

⁷ Cfr. a questo proposito il recente saggio di G. SEMERANO, *L'equivoco dell'infinito*, Milano, 2001; L. RUGGIU (a c. di), *Filosofia del tempo*, Milano, 1998.

⁸ ANONIMO, *Il Sublime*, a c. di G. Guidorizzi, Milano 1991, pp. 72-73: XIII, 20-27, dove l'autore suggeriva che così come la Pizia traeva la propria ispirazione dal soffio divino, "allo stesso modo, dai grandi del passato come da sacre scaturigini emanano influssi verso le anime di chi li imita, grazie ai quali anche chi non è particolarmente portato all'ispirazione si esalta per la grandezza altrui. Fu solo Erodoto ad essere omericissimo? Prima di lui lo furono Stesicoro e Archiloco, e più di tutti loro Platone, che trasse dalla gran fonte di Omero innumerevoli rivi". Cfr. inoltre il cap. XXXIII, *passim*. D'altra parte il rapporto tra ispirazione e tecnica fu uno dei temi dibattuti, tra gli altri, proprio da Platone, ad esempio nello *Ione*, nel *Fedro*, *Simposio* e *Protagora*, fino alla discussione complessiva affrontata nella *Repubblica*. D'altronde (cap. VIII, 32-35, ed. cit., pp. 54-55), l'Anonimo osserva: "Non esiterei, infatti, ad affermare che nulla contribuisce alla grandezza dell'espressione quanto una nobile passione nel momento opportuno, come se una divina follia e un'ispirazione esaltata animassero le parole, quasi riempiendole del soffio divino di Febo." Sull'entusiasmo poetico, limitatamente al mondo antico, cfr. R. VELARDI, *Enthousiasmos. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989.

⁹ Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, p. 61. E' questo un problema che non andrà trascurato se, sul piano sincronico si rifletterà che il problema evolutivo *interno* di una lingua si pone (esattamente come sul piano esterno, diacronico), fra ciò che una lingua *deve* e quello che *può* esprimere. Il conseguente problema infatti della "traduzione" da una lingua all'altra deve innanzitutto proporsi di riconoscere questa dialettica interna, descrivere principalmente una storia pertinente all'evoluzione di uno stile.

alleggerimento della pressione demografica che rappresentava uno squilibrio nel rapporto fra risorse e bisogni¹⁰.

Se da una parte tutto ciò potrà apparire come una forma di ribellione allo stato di malessere sociale, d'altra parte non dovrà neppure sfuggire che fu proprio l'aristocrazia stessa a favorire o, in casi estremi, a suscitare tali spinte centrifughe. Il fenomeno della legislazione delle colonie rappresenta per noi un dato interessante¹¹. L'uso stesso della scrittura, innanzi tutto: l'impiego continuativo del mezzo scritto consente di valutare finalmente in che termini il problema, storicamente dibattuto, dell'oralità sposti la propria area di influenza in zone ben marcate del territorio della comunicazione; inoltre, sebbene ancora limitata alla sua funzione pubblica, la scrittura pare destinata ad assumere un regime di complessità e articolazione che solo la codificazione instaurata dal ramificarsi della realtà sociale della democrazia saprà affidarle¹². Prendere come campione le colonie ha perciò senso in quanto queste nuove entità sociali "allo stato nascente, sono immediatamente disposte a forme di controllo sociale e a principi latamente ugualitari; d'altra parte, proprio in quanto comunità nuove, dispongono (o rischiano di disporre) in misura assai minore di efficaci o vincolanti tradizioni orali. La codificazione per iscritto delle leggi è favorita dunque da cause positive e negative."¹³

La vicenda stessa di Archiloco, sospesa fra storia e leggenda, è leggibile all'interno di questa concentrazione di forze, non ultime quelle rappresentate dalle tirannidi che ebbero, d'altra parte, forme ed esiti storici diversi a seconda delle differenti situazioni nelle quali vennero a nascere. Si può riconoscere a questo livello un argomento interessante e strettamente legato al passaggio dall'etica omerica del combattimento a quella descritta, tra ironia e memoria schiettamente omerica, da Archiloco. La genesi e lo sviluppo della tirannide appare, da una parte, in stretta relazione con la struttura dell'aristocrazia e la struttura oplitica dell'esercito¹⁴ e, dall'altra, con la crescita economica dei

¹⁰ Per tutti questi problemi di carattere storico-economico, cfr. D. MUSTI, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari 1994³; in part. il capitolo *La Grecia delle città. Legislazioni, colonizzazione, prime tirannidi*, pp. 136-226. Si rimanda inoltre alle note integrative e relativa bibliografia, ivi, pp. 206-226; ID. *L'economia in Grecia*, Roma-Bari 1981; A. M. SNODGRASS, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh 1971 (in part. pp. 360 e sgg.); ID. *Archaic Greece. The Age of Experiment*, London-Melbourne-Toronto 1980; O. MURRAY, *La Grecia delle origini*, Bologna 1996²; ID., *La città greca*, Torino 1993; F. DE POLIGNAC, *La nascita della città greca*, Milano 1991; H. BENGTSON, *Storia greca*, 2 voll., Bologna 1985.

¹¹ Su questo cfr. ancora, D. MUSTI, *Democrazia e scrittura*, in "Scrittura e civiltà" 10 (1986), pp. 21-48; S. MAZZARINO, *Nascita del pensiero storico*, in *Il pensiero storico classico*, 2 voll., Bari 1966, vol. I pp. 21-52. Sulla colonizzazione: J.L. MYRES, *Geographical History in Greek Lands*, Oxford 1953; A. J. GRAHAM, *Colony and the Mother City in Ancient Greece*, Manchester 1964; I. MALKIN, *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden 1987; J.M. COOK, *I Greci nell'Asia Minore*, Milano 1964; R. DREWS, *The Earliest Greek Settlements on the Black Sea*, in "JHS", 96 (1976), pp. 18-31; C. MEIER, *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bologna 1988; M. ROSTOVITZ, *Oriente e Grecia*, in *Storia del mondo antico*, Firenze 1965, pp. 13-385; G. CAMASSA, *Le istituzioni politiche greche*, in *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, a c. di L. FIRPO, 7 voll., Vol. I - *L'antichità classica*, Torino 1982, pp. 3-126. Lineamenti e bibliografia di storia giuridica greca in: M. BRETONNE - M. TALAMANCA, *Il diritto in Grecia e in Roma*, Roma-Bari 1994².

¹² Su questo tema, cfr. D. MUSTI, *Demokratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari 1995; Sul tema molto complesso del rapporto oralità-scrittura, si tengano presenti almeno i lavori fondamentali di E. A. HAVELOCK: *Dike. La nascita della coscienza*, Roma-Bari 1981; *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Roma-Bari 1983²; *La Musa impara a scrivere*, Roma-Bari 1987; *L'alfabetizzazione di Omero*, in AA.VV. *Arte e comunicazione nel mondo antico, Guida storica e critica* a c. di E. A. HAVELOCK e J. P. HERSHBELL, Roma-Bari 1981, pp. 3-32; M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977; B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1984. Sul problema più generale della tradizione dei testi classici, cfr.: J. CHADWICK, *Lineare B*, Torino 1959 (rist. 1977); M. DETIENNE (a c. di), *Sapere e scrittura in Grecia*, Roma-Bari 1989; J.-P. VERNANT, *Le origini del pensiero greco*, Roma 1976; G. CAVALLO (a c. di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Roma-Bari 1975; ID. (a c. di), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari 1988; ID., *Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali e culturali*, in A. GIARDINA (a c. di), *Società romana e impero tardoantico*, IV. *Tradizione dei classici, trasformazioni della cultura*, Roma-Bari 1986, pp. 83-172 e 246-271; S. P. SCULLY, *The Bard as the Custodian of Homeric Society*, in "QUCC" 8, 1981, 67-83; W.V. HARRIS, *Lettura e comunicazione nel mondo antico*, Roma-Bari 1991; A. MOMIGLIANO, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino 1974; G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1952 (rist., Milano 1974²); P. MAAS, *Critica del testo*, Firenze 1975³; L. CANFORA, *Conservazione e perdita dei classici*, Padova 1974; ID., *La biblioteca scomparsa*, Palermo 1986; L.D. REYNOLDS-N.G. WILSON, *Copisti e filologi*, Padova 1983³; R. PFEIFFER, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli, 1973; F. BOSSI, *La tradizione dei classici Greci*, Bologna 1992, p. 13 a proposito di Archiloco fr. 185, 1s. West²; V. CASADIO, *I "dubbi" di Archiloco*, Pisa 1996.

¹³ D. MUSTI, *Storia greca*, op. cit. p. 139.

¹⁴ A. M. SNODGRASS, *Early Greek Armour and Weapons*, Edinburgh 1964; ID., *The Hoplite Reform and History*, in "JHS",

ceti mercantili. La testimonianza di Aristotele (*Polit.*, V 1305a 7 e sgg.) in proposito appare molto chiara: i tiranni dell'epoca arcaica sarebbero stati dei generali passati alla politica con particolare attenzione alle esigenze del *demos* (è enunciato qui, *in nuce*, il valore futuro del termine "demagogia"). Se si pensa al ruolo dell'esercito nella città (fino alla teorizzazione platonista della classe dei guerrieri nella sua *Repubblica*) e alle tecniche di combattimento in vigore all'epoca di Archiloco, non potrà sfuggire la centralità di questa esperienza per il poeta.

Scrivono Oswin Murray che la struttura oplitica dell'esercito greco rappresenta, dal tardo VIII secolo fino alla sconfitta patita contro i Romani a Cinoscefale nel 197 a.C., l'innovazione militare più duratura e vincente di tutto il Mediterraneo ed il Medio Oriente con la creazione di eserciti di massa armati alla pesante mettendo fine ai campioni individuali come potevano essere gli eroi omerici:

La città-stato greca del VI secolo si era organizzata a più riprese in modo tale da produrre un corpo il più cospicuo possibile di combattenti addestrati, che esercitava il suo predominio sulla vita politica della città. I diritti politici erano calibrati in base al censo, e condivisi in qualche misura da tutti "coloro che erano atti alle armi", cioè fra gli individui che potevano permettersi di fornirsi delle armi di un soldato armato alla pesante (*hoplites*) [...] L'esercito oplitico pienamente sviluppato era formato da uomini armati con un equipaggiamento standard: gambali e corseletti di bronzo, un elmo di bronzo, in grado di fornire il massimo di protezione compatibile con la visuale in avanti, e un pesante scudo convesso e circolare di legno, saldamente imbracciato facendo passare l'avambraccio attraverso una cinghia centrale, e afferrando una maniglia di cuoio posta sull'orlo. Le armi da difesa erano una pesante lancia da affondo, alta una volta e mezzo il soldato, e una corta spada da affondo per il corpo a corpo. La visibilità e la mobilità scarse che risultavano da un armamento di questo tipo venivano compensate dal fatto che si combatteva in formazione compatta: poiché lo scudo di ogni soldato copriva sulla sinistra uno spazio almeno pari a quello che copriva sul davanti, ogni soldato finiva per riparare il commilitone sulla sinistra tanto quanto riparava se stesso. [...] Le file degli opliti erano schierate in profondità, in modo da combinare il massimo di forza d'urto con la necessità d'impedire l'aggiramento: formazioni dalle quattro alle otto file erano normali. Erano indispensabili ordine, disciplina e un coraggio controllato, poiché una sconnessione dei ranghi in avanti o indietro minacciava la compattezza della falange: l'affiatamento era ottenuto con addestramenti comuni e tenendo conto delle località di provenienza nel formare le file, in modo tale che ognuno conoscesse il suo vicino. [...] Lo scontro vero e proprio consisteva nella pressione esercitata da tutta la falange sugli scudi avversari, mentre dal basso o dall'alto si cercava di colpire con la lancia o la spada. Quando i combattenti nella prima fila cadevano, venivano calpestati e rimpiazzati da quelli che li seguivano. Un lato dello schieramento poteva poi spezzarsi e darsi alla fuga, spesso lasciandosi dietro gli scudi, e in assenza di cavalleria si verificavano raramente degli inseguimenti, perché era difficoltoso correre senza scompaginare i ranghi al punto da invitare i nemici in rotta a riorganizzarsi e a tentare un contrattacco: rivolgimenti della fortuna di questo genere non erano infrequenti. Quasi tutti gli eserciti vittoriosi si accontentavano, perciò, di prendere possesso del campo di battaglia spogliando i cadaveri, uccidendo o facendo prigionieri - per ottenere un riscatto o per venderli schiavi - i nemici feriti seppellendo i loro morti ed elevando un trofeo. Da battaglie come queste risultavano raramente stragi di massa, dato che esposte al pericolo erano soltanto le prime file e la fuga, anche se comportava il disonore di fronte ai concittadini, rimaneva sempre facile a realizzarsi. Era una forma di guerra altamente ritualizzata, con notevole capacità offensiva quando si trattava di affrontare truppe anche molto più numerose, ma peggio armate - data la disciplina e la coesione che sapeva esprimere. Era tuttavia brutale e pericolosa nel caso di scontri fra due eserciti oplitici. I colpi anche più banali potevano causare ferite gravissime: in alto, al collo, oppure sotto lo scudo, all'inguine...¹⁵

D'altra parte, si diceva, la tirannide pare essere implicata con lo sviluppo mercantile o, in senso più ristretto, con quello dell'economia monetaria. Inoltre, come chiarisce Musti, si può parlare di una stretta connessione con lo sviluppo economico e demografico della Grecia tra VIII e VII secolo, che ha come conseguenza "un ampliarsi del campo dei bisogni e dei conflitti sociali, a cui le vecchie strutture

5 (1965), pp. 110 e sgg.; A. J. HOLLADAY, *Hoplites and heresies*, in "JHS", 102 (1982), pp. 94-103; G. L. CAWKWELL, *Orthodoxy and hoplites*, in "CQ", 39 (1989), pp. 357-89; H.L. LORIMER, *The Hoplite Phalanx*, in "Annual of the British School at Athens", 42 (1947), pp. 76-138; E.L. BOWIE, *Miles Ludens? The problem of martial exhortation in early Greek elegy*, in O. MURRAY (a c. di), *Sympotica*, Oxford 1990, pp. 221-29; V. D. HANSON, *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, London-New York 1991; H. VAN EFFENTERRE, *La cité grecque*, Paris 1985; A. ANDREWS, *The Greek Tyrants*, London 1956; H. BERVE, *Die Tyrannis bei Griechen*, München 1967. Sui rapporti interpersonali, cfr. per esempio L. PIZZOLATO, *L'idea dell'amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino 1993.

¹⁵ O. MURRAY, *La Grecia delle origini*, op. cit., pp. 155 e sgg. Cfr. anche Y. GARLAN, *Guerra e società nel mondo antico*, Bologna 1985.

aristocratiche non rispondono più. La tirannide è quindi certamente espressione di movimenti significativi nell'economia e nella società antica e, in quanto tale, tende a interpretarli e guidarli nelle forme del potere personale (cioè familiare), li sollecita e li promuove a sua volta. Ma non è possibile definire una volta per tutte *una* specifica caratteristica economica della tirannide come tale, e spesso - come è nel punto di vista forse parziale, ma non erroneo di Aristotele - la sua forza sociale è proprio nel contado.¹⁶

Queste, in generale, le premesse che videro la nascita e l'affermazione di Archiloco, nato a Paro nelle isole Cicladi. Il riferimento alla Lidia governata da Gige e ad una eclissi di sole¹⁷ risalente al 648 a.C. fissano il *floruit* del poeta probabilmente attorno alla metà del VII secolo. Come è facile immaginare, agli scarni dati della storia si sono sovrapposti nel tempo una serie di elementi mitizzanti ed anche di natura polemica che hanno circondato questa figura di un alone che solo la critica più recente è riuscita in parte a dissolvere. Celebrazioni e invettive sembrano accompagnare costantemente questo poeta, una contraddittorietà che segnala più di ogni altro elemento il forte fascino che questa poesia ha saputo evocare tanto nei suoi continuatori quanto nei suoi critici, in entrambi i casi sempre nettissimo e senza riserve: il giudizio di Nietzsche su Archiloco e Omero "progenitori e portatori di fiaccola della poesia greca" è un momento dal quale, anche con le più caute riserve, è necessario passare¹⁸. Nei termini di una polemica letteraria, si potranno costituire due opposte fazioni: da una parte, nel campo ostile, sono schierati gli *aquae potores*, gli orafi raffinati dell'alessandrinismo (da Callimaco a Propertio); dall'altra

¹⁶ D. MUSTI, *La Grecia delle città. Legislazioni, colonizzazione, prime tirannidi*, in *Storia greca*, op. cit., pp. 166-7. Il profilo sociologico e socioeconomico della base della tirannide è quello di una popolazione contadina che si lascia rappresentare da un capo. Quindi non ha consistenza l'equazione tirannide = mercanti. I sostenitori di questa tesi si appoggiano a Tucidide (I, 13), per il quale "divenendo più potente la Grecia e attribuendo al possesso delle ricchezze un valore anche maggiore di prima, per lo più sorgevano tirannidi nelle città, mentre le entrate diventavano maggiori (prima c'erano monarchie ereditarie con prerogative definite), e la Grecia allestiva flotte, e in generale i Greci si dedicavano al mare". Ma Tucidide *non dice* che i tiranni siano mercanti, o rappresentanti di mercanti; Aristotele invece *dice* che la *base sociale* delle tirannidi è nella campagna (e porta gli esempi di Atene e Megara). Tucidide fornisce in primo luogo un inquadramento cronologico (tra l'inizio del processo di colonizzazione e l'avvio della potenza coloniale corinzia) e di sviluppo economico complessivo che include naturalmente uno sviluppo commerciale. Aristotele definisce la *base sociologica* della tirannide, Tucidide invece l'*inquadramento cronologico e storico-economico*. Dal punto di vista linguistico, può essere interessante il riscontro di *tiranno*, termine che il sofista Ippia (la notizia è riportata da A. HAUVETTE, *Archiloque. Sa vie et ses poésies*, Paris 1905, p. 22 n. 2) riscontrava per la prima volta proprio in Archiloco; testimonianza che veniva riferita nell'*hypothesis* dell'*Edipo Re* di Sofocle.

¹⁷ (Fr. 19 e 122 W.). La notizia su Gige è riportata in Erodoto I, 12, 2; F. JACOBY (*The Date of Archilocos*, "CQ", 35, [1941], 97-109) sostiene che era consuetudine fissare il *floruit* di un autore (del quale non si disponesse di dettagli biografici), nell'anno iniziale, centrale o finale di un personaggio politico contemporaneo. Cfr. inoltre A. MOMIGLIANO, *Lo sviluppo della biografia greca*, cit.; A. HAUVETTE, *Archiloque*, op. cit.; G. TARDITI, *La nuova epigrafe archilochea e la tradizione biografica del poeta*, in "PP", 11, 1956, 122-139; AE. P. PICCOLOMINI, *Quaestionum de Archilocum capita tria*, "Hermes", 18, 1883, 264-270; R. PFEIFFER, *Storia della filologia classica. Dalle origini all'età ellenistica*, Napoli 1973; H. D. RANKIN, *Archilocus of Paros*, Park Ridge (New Jersey) 1977.

¹⁸ Così il passo di Nietzsche: "Omero, il vecchio sognatore sprofondato in sé, il tipo dell'artista apollineo, ingenuo, guarda ora stupito la testa appassionata di Archiloco, il battagliero servitore delle Muse, selvaggiamente sospinto nell'esistenza: e l'estetica moderna ha saputo aggiungere solo, interpretando, che qui all'artista "oggettivo" è contrapposto il primo 'soggettivo'. A noi quest'interpretazione serve poco, perché conosciamo l'artista soggettivo soltanto come cattivo artista e in ogni forma e grado dell'arte pretendiamo soprattutto e innanzitutto superamento del soggettivo, liberazione dell'io' e assenza di ogni volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremmo mai credere minimamente a una produzione artistica. Perciò la nostra estetica deve in primo luogo risolvere il problema di come il "lirico" sia possibile come artista: lui che, secondo l'esperienza di tutti i tempi, dice sempre 'io', e che canta davanti a noi l'intera scala cromatica delle sue passioni e dei suoi desideri. Proprio questo Archiloco ci spaventa, accanto a Omero, col grido del suo odio e del suo scherno, con gli ebbri sfoghi della sua brama; [...] Dapprima egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, e genera l'esemplare di questo uno originario come musica, nel caso in cui questa sia stata detta a ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma in seguito, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli ridiventa visibile come in un'immagine di sogno simbolica. Quel riflesso senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'illusione, produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio. L'artista ha già annullato la sua soggettività nel processo dionisiaco: l'immagine che ora la sua unità col cuore del mondo gli mostra è una scena di sogno, che dà una figura sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari, oltretutto alla gioia originaria dell'illusione. L' "io" del lirico risuona dunque nell'abisso dell'essere: la sua "soggettività" nel senso dell'estetica moderna è un'immaginazione."; (*La nascita della tragedia*, in *Opere di F. N.*, vol. III-t. I, a. c. di G. Colli e M. Montinari, Milano 1982³, pp. 39 e sgg.).

coloro che invece sentivano l'energia del vino dell'ingegno. Da ultimo, tra essi, Orazio: "*Archilocum proprio rabies armavit iambo*" (*Ars*, 79)¹⁹.

Si può tuttavia affermare che i *testimonia de aetate*, i primi e più importanti autori che citano espressamente il poeta di Paro, risalgono agli inizi del V secolo, epoca in cui si assesta, si edifica con gli scopi più o meno vicini al problema della poesia, la contraddittoria fortuna di Archiloco. Scrittori diversi fra di loro per stile e filosofia, ma tuttavia accomunati da una sorta di "messa al bando" del furore archilocheo: Eraclito e Pindaro. Del primo possediamo questo "frammento"²⁰: "Omero merita di essere espulso con la frusta dagli agoni e Archiloco del pari."²¹

Testimonianza posteriore di alcuni decenni è quella di Crizia²², il cui giudizio è sorprendente giacché egli, aristocratico come Archiloco, manifesta un deciso "disdegno" nei confronti del poeta (in ciò seguito dagli aristocratici Pindaro, Plutarco e Giuliano l'Apostata): Archiloco, secondo Crizia, parlò di se stesso con le parole più malvage. Se non avesse riferito una tale fama di se stesso ai Greci, gli Ateniesi non si sarebbero dati pena di sapere due cose: né che fosse figlio di Enipò la schiava, né che abbandonò la natia Paro a causa della mancanza di mezzi e la povertà per approdare a Tasos; né avrebbero saputo che, giuntovi, si guadagnò l'avversione degli abitanti, né che ugualmente disse male degli amici e dei nemici. Inoltre non saprebbero, se non apprendendolo da lui stesso, che fosse adultero né che fosse scostumato e violento. Né saprebbero, cosa più turpe di tutte queste assieme, che gettò via lo scudo. Non fu dunque buon testimone Archiloco, avendo lasciato di sé una tale gloria e una tale fama. Di queste cose Crizia accusava Archiloco, come Eliano prudentemente sottolineava nel chiudere il brano.

I motivi di tale polemica (in realtà soltanto apparentemente tale) sono esaminati e chiariti con precisione da F. Bossi: "Per tutti questi autori, l'ideale era quello di un passato eroico, simboleggiato dai poemi omerici: ai loro occhi l'età successiva, l'età dell'aristocrazia -con le sue lotte fra *ghene* rivali, con la

¹⁹ Ma v. anche, *Epod.* VI, 13 sgg.; *Epist.* I, 19, 25, 28. Si confrontino almeno le edizioni di R. HEINZE-A. KIESSLING, Berlin 1914, (1930⁷) con importante commento, rist. con app. bibliogr. di E. Burk, 1960-1961; F. VILLENEUVE, 1929, 1932, 1934 e succ. rist., con trad. franc.; F. KLINGER, Leipzig, 1939, 1970⁵; A. LA PENNA (a c. di), *Orazio. Le Opere. Antologia*, Firenze 1969; M. RAMOUS (a c. di), *Q. Orazio Flacco. Le Opere*, Milano 1988, con app. bibliografica.

