

MARCO ERCOLES

Orfeo apollineo
(tra lirica arcaica e critica letteraria d'età classica)*

1. Da Eumelo a Bacchilide

Quando compare per la prima volta nella melica greca, nel VI sec. a.C., il nome di Orfeo è accompagnato dall'attributo ὀνομάκλυτος (Ibyc. *PMGF* 306), «dal nome illustre», segno che la figura del cantore era già ampiamente nota in ambito ellenico¹. Nulla di più, purtroppo, è possibile desumere da questa prima occorrenza, completamente avulsa dal suo contesto originario: il grammatico tardo-imperiale Prisciano (*GL* II 276) introduce il frammento ibiceo (ὀνομάκλυτον Ὅρφην) soltanto per esemplificare il fatto che presso i Greci di area dorica l'idionimo Ὅρφεύς assumeva le forme Ὅρφησ e Ὅρφην². La ragione principale della notorietà del cantore nel VI sec. a.C., tuttavia, è facilmente desumibile dalle altre attestazioni di questa figura risalenti all'età arcaica, nelle quali Orfeo appare rappresentato soprattutto come l'aedo al séguito della spedizione argonautica, capace di ammaliare e trascinare con il proprio canto e con il suono del suo strumento a corde esseri animati e inanimati³.

Nell'iconografia Orfeo compare per la prima volta a bordo di Argo sulla metopa del Tesoro dei Sicionii a Delfi (ca. 570 a.C.), dove è ritratto in compagnia di un altro musicista di incerta identificazione (forse Filammone di Delfi)⁴. Alla partecipazione di Orfeo all'impresa degli Argonauti sembra riconducibile anche l'immagine di un cantore tra due Sirene dipinta su una *lekythos* attica a figure nere (Heidelberg, Univ. 68/1; 580/570 a.C.)⁵, che potrebbe riferirsi

* Mi sia consentito esprimere viva gratitudine al Prof. C. Neri, agli amici e colleghi L. Fiorentini e S. Valente per la lettura dell'articolo e per i preziosi suggerimenti.

¹ V. in proposito IANNUCCI (2009, 11), il quale ricorda l'ipotesi di MEULI (1921, 67) che il frammento ibiceo si inserisse all'interno di un catalogo degli Argonauti. Per il composto ὀνομάκλυτος nella lingua poetica tradizionale, cf. ancora IANNUCCI (2009, 11 n. 2).

² Prisciano attinge esplicitamente («*teste Herodiano*») tale dottrina grammaticale dal grammatico Erodiano, a lui anteriore di circa quattro secoli (v. *GG* III/1 14). Sull'idionimo 'Orfeo', cf. BERNABÉ (2005, *ad Orph.* 864 T), con bibl.

³ V. da ultimo IANNUCCI (2009, 12). La saga argonautica dovette avere un'ampia diffusione nel mondo greco nel periodo arcaico, come indica l'espressione ποντοπόρος νηῦς / Ἄργὸν πᾶσι μέλουσα di *Od.* XII 69s. V. in proposito DEBIASI (2003, 2 e n. 8). Per la ricezione e la rielaborazione del mito in area corinzia in età arcaica (Eumelo), cf. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1932, vol. II, 195); UNTERSTEINER (1971 [ma 1951-1952], 176s.); BARIGAZZI (1966, 140, 143-6); WEST (2002, 122-4 e 131); DEBIASI (2004, 32-8); NOBILI (2009). Probabilmente grazie ai contatti commerciali (e culturali) con i Corinzi, gli Etruschi recepirono ben presto il mito, come mostra la scena raffigurata su un'olpe di bucchero rinvenuta a Cerveteri (metà del VII sec. a.C.): Medea ringiovanisce una figura maschile dentro un calderone (cf. RIZZO – MARTELLI [1988-1989] e SMITH [1999]).

⁴ Per una riproduzione, v. *LIMC* VII/2 (1994) 57, *Orpheus* nr. 6. Per l'identificazione del secondo cantore raffigurato sulla metopa del Tesoro dei Sicionii con Filammone, cf. VOJATZI (1982, 44). Si tratta, però, di un'identificazione tutt'altro che sicura: cf. IACOBACCI (1993, 78 n. 3). Su Filammone come unico originario cantore al séguito degli Argonauti, v. WEST (2002, 131), il quale si fonda su una testimonianza di Ferecide (*FGrHist* 3 F 26 = fr. 130 Dolcetti).

⁵ V. *LIMC* VII/1 (1994) 98, *Orpheus* nr. 187.

all'episodio dell'agone canoro tra il Nostro e le Sirene descritto da Apollonio Rodio (IV 891-911) e dallo Pseudo-Apollodoro (I 9, 25)⁶. L'interpretazione della pittura, però, è tutt'altro che certa⁷.

Questa stessa immagine di Orfeo risulta ben attestata anche in ambito poetico, peraltro ben prima delle testimonianze iconografiche ora ricordate, se sono attribuibili ai *Corinthiaca* di Eumelo di Corinto gli esametri restituiti da *P. Oxy.* LIII 3698, come ha persuasivamente proposto Debiassi (2003). Alle ll. 10s. del lungo frammento papiraceo (ca. 56 versi) si legge piuttosto chiaramente una perifrasi che rimanda in maniera inequivocabile a Orfeo, colto nell'atto di suonare con il plectro la cetra o la lira⁸:

Οἰάγρου φίλος υἱὸς
πλήκτρῳ ἐπελήτιζε

d'Eagro il caro figlio
con il plectro tentava [le corde]⁹.

Che la menzione del cantore si collocasse all'interno della narrazione della vicenda argonautica è chiarito dalle figure di Mopso, di Giasone e di Eeta menzionate nel séguito (rispettivamente ll. 14, 17 e 18), «nonché dall'iterato riferimento a una nave (l. 25: ὑἷα ἐύ[σση]ελμον; l. 30: νηὶὸς ἐπ'ἰ γλαφυρῆς), evidentemente la nave per antonomasia, Argo» (Debiassi [2003, 1]). Del resto, Orfeo appare associato agli Argonauti anche in un altro frammento verosimilmente ascrivibile ai *Corinthiaca* (fr. 8 Bernabé = fr. 12 Davies = fr. *22 West): ivi il Trace è presentato come vincitore dell'agone musicale tenutosi nel corso della prima Istmiade, nell'ambito della quale Eracle, Castore, Polluce, Peleo, Teseo e Telamone si cimentarono (con successo) nelle principali specialità atletiche, e Argo superò le altre navi nella gara di velocità¹⁰.

Nel tardo arcaismo, il nome del cantore ricorre nel celebre catalogo degli Argonauti della *Pitica* quarta di Pindaro, dove «il citarista celebre, Orfeo padre dei canti» (trad. F.M. Pontani) è ricordato dopo Eracle, Castore e Polluce, Eufemo e Periclimeno¹¹. Ma già prima, anche Simonide

⁶ Sull'agone cf. SPINA (2007, 65-73 e 231).

⁷ Per la proposta interpretativa cf. GROPENGIESSER (1977). Per le incertezze in proposito, cf. GRAF (1987, 96 = RESTANI [1995, 314s.]) e RIEDWEG (1996, 96). Non meno problematica è la rappresentazione di un suonatore di eptacordo tra danzatori che compare su un'anfora proveniente da Cerveteri (Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. ZA 66; prima metà del VII sec. a.C.), su cui v. ora BRUNI (2009, 62s. e n. 15), con bibl. e riproduzione del vaso a p. 72 (fig. 5.6.). Se quest'ultima identificazione fosse esatta, allora si avrebbe la prova della notorietà del musicista in ambito etrusco già in età arcaica: le prime raffigurazioni sicure di Orfeo in area etrusca risalgono alla fine del IV sec. a.C.: cf. BISI (1963, 745) e BRUNI (2009, 62).

⁸ I due esametri (purtroppo mutili) sono da confrontarsi con Ap. Rh. I 494s. ἄν δὲ καὶ Ὀρφεύς, / λαίῃ ἀνασχόμενος κίθαριν, πείραζεν ἀοιδῆς. Per il rapporto di dipendenza di Apollonio da Eumelo, v. almeno DEBIASSI (2003, 3-5), con bibl.

⁹ Orfeo è indicato semplicemente come 'figlio di Eagro', senza menzione dell'idionimo, in Bacchyl. 29(d) M. (analizzato più sotto) e in Nicandr. Th. 462.

¹⁰ Cf. BARIGAZZI (1966, 142s.); WEST (2002, 131); DEBIASSI (2003, 5).

¹¹ P. IV 176s. ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδῶν πατήρ / ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς. Sulle diverse possibilità di interpretazione dei versi pindarici, cf. BRASWELL (1988, 255s.); RIEDWEG (1996, 1275 n. 103) e Giannini in GENTILI

(PMG 567) sembra avere fatto riferimento alla partecipazione del Nostro alla spedizione guidata da Giasone, come traspare dalla seguente descrizione:

τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι
πατῶντ' ὄρνιθες ὑπέρ κεφαλᾶς,
ἀνὰ δ' ἰχθύες ὀρθοὶ
κυανέου ἐξ ὕδατος ἄλ-
λοντο καλᾷ σὺν ᾠοιδᾷ.

