



**UNIVERSITÀ DI PISA**

**Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica**

Corso di Laurea Magistrale in

**Filologia e Storia dell'Antichità**

# **Bacchilide e il Ditirambo**

RELATORE

Chiar.mo Prof. Enrico Medda

CANDIDATA

Elisabetta De Luca

Anno Accademico 2012/2013

## Indice

Prefazione.....	3
-----------------	---

### Parte I

#### Il ditirambo: evoluzione e caratterizzazione di un genere problematico

Capitolo 1. Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale .....	7
1.1 Archiloco e le origini cultuali.....	10
1.2 Il ditirambo nel VI secolo: la politica dionisiaca dei tiranni .....	17
1.2.1 I τραγικοί χοροὶ a Sicione.....	18
1.2.2 Arione a Corinto .....	19
1.2.3 Laso ad Atene .....	21
1.3 Ibico e Simonide.....	25
Capitolo 2. I <i>Ditirambi</i> di Pindaro .....	29
2.1 Il ditirambo di Dioniso e l'ένθουσιασμός dionisiaco .....	30
2.3 Il ditirambo pindarico fra tradizione e innovazione.....	35
Capitolo 3. Il ditirambo nella sensibilità letteraria antica .....	39
3.1 Gli sviluppi del ditirambo <i>nuovo</i> nella critica platonica alla “degenerazione” della musica.....	40
3.2 Aristofane: la <i>lexis</i> ditirambica nelle parodie comiche .....	44
3.3 La <i>Narrativität</i> del ditirambo e la classificazione alessandrina.....	47

### Parte II

#### I *Ditirambi* di Bacchilide

Capitolo 4. Le odi 15-20 del <i>P. Brit. Mus. 733</i> .....	55
4.1 Il <i>Ditirambo I</i> : Omero nella <i>polis</i> .....	57
4.1.1 L'Omero di Bacchilide .....	61
4.1.2 Troia ad Atene.....	67
4.1.3 La fine inconclusa: gli effetti comunicativi del silenzio.....	72
4.2 Il <i>Ditirambo II</i> : Bacchilide tragico.....	76
4.2.1 Il proemio: Apollo e Dioniso.....	79
4.2.2 Il <i>dramma</i> di Deianira e le <i>Trachinie</i> .....	81
4.2.3 Il mito, il tempo, il <i>tragico</i> .....	90

4.3 Il <i>Ditirambo III</i> . Il giovane Teseo, Minosse, Apollo.....	93
4.3.1 Un “conflitto tra caratteri”: la duplicità di Minosse .....	99
4.3.2 L’iniziazione del giovane Teseo e l’identità dell’eroe .....	106
4.3.3 Dialogo, personaggi, pubblico. La questione del genere.....	112
4.4 Il <i>Ditirambo IV</i> . La tragedia attica e la gioventù ateniese .....	116
4.4.1 La forma dialogica e i moduli della tragedia attica arcaica .....	121
4.4.2 Teseo, l’efebia e la comunità .....	127
4.5 Il <i>Ditirambo V</i> . Bacchilide tra tradizione e innovazione.....	133
4.5.1 Io e Dioniso: un mito <i>nuovo</i> ? .....	135
4.5.2 Bacchilide “pindarico” .....	140
4.6 Il <i>Ditirambo VI</i> . Il mito di Ida e Marpessa per Sparta .....	143
4.6.1 Sparta, il <i>Ditirambo VI</i> e il fr. 20A M.....	144
Conclusioni.....	149
Bibliografia.....	155

## Prefazione

La comprensione della lirica arcaica, di quel fenomeno dalla portata culturale, storica e sociale così ampia da poter essere appena intuita da noi moderni, armati tante volte di un giudizio condizionato dalle categorie di una realtà ben distante da quella della Grecia arcaica e classica, è resa complessa, talvolta ardua, da almeno un doppio ordine di motivazioni oggettive. Da una parte, il rapporto con i testi antichi, soprattutto lirici, è notoriamente impegnativo, quando possibile, e sempre parziale, non esteso e continuo, tanto nella dimensione temporale quanto in quella spaziale, come ci si auspicherebbe. Ma se le innegabili difficoltà riguardanti l'accesso, la decifrazione e la recensione dei testi antichi valgono generalmente anche per diversi altri generi ed epoche, lo studioso di lirica arcaica, in special modo quello di lirica corale, si trova a confrontarsi con altri limiti particolari e connaturati al genere specifico, e derivanti principalmente dalla conoscenza parziale o addirittura nulla di alcuni elementi costitutivi del genere stesso nella sua globalità, e distintivi delle varie tipologie specifiche di canti: principalmente la modalità e l'occasione della rappresentazione del componimento.

Lo studioso che si prefigga quindi l'obiettivo di capire davvero e globalmente un testo poetico corale, composto su una musica, destinato a essere eseguito con canto e danza da un coro in una determinata occasione e davanti a uno specifico pubblico, lo studioso che voglia cogliere il significato e l'essenza di quei versi, non può prescindere da uno studio d'insieme del particolare genere di cui quella determinata ode è espressione e nella tradizione del quale si iscrive, e di quelle regole, più o meno implicite, imposte all'autore dall'interno e dall'esterno<sup>1</sup>, la cui conoscenza renderebbe meno rischioso, benché forse meno esaltante, il ruolo dell'interprete.

---

<sup>1</sup> Efficacissimo Calame 2013: 332-333 nel definire il concetto di genere poetico e sottolineare, per il ruolo dell'interprete letterario, l'importanza di una consapevolezza il più approfondita possibile delle sue regole di funzionamento, o ancor meglio, *regolarità*: "Usually implicit, these rules govern both the linguistic organization of a poem, the 'diction' which organizes the various forms of poetic discourse, and the way in which poems were performed in relation to their enunciative context. These regularities also presuppose, on the part of both

Con il 1897, quello che dal tramonto dell'impero romano fino ad allora era stato, attraverso le vicende fortunate e talvolta ingiuste della storia della tradizione dei testi, poco più di un nome, l'ombra di una personalità che pure per gli antichi doveva aver avuto i suoi meriti poetici, per essere inserito nel canone dei lirici greci antichi notevoli, fa riecheggiare una voce che, in modo del tutto insperato e sorprendente, arriva fino a noi moderni.

Lo zelante impegno e la fortunosa caparbità di Wallis Budge prima, e l'ammirevole e celere lavoro filologico di Kenyon poi, a partire dal ritrovamento del papiro nel 1896, attraverso le avventurose vicende del suo trasferimento dal suolo egiziano a quello britannico, hanno permesso al mondo di poter avvertire di nuovo, dopo secoli, un'eco di quella che dovette essere la musa di Bacchilide.

La scelta di concentrare il presente lavoro, in particolare, sui *Ditirambi* del poeta di Ceo ha portato fin da subito a un confronto problematico con la storia e l'evoluzione di quel genere per noi sfuggente e la cui evoluzione e caratterizzazione tentiamo di ricostruire attraverso modalità dirette, per quel che la tradizione dei testi e delle fonti ci consente, e indirette. La musa ditirambica bacchilidea, infatti, oltre a essere pressoché l'unica a stagliarsi dall'oscurità del dimenticato, offre spunti di riflessione specifici e propone interrogativi complessi e affascinanti, proprio alla luce della tradizione solo problematicamente ricostruibile del genere.

Così, nella Parte I del presente studio, si è cercato di tracciare quella che dovette essere la parabola evolutiva del ditirambo, a partire dalle sue ombrose origini di canto rituale strettamente legato al culto di Dioniso, attraverso i suoi multiformi sviluppi, come forma letteraria vera e propria, sancita e istituzionalizzata da occasioni rappresentative ufficiali di grande importanza e coinvolgimento sociali.

Nel Capitolo 1, da Archiloco, il primo in assoluto a lasciarci traccia dell'esistenza del *καλὸν μέλος* del dio Dioniso, e da quelli che per noi sono poco più che nomi, non ancora risucchiati dalle nere spire del tempo che da loro ci separa, Arione di Metimna e Laso di Ermione, ripercorreremo, recuperando notizie di nomi e di opere, ciò che per noi ancora affiora dell'antica produzione di ditirambi, che pur immaginiamo ricca e ampia.

Nel Capitolo 2 prenderemo specifico contatto con le modalità e le forme con cui si esprime la musa ditirambica di Pindaro, che, attraverso i pochi frammenti recuperati dalla

---

author and audience, the existence of an understanding of genre, ensuring the text's acceptability from both the point of view of its composition and that of its reception. Different from one culture to another, varying even within the history of an individual culture, (poetic) genres can thus be identified on the basis of their linguistic traits and specifically on the basis of the distinctive enunciative features which social and cultural rules impose on verbal expression". Cfr. anche Calame 2007.

tradizione, resta spontaneo e privilegiato, in quanto sostanzialmente unico nonché coevo, termine di confronto per quella bacchilidea.