²⁰ È il fr. 22 B 42 D.-Kr (*Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch* von H. DIELS. Siebente Auflage herausgegeben von W. KRANZ, 3 voll., Berlin 1954). Si cita la traduzione dell'ediz. a c. di C. DIANO - G. SERRA, *ERACLITO. I frammenti e le testimonianze*, Milano 1987², p. 39 fr. 84, cfr. la nota di commento, ivi, p. 173. Prescindendo dal giudizio negativo, la menzione di Archiloco presuppone che i suoi carmi, insieme a quelli omerici, fossero recitati da rapsodi durante le feste. Sono questi rapsodi che, secondo Eraclito, vanno scacciati, giacché attraverso la recita dei versi i due poeti continuano ad esercitare un influsso notevole nell'ambito degli agoni e a imporre ancora, dunque, le loro idee "politiche" all'interno di quelle riunioni che sancivano in misura importante le idee dominanti della cultura greca. Si deve perciò respingere come incongruente la lettura di MARCHOVICH (*ERACLITO. Frammenti*, Firenze 1978, pp. 105-106), che sostiene -ma sarebbe in contrasto con l'etica non solo poetica, ma anche linguistica del poeta- che Archiloco "in qualche frammento oggi perduto abbia scagliato invettive contro la guerra, imitando *Iliade* XVIII 107" (ad loc.). Nella sua edizione di Eraclito, G. COLLI (*La sapienza greca. III. ERACLITO*, Milano 1980, alle pp. 76-77 e comm. p. 152) osserva: "- Interpretazione: niente condanna illuministica della poesia - si tratta del titolo di sapiente (cfr. 14 [A 67]). Per questo si parla di *agones*. Herodot. 8, 59 dice che "nelle gare chi parte prima del segnale è frustato". Di qui si può supporre che, secondo Eraclito, Omero non rispettasse le regole, il fair play". Più interessante della riflessione sul *fair play* pare il rimando al fr. 22 B 40 D.-Kr. (fr. 82 dell'ed. Diano-Serra, cui si rimanda al comm., p. 172), dove si segnala l'*hapax legomenon* "polumathies": Trad. Colli (il comm. a p. 151): "Ricchezza di esperienza non insegna l'intuizione, poiché altrimenti l'avrebbe insegnata a Esiodo e a Pitagora, e d'altro canto sia a Senofane sia a Ecateo"; trad. Diano-Serra (ed. cit., p. 39): "Il sapere molte cose non insegna ad avere intelletto: lo avrebbe insegnato ad Esiodo e a Pitagora, e così a Senofane e a Ecateo". Cfr. anche Marcovich, trad. e discuss. alle pp. 42-46. Alla testimonianza di Eraclito si aggiunga Platone *Ion* 531a (che associa all'attività rapsodica Omero, Esiodo, Archiloco), Clearco, fr. 92 Wehrli (Simonide di Zacinto *errapsoidei* nei teatri i carmi di Archiloco), Cameleonte, fr. 28 Wehrli (31 Giord.) e Athen. 14 p. 620c (e il comm. di Gulick ad loc.); cfr. C.O. PAVESE, *Problemi di metrica classica*, Genova 1978, p. 53; F. DE MARTINO, *Omero agonista in Delo*, Brescia 1982, pp. 31-43. Sui rapporti fra i luoghi citati di Eraclito, Platone, Cameleonte e Clearco, cfr. W. BELARDI, "Mcr" 10/12, 1975/1977, 21, 12; C. O. PAVESE, loc. cit.; A. CAPIZZI, *Eraclito e la sua leggenda*, Roma 1979, p. 30.

²¹ Si veda quanto da noi sostenuto riguardo all'interpretazione di questo frammento nell'*Appendice* alla presente *Introduzione*.

²² Riportato nei *Testimonia* dell'edizione di Archiloco di G. TARDITI, Roma 1968, p. 21. Si tratta del fr. 88 B 44 D.-Kr. [ap. Aelian., *Var. hist.*, 10, 13 (II, p. 110 Hercher)].

virulenza degli attacchi *ad personam*, con il suo frutto più significativo, la giambografia - non poteva non apparire l'esatto contrapposto.²³

In particolare, sulle ragioni di Crizia nel diffondere notizie che del resto appaiono in parte influenzate da una tradizione legata naturalmente alla diffusione dei componimenti, si può ipotizzare una sorta di "revisionismo storiografico" a causa del quale il politico ateniese ha convenientemente "deformato" la figura del poeta in ottemperanza alla situazione dell'Atene del V-IV secolo, impegnata in una sorta di "culto" della purezza razziale dei suoi cittadini.

Bisogna cercare innanzitutto un punto di riferimento, risalendo *à rebours* la corrente faticosa dei giudizi negativi, oramai possiamo dire "tematici", su Archiloco, un posto particolare spetta a Pindaro, nel bene e nel male. Egli diede un contributo direttamente proporzionale alla propria autorità e grandezza poetica: la lode e lo spregio come una sorta di prosecuzione ideale dell'esistenza, perfettamente coerente e inconfondibile. In un celebre passo, ai versi 53-58, della sua *Pitica II* (la cui datazione oscilla fra il 478-477 a.C., 475-470 oppure, come pare più certo, fra il 470 e il 468) sottolinea il carattere quasi autolesionista di Archiloco e se ne distacca attraverso un ritratto essenziale²⁴:

...ma io debbo evitare
il morso veemente dell'ingiuria.
Pur di lontano ho veduto
il maledico Archiloco,
spesso in miseria, impinguarsi
nell'insulto e nell'odio;
il meglio è la ricchezza
congiunta alla sorte d'esser saggio.

Converrà riflettere sul duro giudizio, sebbene all'interno di questa durezza balugini una venatura differente da quella del tiranno ateniese. Egli chiama Archiloco "malédico", spesso in miseria, spesso gonfio di odio e d'insulti. Alla miseria è preferibile la ricchezza, all'insulto una sorte, opposta e felice, di saggezza. Ma c'è un'opposizione etico-stilistica assai pronunciata, che evidentemente non esaurisce e non pertiene soltanto il confronto diretto fra due poeti. Essa invece manifesta un segnale di più vasta portata, che trova di fatto una sistemazione teorica in Aristotele (*Poet.* 4, 1448b 25)²⁵. Ma si deve leggere all'interno della notizia aristotelica una estensione del campo: egli infatti non intende parlare soltanto del biasimo *strictu sensu*, ma contiene nel suo campo semantico tutta la dimensione del *gheloion*, o meglio del "serio-comico" (*spoudogheloion*)²⁶. Rimane per noi importante la conferma, ai fini dell'intelligenza del tono e dell'impegno di Archiloco, che l'ambiente di cui tale poesia è diretta espressione è proprio quella del *komos*, il corteo festoso composto da amici (*philoî*) e compagni (*etairoî*), "ossia gli appartenenti ad una stessa consorterìa, vincolata da determinati interessi socio-politici"²⁷. Il

²³ Si citano le pp. 57-58 del volume di Id., *Studi su Archiloco*, Bari 1990², strumento importante per lo studio del poeta di Paro. Cfr. inoltre: H. D. RANKIN, *MOIKOS LAGNOS KAI HYBRISTES. Critias and his Judgment of Archilocus*, in "GB", 3, 1975, 323-334; ID., *Archilocus' Chronology and Some Possible Events of his Life*, in "Eos", 65, 1977, 5-15; M. UNTERSTEINER, *I Sofisti*, II, Milano 1967², 179-183 e 185-187 (con bibl.).

²⁴ Si rimanda per il commento testuale e le notizie storico-letterarie alla pregevole edizione delle *Pitiche* a cura di B. GENTILI, P. ANGELI BERNARDINI, E. CINGANO e P. GIANNINI, Milano 1995; il testo in questione è introdotto, con le relative notizie bibliografico-metriche, alle pp. 43-59, e relativo commento alle pp. 385-386. Cfr. inoltre R. W. BURTON, *Pindar's Pythian Odes*, Oxford 1962; B. GENTILI, *Biasimo e lode*, in *Poesia e pubblico*, cit., pp. 141-151; H. LLOYD-JONES, *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London 1971; ID., in "JHS", 93, 1973, 109-137.

²⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a c. di D. Lanza, Milano 1992³, ad. loc.: "La poesia poi si distinse secondo le proprietà dei caratteri: i più severi imitarono le azioni apprezzabili e di gente apprezzabile, quelli di gusti più facili quelli della gente dappoco, dapprincipio componendo motteggi come gli altri inni ed encomi." Dello stesso LANZA, si veda *Aristotele e la poesia: un problema di classificazione*, in "QUCC", n.s. 13 (42), 1983, 51-66. Sui problemi teoretici della poetica, vedi B. MAJ, *Elementi di metaforologia aristotelica*, Ferrara 1987.

²⁶ E' molto interessante a riguardo che Gentili intrecci questa discussione aristotelica alle riflessioni di uno studioso come M. BACHTIN, che si è lungamente occupato dell'analisi del serio-comico soprattutto nel romanzo nei suoi lavori più celebri, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968; *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, Torino 1976, pp. 179-221; *Estetica e romanzo*, Torino 1979; fino alla "summa", *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979.

²⁷ B. GENTILI, *Biasimo e lode*, in *Poesia e simposio*, op. cit., p. 143. Cfr. anche F. LISSARAGUE, *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari 1989.

più fertile risultato dell'evoluzione dei due generi della *lode* e del *biasimo* sembra appartenere e spostarsi alla riflessione ed alla concezione che fondano due generi tra loro altrettanto contigui quali la "biografia" e la "storiografia". Come chiarisce ancora Gentili riferendosi a Polibio, i due tipi di discorso si diversificano in quanto "l'uno, la biografia, ha un'impostazione encomiastica, destinata a celebrare un personaggio, mentre l'altro, il discorso storico, richiede anche a livello di ricognizione biografica, un'esposizione verace che accomuni alla lode il biasimo, senza tralasciare qualsiasi riflessione o ipotesi utile alla valutazione obiettiva dei fatti."²⁸.

D'altra parte, e per portare una ragione che dimostri a sufficienza del complesso giudizio su Archiloco da parte di Pindaro, converrà ricordare che è proprio al poeta tebano che dobbiamo le prime manifestazioni della fortuna dei carmi archilochei. Il passo è contenuto nella *Olimpica IX* (ol. LXXVII = 468 a. C.) composta per la vittoria del lottatore Ephármostos di Opunte (1-4)²⁹:

Il canto di Archiloco
risonante ad Olimpia,
 il triplice fragore del *kallínikos*
bastò come guida ad Ephármostos
in corteo coi compagni al colle di Krónos.

Quello di Archiloco doveva essere dunque un celebre canto di vittoria ad Olimpia, al punto da rendere sufficiente la menzione del triplice fragore del *kallínikos*. Canto che celebrando il più antico e divino eroe costituisce l'antefatto ideale per sottolineare la capacità di questo *nuovo* inno di celebrare fatti altrettanto grandi³⁰.

Altre testimonianze risultano dall'iconografia e dalle epigrafi. Testimonianze che, data la scarsità di altre fonti, hanno contribuito notevolmente tanto alla leggenda quanto alla storia autentica del nostro poeta. Al IV/V secolo risale la più antica, forse l'epitafio del poeta: "Qui giace il pario Archiloco, figlio di Telesicle."³¹. Sappiamo da Pausania che il grande Polignoto, pittore di Taso attivo nel V secolo, raffigurò a Delfi, nella *Lesche dei Cnidi*, da una parte la "pietra di Tantalò", ispirandosi direttamente al "logos di Archiloco". Dall'altra parte raffigurò l'avo Telesicle (Tellis, sembra il diminutivo, o almeno ipocorismo del nome) il quale, assieme alla vergine Cleobea recante, per prima, i culti di Demetra da Paro a Taso, vi dedusse la nuova colonia³². Il monumento marmoreo, risalendo al 510 a.C. circa permette di innalzare di qualche decennio l'instaurazione della gloria del poeta.

²⁸ Ivi, p. 151. Lo studioso rinvia gli approfondimenti a B. GENTILI-G. CERRI, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, pp. 69 e sgg.

²⁹ PINDARO, *Olimpiche*, a c. di L. Lehnus, Introd. di U. Albin, Milano 1981, pp. 142-160 (introd., testo, traduzione e note di commento). Il frammento in questione è il 324 West (*spuria*).

³⁰ Si è supposto che il canto in questione consistesse in un inno ad Eracle (l'eroe per eccellenza) di cui a noi è rimasto un solo frammento (fr. 324 West). Si veda la discussione e la cernita di testimonianza in West, cui Bossi aggiunge la testimonianza di *Ath.* 2, 50 p. 363 Miller. West in sostanza giudica spurio il frammento basandosi su ragioni metrico-linguistiche. Si suppone che archilocheo sia solo il termine "*kallínike*", tra l'altro l'unico termine ripreso da Pindaro (Bibl.: C. W. Mac LÉOD, "Hermes", 110, 1982 372, 2; L. V. SYBEL, "Hermes", 5, 1871, 192-204). Ma di questa fama non è solo Pindaro il testimone. Forse a questo frammento si richiama un'epigrafe scoperta a Metaponto della fine del VI sec., CEG 396, 2 Hansen; cfr. P. FRIEDLÄNDER- H. HOFFLEIT, *Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse*, Berkeley-Los Angeles 1948, p. 107; *IG XIV* 1293a.

³¹ Il testo è riportato fra i "testimonia epigraphica" dell'edizione TARDITI 1968; cfr. N.M. KONTOLEON, *Archilocos und Paros*, cit., pp. 44-46; ID., *Aspects de la Grèce pré-classique*, Paris 1970.

³² PAUSANIA, *Graec. Descr.* X, 28, 3. Cfr. l'ed. a c. di M. H. ROCHA-PEREIRA, *Pausanias Graeciae Descriptio*, 3 voll., Leipzig 1981, vol. III, libri. IX-X, pp. 154-155). Cfr. anche A. LESKY, *Storia della letteratura greca*, 3 voll., a c. di F. Codino, Milano 1962, vol. I -*Dagli inizi a Erodoto*, pp. 154-160. Lo studioso sottolinea quanto significativa fosse la presenza della sacerdotessa di Demetra ai fini dei temi della poesia "giambica" archilochea, che rintraccerebbe così alcuni motivi originali. Sulla questione, definita peraltro ormai "sterile", è tornato il Gentili per chiarire, che "il giambico non fu comunque il metro esclusivo di questo genere poetico. Come è noto, sia il distico elegiaco sia l'esametro furono anch'essi metri fruibili nell'ambito del serio-comico [...] Anzi, proprio la varietà dei metri (giambici, trochei, distici elegiaci, esametri, strutture asinartete) fu uno dei tratti caratterizzanti e istituzionali di questa poesia, cui fa riscontro del resto la pluralità degli stili, dei toni e dei livelli narrativi" (*Biasimo e lode*, cit., p. 144). Su Archiloco e Polignoto, C. GASPARRI, *Archiloco a Taso*, in "QUCC", n.s. 11 (40), 1982, 33-41; F. BOSSI, *Appunti per un profilo di Archiloco*, in "Quad. di Storia", 13, 1981, 117-

Gloria che soprattutto trova alimento nelle epigrafi e in una lastra scolpita, facenti parte probabilmente di un *temenos*: l'*Archilocheion*, ossia di un *mnemeion*, scoperto a Paro nel 1949, e rappresentante Archiloco disteso su una *kline* insieme ad una serie completa di armi (scudo, elmo, spada, corazza, schinieri) e una lira³³. Tale rilievo è stato da tempo inserito, come scrive Gasparri, nel gruppo dei cosiddetti *Totenmahlreliefs*³⁴, rappresentando addirittura “la più antica testimonianza del tema del banchetto funebre nella scultura monumentale sul terreno greco. Per avere una seconda redazione dello stesso tema si dovrà attendere l'altrettanto noto rilievo da Taso a Istanbul, più recente di almeno una generazione.”³⁵.

Dal confronto fra gli elementi formali delle sculture, le conclusioni sulla cronologia cui Gasparri giunge, possono riassumersi in questi termini:

660-650 a.C.: fondazione della colonia di Paro a Taso, in coincidenza con il *floruit* di Archiloco, che alla spedizione prende parte attiva o ne è il protagonista;

510-500: fondazione o ristrutturazione architettonica del *mnemeion* di Archiloco a Paro; canonizzazione dell'immagine del poeta come eroe locale;

477: adesione di Taso alla lega delio-attica;

463: sollevazione e riconquista di Taso da parte di Cimone;

460-450: definizione del culto di Archiloco come *heros ktistes* (cioè, “eroe fondatore”) a Taso mediante replica dell'immagine di Paro; Nekya di Polignoto nella Lesché dei Cnidi; pisside di Eretria; formazione della biografia “delfica” di Archiloco e invenzione degli oracoli di fondazione forse già dalla metà del secolo;

metà del III sec. a.C.: ristrutturazione dell'*Archilocheion* di Paro da parte di Mnesiepes, etc.³⁶

Per quanto concerne le testimonianze epigrafiche cui si accennava sopra, tali epigrafi, eponime dai dedicanti Mnesiepes e di Sosthenes³⁷, sono riferibili ad antiche biografie del poeta³⁸, e presentano

142; N. M. KONTOLEON, *Néai epigraphai peri Archilokou ek Parou*, “AE” 1952 (1955), 32-95; ID., *Archilocos und Paros*, in *Archiloque*, “Entr. Hardt”, X, Vandoeuvres-Genève 1964, pp. 37-86; ID., in *Charisterion Orlandos*, I, Athinai 1965, pp. 318-418. Sulla colonizzazione di Paro, si veda: A. J. GRAHAM, *The Foundation of Thasos*, in “Annual of the British School at Athens”, 73, 1978, 61 e sgg.; R. MARTIN, *Thasos colonie de Paros*, in “Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente”, 45, 1983, 171 e sgg.; D. SCHILARDI, in “Problèmes d'archéologie et d'ethnographie”, 1983, 271 e sgg.; E. LANZILLOTTA, *Paro dall'età arcaica all'età ellenistica*, Roma 1987; J. POUILLOUX, *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos, I: De la fondation de la cité à 196 avant J. C.*, (*Études Thasiennes*, III), Paris 1954; ID., *Glaucos, fils de Leptine, parien*, in “BCH”, 79, 1955, 75-86; ID., *Archiloque et Thasos: histoire et poesie*, in *Archiloque*, “Entr. Hardt”, X, Vandoeuvres-Genève 1963, 3-27; ID., *La fondation de Thasos: archéologie, littérature et critique littéraire*, in “Rayonnement grec” (*Hommage à C. Delvoye*), 83, 1982, 91-101; G. A. PRIVITERA, *Archiloco e le divinità dell'Archilocheion*, in “RFIC”, 94, 1966, 5-25; G. TARDITI, *La nuova epigrafe archilochea e la tradizione biografica del poeta*, in “PP”, 11, 1956, 122-139.

³³ Cfr. J. J. BACHOFEN, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli 1987; J. M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VI^e au IV^e siècle avant J. C.*, in “Bibl. Ec. Fr. Rome Ath.” 246, 1982, p. 601 e sgg.

³⁴ Lo studioso rimanda in particolare allo studio complessivo su tale tipo di monumenti di Rhea N. Thönges-Stringaris, in *Athen. Mitt.* 80, 1965, nr. 33, pp. 3 sgg., 73 e Biel. 3 sgg.

³⁵ C. GASPARRI, *Archiloco a Taso*, op. cit., p. 34. Quest'ultimo rilievo appare chiaramente come una “copia” con l'inserimento di alcune intenzionali modifiche rispetto a quello di Paro. Spiega GASPARRI (p. 35): “Questo, per primo in ambiente greco, utilizza su una membranatura architettonica - secondo una consuetudine già collaudata in ambiente ionico - un più antico motivo di tradizione orientale; motivo, quello del banchettare sdraiati, che le fonti letterarie documentano come corrispondente ed effettiva pratica per la prima volta con Archiloco stesso”. Il rilievo di Taso, concepito invece a sé stante, riprende in un diverso ordinamento gli elementi caratterizzanti del modello: “Se pure la sparizione della policromia ha comportato la perdita di alcuni particolari necessari della composizione (la lunga spatola con cui la donna estrae il profumo dall' *alabastron*, il manico dello specchio appeso sopra di lei, le vivande sul *tripous*), le eccellenti condizioni del marmo rendono chiaramente leggibile la scena, in cui dominano gli attributi dell'uomo: l'elmo corinzio, lo scudo peltato.” (*ibid.*, p. 36).

³⁶ C. GASPARRI, *Archiloco a Taso...*, cit., p. 38.

³⁷ *SEG* 15 (1958), 517 (III sec. a.C.), e *IG* 12 (5), 445 (+ Suppl., pp. 212-214) (I sec. a.C.).

³⁸ Le due iscrizioni sono citate rispettivamente come *Mnes. A* o *B*, *Sosth. A* o *B* (giacché entrambe le iscrizioni sono composte di due lastre; cfr. Privitera *Archiloco e le divinità*, cit., p. 5). Cfr. anche A. HAUVETTE, *Archiloque*, op. cit., pp. 3-11, a proposito dell'epigrafe di Sosthenes, scoperta e pubblicata da F. HILLER VON GÄRTRINGEN [*Archilochosinschrift aus Paros*, in “Mitth. des athen. Inst.”, t. XXV (1900), p. 1 e sgg.; lo stesso studioso ha fornito una seconda e più esatta lezione

un'immagine stilizzata e del tutto pertinente al culto eroico attribuito al poeta: impegnato nelle guerre di espansione e colonizzazione, iniziato dalle Muse alla poesia e caro al dio di Delfi. Vediamo quali notizie possono dedursi dall'iscrizione di Mnesiepes. La perdita delle prime 57 righe ci impedisce di sapere come si arrivò alla costruzione del *témenos*. Di certo Mnesiepes si recò a consultare la Pizia avendo sottomano un progetto chiaro e da realizzare a nome di tutta la collettività di Paro. "Il ruolo di Delfi -scrive Privitera- fu di autorizzare e, in qualche punto, di emendare il progetto. [...] Mnesiepes avrebbe chiesto se sacrificare alle Muse, Apollo Musagete e Mnemosyne; a Dionsio, le Ninfe e le Ore, oltre che ad Archiloco. Delfi avrebbe prescritto le altre divinità."³⁹. La presenza di queste e altre divinità

in *IG*, vol. XII, fasc. V, pars I, *Inscriptiones Cycladum prater Tenum*, Berlin 1903, n° 445; anche in *IG* XII,5,2 (1909) add., p. 315; ID. + W. PEEK, *IG* XII (suppl.) (1939), p. 212 sgg. Lo stesso PEEK ha dato una nuova edizione delle prime venti linee della col. I di *Sosth. A*, in "Philologus" 99, 1955, 41.]. Entrambi i testi anche in M. TREU, *Archilocos*, München 1959, pp. 40 e sgg.; 205 e sgg. Ed è proprio nella iscrizione di Mnesiepes che è contenuta la famosa leggenda dell'incontro di Archiloco con le Muse (in TARDITI 1968, p. 5, 22-44): "Raccontano dunque che Archiloco, ancora ragazzo, andò in campagna per volere del padre Telesicle, in un posto che chiamano "i prati" (Leimones), affinché recasse in città una vacca per venderla. Levatosi che era ancor notte, al chiaro di luna, cominciò a portare la vacca in città. E quando fu in vicinanza del luogo che chiamano "le pietre lisce" (Lissides), gli sembrò di vedere un gruppo di donne; pensando che tornassero in città dal lavoro nei campi, si fece da presso e incominciò a motteggiarle forte e a stuzzicarle. Quelle non furono da meno, e gli chiesero se la vacca che conduceva era da vendere al mercato. Lui confermò e le altre gli dissero che loro stesse avrebbero versato una giusta caparra. Ciò detto, avvenne che egli non vide più la vacca né quelle donne, ma soltanto ai suoi piedi giacere una lira. Ne fu invero meravigliatissimo, ma in breve tempo comprese essergli apparse le Muse che gli avevano lasciato la lira. Dunque la prese, e tornatosene in città raccontò al padre ogni cosa. Telesicle ascoltò tutto, e vista la lira stupì. E immantinentemente cominciò a cercare la vacca per tutta l'isola, ma senza alcun successo." Come appare chiaramente, l'episodio ha molte circostanze analoghe a quelle della "vocazione" alla poesia narrato da Esiodo nel prologo della *Teogonia* (22-34; ed. WEST, Oxford 1968): Le Muse dunque "insegnarono un tempo ad Esiodo un bel canto, / mentre pascolava le greggi sotto il divino Elicona; / per primo questo discorso dissero a me le dee, / le Olimpie Muse, figlie di Zeus egioico: / "O pastori, abitanti della campagna, / pessima stirpe, tutto ventre; / noi sappiamo dire molte menzogne simili alla verità, / e sappiamo anche, quando lo vogliamo, cantare la verità." / Così dissero le figlie del grande Zeus, che sanno parlare / e mi diedero lo scettro, un ramo d'alloro, / dopo averlo raccolto, bellissimo; e mi ispirarono un canto, / divino, affinché cantassi ciò che sarà e ciò che è, / mi ordinarono di cantare la stirpe dei beati, eterni; / ma esse per prime e alla fine, sempre". Interessante a questo riguardo è il saggio di W. TRIMPI, *Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and its Continuity*, Princeton 1983; si vedano anche: P. PUCCI, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore-London 1977; G. BROCCIA, *Tradizione ed esegesi. Studi su Esiodo e sulla lirica greca arcaica*, Brescia 1968; AA. VV. (a c. di), *Hésiode et son influence. Entretiens sur l'antiquité classique*, "Entr. Hardt" VII, Genève 1962; AA. VV. *Hesiod, Herausgegeben von E. Heitsch, Wege der Forschung*, XLIV, Darmstadt 1966; G. ARRIGHETTI, *Esiodo, letture critiche*, Milano 1975; C.O. PAVESE, *Tradizione*, cit.; ID., *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974; Fr. SCHWENN, *Die Theogonie Hesiods*, Heidelberg 1934; G. S. KIRK, *The Structure and Aim of the Theogony*, in "Entr. Hardt" VII, Genève 1962, pp. 61 sgg.; B. A. VAN GRONINGEN, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1960², pp. 256 sgg.; T. BREITENSTEIN, *Hésiode et Archiloque*, Odense 1971. Sul problema del prologo esiodico e i suoi rapporti con Omero, cfr: H. MUNDING, *Hesiods Erga in ihrem Verhältnis zur Ilias*, Frankfurt am Main 1959; S. ACCAME, *L'invocazione alla Musa e la "Verità" in Omero e in Esiodo*, in "RFIC", 1963, pp. 257 e sgg. e pp. 407 e sgg.; M. R. FALIVENE, *Il codice di Dike nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi della Antologia Palatina, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il Fragmentum Grenfellianum)*, in "QUCC" 8, 1981, 87-104; L. E. ROSSI, *Il termine "ciclico" e l'agoghé ritmica*, Roma 1963; A. ARDIZZONI, *POIEMA. Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Bari 1953; T. D. GODDELL, *Chapters on Greek Metric*, New Haven 1901; P. GUILLON, *La Béotie ancienne*, Paris 1948. Sulla lingua, si vedano almeno: I. SELLSCHOPP, *Stilistische Untersuchungen au Hesiod*, Hamburg 1934; H. TROXLER, *Sprache und Wortschatz Hesiod*, Zürich 1964; G. P. EDWARDS, *The Language of Hesiod and its traditional Context*, Oxford 1971. Sui rapporti con l'oralità: A. HOEKSTRA, *Hésiode et la tradition orale*, in "Mnemosyne", 1957, pp. 192 e sgg. (ora in ARRIGHETTI, *op. cit.*); E. A. HAVELOCK, *Thoughtful Hesiod*, in "Harvard Studies in Classical Philology", 1966, pp. 61 sgg. (ora in ARRIGHETTI, *op. cit.*); A. DIHLE, *Homer-Probleme*, Opladen 1970; T. B. WEBSTER, *From Mycenae to Homer*, London 1960²; J. A. NOTOPOULOS, *Homer, Hesiod and the Achaeans Heritage of oral Poetry*, in "Hesperia", 1960, pp. 177 e sgg.; H. MAEHLER, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechenland bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963; F. KRAFFT, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Göttingen 1963. Tra le testimonianze artistiche dell'episodio di Archiloco che incontra le Muse, si ricorderà la pisside di Eretria, erroneamente giudicata come la rappresentazione della iniziazione poetica di Esiodo (cfr. C. GASPARRI, *Archiloco a Taso*, cit., pp. 38-40).