Sopra il suo capo innumerevoli
uccelli volavano
e su dall'acqua scura
dritti i pesci balzavano
al suono del bel canto¹².

Più di uno studioso ha scorto in questi versi gli effetti suscitati negli animali dal canto di Orfeo al passaggio della nave Argo (si noti l'ambientazione marina della vicenda)¹³. La suggestiva ipotesi riceve sostegno dall'analogia situazione descritta da Apollonio Rodio (I 572-4): βαθείης / ἰχθύες αἴσسونτες ὑπερθ' ἄλός, ἄμμιγα παύροις / ἄπλετοι, ὕγρὰ κέλευθα διασκαίροντες ἔποντο¹⁴.

In questo stesso filone mitico si può inscrivere, con buona probabilità, anche Bacchyl. 29(d) M., una testimonianza che non ha goduto di molta attenzione da parte degli studiosi di Orfeo, forse in ragione della sua lacunosità¹⁵. Si presenta qui il testo del frammento secondo l'edizione di H. Maehler (2003¹¹, 80s.), della quale si accolgono solo le integrazioni che appaiono sicure (ad es. quelle dei vv. 7, 9 e 14) o, quantomeno, molto probabili (come quelle dei vv. 10-2)¹⁶.

(2000², 475). L'ambiguità dell'espressione poetica – intenzionale secondo LINFORTH (1941, 5) – non permette di stabilire con sicurezza se Orfeo sia presentato dal Tebano come figlio di Apollo o piuttosto come citarodo «per virtù di Apollo» (così, ad es., traduce B. GENTILI [2000²]).

¹² Allo stesso componimento poteva appartenere anche il frammento PMG 595 οὐδὲ γὰρ ἐννοσίφυλλος ἀήτα / τότ' ᾄοντ' ἀνέμων, ἄτις κ' ἀπεκάλυε / κιθναμένα μελιαδέα γᾶρυν / ἀραρεῖν ἀκοᾷσι βροτῶν, «nemmeno il soffio che scuote le foglie / si levò, allora, dei venti, che spandendosi / avrebbe impedito alla dolce voce di miele / di penetrare nelle orecchie dei mortali». A favore di questa possibilità si sono espressi, sulla scia di SCHNEIDEWIN (1835, 27s. ad Simon. fr. XVIII); SMYTH (1900², 325s. ad fr. XVII); BOWRA (1973, 536); ADRADOS (1980, 272); BERNABÉ (2005, ad Orph. 944 T).

¹³ A favore di un riferimento ad Orfeo argonauta si sono pronunciati SCHNEIDEWIN (1835, 28); GILDERSLEEVE (1890, 296 ad Pind. P. IV 177); ZIEGLER (1939, 1248); DEL GRANDE (1959, 240); ROBBINS (1982, 6); BERNABÉ (2005, ad Orph. 943 T); CAMPBELL (1991, 455); MASARACCHIA (1993b, 21) e RIEDWEG (1996, 1276), secondo cui l'azione ammalatrice del canto di Orfeo esercitata su uccelli e pesci «si intende [...] più facilmente laddove si inquadri [...] nel contesto della spedizione degli Argonauti».

¹⁴ «Sù dall'acqua / profonda balzando i pesci, i grandi / insieme ai piccoli, seguivano con i loro saltelli l'umido sentiero».

¹⁵ Solo BERNABÉ ha tenuto la testimonianza bacchilidea nel debito conto nell'edizione delle testimonianze su Orfeo (2005, ad Orph. 1147 T).

¹⁶ V. anche MAEHLER (1997, 52-5). Le integrazioni dei vv. 7, 12 e 14 sono di B. Snell; quella del v. 9 è dello stesso Maehler. Ai vv. 7-9 non si è accolto l'accostamento del frammento papiraceo C 'addendum' ('addendum' di P.Oxy. XXIII 2364), che confermerebbe, al v. 7, la felice congettura (πόντι]ον) di B. Snell, ma che costringe, al v. 8, a correggere il testo trådito in κλε[ῖ]ον <σ>ε τὸν Οἰαγρίδα[ν] (come alternativa, MAEHLER [1997, 52] proponeva in apparato κλε[ῖ]ον <τ>ε τὸν Οἰαγρίδα[ν]). In un testo così lacunoso, tuttavia, appare più prudente accedere all'ipotesi di errore da parte del copista solo dopo avere tentato altre possibilità di ricostruzione del testo. Un'altra proposta, più

1]λευ[...]leu[
2]χαρ[...]char[
3]ς ἐπ' ἀῆ[...]s sopra ae[
4]ον σοφ.[]	...]on sagg[-
5]ωσι γέρας·	...]osi onore/dono:
6]οι καὶ δένδρα .[...]oi e alberi [
7	πόντι]ον τ' [ε]ὐαγὲς οἴδ[μα	e la scintillante onda del mare
8]νετον Οἰαγρίδα[ν	...]neton Eagride
9	ἔκατ]ι Μούσας ἐρασιπ[λοκάμου	a causa] della Musa amabili-trecce
	<? >— >	
10	τοῦτο]γ ὁ τοξοδάμας	ques]ti il potente con l'arco
11	τιμασ' ἐ]κάεργος Ἀπόλλ[ων	il lungisaettante ¹⁷ Apollo onorò:
12	εὐρῶν ὁ] μὲν κυρεῖ θεῶν[trovare gli] toccò in sorte degli dèi[
13] ὀπιγόνων	... ¹⁸] e degli uomini
14	τ' ἀνδρῶν] μελιτευχέα παγ[άν	più tardi nati] una fonte mellifica
15]αι πιθεῖν εοθε[...]ai persuadere <i>eothe</i> [
16] καὶ ἐμ' ἀμ[β]ρ[...] e me immort[-
17]ι κατασπειρ.[...]i sparg[-
	<— >	
18]τορίας	...]torias
19]σι καλυμμα[∪ - -	...]si velam[-
20	ἰ]θύσας φρ...[... a]vendo drizzato <i>fr</i> [
21]αιω κλ . [.]φ[...]aio kl[]f [
22]θεα καὶ γ[.]	...]thea e g[

Nonostante la frammentarietà del testo, appaiono riconoscibili alcuni tratti ricorrenti del mito

cauta, è quella, suggerita dubitativamente da SNELL (1968, 122), di integrare κλε[αί]νετον, finora attestato solo come idionimo, ma mai come aggettivo. L'integrazione più probabile per il v. 8 appare, in ogni caso, εὐαί]νετον, proposto da LOBEL (1967, 161) sulla scorta di Pind. *P.* IV 177 (v. inoltre Bacchyl. 19, 11 M., dove l'epiteto è attribuito alla poesia bacchilidea stessa) – ovviamente accettabile solo se non si accoglie l'accostamento dell'*addendum* papiraceo.

¹⁷ L'epiteto ἐκάεργος è stato reso in maniera tradizionale con «lungisaettante»; il suo valore originario, tuttavia, pare essere quello di «liberamente operante»: cf. DELG 327s. V. in proposito le pertinenti osservazioni di NERI (2008, 20 n. 26), a proposito di Stesich. *PMGF* 222(b), 209, dove la valenza originaria dell'epiteto è senz'altro funzionale al contesto.

¹⁸ La lacuna può essere integrata con il dativo δαίτεσιν («per i banchetti degli dèi e degli uomini») o con l'espressione ἐς χάριν («per il piacere degli dèi e degli uomini»), entrambe proposte di B. Snell.

di Orfeo che possono proficuamente confrontarsi con il resto della tradizione arcaica e classica, nel tentativo di ricostruire, almeno a grandi linee, il contesto in cui il cantore è nominato.

È bene precisare da subito che l'indizio più forte per ricondurre il passo bacchilideo al filone mitico argonautico è la menzione dell'onda marina al v. 7, subito prima del riferimento al figlio di Eagro (v. 8)¹⁹. A quanto consta, il motivo del mare ricorre, all'interno dei miti riguardanti Orfeo, solo nel racconto della sua partecipazione alla spedizione di Giasone, e sempre in connessione con la menzione dei pesci e con la descrizione della loro reazione al canto del Trace²⁰: basti richiamare il sopra citato frammento simonideo, dove i pesci sono rappresentati nell'atto di guizzare ritti *κτανέου ἐξ ὕδατος* (v. 4), o ancora l'analogia descrizione di Apollonio Rodio (I 572-4: v. *supra*). A buon diritto, dunque, Lobel (1967, 161 *ad fr.* 1b, 6s.) osservava che nel nostro passo «the fish also may have been mentioned (as in Simon. fr. 62 PMG). Power over the sea itself is attributed to him only by later writers».

