

ALESSANDRO IANNUCCI

***Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica.
L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr.),
Anacreonte e Teleste (806 PMG)****

1.

«I have no data yet. It is a capital mistake to theorise before one has data. Insensibly one begins to twist facts to suit theories, instead of theories to suit facts». («Non ho ancora dati. È un grave errore definire una teoria prima di avere acquisito i dati. Inconsciamente si cominciano a deformare i fatti per adattarli alle teorie, piuttosto che adattare le teorie ai fatti»).

Queste parole non sono le riflessioni di uno studioso, desunte da un trattato di metodologia della ricerca o da un qualsiasi articolo scientifico, ma sono il monito del noto personaggio creato dallo scrittore edimburghese Arthur Conan Doyle nel racconto *Uno scandalo in Boemia*, il primo della serie *Le avventure di Sherlock Holmes* pubblicate a Londra nel 1892¹. In ogni caso mi sembrano quanto mai istruttive per introdurre un tema come quello dei generi poetici nella Grecia arcaica (e classica) in cui il rischio di deformare i fatti per riuscire in ogni caso a formulare una teoria persuasiva è quanto mai incombente, considerata l'esiguità dei dati disponibili e la stessa difficoltà di interpretarli in modo oggettivo.

Nel suo importante e noto articolo sui generi poetici – su cui molto si baseranno le presenti riflessioni – L.E. Rossi (1971, 69-74) dedicava sei dense pagine di premessa a illustrare i limiti della sua ricerca e a sottolinearne il carattere provvisorio, «solo uno schizzo». In precedenza A.E. Harvey (1955) concludeva il suo fondamentale lavoro – tutt'ora continuamente citato e dunque dotato di un considerevole *impact factor*, per utilizzare una terminologia quantitativa che inizia a pervadere anche gli studi umanistici – con riflessioni «depressingly negative», ritenendo che conclusa la *pars destruens* sui *misconceptions* relativi al tema, vi fossero pochi margini per una ricostruzione attendibile dei generi poetici che non fosse un mero specchio, per certi versi deformante, della classificazione alessandrina.

In una tra le più recenti trattazioni sull'argomento, Ch. Carey (2009, 23s.) avverte del fatto che se pure l'urgenza di classificazione e categorizzazione dei generi è già antica – e presente nello

* Questo lavoro riprende una relazione che ho presentato al V Annual Meeting of Moisa, *Gli strumenti musicali della Grecia antica: nuove ricerche su documenti e contesti*, Salerno 18-20 gennaio 2012; mi è caro ringraziare gli organizzatori e in particolare A. Meriani e D. Restani per i loro consigli e suggerimenti e soprattutto per l'opportunità che mi hanno dato di discutere con prestigiosi studiosi di musica antica sulle concrete e *sonore* modalità della *performance* poetica arcaica.

¹ Cito dalla prima edizione originale London: Newnes, 1892, p. 5 (Facsimile Reprint of the first edition, Doylestown: Wildside Press, 2008).

stesso Omero – è un errore riferirsi ai generi poetici nell'età arcaica (e classica) come a gruppi omogenei e distinti tra loro; in una cultura musicale della *performance* poetica i confini tra i codici e i contesti performativi sono elastici, porosi, superabili e provvisori. La mancanza di una tassonomia condivisa può risultare insoddisfacente per uno studioso moderno ma non doveva turbare troppo i concreti produttori e fruitori di poesia arcaica, né risultava loro particolarmente necessaria (p. 38).

In breve la categoria di 'genere letterario', comunque tipica di una comunicazione 'letterata' e 'libresca', sembra poco o per nulla adatta a descrivere la poesia greca arcaica, una forma di comunicazione letteraria orale e sonora.

D'altra parte, come affermavano Wellek e Warren (1979, 305s.) il genere letterario è una «"istituzione" come lo sono la Chiesa, l'Università e lo Stato», un principio d'ordine, una struttura imprescindibile presupposta non solo da ogni forma di «studio critico e valutativo», ma dalle stesse comunità di produttori e fruitori di testi; i generi letterari «si possono considerare come imperativi istituzionali che a un tempo costringono e sono a loro volta costretti dallo scrittore»². Ancora, come scrive Rossi (1971, 70), «all'origine le opere letterarie nascono dalla precisa 'richiesta' di un pubblico che vuole determinati tipi di produzione per determinate occasioni ed esige che certe 'attese' siano soddisfatte». Queste riflessioni sono condivisibili a prescindere dallo specifico contesto, orale e musicale, della poesia greca arcaica³. In altri termini, parlare di genere mi sembra un'operazione indispensabile non solo per un'esigenza moderna di classificazione, ma anche per capire – ed è questo il passaggio che ritengo essenziale – le modalità di ricezione degli originari destinatari che nel processo di decodifica di un testo poetico oltre alle categorie (peraltro inestricabilmente intrecciate tra loro) di lingua, metro, musica dovevano sicuramente avere anche un particolare modo di riferire quel testo ad altri testi simili, analoghi o somiglianti per occasione o modalità di esecuzione, o appunto per 'genere'.

Per farla breve, il concetto stesso di 'genere' è in qualche modo imprescindibile nei nostri processi cognitivi, e senza scomodare Aristotele e la lunga tradizione di speculazioni filosofiche di carattere epistemologico al riguardo, basta osservare qualsiasi fenomeno della nostra vita quotidiana o di quella degli antichi per rendersene conto: dal catalogo delle navi di Omero⁴ alle corsie di un supermercato⁵ fino alle sofisticate suddivisioni dei libri di una biblioteca per genere e classi o alle ontologie del *semantic web*⁶.

² Su questo cf. già PEARSON (1941).

³ In generale per la questione dei generi in una più ampia prospettiva di teoria letteraria, cf. BAGNI (1997).

⁴ Una sorta di classificazione per generi geografici dei comandanti e dei popoli arrivati a Troia; cf. ora ECO (2009, 17s.).

⁵ Esempio solo apparentemente banale – o tale solo per i non addetti ai lavori: al riguardo cf. per es. CASTALDO – MAURI (2008).

⁶ Al riguardo cf. DOERR – LE BOEUF (2007).

Insomma, ogni riflessione sui generi poetici della poesia arcaica è insidiosa e per sua natura provvisoria perché comunque – quasi prigioniera del principio di indeterminazione di Heisenberg – rifletterà il punto di vista dell'osservatore e una più complessiva concezione della letteratura e dei classici del periodo e del contesto in cui è stata elaborata. D'altra parte si tratta anche di una riflessione necessaria ed anzi urgente. Senza un'adeguata teoria dei generi ogni discorso sulla poesia arcaica rischia di essere privo di consistenza: l'analisi perde la prospettiva dell'insieme, diventa più debole l'interpretazione sistematica sia delle specificità di ogni autore sia del contesto storico di riferimento. Anche la filologia formale – intesa come critica del testo ed esegesi⁷ – resterebbe priva di uno strumento fondamentale per esercitare i suoi tradizionali metodi.

Una teoria dei generi poetici è quindi auspicabile per la poesia greca arcaica anche per la funzione euristica che può assumere. Il rischio di deformare i fatti è certo da tenere presente, ma non per questo lo sforzo di teorizzare deve essere frustrato, impedito o posticipato. Per mantenere il parallelismo con la scienza e l'epistemologia novecentesca, la scientificità di ogni teoria risiede per l'appunto nella sua possibilità di essere un giorno contraddetta, falsificata e *ri-orientata*⁸. In questa prospettiva, confortato quindi da Popper e trascurando, per il momento, il rigore abduittivo di Sherlock Holmes, proverò a tracciare alcune linee e a enucleare alcuni dati (se non fatti) a proposito dei generi poetici arcaici nella loro relazione con gli strumenti musicali.