³⁹ G. PRIVITERA, *Archiloco*, cit., p. 7. Lo studioso rende anche la trascrizione dei tre oracoli concernenti il poeta (*Mnes. A* col. II, 1-22): I gruppi delle divinità di cui si dà notizia nell'epigrafe sono: [1] MUSE, APOLLO MUSAGETE, MNEMOSYNE. Così Privitera (cit., p. 8): "Lo stretto rapporto tra le divinità prescritte dagli oracoli, la biografia contenuta nelle epigrafi e il testo del poeta, è chiaro nel caso delle Muse. Il primo oracolo le nomina per prime: la biografia inizia con la leggenda (*legousi: Mnes. A* col. II, 22 ssg.) che al chiarore della luna le dee apparvero ad Archiloco giovinetto e gli donarono la lira in cambio della mucca che egli riconduceva in città." Leggenda avallata dal fr. 1 D.; [2] ZEUS HYPERDEIXIOS, ATHENA HYPERDEXIA: come ha dimostrato Robert [L. ROBERT, *Hellenica* X, Paris 1955, p. 64; cfr. pp. 62-66; 295 e sgg.; *ib.*, XI-XII, Paris 1960, p. 581]. L'epiteto indica la potenza protettrice della divinità, che fa valere la propria potenza e che stende la destra sui suoi fedeli. PRIVITERA (p. 11): "Il culto delle due divinità è giustificato, all'interno

naturalmente non doveva costituirsi semplicemente sul loro culto a Paro ma, questo è un punto determinante, dovevano essere in qualche modo presenti *anche* nel corpus poetico di Archiloco⁴⁰. Certo anche in questo caso la scelta delle divinità era delicata non solo in se stessa ma anche riguardo alla personalità forte del poeta che certamente da una parte aveva entusiasmato i concittadini, ma dall'altra - ripensando al giudizio di Crizia -doveva essere anche causa di non poco imbarazzo. Con questo criterio furono perciò inclusi Zeus e Athena Hyperdexioi, favorevoli tanto ai Parii quanto al poeta in guerra; Posidone Asphaleios, dio di capitale importanza per gli abitanti di un'isola e per un guerriero che spesso ha varcato il mare; Herakles e Artemide, patroni della gloria della comunità così come di ciascuno;

dell'*Archilocheion*, dai versi in cui il poeta fu solito attribuire all'aiuto di Athena, figlia di Zeus, le vittorie sul nemico" [in Archiloco, fr. 41; 68; 74; 94 D.; fr. 125 Bgk.; 84 D.]; [3] POSIDONE ASPHALEIOS. PRIVITERA (pp. 12-15): "Sul significato dell'epiclesi non esistono dubbi. Come Asphaleios il dio proteggeva dai terremoti ma soprattutto dai pericoli del mare, concedendo ai naviganti un sicuro viaggio: a lui si sacrificava prima di imbarcarsi.". Il culto a Paro è testimoniato [IG XII 5, 216], e stretto è il rapporto tra Archiloco e il mare; [4] HERAKLES. Il KONTOLEON (*Neai epigraphai*, cit., p. 88 e sgg.) sottolinea l'importanza del culto dell'eroe a Paro e Taso, supponendo che la fonte di Apollodoro (II 5, 9) e dell'epigrafe italiota (IG XIV 1293a) che ne accennano sia proprio Archiloco; appoggiandosi anche alle due citazioni, già discusse *supra*, di Pindaro (*Ol.* IX, 1 ssg.; *Pyth.* II, 53-58). PRIVITERA (pp. 15-16): "Ciò che non si può provare è che Archiloco abbia cantato le gesta di Herakles a Paro. Dalle nostre fonti risulta con chiarezza che egli cantò la saga di Deianira, Acheloo, Herakles e Nesso (*schol.* Ap. Rhod. I, 1212-19a; Dio Chrys. *or.* 60, 1; *schol.* B Hom. *Il.* XXI 237), che cioè trattò diffusamente il mito di Herakles, non che di lui cantò le gesta anche a Paro.". Famosissimo nell'antichità il suo inno per l'eroe fu cantato ad Olimpia come epinicio. Ancora nel III sec. a. C. lo si considerava comunemente un epinicio: Callimaco (fr. 384, 39 Pf.) lo chiama *Achilokou nikaion ephumnion*. Inoltre, il primo ad usare l'inno come epinicio pare sia stato lo stesso Archiloco, in occasione della vittoria conseguita a Paro con un inno a Demetra: "questo sembra dedursi da *schol.* Aristoph. *Av.* 1764 [...]. Se questo è vero, allora Herakles fu per Archiloco il patrono di ogni vincitore, atleta o poeta che fosse: l'eroe glorioso, come suonano il suo nome stesso ("gloria di Hera") e l'epiteto con cui è invocato (*kallinike*, "dalle gloriose vittorie"); [5] ARTEMIDE EUKLEIA. Il culto pario è testimoniato (IG XII 5, 220). Così PRIVITERA (p. 17): "La prescrizione del culto di Artemide Eukleia nell'*Archilocheion* trova la sua spiegazione nella leggenda raccontata in *Mnes.* A col. II, 48-55: qualche tempo dopo che Archiloco era tornato a casa con la lira donatagli dalle Muse, il padre Telesicle fu inviato dai concittadini, insieme a Licambe, a interrogare l'oracolo di Delfi. Telesicle colse l'occasione per domandare anche delle cose sue e l'oracolo gli predisse che sarebbe diventato immortale e famoso tra gli uomini quel figlio che a lui, appena sbarcato a Paro, avesse rivolto la parola. Acquistando fama di poeta Archiloco aveva realizzato l'oracolo di Delfi." (il testo è contenuto in A(E.) 2, 50 ss.; cfr. *Delph. Or.* 4, 5, 230-232 P.-W.). Che a dispensargli la gloria fosse stata Artemide (le Muse potevano concedergli solo il canto) risulta chiaro dal fatto che il riconoscimento del suo destino alla gloria era avvenuto durante le feste della dea. "La prova -aggiunge PRIVITERA, p. 18- che i Parii sentivano il destino del loro poeta legato strettamente a quello della città è in *Sosth.* A col. I, 1-9, dove è detto che la biografia di Demea oltre ad illustrare la *pietas* di Archiloco e il suo zelo per la patria, faceva menzione dell'attività poetica, in rapporto sempre alle vicende di Paro"; [6] DIONISO, LE NINFE, LE ORE. PRIVITERA (pp. 18-22; cfr. anche di ID., *Archiloco e il ditirambo letterario pre-simonideo*, in "Maia" 9, 1957, p. 95 e sgg.): "L'associazione di Dioniso con le Ore, ancor più dell'altra con le Ninfe, chiarisce che anche il secondo altare era dedicato, come il primo, a divinità della poesia. Alle Muse, venerate sul primo con la loro guida Apollo e con la madre Mnemosyne, corrispondeva Dioniso, venerato sul secondo altare con il suo seguito di Ninfe e le Ore. Le divinità principali dell'*Archilocheion* (giova ripeterlo) furono le Muse e Dioniso, non Apollo e Dioniso. I rapporti di Archiloco con la religione dionisiaca sono illustrati in una parte dell'epigrafe mutila della metà destra (*Mnes.* A col. III 16 sgg.). Il senso sembra seguire questa traccia: inizialmente, durante la festa (di Dioniso, si soleva celebrare il dio) nella nostra città (con...); dicono che Archiloco (per primo) abbia improvvisato (un canto in onore del dio e abbia riunito intorno a sé) alcuni cittadini per insegnarglielo. [...] Quanto si ricava dal testo che segue è abbastanza chiaro: ai concittadini il contenuto del componimento parve *iambikoteron*. Processarono, dunque, il poeta e lo condannarono: Dioniso colpì allora gli uomini negli *aidoia*. L'oracolo di Delfi, interrogato, disse che il male non sarebbe scomparso finché Archiloco non fosse stato liberato: solo allora i Parii capirono la causa della loro disgrazia e riandando con la memoria alle parole dette da quell'uomo si resero conto di avere sbagliato. ". Dunque la figura di Archiloco appare legata alla storia del culto e della *mousiké* di Dioniso a Paro, e certamente non si può dire che sia stato il poeta a introdurre il culto del dio nell'isola. Analogamente all'episodio degli Ateniesi che si rifiutarono di ricevere la statua e il culto del dio a opera di Pegaso di Eleutherai, quello archilocheo segnala il poeta come un fautore della religione dionisiaca che proprio durante il VII-VI sec. conobbe una fase di grande ripresa; [7] POSIDONE ASPHALEIOS, HERAKLES. Il culto di queste divinità, menzionate del resto già nel primo oracolo, pare non avere una spiegazione certa. Forse è verosimile dedurre -secondo PRIVITERA (p. 22)-che "i sacrifici fossero offerti alternativamente, alle divinità ora di un gruppo ora dell'altro: in tal caso Delfi avrebbe incluso Posidone Asphaleios ed Herakles in ambedue i gruppi per farli partecipi ogni volta dei sacrifici compiuti nell'*Archilocheion*. Ma anche così rimane oscuro perché dovessero godere di tale privilegio proprio Posidone Asphaleios ed Herakles."; [8] APOLLO PROSTATERIOS. PRIVITERA (p. 23): "L'epiteto è proprio di divinità che difendono, preservano da sventure (cfr. in *CIG* 3530) ed in particolare Apollo (*Soph. El.* 637 + *schol.*; *Phot. lex. s.v.*) che in questa sua funzione aveva talora una statua davanti alla porta (*Hesych. s.v. prostathérion*) [...] Il culto nell'*Archilocheion* non ha bisogno di spiegazioni, tanto è naturale che il luogo fosse posto sotto la protezione di una divinità come Apollo, eminentemente *alexikakon*."

⁴⁰ Le ricerche di KONTOLEON in tale senso, secondo PRIVITERA (*ibid.*, p. 8), "toccano la questione solo incidentalmente: proponendosi di rintracciarne il culto a Paro e nel mondo greco, e non il senso nell'*Archilocheion*, l'editore ha finito con l'alterare la prospettiva secondo cui furono scelti i due gruppi principali di dèi...".

Apollo Prostatérios, custode del *témenos*. È evidente quanto sia pesata sulla realizzazione del monumento eroico del poeta la “collaborazione” dell’oracolo delfico. A questa sorta di “predilezione” delfica si è opposto il Piccolomini, sostenendo che gli oracoli della Pizia a Calonda e gli altri concernenti il poeta di Paro sono “studio et artificium [...] conficta”⁴¹. D’altra parte bisogna registrare la tesi di J. Defradas⁴², secondo il quale verso la metà del VI secolo il clero di Apollo, conquistata la supremazia nel santuario delfico, abbia cominciato a creare una sorta di imperialismo morale che doveva accrescerne prestigio e influenza. Uno dei mezzi elettivi fu quello di “inventare” una tradizione di rapporti con personaggi illustri (Omero, Gige, Esiodo, etc.) ed importanti avvenimenti del passato, come ad esempio la fondazione di colonie (e qui rientrerebbero gli oracoli relativi a Taso e ad Archiloco)⁴³.

Intorno alla dimensione di Archiloco maestro di poesia, esiste tutta una tradizione legata alla sua innovazione dal punto di vista metrico e tematico. Sulla questione della relazione del giambo con la commedia la polemica è ancora aperta⁴⁴ e qui si tenterà solamente di seguire una traccia che verosimilmente integri la comprensione della figura e della fortuna del poeta di Paro. Occorre necessariamente sottolineare di nuovo, che una prima forma di “giustizia” nei confronti di questo poeta sarà quella di mettere da parte i consueti dati deteriori o ipercritici sulla sua poesia, cioè sgomberare il campo dagli *idoli* per riconnettere in tutta la sua importanza la scaturigine lirica del poeta con il corso movimentato della commedia attica, soprattutto quella *archaia*⁴⁵.

⁴¹ AE. PICCOLOMINI, *Quaestionum de Archiloco*, cit., p. 270; cfr. inoltre, E. MEYER, *Geschichte des Altertums*, III, Stuttgart-Berlin 1937², 434, 2 e 540, 1.

⁴² J. DEFRADES, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954 e 1972², pp. 293-299.

⁴³ Ciò spiegherebbe anche l’oscillazione del giudizio di uno scrittore così legato a Delfi come Plutarco: cfr. *Cat. Min.* 7, 2; cfr. *Rat. Aud.*, 13; *Curios.*, 10 [*Mor.* 45b; 520b]; fr. 40 Sandb.). D’altra parte, riconosce che, dopo morto, a lui come a Esiodo vennero riconosciuti onori divini (*Num.*, 4, 9; cfr. *Sera Num. Vind.*, 17 [*Mor.* 560e]).

⁴⁴ Ma tuttavia appare importante questa notizia della *Poetica* (4, 1449a 19-28), quando Aristotele avvia il discorso sull’evoluzione della tragedia individuandone le forme originarie ancora in contatto con la tradizione orale, e di una nascita dall’ “improvvisazione” di coloro che guidavano il ditirambo, passando poi attraverso molti mutamenti fino a quando non ebbe conseguito la propria natura. E inoltre: [Trad. D. Lanza 1992³: “Per quanto riguarda la grandezza: da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambo. All’inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile, ma, affermatosi il parlato, fu la stessa natura a trovare il verso appropriato; il giambico è in effetti il verso più colloquiale e un segno di ciò è che nella nostra conversazione ci capita di dire spesso giambi, mentre è raro che si dicano esametri, e solo quando ci si allontana dal tono discorsivo.”; Trad. Lanza 1992; cfr. il commento di LUCAS, Oxford 1988⁴, ad loc., pp. 80-86, dove tra l’altro si registra al passo 1449a 11 la menzione del fr. 77 di Archiloco: “This must mean more than that he knew the words, rather than he knew how to improvise, or to sing new words which appeared to be improvised on the spot, while the chorus answered with a traditional refrain. There is no doubt that this is how the word was used by A.’s contemporary, Heraclides of Cumae, (ap. Athen. 145D): “The *exarchon* is separate from the chorus, though still attached to it; thus he is the first stage in the development towards an independent actor.”]. Questo passo discende dalla menzione precedente del *Margite* attribuito ad Omero che diviene così la fonte della commedia (cfr. *Poet.* 4, 1448b 36-38 [“per primo fece intravedere anche la forma della commedia, drammatizzando non il motteggio, ma ciò che è ridicolo”; ed. Lanza, cit., ad loc.; cfr. comm. di Lucas, pp. 77-78]), così come della tragedia (con *Iliade* e *Odissea*). La diversa connotazione di *psogos* e *geloion* ha riflessi filosofici anche nella trattazione etico-politica (cfr. sotto, i riferimenti alle *Etiche* a *Nicomaco* e alla *Politica*). Discussione e riferimenti bibliografici in F. BOSSI, *Studi sul Margite*, Ferrara 1986; D. LANZA, *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella Poetica di Aristotele*, in C. QUESTA (a c. di), *Filologie e forme letterarie*, vol. V, Roma 1987, pp. 98 e sgg.; F. BROMMER, *Satyrspiele*, Berlin 1959.

⁴⁵ Vanno menzionati i lavori che ENZO DEGANI ha dedicato alla giambografia e alla poesia parodica greca (particolarmente ad Ipponatte): ID. (a c. di), *Poeti greci giambici ed elegiaci. Letture critiche*, Milano 1977; ID. - G. BURZACCHINI, *Lirici greci. Antologia*, Firenze 1970 (e succ. rist.); ID., *Poesia parodica greca*, Bologna 1983²; ID., *Studi su Ipponatte*, Bari 1984; ID., *Insulto ed escrologia in Aristofane*, in “Dioniso” LVII, 1987, 31-47; ID., *Giambo e commedia*, in E. CORSINI (a c. di), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986/88, pp. 157-179; ID. (a c. di), *I lirici e Platone*, in *Civiltà dei Greci* 2, Firenze 1987, pp. 1-96; ID., *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, ed. H. D., Leipzig 1983. Cfr. inoltre: G. MASTROMARCO, *La commedia*, in AA.VV., *Lo spazio letterario nella Grecia antica*, Roma 1992, pp. 335-377; ID., *Storia di una commedia di Atene*, Firenze 1974; M. G. BONANNO, *Nomi e soprannomi archilochei*, in “MH” 37, 1980, 65-88; ID., *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, vol. I, Urbino 1987, pp. 213-218; F. PERUSINO (a c. di), *Platonio. La commedia greca*, Urbino 1989; M. VETTA (a c. di), *Poesia e simposio nell’antica Grecia*, Roma-Bari 1983; S. KOSTER, *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Mesenheim am Glan 1980; C. MIRALLES-J. PÓRTULAS, *Archilocos and the Iambic Poetry*, Roma 1983; ID., *The Poetry of Hipponax*, Roma 1988; R. M. ROSEN, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988; ID., *Hipponax, Bupalos and the Conventions of the Psogos*, in “TAPhA” 118, 1988, 29-41; G. A. GERHARD, *Jambographien*, “RE” 9, 1, 1914 cc. 651-680; W. RÖSLER - B. ZIMMERMANN, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991; M.

Si può tuttavia segnalare che è soltanto con l'inizio del secolo scorso che la critica ha avuto una inversione di tendenza, vagliando gli elementi della tradizione e delineando di Archiloco un'immagine nuova, letterariamente più corroborata e decisamente congrua riguardo all'importanza di questo poeta, che solo oggi trova il giusto riconoscimento⁴⁶. Il Müller, allievo del Boeckh, sostenne per primo la tesi che ricollegava il genere giambico (e di conseguenza quello comico) alle cerimonie propiziatrici della fertilità e fecondità, feste in onore di Demetra che avevano come caratteristica precipua il motteggio e la scurrilità ed inoltre, sottolinea lo studioso, lo stesso termine *iambos* originariamente avrà voluto dire lo "scherzo" cultuale e festivo⁴⁷.

Normalmente questa ipotesi si rifaceva storicamente ad un luogo ben preciso dei cosiddetti "Inni omerici", quello dedicato appunto a Demetra dove si narra del dolore della dea in seguito al rapimento della figlia Proserpina da parte di Hades. Nel suo girovagare sulla terra alla ricerca della scomparsa, la dea capitò nella casa di Cèleo dove fu accolta dalla serva Iambe. Poiché non c'era verso di consolare o di rificillare la dea, la serva ritenne di intervenire, finché

...coi suoi motteggi l'operosa Iambe,
scherzando continuamente, indusse la dea veneranda
a sorridere, a ridere, e a rasserenare il suo cuore:
Iambe, che anche in seguito fu cara all'animo della dea⁴⁸.

Nello stesso Inno, inoltre, si citava Paro "cinta dal mare" (491), il che in qualche modo veniva a stringere il cerchio intorno ad Archiloco e sulle possibili connessioni appunto fra la sua attività poetica e i culti riservati alla dea.

Da sottolineare ancora la tesi di F. G. Welcker⁴⁹ che ancor prima di Müller aveva insistito sull'uso caratteristico nella lirica arcaica di nomi propri e patronimici (ed anche nella commedia,

BACHTIN, *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in *Estetica e romanzo*, op. cit., pp. 407-444. Una rassegna complessiva sulla lirica arcaica in D.E. GERBER, *A Survey of publications on Greek lyric poetry since 1952*, in "CW" 61, 1968, 265-279 e 317-330; ID., *Studies in Greek lyric poetry, 1976-1975*, "CW" 70, 1976, 65-157. Sul lessico, G. FATOUROS, *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*, Heidelberg 1966.

⁴⁶ Si possono intanto distinguere le polemiche sorte in Germania fra la scuola di G. HERMANN e quella di A. BOECKH. Una discussione più articolata, cui facciamo riferimento, è in F. BOSSI, *Studi su Archiloco*, op. cit., pp. 36-53. Sull'ambiente intellettuale dei due studiosi tedeschi, cfr. P. JANNI, in "Studi germanici" n.s. 6, 3, 1968, 13-43; A. GARZYA, *Introduzione a A. BOECKH, La filologia come scienza storica*, Napoli 1987, pp. 9 e ssg.

⁴⁷ K. O. MÜLLER, *Geschichte der Griechischen Litteratur*, I, Stuttgart 1884⁴, p. 220.

⁴⁸ *Inno II. A Demetra*, 202-205, in F. CÀSSOLA, *Inni Omerici*, cit., pp. 23-77 (con bibl. critica, e comm. pp. 466-485). Commenta DEGANI: "Altre fonti parlano di "parole e gesti indecenti" da parte di Giambe (*Et. Magn.* 463, 23-25), altre di versi in metro giambico (Schol. Nic. *Al.* 130); altre ancora, dal nome del personaggio, fanno derivare *iambizein* (cfr. Hesych. *i* 43, s.L.), mentre lo pseudo-Apollodoro collega l'episodio con lo *skoptein* femminile delle Tesmoforiazuse (1, 5, 1)" (*Poesia e giambico*, op. cit., pp. 160-161); cfr. anche E. PELLIZER, *Per una morfologia della poesia giambica arcaica*, in *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste 1981, pp. 35-48; J. H. HENDERSON, *The maculate Muse*, New Haven-London 1975.