Resta da chiedersi come la presenza degli alberi al v. 6 possa – ammesso che possa – adattarsi al contesto. Ora, la tradizione poetica ricorda più volte il potere del canto e della musica di Orfeo sugli alberi: basti rinviare, a titolo di esempio, alle *Baccanti* di Euripide (v. 562), dove il Coro evoca la capacità del cantore di attrarre a sé gli alberi dell'Olimpo (vv. 560-3 *ἐν ταῖς πολυδένδροισιν Ὀλύμπου / θαλάμαις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις*)²¹. È evidente, però, che questo motivo appare poco adatto ad una descrizione degli effetti provocati dalla *performance* di Orfeo durante il viaggio per mare. Poiché la menzione degli alberi e quella dell'onda, a così a breve distanza l'una dall'altra (al massimo tra le due possono intercorrere sei sillabe)²², dovevano verosimilmente comparire all'interno di un elenco di entità soggette al potere del canto poetico, come indicano abbastanza chiaramente le particelle connettive *καὶ* (v. 6) e *τε* (v. 7), appare logico attendersi entità coerenti con il contesto marino. Una soluzione convincente è quella tentata da Maehler (1997, 285), il quale ha pensato che il riferimento agli alberi e all'onda marina fosse parte di una perifrasi indicante gli uccelli ed i pesci e ha integrato *exempli gratia*

¹⁹ Per Orfeo indicato semplicemente come figlio di Eagro, v. *supra* n. 9.

²⁰ Diverso è il mitema concernente il potere di Orfeo sui fiumi: in questo caso l'influenza del cantore si esercita direttamente sull'acqua, non sui suoi abitanti (cf. Ap. Rh. I 27).

²¹ Cf. inoltre *Trag. adesp.* fr. 129, 6s. Sn.-K.; Conon *FGrHist* 26 F 1, 45; [Apollod.] I 3, 2. Per ovvie ragioni legate alla difficoltà di resa del soggetto, la tradizione iconografica non offre attestazioni – o quantomeno attestazioni chiare – di questo tratto mitico. È tuttavia interessante notare la presenza di uno o più alberi in alcune rappresentazioni di Orfeo che canta di fronte a Traci (v. il cratere Napoli, Museo Nazionale 146739 [*LIMC* VII/2 60, *Orpheus* 22], ca. 460 a.C.) o che viene ucciso dalle donne di Tracia (v. l'*hydria-kalpis* Boston, Museum of Fine Arts 1890.156 [*LIMC* VII/2 60, *Orpheus* 28], ca. 460 a.C.; il cratere a calice Amsterdam, Allard Pierson 2581 [*LIMC* VII/2 64, *Orpheus* 60], inizio IV sec. a.C.).

²² Questo se si ipotizza che il v. 6, di ritmo epitrito-trocaico, fosse un trimetro; se si pensa che esso fosse un dimetro, allora soltanto due sillabe (entrambe lunghe) sarebbero venute meno tra la menzione degli alberi e quella dell'onda. Che il ritmo del v. 6 sia trocaico e non giambico appare, se non proprio certo, almeno alquanto probabile per due ordini di motivi: (1) la ricorrenza del ritmo trocaico al v. 7 e la frequenza, nei *kat'enoplion*-epitriti bacchilidei, di successioni di due *cola* (per lo più) o versi trocaici di forma epitrita (cf. 3, ep. 5-6; 5, str./ant. 7-8; 8, str./ant. 6-7; 9, ep. 7-8; 10, str./ant. 7-8, ep. 7-8; 14 str./ant.3-4, 6-7 M.); (2) le dimensioni della lacuna all'inizio del v. 6, di quattro/cinque lettere (v. l'inizio dei vv. 7 e 9).

θηῆρες] οἱ καὶ δένδρα [ναῖον
πόντι]όν τ' [ε]ύαγές οἶδ[μα.

Le fiere, sia quelle che abitavano gli alberi,
sia quelle che abitavano la splendente onda marina²³.

Come in Simonide, anche qui pesci e uccelli avrebbero attorniato (o seguito)²⁴ Orfeo, attirati dal suo canto – un motivo attestato anche nella produzione vascolare d'età arcaica: v. il piatto attico a figure nere (seconda metà del VI sec. a.C.)²⁵ su cui Orfeo è ritratto seduto in atto di suonare la lira circondato da cinque uccelli e da una cerva²⁶. Nonostante la perdita in lacuna del verbo indicante l'azione degli animali (verosimilmente alla fine del v. 7)²⁷, la fascinazione della voce e della musica sembra potersi cogliere nell'espressione del v. 9 ἔκατ]ι Μούσας ἐρασιπ[λοκάμου, dove la seconda integrazione può considerarsi pressoché sicura, mentre la prima è solo probabile (si confronti l'analogia espressione di 17, 7 κλυτᾶς ἔκατι π[ε]λεμαίγιδος Ἀθάν[ας: grazie ad Atena il vento del Nord spinge la nave di Teseo verso Creta)²⁸. Se è corretta la linea interpretativa adottata, si può pensare, sempre *exempli gratia*, di integrare il v. 7 come segue:

πόντι]όν τ' [ε]ύαγές οἶδ[μ' ἄμ' ἀμφέποντο.

Pesci e uccelli, dunque, «si affollavano insieme intorno» all'Eagride. L'espressione sarebbe analoga, in questo caso, a quella di *Il. XI 473s.*, dove i Troiani accerchiano Odisseo ferito come sciacalli che circondino un cervo (ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτὸν / Τρωῆες ἔπονθ' ὡς εἴ τε δαφουνοὶ θῶες

²³ Per una perifrasi simile a quella ricostruita per indicare i pesci, cf. Eur. fr. 484, 4-6 K. τίκτουσι (*scil.* οὐρανός τε γαῖά τε) πάντα κἀνέδωκαν εἰς φάος, / δένδρη, πετεινά, θῆρας οὐς θ' ἄλλη τρέφει / γένος τε θνητῶν, «[Urano e Gea] generarono e diedero alla luce tutte le cose, / alberi, volatili, e le fiere che la salsedine nutre / e la stirpe dei mortali». Per l'integrazione πόντι]ον ... οἶδ[μα si vedano le ricorrenze della *iunctura* in Eur. *Hel.* 400, *Or.* 992 (cf. DUNBAR [1995, 654, *ad Ag. Nub.* 1337-9] sull'uso variato del sintagma in Euripide), *Ar. Av.* 250; *Antiph.* fr. 194, 3 K.-A.

²⁴ Queste due sono le azioni che gli animali compiono anche nel resto della tradizione mitografica: cf. *Trag. adesp.* fr. 129, 6s. Sn.-K. (ἐπὶ γὰρ Ὀρφείαις μὲν ᾠδαῖς / εἶπετο δένδρα καὶ θηρῶν ἀνόητα γένη); *Ap. Rh.* I 573s. (ἰχθύες αἰσσοντες ὑπερθ' ἄλος, ἄμμιγα παύροις / ἄπλετοι, ὑγρὰ κέλευθα διασκαίροντες ἔποντο); *Conon FGrHist* 26 F 1,45 (οὕτω δὲ θέλγειν καὶ κατακηλεῖν αὐτὸν ᾠδαῖς εἶναι σοφόν, ὡς καὶ θηρία καὶ οἰωνοὺς καὶ δὴ καὶ ξύλα καὶ λίθους συμπερινοστεῖν ὑφ' ἡδονῆς); *Themist. Or.* 16, 209c (ἀπιστεῖν οὐκέτι προσῆκε τοῖς κρούμασι τοῖς Ὀρφέως ἔπεσθαι μὲν κάπρους, συνακολουθεῖν δὲ καὶ δένδρα καὶ πέτρας, ὅπη ἂν ἐκεῖνος τοῖς μέλεσιν ἄγοι).

²⁵ V. *LIMC* VII/1 (1994) 98, *Orpheus* nr. 191.

²⁶ Cf. BISI (1963, 745). Sul fascino del canto di Orfeo sugli animali, cf. in part. ZIEGLER (1939, 1247-9); LIEBERG (1984); MOLINA (1997, 297-9).

²⁷ Se si segue la ricostruzione del carme 29 proposta da Maehler (per cui cf. MAEHLER [1997, 282s.]), il v. 8 dovrebbe essere un prosodiaco di forma ---vv--- (colon assai frequente in Bacchilide: si veda ad es. il carme 11). Che il colon non fosse seguito da altro sembra garantito da 29(b), 3 – penultimo verso dell'epodo come il nostro v. 8 – che si conclude con la sequenza v- (]λοφῶν), non seguita da lacuna. Ora, la lunghezza del verso risulta inferiore di tre sillabe a quella del verso successivo (un epitrito giambico seguito da un *hemiepes* maschile), circostanza che garantisce che la sequenza v- sia quella conclusiva del prosodiaco e non di un eventuale epitrito giambico aggiunto al prosodiaco (per tale struttura cf. ad es. *Bacchyl.* 5 str./ant. 4; 11 ep. 8; 14B str. 2).