2.

Nel saggio cui accennavo in precedenza, Rossi (1971, 71) elenca alcuni termini chiave, offerti dagli stessi testi antichi, di una codificazione per generi: la tematica, la struttura, la lingua, il metro cui si aggiungono la musica e la danza, «quand'esse sono presenti». In questa occasione non discuterò tale elenco nel suo complesso; in particolare credo che non sia agevole o utile distinguere tra metro e musica, anche in forme di poesia non cantata come nella *parakataloghé* giambica; ma soprattutto la stessa lingua non può essere distinta dalla complessiva configurazione metrico/ritmico/musicale; infine, classificare i generi in base ai temi – o ai contenuti – rischia di essere fuorviante, e basti pensare alla significativa presenza di una Saffo 'giambica' e di un Alceo 'giambico' malgrado l'assenza di un metro giambico⁹. Ma voglio in ogni caso rimarcare come Rossi sia tra i primi a considerare determinante l'elemento musicale per una teoria complessiva dei generi; non solo per segnalare la consueta (e rimpianta) capacità di vedere oltre rispetto ai paradigmi e agli scenari del proprio tempo, ma anche per fissare una tappa fondamentale nella storia degli studi: l'incontro

⁷ Al riguardo, cf. DEGANI (1999).

⁸ Mi riferisco alla nozione di *Fälschungsmöglichkeit*, il 'principio di falsificazione', formulata da POPPER (1935).

⁹ Si vedano, rispettivamente, ALONI (1997, LXVI-LXXV e 2001) e ANDRISANO (1994 e 2001).

prezioso tra filologia classica e musicologia, da cui non si può più prescindere per un corretto approccio alla poesia greca arcaica. La musica è dunque una chiave interpretativa essenziale anche per una teoria dei generi poetici; al punto che, se tra quei dati di cui inizialmente segnalavo la mancanza disponessimo delle musiche dei testi poetici pervenuti, dovremmo forse riposizionare le nostre affermazioni sull'indeterminatezza e la porosità, sulla mancanza di confini certi che attribuiamo ai generi poetici arcaici.

Mi limiterò in questa sede a un solo esempio, legato a un singolo testo in cui parrebbero contrapposti tra loro due specifici strumenti musicali, l'*aulos* e il *barbiton*, in riferimento a due diverse modalità di *ethos* simposiale ma anche di generi poetici performati all'interno del simposio stesso. Si tratta del frammento 1 D.-K. = 8 Gent.-Pr. di Crizia di cui mi sono già occupato in passato (Iannucci 2002, 141-55), e che mi sembra un esempio significativo per due ragioni.

La prima, perché mi consentirà, attraverso una sorta di palinodia o *retractatio* di evidenziare il rischio cui accennavo all'inizio: l'accomodamento dei fatti mentre si elabora una teoria. Errore in cui, lo dichiaro subito, temo di essere incappato appunto un decennio fa, colpito da una (sana) esigenza di teorizzare per ricostruire il quadro ermeneutico complessivo in cui collocare lo stesso Crizia. La seconda, per l'ipotesi che vorrei proporre, su cui non ho elementi di certezza ma solo una serie di indizi, e che vorrei fin da subito enunciare: nella cultura greca arcaica non sembrano esservi corrispondenze tra generi poetici e specifici strumenti musicali; al contrario, ogni genere può ricorrere a strumenti diversi a seconda del contesto e dell'occasione, del tipo di destinatari, delle caratteristiche e competenze dell'autore-performer e soprattutto del suo *ethos*.

Queste affermazioni possono sembrare ovvie, ma forse non lo sono abbastanza; e provo a spiegarmi meglio, comparativamente, con un esempio tratto dalla cultura poetico-musicale contemporanea. Un testo come *Rimini* di Fabrizio De André conserva la propria identità di genere (la canzone d'autore italiana) sia nella sua forma originaria (l'esecuzione/registrazione contenuta nell'omonimo album *Rimini* del 1978), sia nella successiva versione *live* eseguita con strumenti e arrangiamenti tipici del genere *rock* (in collaborazione con la band «PFM», pubblicata nell'album *In concerto, vol. 2* del 1980) sia nell'ultima (e postuma) orchestrazione della London Symphony Orchestra in cui archi e fiati prendono il posto di chitarre e batterie (*Sogno n° 1*, project conceived and produced by Geoff Westley, 2011). Un riuscito esperimento di contaminazione in cui la suggestiva voce di Fabrizio De André – scomparso nel 1999 – ritorna, ancora più suggestiva, a dare vita a testi di fatto 'nuovi' e gettare una luce per certi versi inquietante sulle note – e profetiche – riflessioni di Walter Benjamin a proposito de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). In ogni caso, nonostante l'utilizzo di tutti gli strumenti di una grande orchestra sinfonica, le canzoni di De André restano tali e non si trasformano in uno dei generi della musica

classica. Credo che lo stesso valga per i *Greek songs*, le *canzoni* del mondo greco arcaico, cui continuiamo ad attribuire il nome di ‘poesia’ solo in ossequio a una tradizione da cui non sappiamo prescindere (e che continua probabilmente a generare equivoci) ma che di certo non apparteneva ai cantori greci.

3.

Inizio quindi con la palinodia della mia interpretazione del frammento esametrico 1 D.-K.= 8 Gent.-Pr. di Crizia incentrato sulla figura di Anacreonte. Il testo è tramandato da Ateneo (XIII 600d) in una sezione dedicata a Eros, «quel dio che il poeta Anacreonte ha sempre cantato, e per questo è sulla bocca di tutti. Dice così di lui, il potente – κράτιστος – Crizia»:

τὸν δὲ γυναικείων μελέων πλέξαντά ποτ' ᾠδάς
ἠδὺν Ἀνακρείοντα Τέως εἰς Ἑλλάδ' ἀνήγεν,
συμποσίων ἐρέθισμα, γυναικῶν ἠπερόπευμα,
ἀλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάριτον, ἠδὺν, ἄλυπον.
οὐ ποτέ σου φιλότης γηράσεται οὐδὲ θανεῖται, 5
ἔστ' ἂν ὕδωρ οἴνωι συμμειγνύμενον κυλίκεσσιν
παῖς διαπομπεύη προπόσεις ἐπὶ δεξιὰ νομῶν
παννυγίδας θ' ἱεράς θήλεις χοροὶ ἀμφιέπωσιν,
πλάστιγξ θ' ἠ χαλκοῦ θυγάτηρ ἐπ' ἄκραισι καθίζη
κοττάβου ὑψηλαῖς κορυφαῖς Βρομίου ψακάδεσσιν... 10

Chi un tempo ha intrecciato canti e melodie di donne
il dolce Anacreonte, Teo fece salpare verso la Grecia,
eccitazione dei simposi, seduzione di donne,
antipalos degli *auloi*, amico del *barbiton*, dolce, privo di affanni.
Mai invecchierà l'amore per te, né morirà
fino a quando l'acqua, mescolata al vino nei calici,
il ragazzo accompagna e dispensi i brindisi verso destra,
e cori di donne attendano alle sacre feste della notte,
e il piatto, figlio del bronzo, poggia sulle cime
delle alte vette del cottabo, agli spruzzi di Bromio.