Il Capitolo 3 completerà il tentativo di caratterizzazione del ditirambo approfondendo la percezione della sua essenza ed evoluzione riflessa nello specchio di altri generi. Così, toccheremo “con mano” gli sviluppi del cosiddetto ditirambo “nuovo”, nello specchio della critica platonica alla degenerazione della musica; ricercheremo, tra le righe dei giochi scherzosi e delle parodie mimetiche della commedia arcaica, scremati dell’iperbolicità del comico, i nuclei di quegli elementi di *lexis* e stile che dovevano essere proprie caratteristiche del ditirambo coevo; rifletteremo, con interesse specifico per la vicenda della tradizione del testo dei ditirambi di Bacchilide, sui criteri alessandrini di classificazione del genere e sulla loro validità.

La ricostruzione della caratterizzazione del genere e l'evidenziazione della costante incertezza classificatoria, già antica e poi moderna, dei componimenti ditirambici in generale, e di quelli bacchilidei in particolare, ci consentiranno di comporre la cornice critica all'interno della quale si svolgerà l'analisi del testo dei *Ditirambi*, cui è interamente dedicata la Parte II, in particolare con il Capitolo 4. Ricercando nel testo quegli elementi, a livello di articolazioni strutturali e formali, di scelte compositive, stilistiche e mitologico-narrative, funzionali all'occasione, cercheremo di formare un quadro il più possibile completo, a livello specifico, della finalità e degli intenti comunicativi di ogni componimento, e a livello generale, della particolare espressione e interpretazione bacchilidea del genere.

Tale analisi ci porterà, implicitamente per tutto il corso del lavoro ed esplicitamente nelle Conclusioni, a porci problematicamente la questione dell'interpretazione dei *Ditirambi* bacchilidei e della loro particolare posizione all'interno della parabola evolutiva del genere ricostruita nella Parte I. Riannodando le fila del discorso, si proporrà infine una personale valutazione interpretativa degli elementi eventualmente tradizionali o di innovativa discontinuità che il lavoro di lettura e analisi dei componimenti di Bacchilide avrà man mano evidenziato.

## Parte I

# Il ditirambo: evoluzione e caratterizzazione di un genere problematico

*"Thus the history of the dithyramb proves to be a somewhat puzzling and disappointing affair."*

A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, p. 80

## Capitolo 1

# Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale<sup>2</sup>

All'interno delle molteplici forme in cui la melica corale si esprime in funzione di occasioni e finalità differenti, il ditirambo rappresenta un genere<sup>3</sup> particolarmente complesso e sfuggente a una netta caratterizzazione, a partire dalle sue origini, di canto avvolto nell'ombrosa sfera del culto di Dioniso, e per tutta la sua evoluzione letteraria, in una parabola difficile da seguire e da risolvere in un percorso limpido e lineare che legghi Archiloco a Bacchilide e oltre, a causa, principalmente, della scarsità e frammentarietà di testi rimastici: per quanto riguarda personalità che, da quanto le fonti storiche ed erudite ci permettono di intuire, dovettero pure avere un ruolo significativo nell'evoluzione e nella caratterizzazione del genere ditirambico, quali Arione di Metimna e Laso di Ermione, distinguere tra elementi reali e sovrapposizioni leggendarie è già complesso<sup>4</sup>; ancora indietro, Archiloco è il primo a dichiararsi abile compositore di ditirambi e a gettare solo in questo

---

<sup>2</sup> Mutuo la felice titolatura da Privitera 1977.

<sup>3</sup> I concetti di *genere letterario* e relative *leggi* sono innegabilmente frutto della riflessione di un'epoca successiva a quella che ha visto nascere prima, svilupparsi ed evolversi poi, le forme poetiche afferenti a quella categoria che, secondo il moderno uso convenzionale, si è soliti definire "lirica corale". La prima vera e propria classificazione dei generi letterari a noi nota risale al lavoro di studio filologico e letterario dei grammatici alessandrini, i quali, se da un lato evidentemente non seguirono un criterio universale e sistematico nel catalogare i singoli testi poetici, dall'altro senza dubbio tennero presente la precedente riflessione letteraria ed elaborazione teorica delle leggi legate ai vari generi, in particolare platonica e aristotelica. Sul problema della concezione e classificazione antica dei generi letterari e delle loro leggi, Harvey 1951 e Rossi 1971: 80ss. in particolare e, per quello specifico riguardante il ditirambo, *infra*, par. 3.3. Senza esprimere un giudizio valutativo sull'opera di classificazione alessandrina, va in ogni caso tenuto presente che, dal momento che quanto oggi leggiamo è prodotto e risultato di quel lavoro di organizzazione e revisione filologica dei testi, prescindere dal collocare il lavoro ellenistico nell'oggettiva cornice di matrice culturale e storica è impossibile: esso non può essere né rigettato né accettato *in toto*, ma va di volta in volta studiato e compreso nelle sue motivazioni e finalità.

<sup>4</sup> Cfr. parr. 1.2.2 e 1.2.3, con relativa bibliografia.



modo una luce su un genere che già prima di lui doveva aver avuto una storia sufficientemente lunga da consentirgli di parlare del ditirambo quasi autonomisticamente come *καλὸν μέλος* del dio Dioniso<sup>5</sup>; dei ditirambi di Pindaro, i grammatici alessandrini riempirono due libri, mentre noi possiamo leggere resti di poco più di sette componimenti<sup>6</sup>; anche Simonide era celebrato dalle fonti come prolifico autore di ditirambi e grande vincitore di agoni<sup>7</sup>, eppure di questa vasta e a suo tempo apprezzata produzione non leggiamo neanche un verso; i ditirambografi dell'avanzato periodo classico, Cinesia, Filosseno, Teleste ed altri, spesso parodiati dalla coeva commedia, sono poco più che nomi per noi<sup>8</sup>; gli stessi indici dei ditirambografi o le liste di vincitori di agoni ditirambici delle varie feste che possiamo leggere come appendici nelle edizioni moderne<sup>9</sup> ci offrono ben labile traccia di quanto vasta doveva essere questo tipo di produzione a dispetto del poco giunto fino a noi, se per esempio pensiamo che in epoca classica, in occasione delle Grandi Dionisie soltanto, erano designati venti coreghi (due per ciascuna tribù) per guidare altrettanti cori ditirambici, formati ciascuno da cinquanta coreuti, che si esibivano tutti nel breve lasso dei cinque giorni di festeggiamenti<sup>10</sup>.

Le sei odi di Bacchilide giunte fino a noi sotto l'etichetta di ditirambi rappresentano quindi i brani più estesi afferenti al genere che possiamo leggere. Le caratteristiche macroscopiche di queste odi hanno però reso interessante fin dalla loro prima pubblicazione la questione della loro collocazione all'interno di quella che è possibile ricostruire come evoluzione del genere ditirambico. In particolare, la forte presenza del mito, in un impianto eminentemente narrativo, la centralità di eroi estranei al contesto dionisiaco, e, anzi, la quasi totale assenza – fatta eccezione per l'allusione all'interno del mito di Io nel *Ditirambo V* (ode 19) – di elementi di connessione con Dioniso e il suo culto, la propensione per la forma dialogica (ode 17) e, per il *Ditirambo IV* (ode 18), quasi “drammatica” nella composizione, hanno messo in difficoltà gli editori, a partire da Kenyon, inducendoli a dubitare della classificazione alessandrina e a credere che non tutte le odi bacchilidee tramandate come ditirambi dal papiro<sup>11</sup> fossero davvero tali.

Non solo la *scelta* (*Ditirambo II* in particolare), dunque, ma anche lo specifico trattamento e la *forma* di narrazione dei miti (*Ditirambi III e IV*) dei ditirambi bacchilidei hanno rivelato

<sup>5</sup> Arch. fr. 120 W<sup>2</sup>. Cfr. par. 1.1.

<sup>6</sup> Per un tentativo di ricostruzione dei caratteri della produzione ditirambica pindarica, cfr. Capitolo 2.

<sup>7</sup> Simonide avrebbe ottenuto ben 56 vittorie secondo *Anth. Pal.* 6.231 = FGE 27; cfr. Ieranò 2013: 374ss.

<sup>8</sup> Un'indagine sulle tendenze del cosiddetto ditirambo “nuovo” è condotta nel Capitolo 3, attraverso l'analisi degli echi di queste nelle parodie comiche (par. 3.2) e nella riflessione filosofica (par. 3.1).

<sup>9</sup> Sutton 1989: 119ss.; Ieranò 1997: 363ss.

<sup>10</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1968: 75ss e Privitera in Berti 1991: 417.

<sup>11</sup> Per l'identificazione delle odi bacchilidee come ditirambi, cfr. par. 3.3.

elementi da una parte di differenza rispetto alle odi pindariche, ancora pervase di entusiasmo dionisiaco<sup>12</sup>, di vicinanza dall'altra al genere tragico, con il quale i legami di interdipendenza si riveleranno, nel corso della seconda parte del presente lavoro, decantati in influenze reciproche strette, più volte con l'impossibilità di distinguerne con sicurezza la provenienza e la direzione.

L'approfondimento delle peculiarità del genere ditirambico nella sua storia ed evoluzione precedenti la preziosa traccia bacchilidea da una parte, e dall'altra l'analisi dei legami del ditirambo del poeta di Ceo con altri generi, più o meno antichi, oltre all'epica e al "peana sacro ad Apollo"<sup>13</sup>, in particolare con quelli drammatici, ad esso fortemente legati già per una comune genesi di matrice dionisiaca<sup>14</sup>, nonché per una coesistenza cronologicamente ravvicinata<sup>15</sup>, renderanno apprezzabile una caratteristica del ditirambo, sottesa a tutta la lunga storia del genere.