²⁸ V. ancora 5, 33 κυανοπλοκάμου θ' ἔκατι Νίκας e 6, 10-5 σὲ δὲ νῦν ἀναξιμόλπου / Οὐρανίας ὕμνος ἔκατι Νίκας, / ... / γεραίρει προδόμοις ἄοι- / δαῖς (nelle altre occorrenze, tutte dagli *Epinici*, ἔκατι segue il genitivo cui si riferisce: cf. 1, 116; 7, 4; 10, 15; 11, 9).

ὄρεσφιν / ἀμφ' ἔλαφον κερὰν βεβλημένον), che Bacchilide può avere tenuto presente²⁹. Dal punto di vista metrico, si ottiene in questo modo un trimetro trocaico interamente di forma epitrita (—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ), un verso ricorrente nella versificazione bacchilidea³⁰. Si noti che la violazione della cosiddetta legge di Maas-Barrett è solo apparente: ἀμφέποντο forma parola metrica con quanto precede³¹.

Giusta la ricostruzione tentata fino a qui, nel frammento bacchilideo (vv. 6-9) pesci e uccelli avrebbero circondato Orfeo in virtù di Calliope, la Musa madre del cantore (e del bel canto).

Per quanto concerne i versi che precedono (1-5), risulta impossibile proporre ipotesi di ricostruzione, tale è la loro lacunosità. Si può solo tentare di comprendere, a grandi linee, su che cosa essi vertessero. Al v. 5 si legge distintamente γέρας, per cui Bernabé (2005, 550 in app. crit.) rinvia giustamente al proemio del quinto ditirambo bacchilideo, ove il poeta afferma che la «celebrata arte di Ceo» ha ricevuto da Calliope ἔξοχον γέρας, un «dono sublime», o meglio un «pregio sublime», come interpreta F.M. Pontani³². Altrove, γέρας è il prestigio della vittoria che la giornata della premiazione assegna al *laudatus*: è il caso dell'*Epinicio* 7, aperto da un'invocazione alla sedicesima giornata dei giochi olimpici (quella della premiazione, appunto) personificata. Ivi si parla di πρεσβύ[τατο]ν γέρας νίκας (vv. 8s.); nel nostro carme si doveva parlare, invece, del dono prestigioso della poesia. E proprio alla sapienza poetica doveva riferirsi, con tutta probabilità, la parola iniziante per σοφ- del v. 4, come nel celebre fr. 5 (ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός, «l'uno dall'altro l'arte [...] deriva»)³³; sì che risulta plausibile ipotizzare un'espressione come σοφίας ... γέρας (vv. 4s.).

Più arduo è cogliere a che cosa si riferisse ἀῆ[del v. 3, per cui Maehler (1997, 285) ha proposto l'integrazione ἀῆται («venti»)³⁴. L'unica altra possibilità è che si tratti dell'infinito ἀῆναι (da ἄημι, «soffiare», «spirare»), o della sua forma medio-passiva ἀῆσθαι (inattestata). Se nelle lettere χαρ del v. 2 si cela il sostantivo χαρά, e dunque un riferimento alla «gioia» suscitata dal canto poetico negli ascoltatori³⁵, è possibile, solo tentativamente, pensare che i due versi in

²⁹ Sul legame tra Bacchilide e l'epica arcaica, omerica in particolare, cf. Snell *ap.* MAEHLER (2003¹¹, XXII).

³⁰ Cf. 1, ep. 7; 5, ep. 10; 10, str./ant. 5 e 9; 11, ep. 11; 14, ep. 8. V. GENTILI—LOMIENTO (2003, 211).

³¹ Per tale legge v. BARRETT (1956, §B), ora in BARRETT (2007, 318-21).

³² Bacchyl. 19, 12-4 (*Dith.* 5) πρέπει σε φερτάταν ἴμεν / ὁδὸν παρὰ Καλλιόπας / λαχοῖσαν ἔξοχον γέρας, «pregio sublime da Calliope cogli [destinataria dell'allocuzione è la «celebrata arte di Ceo» menzionata al v. 11], / e va', ché a te s'addice, / per la più bella via» (trad. PONTANI [1976]; mia è l'aggiunta tra parentesi quadre).

³³ Trad. PONTANI (1976). Sul concetto di σοφία in Bacchilide, cf. LANATA (1963, 102s.).

³⁴ In questo caso il precedente ἐπί deve intendersi o come preposizione in anastrofe (per es. dopo il nome del mare: per il senso, cf. ad es. *Il.* XIV 254 ὄρσασ' ἀργαλέων ἀνέμων ἐπὶ πόντον ἀήτας) o come preverbo in 'tmesi' (per verbi composti con ἐπί impiegati in connessione con la voce ἀήτη, cf. ad es. *Od.* IX 139 ἐπιπνεύσωσιν ἀήται; *Call. Del.* 318 μεγάλοι μιν ἐπιπνεύουσιν ἀήται; *Opp. Hal.* IV 518 ὑπέροπλοι ἐπιθρόσκουσιν ἀήται).

³⁵ Cf. ad es. Aesch. *Ag.* 1630 ἀπὸ φθογγῆς χαρῆ (con riferimento alla voce di Orfeo) e Eur. *Alc.* 579 χαρῆ μελέων (con riferimento al canto di Apollo). Per il possibile rapporto intertestuale esistente tra il brano euripideo e quello eschileo, cf. DALE (1966, 100) e LIEBERG (1984, 140).

questione descrivessero il diffondersi (v. 3 ἀρναι/ἀρῆσθαι) della gioia (v. 2 χαρ-) suscitata dal canto tra gli ascoltatori (ἐπί con l'accusativo poteva bene esprimere questo concetto)³⁶.

Se si tirano le fila del tentativo di lettura e di interpretazione del frammento, risulta che esso doveva trattare del dono poetico di Orfeo (vv. 4s.), alla cui capacità di suscitare piacere negli ascoltatori si accennava forse nei vv. 2s.; in séguito, il canto doveva evocare il potere di ammaliare uccelli e pesci, che si raccoglievano attorno al cantore trace seduto sulla nave Argo. Quest'ultimo dato è desumibile, nei versi tràditi, solo dalla presenza dei pesci o, comunque, dell'elemento marino, ma doveva essere reso esplicito, nel carne integro, da quanto precedeva il brano analizzato. Giusta questa deduzione, il componimento originario, forse un ditirambo³⁷, poteva anche essere incentrato sulla saga argonautica piuttosto che sulla sola figura di Orfeo, come sembrano ritenere i più recenti editori di Bacchilide proponendo per il componimento il titolo *Orfeo* (cf. Irigoin [1993, 64]; Maehler [1997, 50 e 2003¹¹, 78]). In questo modo, il carne sarebbe pienamente in linea con la rappresentazione di Orfeo fornita dalla lirica tardo-arcaica (Simonide, Pindaro) e dall'arte coeva (metopa del Tesoro dei Sicionii a Delfi; *lekythos* attica a figure nere conservata a Heidelberg)³⁸: il cantore della spedizione argonautica capace di ammaliare con il suo canto uomini e animali. Sarà soprattutto a partire dagli anni sessanta del V sec. a.C. che questo tema mitico cederà il passo, nell'arte figurativa, a quello della morte del cantore per mano delle donne di Tracia, continuando a sopravvivere – a quanto consta – solo nella tradizione poetica³⁹.

2. Dal mito alla storia: Orfeo nell'Atene classica

La figura del musico ammaliatore ebbe, nel periodo classico, una duplice vita: oltre ad essere oggetto della narrazione mitica Orfeo divenne anche oggetto della trattazione erudita⁴⁰.

Nell'Atene classica, in particolare, eruditi e storici trattarono Orfeo come un musico storicamente reale, vissuto molto prima di Omero e di Esiodo. All'inizio del V sec. a.C. Ferecide di Atene (*FGrHist* 3 F 167 = fr. 222 Dolcetti) – e con lui, più tardi, Ellanico di Lesbo (*FGrHist* 4 F 5b) e Damaste di Sigeo (*FGrHist* 5 F 11b) – riconduceva le stirpi dei due poeti arcaici ad Orfeo,

³⁶ Cf. ad es. Pind. *I.* IV 9 ὅσσα δ' ἐπ' ἀνθρώπους ἄηται / μαρτύρια.

³⁷ Cf. SNELL (1968, 122); IRIGOIN (1993, 64); MAEHLER (1997, 273).

³⁸ Su Orfeo argonauta, cf. SCHWARTZ (1992); IACOBACCI (1993, in part. 77-9); VALVERDE SÁNCHEZ (1993, in part. 8-10 sulle attestazioni del mito in età arcaica).