⁴⁹ F.G. WELCKER, *Name*, in *Kleine Schriften*, I, Bonn 1844. Recuperando la notizia tramandata da Crizia circa l'origine illegittima di Archiloco, nato dalla schiava Enipò, Welcker osservava che forse Archiloco aveva voluto intendere la serva Giambe -protagonista dell'Inno a Demetra-, ovvero lo scherzo rituale: *Enipè*, per Welcker, richiama sia il verbo *enièptein*, "rimproverare", "biasimare", sia la mitica Iambe dell'inno omerico. Lo studioso insisteva nel sottolineare i rapporti "familiari" fra il poeta e Demetra, la presenza della dea a Paro e la testimonianza di Pausania (*Gr. Descr.* 10, 28, 3) - sostenendo apertamente l'origine cultuale del giambico e della commedia: il che rende molto più "accettabili" *Gehässige e Caricatur* proprio in quanto inserite in un contesto di *Festscherz* e *Festfreiheit*. La militanza di parte, inoltre, giustificerebbe il tono violento che il poeta manifesta per esempio nei confronti di Licambe e sulla questione del matrimonio mandato a monte. Sulle tesi di Welcker è tornato - proprio al principio del nostro secolo - H. JURENKA, *Archilocos von Paros*, in "Jahres-Bericht d. Maximilians-Gymn." (1899-1900), Wien 1900, 1-15. Basandosi sulle analogie linguistiche e tematiche fra Archiloco e i suoi tre "successori" Alceo, Solone, Teognide tutti *aristocratici e politicamente attivi*, Jurenka propone la stessa militanza per il poeta di Paro, un vero aristocratico impegnato nella lotta per il predominio sugli avversari. Come Teognide e Alceo fu esiliato e in povertà, trovando disagi e avversari anche in Taso; tornato in patria e alle antiche contese se ne riallontanò come soldato di ventura, trovando la morte per mano di Calonda (qui il peso della tradizione negativa riaffiora). Sulla sua linea torneranno G. PASQUALI (*Pagine stravaganti*, I, Firenze 1968, pp. 304-317) e C. GALLAVOTTI (*Archiloco*, in "PP" 4, 1949, 130-153). G. TARDITI, da parte sua, (ne *La nuova epigrafe archilochea e la tradizione biografica del poeta*, "PP" 11, 1956, 122-139) insisteva sulla connessione di Enipò con *Enipeus* "divinità delle acque" (p. 125). Enipò non sarebbe affatto una schiava, bensì una sacerdotessa e invenzioni della commedia sarebbero la leggenda di Neobule e Licambe (p. 126); accetta inoltre la tesi di Piccolomini sull'inautenticità degli oracoli delfici. Varrebbe forse la pena di parlare

particolarmente in Aristofane), in realtà fittizio, giacché questi vengono creati per evidenziare certi aspetti dei personaggi in causa. In effetti il giambo pare avere rapporti con le antiche cerimonie in onore di Demetra caratterizzate da elementi riconosciuti e oramai ampiamente accettati⁵⁰; e naturalmente anche per Dioniso il discorso va accennato, ricordando che egli, insieme alle Muse, era la divinità di spicco nell'*Archilocheion* di Paro⁵¹.

Un capitolo importante della storia critica di Archiloco è rappresentato dal convegno a lui riservato dalla "Fondazione Hardt" nel 1963⁵². Particolare interesse suscitò la relazione di Kenneth James Dover⁵³, il quale, basandosi su studi antropologici e comparatistici sulle culture orali di aree extraeuropee, sostenne che in tutte queste culture pre-alfabetiche (supponendo che analogamente sia avvenuto in quelle prossime all'età di Archiloco) i canti presentano quattro caratteristiche fondamentali:

- 1) esprimono sentimenti;
- 2) ciò che il compositore esprime non è necessariamente espressione di sentimenti personali;
- 3) l'evento o la situazione oggetto dell'espressione non sono necessariamente reali;
- 4) i canti sono composti in comunità relativamente piccole i cui componenti conoscono le cose che riguardano gli altri membri.

Questa teoria andrebbe poi messa a confronto con una testimonianza riportata da un'elegia prealessandrina (*Adesp. eleg.* 27 West) che accerta come all'interno delle riunioni conviviali, sottolinea Degani, fosse lecito "sia *gelaein* che *paizein chresamenoun arete* (v. 4), e, nella gioia di stare assieme, "farsi gioco gli uni degli altri e lanciarsi beffe (*skoptein*) tali da procurare il riso" (vv. 5 s.); ma poi,

di un vero e proprio *topos* delle "nozze negate" (si pensi alla centralità del tema nell'*Antigone* di Sofocle). Per un rapido accenno sulla "continuità" di certi temi letterari -matrimoni segreti e amori infelici costellano la letteratura (da Ero e Leandro, a Romeo e Giulietta e oltre) che nella *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* (ed. a c. di G. Bezzola, Milano 1995), Dino Compagni rintraccia l'origine di tutti i mali di Firenze da un episodio analogo: quello del matrimonio fallito tra il "nobile giovane cittadino, chiamato Buondalmonte de' Buondalmonti", e la figliuola di messer Oderigo Giantruffetti. La moglie di Forteguerra Donati, Aldruda, convince il giovane a infrangere il patto stretto per prendere invece una delle sue due figlie. Prevedibile la reazione di Oderigo, cui si associa la potente casa degli Uberti (uno di loro è il celebre Farinata) che compiono il delitto proprio il giorno delle nozze. "Onde di tal morte i cittadini se ne divisono, e trassersi insieme i parentadi e l'amistà d'amendue le parti, per modo che la detta divisione mai non fini: onde nacquero molti scandoli e omicidi e battaglie cittadinesche" (pp. 50-51).

⁵⁰ Cfr. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin 1932 (rist., Hildesheim 1959); R. PETTAZZONI, *La religione della Grecia antica fino ad Alessandro*, Torino 1954, pp. 70 e sgg.; M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1954, pp. 373 e 520; K. KERÉNYI, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992, pp. 43, 96, 114, 118 sgg., 121, 123, 129, 150 sgg., 187, 233 sgg., 348; U. PESTALOZZA, *L'eterno femminile mediterraneo*, Vicenza 1996² (1954¹); cfr. la recensione di E. ZOLLA sul "Corriere della Sera", 8 agosto 1996, p. 24); C. G. JUNG - K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1994⁶.

⁵¹ Secondo DEGANI (cit., pp. 161-162) anche Dioniso ha a che fare con *iambos*. Esso infatti "non può venir separato dai vari *dithyrambos*, *thriambos* ed *ithyambos*, tutti sicuramente associati al culto dionisiaco. Dioniso e Demetra dunque: due divinità di cui sono noti gli stretti rapporti con Paro, nonché con Archiloco e la sua famiglia."; cfr. sul rapporto fra Dioniso e ditirambo, per es.: A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1927; ID., *Dramatic Festivals in Athens*, Oxford 1953; C. DEL GRANDE, *Tragodia*, Napoli 1962²; M. POHLENZ, *La tragedia greca*, 2 voll., Brescia 1961; M. UNTERSTEINER, *Origini della tragedia e del tragico*, Torino 1966.

⁵² Gli atti del convegno sono stati pubblicati nel X volume degli "Entretiens sur l'Antiquité Classique" (Vandoeuvres-Genève, 26.8-3.9.1963), Genève 1964; cfr. la recens. di F. DELLA CORTE, *Archiloco ospite alla Chandoleine*, in "Maia" 17, 1965, 206-211.

⁵³ K. J. DOVER, *La poesia di Archiloco*, in E. DEGANI (a c. di), *Poeti greci*, op. cit., pp. 56-76 [pp. 181-122 degli "Entr. Hardt"]. Una testimonianza a favore della "oralità" sarebbe quella di Eraclito (fr. 22 B 42 d.-Kr), cui dovrebbe aggiungersi la seguente riflessione di BOSSI (che testimoniarebbe l'uso eminentemente pratico della scrittura, cfr. *supra*) sul fr. 185, 1s. West² nel quale "si allude alla *skytale* del *kerux*, il 'bastone' del 'messaggero'. I messaggi venivano scritti - in particolare a Sparta - su sottili strisce di cuoio arrotolate obliquamente intorno a un bastone. srotolate, erano riavvolte intorno ad un bastone, di spessore diverso, che il messaggero recava con sé; arrotolate intorno a questo bastone, erano dunque illeggibili: così, se ad es., il messaggero veniva catturato dai nemici, questi non erano in grado di leggere il messaggio. Arrivato il messaggio a destinazione, perché il messaggio fosse leggibile, le strisce dovevano essere srotolate e riavvolte intorno ad un altro bastone, di spessore uguale a quello di chi aveva scritto il messaggio. Malgrado l'opinione di alcuni studiosi, questo frammento *non prova che Archiloco scrivesse le sue poesie.*" (*La tradizione*, op. cit., p. 13).

prosegue l'anonimo poeta, "segua la *spoudé*" (v. 7): ciascuno ascolti gli altri parlare a loro turno, ché "qui sta l' *areté* del simposio" (v. 8) e solo così gli *agathoi* possono conseguire l'*eulogia* (vv. 9 s.)."⁵⁴

Dunque è verosimile che la poesia di Archiloco fosse riservata ad un ambiente piuttosto ristretto, come ad esempio quello di un'eteria (lo potrebbero confermare gli ambiti analoghi di un Alceo o del "tiaso" di Saffo), probabilmente recitata nelle modalità proposte dal Dover che farebbero giustizia, ad esempio, del cattivo ritratto proposto da Crizia. A questo punto andrebbe definito meglio il rapporto fra "giambo" e "materia giambica" nonché l'impiego della *persona loquens* nella lirica che ha risvolti interessanti per la teoria del biografismo e dell'antibiografismo. Carey ad esempio ritiene che il giambo di Archiloco sia già svincolato dalle sue origini rituali, giudicando tuttavia come reali i nomi propri ed i patronimici adoperati dal poeta, forse sovrapponendo il problema del *nome* con quello del *personaggio*⁵⁵. Si deve tuttavia allo studio di M. G. Bonanno una prospettiva che tende a chiarire questa distinzione fra nome e personaggio (ferma restando l'autenticità di certi nomi che compaiono nelle liriche); distinzione che d'altra parte è costume della commedia: nomi che possono non solo essere *inventati*, ma anche *deformati* o *interpretati*⁵⁶.

La critica antibiografistica (che può farsi risalire alla teoria eliotiana dell' *impersonal poetry*) ha trovato recentemente un sostenitore in Martin L. West in occasione della scoperta (autunno 1973) e della pubblicazione (1974) degli *Epodi di Colonia* in collaborazione con R. Merkelbach⁵⁷. West tuttavia si trova in contrasto con un rappresentante della critica positivista (che riconosce i propri padri in studiosi come Fränkel, Pfeiffer, Snell) che sostiene con acribia la tesi del biografismo archilocheo, arrivando invece a supporre da parte sua, l'immagine di un Archiloco *ludens* dove dunque tutti gli elementi probabilmente biografici sono del tutto celati sotto la "finzione letteraria"⁵⁸. Se regge, sulla base dell'elegia adespota 27 W., la circostanza simposiaca con la caratteristica dello *spoudogeloion*⁵⁹, allora è verosimile che il poeta *ludens* ci sia, è vero, ma in maniera affatto diversa e più equilibrata di quanto non paia al West. Su questo terreno d'indagine la discussione può passare al tema della presunta divaricazione fra poesia giambica "seria" e "non seria". Ipotesi che tra l'altro ammetterebbe, ma non sarà questo il caso, un meccanico trapasso da un genere all'altro, da una forma poetica ed espressiva all'altra.

Una prima serie di notizie a riguardo può venire da alcuni luoghi aristotelici della *Poetica*, delle *Etiche a Nicomaco* e dalla *Retorica* dalle quali risulta che la distinzione operata dal filosofo è più attenta ai motivi di ordine tematico che strettamente metricologico (peraltro affrontate, come si è già visto, nella *Poetica*)⁶⁰.

⁵⁴ E. DEGANI, *Poesia e giambo*, cit., p. 165.

⁵⁵ C. CAREY, *Archilocus and Lycambes*, in "CQ" 80, 1986, 60-67.

⁵⁶ M. G. BONANNO, *Nomi e soprannomi archilochei*, cit.; E. DEGANI, *Giambo e commedia*, cit., p. 165 e *passim*; B. MARZULLO, *Strepsiade*, in "Maia" 6, 1953, 99-124.

⁵⁷ M. L. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974; ID., *Archilocus ludens. Epilogue of the other editor*, in "ZPE" 16, 1975, 217-219; ID., *Two Notes on the Cologne Epode of Archilocus*, in "ZPE" 26, 1977, 44-48; ID.-R. MERCKELBACH, *Ein Archilocus-Papyrus*, "ZPE" 14, 1974, 97-112; R. MERCKELBACH, *Epilog des einen der Herausgeber*, in *ibid.*, 113; J.H. HENDERSON, *The Cologne Epode and the Conventions of early Greek Erotic Poetry*, in "Arethusa" 9, 1976, 159-179; W. RÖSLER, *Die Dichtung des Archilocus und die neue Kölner Epode*, in "RhM" n.F. 119, 1976, 289-310. Cfr. anche l'edizione curata da WEST, *Delectus ex Iambis et Elegis Graeci*, Oxonii 1980.

⁵⁸ Forse va tenuta in considerazione invece la cautela di W. RÖSLER, *Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' "io" nella lirica greca arcaica*, in "QUCC" 48, 1985, 131-144; ID., *Dichter und Gruppe*, München 1980 (cfr. la recensione di G. BURZACCHINI, in "Gnomon" 54, 1982, 113-117); A. GIANNINI, *Archiloco*, "QUCC" 16, 1973, 7-78; B. GENTILI, *Lirica greca arcaica e tardo arcaica*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, I, Milano 1972, pp. 57-105; ID., *Storicità della lirica greca*, in *Storia e civiltà dei Greci*, I, Milano 1978, pp. 383-461; O. TSAGARAKIS, *Self-Expression in Early Greek Elegy and Iambic Poetry*, Weisbaden 1977; D. A. CAMPBELL, *The Golden Lyre: the Themes of the Greek Lyric Poets*, London 1983.

⁵⁹ Come sostiene d'altra parte GENTILI, *Biasimo e lode*, in *Poesia e pubblico*, op. cit., p. 146; ID., *Archiloco e la funzione politica della poesia del biasimo*, "QUCC" n.s. 11 (40), 1982, 7-28.

⁶⁰ In *Rhet.* 3, 17 (1418b 28-31), il filosofo indica col termine *iambos* non solo come è lecito, i trimetri giambici, ma anche i tetrametri trocaici proprio riportando due versi archilochei (frr. 19, 1 e 122, 1 West). I metri giambici dovevano il loro nome proprio per essere caratteristici degli *iamboi* come è affermato nella *Poet.* 4, 1448b 31s.: "anche perché si chiama oggi giambo, perché in questo verso ci si scherniva reciprocamente", trad. D. Lanza, Milano 1992³, ad loc.; cfr. il comm. di Lucas, cit., p. 76]. Poco più oltre (*Poet.* 5, 1449b 8), in maniera del tutto scontata, si definisce la *iambiké idea* come il campo all'interno del quale si esercitava la beffa (*loidoria*), lo scherno, l'invettiva - elemento basilare della poesia giambica (cfr.

Inoltre, sappiamo proprio da Archiloco (fr. 215 W.) che, essendo in preda allo scoramento, egli non ha voglia né di giambi né di feste. Se ne deduce che, comunque vi potesse essere una presenza scommatica, vi era tuttavia un carattere scherzoso e rasserenante⁶¹. Si può dunque muovere qualche riserva alle distinzioni “serio” e “faceto”; in particolare Degani sottolinea che nella giambografia arcaica si possono distinguere “due filoni sostanzialmente analoghi a quelli che caratterizzavano il genere letterario che alla giambografia deve dirsi quanto mai vicino, e cioè la commedia. [...] Temi e contenuti risultano spesso gli stessi: descrizione di ambienti squallidi e personaggi volgari, richiamo insistente al ventre e al sesso [...], e poi scatologia, turpiloquio, parodia mitica e letteraria, attacco personale e politico, derisione di ben definite categorie -profeti, medici, avari, pittori, scultori e via dicendo. Da notare però che tutta la commedia trova nella giambografia i suoi modelli: non solo quella che è l'interprete della “*iambiké idea*” ed erede delle antiche falloforie, ma altresì quel filone -rappresentato in Sicilia da Epicarmo, in Attica da Cratete e poi da Menandro- che rinunciò all'invettiva ed all'escrologia, ripiegando su temi mitologici, *mythoi* alla buona, spunti parodici, garbate sentenze, più tardi sulla rappresentazione della vita di tutti i giorni.”⁶²

Archiloco non è più come Femio o Demodoco, aedi prigionieri dentro storie che loro stessi narravano. Diverso dagli eroi da essi cantati, ha smarrito l'ideale dell'*areté*, ma guarda ugualmente alle proprie radici aristocratiche -sa di chi è discendenza- e lotta contro i nemici della sua *polis* e per essa combatte perché acquisti potenza. Il suo uditorio dovette essere ristretto, come abbiamo tentato di dimostrare, cosicché al problema “romantico” dell'individualità forse bisognerà opporre la concretezza di un'esperienza che si fa “voce plurale” e perciò un poco ondivaga nei confronti di un *demos* a volte provocato a volte evitato, ed anche in questo caso ci riesce difficile seguire il poeta nel suo movimento⁶³.

Una testimonianza altrettanto importante sull'attività e sul primato di Archiloco viene da un testo attribuito non unanimemente a Plutarco, il *Perì Mousikes*⁶⁴. La prima menzione del poeta, importante ai fini della cronologia, s'incontra nel capitolo 4 dove viene svolta una breve cronistoria dei *Nomoi* (da *nomos* = legge, cioè canti religiosi “codificati”) con l'elenco dei nomi dei più antichi e famosi cantori. A proposito del più famoso di essi, Terpandro, si dice che egli “sembrava essersi distinto nell'arte citarodica; si sa in effetti, da una iscrizione, che egli fu, per quattro volte di seguito, vincitore ai giochi Pitici. Terpandro è molto antico e Glauco d'Italia, nella sua opera intitolata *Storia dei poeti e dei*

comm. di Lucas, cit., pp. 91-92). Nelle *Etiche a Nicomaco* (IV 14, 1227b 33-34 1128a-b 1-9) invece il tono dell'analisi si riconnette particolarmente ai modi dei grandi della commedia *archaia* (Aristofane soprattutto), sottolineando comunque il ruolo della socialità legata ad un certo tipo di divertimento. Ma anche nella *Politica* (VII 17) si preoccupa di sostenere che il legislatore deve eliminare l'oscenità dovunque essa si annidi nella *polis*, soprattutto riguardo ai giovani almeno fino a quando essi non abbiano la facoltà di sedere ai sissizi e di bere con gli altri. Su quest'ultimo tema si veda il recente saggio di A. SCHNAPP, *L'immagine dei giovani nella città greca*, in G. LEVI e J.-C. SCHMITT (a c. di), *Storia dei giovani. I. Dall'antichità all'età moderna*, Roma-Bari 1994, pp. 3-53; L. E. ROSSI, *Il simposio arcaico e classico come spettacolo a se stesso*, in *Atti del VII convegno di studio “Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo 1983, pp. 41-50. Opere “classiche” sull'argomento, H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1950; W. JAEGER, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, 3 voll., Firenze 1936-1959.

⁶¹ L'etimologia di *iambos* rimane tuttavia oscura nonostante quella di Archiloco sia la più antica attestazione del termine e nonostante le varie etimologie fin qui proposte. Una documentazione completa si trova in G. A. GERHARD, *Jambographien*, cit., in part. cc. 652 s. Da sottolineare che Orazio chiama i suoi epodi *Parii iambi* (*Epist.* I, 19, 23; cfr. *Epod.* 14,7); cfr. E. WINSTRAND, *Archilocus and Horace*, in “Entr. Hardt”, pp. 255-287.

⁶² E. DEGANI, *Giambo e commedia*, cit., p. 164. Sul tema della parodia si veda di ID. in particolare *La poesia parodica-Appunti*, in *Poesia parodica greca*, op. cit., pp. 5-36. Pagine fondamentali quelle che BACHTIN dedica alla parodia in *Estetica e romanzo*, op. cit., pp. 417-444.

⁶³ Da segnalare la tesi degli studiosi catalani C. MIRALLES -J. PÒRTULAS che vedono nella figura di Archiloco il *trickster*, il folletto scherzoso e irriverente delle leggi appartenente a certe religioni primitive (*Archilocus and the Iambic Poetry*, op. cit., pp. 11-50; ID., in “QS” 29, 1989, 111-132). Per quanto stimolante, questa ipotesi tuttavia finirebbe con l'eliminare completamente il rapporto tra storia e fatto artistico.

⁶⁴ L. GAMBERINI, *Plutarco. “Della Musica”*, Firenze 1979. L'edizione di riferimento principale di questo studio, nonché del testo originale in *Appendice*, è quello di F. LASSERRE, *Plutarque de la musique*, Lausanne 1954. Sono inoltre importanti gli studi di C. DEL GRANDE, *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932; *Sviluppo musicale dei metri greci*, Napoli 1927; *La metrica greca*, Torino 1960; un quadro più sintetico in G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, in *Storia della musica*, vol. I/1, Torino, 1991 (nuova ed.). Sull'estetica musicale, cfr. M. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1973; E. MOUTSOPOULOS, *La Musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris 1959; L. SPITZER, *Armonia*, op. cit. Esauriente la bibliografia corredata dagli indici delle fonti citate antiche e medievali (pp. 315-324 e 327-334).

musicisti antichi dimostra che è più antico di Archiloco attribuendogli il secondo posto dopo i primi compositori di aulodie⁶⁵. Altra notizia che lo Pseudo-Plutarco ricava ancora da Glauco di Reggio⁶⁶ è riferita a Taleta di Gortina il quale, attivo anch'egli a Sparta nel VII sec., avrebbe imitato le melodie del poeta di Paro: "Anche su Taléta di Creta si discute se abbia composto dei peani. Infatti Glauco crede che Taleta sia vissuto dopo Archiloco, e che quindi abbia imitato le melodie di quest'ultimo, allungandole, e che abbia introdotto nella composizione di queste arie il ritmo del peonio e del cretico, di cui Archiloco non aveva ancora fatto uso, come Orfeo e Terpandro. Egli dice che Taleta si sarebbe ispirato in ciò alla musica per aulos di Olimpo e così lo classifica fra i veri poeti."⁶⁷. Ancora, nel capitolo 28 dedicato all'evoluzione della musica si legge: "[...] Bisogna anche citare Archiloco per l'invenzione del ritmo dei trimetri giambici, della versificazione dei ritmi eterogenei, dell'alternarsi poi del canto con la recitazione dell'accompagnamento musicale corrispondente. A lui si devono i versi epodici, i tetrametri (trocaici), il cretico (ditrocheo), il prosodiaco, il verso eroico allungato, e, secondo alcuni autori, anche il distico elegiaco. Ed a questo bisogna aggiungere la contrazione del giambo, in peone epibate e quella del verso eroico allungato in prosodiaco e cretico.