Si tratta della specifica qualità che ha contribuito a determinarne l'evoluzione in quella multiformità che pure possiamo rilevare, nonostante la scarsità di testi, nel corso del tempo, che implicitamente ha da sempre comportato difficoltà a chi si prefiggesse lo scopo di tracciare una storia e uno sviluppo lineari del genere, e che è stata esplicitamente riconosciuta da alcuni dei più recenti approcci allo studio del ditirambo come *performance form*: la sua malleabilità, "ability to change its shape so readily"<sup>16</sup>. Proprio tale caratteristica ha determinato diacronicamente la capacità del genere di evolversi e la sua facilità nell'adattarsi, a seconda anche del genio e della volontà del singolo poeta e interprete, a contesti diversi, da quello rituale originario, a quello agonale del cosiddetto ditirambo "classico" o "letterario" di Pindaro e Bacchilide e di quello "mimetico-drammatico" del Nuovo Ditirambo di Cinesia e Melanippide, producendo di volta in volta espressioni tanto varie ed eterogenee, da apparire, all'occhio critico di tanti studiosi moderni, inconciliabili con una matrice comune, e tuttavia non tanto da essere percepite per l'uditorio dell'epoca, o almeno per quella dell'opera di catalogazione alessandrina, come contravvenenti a

<sup>12</sup> Cfr. in particolare par. 2.1.

<sup>13</sup> Titolatura di un saggio di Privitera in Calame 1977: 17-25.

<sup>14</sup> Secondo le celebri testimonianze aristoteliche e, in particolare, il passo celeberrimo di Aristot. *Poe.* 4, in cui viene fornita la "criptica" e controversa informazione secondo cui la tragedia ebbe origine da "quelli che intonavano il ditirambo", come la commedia "da quelli che intonavano i canti fallici". Cfr. anche par. 1.1 e bibliografia relativa ai rapporti di tipo genetico che intercorrono tra ditirambo e tragedia.

<sup>15</sup> Data anche la frequente coincidenza di occasioni di rappresentazione.

<sup>16</sup> Kowalzig-Wilson 2013: 1. Più avanti, citando Lavecchia 2013: 60, a pag. 12: "Change, indeed, is inherent in dithyramb. If, in the words of our contributors, 'dithyramb in a sense *performs* the concept of change', this is encompassed in dithyramb's habit of reflecting on the origin, nature and development of its own form". Già Privitera 1957: 95, non senza ironia: "Il ditirambo è il canto di Dioniso che, come il dio a Penteo, suole apparire agli studiosi in multiformi aspetti nuovi e strani".

quell'implicito patto tra autore e pubblico che, dai tempi antichi fino a oggi, siamo soliti definire mediante la categoria di *genere letterario*.

## 1.1 Archiloco e le origini culturali

Introducendo il suo lavoro ricognitivo di tutte le fonti antiche riguardanti il ditirambo, Ieranò radica la “sconcertante poliedricità” e molteplicità di questo genere poetico nella lunghissima storia del canto: “Dioniso è dio antichissimo, già noto ai micenei; e ad Atene si continuano a eseguire ditirambi quando già le prime orde barbariche premono ai confini dell'impero romano”<sup>17</sup>.

La menzione più antica che abbiamo del termine ditirambo risale ad Archiloco e ci presenta il canto dedicato, quasi per antonomasia, a Dioniso. Si tratta del fr. 120 W.<sup>2</sup> (= 117 Tarditi = T25 e T40 Ieranò), citato da Ateneo (Athen. 14, 628a-b)<sup>18</sup>, in cui il poeta di Paro orgogliosamente proclama di saper intonare il “bel canto di Dioniso signore” quando sia “fulminato dal vino”:

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος  
οἶδα διθύραμβον, οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένας.

Il giambografo per eccellenza, lo scudiero di Ares e il conoscitore dell'amabile dono delle Muse sapeva dunque intonare anche ditirambi. Questi due tetrametri trocaici catalettici sono i più antichi ad attestare, in prima istanza, senza ombra di dubbio, che fin dal VII secolo a.C. il ditirambo era collegato al culto di Dioniso. Tale legame continuerà ad essere sentito, per lo meno come insito nella natura e nelle origini del canto, per tutta l'epoca arcaica e classica, se Plutarco<sup>19</sup>, per comprovare la peculiarità del ditirambo come canto in onore di Dioniso, proprio come il peana come tributo ad Apollo, poté citare Eschilo (fr. 355 Radt = 701 Mette),

μιξοβόαν πρέπει διθύραμβον ὀμαρτεῖν σύγκωμον Διωνύσω,

e sarà generalmente assunto da grammatici, scoliasti e lessicografi. Lo stesso nome del canto, la parola “ditirambo”, infatti, arrivò a fungere da nome divino ed epiteto del dio<sup>20</sup>,

<sup>17</sup> Ieranò 1997: 5.

<sup>18</sup> “Φιλόχορος δέ φησιν (FgrHist 328 F72) ὡς οἱ παλαιοὶ [σπένδοντες] (del. Wil.; cfr. Ieranò 1997: 28) οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνω καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μέθῃ ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες. Ἀρχίλοχος γοῦν φησιν (...)”.

<sup>19</sup> Plut. *De E apud Delphos* 389a-c Pohlenz – Sieveking (= T134 Ieranò; cfr. T26). Cfr. Pickard-Cambridge 1962: 2.

<sup>20</sup> Cfr. anche Plat. *Leg.* III 700a-701a (T8 e T74 Ieranò).

come testimonia l'invocazione del coro all'inizio del secondo stasimo in Euripide, *Bacch.* 519-29<sup>21</sup> e, in maniera sinottica, Proclo (*ap. Phot. Bibl. V 320a-b = p. 160, 26-33 Henry = T1 Ieranò*), che ricapitola le etimologie tradizionali concepite nell'antichità proprio al fine di fornire un fondamento mitologico al collegamento con Dioniso, ancorandolo in conclusione al mito della sua "doppia nascita":

Ὁ δὲ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἐξ αὐτοῦ, ἥτοι διὰ τὸ κατὰ τὴν Νύσαν ἐν ἄντρῳ διθύρῳ τραφῆναι τὸν Διόνυσον ἢ διὰ τὸ λυθέντων τῶν ῥαμμάτων τοῦ Διὸς εὐρεθῆναι αὐτόν, ἢ διότι δῖς δοκεῖ γενέσθαι, ἅπαξ μὲν ἐκ τῆς Σεμέλης, δεύτερον δὲ ἐκ τοῦ μηροῦ.

La sintesi più chiara ed esaustiva delle più antiche etimologie del termine ditirambo correnti nell'antichità si legge nell'*Etym. M.* 274, 44-55 s.v. Διθύραμβος, che cita anche Pindaro (= fr. 85 M.<sup>22</sup> = T4a Ieranò):

Διθύραμβος ὁ Διόνυσος· ἐπίθετόν ἐστι τοῦ Διονύσου· ὅτι ἐν διθύρῳ ἄντρῳ τῆς Νύσσης ἐτράφη· καὶ ὁμωνύμως τῷ θεῷ ὁ εἰς αὐτὸν ὕμνος· ἢ ἀπὸ τοῦ δύο θύρας βαίνειν, τὴν τε κοιλίαν τῆς μητρὸς Σεμέλης καὶ τὸν μηρὸν τοῦ Διὸς ἀπὸ τοῦ δῖς τετέχθαι, ἅπαξ μὲν ἀπὸ τῆς μητρὸς, δεύτερον δὲ ἀπὸ τοῦ μηροῦ τοῦ Διὸς, ἔν ᾧ ὁ δῖς θύραζε βεβηκώς. Πίνδαρος δὲ φησι λυθίραμβον· καὶ γὰρ Ζεὺς τικτομένου αὐτοῦ ἐπέβόα «λῦθι ῥάμμα, λῦθι ῥάμμα», ἔν ᾧ λυθίραμμος καὶ διθύραμβος κατὰ τροπὴν καὶ πλεονασμόν<sup>23</sup>.

In sostanza, quindi, Dioniso veniva chiamato ditirambo in quanto cresciuto in una grotta con due accessi ("ἐν διθύρῳ ἄντρῳ τῆς Νύσσης ἐτράφη") o in quanto nato due volte da due "porte" distinte, il grembo di Semele e la coscia di Zeus ("ἀπὸ τοῦ δύο θύρας βαίνειν, τὴν τε κοιλίαν τῆς μητρὸς Σεμέλης καὶ τὸν μηρὸν τοῦ Διὸς ἀπὸ τοῦ δῖς τετέχθαι"); particolarmente interessante la terza etimologia, che connette l'epiteto διθύραμβος del dio, per il tramite della forma pindarica λυθίραμμος, al grido «λῦθι ῥάμμα, λῦθι ῥάμμα», che Zeus lanciò sciogliendo appunto il legame, la cintura con cui doveva aver costretto e nascosto la creatura divina nella sua coscia.