Il frammento è stato generalmente inteso nei termini di lode, di sentito omaggio ad Anacreonte che peraltro è ricordato come amante di Dropide, l'avo paterno di Crizia¹⁰. Carne di lode, ma anche erudito e didascalico, addirittura parte di una presunta ampia opera di carattere storico-letterario sulle vite dei poeti: una congettura priva di fondamenti fattuali, innescata solo da una complessiva interpretazione di Crizia come poeta leziosamente ‘pre-alessandrino’, precursore nei suoi sofisticati carmi di una cultura letterata e libresca¹¹. Come ho cercato di dimostrare, è tuttavia possibile una

¹⁰ Cf. *schol. M in Aesch. Pr.* 128a = 88 A 2 D.-K.: probabilmente niente di più di un pettegolezzo autoschediastico derivato già da un'antica interpretazione di tipo encomiastico del nostro frammento.

¹¹ STEPHANS (1939, 56ss.); BATTEGAZZORE (1962, 248ss.); ROSENMEYER (1992, 17).

lettura alternativa del *corpus* simposiale di Crizia e di questo stesso frammento¹². In breve, la parola poetica di Crizia risulterebbe pienamente *engagé* nel contesto della feroce lotta politica ad Atene alla fine del V secolo (di cui Crizia è peraltro tra i principali protagonisti) e lo stesso *ethos* simposiale propagandato in numerosi frammenti risulterebbe strettamente connesso al progetto politico di sperimentare ad Atene un modello di *politeia* laconizzante. In diverse occasioni, infatti, Crizia polemizza con il modello di simposio dominante ad Atene, incarnato appunto dalla figura di Anacreonte, come confermano numerose testimonianze letterarie e iconografiche: un simposio orientato alla sfrenatezza dionisiaca, calibrato sui molli costumi orientalizzanti.

Nel frammento criziano Anacreonte è quindi introdotto come poeta di canti e melodie femminili (v. 1), capace di ‘eccitare’, incendiare i simposi e di provocare la seduzione di donne (v. 3), fautore dello strumento simposiale per eccellenza appunto di origine Lidia, il *barbiton*, e ἀντίπαλον degli *auloi* (v. 4). Il modello orientalizzante del simposio anacreonteo è confermato dall’evocazione dell’uso di far girare la coppa ‘verso destra’ (vv. 6s.), la *kylix philotesia* considerata da Crizia nella programmatica elegia 6 W. matrice ionica della degenerazione simposiale (e politica) della città¹³. Anacreonte dà voce ai cori femminili delle *pannychiai*, feste notturne ‘private’ in cui anche alle donne è concesso lo spazio di una ‘regolata’ trasgressione dionisiaca¹⁴ e ancora al *kottabos*, il noto gioco simposiale che al pari della *philotesia* innescava il rituale dell’eccesso¹⁵.

L’immortalità di Anacreonte è quindi legata alla continuità di rituali simposiali di tipo ionico esclusi dal programma etico e ideologico di Crizia, fautore di una forma di convivialità modellata sugli austeri sissizi spartani. In questo senso il frammento risulterebbe una studiata contrapposizione alla poesia e, più in generale, all’*ethos* simposiale di Anacreonte.

La mia interpretazione della strategia compositiva di Crizia, che attraverso la forma di un apparente elogio costruisce in realtà un ritratto per molti versi parodico di Anacreonte, si basa (e si basa) essenzialmente su alcuni fatti che qui mi limito ad elencare:

a) il complessivo tono semiserio del frammento, in particolare nella ricercata «ambiguità» dell’espressione iniziale, una «perifrasi maliziosa» in cui spicca l’evidente *double-entendre* di μέλος, riferibile sia alle ‘parti’ del canto che alle ‘membra’ del corpo umano e che potrebbe alludere a Anacr. 124 Gent. (PMG 439) πλέξαντες μηροῖσι πέρι μηρούς in cui ricorre il participio di πλέκω ma con esplicito riferimento erotico¹⁶;

¹² IANNUCCI (2002); cf. WILSON (2003). Per una diversa interpretazione di Crizia ‘poeta’ cf. REGALI (2006).

¹³ IANNUCCI (2002, 81-107).

¹⁴ Cf. BRAVO (1997, 12ss. e 119-22).

¹⁵ LISSARRAGUE (1989, 95-101).

¹⁶ Cf. VOX (1990, 94s.).

b) L'*harpax* ἡπερόπευμα (v. 2) che richiama Anacr. 98 Gent. (PMG 438) βούλεται ἡπεροπός <τις> ἡμῖν εἶναι e allude anche all'epico ἡπεροπεύς di *Od.* XI 364 ἡπεροπεῖῃά τ'ἔμην καὶ ἐπίκλοπον, cui si può aggiungere ἡπεροπευτής, riferito a Paride nel contesto particolarmente aggressivo di *Il.* III 39 (Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανές ἡπεροπευτά);

c) la peculiare espressione συμποσίων ἐρέθισμα (v. 2) che ha un significativo parallelismo in quella aristofanea χορῶν ἐρεθίσματα (*Nub.* 312), unica occorrenza ulteriore del termine nel linguaggio poetico-letterario, e in specifico riferimento alle Grandi Dionisie, fulcro del culto dionisiaco ad Atene (*Nub.* 311-3). Una tarda attestazione di ἐρέθισμα in Areteo (*CA* 2, 5) documenta la presenza del termine nel linguaggio medico, con il valore specifico di "purgante", e comunque legato a ἐρεθισμός e ἐρεθίζω, voci tecniche frequenti nel *Corpus Hippocraticum*, e in genere nei testi medici, a proposito di irritazioni e malattie infiammatorie. Significativamente, proprio il verbo ἐρεθίζω (normalmente attestato nell'accezione di "suscitare la collera", "eccitare alla lotta" o in quella di "provocare", "eccitare") è riferito alle Muse amiche dell'*aulos* in *Soph. Ant.* 965 φιλάλους τ' ἠρέθιζε μούσας, – verso cui certamente allude Crizia e da cui pare desumere, variandone l'oggetto, la neoformazione φιλοβάρβιτον¹⁷. Il duplice ambito d'uso di ἐρέθισμα, evocativo, da un lato, delle celebrazioni dionisiache, e, dall'altro, di situazioni patologiche, risulta pienamente sfruttato da Crizia. Attraverso il peculiare ἐρέθισμα, Crizia sembra quindi riferire al rituale dionisiaco la poesia di Anacreonte e stigmatizzarne gli effetti negativi sui costumi simposiali ateniesi;

d) il complessivo contrasto tra i codici simposiali identificati in Anacreonte e il programma simposiale e politico di Crizia (cf. fr. 6 W. = 4 Gent.-Pr.). L'attitudine all'infrazione della misura e all'eccesso dionisiaco, infatti, caratterizza la poesia e la poetica di Anacreonte; al centro della riflessione di Crizia, del resto, è proprio la 'malattia' del *symposion* degenerato, cui si oppone la ὑγίεια del *syssition*, la forma positiva di convivialità che è stabilita nel divieto assoluto a indulgere anche a isolate, e ritualizzate forme di trasgressione (6, 26s. W. = 4, 25s. Gent.-Pr.) e, in breve, pare negare la dimensione dionisiaca della 'festa', un aspetto fondamentale del *symposion* e, in genere, della convivialità ellenica.

A distanza di qualche tempo credo sia opportuno tornare su questo frammento esametrico¹⁸ e in particolare sulla singolare antifrasi del v. 4. Avevo infatti creduto di individuare in questo verso la presenza di una contrapposizione tra strumenti musicali corrispondenti a due diversi *ethe* simposiali

¹⁷ Cf. anche Eur. *Bacch.* 152 in cui è proprio il verbo ἐρεθίζω esprime l'azione di Dioniso sui suoi seguaci, cf. vv. 145-50: ὁ Βακχεὺς ἀνέχων / πυρσώδη φλόγα πεύκας / ἐκ νόρθηκος αἴσσει / δρόμωι καὶ χοροῖσιν / πλανάτας ἐρεθίζων / ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλον.