³⁹ Si pensi solo all'*Ipsipile* di Euripide (fr. 752g K.) e alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Per le raffigurazioni vascolari della morte di Orfeo, cf. LISSARRAGUE (1994) e GAREZOU (1994, 99-104, in part. 99). Sul tema della morte di Orfeo ad opera delle donne tracie, cf. MARCACCINI (1995).

⁴⁰ La problematica della trasformazione di Orfeo da personaggio del mito ad autore letterario è stata ampiamente affrontata da BERNABÉ (2002), cui si rimanda. In questa sede interessa approfondire un aspetto di cui i due studiosi non si sono occupati in maniera specifica: la ricezione della figura di Orfeo presso eruditi e critici letterari d'età classica o tardo-classica, nonché presso l'esponente di spicco della 'nuova musica', Timoteo di Mileto. Della caratterizzazione della figura di Orfeo presso Timoteo e, più in generale, nella produzione letteraria dell'Atene classica (in part. Euripide e Platone), si è occupata RESTANI (1994, 199-206).

facendo intercorrere tra gli uni e l'altro nove generazioni⁴¹. Altri studiosi ed eruditi, invece, si differenziavano da questa posizione, come informa la sezione biografica iniziale del *Certamen Homeri et Hesiodi* di età antonina (36, 6-15 Wilamowitz)⁴²: Esiodo sarebbe vissuto sette generazioni dopo Orfeo, mentre Omero – pronipote di Esiodo – sarebbe vissuto dieci generazioni dopo⁴³. Ma a parte queste divergenze di natura cronologica, la *communis opinio* doveva essere quella che vedeva in Orfeo, spesso associato a Museo, un illustre rappresentante della preistoria poetica greca, nonché un importante fondatore di misteri e di pratiche oracolari. Lo attestano le *Rane* di Aristofane (vv. 1302s.), dove il cantore è incluso nel catalogo dei 'buoni poeti' per il fatto di avere insegnato agli uomini le iniziazioni e di avere predicato l'astensione dagli omicidi, come pure il *Reso* attribuito a Euripide (vv. 943ss.), dove la Musa afferma che l'antico musico insegnò i misteri segreti. Lo mostra con chiarezza anche Platone, il quale contrappone in diversi luoghi (v. ad es. *Ap.* 41a-c, *Ion* 536b, *Prot.* 316d) la coppia Orfeo-Museo a quella Omero-Esiodo, proponendo una ripartizione della cultura poetica e religiosa greca in due momenti successivi, l'uno anteriore alla guerra di Troia ed al ritorno degli Eraclidi, l'altro posteriore a questi eventi (cf. Masaracchia [1993c, in part. 179-84]). Tale periodizzazione risulta evidente da un brano delle *Leggi* (III 677d: v. *infra*), in cui l'Ateniese ricostruisce per bocca di Clinia il periodo successivo al grande diluvio universale, tra il 2500 ed il 1500 a.C., quando le arti e le tecniche dovettero essere reinventate: in questo contesto Orfeo è menzionato per primo tra gli εὐρηταί, senza che sia specificata la τέχνη da lui introdotta. La proposta più convincente resta quella avanzata da Masaracchia (1993c, 182), secondo cui Orfeo sarebbe qui ricordato come poeta ed insieme come inventore di τελεταί, data l'impossibilità di scindere questi due aspetti della sua attività. In maniera non dissimile da Platone, anche Ippia di Elide (86 B 6 D.-K.) pare avere contrapposto tra loro la coppia Orfeo-Museo e quella Esiodo-Omero, secondo quanto riferisce Clemente Alessandrino (*Strom.* VI 2, 15)⁴⁴.

⁴¹ Tzet. *Vita Hom.* (26, 14-9 VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF [1916]) Ἑλλάνικος δὲ καὶ Δαμάστης καὶ Φερεκύδης εἰς Ὀρφέα τὸ γένος ἀνάγουσιν αὐτοῦ (scil. Ὀμήρου): Μαίονα γάρ φασι τὸν Ὀμήρου πατέρα καὶ Δῖον τὸν Ἡσιόδου γενέσθαι Ἀπέλλιδος τοῦ Μελανώπου τοῦ Ἐπιφράδεος τοῦ Χαριφήμου τοῦ Φιλοτέρπεος τοῦ Ἰδμονίδα τοῦ Εὐκλέους τοῦ Δωρίωνος τοῦ Ὀρφέως.

⁴² Τινές ... γενεαλογοῦσιν τε οὕτως: Ἀπόλλωνός φασι καὶ Θεώσης τῆς Ποσειδῶνος γενέσθαι Λίνον, Λίνου δὲ Πίερρον, Πίερρου δὲ καὶ νύμφης Μεθώνης Οἰάγρον, Οἰάγρου δὲ καὶ Καλλιόπης Ὀρφέα, Ὀρφείως δὲ Ὀρτην, τοῦ δὲ Ἀρμονίδην, τοῦ δὲ Φιλοτέρπην, τοῦ δὲ Εὐφημον, τοῦ δὲ Ἐπιφράδην, τοῦ δὲ Μελάνωπον, τούτου δὲ Δῖον καὶ Ἀπέλλην, Δίου δὲ καὶ Πυκμιήδης τῆς Ἀπόλλωνος θυγατρὸς Ἡσιόδον καὶ Πέρσην· Πέρσου (codd.: Ἀπελλοῦ Wilamowitz, sec. Nietzsche) δὲ Μαίονα, Μαίονος δὲ θυγατρὸς καὶ Μέλητος τοῦ ποταμοῦ Ὀμηρον. Sul *Certamen* antonino, cf. WEST (1967, 448s.); AVEZZÙ (1982, 85-7); VULGO GIGANTE (1996, 37ss.: in part. 37-9).

⁴³ Come si può constatare confrontando i testi presentati nelle note precedenti, la linea di successione ricostruita da Ferecide, Ellanico e Damaste è la seguente: Orfeo – Dorione – Euclè – Idmonida – Filoterpe – Carifemo – Epifrade – Melanopo – Apellide – Meone (da cui Omero), Dios (da cui Esiodo); quella presentata dal *Certamen*, invece, è: Orfeo – Orte – Armonide – Filoterpe – Eufemo – Epifrade – Melanopo – Dios – Esiodo, Perse – (da Perse) Meone – figlia di Meone – Omero. La sezione centrale di entrambe le genealogie è sostanzialmente identica (al di là di una variazione nel nome di Eufemo/Carifemo), mentre si riscontrano divergenze anche importanti in ciò che precede e in ciò che segue. Sulle due genealogie, cf. PÓRTULAS (1998, 333s.).

⁴⁴ V. in proposito PÓRTULAS (1998, 334s.).

Poche e isolate, a quanto pare, furono le voci che si levarono contro la *vulgata*. Erodoto, ad esempio, riteneva che prima di Omero e di Esiodo non fosse vissuto alcun poeta (II 53) e che gli scritti attribuiti a Museo fossero opera del poeta Onomacrito, attivo alla corte pisistratide (VII 6). In maniera analoga lo storico doveva pensare che i versi circolanti sotto il nome di Orfeo fossero in realtà opera di poeti successivi ad Omero e ad Esiodo. Della stessa opinione era Aristotele, il quale negava che Orfeo fosse un poeta (fr. 7 Rose = fr. 26s. Gigon)⁴⁵. Erodoro (*FGrHist* 31 F 42), d'altra parte, cercò di conciliare l'impostazione critico-razionalista di Erodoto e Aristotele con l'opinione tradizionale, ammettendo l'esistenza di due diversi personaggi di nome Orfeo, l'uno argonauta e l'altro poeta successivo a Omero e ad Esiodo. In tutti e tre i casi, si tratta di posizioni sorte senza dubbio dalla convinzione che gli scritti 'orfici' allora in circolazione dovessero attribuirsi piuttosto a Onomacrito o a Pitagorici come Cercope, Zopiro di Eraclea e Brontino piuttosto che ad Orfeo⁴⁶.