Si dice ancora che egli abbia insegnato a recitare i poemi giambici alternando i versi parlati con quelli cantati su di un accompagnamento musicale continuo, processo questo, ripreso più tardi dai poeti tragici e introdotto da Creso nel ditirambo. Si crede inoltre che per primo egli abbia posto l'accompagnamento dell'acuto del canto, mentre gli antichi accompagnavano tutte le melodie all'unisono."⁶⁸

Non sa che farsene, la vera poesia, dei passaggi in penombra, delle parole che rifuggono dalla verità, anche se crudele. Essa da sempre ha il sapore di miele e assenzio, si riflette nella domanda sul perché i poeti fioriscano sempre nei tempi dell'afflizione. Non è una domanda disperata o una consolazione riuscita a metà del suo intento. Essa è la condizione della verità che lascia esistere la poesia. I luoghi oscuri o indecifrabili che si snodano su questa domanda o, se si preferisce, su questa profezia sul passato, sono sufficienti e chiedono una strenua attenzione perché lascino trapelare qualcosa di più. Ma occorre

⁶⁵ Ps.-Plut. *De Mus.* 4, 1132 6-12 (= Test. 123 T.), pp. 171-174. Testo orig., ed. LASSERRE. Sulla figura di Terpandro si rimanda alle note in calce alla trad. citata e all'*Introduzione*, pp. 12, 24, 29, 34, 45, 145. Di Terpandro il testo parla alle pp. 166, 167, 169, 170, 177, 179, 181, 184, 186, 196, 207, 214, 217, 243, 244, 246, 252, 254, 272, 286. Una brevissima biografia ne pone la data di nascita nel 706 a.C. in Antissa nell'isola di Lesbo. Alcuni pongono il *floruit* nel 732. CH. SEGAL ne traccia il seguente, conciso ritratto: "Qualche suo relitto poetico sopravvive, d'autenticità equivoca (697-8 PMG). Trasformò l'antiquato strumento a quattro corde nella *kithara* o *lyra* a sette corde, capace di una gamma più estesa e virtuosistica di melodie: e questo era il vanto di Terpandro. Avrebbe aperto la prima "scuola di musica" a Sparta. Vinse il premio subito, quando s'istituì, nel 676 a.C. la solennità delle Carnee. Inventò lo scolio ([...] Ps.-Plut. *Sulla musica*, 28)" [*La lirica corale arcaica*, in E. SAVINO (a c. di) *La letteratura della Cambridge University*, 2 voll., Vol. I. *Da Omero alla Commedia*, Milano 1989, p. 300; bibl. pp. 820-821]. Il passo relativo dello Pseudo-Plutarco (28, 1140 30-35; ed. cit., pp. 243-244) dice: "Gli storici che hanno studiato le invenzioni degli antichi hanno attribuito a Terpandro l'aggiunta della *nete dorica* che i suoi predecessori non conoscevano ancora; e l'innovazione dell'intera tonalità misolidia che era come quella della melodia dell' *Orzio* che si canta sul *ritmo orzio*, e, oltre che su questo ritmo, su quello del *trocheo semanteo*. Inoltre, secondo quanto riferisce Pindaro [Schol. Ier. fr. 125 Bergh; fr. 129 Turyn] egli sarebbe anche l'inventore dei Canti chiamati *Scolii*."

⁶⁶ Di questo scrittore attivo nel V secolo, si trovano notizie in C. MÜLLER, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Paris 1888, II, 23, 24.

⁶⁷ Ps.-Plut., *De Mus.* 10, 1134 24-30 (= Test. 71 T.), ed. cit., p. 186.

⁶⁸ Ps.-Plut., *De Mus.* 28, 1141 1-11, ed. cit., pp. 244-246; cfr. la n.6, ed. GAMBERINI, p. 244-245: "La *paracataloghé*, è una recitazione ritmata e melologata. Si distingue dalla recitazione pura e semplice per un accompagnamento strumentale, e per una dizione un po' enfatica e martellante, ma senza melodia e con un melos naturale che nasce dalle vocali dall'accentuazione dei suoni delle consonanti e dalla enfasi della dizione marcata dagli accenti. La forza espressiva di questo linguaggio non è sfuggito a nessun tragico e a nessun musicista. Già ARISTOTELE lo cita nei *Probl.*, 19, 7, come una recitazione melodrammatica non cantata. E' un passo importante perché tutti i musicisti del passato e anche moderni hanno fatto ricorso a questa tecnica, anche nelle opere più popolari, per es. nella *Traviata* di Verdi, la famosa lettera, viene semplicemente letta e questa dizione melologata con una interiorità drammatica acquista una potenza icastica straordinaria nel contesto sonoro e canoro dell'opera. Anche la *Sprachstimme* di Schönberg altro non è che la *paracataloghé* di Archiloco; la tanto rinomata dizione di Brecht si rifà sempre alla *paracataloghé* antica. Tutta la tragedia da Eschilo in poi e le opere musicali, come pure molte dizioni e lezioni liturgiche ebraiche e cristiane, hanno spessissimo tra numerosi passi musicali cantati anche molti passi recitati e melologati e cioè la *paracataloghé*, una dizione melologata, ritmata, accentuata con accompagnamento. Questa è già la prima forma musicale che collega i vari tipi di linguaggio: quello parlato e quello cantato. In questo senso la scoperta di Archiloco è stata di una fecondità enorme e sempre attuale."

riflettere, e prima di tutto lasciarsi alle spalle una presupposizione confortevole e, perciò, fuorviante: che la poesia, in quanto tale, sia difficile. Non è così, del tutto. La verità è difficile, e nulla più della poesia ha saputo rendere evidente tutto questo. Pur così vicino ad Omero, Archiloco da parte sua non crede ai suoi grandi guerrieri. Esisteva un detto che le donne di Sparta ripetevano ai loro uomini che andavano in guerra, che chiedeva loro di tornare con lo scudo o sopra di esso. C'è una ragione più moderna, che fa di questo antieroe qualcosa che ci è difficile rifiutare, un terzo non escluso che non segue Achille o Ettore, sovrastati dal destino, ma ambisce a sfuggire alla nera Chera di morte pur credendo che la necessità della guerra stia, più consapevolmente, nel bisogno di terra piuttosto che nella rivendicazione dell'onore macchiato. "Combattemmo per un fantasma" farà dire Euripide a Menelao che ritrova la vera Elena lontana da Troia e dal fragore della distruzione finale. Il canto di lode o di biasimo, così essenziali alla cultura arcaica greca, diventano in Pindaro i segni di una distanza morale. Eppure il riverbero feroce della diversa condizione consiste in quella *amechania*, la povertà materiale che tuttavia non offusca, come talvolta si è pensato, il vigore, la *eumechania*, del canto.

L'arco e la lira, disse un antico sapiente, sono segni dell'armonia: "armonia che da un estremo ritorna all'altro estremo come è nell'arco e nella lira."⁶⁹ Potrebbe incominciare da qui la "revisione" dell'eroismo fulgido e drammatico di Omero⁷⁰, intanto dall'arma cui era negata l'*areté*, cioè l'arco. Protagonista della guerra di Troia quando giungerà l'arciere infallibile, Filottete, ma anche quando l'ira di Apollo si rovescia sugli Achei per l'oltraggio a Crise. Il dio del canto può divenire il dio della punizione: per questo, secondo Eraclito: "Il nome dell'arco è bios e bios è vita: opera ne è la morte"⁷¹. *Bios* è infatti "vita", *Bíos* è "arco". Questo segno di contraddizione insito nel linguaggio indica precisamente quale sia il distacco che separa il *logos* (ordine cosmico e discorso) dall'*epos* (il "vocabolo", e la storia degli eroi): "Già nella semplice possibilità dell'ambiguità - scrive E. Hoffmann - risulta manifesta l'impotenza del vocabolo assunto singolarmente. Il mondo degli *epea* è dunque il mondo della contraddizione. Mentre il *logos*, la legge universale, è espressione di un'estesa validità e legalità, la semplice parola è espressione di uno smembramento che, nel rivolgersi sempre e solo a una singola oscillazione del pendolo, è in se stesso contraddittorio. Ora, tuttavia, è possibile esprimere e render nota la legge universale nella forma del 'discorso'; la legge del mondo significa semplicemente discorso, *logos*. Il discorso è allora qualcosa di fondamentalmente diverso dalle parole."⁷²

Conoscere quale ritmo domina la vita degli uomini oppure, se si vuole, trasformare questo verso in una riflessione filosofica che chieda quale "démone possieda l'uomo"⁷³. E' già Odisseo, colui che "vide

⁶⁹ Her. 22 B 51 D.-Kr., = fr. 26 Diano, pp. 136-137 (=14 [A 4] Colli, p. 137; 27 Marc., pp. 81-89). Così ancora in DANTE: "Non lasciò, per l'andar che fosse ratto, / lo dolce padre mio, ma disse: "Scocca / l'arco del dir, che 'nfino al ferro hai tratto." " (*Purg.* XXV, 16-18).

⁷⁰ Le citazioni dai poemi omerici, qui e altrove, sono tratte dalle traduzioni di M.C. CIANI e dal commento di E. AVEZZÙ (*Iliade*, 1992²; *Odissea*, 1994) cui si rimanda anche per le bibliografie relative. Preziosa la lettura di S. NANNINI, *Nuclei tematici dell'Iliade. "Il duello in sogno"*, Firenze 1995 (con ottima bibliografia); J.P. VERNANT, *La morte negli occhi*, Bologna 1987; J. JAYNES, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano 1996², nuova ed. ampliata); A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958; E. ROHDE, *Gli eroi, in Psiche*, 2 voll., vol. I - *Culto delle anime presso i Greci*, Roma-Bari 1989², pp. 150-203; J. BURCKHARDT, *L'uomo eroico*, in *Storia della civiltà greca*, 2 voll., Firenze 1974², vol. II, pp. 210-253; C. DIANO, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Venezia 1994²; B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963; S. WEIL, *L'Iliade ou le poème de la force*, in *Oeuvres Completes*, T. II- *Écrits historiques et politiques*, vol. 3 *Vers la guerre (1937-1940)*, Paris 1989, pp. 227-253; J.P. VERNANT, *La belle mort et le cadavre outragé*, in G. GNOLI - J. P. VERNANT, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 47-71; E. R. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, Firenze 1959 (1978, rist. an.); L. CANFORA, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari 1990.

⁷¹ Her., fr. 48 D.-Kr. = 49 Diano, p. 153 (= 14 [A 8] Colli, pp. 193-195; 39 Marc. pp. 135-137).

⁷² E. HOFFMANN, *Il linguaggio e la logica arcaica*, a c. di L. Guidetti, Ferrara 1991, pp. 55-56.

⁷³ Her., fr. 119 D.-Kr. = 91 Diano, pp. 178-179 (= 14[A 112] Colli, 180-188; 94 Marc., 345-349). Cfr. R. WALZER, *Eraclito. Raccolta dei frammenti e traduzione italiana*, Hildesheim 1964²; B. SNELL, *Il linguaggio di Eraclito*, a c. di B. Maj, Ferrara 1989; ID., *La struttura del linguaggio*, a c. di L. Ritter Santini, Bologna 1966; E. CASSIRER, *Da Talete a Platone*, Roma-Bari 1984; W. LESZL, *I presocratici*, Bologna 1982; H. USENER, *Götternamen*, Frankfurt a. M. 1896; G. FRANÇOIS, *Le polythéisme et l'emploi au singulier des mots theos, daimon dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1957; J. P. VERNANT, *Dal mito alla ragione*, in *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino 1978², pp.383-415; W. C. GUTHRIE, *History of Greek Philosophy*, 3 voll., Cambridge 1962-1969; J. BURNET, *Early Greek Philosophy*, London 1930⁴ (1892¹); F.M. CORNFORD, *Principium sapientiae. The origins of Greek philosophical thought*, Oxford 1952. Sulle connessioni fra "eros" e "filosofia", si vedano in particolare i saggi (con le relative bibliografie) di R. LAURENTI (*Epos, lirica, filosofia di fronte al piacere*) e di G. MARTANO (*Cosmicità dell'Eros nella cultura greca arcaica*), in L. MONTONERI

molti paesi, conobbe molti uomini, soffrì molti dolori, nell'animo, sul mare, lottando per salvare la vita a sé, il ritorno ai compagni..." (Od. I, 3-6). La sua salvezza consiste nel comprendere il *logos* grazie alla sue doti elettive *polymetis* e *polymecharia* e al suo carattere straordinariamente *polytlas*. Mai come nell'episodio del Ciclope, nella risposta accortissima su quale sia il proprio nome, Odisseo gioca sull'ambiguità di *logos* ed *epos*, proclamandosi *Outis*, "Nessuno": "Tu chiedi il mio nome glorioso, Ciclope; io te lo dirò, ma tu dammi il dono che mi hai promesso. Nessuno è il mio nome, Nessuno mi chiamano mio padre e mia madre e tutti gli altri compagni."⁷⁴

Il conoscere per esperienza è una dimensione radicale della poetica di Archiloco, una profondità certamente più filosofica di quanto non si creda e che segna, a questo punto, una prima distinzione all'interno del mondo eroico pregresso. È un'esperienza calata improvvisamente nella storia, dove dunque il tema della necessità è avvertito anche nei termini di una speculazione essenziale che conferisce agli *epea* un senso di precisione e di accuratezza che pare dissolvere l'aura che circonda le "parole alate" (*epea pteroenta*) dei personaggi di Omero. Forse è possibile supporre che in alcuni momenti di manifesto disincanto, la poesia di Archiloco colga, seppure in maniera aurale, questo movimento concettuale che dal mito conduce alla riflessione filosofica⁷⁵. Certo la sua è una "filosofia" aspra e amara dove la profondità del ragionamento tenta di penetrare quell'abisso del tempo che oramai separava irrimediabilmente la società omerica da quella del poeta. Per questo i nomi delle divinità acquistano un sapore particolare, che lascia nel dubbio, e la stessa "religione" archilochea andrebbe forse più giustamente racchiusa all'interno di una "religiosità"⁷⁶.

(a c. di), *I filosofi greci e il piacere*, Roma-Bari 1994, pp. 3-32 e 46.

⁷⁴ Od. IX, 364-367. Sicché al compiersi della vendetta con l'accecamento dell'unico occhio, Polifemo risponde così ai compagni che gli chiedono chi sia a fargli violenza: "Nessuno mi uccide amici, con l'inganno, non con la violenza". Allora così gli replicano: "Se nessuno ti usa violenza e se sei solo il male che viene da Zeus non puoi evitarlo, prega piuttosto il dio Poseidone, tuo padre.". Questa fu la risposta e, ricorda Odisseo, "il mio cuore rideva perché l'aveva ingannato il mio nome e l'astuzia perfetta." (*ibid.*, 408-414). Il fallimento dell'*epos* sarà confermato da Polifemo stesso quando, ascoltando il *vero* nome di Ulisse rammenterà la profezia antica fattagli da Telemo, "esperto nell'arte profetica" (*ibid.*, 507-521). Sulla *metis*, cfr. l'esame in M. DETIENNE - J. P. VERNANT, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1977; W.B. STANFORD, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1954; P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992.

⁷⁵ Sulla "illusione di una coscienza religiosa" si concentrano le pagine postume di E.A. HAVELOCK, *Alle origini della filosofia greca. Una revisione storica*, a c. di Th. Cole, premessa di B. Gentili, Roma-Bari 1996, pp.121-149. Punto di vista importante quello dello studioso americano giacché, come osserva GENTILI, all'epoca dei primi filosofi ioni "a struttura e il linguaggio del loro pensiero operavano ancora nel solco della cultura orale e della tradizione poetica, sia epica, sia lirica e l'esposizione delle loro dottrine non consisteva di estese trattazioni scritte, ma era divulgata oralmente, attraverso sentenze, apoftegmi, a volte anche versi, sì da serbare ancora una sorta di andamento formulare, prossimo alla formularità della poesia epica" (ed. cit., p. X). La scuola "milesia" non nacque di colpo ma si formò progressivamente, attingendo dal linguaggio dell'epica e della lirica cercando poi di dare un assetto razionalistico e conforme alla struttura della società all'ambiente e ai fenomeni naturali. Sull'importanza concettuale della distinzione fra dottrina e poesia, e sulla difficoltà di discernere correttamente l'una dall'altra anche in senso tecnico, torna preziosissima una riflessione di Aristotele contenuta nelle prime battute della *Poetica* (I, 1147 28-29, 1147b 1-20): "L'arte che adopera le nude parole e quella che adopera i versi, o in combinazione gli uni con gli altri o usandone di un solo genere, si trovano ad essere fino ad oggi senza un nome.". Non possediamo infatti alcuna denominazione comune per i mimi di Sofrone e di Senarco e per i discorsi socratici, e neppure se si compisse l'imitazione con trimetri, versi elegiaci o altri di tipo analogo. Tranne che la gente, continua il filosofo (e si faccia attenzione a quel "gente"), "unendo al verso il "comporre", denomina gli uni compositori elegiaci, gli altri compositori epici, non definendoli poeti per l'imitazione ma comunemente per il verso. Si è soliti in effetti chiamare così anche coloro che espongono in versi qualcosa che riguarda la medicina o la natura, mentre, a parte il verso, non vi è nulla di comune tra Omero ed Empedocle. Sarebbe perciò giusto chiamare l'uno poeta, l'altro studioso della natura piuttosto che poeta.". Cfr. comm. di Lucas, *cit.*, pp. 58-59.

⁷⁶ Ricordiamo il celebre verso dell'*Agamennone* eschileo (160): "Zeus, Zeus, chiunque egli sia."; cfr. V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978. Sulla distinzione religione/religiosità cfr. W. NESTLE, *Storia della religiosità greca*, Firenze 1973, pp. 3-10 (importante la bibl., aggiornata al 1973 da A. BRELICH e G. PICCALUGA, pp. 521-547). Da considerare l'osservazione di HAVELOCK (*L'illusione di una coscienza religiosa*, *cit.*, p. 144) sul fatto che noi siamo soliti etichettare come "religione" ciò che "prende corpo in un sistema decentrato di molteplici nomi divini pronunciati e tramandati oralmente, con i rispettivi culti di competenza che nel corso del tempo si raccolsero insieme per il fatto che i loro nomi erano pronunciati in una lingua comune, il greco, e identificavano pratiche rituali celebrate dai membri di una comune cultura ellenica (cioè di lingua greca). Nel VI secolo a.C. (e in Ionia forse prima), probabilmente sotto lo stimolo di una crescente abilità a documentare nomi e funzioni nell'iscrizione, la lista ricevette un assetto sistematico, anche se doveva conservare ancora nella scultura quella raffigurazione materiale che le condizioni di oralità primaria avevano reso necessaria."

Nell'*Iliade* gli eroi *sanno* che il loro destino è di vincere o morire ma il loro *conoscere* non cerca più altro oltre il *kleos*. E' solo all'interno della dimensione introspettiva dell'*Odissea* che il più forte tra tutti, Achille, può dire di conoscere che il suo destino sarebbe stato più felice se altrettanto fosse stato più oscuro: "Della morte non parlarmi, glorioso Odisseo. Vorrei essere il servo di un padrone povero che pochi mezzi possiede, piuttosto che regnare su tutte le ombre dei morti." (Od. XI, 488-91). La luce accecante dei campi di battaglia: "Combattere alla luce, morire nella luce, significa strappare alla luce della gloria le tenebre della dimenticanza, salvare la memoria, vincere la morte. Quando gli eroi combattono alla luce del sole, sono come lampi di folgore e vampe di fuoco, ma quando giungono all'acme della loro potenza, l'universo naturale si chiude su di loro, si fa notte in pieno giorno e nella notte essi splendono come stelle, fisse ed eterne nella volta celeste. Paradossalmente dunque, è di giorno che si percepisce maggiormente nell'*Iliade* l'esistenza dell'ombra, come di ciò che sottolinea lo "stacco", delimitando ogni figura e ogni azione, definendo il loro essere sempre e soltanto nella luce."⁷⁷.

Questa luce a volte si smorza anche nelle penombre del colloquio fra Ettore e Andromaca, nei disperati monologhi di Achille o nell'ultimo colloquio del poema, quello dell'eroe con Priamo. Questa tonalità prosegue nell'*Odissea* trasformando quella luce accecante in *favola* dei ritorni più o meno felici, più o meno immediati; e tutti nell'intreccio stupendo di quell'ultimo tragitto che chiude tutti gli altri, il più faticoso perché del più sapiente e avido di conoscenza fra quanti s'imbarcarono per Troia. Così sembra dominare più il senso dell'*impotenza* che quello della *forza* (come scriveva invece Simone Weil). Semmai, il vero dramma è proprio questo inutile rovello contro l'enigmatica *Dios boulé*, "il piano di Zeus" (*Il. I, 5*): forse già questo è il *logos*.

E' il bagliore del mezzogiorno che culmina e fatalmente avvia al tramonto, al buio destinato a coprire il tempo degli eroi, primo fra tutti Achille. Egli, è stato osservato con finezza, "accoglie la morte, ma soprattutto giunge a comprendere, proprio lui che, se nato da Zeus, ne avrebbe invalidato il potere, l'incommensurabile distanza che separa gli uomini dalla divinità. Seguendo lo stesso percorso, l'*Iliade*, monumentale paradigma complessivo di *consolatio*, fornisce una sua interpretazione della mitica guerra di Troia: il mondo dei semidei è davvero finito, rimangono soltanto i mortali, cui spetta avere un 'cuore paziente' (secondo la morale del XXIV libro, espressa da Apollo, accolta e ribadita da Achille, e l'imperscrutabile Ordine olimpico, definitivamente sancito e consolidato nella sua inaccessibilità"⁷⁸. Anche Archiloco parlerà al suo cuore paziente chiedendogli di sopportare gli affanni crudeli (fr.128 W.), così come Alceo a questa sopportazione opporrà il potere del vino (fr. 346 V.).

Occorre rammentare le parole di Elena, donna o fantasma per cui questi eroi combattono e muoiono. Angelica antica che occupa il centro vorticoso dell'ira luttuosa degli uomini e degli dei, pronuncia le parole che vanno più lontano e che colpiscono ancora oggi: "a noi Zeus diede un triste destino, ma per questo saremo cantati in futuro, dagli uomini che verranno."⁷⁹

⁷⁷ M.G. CIANI, *Il cavallo immortale*, in *Omero. Il riscatto di Ettore (Iliade XXIV)*, a c. di Id., comm. di E. AVEZZÙ, Venezia 1990, p.15.

⁷⁸ S. NANNINI, *Nuclei tematici*, op. cit., pp. 16-17.

⁷⁹ *Il. VI, 357-358*. Vale la pena segnalare che *aoidimoi* è un *hapax*.

Appendice

*Lettura e interpretazione di Her. 22 b 42 DK*⁸⁰

TESTO ORIGINALE⁸¹

[*ton te*⁸²] *Homeron* [*ephasken*] *axion ek ton agonon ekballesthai kai rhapizesthai kai Archilokon omoios.*

TRADUZIONE DI LAVORO

“[Diceva non solo] Omero degno di essere scacciato dagli agoni e frustato ma Archiloco ugualmente.”

TRADUZIONI DI RIFERIMENTO⁸³

“[...]Omero merita di essere espulso con la frusta dagli agoni e Archiloco del pari.”
[fr. 84 DIANO-SERRA]

“Quanto a Omero, merita certo di essere scacciato e fustigato, via dalle gare; ed egualmente si dica per Archiloco.”
[fr. 14 A 74 COLLI]

“Omero / merita di essere espulso dalle gare e frustato, / come pure Archiloco.”
[fr. 30 MARCOVICH]

“E di Omero affermava che merita d’essere cacciato dalle gare e bastonato, e di Archiloco ugualmente.”
[fr. 42 LAMI]

“espulsione da gare / frustate / merita Omero / e così pure Archiloco.”
[fr. 42 PARINETTO]

“È degno Omero di essere espulso dagli Agoni e frustato, e così pure Archiloco.”
[fr. 42 TRABATTONI]

NOTE DI COMMENTO AL PASSO

DIANO SERRA (p. 173): “Gli ‘agoni’ sono le gare pubbliche, durante le quali venivano recitati i poeti. Eraclito altrove dice: “Che intelletto essi hanno? e hanno senno? credono ai cantori di piazza (*demon aoidoisii*) e prendono a maestro il volgo.” (fr. 78). I “cantori” o *aedi* cantano appunto Omero. Il rifiuto di Omero, più che su ragioni particolari (cfr. fr. 85 e la nota al fr. 15), doveva fondarsi sul fatto che Omero è il “testo” della saggezza tradizionale, che la speculazione filosofica non può, come tale, accettare. Lo stesso vale per Archiloco: certo “può darsi che in qualche frammento oggi perduto (Archiloco) abbia scagliato invettive contro la guerra” (Marcovich, p. 106), ma alla base del rifiuto eracliteo dovevano esserci, anche in questo caso, ragioni più generali (per es. la concezione che il poeta

⁸⁰ DK: H. DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 voll., 4^a ed., Weidemann, Berlin 1922; 5^a ed. a c. di W. KRANZ, ivi 1934-1937; dalla 6^a alla 15^a ed. ristampato con *Nachträge*, ivi 1951-1971, vol. I, pp. 139-190 e 491-495.

⁸¹ Alcune delle edizioni di riferimento riportano integralmente la testimonianza diogeniana del frammento (*Dio. Laert.* IX i): “*ton te Homerom ephasken...*”. In questa sede si è adottata la lezione integrale di MARCOVICH, *ad loc.*

⁸² te P² edd.: ge B P¹F. [Nota grammaticale. L’uso della particella enclitica copulativa *te* in correlazione con *kai* conferisce maggiore evidenza al secondo membro della coordinata. La proposizione oggettiva in discorso indiretto sottintende il verbo *einai*; *axion*, predicato nominale, si riferisce ai due accusativi *Homerom* e *Archilokon*. Si noti *ephasken*, impf. con valore iter. 3 pers. sing. da *phasko* (< *phemi*) che rafforza l’idea del discorso indiretto].