¹⁸ Nel frattempo la condivisibile ipotesi di ALONI (2010) sulla possibile origine simposiale degli *Erga* di Esiodo conforta nel ritenere plausibile una destinazione simposiale anche per questi versi esametrici di Crizia.

e due modalità di comunicazione poetica: il *barbiton* di Anacreonte, tipico di forme di monodia simposiale ionica e orientaleggiante, votata ad eccessi dionisiaci; l'*aulos* di Crizia della tradizione del simposio moderato e dell'elegia politica, di matrice soloniana e teognidea.

L'identificazione di Anacreonte con il *barbiton*, ampiamente documentata anche a livello iconografico, è stata già ampiamente studiata¹⁹. Per quanto riguarda la predilezione di Crizia e degli Spartani per l'*aulos* è pregnante la testimonianza di Cameleonte fr. 3 Wehrli (*ap.* Ath. IV 184d = 88 A 15 D.-K.):

Χαμαιλέον γοῦν ὁ Ἡρακλεώτης ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Προτρεπτικῷ Λακεδαιμονίους φησὶ καὶ Θηβαίους πάντας αὐλεῖν μανθάνειν Ἡρακλεώτας τε τοὺς ἐν τῷ Πόντῳ καθ' ἑαυτὸν ἔτι, Ἀθηναίων τε τοὺς ἐπιφανεστάτους Καλλίαν τε τὸν Ἴππονίκου καὶ Κριτίαν τὸν Καλλαίσχρου.

Cameleonte di Eraclea nel *Protrettico* riferisce che tutti i Lacedemoni e i Tebani imparavano a suonare l'*aulos* e così, nella sua epoca, anche gli Eracleoti del Ponto e gli Ateniesi più in vista: Callia figlio di Ipponico e Crizia figlio di Callescro.

Sulla base di questi dati intendevo αὐλῶν ἀντίπαλον, come *avversario degli auloi*, attribuendo al peculiare aggettivo ἀντίπαλον una funzione negativa speculari all'*hapax* φιλοβάρβιτον. In una del tutto ipotetica contesa tra gli strumenti musicali, Anacreonte prediligerebbe il dionisiaco *barbiton* e sarebbe per questo un *nemico degli auloi*, laconizzanti al pari di Crizia.

Tuttavia questo tipo di lettura – e me ne rendevo conto già allora – trascura il fatto che specie per l'Atene di fine V secolo l'*aulos* non solo è strumento dionisiaco per eccellenza, ma soprattutto non è per nulla esclusivo della tradizione elegiaca ed è anzi chiave di volta di uno sperimentalismo e di un formidabile rinnovamento musicale²⁰. A questo proposito è opportuno ricordare in primo luogo il fatto che il canto elegiaco proprio per la sua estrema duttilità e adattabilità a diversi tipi di *performance* poteva essere sostenuto anche dalla *lyra* e non esclusivamente dall'*aulos* come evidenziano alcune testimonianze: la programmatica dichiarazione di Teognide 533s. (χαίρω δ' εὔπινων καὶ ὑπ' αὐλητῆρος ἀκούων, / χαίρω δ' εὔφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων, «mi piace bere bene e cantare al suono dell'auleta / mi piace tenere tra le mani la lira melodiosa»); Eur. *Hel.* 183 e *IA* 146 in cui l'ἔλεγος è definito ἄλυρον; Ione di Chio fr. 32 W., un vero e proprio inno alla lira a undici corde in distici elegiaci; Archiloco fr. 1 W. in cui il δῶρον delle Muse è per l'appunto una lira, come narrato nell'iscrizione di Mnesiepe²¹.

Al riguardo già West (1974, 14) ha ricordato come sia «futile affermare che nessuno cantò dei distici elegiaci accompagnandosi con la lira»; l'ipotesi che la *lyra* potesse sostenere il canto

¹⁹ Cf. almeno PAPASPYRIDIS-KAORUZOU (1943); IMMERWAHR (1965); SNYDER (1974); FRONTISI-DUCROUX – LISSARRAGUE (1983).

²⁰ Si veda in particolare BARKER (2002); un'esaustiva e aggiornata bibliografia al riguardo si trova in BERLINZANI (2008).

²¹ Al riguardo cf. ALONI (2009).

elegiaco al pari dell'*aulos* sembra oggi prevalere²². Rischia di sembrare un'ovvietà ma è significativo che anche in relazione alla *performance* dell'epinicio Heath e Lefkowitz (1991, 179) abbiano ritenuto necessario sottolineare il fatto che i solisti accompagnino i propri canti con strumenti a corda perché non è possibile simultaneamente cantare e suonare l'*aulos*; lo stesso dobbiamo evidentemente supporre per i performer elegiaci.

Alla luce di queste considerazioni, ferma restando la lettura complessiva del fr. 1 di Crizia che vi ho proposto, è necessario aggiornare l'interpretazione del peculiare v. 4, iniziando da una più attenta analisi del significato di ἀντίπαλος.

4.

La *iunctura* ἀϋλῶν ἀντίπαλον non è altrimenti attestata. L'aggettivo ἀντίπαλος «significa tre cose», come indicano i lessici, «il contrario, ciò che è pari nella lotta, il corrispondente» (*Suda* α 2699 ἀντίπαλον· τρία σημαίνει· τὸ ἐναντίον καὶ τὸ ἰσόπαλον καὶ τὸ ἰσόστροφον; cf. *Et. M.* p. 114, 10 Kallierges; Ps. Zonara α 193, etc.).

Questa pluralità di significati è data dalla duplice valenza di ἀντί nei composti, “contro” ma anche “al posto di” (Chantraine, *DELG*, p. 92). La combinazione con πάλη determina un originario significato di “combattere contro”, da cui appunto *antagonista*, *rivale* come in Eur. *Bacch.* 544 (in riferimento a Penteo che si contrappone e lotta con gli dèi). In questa accezione l'aggettivo è frequente nell'uso sostantivato (Pind. *N.* XI 26; Soph. *Ant.* 126), specie al plurale e diffuso anche in prosa (Hdt. VII 236; Plat. *Alc.* 1, 119e; etc.). In riferimento alle cose (cf. LSJ s.v. II) l'aggettivo sembra invece specializzarsi nell'accezione di “ciò che controbilancia”, “ciò che è equivalente” (frequente in Tucidide e nei tragici di V secolo).

Riepilogando, ἀντίπαλος sembra indicare:

– un'opposizione specie in espressioni figurate:

– con il dativo, come il κράτος di Zeus in Aesch. *Prom.* 528 (ma cf. anche Eur. *Bacch.* 544 cit.);

– con il genitivo come in Pind. *O.* VIII 71 μένος / γήραος ἀντίπαλον («la forza che sfida la vecchiaia»);

– una grandezza, un valore equivalente, per es. la «trireme di ugual valore a un'altra» in Thuc. IV 120, 2 (τριήρης... ἀντιπάλου δὲ ἄλλης τριήρους);

²² Cf. GERBER (1997, 96-8) e più ampiamente ALONI e IANNUCCI (2007, 101-7).

– un elemento sostitutivo e alternativo, come in Eur. *Alc.* 922s.: νῦν δ' ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος / λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοί, «ora invece un lamento *al posto* di imenei (invece di...), e vesti nere al posto di bianchi pepli».