La connessione del canto ditirambico, a livello più generico, con l'idea di "grido" parrebbe in realtà più rilevante ed estesa di quanto la semplice lettura dell'ultima fonte possa suggerire, nella misura in cui sembra emergere anche in altri contesti, degni ancor più di nota in quanto più antichi e soprattutto in quanto poetici; l'associazione concettuale ditirambo-

<sup>21</sup> Cfr. *infra* nel corso del presente paragrafo.

<sup>22</sup> Cfr. Lavecchia 2000: 288-289.

<sup>23</sup> Riguardo all'etimologia del termine "ditirambo", vedi Pickard-Cambridge 1962: 7ss. Tutte le fonti, comprese le etimologie più tarde, sul "Ditirambo come epiteto di Dioniso" sono raccolte da Ieranò 1997 tra le Testt. 2-23.

grido verrebbe prodotta da un livello profondo, svolta in modo intenzionalmente sottile e ispirata mediante un gioco paretimologico e paronomastico, appuntato sulla somiglianza fonica tra la base linguistica βοή, in suoi derivati e composti, e la parte finale del termine διθύραμβος. Tale interpretazione scaturisce, in particolare, dalla lettura di Eur. *Bacch.* 519-29 (= T5 Ieranò):

[XO.] Ἀχελώϊου θύγατερ,  
 520 πότνι'εὐπάρθενε Δίρκα,  
 σὺ γὰρ ἐν σαῖς ποτε παγαῖς  
 τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες,  
 ὄτε μηρῶ πυρὸς ἐξ ἀ-  
 θανάτου Ζεὺς ὁ τεκῶν ἦρ-  
 525 πασέ νιν, τὰδ'ἀναβοάσας  
 Ἴθι, Διθύραμβ', ἐμὰν ἄρ-  
 σενα τάνδε βᾶθι νηδύν'  
 ἀναφαίνω σε τόδ', ὦ Βάκ-  
 χιε, Θήβαις ὀνομάζειν.

La scelta euripidea del termine ἀναβοάσας, che contiene in sé non solo la nozione semantica di grido, ma proprio l'elemento linguistico della βοή, non sembra casuale nell'ambito di questo contesto polisemantizzato dalla paretimologia: il collegamento fonetico con il vocativo Διθύραμβ', al verso immediatamente successivo, non poteva che essere percepito dall'uditorio. A sostegno di questa ipotesi interpretativa, possono essere proposti il già citato Aesch. *fr.* 355 Radt = 701 Mette, dove "διθύραμβον" è accostato a "μιξοβόαν", e, nel significativo contesto di un ditirambo, l'invocazione di Dioniso in Pind. *fr.* 75 M., 9-10 come

...τὸν κισσοδόταν θεόν,  
 10 τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε...<sup>24</sup>,

dio "Urlatore possente"<sup>25</sup>, con un epiteto ancora una volta costruito sulla marca fonetica della βοή.

Ancora a proposito dell'antico legame tra ditirambo e culto di Dioniso, può essere citato anche un passo di Platone (*Leg.* III, 700a7-b5 = T8, e, nel suo contesto, T74 e T106 Ieranò),

<sup>24</sup> A ulteriore conferma del rapporto tra il grido e il ditirambo, Ieranò 1997: 160 segnala la notizia tarda di uno scolio a Pindaro (*Ol.* 13.26a): "βοηλάτην τὸν διθύραμβον προσαγορεύει, ἦτοι διὰ τὸ βοῦν εἶναι τῷ νικήσαντι ἔπαθλον· ἱερὸς γὰρ τοῦ Διονύσου· ἢ διὰ τὸ ἐλαύνεσθαι αὐτὸν διὰ βοῆς καὶ λέγεσθαι". Lo scoliaste, nella sua seconda interpretazione proposta, dice "διὰ βοῆς": una spiegazione onviamente insostenibile per il βοηλάτην pindarico, ma forse anch'essa radicata in una tradizione che all'origine del ditirambo come canto poneva il ditirambo come grido rituale.

<sup>25</sup> Trad. Lavecchia 2000.

interessante in quanto, con un'unica parola, il filosofo ateniese sembra ammiccare al lettore, gettando fulmineamente una luce sul dibattito riguardante la "nuova" musica e la polemica, portata avanti attivamente sia da Platone sia da Aristotele, sulle coeve tendenze musicali, sullo smodato sperimentalismo strumentale e la conseguente contaminazione e snaturamento dei generi tradizionali<sup>26</sup>:

Διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἅττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ὥδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ὥδῆς ἕτερον εἶδος – θρήνους δέ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν – καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἴμαι, διθύραμβος λεγόμενος.

Nella riflessione platonica, il cui fulcro è il tema della *paideia*, la sovversione delle norme musicali è collegata alle negative trasformazioni culturali che sotto gli occhi critici del filosofo andavano mutando l'organizzazione sociale e finanche la vita stessa della *polis*. Platone inserisce le "leggi" della musica nel più ampio contesto delle norme che regolano la vita sociale e ricorda che un tempo l'ossequio di questi buoni e giusti precetti scandiva con chiarezza i diversi generi, secondo le molteplici occasioni di canto, mentre lo stravolgimento e mescolamento di essi provocato dallo sviluppo delle tendenze musicali e artistiche a lui coeve rappresentano un pericolo per l'educazione dei giovani e l'integrità e l'equilibrio della vita della comunità. Il sarcastico inciso "οἴμαι" sintetizza il disappunto platonico per i nuovi sviluppi del ditirambo, con specifico riferimento qui alla progressiva perdita dell'originaria dimensione sacrale e rituale del canto, della natura stessa del componimento dionisiaco, evidentemente tenute in ben poco conto dai ditirambografi a lui contemporanei.

Pickard-Cambridge<sup>27</sup>, che scorge in quell'οἴμαι una "playful (perhaps sceptical) allusion to the suggested derivation of the double birth of Dionysus", nega che il passo possa fornire una qualche validità all'ipotesi che l'unico argomento proprio del ditirambo fosse il racconto della nascita del dio, sebbene senza dubbio esso potesse ben costituire – soprattutto originariamente, si potrebbe aggiungere – uno dei temi più consueti del canto; come parallelo probante, lo studioso inglese pensava al già riportato Eur. *Bacch.* 519-29, dove il coro, raccontando la storia della nascita dalla coscia di Zeus e invocando Dioniso con l'epiteto Διθύραμβος, sta alludendo verosimilmente, secondo lui, alla paretimologia del termine, piuttosto che a un tema precipuo del canto.

<sup>26</sup> Plat. *Apologia Socr.* 22a-22c; Plat. *Ion.* 534a-c e, soprattutto, Plat. *Gorg.* 501e-502c (Testt. 202a, 202b e 203 Ieranò). Cfr. par. 3.1.

<sup>27</sup> Pickard-Cambridge 1962: 2-3.

Dalle testimonianze analizzate finora sono emersi quindi i caratteri che dovevano in origine individuare il ditirambo: si trattava di un canto dedicato a Dioniso e così strettamente connesso al suo culto da diventare esso stesso epiteto del dio, sulla base di un processo di “legittimazione mitologica” che ne connetteva in vario modo l’etimologia all’episodio mitico della doppia nascita della divinità. La connessione con l’idea di grido sembra affondare le sue radici nella remota matrice del canto, che si configura quindi ai suoi albori come grido rituale, come invocazione, forse anche elementare, al dio, in modo parallelo e in una certa misura paragonabile al peana apollineo e alla sua genesi.

Una traccia dell’antico, semplice, ditirambo culturale, esempio di canti rituali di tipo processionale, andati perduti in quanto anche anonimi, e che dovevano evidentemente consistere di invocazioni ripetute e ritornelli, essendo eseguiti più dalla comunità raccoltasi in corteo durante la cerimonia che da un coro specializzato, può essere suggestivamente rintracciata nel canto delle donne Elee, tramandatoci da Plutarco<sup>28</sup> e che figura nella sezione dei *Carmina popularia* dell’edizione di Page (*Carm. pop. fr.* 871 PMG)<sup>29</sup>:

ἐλθεῖν ἦρω Διόνυσε  
 Ἀλείων ἐς ναόν  
 ἄγνόν σὺν Χαρίτεσσιν  
 ἐς ναόν  
 5 τῷ βοέῳ ποδὶ δύων,  
 ἄξιε ταῦρε,  
 ἄξιε ταῦρε.

Si tratterebbe, secondo Plutarco, che lo riporta per poi discutere dell’attributo dionisiaco dei “piedi di bovino” (v. 5), del canto con cui le donne Elee inneggiavano e invitavano Dioniso in occasione delle feste Tie, secondo la coerente argomentazione di Calame<sup>30</sup>. In questo invito del dio all’epifania, perfettamente inserito nell’atmosfera sacrale dei festeggiamenti, evidenti risultano la tendenza alla ripetitività e l’insistenza sul *refrain*, sintomatico del valore rituale e comunitario che questi antichi canti, e anche l’originario ditirambo, dovettero possedere.

Nei versi del *fr.* 120 W.<sup>2</sup> di Archiloco, proposto come inizio, ideale e cronologico, di questa trattazione, si può apprezzare però un passo già *ulteriore*, un certo grado di consapevolezza

<sup>28</sup> Plut. *Mor.* 299b = *Quaest. graec.* 36, 2 Boul.