Gli atteggiamenti razionalistici appena esaminati non fanno che confermare, *e contrario*, che l'opinione dominante era quella che faceva di Orfeo argonauta uno dei primi musicisti della tradizione greca. Resta, però, da comprendere quale tipologia di musicista egli incarnasse per i Greci d'età classica, ovvero come la sua figura fosse inserita nella tradizione poetica greca. Una prima risposta è fornita dalle numerose pitture vascolari che tra 460 e 350 a.C. raffigurano Orfeo con un cordofono (cetra o lira) in mano, nonché da alcuni brani letterari che lo ritraggono come un *κithαρδός* (cf. Eur. *Bacch.* 562; *Hypsipil.* fr. 752g, 8-14 K. e Plat. *Symp.* 179d). Ma una risposta più compiuta e articolata si trova soltanto presso i primi storici della tradizione poetica greca, primo fra tutti Glauco di Reggio. Nella sua trattazione *Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν* egli colloca il figlio di Eagro alle origini della lirica greca, secondo solo ai primi auleti e aulodi (Olimpo, Iagnide, Marsia). Orfeo – afferma Glauco – non imitò alcuno, dal momento che nessuno prima di lui esercitò l'arte del canto sulla cetra, mentre le sue melodie (ma non il contenuto dei carmi: v. n. 47) furono oggetto di imitazione da parte di Terpandro, il primo grande citarodo d'età storica, vissuto prima di Archiloco⁴⁷. Pare inoltre di comprendere che secondo il Reggino la ritmica dell'antico lirico sarebbe stata esclusivamente dattilica, ed in particolare esametria: né Stesicoro né Taleta, infatti, trassero i propri metri-ritmi – rispettivamente, strutture *κατὰ δάκτυλον* (dattilo-

⁴⁵ Così sembra debba interpretarsi la notizia fornita da Cicerone (*Nat. deor.* I 38, 107), che in questo modo si accorda perfettamente con quella fornita da Giovanni Filopono (*in Arist. An.* 186, 24 Hayduck [CAG XV]): v. da ultimo ZANATTA (2008, 583), con bibl. Sullo *status quaestionis* v. BERNABÉ (2005, *ad Orph.* 889 T).

⁴⁶ Cf. BERNABÉ (2002, 65s.).

⁴⁷ Fr. 1 Lanata *προσβύτερον γούν αὐτὸν [scil. Τέρπανδρον] Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τινὶ τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν*: φησὶ γὰρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλωδίαν ... ἐζηλωκένας δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφείως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλωδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐθὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε.

anapesti)⁴⁸ e peoni/cretici – da Orfeo, ma piuttosto dall’auleta/aulodo Olimpo⁴⁹. Il dato è confermato da un contemporaneo di Glauco, il sofista Crizia (88 B 3 D.-K.), secondo cui *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo* (Mall. Theod. *GL VI 589, 20*), nonché, poco più tardi, dal peripatetico Eraclide Pontico (fr. 159 W.²), che rimarcava la discendenza del Trage dalla Musa dell’epica (ποίησιν ... ἐπῶν): doveva quindi trattarsi di una convinzione abbastanza diffusa, che traeva evidentemente origine dal fatto che i versi ‘orfici’, noti in epoca classica, erano esametrici⁵⁰. Eraclide, proprio come Glauco, qualificava Orfeo come un abile citarodo (fr. 159 καθάπερ Ἡρακλείδης. φησὶ δὲ ἐβδόμη δὲ Καλλιόπη ποίησιν εὔρε ἐπῶν καὶ συνοικήσασα Οἰάγρῳ γεννᾷ Ὀρφέα τὸν πάντων μέγιστον ἀνθρώπων ἐν τῇ κιθαρωδικῇ τέχνῃ γενόμενον), anche se non lo considerava il primo esponente di questo genere musicale. Seguendo un’iscrizione siciliana a carattere eurematografico (fr. 1 Lanata = *FGrHist 550 F 1*), il Peripatetico riteneva l’inventore della citarodia e della poesia citarodica il tebano Anfione, istruito nella musica dal padre Zeus (fr. 157 W.²)⁵¹. Se ne deduce che dovevano esistere due diverse tradizioni storico-mitiche, ben note nell’Atene classica, cui gli eruditi potevano rifarsi (e tra le quali non mancarono sovrapposizioni e contaminazioni)⁵². Tra queste il principale esponente della citarodia della seconda metà del V sec. a.C., Timoteo di Mileto, trascelse quella relativa ad Orfeo (*PMG 791, 221-4*)⁵³:

πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρ-	Per primo Orfeo dalla varia Musa
φεὺς <χέλ>υν ἐτέκνωσεν	generò la lira
υἱὸς Καλλιόπας [υ-	il figlio di Calliope [...
××] Πιερίᾳθεν·	...] dalla Pieria;
225 Τέρπανδρος δ’ ἐπὶ τῷδε	Terpandro, dopo costui,

⁴⁸ Per tale interpretazione dell’espressione κατὰ δάκτυλον εἶδος di Ps.-Plut. *Mus.* 7, 1133e (Glauc. Rhég. fr. 2 Lanata) nel senso di «genere ritmico pari» (γένος ῥυθμικὸν ἴσον: cf. Arist. Quint. *Mus.* I 14 [33, 29 W.-I.]), cf. ERCOLES (2005, 1 nn. 6s.), con bibl.

⁴⁹ Di questa opinione era già LANATA (1963, 274 ad fr. 2): «le poesie di Orfeo erano quindi, secondo Glauco, di tipo esametrico, se furono imitate da Terpandro ma non da Stesicoro».

⁵⁰ Sulla produzione ‘orfica’ di epoca arcaica e classica, cf. BERNABÉ (2002, 69-76).

⁵¹ Ἡρακλείδης δ’ ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν <εὐδοκιμησάντων> ἐν μουσικῇ τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτον φησὶν Ἀμφίωνα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης, δι’ ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει.

⁵² Per la notorietà di entrambe le tradizioni, cf. il già discusso passo delle *Leggi* (III 677d), in cui il filosofo parla del periodo nel quale le diverse arti furono inventate: μυριάκις μύρια ἔτη διελάνθανεν [*scil.* ὄργανα καὶ τέχναι] ἄρα τοὺς τότε, χίλια δὲ ἀφ’ οὗ γέγονεν ἢ δις τοσαῦτα ἔτη, τὰ μὲν Δαιδάλῳ καταφανῆ γέγονεν, τὰ δὲ Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Παλαμῆδει, τὰ δὲ περὶ μουσικὴν Μαρσύα καὶ Ὀλύμπῳ, περὶ λύραν δὲ Ἀμφίονι, τὰ δὲ ἄλλα ἄλλοις πάμπολλα, ὡς ἔπος εἰπεῖν χθῆς καὶ πρόην γεγονότα. Sulla contaminazione tra le due tradizioni, cf. ad es. Paus. VI 20, 18, IX 5, 8 e Ps.-Callisth. *Hist. Alex.* (rec. E) 12, 6; v. inoltre BERNABÉ (2005, ad *Orph.* 964s. T).

⁵³ Il testo è quello di Page, con alcune correzioni: ai vv. 225s. si è accolta la lettura di Aron al posto dell’ormai invalso Τέρπανδρος δ’ ἐπὶ τῷ δέκα / ζεῦξε μουσαν ἐν ὧδαϊς. Per quel che concerne la metrica, si osservi che il *colon* risultante al v. 226, un metro giambico seguito da uno ionico *a minore*, ricorre anche al v. 239 del carne (cf. GOSTOLI [1990, ad test. 46]).

κατῆυξε μοῦσαν ἐν ᾠδαῖς·	accrebbe la musica con i suoi canti;
Λέσβος δ' Αἰολία ν<ιν> Ἄν-	L'eoica Lesbo, ad Antissa,
τίσσα γείνατο κλεινόν·	glorioso lo diede alla luce.
νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις	Ed ora Timoteo con metri
230 ῥυθμοῖς τ' ἐνδεκακρουμάτοις	e con ritmi endecacordi
κίθαριν ἐξανατέλλει,	fa rinascere la cetra,
θησαυρὸν πολὺμνον οἴ-	il riposto tesoro delle Muse
ξας Μουσᾶν θαλαμευτόν.	avendo dischiuso, che è ricco di canti.

Il brano proviene dalla *sphragis* dei *Persiani*, dove il lirico difende il proprio stile musicale innovativo e virtuoso, allora fortemente avversato dai critici tradizionalisti non solo ateniesi, ma anche spartani (la *sphragis* si apre proprio con un riferimento al biasimo degli Spartani: vv. 206-12). La difesa tende a dimostrare come la tradizione musicale greca sia stata da sempre interessata da innovazioni, secondo una linea di sviluppo progressivo che va dal *πρῶτος εὐρετής* del canto citarodico, Orfeo, sino allo stesso Timoteo, passando per Terpandro⁵⁴. È bene tenere presente che a Terpandro si rifaceva, ancora in età classica, una vera e propria corporazione di citarodi, di cui era esponente il maestro di Timoteo, Frinide, discepolo di un *ἀπόγονος* del Lesbio, Aristoclitto, vissuto al tempo delle guerre persiane⁵⁵. Tra gli appartenenti alla corporazione le fonti antiche ricordano anche Cepione ed Evenetide, personaggi dai tratti sfuggenti, e Periclito, l'ultimo citarodo lesbio che vinse alle Carnee, vissuto probabilmente nella prima metà del VI sec. a.C. (cf. Ps.-Plut. *Mus.* 6, 1133c-d = Hippon. test. 4 Dg.² = Terp. test. 51a Gost.). Ultimo anello di questa lunga tradizione poetico-musicale, Timoteo non può che additare Terpandro come il proprio predecessore, intendendo con lui anche l'intera corporazione che si richiamava al Lesbio. In questa ottica risulta meglio comprensibile pure la scelta di Orfeo: una tradizione leggendaria, attestata per la prima volta da un'elegia di Fanocle (fr. 1, 11-22 Powell), voleva che la testa e la lira (*χέλυσ* ai vv. 12 e 19, come in *Timoth. PMG 791, 222*) del cantore tracio fossero trasportate dalle acque del mare sino a Lesbo, dove trovarono degna sepoltura e diedero origine alla fiorente produzione poetico-musicale dell'isola⁵⁶. Se questo è vero, allora si può considerare il brano dei *Persiani* – di quasi due secoli