⁸³ Si citano le diverse edizioni dei frammenti di ERACLITO: *I frammenti e le testimonianze*, a c. di C. DIANO e G. SERRA, Milano 1987²; G. COLLI, *La sapienza greca. III. Eraclito*, Milano 1980; *Frammenti*, Introduzione, traduzione e commento a c. di M. MARCOVICH, Firenze 1978; *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, a c. di A. LAMI, Milano 1991; *I Frammenti*, a c. di L. PARINETTO, Viterbo 1992; *I Frammenti*, a c. di F. TRABATTONI, Milano 1987.

di Paro aveva della vita, dei rapporti degli uomini con gli dèi). Ad ogni modo “il nome di Archiloco viene costantemente associato dalle fonti antiche a quello di Omero; ed è soprattutto istruttivo che i nemici di un poeta lo siano di norma anche dell’altro, da Eraclito all’anonimo di *P. Genev.* 271 Martin (*miso...Homérous ...kai Archilocus*)”; (E. Degani, *Note sulla fortuna di Archiloco e Ipponatte in epoca ellenistica*, in “QUCC”, XVI, 1973, pp. 79-104, cit. pp. 87-8”).

COLLI (p. 152): “Interpretazione: niente condanna illuministica della poesia -si tratta del titolo di sapiente (cfr. 14 [A 67]). Per questo si parla di *agones*. Herodot. 8, 59 dice che “nelle gare chi parte prima del segnale è frustato”. Di qui si può supporre che, secondo Eraclito, Omero non rispettasse le regole, il fair play.”⁸⁴

MARCOVICH (pp. 105-6): “Bywater ritiene non eraclitèo il solo *omoios*, Diels-Kranz le tre parole *kai...omoios* tuttavia, è del tutto plausibile all’epoca di Eraclito, e non mi sembrano probabili *due* detti eraclitèi così simili; l’intero detto sarà dunque autentico.

Il motivo per collocare Archiloco un gradino dietro Omero (in modo che l’espressione *kai Archilokos omoios* viene a sembrare un ripensamento) potrebbe consistere nelle sue frequenti ed insistite imitazioni omeriche, *Homeros metaphrazon* (cfr. *Odissea* XVIII 136 ss. e Archiloco fr. 68 D.; *Iliade* VIII 309 e Archiloco fr. 41 D.: *Odissea* XIV 228; 57 D.: *Iliade* VII 102 *et al.*). È per questo che Eraclito tratta Archiloco come un “ragazzo di bottega” di Omero.

“I *dicitori* di Omero meritano di certo di essere cacciati via da *qualsiasi* gara a premi dell’intero mondo ellenico e frustati; e così pure quelli di Archiloco”. Tanto è suggerito dal tempo presente in cui si trovano le forme verbali. Probabilmente il *kai* fra i due verbi non è di *climax* (cfr. Denniston, *Greek Particles*², 291), dal momento che ambedue le azioni (“cacciare frustando”) sembrano essere state in Grecia abbastanza comuni: l’*ekballein*, il “cacciare un attore dalla scena” (quasi un termine tecnico, cfr. LSJ, s. v., IV) era sovente accompagnato da colpi di frusta (cfr. Demosthen. 19, 337). Il motivo dell’esclusione dei poemi omerici dagli *agones* consiste nel loro insegnare alla gente *menzogne* in luogo della verità (cfr. fr. 19 [28^b]). In ogni modo, né Omero (cfr. al fr. 101 [104 DK]) né Esiodo (cfr. fr. 43 [57]) meritano di essere i veri maestri del popolo. È chiaro che qui probabilmente parla l’Illuminista. In realtà, è difficile stabilire quale sia esattamente l’insegnamento omerico che qui si ha di mira. Tuttavia, tenuto conto della accesa polemica a proposito di *Polemos*, ai fr. 28 (80) e 29 (53), il detto può essere collocato qui in via di ipotesi (così già Gigon 118; *contra* ad es. Schleiermacher, che rimandava invece ai fr. 63a [105 DK] o 59 [106 DK]). Quanto ad Archiloco, può darsi che in qualche frammento oggi perduto abbia scagliato invettive contro la guerra, imitando l’*Iliade* XVIII 107.”⁸⁵

UN’IPOTESI DI LETTURA DEL FR. 22 B 42 DK.

Tra le testimonianze relative alla vita e all’opera di Gorgia quella fornita da Ateneo (11, 505d-e) consente di cogliere alcuni elementi significativi della vita intellettuale della cultura greca fra V e IV secolo. Riferendo sulla polemica di Platone sui sofisti, tra i quali Trasimaco, Ippia e Gorgia, a proposito di quest’ultimo riporta di seguito due aneddoti che precisano e illustrano la natura del contrasto fra filosofo e retore: “Si dice che Gorgia, dopo aver letto agli amici il dialogo che porta il suo nome disse: “Come sa ben schernire (*iambizein*) Platone!”. Ermippo nell’opera *Su Gorgia* racconta: “Quando Gorgia giunse ad Atene dopo aver dedicato la propria statua d’oro a Delfi, a Platone che, non appena lo vide disse: ‘Ecco il nostro Gorgia bello e d’oro (*chrousous*)’, replicò: ‘Bello e nuovo davvero è questo Archiloco che Atene ha generato’”⁸⁶.

⁸⁴ 14 [A 67] COLLI = 22 B 40 DK (< Diog. Laert. 9, 1): “Ricchezza di esperienza non insegna l’intuizione, poiché altrimenti l’avrebbe insegnata a Esiodo e a Pitagora, e d’altro canto sia a Senofane sia a Ecateo”. Trad. DIANO-SERRA (fr. 82): “Il sapere molte cose non insegna ad avere intelletto: lo avrebbe insegnato ad Esiodo e a Pitagora, e così a Senofane e a Ecateo”.

⁸⁵ MARCOVICH rimanda in nota, *ibid.*, al passo la seguente riflessione: “ Il rapporto *agones* : *polemos* suggerito da Gigon (“poiché si tratta proprio degli agoni dai quali Omero doveva essere bandito”) mi sembra troppo forzato. Lo stesso vale per la interpretazione di FRÄNKEL (*Dichtung*², 449 e n. 57): “Omero si merita di essere espulso dalle gare con il bastone, e Archiloco lo stesso”; “La parola ‘rapsodo’ richiama la parola che designa il bastone...”

⁸⁶ DK, II, pp. 271-279; M. UNTERSTEINER, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, vol. II, La Nuova Italia, Firenze 1961², pp. 2-35; cfr. Hermipp. fr. 53 Müller. Nella raccolta dei *testimonia* relativi ad Archiloco, sia F. Lasserre (*Archiloque*.

Iambos iambizein: secondo Aristotele (*Poet.* 1448b 32 - 1449a 1-3) coagulano il senso di “insultare, schernire, deridere”⁸⁷. Il loro impiego non fu esercitato semplicemente dal riferimento alla veste metrica dei componimenti (ricordiamo che la più piccola unità di metri giambici è il *metron* U – U –)⁸⁸, sia giambici che elegiaci, ma considerando principalmente l’atteggiamento di ironica invettiva proprio del genere serio-comico. Attraverso l’uso di *iambizein*, Gorgia riconosce proprio questo carattere dei dialoghi platonici, e al tempo stesso, sottolinea anche il tono d’invettiva che egli ha ravvisato nel dialogo che porta il suo nome. L’area semantica che la parola *iambizein* ricopre, infatti, anche il concetto di “maldicenza aperta e violenta” come si ricava dalla glossa di Esichio: *iambizein: loidorein, k’akologein*. Gorgia riconosce che Platone è ricorso allo *psogos* per demolire la sua arte oratoria, e reagisce con una battuta arguta e polemica. La pregnanza del termine usato deve far riflettere che, accanto alla semantica del serio-comico, *iambizein* evoca il carattere più ampio su cui si fonda eventualmente tale genere, cioè quella che M. Bachtin chiama “la libera invenzione sperimentale” che trasfigura la realtà deformandola⁸⁹. Tale deformazione si esercita sul pensiero dell’avversario per far trionfare il proprio: Platone altrove se ne serve, come ad esempio nella sua lettura dell’*Encomio a Scopas* nel *Protagora* (339a - 347a) il cui scopo è quello di demolire la sapienza e l’autorità di Semonide attraverso il *paizein*, termine col quale Socrate definisce anche i criteri analitici di Prodicco riguardo all’interpretazione del termine *kalepon* (<*kalepos*, “duro, difficile, aspro, ostile dannoso”) nel carme simonideo (341d)⁹⁰. Cosa che non dovrà stupirci, sapendo in che rapporti la poesia vive con la filosofia platonica⁹¹.

Tuttavia pare che questo clima di polemiche più o meno violente fosse abbastanza diffuso, ma risulta davvero interessante, per noi, questa classificazione di un *logos* platonico come “archilocheo”. Può rappresentare una traccia per il frammento eracliteo che coinvolge anche delle forme di dibattito filosofico, agoni dialettici oltre che poetici? È appena il caso di ricordare che il termine *sophos* indica in arcaico il poeta in quanto detentore di abilità, capacità, conoscenza che egli trasmette al pubblico per mezzo della sua arte (*sophia*).

Nel luogo indicato, Protagora sposta il piano della discussione sulla formazione spirituale dell’uomo, la quale, a suo dire, consiste in massima parte nell’essere conoscitore di poesia. Poesia e sapienza, quindi, entrano nell’agone dal quale invece Eraclito vorrebbe escludere la prima. Ma nell’esclusione della poesia dallo status sapienziale si realizza una divisione che fino ad oggi non pare essersi conclusa. Inoltre Archiloco pare per primo aver dato la svolta “individualista” nella riflessione poetica. Socrate rammenta

Fragments, p. CX nr. 32, Paris 1958), sia G. TARDITI (*Archiloco. Introduzione, testimonianze sulla vita e sull’arte, testo critico, traduzione*, Roma 1968, p. 29 nr. 76) riportano l’aneddoto di Ermippo senza rilevarne la connessione con il precedente.

⁸⁷ Dice ARISTOTELE nel passo citato: “Di nessuno di quelli che vissero prima di Omero possiamo menzionare un’opera di questo tipo [*scil.*, del tipo dell’invettiva o, più in generale, del genere comico], benché sia verosimile che ce ne fossero molte, ma è possibile menzionare a partire da Omero, come ad esempio, proprio di lui, il *Margite* e altre opere simili. Nelle quali anche si introdusse, per la sua rispondenza, il metro giambico - perciò ancora oggi si chiama “giambo” perché in questo metro si scagliavano invettive a vicenda. Così degli antichi poeti alcuni divennero poeti di versi eroici [*scil.*, di esametri], altri di giambi. [...] Quando poi comparvero la tragedia e la commedia, spinti dall’impulso proprio della natura di ciascuno che li portava verso l’una o l’altra poesia, gli uni divennero commediografi anziché autori di giambi e gli altri tragediografi anziché autori di poemi epici, per essere queste forme più importanti e più stimate delle altre.”

⁸⁸ Cfr. B. GENTILI, *La metrica dei greci*, Messina-Firenze 1989, pp. 19-22.

⁸⁹ M. BACHTIN, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in G. LUKÁCS, M. BACHTIN et al., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino 1976, p. 202.

⁹⁰ Simonide, figlio di Leoprepe, del demo di Hylichidai di Ceo (557/6 - 468 a.C.). I versi in questione riguardano la parte iniziale del Fr. 4, 1-3 D.: “Difficile diventare un uomo davvero nobile / nelle mani e nei piedi e nella mente, / costruito in modo quadrato, senza difetto.” A proposito del brano citato da Platone, Charles SEGAL osserva: “L’interpretazione più accreditata di questo pezzo (ben puntellata dalla scoperta del nuovo frammento di Ossirinco, 541) è che qui Simonide stia sottoponendo a revisione il modo tradizionale d’intendere l’uomo di “valore”, “nobile”, o “eccellente” (*agathos, esthlos*). Questo genere di “valore” o “nobiltà” ha per fondamenta successi o patrimoni (benessere materiale, onore, alta fama guerresca) che sono troppo fragili per assicurare un degno piedistallo all’uomo che vuole distinguersi. Per Simonide i valori che cantano sono altri: buona volontà, giustizia che arreca benefici alla polis, consapevolezza che la vita è caduca.” (*La lirica corale del quinto secolo*, in *La letteratura greca della Cambridge University*, op. cit., vol. I, pp. 397-403; cit. p. 398). Su Simonide si veda anche il capitolo di C. M. BOWRA in *La lirica greca*, op. cit., pp. 451-547. Simonide è protagonista di una menzione anche nelle *Nuvole* di Aristofane (1355-56).

⁹¹ Cfr. E. A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Intr. di B. Gentili, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 11 e sgg.; B. GENTILI, *Studi su Simonide II. Simonide e Platone*, in “Maia” 16 (1964), pp. 278-306.

a Protagora la contraddizione del carne Semonideo, che nella seconda strofe rimprovera a Pittaco la medesima sentenza: è difficile essere un uomo buono. L'argomentazione cade sulla semantica di "diventare" (*genésthai*, inf. aor. II m. da *gignomai* [diventare, divenire, essere, nascere, risultare]) ed "essere" (*emmenai*, *Ion.*, inf. pres. da *eimi* [essere, esistere, accadere]) un uomo buono. In questa linea di demarcazione si pone anche, a mio avviso, la parabola esistenziale e poetica di Archiloco, il suo dissidio fra origine aristocratica ed esistenza avventurosa. Forse è su questa ambiguità che si esercita la critica del *logos* poetico da parte di Eraclito. In un certo senso, questa tensione drammatica fra "essere" e "diventare" diviene probabilmente uno dei poli di aggregazione del dramma che uno studioso della statura di Bruno Snell metteva in rilievo riguardo al *phobos* tragico. In anni di lavoro tanto sull'edizione dei frammenti di Eraclito quanto sulla tragedia di Eschilo, egli formulava questa riflessione: "Il *phobos* è il fondamento su cui sorgerà il *draon*, non appena venga compresa l'inviolabile validità di un diritto. *Nel phobos l'uomo afferra dunque la tensione fra ciò che in lui è universale, e ciò che è soltanto personale*. Da tutt'altro punto di partenza Eraclito è giunto nella medesima epoca a un risultato analogo."⁹²

L'ipotesi di ricerca di Snell pone proprio nel rapporto fra *poesia* e *filosofia* un nodo cruciale per la lettura dei "frammenti" eraclitei, nella tensione fra un *logos* universale, al quale tende la filosofia, ed uno "individuale" cui propriamente tende la poesia e che suscita la più netta opposizione del filosofo; o, più propriamente, fra "*logos*" e "linguaggio". Nella prefazione all'edizione italiana, Barnaba Maj chiarisce succintamente le fasi essenziali della riflessione dello studioso tedesco: "Snell interpreta il *logos* come Parola (*Wort*) in quanto dotata o portatrice di senso (*Sinnvoll*). In questo senso, il *logos* è la Parola che dice l'essere di ciò che è, la verità dell'essente. Nella Parola si riflette la tensione universale dell'essere. Il suo senso si costituisce nella tensione dinamica del linguaggio verso l'essere e dell'essere verso il linguaggio. In quanto espressione linguistica di questa tensione, il *logos* racchiude il senso e il senso opposto (*Gegen-sinn*). E ciò costituisce il suo senso complessivo [...] La concezione eraclitea della Parola sbocca in una chiara polemica contro il nome in sé, come funtore di isolamento e di separazione che distrugge l'essenziale. [...] Il *logos* è universale e comune, e tuttavia separato. Eraclito polemizza contro sia la *polymathie* o multisapienza che la pluralità teo-mitologica tradizionali. In un certo senso, la separatezza del *logos* è un *analogon* dell'unità del divino. Anche il tradizionale problema degli studi eraclitei, cioè il ruolo della dottrina del fuoco e delle dottrine cosmologiche in generale, è ricondotto da Snell alla sua visione unitaria, al centro costitutivo dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*). *Considerato in sé e per sé il linguaggio eracliteo dipende fundamentalmente dallo sviluppo della lirica (distaccandosene per la tensione verso l'intemporale), anche se lessicalmente trae non pochi termini dall'epica*. Dal punto di vista tecnico, esso costituisce una tappa precisa nell'evoluzione linguistica (già studiata da Diels) *dal verbale al sostanziale*. Tale posizione traluce particolarmente nella conservata forza del verbale. Si ha così un linguaggio che tende verso l'astrazione ma ancora unisce in modo dinamico il processo di comprensione e l'evento colto nel suo farsi (interno-esterno). Lo denota anche la particolarità degli aggettivi, i quali mirano anch'essi all'astrazione più che alla coloritura sensibile (tipicamente empedoclea), appunto astraendo e sostantivando le qualità particolari delle cose. In conclusione, la semplice e profonda forza di Eraclito, già riconosciuta da Socrate, dipende da un'unica intuizione: *il logos come intenzione significante della Parola*."⁹³

Su questa condivisione dell'espressione linguistica che Eraclito mantiene con la "letteratura" occorrerà concentrare l'indagine. Perché allo stesso tempo è da ravvisare l'analogia condivisione di Archiloco con il linguaggio omerico, e la sua necessità innovativa dell'espressione poetica. Di entrambi possediamo una tradizione indiretta che ci ha consegnato *frammenti* della loro opera intera, e spesso anche giudizi che si sono consolidati nel tempo (valga per tutti la lettura aristotelica dei primi filosofi greci). Anche questo diventa un importante elemento di riflessione nella lettura e nell'interpretazione dei loro "testi". "Snell ha sottolineato efficacemente questa capacità "poetica" di Eraclito: è *sunienai*, a suo avviso, la parola-chiave del sistema filosofico. Ed è forse da cercare proprio nella *sunesis* l'unione, il congiungimento tra

⁹² B. SNELL, *Eschilo e l'azione drammatica*, tr. it. a c. di D. Del Corno, Milano 1969, p. 67 (ns. il corsivo). Dello stesso studioso si sono tenuti presenti: *Die Fragmente Heraklitis*, Tusculum-Bibliothek, 1926 (1940²); *Il linguaggio di Eraclito*, a c. di B. Maj, Ferrara 1989; *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie (sophia, gnome, sunesis, istoria, mathema, episthème)*, Berlin 1924; *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, op. cit; *La struttura del linguaggio*, a c. di L. Ritter Santini, Bologna 1966; *Il cammino del pensiero e della verità. Studi sul linguaggio greco delle origini*, a cura di G. Calboli, Ferrara, 1991.

⁹³ B. Maj, *Prefazione* a B. Snell 1989, p. ix e sgg. (ns. il corsivo).

lo spirito della filosofia e della poesia, ma anche la capacità di comprensione, la conoscenza e la coscienza della responsabilità che esse nutrono nei confronti del *logos*.

La lettura del frammento dovrà dunque probabilmente essere integrata da una simmetria che, inclusa, offre la seguente soluzione:

“Così come Omero merita di essere espulso dagli agoni, così Archiloco dovrà essere espulso dai simposi.”

Xenia, o del tradurre ospitando

“Forestiero, anche se arriva uno più sconcio di te,
non è religione giusta trattar male un forestiero.
È Zeus che li manda i forestieri e i pitocchi, tutti.
Sarà poca cosa il nostro dono, ma non è poca gioia
Per noi.” (*Od. XIV, 56-59*)⁹⁴.

Con questa semplice e nobile formula Eumeo accoglie il suo non riconosciuto signore che attendeva da tempo, e offre un punto di partenza per riflettere sulla dimensione ospitante e ospitale della traduzione, una dimensione etica, certamente, e una dimensione che ci aiuta a scrivere in un modo diverso, se mai fossimo in grado di farlo, che cosa significhi tradurre. Ospitalità nella dimora, nella propria dimora linguistica, distante nel tempo e nello spazio.

Ospiti e stranieri a nostra volta, percorriamo i sentieri delle parole cercando di essere cortesi, sperando e concedendo un luogo in cui il dialogo possa aver luogo, dove sia possibile ascoltare e dire ciò che del pensiero affermava Platone, il suo essere il dialogo dell'anima con se stessa. E in effetti, se ci pensiamo, possiamo convincerci che al di là delle differenze e delle distanze su cui tanto si soffermano le mitologie della differenza e della diversità delle lingue, la traduzione offre una geografia ospitale, che si disegna di volta in volta fra le parole, le frasi e i testi che compongono la trama e la storia di una cultura. Trama che è poi sostanza ed ordito di quel pensiero dialogante del quale si vuole offrire qui uno squarcio, reso necessario dalla volontà d'intendere e di comprendere mentre si traduce da una lingua lontana, e dunque da un mondo apparentemente distante e perciò silenzioso.

Al di là delle profonde ed erudite escursioni intorno al problema teoretico del tradurre, rimane ineludibile, a mio avviso, la costante antropologica del discorso umano intorno alla natura e ai limiti dell'uomo. Una sfida, senza dubbio, anche conflittuale dove non si dà conciliazione definitiva quanto piuttosto se ne prospetta la possibilità, il progetto sempre in divenire che apre un orizzonte e ne certifica i confini e le ricchezze che promette e realizza. L'ospitalità (*Xenia*) linguistica di cui parla Ricoeur a proposito della traduzione è un atto di speranza, è un lavoro della memoria e del presente teso al racconto di una vicenda che diventa così esemplare sotto molti aspetti, primo fra tutti il modo in cui essa viene espressa. Ospitalità linguistica, dunque, dove “al piacere di abitare la lingua dell'altro corrisponde il piacere di ricevere presso sé, nella propria dimora d'accoglienza, la parola dello straniero.”⁹⁵

C'è dunque una dimora, un'accoglienza, una parola, un compito che è responsabile e responsivo. Oltre che traduzione, il lavoro sulla poesia è lavoro di comprensione del senso e del significato umani. E' come una dimora in una terra di confine. Una terra nuova, o pensata tale, agli occhi di chi la percorre o la abita. Quello che si presentava ai miei occhi, l'opera superstite di Archiloco, si configurava in forma di arcipelago, terra di frammenti dispersi che pure potevano, trovando il punto prospettico giusto, essere qualcosa di solidale, di compiuto, una sorta di romanzo superstite, un piccolo arcipelago narrativo che costringe il lettore ad avventurarsi da una sponda all'altra in cerca di una mappa da disegnare e da arricchire di particolari.

Oppure c'era altro che mi faceva pensare a questi versi, ed erano i *cretti* di Burri. Se si hanno presenti queste opere si comprende meglio l'essenza del frammento, materia scissa, spaccata, lacerata. O ancora: Archiloco è colui che fissò “in acqueforti poetiche, nette e scabre, immagini dei luoghi suoi:

⁹⁴ OMERO, *Odissea*, introduzione di A. Tagliaferri, traduzione di E. Villa, Milano, 1994, p. 206. Vale la pena riportare alcune riflessioni di Tagliaferri sulla traduzione di Villa (ed. cit., pp.1-2): “Villa, si sa, ha una formazione e uno stile di scrittura nei quali si sovrappongono e si intrecciano interessi eterogenei e mobili, perennemente alimentati e rimessi in discussione da una tenace tendenza a fondere, in sostanza, la ricerca sull'attualità artistica e quella sulle origini della cultura mediterranea. Nel lavoro compiuto intorno a questa traduzione confluono gli esiti delle attività primarie cui si dedicò l'autore, che da una parte, in quanto poeta, con aggressività poundiana inventa un linguaggio attuale, depurato degli smorti stilemi della retorica neoclassica con la quale spesso ci si è illusi di preservare le opere somme dell'antichità greca; dall'altra, in veste di semitista, e di traduttore da lingue semitiche antiche, getta un ponte tra la cultura ellenica e i suoi precedenti mesopotamici [...]”.

⁹⁵ P. RICOEUR, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Brescia, 2001, p. 50.

Paro, l'isola nativa; Taso, l'isola adottiva, dove fu colono; flutti e scogliere, percorsi e perlustrati nel servizio di mercenario errante.”⁹⁶.