<sup>29</sup> Proposta avanzata, tra gli altri, da Privitera 1977: 28. Cfr. Calame 1977: XVI-XVII.

<sup>30</sup> Calame 1977: XVII ritiene che le fattezze di toro, sotto le quali è invocato il dio, corrispondano perfettamente al carattere bovino tipico del culto di Dioniso e, più in particolare, delle feste Tie. L’organizzazione di questo rituale dionisiaco, come si apprende anche da Plut. *Mor.* 364f e 251e, e Paus. 5, 16, 6ss. e 6, 26, 1, spettava ad un collegio di sedici donne appositamente scelte, chiamate appunto “donne Elee”; questo stesso collegio istituì, in onore di Dioniso, un coro femminile, chiamato “coro di Fiscoa”, dal nome dell’amante che il dio aveva avuto in Elide.

del particolare ruolo e valore di poeta ditirambico, una considerazione già mutata, individuale e orgogliosa dell'artista lirico, che induce a concludere che l'elaborazione poetica del genere, a partire dall'originario canto cultuale, fosse già iniziata prima del poeta di Paro. Egli afferma infatti orgogliosamente di saper "intonare il bel canto di Dioniso Signore, il ditirambo, quando sia folgorato, nell'animo, dal vino<sup>31</sup>": il poeta si considera sempre un cantore ispirato da un divino sentire, come già l'aedo omerico, ma il suo rapporto con il ditirambo, come nota perspicuamente Privitera, è già diverso: egli lo giudica e lo definisce "bello", sintetizzando quindi in un aggettivo un giudizio di valore inconcepibile se non si suppone che il ditirambo avesse maturato, già a quest'altezza temporale, essenza di forma d'arte particolare, distinta dalle altre, non solo con una sua funzione religiosa ma anche con un complesso di caratteristiche poetiche e artistiche che potremmo definire "di genere"; "è personalmente orgoglioso di saperne creare il testo e la musica; si dichiara ispirato questa volta non dalle Muse, ma dal vino di Dioniso, che ispira lui e non chiunque ne beva". In altre parole, secondo lo studioso, "con Archiloco è già il segno di quel processo di laicizzazione che determinerà la fortuna del ditirambo e lo renderà erede, nel V secolo, di quasi tutta la lirica corale"<sup>32</sup>.

Se è vero che la marcata ed esplicita affermazione della propria individualità e responsabilità artistica del *poeta* Archiloco illustra in modo ben condensato l'evoluzione dei canti cultuali (come l'inno, il prosodio, il peana, il partenio) nel tempo e nelle rappresentazioni come generi letterari, non bastando tuttavia da sola a spiegare e a far prevedere i connotati della singolarissima evoluzione del ditirambo come spettacolo, lo scarno frammento archilocheo, a un'analisi più attenta, riserva ancora un altro aspetto significativo.

Il poeta di Paro si vanta di saper ἐξάρξαι il ditirambo. Il termine, come avverte accortamente Ieranò, non deve trarre in inganno e indurre necessariamente a credere che il ditirambo di cui parla Archiloco fosse "qualcosa di primitivo"<sup>33</sup>. Anzi, ritroviamo lo stesso verbo, che quindi assume un certo significato tecnico connesso con la pratica della melica ditirambica, nella celebre testimonianza aristotelica sulla connessione del nucleo originario della tragedia con il prodotto artistico di coloro che, appunto, "intonavano" il ditirambo (Arist. *Poet.* 4 1449a 9-14 = T44 Ieranò):

<sup>31</sup> Wilamowitz 1907: 64 riteneva che i versi di Archiloco testimoniassero l'esistenza di un ditirambo monodico e simposiaco. La deduzione del grande studioso, che pare pressoché isolata, non è tuttavia necessaria: il riferimento al vino può ben inserirsi in un contesto tradizionale e in una matrice poetica che non pregiudicano la natura del ditirambo come canto corale.

<sup>32</sup> Privitera 1977: 28-29. Cfr. anche Ieranò 1997: 168.

<sup>33</sup> Ieranò 1997: 168.



γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς - καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα - κατὰ μικρὸν ἠύξηθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Senza approfondire l'annosa questione della genesi del genere tragico, su cui verte tanta parte di bibliografia<sup>34</sup> e la quale appare debba essere solo cautamente e non meccanicamente fondata su questo passo aristotelico, val la pena soffermarsi brevemente sul termine *ἐξάρχειν*, non con la pretesa di attribuire una definizione univoca al significato del termine<sup>35</sup>, bensì con l'obiettivo di metterne in luce la validità tecnica, che appare sempre collegata a un'idea chiave (quella del "dare inizio", dell'"avviare" un canto), ma colorata di sfumature di senso di volta in volta diverse, a seconda delle situazioni e della pluralità delle concrete occasioni di canto<sup>36</sup>.

Senza citare tutti i luoghi, da Omero ad Ateneo<sup>37</sup>, in cui il verbo ricorre, appare chiaro che la valenza "tecnica" del termine affondi le sue radici in un uso antico. Privitera suppone che il termine sia connesso proprio con l'origine della pratica corale e distingue nell'*ἐξάρχων* specificamente il ruolo di colui che guidava il coro di persone che originariamente eseguivano il ditirambo, "che accompagnavano in processione il bue al sacrificio e si disponevano poi in cerchio attorno all'altare"<sup>38</sup>.

In una fase originaria quindi, l'*ἐξάρχων* era colui che guidava il coro, *intonandone* e avviandone il canto, tradizionale o nuovo, di propria composizione o più probabilmente anonimo-"popolare", da lui fatto imparare ai coreuti; "originariamente egli non era un poeta, nel senso moderno del termine, che esprimesse i suoi sentimenti; ma un individuo capace di insegnare o di comporre un canto che interpretasse, secondo le norme, il sentimento religioso dei partecipanti al rito"<sup>39</sup>. Da questo ruolo originario, attraverso la decisiva fase di istituzione del coro, che *rappresenta* gli astanti ed è in grado di cantare non una semplice invocazione o un ritornello, ma un intero ed elaborato inno, il ruolo dell'*ἐξάρχων* si evolve; il

<sup>34</sup> Alcune, principali, indicazioni bibliografiche sulla questione si possono recuperare in Ieranò 1997: 176 n. 54. Cfr. anche Leonhardt 1991, che offre un'analisi centrata sulle testimonianze aristoteliche.

<sup>35</sup> Tra i numerosi contributi sul termine e sul suo significato concreto e tecnico, una trattazione molto vasta e analitica, sebbene un po' datata, si trova in Del Grande 1952: 2ss. Cfr. anche Privitera 1957: 96-101 e Davison, John A. 1968: 9ss.

<sup>36</sup> Cfr. Ieranò 1997: 175-181.

<sup>37</sup> Hom. *Il.* 18.51, 316, 606; 22.430; 23.17; 24.721, 747, 761 (lamenti funebri). Athen. 5, 180d che segnala l'*exarchein* come un'azione propria della pratica citarodica. Interessante anche l'uso di Pind. *Ne.* 2.25, in cui il poeta invita la stessa comunità dei cittadini a *ἐξάρχειν* il canto epinicio.

<sup>38</sup> Privitera 1977: 27-28.

<sup>39</sup> Privitera 1977: 28.

termine viene così filtrato da questo passaggio e rimane nel campo semantico dell'esecuzione lirica corale, anche se ora la figura "autrice" del canto è divenuta vero e proprio artista, poeta. Con Archiloco siamo introdotti già in questa "seconda" fase: l'ἑξάρχων si è già evoluto in poeta, il canto culturale in *performance* artistica, in *spettacolo musicale*.

## 1.2 Il ditirambo nel VI secolo: la politica dionisiaca dei tiranni

Un orientamento della critica che, prendendo le mosse dai diversi contributi di Privitera, giunge fino agli estremi esiti interpretativi di Fearn<sup>40</sup>, cerca di spiegare la singolarissima evoluzione del ditirambo alla luce di cause complesse, di natura non esclusivamente artistica e culturale, ma anche sociale e politica.

Un approccio che inquadri il percorso evolutivo del ditirambo in un uno spettro storico ampio e articolato non può rivelarsi più appropriato che per la particolarissima fase del VI secolo, epoca ricca di mutamenti, innanzitutto a livello politico-sociale.

All'inizio del VI secolo a.C. la colonizzazione, l'inaudito impulso commerciale e la nuova, più diffusa, ricchezza avevano frantumato l'antico assetto sociale, fondato su un'economia staticamente agraria, e avevano scosso irrimediabilmente il predominio politico delle poche antiche famiglie aristocratiche. La tirannide, in questa particolare congiuntura, funge da risposta alle nuove esigenze sociali, determinando una fase di generale riforma e riassetto della vita della *polis*.

Nell'ambito degli interventi di tipo culturale del periodo dei tiranni, il culto di Dioniso ricevette un nuovo impulso e nuove forme, secondo quanto possiamo inferire dalla lettura dalle fonti che possediamo a proposito dei vicini e lontani contesti di Sicione, Corinto, Atene. Avendo in ogni caso cura di evitare il pericolo di generalizzazioni, si può affermare, con le parole di Privitera, che "nel momento in cui i tiranni svolgevano la loro opera di mediazione tra gli opposti interessi sociali e politici, la religione di Dioniso si rivelò spontaneamente come la più adatta ad interpretare le esigenze religiose di tutta la comunità appunto perché tradizionalmente svincolata dai singoli gruppi"<sup>41</sup>. Questo non in quanto Dioniso avesse, agli occhi dei tiranni, i connotati di un dio "popolare", "delle plebi rurali e urbane", come argomenta accuratamente lo studioso nella sua indagine letteraria su *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, in cui, a tredici anni di distanza, rivede e ritrae le posizioni

<sup>40</sup> Già in Fearn 2007, ancor più in Fearn 2013.