⁵⁴ Su Orfeo come modello degli innovatori musicali della fine del V sec. a.C., cf. RESTANI (1994, 199-202: in part. 201s., a proposito di Timoteo) e CSAPO (1999-2000, 417), secondo cui gli innovatori si sarebbero richiamati al Tracio in quanto esponente di una tradizione mistico-dionisiaca cui essi si rifacevano. In realtà, almeno nel caso di Timoteo qui discusso, risulta difficile parlare di una caratterizzazione dionisiaca della figura di Orfeo, mentre appare abbastanza spiccata la connotazione apollinea della figura, come mostra anche il fatto che l'intera *sphragis* dei *Persiani* è posta sotto il segno di Apollo, il dio «dall'aurea cetra che fa crescere la neocostrutta musica» (*PMG 791, 202s.*). Per la linea di successione musicale Orfeo-Terpandro, cf. il sopra discusso Glauc. Rhég. fr. 1 Lanata.

⁵⁵ Cf. al riguardo GOSTOLI (1990, XLVIII-L), con la bibl. citata dalla studiosa alla n. 197. Sulla figura di Frinide, cf. ANDRISANO (1988-1989).

⁵⁶ Τὰς δ' ἰερεῖν Λέσβῳ πολιτὴ ἐπέκελσε θάλασσα: / ἠχὴ δ' ὡς λιγυρῆς πόντον ἐπέσχε λύρης, / νήσους τ' αἰγιαλούς

anteriore all'elegia di Fanocle – come la prima attestazione dell'esistenza di tale leggenda. Ma ciò che più importa notare, in questa sede, è il fatto che Orfeo venga menzionato all'interno di una dichiarazione di poetica come il momento fondativo della tradizione citarodica greca e che venga additato come un modello di ποιικιλία, ovvero di uno stile musicale complesso e virtuoso (quale era quello dei 'novatori' musicali della fine del V sec. a.C.)⁵⁷ – uno statuto di cui Anfione non pare abbia goduto nella lirica greca antica.

In conclusione, Orfeo appariva in età classica come un poeta oracolare e fondatore di τελεταί, alla maniera di Museo, ma anche come un citarodo particolarmente dotato, analogamente ad Anfione. Questi due aspetti della sua personalità convivono in maniera abbastanza stretta, ma il secondo aspetto è talora focalizzato a scapito del primo, che può risultare del tutto oscurato. Ciò avviene soprattutto in ambito poetico e storico-letterario (Timoteo, Crizia, Glauco di Reggio, Eraclide Pontico), dove si privilegia il mezzo comunicativo – il canto citarodico – rispetto al contenuto dell'atto comunicativo. Soprattutto presso i critici letterari, il Trace ha assunto in tutto e per tutto le vesti del citarodo tradizionale, autore/esecutore di versi esametrici – ancorché di versi dal contenuto ben differente rispetto agli esametri omerici.

Sui vasi attici della seconda metà del V sec. a.C., Orfeo compare spesso in costume greco nell'atto di cantare e suonare di fronte a guerrieri traci, rapiti e incantati dalla sua *performance*⁵⁸. In queste rappresentazioni «la physionomie du musicien est apollinienne» (Garezou [1994, 99]): la lira o la cetra in mano, la testa reclinata indietro ed il volto rivolto al cielo, estasiato, il Trace appare come uno di quei citarodi anonimi raffigurati sui crateri e sulle anfore attiche dello stesso periodo⁵⁹. L'assimilazione si è compiuta, nell'arte come nella letteratura: il cantore della spedizione argonautica è divenuto il musico virtuoso, modello di ogni citarodo professionista. E si è compiuta sotto il segno di Apollo.

θ' ἀλιμουρέας, ἔνθα λίγειαν / άνέρες Ὀρφεΐην ἐκτέρισαν κεφαλὴν / ἐν δὲ χέλυν τύμβῳ λιγυρὴν θέσαν, ἦ καὶ ἀναύδους / πέτρας καὶ Φόρκου στυγνὸν ἔπειθεν ὕδωρ. / ἐκ κείνου μολπαί τε καὶ ἱμερτὴ καθαριστὺς / νῆσον ἔχει, πασέων δ' ἐστὶν ἀοιδοτάτη. Sul legame tra la civiltà musicale lesbica e Orfeo, v. ora ANDRISANO (2007, 115-7; 2009, 52s.). Tale legame appare adombrato anche da Euripide, che nell'*Ipsipile* (fr. 752g, 8-10 K.) attribuisce al mitico cantore l'uso della cetra Ἀσιάς, tradizionalmente ritenuta invenzione di Terpandro o del suo allievo Cepione (cf. GOSTOLI [1990, XLI e 116-8]).

⁵⁷ V. in proposito ERCOLES (2008).

⁵⁸ Sul costume greco di Orfeo nell'iconografia attica del V sec. a.C. cf. LISSARRAGUE (1994, 273), il quale puntualizza: «à un Orphée grec au Vème siècle s'oppose un Orphée thrace ou oriental, barbare en tout ca, dès le IVème. La tradition iconographique s'est transformée de manière radicale». Anche nell'affresco di Polignoto che si trovava nella Lesche degli Cnidi Orfeo compariva in costume greco, come rilevava Pausania (X 30, 6-8), non senza un certo stupore: per l'erudito il musico era senz'altro un nativo della Tracia (v. in proposito SABBATUCCI [1991]).

⁵⁹ L'altra principale tipologia iconografica riscontrabile nella ceramica attica del periodo classico (ca. 490-420 a.C.), come si è visto sopra (n. 39), è la raffigurazione della morte di Orfeo ad opera di donne traci: «les meurtrières s'agitent autour de la victime dans une attitude rappelant celle des Ménades attaquant Penthée ou des Erinyes poursuivant Oreste» (GAREZOU [1994, 101]). In questo caso prevale piuttosto il carattere dionisiaco dell'episodio, su cui v. ANDRISANO (2007, 116s. e n. 60; 2009, 52s.).

Marco Ercoles

Università di Bologna

Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale

Via Zamboni, 32

I – 40126 Bologna

m.ercoles@virgilio.it

Riferimenti bibliografici

Adrados, F.R. (1980) *Lírica griega arcaica. (Poema corales y monódicos, 700-300 a.C.)*. Madrid. Gredos.

Andrisano, A.M. (1988-1989) Aristoph. *Nub.* 969 ss. (Frinide e le Muse). In *Museum Criticum*. 33-34. 189-200.

Andrisano, A.M. (2007) Alceo, poeta giambico, nella biblioteca di Luciano (*Adv. ind.* 11-12). In Ead. (a cura di), *Biblioteche nel mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*. Roma. Carocci. 101-26.

Andrisano, A.M. (2009) Il mito di Orfeo tra poesia e prosa. Citazioni e riscritture in Luciano di Samosata (*Imagines, Adversus indoctum*). In Andrisano, A.M., Fabbri, P. (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Ferrara. Unifeppress. 35-57.

Andrisano, A.M., Fabbri, P. (a cura di) (2009) *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Ferrara. Unifeppress.

Avezzù, G. (1982) *Alcidamante. Orazioni e frammenti*. Roma. L'Erma di Bretschneider.

Barigazzi, A. (1966) Nuovi frammenti dei *Corinthiaca* di Eumelo. In *RIFC*. 94. 129-48.

Barrett, W.S. (1956) Dactylo-epitrites in Bacchylides. In *Hermes*. 84. 248-53.

Barrett, W.S. (2007) *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism*. Collected Papers, assembled and edited by M.L. West. Oxford. OUP.

Bernabé, A. (2002) Orfeo. De personaje del mito a autor literario. In *Ítaca*. 18. 61-78.

Bernabé, A. (2005) *Poetae Epici Graeci, II/2. Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta*. Monachii-Lipsiae. Saur.

Bisi, A. (1963) Orfeo. In *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*. Vol. V. Roma. Istituto

della Enciclopedia Italiana. 744-7.

Borgeaud, P. (éd.) (1991) *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*. Genève. Librairie Droz.

Bowra, C.M. (1973) *La lirica greca da Alcmane a Simonide*. Trad. it. Firenze. La Nuova Italia (ed. or. [1961] Oxford. OUP).

Braswell, B.K. (1988) *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin. De Gruyter.

Bruni, B. (2009) Per una preistoria di Orfeo in Etruria. In Andrisano, A.M., Fabbri, P. (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Ferrara. Unifeppress. 61-77.