Il frammento *significa* un'assenza, è un parlare che è misto ad un silenzio lungo e difficile da superare, così com'è un'isola nel mare. La parola di Archiloco prende perciò tutto dall'ambiente e dagli elementi in cui e con cui è stata creata, come un pittore rende la sua arte un'istanza della materia, una crepa di materia incastonata tra l'Essere e il Divenire, quel ritmo che per primi pensarono i filosofi della natura non molto lontani dal suo tempo, quel ritmo che sappiamo essere il senso essenziale della sua ricerca e della sua arte. Di “reliquie sillabiche” parla Giuliano Serafini presentando l'omaggio di Burri a Saffo⁹⁷, alludendo alla versione di Emilio Villa. Privilegio e segno elettivo della materia, appunto. E' strano quanto la poesia antica sia così prossima al segno della modernità più ascetica e profonda. I nuclei grafici di materia ancora incandescente non possono trovare un'accoglienza più solidale nel mondo di oggi, per tanti versi tormentato come quello di allora.

La solida forza dei labirinti ritmici, l'armonia delle strutture superstiti, lo stile solido e ruvido del motto salato o osceno, pare a volte temprarsi nell'umanissima elegia come nel caso del canto dedicato al naufragio, un dolore impastato di una sofferenza inconsolabile che rifiuta tuttavia un cordoglio troppo palese, che non sia, ancora una volta, confitto nella fisicità del soffrire, dello strazio che fa, direbbe Dante, “scoppiare il duolo”. Il tono si fa denso, sordo, il timbro è opaco, estremo nella sua intenzionalità di stringere e mostrare la sedimentazione di lacrime e parole, quasi prefigurando (ancora una volta la memoria soccorre inflessibile) il piangere e parlare insieme che spesso evoca l'atmosfera disperata dell'inferno. E' straordinario il modo in cui la parola deve operare sulla concentrazione d'immaginazione che rende possibile una tale esposizione, per forza di scrittura. E il richiamo è legittimo, se ci ricordiamo che prima della *Commedia* Dante è un sommo poeta della concentrazione lirica in tutte le sue possibilità espressive, dalla trascendenza al duro smalto dell'inverno rigido e feroce di un amore disperato. Solo così la parola acquista un valore emblematico, si pone come un sigillo della materia. La forza irradiante, pittorica, della poesia di Archiloco presagisce, come si vede, diverse prospettive che tutte confluiscono nel laboratorio, nell'officina della traduzione. Tradurre ispirandosi alle immagini conforta nella ricerca dell'icasticità, del tratto deciso e senza scarti, senza sbavature. Così è possibile restituire alla parola la dimensione di cicatrice, perché così essa può enunciare compiutamente che la parola è sempre segno di una crisi, è l'evocazione improvvisa e irrimediabile di uno strappo, di una severità che è necessità fatta d'immanenza e astrazione –com'è per la materia umile e semplice resa arte dall'intenzione dell'artista. Una materia remota che rinasce spontanea e irrinunciabile, in una dialettica di creazione e rinnovamento che non può lasciarci insensibili né può essere alleviata con finzioni perché è cifra e simbolo del nostro stesso destino.

C'è dunque un valore che vorrei aggiungere alla nozione di frammento, il valore appunto di *symbolon*, di frammento che l'ospitante lascia all'ospite come pegno del ritorno, per essere nuovamente riconosciuto e accolto. Di tale dimensione noi non abbiamo subito consapevolezza finché non ci viene chiesto di ricomporre il sigillo spezzato, oltre la sua tragica incompletezza, all'intero che è il luogo di cui parlavo prima, il luogo di un'esperienza della poesia e dell'arte nel loro compiersi. Archiloco ha conosciuto l'esilio e la solida distanza dal proprio luogo natale. Le sue parole, in un certo modo, contemplan da lontano la stessa lacerante separazione che solo nell'evocazione della lingua madre è possibile percepire. In questo senso, l'affinità tra l'antico poeta e il romanziere che qui gli viene affiancato viene illuminata da una luce improvvisa e penetrante, perché anche il lavoro sulla lingua di Céline ha aiutato nella traduzione di Archiloco. Il *corpo* della parola diviene il *luogo* dell'esercizio di un'anatomia struggente e rabbiosa che ama fino all'inverosimile la propria disciplinata coerenza. Esuli entrambi, entrambi passati nell'inferno delle battaglie, dell'esilio e della fame, con la morte sospesa sul collo, distanti e vicini per una sofferenza speciale ed unica che possiamo, nonché esperire, riconoscere. Ribelli ed eretici a loro modo, la loro scelta è inattuale perché non intende alleviare il peso ma al contrario estremizzarne l'imperiosa ossessione. E l'umanità schiacciata da questo grave peso non può che sussultare ed arrancare, tormentando e tormentata da questo incrollabile peso. Per entrambi, la parola è

⁹⁶ ARCHILOCO, *Frammenti*, a cura di E. Savino, Milano, Studio Editoriale 1988, p. 95.

⁹⁷ *PERIELIO: BURRI-SAFFO*, a cura di G. Serafini, Atene, maggio-giugno 1990. Annota Serafini: “Così Saffo –*numen* o *nomen* che sia, come ipotizza Villa, non sarà presenza meno decisiva alla fondazione del linguaggio lirico universale per essere stata, forse, pura invenzione del sentire collettivo antico: leggenda, storia, etimo, culto, culto e liturgia si riannodano intorno al suo nome in un momento iniziale che non conosce ancora la differenza delle categorie umane.” (*ibid.*).

un segno plastico capace di raggiungere una densità ed una concentrazione quasi misteriose, e questo peso diventa una responsabilità ulteriore per chi s'incarica di renderne il senso oggi.

Così qualcosa accade, qualche frammento ritrova una sua pace semantica, si riconnette, almeno per l'intensità stilistica, al suo valore originario. Ma intanto, ho scelto la prosa per la versione in italiano. Come mai? Precedenti interessanti certo non mancano: penso alla versione di Bufalino de *Les Fleurs du mal*, alle versioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* a cura di M. Grazia Ciani; e in ambito archilocheo, posso affidarmi al precedente delle traduzioni che Tarditi allegò alla sua *editio* del 1968 -comunque non dimenticando la versione di Savino, pregevole, del quale mi piace riportare questa riflessione: "La sua stella, lucida di individualità possente, sorse dopo l'epos smisurato, dopo le creazioni teogoniche e sapienziali. Il libro di Archiloco è un reliquario di particole canore lacere, irritanti, carboni enigmatici con all'interno, grani ardenti. Eppure, con gli squarci immani ai testi, è un cosmo congruo. Come un'effigie di marmo o di metallo remoti che l'ingiuria della mutilazione non sfigura, anzi fa più arcana, più pura, passionalmente intima."⁹⁸

Per rendere ragione di questa ricerca ritmica e non metrica, ho scelto di abolire la convenzione schematica che distingue fra "prosa" e "poesia"⁹⁹. E dall'altra parte mi affascinava istituire un confronto fra lo stile franto e maturo come Céline, al suo uso magistrale delle pause e delle sospensioni, ai frammenti, alle lacerazioni prodotte nel *corpus*, cioè nel *corpo* poetico di Archiloco. Le ferite prodotte in un testo, mi piace pensare, sono ripercussioni labirintiche e tormentate di quelle autentiche inflitte sulla pelle di un soldato, come lo fu Céline; e come Archiloco, capace di rabbia e paura, densa umanità che si concreta intorno a poche parole, molte che attendono verità per essere sicure. Indizi del tutto esterni, ma interessanti per le soluzioni sperimentali che possono preparare. Un lirico che scrive romanzi è stata la definizione che Céline sostenne del proprio lavoro, la definizione a lui più gradita e gratificante.

Perché non pensare ad ogni frammento come ad una ipotesi di racconto, un romanzo in poche righe? Forzando volutamente sul pedale dell'espressionismo, anche per togliere un po' di grigiore da una lingua emendata non solo dal tempo, ma anche dagli uomini, dai "traduttori". In questo mi riconosco nelle riflessioni di Emilio Villa sulla sua traduzione di Omero¹⁰⁰.

Figura solitaria, Archiloco è il primo a volgere le spalle a Omero ma portandosi dietro l'eredità più pesante. Non le splendide battaglie, gli eroi grandi anche nella disperazione. Niente di questo. C'era malinconia anche in quelle scene. Si portò dietro, l'eredità più faticosa, le *parole*. In un certo senso ebbero ragione gli Alessandrini a *non* annoverare Archiloco come "lirico" puro; padre ostile, quindi, di quelli che invece in quel catalogo furono compresi. E' una lingua aspra, la sua, vigile, tormentata. E tutto questo non per "maniera". E' invece la consapevolezza di essere il primo, di dover cercare, senza alcun aiuto, una strada anche per quelli che verranno. Molti diranno, *dopo* di lui, di non amare le strade troppo battute: più che una protesta, un rimpianto...

Tradurre questa lingua significa per me cercare il valore autentico del poeta, valore che non ha una pretesa oggettiva, canonica, ma di percepirne ancora la potenza sublimante, dell'alto come del basso -non importa. In questo senso, ritengo che la traduzione vada in cerca di una *esattezza mentale* delle frasi. Vuole anche esprimere un punto di vista, uno spazio conflittuale che il tradurre significa nella scoperta del limite della propria lingua e nel tentativo di portarlo più oltre, se possibile. Nello stile

⁹⁸ ARCHILOCO, *Frammenti*, op. cit., p. 95.

⁹⁹ Indubbiamente a favore di questa scelta ha contribuito la riflessione sul concetto di ritmo data da ÉMILE BENVENISTE, *La nozione di "ritmo" nella sua espressione linguistica*, in *Problemi di linguistica generale*, traduzione di M. Vittoria Giuliani, Milano 1994, pp. 390-400.

¹⁰⁰ "Il traduttore ha creduto di dover venire incontro a nuove esigenze di un pubblico nuovo [...] a leggere l'alta, meravigliosa, oscura, puerile epopea di Odisseo, tutta così bene allevata e musicata sul miracolo della iterazione, dell'intreccio, del ritorno, della trama, della formula battuta e ribattuta, litania ostinata: della narrative come puro rito, come ripetizione delle origini, come grande incessante iniziativa. Pensando che sia da considerare abbastanza decrepita, in buona parte vana, e in certa altra parte vaneggiante, e, infine, scarsamente obiettiva, e tutta solo congetturata, la fluviale chiosa operata dall'indagine cosiddetta, "estetica", fatta dai nostri filologi e dai nostri professori antichi, di un tempo, in una angelicata e spaesata e confusionaria aura crociana. Il peggio, in tutta questa approssimazione, in quella specie di divagazione aulica e crepuscolare, era la trovata del "reale", del "lirico", intesi come superiori prodotti dello spirito; era il rifiuto del così detto "formulario", cioè del materiale, della materia, di cui è propriamente fatta la vita e la ragione dell'epos omerico. Mentre proprio la realtà e la poesia dell'altissimo prodotto consistono appunto in questo suo sommo essere, e essere al sommo, tutta realtà e pura manifestazione di musica rituale, mossa in modi storicamente sussultori, attorno ad alcuni nuclei e morfemi di natura culturale, solo più tardi trasferiti in istituto cerimoniale; poi ancora, celebratoria; e infine caduta nella rete letteraria." (ed. cit., p. 349).

infatti, oltre alle scelte propriamente tecniche, confluiscono anche i valori dell'immaginazione, della capacità di esprimere immagini: una lingua deve saper essere emotiva oltre che meditativa. Da questi fatti bisogna ricostruire un'idea dello stile, sapendo che ogni scrittore ha una lingua propria e che intesse un legame particolare, fecondo se possibile, con la lingua d'espressione nella quale è nato e maturato. L'adozione della prosa come veicolo di resa non è, in questo caso, una rinuncia al "poetico". Qui più che mai, tocca ribadire che "poetico" e "lirico" non vanno usati come sinonimi. Nel concetto di "poetico" sento innanzi tutto la radice del "fare", del "creare" ("*poiein*"), e questo esalta l'artefice piuttosto che l'istituzione e il genere letterario corrispondente. La ricerca sul ritmo intende sottolineare una originaria tensione, l'energia che lega le parole fra di loro permane immutata pur cambiando forma; fare come l'acqua che riceve un raggio di luce –scrive Dante– "permanendo unita" (*Pd.* II, 34-36). Il lettore sentirà spesso la curvatura dantesca di alcune parole o frasi, perché a mio avviso non solo il lungo studio e il grande amore fanno di questa lingua un luogo prezioso e ricco di soluzioni, ma anche perché Dante possiede quella plasticità e quella matericità che sanno esprimere tutto quello che una mente può pensare e provare.

La vocazione alla poesia, come la lotta di Giacobbe con l'Angelo, si svolge in silenzio e di notte, giacché da principio essa è una fatica oscura, ha il volto di ciò che solitamente non è possibile vedere. Poi si fa chiara. Anche la lettura concorre a questa ricerca, è anch'essa un'interpretazione. La scrittura deve farsi organo di percezione, deve sensibilizzarsi. Certo, io desideravo ottenere una musica diversa da quella di altri interpreti di questo incerto spartito. Molte cose me le ha insegnate proprio Burri che cercò nella propria pittura l'armonia dell'antica poetessa di Lesbo. La poesia di Archiloco, come quella di Céline, non è fatta se non di coraggio, di forza di fronte alle avversità, di rispondere alla sfida degli eventi con una fedeltà assoluta a ciò in cui si crede. Bisogna accettare di attraversare il fuoco. Tra noi e la verità è questo muro.

*Fragmenta*¹⁰¹

I

1-17 ELEGI

1-7 DE MILITIA

Fr. 1

Sono io lo scudiero di Enialio signore, e delle Muse conosco amabile dono.

Fr. 2

Sulla nave il mio pane impastato, sulla nave il vino d'Ismaro; bevo disteso sulla tolda.

Fr. 3

Innumeri archi e fionde fitte smetteranno di tendersi e scagliare quando Ares ci porterà al suo travaglio nella piana: sarà fatica di spade, e lutto grande. Di certo sono imbattibili nel corpo a corpo i signori d'Eubea, celebri lance.

Fr. 4

Ma fa' un giro fra i banchi sul ponte della rapida nave con la coppa, e dalle concave giare pesca il vino rosso fino alla feccia. Perché sobri non sosterre il turno di guardia.

Fr. 5

Col mio scudo fa il ganzo qualcuno dei Sai, -lo gettai fra le frasche, arma più che perfetta, non volendo, ma con questo ho salvato la pelle. Che m'importa di quello scudo? Si fotta! Al più presto ne avrò uno non peggiore.

Fr. 6

Un funesto ricordo ai nostri nemici, doni ospitali offrendo.

8-13 DE NAUFRAGIS

Fr. 8

Fra onde infinite, vorticoso gorgo canuto di mare salato, implorando il dolce ritorno.

Fr. 11

Dal dolore non sarà pianto a strapparmi, né attardandomi a feste, a banchetti.

Fr. 12

Nascondiamo i mesti doni del potente Poseidone.

Fr. 13

Il nostro dolore, Pericle, il nostro pianto nessuno dei nostri concittadini pensa di biasimarlo in gioiosi conviti. Giacché furono così nobili coloro che vennero ingoiati dai gorgi del fragoroso mare. E il pianto rigurgita dai polmoni per il travaglio. Ma gli dèi ai mali orrendi, amico mio, concedono un farmaco: forte resistere di un cuore. Per ciascuno ha tempo, il dolore. Quest'oggi è noi che ha visitato, sanguina lo sfregio, e ci strazia. Domani, ad altri questo è in sorte. Ma ora ci basti il coraggio; solo alle donne questo dolore e questo pianto.

Fr. 14

Esimide, a preoccuparsi delle fregnacce di tutti, certo nessuno avrebbe esperienze particolarmente amabili.

¹⁰¹ *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, edidit M. L. West, Volumen I *Archilocus Hipponax Theognidea*, editio altera aucta atque emendata, Oxonii e Tipographeo Clarendoniano MCMLXXXIX.

15-17 HEXAMETRI QUI ELEGORUM VIDENTUR ESSE

Fr. 15

Glauco, l'alleato è un amico finché si combatte.

Fr. 16

Di niente, o Pericle, fanno scarso l'uomo Tyche e Moira.

Fr. 17

Tutto costa fatica ai mortali e umano affanno.

II

18-87 TRIMETRI

ARES MIEPHONU

Fr. 18

Figlio di Ares assassino.

19-22 FRAGMENTA QUAE AD THASUM SPECTANT

Fr. 19

Non m'importa di Gige tuttodoro, né sento la taranta dell'invidia. Tantomeno m'esalto ai prodigi degli dei; né spasimo per potente tirannide: tutte cose a mille miglia dai miei occhi.

Fr. 20

Piango le sciagure di Taso, non quelle di Magnesia.

Fr. 21

S'inarca quest'isola a groppa d'asino, fitta di selve selvagge.

Fr. 22

Per niente bello il paesaggio, o gradevole o amabile, come quello che chiude le correnti del Siri.

23-29 PAP. OXY 2310

Fr. 23

[...] e a lei io di rimando risposi: "Donna, le cose malvagie che vengono da altri non devono farti tremare. Nottetempo di ognuna saprò prendermi cura. Sta' lieta. Mi reputi dunque così affogato nel male? Ti sarò parso uno sciocco vigliacco, ma né ora né mai io o i miei avi lo fummo. Riamato so amare, e fieramente avverso a chi m'avversa, da perfetta formica. E il mio discorso è vero. La città a cui ritorni, da balordi sgominata, tu ora l'hai rimessa in sesto con le armi, e grande fama ne hai acquistato. Domina su essa e fattene tiranno: e molti certo farai schiattare d'invidia".

Fr. 24

Tagliando il gran mare con una barchetta, sei giunto da Gortina... con premura lo accolgo... utile... giunge... il carico m'interessa... ma in malora dopo...c'è uno stratagemma... ma io nessun altro potevo trovare... se un'onda marina t'avesse travolto...o se per mano di guerrieri armati di lancia... la splendida giovinezza avessi perduta... e un dio t'ha tratto in salvo... e io da solo... affondato nelle tenebre ritornai ancora a questa luce.

Fr. 25

...così la natura dell'uomo, il cuore di ognuno batte per cose diverse. Reputa il cazzo ottima cosa Melesandro, invece le trippe...il bovaro...Non altri che me è indovino di questo: ...Zeus Olimpio infatti... mi rese eccellente degli uomini. Eurimate stesso non avrebbe alcunché da ridire.

Fr. 26

Apollo, sire, a tuo tempo distruggi i colpevoli. Massacrati tu che sai massacrarli... noi invece...

Fr 29 (= 62, 2-7 Lasserre-Bonnard)

Arthmiades...accogli il dono delle anfore...sei uomo infallibile infatti...uomo stupefacente.

30-87 DE LYCAMBE FILIABUS. FRAGMENTA PAPIRACEA MINORA

Fr. 30

S'illuminava per un rametto di mirto, o per la rosa - fiore stupendo.

Fr. 31

...E i capelli come ombra scendevano sulle spalle e la schiena.

Fr. 34

A sbafo non ti trasporteremo.

Fr. 35

Ho nella stalla un bove buono a far solchi, orgoglioso, esperto all'opra.

Fr. 36

Nell'ombra folta, si piegarono ad un muro...

Fr. 37

Tale staccionata tutt'intorno alla corte si snoda...

Fr. 38

Sola, la figlia di Licambe, la pargoletta...

Fr. 39

...Spompinava tutti gli uomini...

Fr. 40

...Fregna umida...

Fr. 41

...(così) lavora d'ali il cèrilo su una scheggia di scoglio.

Fr. 42

Come i Traci e i Frigi, dalla canna succhia birra: piegata in avanti era impegnatissima.

Fr. 43

La nerchia sborrava fitta, grossa come quella d'asino di Priene, stallone all'ingrasso.

Fr. 44

Sbavava schiuma intorno alla bocca.

Fr. 45

Con la testa torta strafogavano di superbia raggrumata.

Fr. 46

Da una canna nella brocca.

Fr. 47

A randellate le verginelle lo scacciarono dall'uscio.

Fr. 48

...nutrice... profumati i capelli e il petto, da far innamorare anche un vecchio, o Glauco... desideravo...

Fr. 49

...donna... odioso... malandrino! nottivago in città, non...

Fr. 60

O tre volte beato chiunque con tali figlie...

Fr. 66

Tra le cosce, un brutto affare...

Fr. 67

...ce l'ho io un altro buon rimedio per questo affare...

III

88-167 TETRAMETRI

88- 115 DE MILITIA. DE THASO. DE RE CIVILI

Fr 88

Tu sai, Erxia, dove nuovamente s'arruola randaglia torma di sciagurati?

Fr. 89

...Ci sarà fumo da ovidove alle navi, e acute grida dei nemici... inariditi... carogne al sole si disseccano, e il coraggio... smaniano per affondare... gli opliti di Nasso... e i tronchi tagliati... gli uomini impediscono... questo all'esercito... che non adirata e dei fratelli... dei quali stroncarono... s'abbattè sotto i fendenti... tutto questo il mio cuore... profondamente... ma tuttavia - insieme ai morti sappi ora che se... (la mente) è pronta a comprendere le parole... a Taso una parte di loro... altri da Torone... altri invece con rapide (navi) e dalla navigazione... e da Paro... fratelli... forte cuore... fuoco che ora dovunque nei sobborghi... offendono la terra... Erxia...

Fr. 91

...né la scheggia di Tantalò penda su quest'isola...

Fr. 93

...Il figlio di Pisistrato travolgeva di discorsi, salpò conducendo uomini a Taso, l'auro e la lira e dono splendido d'oro ebbe dai Traci cani bastardi: la cupidigia di un privato fu sventura comune.

Fr. 94

E Atena era benigna vicina a quanti combattevano, la figlia di Zeus che eterno rimbomba: destava il cuore della sua miserabile schiera... ma sulla piana quel giorno fu altro: infatti si ritirò da molti campi... ma degli dei olimpi era il volere.

Fr. 95

Dove Ermes mi salvò al coraggioso...

Fr. 96

O Glauco, quale dio torcendoti anima e cuore...di questa terra abbi memoria, bene che conquistasti con la lancia compiendo con noi audaci imprese.

Fr. 98

...per caparra... le lance... vinse la loro mente la figlia di Zeus, Atena: intorno ai saldi bastioni scudo alla patria... incombeva una torre al da sezzo... meravigliosa con pietre erigemmo... gli uomini stessi... afferrati con le mani... Zeus signore degli dèi... sventura recammo brulichio d'aste... quando attorno alla torre s'affaticarono con scale, si disposero con grande coraggio... rimbombava coperta di ferro.

Fr. 99

...nugoli di frecce... non salvavano da strage le faretre... venendo: ma quelli... pizzicando i nervi tendevano gli archi...

Fr. 101

Sette a terra scannati, a piedi acchiappati di corsa, e in mille ne vantiamo la strage.

Fr. 102

Feccia tuttagreca a Taso raggrumata.

Fr. 105

Guarda attento, Glauco: il fondomare s'impenna di cavalloni, e sulla vetta delle Giri a picco si staglia una nube, promette tempesta, e il terrore ci trova, inatteso.

Fr. 106

Le agili chiglie... in mare... ammainiamo le vele, molliamo il sartame: tu però fila col vento e salva noi compagni, perché sia indelebile per noi il tuo ricordo... allontana: e non rivolgerlo... s'impenna ribollendo l'onda... ma tu ingegnati...

Fr. 107

Proprio me l'aspetto, che Sirio parecchi riduca in caldarroste coi suoi torridi lampi (dardeggiando).

Fr. 108

Ascolta Efesto signore, e combatti propizio al mio fianco, ché supplice ti sto alle ginocchia: dammi ciò che tu solo concedi.

Fr. 109

Ora ascoltate mi dunque, pitocchissimi cittadini.

Fr. 110

O Erxia, veramente Ares è uguale per tutti (equanime).

Fr. 111

...e i giovani falli forti: la vittoria è giudizio degli dèi.

Fr. 112

Spero e nient'altro desidero: la sciagurata masnada inneggerà, tu (stolido) quanto un mulo d'Arcadia... di molto si gonfia la speranza nei giovani ai crocicchi... per la città... Balia di ragazzi,... stringerai fra le braccia... a chi giunge... beniamino d'Afrodite... beato...

Fr. 114

Non amo un generale imponente, né confitto a gambe aperte o fiero di riccioli, o rasato a puntino. Per me uno che sia di piccola taglia e mostri curvi garretti, sicuro a pie' fermo, intriso di coraggio.

Fr. 115

Ora è Leofilo capintesta, di Leofilo è tutto, tutto da Leofilo è fissato, solo a Leofilo si presta orecchio.

116-134 VARIAE

Fr. 116

Pàrtiti da Paro, da quei fichisecchi e una vita agra buttata in mare.

Fr. 117

Intreccia un canto al modellatrecce Glauco...