Contrapposizione ma anche somiglianza, quindi; o forza che sfida altre forze. Entrambe tali direzioni semantiche trovano conforto nell'uso assoluto testimoniato da Aesch. *Sept.* 417 τὸν ἀμόν νυν ἀντίπαλον, vale a dire “chi combatte al posto mio, il mio campione” (cf. LSJ, s.v. II). In ogni caso l'accezione in senso ostile non sembra essere quella prevalente.

Alla luce di questa analisi come intendere la ricercata espressione criziana? Anacreonte è ἀντίπαλος degli *auloi* perché ostile rispetto ad essi, *nemico* e *avversario*? Ripercorrendo brevemente le traduzioni sembra avere prevalso questa interpretazione: «ostile» (Giannantoni), «contrario» (Gambato), «avversario» (Bonazzi), «nemico» (Gentili – Pretagostini 1988, VII), «of flutes the foe» (Gulick), «opposed the pipes» (Olson) e «avversario» anche Iannucci (2002). Stephans (1939) e Bowra (1961²) optavano invece per «rival» («rivale» anche in Cavallini 2002) che ha il pregio di conservare l'ambiguità – tipicamente criziana – dell'espressione.

Un testo molto studiato di recente, ma non ancora in relazione a Crizia, può forse aiutare a trovare una soluzione plausibile. Si tratta di un frammento del ditirambografo Teleste di Selinunte – uno dei protagonisti del rinnovamento musicale della fine di V secolo²³ – che presenta un significativo parallelismo con la peculiare espressione utilizzata da Crizia, il fr. 2 Page (806 *PMG*) tramandato da Ateneo (XIV 617b) in quella sezione opportunamente definita da D. Restani (1988, 27) «una sorta di manualetto sull'*aulos*»:

ἢ Φρύγα καλλιπνόνων ἀλῶν ἱερῶν βασιλῆα,
Λυδὸν δς ἄρμοσε πρῶτος
Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας †νομοαίολον ὄρφναι†
πνεύματος εὔπτερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις

o il frigio re dei sacri auli dal bel suono,
che per primo compose il (*nómos*) lidio
†dalla voce cangiante, rivale della Musa dorica,
l'aura alata del suo soffio intrecciando sulle canne.

Ho riprodotto con qualche ritocco la traduzione di L. Citelli che accoglie per il problematico v. 3 l'emendamento νόμον αἰόλον ὀμφᾶ di Schweighäuser (1805, 349s.). Per non complicare ulteriormente il quadro, intendo per il momento concentrarmi solo sull'espressione Δωρίδος

²³ Cf. BARKER (1984, 97); WALLACE (2003); BERLINZANI (2008); LEVEN (2010).

ἀντίπαλον μούσας e non affrontare i numerosi problemi, testuali ed esegetici, relativi alla seconda parte del verso²⁴.

Il parallelismo con Crizia è troppo ricercato per essere casuale; a questo proposito va ricordato che con buona probabilità Teleste vinse un non meglio specificato agone ad Atene proprio a ridosso della fine dell'esperimento oligarchico criziano, il regime dei Trenta (e della morte di Crizia stesso a Munichia), nel 402-401, sotto l'arcontato di Micone (*Marmum Parium: FrGrHist* 239 A 65). Non è necessario supporre che il frammento in questione appartenesse proprio al ditirambo eseguito in tale occasione; ma è comunque probabile – e su questo tornerò in seguito – che Teleste alludesse intenzionalmente, e non senza accenti polemici, al testo criziano²⁵.

In ogni caso il parallelismo è già indicativo di un fatto certo: la trasformazione di un termine tutto sommato neutro, di origine evidentemente agonale come ἀντίπαλον, in una sorta di termine tecnico del lessico poetico-musicale, idoneo a significare le sfide, le rivalità e le contese di poeti e musicisti, mai prive di una forte inclinazione ideologica.

5.

Crizia avversava l'*ethos* dionisiaco in voga nell'Atene del suo tempo; in questo senso il *barbiton* di Anacreonte è *rivale* degli *auloi*, gli strumenti tipici del dionisismo ditirambico, del *komos* e degli sfrenati cori notturni delle *pannychiai*, le feste che durano tutta la notte e in cui anche le donne sono protagoniste. Ma è una rivalità che si gioca sul medesimo terreno, una sorta di *sfida* agli *auloi*, quindi e non una forma di ostilità. Nell'esecrato dionisismo ateniese, anche Anacreonte è un protagonista di primo piano – sembra dire Crizia – quasi malgrado il suo strumento caratteristico sia il *barbiton* e non l'*aulos* dei ditirambi, della degenerazione comastica come in Alceo fr. 70,3 ss. V. dove lo strumento è nominato nella variante vernacolare βάρμος²⁶ – delle occasioni festive e simposiali e del rinnovamento musicale che aveva ormai trasformato la stessa concezione della tradizione. Non a caso uno dei protagonisti del nuovo stile musicale anche nelle rappresentazioni teatrali, Agatone, nelle *Tesmoforie* di Aristofane si presenta agghindato come Anacreonte e indica i suoi modelli appunto in Ibico, Anacreonte e Alceo (vv. 160-4): σκέψαι δ' ὅτι / Ἴβυκος ἐκεῖνος κάνακρέων ὁ Τήιος / κάλκαϊος, οἵπερ ἀρμονίαν ἐχύμισαν, / ἐμित्रοφόρουν τε καὶ διεκλῶντ'

²⁴ Mi limito solo a ricordare l'intervento di COMOTTI (1993) che recepisce la proposta di Dobree di difendere il trådito e oscuro ὄρφνα la cui accezione cromatica di colore monotono "grigio-marrone" ben esprimerebbe, con efficace sinestesia, una contrapposizione rispetto al variegato e cangiante *nomos* lidio. Il senso del frammento sarebbe quindi: «o il frigio re dei sacri auli dal bel soffio, che per primo intonò il variegato *nomos* lidio contrapposto al monotono colore scuro, al grigiore della musa dorica»; cf. anche CSAPO (2004) che in ogni caso individua in questo verso una forte contrapposizione tra una modalità del canto di tipo lidio rispetto a una di tipo dorico, espressa dai versi precedenti.

²⁵ Peraltro Teleste anche in un'altra occasione ben nota polemizza con un cantore suo contemporaneo, Melanippide, sempre in un contesto di apologia dell'auletica: cf. fr. 1 Page = PMG 805a-c, ap. Ath. 616f, vd. IERANÒ (1997, 275).

²⁶ Ἀθύρει πεδέχων συμποσίω. [/ βάρμος, φιλώνων πεδ' ἀλεμ[άτων / εὐωχήμενος αὐτοισιν ἐπα[/ κτλ.; al riguardo cf. ANDRISANO (2007, 124-6).

Ἰωνικῶς («guarda quel famoso Ibico e Anacreonte di Teo e Alceo: loro che insaporirono l'armonia portavano la mitra ed erano delicati, alla ionica»)²⁷.

In Crizia 1, 4 D.-K. = 8, 4 Gent.-Pr. non è quindi da ravvisare una contrapposizione tra i due strumenti come termini antagonisti, nel quadro di una canonica opposizione di generi tra *aulos* e strumenti a corda. Piuttosto Anacreonte con il suo *barbiton* risulta ἰσόστροφον degli *auloi*, e diventa campione di una musica che *corrisponde* a quella che diverrà tipica degli *auloi* nei codici simposiali dell'Atene di fine V secolo, un'alternativa ad essi ma del medesimo tenore: ugualmente capace di incendiare i simposi, di indurre alla seduzione di donne, di diffondere il dionisiaco morbo che invade la città degenerata.