<sup>41</sup> Privitera 1977: 29.

espresse nel 1957<sup>42</sup> in linea con sentenze critiche come quelle wilamowitziane<sup>43</sup>; piuttosto, la religione dionisiaca dovette essere promossa in quanto culto adatto a non esasperare i già notevoli contrasti, e che bensì fungesse da collante sociale, essendo Dioniso un dio *comune* nel senso di tradizionalmente proprio dell'intera comunità, e trasversale a tutti i suoi gruppi sociali.

### 1.2.1 I tragicoi χοροὶ a Sicione

In questo contesto si colloca la notizia erodotea (Hdt. 5.67) secondo cui i Sicionii tributavano un culto all'eroe argivo Adrasto e ne celebravano i πάθεα con τραγικοὶ χοροὶ, onorando lui e non Dioniso. Come misura antiargiva, Clistene sostituì Adrasto con un eroe tebano, Melanippo, e *restituì* i cori tragici a Dioniso:

τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίππῳ<sup>44</sup>.

Ai nostri fini, rilevante è notare che certamente non fu Clistene a istituire il culto di Dioniso a Sicione, dal momento che, dal racconto erodoteo, egli pare introdurre Melanippo, che è appunto elemento di novità in chiave antiargiva, non Melanippo e Dioniso. I Sicionii veneravano poi con cori tragici Adrasto e *non* Dioniso, fatto che sembra sorprendere anche lo storico, motivo per il quale Clistene li “ἀπέδωκε”, quasi legittimamente, al dio.

Agli ulteriori interrogativi che il passo erodoteo non può che destare ma lasciare irrisolti, impossibile dare una risposta; in particolare, in che cosa consistessero esattamente i τραγικοὶ χοροὶ di cui parla – il che equivale a interrogarsi su eventuali primitive forme di tragedia –, e *perché*, con che legittimità, secondo Erodoto avrebbero dovuto rappresentare onori normalmente consacrati al culto del dio, sono domande che qui rimangono aperte<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Privitera 1957: 101ss. In Privitera 1970: 39 n. 46 lo studioso afferma esplicitamente: “Seguendo la tendenza comune io sottolineavo in quel mio articolo (come oggi non mi sento più di fare) l’ostilità della classe aristocratica verso Dioniso”.

<sup>43</sup> Basate principalmente sul fatto che, ammessa la sostanziale assenza di Dioniso in Omero, il dio dovesse essere estraneo o, anzi, invisibile alla società aristocratica di cui quell’epos era espressione. Cfr. Privitera 1965: 13ss. e 143ss.

<sup>44</sup> Hdt. 5.67.5. Per un’analisi del passo erodoteo nel suo complesso e nelle sue implicazioni con la complessa questione delle origini della tragedia cfr. Blancato 2005: 99-102.

<sup>45</sup> Per approfondimento, si rimanda a Zimmermann 1992: 30-31, Pickard-Cambridge 1962: 101-107 e a Blancato: 99-102 e ss., sul rapporto della questione con quella dell’origine della tragedia.

## 1.2.2 Arione a Corinto

Mentre a Sicione era tiranno Clistene, a Corinto teneva il potere Periandro, e Arione di Metimna, suo ospite, *inventava* il ditirambo (Hdt. 1.23 = T47 Ieranò):

έτυράννευε δὲ ὁ Περίανδρος Κορίνθου· τῷ δὴ λέγουσι Κορίνθιοι (ὁμολογέουσι δὲ σφι Λέσβιοι) ἐν τῷ βίῳ θῶμα μέγιστον παραστήναι, Ἄριονα τὸν Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφῖνος ἐξενειχθέντα ἐπὶ Ταίναρον, ἐόντα κιθαρωδὸν τῶν τότε ἐόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

La figura di Arione è sospesa nel racconto erodoteo tra realtà e leggenda: quasi in tono fiabesco lo storico narra, nel successivo cap. 24, l'avventura del citaredo, rapito e gettato in mare dai pirati e poi salvato da un delfino, che lo avrebbe condotto a riva sano e salvo, al capo Tenaro, estremità meridionale del Peloponneso, dove sorgeva un santuario consacrato a Poseidone<sup>46</sup>.

Non dubitando dell'esistenza storica del personaggio<sup>47</sup>, la testimonianza erodotea, sfrondata dai suoi variopinti colori romanzeschi, è cruciale per la storia del ditirambo: per gli autori antichi, da Erodoto in poi, Arione è l'εὐρετής del canto, secondo una tradizione che scende quasi unanime<sup>48</sup> fino all'epoca bizantina.

Il testo della *Suda*, s.v. Ἀρίων (= T48 Ieranò), riprende la notizia erodotea:

Ἄριων, Μηθυμναῖος, λυρικὸς, Κυκλέως υἱὸς, γέγονε κατὰ τὴν λη' Ὀλυμπιάδα. Τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἱστορήσαν αὐτὸν. Ἔγραψε δε ἄσματα· προοίμια εἰς ἔπη β'. Λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ἄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.

Benché non sia fatta menzione alcuna, nelle fonti in nostro possesso, della tradizione più antica del ditirambo, quella che riemerge per noi solo con il fr. 120 W. di Archiloco e che in lui dovette avere, molti anni prima, un insigne esponente, è ovvio che Arione non possa

<sup>46</sup> La storia-favola di Arione era già ritenuta poco fededegna dai contemporanei di Erodoto, prima che dagli eruditi di epoca ellenistica (cfr. Privitera 1970: 38-39 e 1977: 29). Numerosi autori antichi ripresero poi la novella erodotea, aggiungendovi ulteriori particolari avventurosi o varianti poco significative; per una ricognizione di tutte le testimonianze antiche sulla leggenda di Arione, cfr. Schamp 1976 e Ieranò 1997: 187.

<sup>47</sup> Pickard-Cambridge 1962: 98 sentenza esplicitamente che "despite the story of the dolphin, and the probably fictitious name which is ascribed to his father [cfr. *infra*], there is no sufficient reason for doubting the poet's existence".

<sup>48</sup> Pochissime eccezioni: il ruolo di inventore del ditirambo gli viene talvolta conteso da Laso (cfr. 1.2.3) e, nell'isolata testimonianza di Tzetzes (*De diff. poet.* 141-155 = T82 Ieranò), da Filosseno. Ma lo stesso Tzetzes, *Proleg. ad Lycoph.* 112.15-17 Koster (= T53a Ieranò) afferma: διθύραμβον δὲ ἦτοι κυκλικὸν χορὸν ἐν Κορίνθῳ πρῶτον ἔστησεν Ἄριων ὁ Μεθυμναῖος, δεύτερον δὲ Λάσσοσ Χαυρίνου Ἐρμιονεύς.

essere considerato storicamente *inventore* del ditirambo. Analizzando il modo in cui si articola la testimonianza erodotea e gli elementi che compongono quella della *Suda*, apparirà chiaro il processo genetico di questa tradizione.

La *Suda* colloca l'*acmé* del poeta alla trentottesima Olimpiade, cioè negli anni 628-624 a.C. Ma se Periandro era ancora vivo attorno al 546, quando fu arbitro tra Atene e Mitilene per il possesso del Sigeo<sup>49</sup>, l'attività di Arione andrà situata nella prima metà del VI secolo. Essendo impensabile collocare in questo periodo l'origine del ditirambo, si può dedurre che Arione venga indicato come primo ditirambografo in quanto fu il primo a comporre ditirambi con i caratteri con i quali il genere doveva essere noto, se non già in epoca tardo-arcaica, almeno in epoca classica, ossia quelli di un canto, dall'impianto narrativo-mitologico, composto da un poeta professionista per un'esecuzione corale<sup>50</sup>.

E infatti, dal momento che, essendo nel V secolo la modalità performativa per eccellenza del ditirambo, almeno ad Atene, il coro circolare<sup>51</sup>, "κύκλιος χορός" e "ditirambo" erano diventati sostanzialmente sinonimi<sup>52</sup>, Arione diventa consequenzialmente, nel particolare tipo di biografismo di cui la *Suda* ancora risente, "figlio di *Kykkleus*".

Inoltre, fu il primo a "ὀνομάζειν" i suoi ditirambi. L'interpretazione del termine è controversa. Privitera ad esempio pensa che Erodoto intenda qui dire che Arione fu il primo a dare al suo canto il nome di ditirambo<sup>53</sup>, ma questa linea interpretativa ci sembra difficilmente conciliabile con la testimonianza archilochea già presa in esame. Pagliaro traduce invece "gli dette un testo verbale", ritenendo che il ditirambo, senza dubbio preesistente già con tale nome ad Arione come manifestazione culturale in onore del dio Dioniso, fosse in origine "un'azione prevalentemente orchestica e musicale, in cui la voce era rappresentata forse solo da suoni indistinti, come si conveniva al complesso, presunto animalesco, che vi agiva"<sup>54</sup> e che il merito di Arione fosse stato dunque quello di aver trasformato l'originaria danza mimica in onore di Dioniso in un genere d'arte ben definito; se sulla matrice culturale, religiosa e genuina delle origini del ditirambo abbiamo già

<sup>49</sup> Cfr. Cataudella 1964.