Fr. 118

Molto sarei vago di toccare con mano Neobule.

Fr. 119

...e abbattermi sulla laboriosa ventraia, sbattere ventre con ventre, cosce con cosce.

Fr. 120

Come so condurre canto splendente del monarca Dioniso, so bene il ditirambo se il vino mi brucia l'anima.

Fr. 121

Io stesso intonando all'aulos il peana di Lesbo .

Fr. 122

Non c'è cosa insperata, né che si possa negare a giuramento, né stupefacente, da che il padre degli Olimpî, Zeus, spense nel culmine il meriggio, accedò luce di fulgido sole, luttuosa paura sopravvenne agli uomini. Da qui in poi giunge tutto vero e possibile agli uomini: niente vi meravigli, nemmeno se vedeste le belve scambiarsi coi delfini i prati di sale preferendo alla terra fragore marino di onde, e quelli inselvarsi fra rocce.

Fr. 124 (a + b)

Secondo gli usi di Myconos... tracannando schietto vino ti sei ubriacato, e non hai versato il prezzo dovuto... né chiamato giungesti... come fa un amico, ma il ventre t'ha spinto mente e cuore all'impudenza.

Fr. 125

Di combattere con te, come di bere quando mi brucia la sete, questa è la mia voglia.

Fr. 126

Questa sola cosa so per certo, importantissima: ribattere colpo su colpo, e anche peggio, a chi mi maltratta.

Fr. 127

Mio l'errore. Ma questa cieca follia ha invischiato altri.

Fr. 128

Cuore, da indomabili strazi cuore sconvolto, tu difenditi e attacca chi ti macera, a muso duro, fieramente serra i ranghi, saldo alle detestate macchinazioni; e non esultare per strada se vincitore, se vinto non avviliti nel chiuso di stanze, ma sii felice per ciò che conviene, e sdégnati ai mali, senza trapassar il segno. Apprendi quale ritmo governa uomini.

Fr. 129

Tu veramente da ogni parte sei impiccato dagli amici.

Fr. 130

Tutto è scontato per gli dèi: molte volte da distruzione raddrizzano uomini soffocati nella polvere buia; altre volte schiantano a terra quelli che se ne vanno certi; per loro s'intride allora molta disgrazia vita di fame e ramenga, la mente sbalestrata.

Fr. 131

Ecco il cuore degli uomini, Glauco, figlio di Leptine: muta di giorno in giorno secondo il volere di Zeus.

Fr. 132

E quanto pensano ha il ritmo delle opere in cui si provano.

Fr. 133

Nessuno è molto celebre e onorato tra il popolo, da morto: noi inseguiamo la gratitudine del vivo, e il torto è sempre del morto.

Fr. 134

Nient'altro che uno sconcio, diffamare i morti.

135-166 FRAGMENTA PAPYRACEA MINORA

Fr. 166, 3

...amata Paro...

IV

168-204 EPODI

EPODI

Fr. 168

Carilao Erasimonide, tu il più caro dei compagni, ho da raccontarti una novella da sganasciarsi: te la godrai a sentirla.

Fr. 169

A Demetra sollevando le mani.

Fr. 170

Alcuni dei cittadini erano dietro, ma i più...

Fr. 171

Ospitarlo sebbene detestabile, ma niente parole.

172-181 SPONSIO NEGATA. MALEDICA CARMINA. VOLUNTARIAE MORTES.

Fr. 172

Babbo Licambe, cosa ti è venuto in mente? quale accidente t'ha rivoltato il cervello che prima connetteva? Ora di molti, in città, sei lo spasso.

Fr. 173

Hai infranto un giuramento solenne, il sale e la mensa.

Fr. 174

Gli uomini hanno una storiella: un'aquila e una volpe, un tempo, fecero comunella.

Fr. 175

...recando ai piccoli... ma un crudele banchetto... i due ancora senz'ali si lanciavano da terra su vertigine di picco... al nido... imbandì cibo, ma la [volpe]...

Drizzi nerbo d'occhi fino a quell'erta roccia, aspra e maligna? Su quella si placa, beffandosi della tua battaglia.

Fr. 177

O Zeus, padre Zeus, a te è la maestà della volta celeste, i tuoi occhi vedono le azioni infami e quelle sante fra gli uomini, sei sollecito alla superbia e alla giustizia delle bestie.

Fr. 178

Possa tu mai incappare in un culofuliggine.

Fr. 179

A crudele banchetto pasturava i piccoli.

Fr. 180

Scheggia infuocata, dentro.

Fr. 181

...incalcolabile male, imparò... animo... senza rimedio... male... rammentando... piangendo... sentieri d'aria velocemente... rapido vortice d'ali... ma speranza ti germina il cuore...

EPODI

Fr. 182

Non mancava Batusiade tra la folla radunata per le contese.

Fr. 183

...stirpe di Selleo...

Fr. 184

Scaltrendo inganni, lei portava acqua con una mano, fuoco con l'altra.

185-187 FABULA DE VULPE ET SIMIO

Fr. 185

Narrerò a voi una storiella, o Cericide con tristo annunzio. C'era una scimmia girovaga, randagia dalle altre bestie, per lontane contrade, quand'ecco la scaltra volpe venire incontro, grumo d'insidie la mente.

Fr. 186

Appoggiandosi al tranello...

Fr. 187

Con che fatto culo, o scimmia...

EPODI

Fr. 188

Comunque sia, non più fiorisce la morbida pelle: di solcate rughe scialba, disfa morbo di vecchiaia... impetuoso dal bel volto dilegua il desiderio...davvero molti ti aggrediscono i gelidi soffi dell'inverno, e molto soprattutto...

Fr. 191

Di questa passione, eros avvinghiato al mio cuore, folta nebbia addensava agli occhi, e depredava in petto l'anima semplicetta.

Fr. 192

Poseidone Hippios su cinquanta uomini scampò solo Coirano.

Fr. 193

Miserabile io affondo nel desiderio, esanime, volere degli dei, strazio di crampi, cancrena alle ossa.

Fr. 194

Fuori ognuno bevve, nel furore bacchico però...

Fr. 195

Portarsi in casa una rogna lampante.

Fr. 196

Ma, compagno mio, mi strema quel desiderio che scioglie le membra.

196a. P. COL. 58. 1-35, ed. MERKELBACH-WEST

Fr. 196a

"...facendone a meno del tutto: pazienta lo stesso. E se per caso t'incalza la fregola e l'animo ti spinge, noi abbiamo in casa una dolce vergine e incantevole che ora desidera fortemente [le nozze]; credo nessuno possa ridire sulla sua bellezza; tu cerca di farla tua". Così diceva, ed io così ricambiavo: "Figlia di Amfimedò buonanima e donna avveduta che ora sta sotto quattro braccia di terra, molti spassi a giovani maschi concede la dea, a parte il 'fatto serio'; ne basta uno, che diamine! Su questo, volendo il cielo a mente fredda faremo armistizio, quando buio di notte sia fatto. Acconsentirò a quanto mi spingi: sprona il desiderio...Sotto il fregio e le porte, ma tu cara non rifiutarti: farò rotta con prua verso campi di fresca verdura. Ma ora sta' attenta. Neobule la sopporti un altro: ah! ah! è tardona a puntino, la sua gioventù è di prugnasecca, e la grazia d'un tempo in fumo: mai troppo sazia, ha colmata la misura, quella scalmanata! Vada ai corvi! non mi accada mai d'ammogliarmi a una così, buona per la gioia maligna del vicinato. E' te che voglio: tu infatti non sei imbrogliata, né lingua doppia; è lei invece che molte ne pensa o si fa molti amici. Atterrisco se per la fretta dovessi figliare figli ciechi, come la cagna del detto". Tutto questo dicevo: e presa la verginella, l'adagiavo in nuvola di fiori, e la nascondevo in morbide spire del mantello; col braccio le sostenevo la nuca, ...lei che bloccata [dalla paura]...come di trepida cerva la pelle...e dolce con le mani le accarezzavo i seni...dove mostrava delicato incanto di giovinezza, accarezzandole il bel corpo...spruzzavo il bianco sperma strusciando il biondo pelo.

Fr. 197

Ah padre Zeus, m'è andato in malora il banchetto di nozze.

EPODI INCERTI METRI

Fr. 200

Ma lui non la passa liscia da parte mia.

Fr. 201

La volpe ne sa tante, ma il riccio una e importante.

Fr. 202

...eccetto me e l'amico...

V

205-295 EPODI INCERTI GENERIS

205-222 TRIMETRI SINGULI

Fr. 205

Non dovrete imbrattarti d'unguenti, così decrepita.

Fr. 206

Femmina schifosa, malleoli gonfi...

Fr. 207-209

...puttana... mercenaria... zoccola...

Fr. 210

Ma che *démone* insomma, e di che rancoroso...

Fr. 211

Col tridente un campione, e sapiente pilota

Fr. 212

Resisteva d'infilata vento e onda...

Fr. 213

Con l'anima fra le braccia dei flutti ...

Fr. 214

Conchiglia marina...

Fr. 215

E non ci penso a giambi e godimenti...

Fr. 216

E m'affibberanno carnevenduta, come a quelli di Caria.

Fr. 217

A partire dalle spalle, rapato a zero.

Fr. 218

Vengo da te portandoti un segno.

Fr. 220

La terra che mi regge possa spaccarsi...

Fr. 222

Stroncò di netto i nervi del cazzo.

223-226 DIMETRI

Fr. 223

Per le ali hai pizzicato la cicala

Fr. 224

Rattrappita di paura come la pernice.

Fr. 225

Fatti costà poi che sei nobile nato.

Fr. 226

Non avevo in animo, infatti, nulla.

227-244 IAMBI VEL TROCHAEI

Fr. 227

(Gige) signore d'Asia, biada di greggi.

Fr. 228

Taso, città tre volte sventurata.

Fr. 229

Il giavelotto di faggio volava...

Fr. 230

Zeus gli mandò una gran siccità.

Fr. 231

Evitava lo scoglio difficile a vedersi a pelo d'acqua.

Fr. 232

Dura legge di Creta ammaestra.

Fr. 233

Gioco di gambe là sarà indispensabile.

Fr. 234

Nel fegato non ti scorre infatti bile.

Fr. 235

Strizzato da lavandaia.

Fr. 236

...pidocchioso...

Fr. 237

Come è stata ridotta così la cuticagna ?

245-250 DACTYLI

Fr. 248

Quel tizio di Carpato, il teste...

251-295a INCERTI RHYTMI

Fr. 251

O Dioniso...chicchi d'orzo...uva acerba...fichi...allo scopatore.

Fr. 252

Ma a brandelli i nervi della nerchia...

VI

296-321 DUBIA

Fr. 296

Allungo la mano, e chiedo elemosina

Fr. 297

S'arrovellava per le stanze il detestabile ciarlone.

Fr. 298

Profeta senza menzogna di tutti gli dei, Zeus, egli stesso ne possiede il compimento.

Fr. 313

bianchenatiche, vile...

VII

322-333 SPURIA

Fr. 322

Celebrando le feste di Demetra venerata e di Kore.

Fr. 324

Salve Eracle vincitore, salute Eracle signore, tu e Iolao, due guerrieri. Salve a te, dalla bella vittoria, salute Eracle signore.

Fr. 329

A buon rendere te ne venga un male.

Bibliografia

• TESTI ARCHILOCHEI

EDIZIONE DI RIFERIMENTO

Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati, edidit M. L. West, Volumen I *Archilocus Hipponax Theognidea*, editio altera aucta atque emendata, Oxonii e Typographeo Clarendoniano MCMLXXXIX.

EDIZIONI DI CONFRONTO

Anthologia Lyrica Graeca, edidit Ernestus Diehl, fasc. 3 *Iamborum Scriptores*, editio stereotypa, Editiones tertiae (MCMLII), Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri – MCMLIV;

Archilochus, Fragmenta edidit - Veterum testimonia collegit Iohannes Tarditi, Romae in Aedibus Athenaei, MCMLXVIII. *Frü griechische Lyriker*, zweiter teil - *Die Iambographen*, Deutsch von Zoltan Franyó, griechischer text bearbeitet von Bruno Snell, Akademie - Verlag, Berlin 1972.

Studi su Archiloco, Francesco Bossi, seconda edizione, Adriatica editrice, Bari 1990.

• TESTI CLASSICI

ANONIMO, *Il Sublime*, a cura di G. Guidorizzi, Milano, 1991;

ARCHILOCO, *Frammenti*, a cura di E. Savino, Milano, 1988;

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, 1992³;

Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch von H. Diels. Siebente Auflage herausgegeben von W. Kranz, 3 voll., Berli, 1954;

Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse, P. Friedländer – H. Hoffleit (eds.), Berkeley-Los Angeles, 1948;

ERACLITO, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano e G. Serra, Milano, 1987²;

Inni omerici, a cura di F. Càssola, Milano 1975;

I Sofisti, a cura di M. Untersteiner, 2 voll., Milano 1967²;

ORAZIO, *Le opere*, a cura di M. Ramous, Milano, 1988;

PAUSANIA, *Pausanias Graeciae Descriptio*, M. H. Rocha-Pereira (edt.), 3 voll., Leipzig, 1981;

PINDARO, *Le Pitiche*, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano e P. Giannini, Milano, 1995;

PINDARO, *Olimpiche*, a cura di L. Lenhus, introduzione di U. Albini, Milano, 1981;

• LETTERATURA CRITICA ARCHILOCHEA

BONANNO, M. G., *Nomi e soprannomi archilochei*, in "MH", 37 (1980), 65-88;

BOSSI, F., *Appunti per un profilo di Archiloco*, in "Quad. di Storia", 13 (1981), 117-142;

BREITENSTEIN, T., *Hésiode et Archiloque*, Odense, 1971;

GALLAVOTTI, C., *Archiloco*, in "PP", 4 (1949), 130-153;

CASADIO, V., *I "dubbi" di Archiloco*, Pisa, 1996;

GASPARRI, C., *Archiloco a Taso*, in "QUCC", n.s. 11 (40) (1982), 33-41;

HAUVETTE, A., *Archiloque. Sa vie et ses poésies*, Paris, 1905;

JACOBY, F., *The Date of Archilocos*, in "CQ", 35 (1941), 97-109;

KONTOLEON, N. M., *Neai epigraphai peri Archilokou ek Parou*, "AE", 1952 (1955), 32-95;

MIRALLES, C., PORTULAS, J., *Archilocos and the Iambic Poetry*, Roma, 1983;

PICCOLOMINI, AE. P., *Quaestionum de Archilocus capita tria*, in "Hermes", 18 (1883), 264-270;
 PRIVITERA, A., *Archiloco e le divinità dell'Archilocheion*, in "RFIC", 94 (1966), 5-25;
 RANKIN, H. D., *Archilocus of Paros*, Park Ridge (New Jersey), 1977;
 RANKIN, H. D., *Moikos lagnos kai hybristes. Critias and his Judgment of Archilocos*, in "GB", 3 (1975), 323-334;
 RANKIN, H. D., *Archilocus' Chronology and some possible Events of his Life*, in "Eos", 65 (1977), 5-15;
 TARDITI, G., *La nuova epigrafe e la tradizione biografica del poeta*, in "PP", 11 (1956), 122-139;
 TREU, M., *Archilocos*, München, 1959;

• LETTERATURA CRITICA GENERALE

BACHOFEN, J. J., *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli, 1987;
 BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Torino, 1979;
 BACHTIN, M., *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare*, Torino, 1979;
 BENGTON, H., *Storia greca*, 2 voll., Bologna, 1985;
 BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1999;
 BENVENISTE, É., *Problemi di linguistica generale*, traduzione di M. Vittoria Giuliani, Milano, 1994;
 BOECKH, A., *La filologia come scienza storica*, Napoli, 1987;
 BOSSI, F., *La tradizione dei classici Greci*, Bologna, 1992;
 BOWRA, C. M., *La lirica greca da Alcmane a Stesicoro*, a cura di G. Lanata, Firenze, 1973;
 BRETONE, M., TALAMANCA, M., (eds.), *Il diritto in Grecia e in Roma*, Roma-Bari, 1994²;
 BROCCIA, G., *Tradizione ed esegesi. Studi su Esiodo e sulla lirica greca arcaica*, Brescia, 1966;
 BURTON, W., *Pindar's Pythian Odes*, Oxford, 1962;
 CAMBIANO, G., CANFORA, L., LANZA, D., (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, 1996;
 CANFORA, L., *Conservazione e perdita dei classici*, Padova, 1974;
 CAVALLO, G., (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Roma-Bari, 1975;
 CAVALLO, G., (ed.), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari, 1988;
 DEFRADAS, J., *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris, 1972²;
 DE MARTINO, F., *Omero agonista in Delo*, Brescia, 1982;
 DE POLIGNAC, F., *La nascita della città greca*, Milano, 1991;
 DETIENNE, M., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari, 1977;
 DETIENNE, M., (ed.), *Sapere e scrittura in Grecia*, Roma-Bari, 1989;
 DIHLE, A., *Homer-Probleme*, Opladen, 1970;
 FÄRBER, H., *Die Lyrik in der Kunst theorie der Antike*, München, 1936;
 FATOUROS, G., *Index verborum zur frügrichischen Lyrik*, Heidelberg, 1966;
 FORREST, G., *Colonisation and the rise of Delphi*, in "Historia", 6 (1957), 160-175;
 FRAENKEL, E., *Orazio*, a cura di S. Lilla, Roma, 1993;
 GARLAN, Y., *Guerra e società nel mondo antico*, Bologna, 1985;
 GENTILI, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, 1984;
 GENTILI, B., CERRI G., *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari, 1983;
 GODARD, L., *Céline scandale*, postface inédite de l'auteur, Paris, 1998;
 HANSON, V D., *Hoplites: the Classical Greek Battle Experience*, London-New-York, 1991;
 HAVELOCK, E. A., HERSHBELL, J. P., (eds.), *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 1981;

- HAVELOCK, E. A., *Dike. La nascita della coscienza*, Roma-Bari, 1981;
- HAVELOCK, E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Roma-Bari, 1983²;
- HAVELOCK, E. A., *La Musa impara a scrivere*, Roma-Bari, 1987;
- HENDERSON, J. H., *The Maculate Muse*, New-Haven-London, 1975;
- HOBBS, TH., *Leviatano. Testo inglese del 1651 a fronte, Testo latino del 1668 in nota*, a cura di R. Santi, Milano, 2001;
- JACOB, C., *Disegnare la terra*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, Vol. I – *Noi e i Greci*, Torino, 1996;
- JAKOBSON, R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilman, Milano, 1966;
- KERMODE, F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, 1972;
- KRISTEVA, J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, editore G. Sangalli, traduzione di A. Scalco, Milano, 1981;
- KOSTER, S., *Die invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Mesenheim am Glan, 1980;
- LANZA, D., *Aristotele e la poesia: un problema di classificazione*, in "QUCC", n.s. 13 (42) (1983), 51-66;
- LANZILLOTTA, E., *Paro dall'età arcaica all'età ellenistica*, Roma, 1987;
- LESKY, A., *Storia della letteratura greca*, a cura di F. Codino, 3 voll., Milano, 1962;
- LISARRAGUE, F., *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari, 1989;
- LLOYD-JONES, H., *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, 1971;
- MAEHLER, H., *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen, 1963;
- MAAS, P., *Critica del testo*, Firenze, 1975³;
- MAJ, B., *Elementi di metaforologia aristotelica*, Ferrara, 1987;
- MALKIN, I., *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden, 1987;
- MAZZARINO, S., *Il pensiero storico classico*, 2 voll., Bari, 1966;
- MEIER, C., *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bologna, 1988;
- MOMIGLIANO, A., *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, 1974;
- MURRAY, O., *La Grecia delle origini*, Bologna, 1996²;
- MUSTI, D., *L'economia in Grecia*, Roma-Bari, 1981;
- MUSTI, D., *Democrazia e scrittura*, in "Scrittura e civiltà", 10 (1986), 21-48;
- MUSTI, D., *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari, 1994³;
- MUSTI, D., *Demokratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari, 1995;
- NIETZSCHE, F., *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. III t. I, Milano, 1982³;
- PASQUALI, G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, 1952;
- PAVESE, C. O., *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma, 1974;
- PELLIZER, E., *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste, 1981;
- PFEIFFER, R., *Storia della filologia classica. Dalle origini all'età ellenistica*, Napoli, 1973;
- PIZZOLATO, L., *L'idea dell'amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino, 1993;
- POUILLOUX, J., *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos. I: De la fondation de la cité à 196 avant J. C.*, Paris, 1954;
- PUCCI, P., *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore-London, 1977;
- ROSEN, R. M., *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta, 1988;
- RÖSLER, W., ZIMMERMANN, B., *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Roma-Bari, 1991;
- ROSTOVITZ, M., *Storia del mondo antico*, Firenze, 1965;
- RUGGIU, L., (edt.), *Filosofia del tempo*, Milano, 1998;
- SCULLY, S. P., *The Bard as the Custodian of Homeric Society*, in "QUCC", 8 (1981), 67-83;
- SEDLMAYR, H., *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, traduzione dal tedesco di M. Guarducci, introduzione di Q. Principe, Milano, 1970;

- SEMERANO, G., *L'equivoco dell'infinito*, Milano, 2001;
- SERAFINI, G., *Perielio: Burri-Saffo*, Istituto italiano di cultura di Atene, Atene, maggio-giugno 1990;
- SNELL, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, traduzione di V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Torino, 1963;
- SNODGRASS, A. M., *Early Greek Armour and Weapons*, Edinburgh, 1964;
- SNODGRASS, A. M., *The Dark Age of Greece*, Edinburgh, 1971;
- SNODGRASS, A. M., *Archaic Greece. The Age of experiment*, London-Melbourne-Toronto, 1980;
- SPITZER, L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, a cura di A. Granville Hatcher, Bologna, 1967;
- STAIGER, E., *Fondamenti della poetica*, Milano, 1979;
- SZONDI, P., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, 2001;
- TRIMPI, W., *Muses of one Mind. The Literary Analysis of Experience and its Continuity*, Princeton, 1983;
- VAN GRONINGEN, A., *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960²;
- VELARDI, R., *Enthousiasmos. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, 1989;
- VERNANT, J. P., *Le origini del pensiero greco*, Torino, 1976;
- VETTA, M., (edt.), *Poesia e simposio nell'antica Grecia*, Roma-Bari, 1983;

Nato a Paro, nelle isole Cicladi, Archiloco è il poeta, il primo dopo Omero, a cantare il mondo degli uomini visto dalla coscienza individuale, lontani ormai gli eroi splendidi e semidivini dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Guerriero egli stesso e fautore di una politica aristocratica e fieramente avversa ai propri nemici, ha saputo cantare il furore, lo strazio, la miseria, la nostalgia che sono parte integrante della condizione umana, il “ritmo che governa gli uomini”. La sua lingua, così debitrice a quella maestosa di Omero, è tuttavia capace, in modo davvero moderno, di restituirci una classicità non severa e irraggiungibile quanto piuttosto la sua verità condivisibile e capace di colpire nervi e cuore con una schiettezza a volte rude, ma sempre senza finzioni e senza abbellimenti ipocriti.

Francesco Giardinazzo (Bovalino Marina, 1964) ha compiuto gli studi universitari a Bologna, laureandosi con una tesi su Dante Alighieri. È docente a contratto di Ermeneutica testuale presso la Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori (Università di Bologna, Sede di Forlì). Ha collaborato all'ideazione ed alla realizzazione di diversi progetti culturali. Ha prodotto diversi contributi critici relativamente alla letteratura e alle arti. Tra le pubblicazioni, si rammentano: *Lirici greci* (Firenze: Guaraldi/Nuova Compagnia Editrice, 1992); *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia* (Firenze: Aletheia, 1996; Firenze: Nardini, 2005²); *Cercare il volume. Saggi danteschi* (Rimini: Guaraldi, 1998); *La voce e il vento. Variazioni su L'infinito di Leopardi* (Firenze: Aletheia, 2001); *La trama e l'arazzo. Maestri della cultura europea fra presente e passato* (Ferrara: Fondazione Cassa di Risparmio di Cento, 2003); *Il gesto di Hermes. L'ermeneutica, i classici, la letteratura moderna (Hölderlin Flaubert Broch Pound)*, (Bologna: Gedit, 2007). Oltre a occuparsi della riflessione sulla traduzione letteraria, i suoi interessi si muovono anche in direzione dello studio dell'esperienza musicale (classica e moderna, canzone d'autore, il rock, il blues, il jazz), intesa anche nel suo rapporto con le altre forme di espressione artistica.