Questa nuova lettura conferma la presenza nel frammento 1 D.-K. di Crizia di una contrapposizione apertamente polemica tra codici simposiali e anche musicali ma al tempo stesso chiarisce che tale polemica non concerne lo specifico di strumenti musicali in alternativa tra loro. Una significativa conferma al riguardo emerge dal riferimento alle *pannychiai* in cui si riverbera il canto di Anacreonte attraverso «cori di donne». M.L. Gambato (2001, 1541) opportunamente ricorda la possibilità che i carmi di Anacreonte «fossero intonati in occasione di feste come quella descritta in Posidippo comico, fr. 28 K.-A.». Il frammento, dalle *Danzatrici*, tramandato da Ath. IX 377b, consiste nel discorso rivolto da un cuoco ai propri allievi. Dopo una serie di considerazioni sui metodi dell'arte culinaria (vv. 1-18), il μάγειρος annuncia il programma della giornata (vv. 19-21), servire a un matrimonio di gente in vista (ἐπιφανής); le donne di famiglia, in particolare sono sacerdotesse di Ade e Persefone. In questa cornice sono dunque attesi (v. 21) «coribanti, *auloi*, feste notturne e una totale baraonda» (κορύβαντες, αὐλοί, παννυχίδες, ἀναστροφή).

Le stesse *pannychiai* – testimonia Crizia – sono innescate dal riuso della poesia anacreontea, pensata per il *barbiton* ma sicuramente eseguibile anche nel segno dell'*aulos*.

Non abbiamo elementi per datare il frammento di Crizia; certo, credo vada collocato non troppo lontano dall'Agatone-Anacreonte rappresentato nelle *Tesmoforie* aristofanee che comunque coincide con il periodo più intenso, quasi di frenetica attività 'letteraria' e politica di Crizia. In ogni caso è quanto meno probabile che a questo testo si riferisse Teleste (nel 402-401 o anche in altra occasione) con intenti altrettanto polemicici. L'*aulos* è il protagonista di un rinnovamento che è già parte di una tradizione musicale orientale e che *sfida* la Musa dorica, con la sua armonia grave e virile che tanto continuerà ad appassionare Platone nel III libro della *Repubblica*, un altro pensatore (peraltro nipote di Crizia) in certo modo caratterizzato da un filolaconismo fuori corso. Ma anche in questo caso la sfida è tra *harmoniai* ed *ethe*; non tra gli strumenti né tra i generi poetici.

²⁷ Al riguardo cf. SNYDER (1974).

6.

Il parallelismo tra Crizia e Teleste mi sembra possa essere portato a supporto dell'ancora del tutto indiziaria ipotesi proposta all'inizio, vale a dire l'indipendenza dei generi rispetto agli strumenti musicali su cui, in conclusione, vorrei brevemente ritornare nel contesto di una considerazione più generale sulla teoria dei generi nella poesia greca arcaica.

Il rapporto tra un singolo testo poetico e il genere di appartenenza può essere definito e inteso – utilizzando la terminologia introdotta da Lotman (1972, 333-46) a proposito del rapporto testo/strutture extra-testuali – in termini di estetica dell'identificazione ed estetica della contrapposizione. La naturale propensione estetica e conoscitiva dell'uomo a riportare fenomeni diversi a un unico modello e categorie generali comporta, da un lato, l'identificazione di somiglianze tra elementi diversi e, dall'altro, la speculare contrapposizione rispetto ad elementi diversamente raggruppabili. Nel codice comunicativo complessivo di un testo poetico, comune all'emittente e al destinatario, entrano in gioco varie componenti che strutturano uno specifico paradigma di riferimento in cui collocare l'elaborazione e la fruizione. Per spiegare questo concetto Lotman fa l'esempio del cinema. Il tipo di cartelloni, il regista e gli attori, il titolo di un film già determinano le aspettative del pubblico e chiariscono le modalità compositive degli autori creando una struttura condivisa attraverso il doppio processo estetico di identificazione e contrapposizione: un film "giallo", un "dramma psicologico", una "commedia", un "film di Fellini", e così via. Lotman deliberatamente non parla di genere letterario; ma quella struttura o modello extratestuale di cui sostiene la necessità, anche sulla base degli esempi portati, sembra per molti versi corrispondere all'idea di genere come "imperativo categorico" cui accennavano Welleck e Warren (1963³). Inoltre il processo estetico individuato, identificazione e contrapposizione, è quello cui tendenzialmente si fa ricorso per definire i confini, ambigui e variabili, tra i generi poetici antichi.

Gli elementi del codice comunicativo che possiamo, provvisoriamente, definire "*performance poetica*"²⁸ sono numerosi e consentono già una prima e salutare distinzione di 'genere' tra le diverse forme di poesia arcaica e i loro esiti post-classici e alessandrini. Questi elementi sono spesso alternativi tra loro, o quanto meno sono tendenzialmente intesi come tali:

- esecuzione mediante canto/recitativo;
- utilizzo di una lingua d'arte con 'patina dialettale ionica'/'patina dialettale dorica'/'patina dialettale eolica';
- sostegno musicale di strumento a corda/strumento a fiato;
- occasione pubblica o cittadina/'privata' o simposiale;

²⁸ Al riguardo i riferimenti teorici si trovano in NAGY (1990 e 1996); ALONI (1998).

- canto monodico/corale;
- presenza/assenza della danza durante la *performance*;
- tipologia del canto rivolto agli dèi/agli uomini;
- canto di lode/biasimo
- etc.

Questo primo elenco credo rispecchi i principali criteri distintivi, in termini di identificazione e opposizione, tendenzialmente utilizzati dagli studiosi²⁹, al di là dei nomi storicamente attribuiti ai ‘generi’ sulla base talora del metro, del contenuto, del tipo di esecuzione, dell’occasione, della stessa divinità cui è rivolto il canto o addirittura dei destinatari; nomi come elegia, giambo, encomio, melica, epinicio, epitalamio, inno, ditirambo, peana, *threnos* etc. che sembrano avere una valenza classificatoria efficace solo in termini diacronici.

In questa prospettiva la categoria di *performance* poetica – e più in generale la condizione orale della comunicazione ‘letteraria’³⁰ – almeno in prima battuta, può corrispondere a un’idea sincronica di ‘genere letterario’ in opposizione ad altre forme arcaiche di comunicazione letteraria in prosa. Un genere evidentemente articolato in sottogeneri sulla base di almeno alcune delle opposizioni elencate sopra (in modo del tutto analogo, per es., il ‘romanzo’ è un genere in che possiamo articolare in diversi sottogeneri come il “romanzo giallo”, il “romanzo storico”, il “romanzo epistolare” e così via).

Ma questa prima affermazione non è ancora del tutto soddisfacente perché troppo generica e perché comunque non chiarisce pienamente l’orizzonte di attese condiviso dal cantore e il suo pubblico. È quindi necessario tornare agli elementi sopra ricordati per capire se e fino a che punto tali opposizioni rimandino o meno a specifici sottogeneri percepiti come distinti e in qualche modo indipendenti tra loro.

Considerata la poesia arcaica in termini di *performance* poetica, le due opposizioni principali parrebbero essere quella relativa ai contesti (*performance* simposiale vs. *performance* ‘pubblica’, o meglio ‘cittadina’) o quella relativa alle modalità di esecuzione monodica vs. corale³¹:

²⁹ Non so fino a che punto sia possibile stabilire anche opposizioni chiare e alternative tra tipologie metriche: si accennava per es. alla ‘funzione giambica’ (*supra* n. 9) che non è esclusiva del metro – o del ‘genere’ giambico; lo stesso si può dire per l’elegia che rappresenta solo un’identità formale priva di determinazioni specifiche di genere: cf. ALONI – IANNUCCI (2007, 107s.).