<sup>50</sup> Cfr. Zimmermann 1992: 25.

<sup>51</sup> Cfr. Σ Aischin. 1.10 (29 p. 15 Dilts): "ἐξ ἔθους Ἀθηναῖοι κατὰ φυλὴν ἴστασαν πενήκοντα παίδων χορὸν ἢ ἀνδρῶν, ὥστε γενέσθαι δέκα χορούς, ἐπειδὴ καὶ δέκα φυλαί. Διαγωνίζονται δ' ἀλλήλοις διθυράμβω, φυλλάττοντος τοῦ χορηγοῦντος ἐκάστῳ χορῶ τὰ ἐπιτήδεια. Ὁ δ' οὔν νικήσας χορὸς τρίποδα λαμβάνει, ὃν ἀνατίθεισι τῷ Διονύσῳ. Λέγονται δὲ οἱ διθυράμβοι χοροὶ κύκλιοι καὶ χορὸς κύκλιος"; Athen. 5.181c: "Καθόλου δὲ διάφορος ἦν ἡ μουσικὴ παρὰ τοῖς Ἕλλησι, τῶν μὲν Ἀθηναίων τοὺς Διονυσιακοὺς χορούς καὶ τοὺς κυκλίους προτιμώντων, Συρακοσίων δὲ τοὺς ἰαμβιστάς, ἄλλων δ' ἄλλο τι". Cfr. Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>: 32 e Fearn 2007: 165-170.

<sup>52</sup> E, infatti, Proclo tramanda che Aristotele "Ἀρίωνά φησιν εἶναι ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορὸν" (Arist. fr. 677 Rose; cfr. T1 Ieranò = Proclus *ap. Phot. Bibl.* 5 320a-b, etc.)

<sup>53</sup> Privitera 1957: 103 n. 1.

<sup>54</sup> Pagliaro 1960: 52.

diffusamente argomentato, non si vede come poter giustificare, coerentemente con questa impostazione critica, la grande consapevolezza poetica come ditirambografo di Archiloco che emerge dal *fr.* 120 W<sup>2</sup>, nonché come interpretare l'uso archilocheo del termine ἐξάρξαι nell'ambito di un eventuale contesto di canto "in cui la voce era rappresentata forse solo da suoni indistinti".

La maggior parte degli studiosi inclina tuttavia ad attribuire ad ὀνομάζειν il significato di "dare un titolo"<sup>55</sup>; questa interpretazione, che appare largamente condivisibile, assegnerebbe ad Arione il ruolo di primo a conferire al genere ditirambico la sua caratteristica di "canto epico-eroico", o, più propriamente, di canto narrativo, basato su un episodio particolare di una saga mitica, dal quale assumere, appunto, un titolo, come sarà poi per i ditirambi di Simonide, Pindaro e Bacchilide.

L'ultima, non per importanza, informazione degna di nota che Erodoto ci offre è che Arione sarebbe stato non solo il primo "autore" di ditirambi, nel senso finora specificato, ma anche il primo διδάσκαλος: probabilmente, come sembra essere confermato dalla notizia della *Suda* secondo la quale Arione πρῶτος χορὸν στῆσαι, perché fu il primo a farne uno spettacolo corale nel contesto di una festa civica, come più tardi farà Laso ad Atene. E, proprio in questo senso, nella tradizione antica Laso si alterna ad Arione come *inventore* del ditirambo<sup>56</sup>.

### 1.2.3 Laso ad Atene

Le informazioni che possiamo desumere dalle fonti che possediamo su questo poeta, che pure, immaginiamo, dovette avere un ruolo notevole nell'evoluzione del genere ditirambico, sfortunatamente non sono particolarmente limpide. Sebbene Laso di Ermione, figlio di Carbino<sup>57</sup>, sia comunemente considerato il poeta che introdusse la poesia ditirambica ad Atene, al di là della tradizione, peraltro minoritaria, in cui figura come l'inventore del ditirambo al posto di Arione<sup>58</sup> – che già di per sé potrebbe avvalorare l'attendibilità del dato tradizionale precedente –, solo in una occorrenza, nella *Suda* s.v. Λάσος (T58a Ieranò = T7 Privitera = A.1 Brussich), è caratterizzato come colui che "introdusse il ditirambo nell'agone":

<sup>55</sup> Tra tutti, Ieranò 1997: 189-190 e Pickard-Cambridge 1962: 12 e Blancato 2005: 98.

<sup>56</sup> Cfr. Ieranò 1997: 190.

<sup>57</sup> Sul patronimico, analizzando Diog. Laert. 1. 42, Brussich 2000: 118-119.

<sup>58</sup> *Suda* s.v. Κυκλιοδιδάσκαλος (= T59 Ieranò = A.10.5 Brussich) e Clem. Alex. *Strom.* I 16.78.5 (= T60 Ieranò = A.10.3 Brussich).

Λάσος, Χαρβίνου, Ἑρμιονεύς, πόλεως τῆς Ἀχαΐας, γεγονώς κατὰ τὴν νη΄ Ὀλυμπιάδα, ὅτε Δαρεῖος ὁ Ὑστάσπου. Τινὲς δὲ τοῦτον συναριθμοῦσι τοῖς ζ΄ σοφοῖς, ἀντὶ Περιάνδρου. Πρῶτος δὲ οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε καὶ διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε καὶ τοὺς ἐριστικούς εἰσηγήσατο λόγους.

Al di là della scarsa attendibilità della data di nascita tramandata dal lessico<sup>59</sup>, sappiamo che Laso nacque ad Ermione, sull'estrema costa della penisola argolica, verso la metà del VI secolo. Nulla possiamo desumere della sua giovinezza e della sua formazione; Privitera realisticamente ipotizza una ben poco attiva vita culturale per la patria di Laso, essendo Ermione lontana dai centri di importanza politica e commerciale, e non essendo tramandata l'esistenza di alcuna personalità di rilievo proveniente dalla zona, a parte appunto Laso, che pure dovette godere di grande fama nell'antichità<sup>60</sup>. Il solo periodo di cui la tradizione abbia conservato vivo il ricordo è il soggiorno ateniese alla corte di Ipparco (Hdt. 7.6), benché incerta ne rimanga la durata: dal 561-560 fino al 528-527 circa, sebbene con un paio di interruzioni, fu tiranno di Atene Pisistrato e sotto di lui si tenne il primo agone tragico; forse, sotto suo figlio Ipparco<sup>61</sup>, Laso di Ermione organizzò il primo agone ditirambico, secondo le ipotesi di Privitera, che così conferisce un'interpretazione pregnante all'espressione 'διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε' della *Suda*<sup>62</sup>.

Attribuire a Laso l'istituzione degli agoni ditirambici ateniesi rimane tuttavia solo un'ipotesi che, per quanto probabile, non rimane esente da obiezioni. Ieranò è razionalmente più cauto: sebbene da una parte riconosca che la tradizione in cui Laso si alterna ad Arione come inventore del ditirambo permetta di istituire un parallelismo tra quanto il primo fece ad Atene e quanto l'altro aveva già fatto a Corinto, dall'altra si sente di affermare soltanto che in generale, si può comunque ritenere che Laso abbia trasferito ad Atene "le esperienze poetiche e musicali già sperimentate nel Peloponneso e, soprattutto, nella natia Argolide con il ditirambo corinzio e i 'cori tragici' di Sicione"<sup>63</sup>.

Aristofane (*Vesp.* 1410-11 = T63 Ieranò) ci fotografa pungentemente Laso, sconfitto da Simonide, prorompere nell'esclamazione "me ne importa poco":

[Φι.] Λᾱσός ποτ'ἀντεδίδασκε καὶ Σιμωνίδης;

<sup>59</sup> Per i motivi di sospetto, cfr. Privitera 1965: 19.

<sup>60</sup> Privitera 1965: 14 nota come "il ricordo di Laso cominciò ad impallidire solo nel II sec. a.C.: nel V egli era famoso quasi quanto Simonide; nel IV fu studiato a fondo dalla scuola peripatetica; ancora nel III era considerato come una delle figure più rappresentative della cultura ateniese dell'età di Ipparco. Solo nel II sec. l'interesse per Laso subì un rapido e irrimediabile declino".

<sup>61</sup> Per una riflessione sulla "Kultur- und Religionspolitik des Peisistratos von Athen" calata nel nostro contesto, cfr. Zimmermann 1992: 32-34.

<sup>62</sup> Cfr. Privitera 1970: 39-40.

<sup>63</sup> Ieranò 1997: 197-198.

ἔπειθ' ὁ Λᾶσος εἶπεν· “ὀλίγον μοι μέλει”.