Campbell, D.A. (1991) *Greek Lyric*. Vol. III. London-Cambridge, Mass. Loeb.

Cropp, M., Lee, K., Sansone, D. (eds.) (1999-2000) *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. ICS. 24-25.

Csapo, E. (1999-2000) Later Euripidean Music. In ICS (numero monografico *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*). 24-25. 399-436.

Dale, A.M. (1966) *Euripides. Alcestis*. Ed. with Introd. and Commentary. Oxford. OUP.

Debiasi, A. (2003) POxy LIII 3698: Eumeli Corinthii fragmentum novum?. In *ZPE*. 143. 1-5.

Debiasi, A. (2004) *L'epica perduta: Eumelo, il Ciclo e l'occidente*. Roma. L'Erma di Bretschneider.

Del Grande, C. (1959²) *ΦΟΡΜΙΤΞ*. *Antologia della lirica greca*. Napoli. Loffredo.

Dolcetti, P. (2004) *Ferecide di Atene. Testimonianze e frammenti*. Alessandria. Edizioni dell'Orso.

Dunbar, N. (1995) *Aristophanes. Birds*. Ed. with Introd. and Commentary. Oxford. OUP.

Ercoles, M. (2005) Ps.-Plut. *Mus.* 7, 1133e: Stesicoro e la musica per *aulos*. In Restani, D. (a cura di), *Le musiche dei Greci: passato e presente. Valorizzazione di un patrimonio culturale*. VI Seminario (Ravenna 24-25 ottobre 2005). www.dismec.unibo.it/musichegreci/web2005/programma2005.htm

Ercoles, M. (2008) La citarodia arcaica nella testimonianza degli autori ateniesi d'età classica. In *Philomusica on-line*. 7/2. 115-27.
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/384>

Garezou, M.X. (1994) Orpheus. In *LIMC*. Vol. VII/1. 81-105. Vol. VII/2. 57-77.

Gentili, B. et al. (a cura di) (2000²) *Pindaro. Pitiche*. Milano. Fondazione Valla-Mondadori.

Gentili, B., Lomiento, L. (2003) *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano. Mondadori.

Gildersleeve, B.L. (1890) *Pindar. The Olympian and Pythian Odes*. New York-Cincinnati-Chicago. Macmillan & Co.

Gostoli, A. (1990) *Terpander*. Romae. Edizioni dell'Ateneo.

Graf, F. (1987) Orpheus: A Poet among Men. In Bremmer, J. (ed.) (1987) *Interpretations of Greek Mythology*. London. Croom Helm. 80-106 (trad. it. parziale in Restani, D. [a cura di] [1995] *Musica e mito nella Grecia antica*. Bologna. Il Mulino. 303-20).

Gropengiesser, H. (1977) Sanger und Sirene. Versuch einer Deutung. In *Archologischer Anzeiger*. 4. 582-610.

Iacobacci, G. (1993) Orfeo argonauta: Apollonio Rodio, I, 494-511. In Masaracchia, A., *Orfeo e l'orfismo*. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991). Roma. GEI. 77-92.

Iannucci, A. (2009) Il citaredo degli Argonauti. Orfeo e la poetica dell'incanto. In Andrisano, A.M., Fabbri, P. (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Ferrara. Unifeppress. 11-22.

Irigoin, J. (1993) *Bacchylide. Dithyrambes, épinicies, fragments*. Trad. J. Duchemin – L. Bardollet. Paris. Les Belles Lettres.

Lanata, G. (1963) *Poetica pre-platonica*. Firenze. La Nuova Italia.

Lieberg, G. (1984) Arione, Orfeo ed Anfione. In *Orpheus*. 5. 139-55.

Linforth, I.M. (1941) *The Arts of Orpheus*. Berkeley-Los Angeles. University of California Press.

Lissarrague, F. (1994) Orphée mis à mort. In *Musica e Storia*. 2. 269-307.

Lobel, E. (1967) Addendum to [P. Oxy.] 2364. In Id. (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri*. Vol. XXXII. London. The Egypt Exploration Society. 160-2.

Maehler, H. (1997) *Die Lieder des Bakchylides*. Vol II. *Die Dithyramben & Fragmente*. Leiden. Brill.

Maehler, H. (2003¹¹) *Bacchylidis carmina cum fragmentis*. Stutgardiae-Lipsiae. Saur.

Marcaccini, C. (1995) Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia. In *Prometheus*. 21. 241-52.

Masaracchia, A. (1993a) *Orfeo e l'orfismo*. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991). Roma. GEI.

Masaracchia, A. (1993b) Introduzione. In Id., *Orfeo e l'orfismo*. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991). Roma. GEI. 13-26.

Masaracchia, A. (1993c) Orfeo e gli 'orfici' in Platone. In Id., *Orfeo e l'orfismo*. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991). Roma. GEI. 173-97.

Meuli, K. (1921) *Odysee und Argonautika. Untersuchungen zur griechischen Sagengeschichte und zum Epos*. Berlin. Weidmann.

Molina, F. (1997) Orfeo Músico. In *CFC*. 7. 287-308.

Neri, C. (2008) Trattativa contro il fato (Stesich. *PMGF* 222b,176-231). In *Eikasmós*. 19. 11-44.

Nobili, C. (2009) L'inno Omerico a Dioniso (*Hymn. Hom.* VII) e Corinto. In *Acme*. 62. 3-35.

Pontani, F.M. (1976) *I lirici corali greci. Età classica*. Torino. Einaudi.

Pórtulas, J. (1998) Généalogies d'Homère. In Auger, D., Said, S. (éds.), *Généalogies mythiques*. Paris. Les Belles Lettres. 327-36.

Restani, D. (1994) Orfeo senza Euridice. Un'indagine su fonti e studi. In *Musica e Storia*. 2. 191-208.

Restani, D. (a cura di) (1995) *Musica e mito nella Grecia antica*. Bologna. Il Mulino.

Riedweg, R. (1996) Orfeo. In Settis, S. (dir.), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*. Vol. II/1. Torino. Einaudi. 1251-80.

Rizzo, M.A., Martelli, M. (1988-1989) Un incunabolo del mito greco in Etruria. In *ASAtene*. 66-67. 7-56.

Robbins, E. (1982) Famous Orpheus. In Warden, J. (ed.), *Orpheus: the Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-London. University of Toronto Press. 3-23.

Rose, V. (1863) *Aristoteles pseudoepigraphus*. Lipsiae. Olms.

Sabbatucci, D. (1991) Orfeo secondo Pausania. In Borgeaud, P. (éd.), *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*. Genève. Librairie Droz. 7-11.

Santini, C. (1992) La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio. In *GIF*. 44. 173-81.

Schneidewin, F.G. (1835) *Simonidis Cei carminum reliquia*. Brunsvigae. Fridericus Vieweg et filius.

Schwartz, E. (1992) *Aspects of Orpheus in Classical Literature and Mythology*. PhD dissertation.

Harvard.

Segal, C. (1976) Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative. In *QUCC*. 22. 99-130.

Smith, C.J. (1999) Medea in Italy: Barter and Exchange in the Archaic Mediterranean. In Tsatskheladze, G.R. (ed.), *Ancient Greeks West and East*. Leiden. Brill. 179-206.

Smyth, H.W. (1900²) *Greek Melic Poets*. London. Macmillan.

Snell, B. (1968) Rec. di *The Oxyrhynchus Papyri XXXII* [v. Lobel 1968]. In *Gnomon*. 40. 116-23.

Spina, L. (2007) Il mito delle Sirene. In Bettini, M., Spina, L., *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino. Einaudi. 25-251.

Thiemer, H. (1979) *Die Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*. Bonn. GmbH.

Untersteiner, M. (1971) Eumelo di Corinto. In Id., *Scritti minori. Studi di letteratura e filosofia greca*. Brescia. Paideia. 165-79 (= *Antiquitas*. 6-7. 1951-1952. 3-13).

Valverde Sánchez, M. (1993) Orfeo en la leyenda argonáutica. In *EClas*. 104. 7-16.

Vojatzi, M. (1982) *Frühe Argonautenbilder*. Würzburg. Konrad Tiltch.

Vulgo Gigante, G.E. (1996) *Vite di Omero*. Napoli. F. Giannini.

West, M.L. (1967) The contest of Homer and Hesiod. In *CQ*. N.s. 18. 433-50.

West, M.L. (2002) 'Eumelos': a Corinthian Epic Cycle?. In *JHS*. 122. 109-33.

von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1916) *Vitae Homeri et Hesiodi*. Bonn. A. Marcus, E. Weber.

von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1932) *Der Glaube der Hellenen*. Vol. II. Berlin. Weidmann.

Zanatta, M. (2008) *Aristotele. I dialoghi*. Milano. Rizzoli.

Ziegler, K. (1939) Orpheus. In *RE*. 18/1. 1200-1316.