³⁰ Per i fondamenti teorici di questo motivo – cui ho accennato in IANNUCCI (2010, 60) – è ancora imprescindibile ONG (1986).

³¹ Mi riferisco ovviamente non alla ormai superata identificazione di specifici autori con determinati generi (per es. Saffo ‘monodica’ vs. Pindaro ‘corale’) ma alla possibilità che uno stesso testo, a seconda delle occasioni, possa essere eseguito monodicamente o coralmente.

performance simposiale
performance monodica

performance 'pubblica' o 'cittadina'
performance corale

Le recenti acquisizioni papiracee – penso a Simonide e a Saffo – e le evidenze di riuso simposiale anche di composizioni originariamente concepite per un coro confermano che non è possibile combinare queste due opposizioni in uno schema del tipo poesia cittadina (pubblica)/corale vs. monodica/simposiale. All'interno di questo schema possiamo declinare e utilizzare i nomi che la tradizione (non solo alessandrina) ci ha consegnato cui sopra si accennava; ma occorre evitare la tentazione di far coincidere ciascuno di questi nomi con una e una sola di queste caselle.

La poesia greca arcaica – esametrica, melica, elegiaca e anche corale – si profila come un genere unitario, prodotto di un'unica dizione comune che si articola su diversi codici linguistici e metrico-musicali; per comodità e continuità rispetto a una terminologia tradizionale possiamo anche continuare a chiamare 'generi' tali codici, ma occorre sempre tenere nella dovuta considerazione il fatto che almeno per quanto riguarda l'età arcaica e classica si tratta di declinazioni di una stessa, comune e unitaria forma di comunicazione letteraria: la *performance* poetica.

7.

Sostenere che tutta la poesia greca arcaica sia percepita da autori e fruitori, dal poeta e il suo pubblico, come un unico genere può sembrare riduttivo e quasi tautologico; ma può anche risultare un'affermazione significativa. L'idea di una complessiva unitarietà della dizione poetica arcaica spinta al punto da postulare l'appartenenza di testi di svariate forme e natura a un unico genere mi sembra salutare per sgombrare definitivamente il campo da ogni concezione libresca della poesia greca arcaica e restituirle quello spazio totalmente sonoro, l'ambito proprio di *mousiké*, che appunto la contraddistingue. Oltre ai contesti e alle modalità di esecuzione, altre opposizioni/identificazioni consentirebbero di enucleare ulteriori sottogeneri. Ma mi limito qui a prendere in considerazione, per concludere, quella tra strumenti a fiato/strumenti a corda.

Gentili e Pretagostini (1988, VII), e lo stesso Pretagostini più di recente (1998), nel solco di una tradizione che in gran parte lo stesso Gentili ha contribuito a creare e che enfatizza il carattere musicale della poesia greca arcaica, riconducono il canto narrativo citarodico (Stesicoro), e la monodia (Saffo, Alceo e Anacreonte) agli strumenti a corda rispetto all'elegia, il giambo, la lirica corale e alla poesia ditirambica e drammatica, tutti generi in cui prevarrebbe (pur non essendo esclusivo) l'*aulos*.

Le riflessioni sin qui svolte mi sembrano confermare quanto enunciato all'inizio; almeno per quanto riguarda il 'genere' *performance* simposiale, gli strumenti musicali non sembrano rappresentare un principio di identificazione/opposizione vincolante.

In questo quadro in cui uno stesso poeta può utilizzare modalità compositive diverse (è il caso di Simonide cui sono attribuiti epinici, ditirambi ed elegie) non è possibile attribuire ai singoli strumenti una funzione determinante il genere. Ma l'abilità tecnica, la specifica capacità di suonare un determinato strumento (la lira per Archiloco, il *barbiton* per Anacreonte) è fin dalla coscienza degli antichi l'elemento caratterizzante un autore, la sua peculiarità rispetto ad altri autori. In questo senso Crizia – al pari di altre testimonianze – riflette l'identificazione di un poeta, Anacreonte, con il suo strumento, il *barbiton*, così come l'iscrizione di Mnesiepe identifica Archiloco con la lira.

Inoltre, la sfida tra *aulos* e *barbiton* che Crizia attribuisce ad Anacreonte, autore di canti per i cori delle donne nelle *pannychiai* chiarisce che i diversi strumenti musicali non sembrano necessariamente riferire nemmeno l'alternativa tra poesia monodica-poesia corale.

Piccolo corollario: la contrapposizione strumenti a fiato/strumenti a corda non pertiene a *ethe* musicali o culturali in contrasto tra loro – come la classica antinomia suggerita da Nietzsche tra l'*aulos* dionisiaco vs. la *lyra* apollinea – ma semplicemente a modalità di *performance* differenti. In particolare la presenza/partecipazione diretta dell'autore alla *performance* implica l'utilizzo di uno strumento a corda, a prescindere dal genere.

Todorov (1977, 25s.) conclude la sua breve e *negativa* trattazione della teoria dei generi con una «Nota finale malinconica» (È significativa questa caratteristica di *negatività* che collega le riflessioni di Todorov a quelle di Harvey, e in un certo senso anche a quelle di Rossi e di Carey ed ora alle mie). Enumerate le quasi insormontabili difficoltà all'elaborazione di una teoria priva di contraddizioni e scientificamente fondata, Todorov sostiene infatti che «riflessioni così scettiche non debbono arrestarci. Esse ci obbligano soltanto a prendere coscienza dei limiti che non possiamo valicare». Infatti, continua, «la ricerca della conoscenza mira a una verità approssimativa, non a una verità assoluta. Se la scienza descrittiva pretendesse di dire *la* verità, sarebbe in contraddizione con la propria ragione di essere». Mi piace quindi concludere questo ulteriore "schizzo" preparatorio a una teoria dei generi che non verrà mai definitivamente elaborata, *anche* per i generi poetici della Grecia arcaica e classica, con l'elogio dell'imperfezione di Todorov (1977, 26): «l'imperfezione è, paradossalmente, una garanzia di sopravvivenza» Si tratta di una affermazione il cui tenore è sorprendentemente simile al principio di falsificazione di Popper che ricordavo sopra; mi sembra inoltre una necessaria premessa non solo all'elaborazione di una teoria che aspiri a non accomodare troppo i fatti, come può essere quella che ho tentato di delineare ma in qualche modo dettate dallo

stesso statuto teorico e metodologico delle discipline – come quelle *umanistiche* – non legate a criteri di veridicità di tipo logico-formale o sperimentale.

La consapevolezza, quindi, di essere stato a mia volta imperfetto reca con sé l'ottimistico auspicio che queste riflessioni possano sopravvivere, quanto meno come stimolo a riflessioni ulteriori.

Alessandro Iannucci

Università di Bologna, sede di Ravenna

Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali

Via degli Ariani 1, 48121 Ravenna

www.unibo.it/docenti/alessandro.iannucci

alessandro.iannucci@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Aloni, A. (1997) *Saffo. Frammenti*. Firenze. Giunti.

Aloni, A. (1998) *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*. Torino. Scriptorium.

Aloni, A. (2001) What is that man doing in Sappho, fr. 31 V.?. In Cavarzere, A., Aloni, A., Barchiesi, A. (eds.) *Iambic ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham. Rowman & Littlefield. 29-40.

Aloni, A. (2009) Poesia e biografia: Archiloco, la colonizzazione e la storia. In *AOFL*. 4/1. 64-103.

Aloni, A. (2010) Esiodo a simposio. La *performance* delle *Opere e giorni*. In Cingano, E. (a cura di) *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*. Alessandria. Edizioni dell'Orso. 115-50.

Aloni, A., Iannucci, A. (2007) *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al V secolo. Con un'appendice sulla nuova elegia di Archiloco*. Firenze. Le Monnier.

Andrisano, A. (1994) Alcae. fr. 129, 21ss. V. (L'eroe e il tiranno: una comunicazione impossibile). In *Museum Criticum*. 29. 59-73.

Andrisano, A. (2001) Iambic Motifs in Alcaeus' Lyrics. In Cavarzere, A., Aloni, A., Barchiesi, A. (eds.) *Iambic ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham. Rowman & Littlefield. 41-62.

Andrisano, A. (2007) *Alceo, poeta giambico, nella biblioteca di Luciano*. In Ead. (a cura di) *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'impero*. Roma. Carocci. 101-26.

Bagni, P. (1997) *Genere*. Firenze. La Nuova Italia.

Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings*. Vol. 1. *The Musician and his Art*. Cambridge. Cambridge University Press.

Barker, A. (2002) *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*. A cura di F. Perusino e E. Rocconi. Pisa. ETS.

Battegazzore, A. (1962) Crizia. In Untersteiner, M., Battegazzore, A. (a cura di) *I sofisti. Testimonianze e frammenti*. Vol. 4. *Antifonte e Crizia*. Firenze. La Nuova Italia. 214-363.

Berlinzani, F. (2008) Teleste di Selinunte il ditirambografo. In *Aristonothos*. 2. 109-40.

Bowra, C.M. (1961²) *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford. Oxford University Press.

Bravo, B. (1997) *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*. Con uno studio iconografico di F. Frontisi-Ducroux. Pisa-Roma. Istituti Editoriali e Poligrafici.

Carey, C. (2009) Genre, Occasion and Performance. In Budelmann, F. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge. Cambridge University Press. 21-38.

Castaldo, S., Mauri, C. (a cura di) (2008) *Store management. Il punto vendita come piattaforma relazionale*. Milano. Franco Angeli.

Cavallini, E. (2002) *Ateneo. Il banchetto dei sapienti. Libro XIII: sulle donne*. Bologna. Nautilus.

Comotti, G. (1993) Il 'canto Lidio' in due frammenti di Teleste (fr. 806; 810 P.). In Pretagostini, R. (a cura di) *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Vol. 1. Roma. Gruppo Editoriale Internazionale. 513-20. 3 voll.

Csapo, E. (2004) The Politics of the New Music. In Murray, P., Wilson, P. (eds.) *Music and the Muses: the Culture of Mousiké in the Classical Athenian City*. Oxford. Oxford University Press. 207-48.

Degani, E. (1999) Filologia e storia. In *Eikasmòs*. 10. 279-314.

Doerr, M., Le Boeuf, P. (2007) Modelling Intellectual Processes: the FRBR-CRM Harmonization. In *Proceedings of the 1st International Conference on Digital Libraries: Research and Development*. «Lecture Notes in Computer Science». Berlin-Heidelberg. Springer. 114-23.

Eco, U. (2009) *Vertigine della lista*. Milano. Bompiani.

Frontisi-Ducroux, F., Lissarrague, F. (1983) De l'ambiguité à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque. In *AION (arch.)*. 5. 11-32.

Gambato, M.L., Citelli, L. (2001) *Ateneo. I Deipnosofisti*. A cura di M.L. Gambato, L. Citelli et al. Roma. Salerno Editrice. 4 voll.

Gentili, B., Pretagostini, R. (a cura di) (1988) *La musica in Grecia*. Roma-Bari. Laterza.

Gerber, D.E. (1997) Elegy. In Id. (ed.) *A Companion to the Greek Lyric Poetry*. Leiden. Brill. 89-132.

Harvey, A.E. (1955) The classification of Greek Lyric Poetry. In *CQ.* 5. 157-5.

Heath, M., Lefkowitz, M. (1991) Epinician Performance. In *CPh.* 86. 173-92.

Iannucci, A. (2002) *La parola e l'azione. Studi sui frammenti simposiali di Crizia.* Bologna. Nautilus.

Iannucci, A. (2010) A proposito di un recente volume sull'epica omerica. In *AOFL.* 5/1. 59-71.

Ieranò, G. (1997) *Il ditirambo di Dioniso: le testimonianze antiche.* Pisa. Istituti Editoriali e Poligrafici.

Immerwahr, H.R. (1965) Inscriptions on the Anacreon Krater in Copenhagen. In *AJA.* 69. 152-4.

Leven, P. (2010) New music and its myths: Athenaeus' reading of the *aulos* revolution (*Deipnosophistae* 14.616e-617f). In *JHS.* 130. 35-47.

Lissarrague, F. (1989) *L'immaginario del simposio greco,* Roma-Bari. Laterza.

Lotman, J.M. (1972) *La struttura del testo poetico* (1970). Milano. Bompiani.

Nagy, G. (1990) *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past.* Baltimore-London. The John Hopkins University Press.

Nagy, G. (1996) *Poetry as Performance. Homer and Beyond.* Cambridge. Cambridge University Press.

Ong, W.J. (1986) *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982). trad. it. Bologna. Il Mulino.

Papaspyridi-Kaoruzou, S. (1943) Anacréon à Athènes. In *BCH.* 66/7. 248-54.

Pearson, N.H. (1941) Literary Forms and Types. In *English Institute Annual.* 61-72.

Popper, K.R. (1935) *Logik der Forschung: zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft.* Wien. Springer. (7. Aufl. Tübingen. Mohr, 1982; trad. it. *La logica della scoperta scientifica.* Torino. Einaudi. 2010).

Pretagostini, R. (1998) *Mousiké: poesia e performance.* In Settis, S. (a cura di) *I Greci. Storia Cultura Arte e Società, 2 Una storia greca, III Trasformazioni.* Torino. Einaudi. 617-34.

Regali, M. (2006) *Crizia poeta doctus e Platone*. In Tulli, M., Arrighetti, G. (a cura di) *Esegesi letteraria e riflessione sulla lingua nella cultura greca*. Pisa. Giardini. 65-88.

Restani, D. (1988) Problemi musicali nel XIV libro dei *Deipnosophistai* di Ateneo: una proposta di lettura. In Gentili, B., Pretagostini, R. (a cura di) *La musica in Grecia*. Roma-Bari. Laterza. 26-34.

Rosenmeyer, Th. (1992) *The Poetics of Imitations. Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge-New York. Cambridge University Press.

Rossi, L.E. (1971) I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. In *BICS*. 18. 69-94.

Schweighäuser, A. (1805) *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*. Argentorati. Ex Typographia Societatis Bipontinae. 4 voll.

Snyder, J.M. (1974) Aristophanes' Agathon as Anacreon. In *Hermes*. 102. 244-6.

Stephans, D. (1939) *Critias: Life and Literary Remains*. Cincinnati (Diss.).

Todorov, Tz. (1977) *La letteratura fantastica* (1972). Milano. Bompiani.

Vox, O. (1990) *Studi anacreontei*. Bari. Levante.

Wallace, R.W. (2003) An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music. In *HSPH*. 101. 73-92.

Wellek, R. Warren, A. (1979) *Teoria della letteratura* (1963³). Bologna. Il Mulino.

West, M.L. (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin-New York. De Gruyter.

Wilson, P. (2003) The Sound of Cultural Conflict: Critias and the Culture of *Mousiké* in Athens. In Dougherty, C., Kurke, L. (eds.) *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contacts, Conflicts and Collaboration*. Cambridge. Cambridge University Press. 181-206.