Assumere come notizia storicamente fondata questo spiritoso gioco aristofanesco è ovviamente fuori luogo<sup>64</sup>; nondimeno, essendo già di per sé plausibile che due coevi ditirambografi di successo si siano trovati in competizione, ha ragione da una parte Ieranò a mettere in luce l'uso del termine ἀντιδιδάσκω, a sostegno dell'ipotesi che i due poeti abbiano rivaleggiato in un'agone ditirambico, in qualità appunto di διδάσκαλοι<sup>65</sup>; dall'altra Privitera, a scorgere l'effetto comico dell'arguzia aristofanesca “nell'aver attribuito una battuta triviale a un poeta ritenuto comunemente *sophós*”, raffinato ed abile compositore di musica e parole, mettendo in relazione questo luogo con il passo erodoteo (il già citato Hdt. 7.6) in cui lo storico, tra le vicende dei Pisistratidi alla corte di Serse, racconta l'episodio della scoperta della falsificazione di un oracolo di Museo operata da Onomacrito, famoso indovino stimato da Ipparco, proprio ad opera di Laso: secondo Privitera, ai lettori che vivevano al tempo della sofistica, l'azione di Laso contro Onomacrito appariva come una “contesa tra sofisti” e, smascherando la *sophia* celata dietro l'attività dell'indovino, Laso “avrebbe inteso affermare la superiorità della propria sulla *sophia* dell'interprete di Museo”. Allo stesso modo, dunque, Aristofane volle ridicolizzare, alludendovi pungentemente, il *topos* dei saggi a confronto<sup>66</sup>.

Senza attribuire ad Aristofane intenzioni ironiche che dal testo non emergono, sembra tuttavia lecito desumere dai due versi delle *Vespe* un'attività di Laso come ditirambografo e un certo successo e fama come autore raffinato, capace e, forse, anche abituato a vincere, benché probabilmente non contro Simonide.

In ogni caso, della produzione ditirambica di Laso non ci è concesso leggere nulla. Gli unici, scarni, versi che ci sono stati tramandati da Ateneo (14, 624 e-f<sup>67</sup>), appartengono all'*Inno a Demetra*<sup>68</sup>; conosciamo inoltre il titolo di un'altra ode, i *Centauroi*, che poté essere un ditirambo, considerando la presenza di un titolo, che per di più suggerisce un argomento mitologico, e la cui esistenza ci è nota per una citazione sempre di Ateneo (10, 455 b-c = T57a Ieranò = 3 Privitera)<sup>69</sup>, inserita nell'ambito di una questione, quella dell'asigmatismo, che nell'antichità dovette essere avvertita come interessante<sup>70</sup>. Probabilmente anche Laso si

<sup>64</sup> Per lo *status quaestionis* dell'attendibilità storica della notizia aristofanesca, Brussich 2000: 123-124.

<sup>65</sup> Cfr. Ieranò 1997: 197 n. 30.

<sup>66</sup> Privitera 1965: 47-49 *passim*.

<sup>67</sup> Cfr. Testt. 57a-57b Ieranò e 1a-b Privitera.

<sup>68</sup> Un puntuale e ampio commento dell'inno si trova in Privitera 1965: 21-28.

<sup>69</sup> Cfr. PMG 704 = fr. 2 Del Grande = B.2 Brussich.

<sup>70</sup> La questione delle lettere eufoniche e disfoniche, cui già Democrito dedicò il suo scritto Περὶ εὐφώνων καὶ δυσφώνων γραμμάτων (cfr. *Vorsokr.* 68B 18b), era già viva verso la fine del VI secolo. In sostanza, secondo quanto attestano Dionigi d'Alicarnasso (*De comp. verb.* 14.80, vol II pag. 54ss. Usener-Radermacher) e



pose questo problema<sup>71</sup>, essendo questo un interesse particolarmente adatto al tipo di *sophia* con cui il ritratto del poeta sembra emergere dalle fonti analizzate e che potrebbe celare un terreno di studi più complessi sul rapporto tra il testo e la musica. E' proprio come teorico, sperimentatore e riformatore in campo musicale, infatti, che Laso ci appare dal chiaroscuro di altre fonti: in un frammento del Περὶ ποιημάτων di Filodemo<sup>72</sup> che tratta dell'eufonia, i componimenti lasiani vengono definiti πεποικιλμένα; soprattutto, la testimonianza dello pseudo-Plutarco (*De mus.* 29 1141c Ziegler = T61 e T66 Ieranò = A14 Brussich = fr. A10 Del Grande)<sup>73</sup>, ci dipinge Laso come un innovatore che, "a dispetto della tradizionale separazione dei generi musicali, si sforzò di estendere i valori propri della musica dionisiaca anche a sfere estranee"<sup>74</sup>:

Λᾶσος δ'ὸ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς,  
καὶ τῆ τῶν ἀύλων πολυφωνία κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ  
διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

Le innovazioni attribuite e rimproverate a Laso dagli antichi, quali, nella terminologia pseudo-plutarchea, l'estensione dell'ἀγωγή ditirambica ad altri generi musicali e il tentativo di riprodurre sulla cetra la πολυφωνία dell'αὐλός, proiettano inequivocabilmente il poeta verso il futuro, verso quello sperimentalismo musicale e verso quella commistione tra i generi che saranno tanto biasimati negli artisti del cosiddetto ditirambo "nuovo". Tenendo nel giusto conto il pericolo che questa linea diretta tra innovazioni lasiane ed esperimenti musicali del nuovo ditirambo sia una creazione arbitraria e una schematizzazione critica di età ellenistica, possiamo comunque concludere con una buona dose di verosimiglianza che Laso dovette contribuire a conferire al ditirambo la sua caratterizzazione di forma poetica aperta all'innovazione, anche sperimentale, tanto in campo musicale quanto in campo poetico.

---

Aristosseno (fr. 87 Wehrli = T57b Ieranò), la sibilante, per il suo suono sgradevole, era evitata da alcuni antichi; tra essi, a quanto pare, anche Laso. Musicisti e musicologi, in particolare, si ponevano il problema del sigma in quanto considerato inadatto agli *auloi*.

<sup>71</sup> Sull'asigmatismo di Laso, cfr. anche Brussich 2000: 130 e Privitera 1964.

<sup>72</sup> *Pap. Herc.* 994 col. 37 8-11 ed. F. Sorbone, "Rendic. Acc. Nap." 30 (1955): 45. Cfr. Privitera 1965: 89 e n. 5.

<sup>73</sup> Cfr. Privitera 1965: 73ss. e Ieranò 1997: 199-200.

<sup>74</sup> Ieranò 1997: 199.

## 1.3 Ibico e Simonide

Prima di passare a un altro grande protagonista degli agoni ditirambici ateniesi tra VI e V secolo a.C., grande rivale di Laso, quale fu Simonide, vale la pena, alla luce di quelle che si riveleranno come ipotetiche attinenze con la poetica ditirambica bacchilidea, scorrere la notizia offerta su Ibico da uno scolio euripideo (Σ Eur. *Andr.* 631 (2. 293 Schwartz) = PMG 296 = T54 Ieranò):

προδότιν αἰκάλλων κύνα· ἠττηθεῖς τοῖς ἀφροδισίοις. Ἄμεινον ὠκονόμηται τοῖς περὶ Ἴβυκον· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει ἢ Ἑλένη κάκεῖθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὃ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφήσιν τὸ ξίφος. Τὰ παραπλήσια <τούτοις καὶ Ἴβυ>κος Ῥηγῖνος ἐν διθυράμβῳ φησίν.

<τούτοις καὶ Ἴβυκος ὁ> Schwartz.

La notizia è stata trascurata, a tal punto che il poeta non compare nelle trattazioni riguardanti la storia del ditirambo prima di quella di Ieranò, probabilmente per l'incertezza della comprensione del testo dello scolio, che pure Schwartz aveva in parte risolto, ma che era rimasta fortemente pregiudicata dalla contestazione di quell'intervento da parte di Wilamowitz. A dissipare l'indeterminatezza è in ogni caso intervenuto il lavoro di Cingano nel 1990, il quale ha svolto una nuova definitiva ricognizione del codice Marciano 471, l'unico a riportare l'informazione aggiuntiva “Τὰ παραπλήσια <τούτοις καὶ Ἴβυ>κος Ῥηγῖνος ἐν διθυράμβῳ φησίν”, confermando e in parte correggendo la proposta di Schwartz, e confutando lo scetticismo di Wilamowitz, cui non era piaciuta la “contraddizione” che con quella lettura si sarebbe venuta a creare tra il primo e il secondo enunciato dello scolio: in realtà uno studio sull'impiego del termine οἰκονομία e di espressioni simili negli scolii epici e tragici rivela che lo scoliasta non intende alludere, nella prima frase, a una diversità di contenuto nelle versioni di Ibico e di Euripide, quanto piuttosto “al fatto che Ibico aveva ottenuto – narrando la stessa vicenda di Euripide – un migliore risultato dal punto di vista narrativo, grazie a una più accurata costruzione dell'episodio”<sup>75</sup>.

Abbiamo quindi la testimonianza che Ibico compose almeno un ditirambo<sup>76</sup> – in cui trattò l'episodio dell'incontro tra Elena e Menelao durante la presa di Troia, “privilegiando secondo il suo costume l'aspetto erotico della vicenda, e realizzando l'irruzione del

<sup>75</sup> Cingano 1990: 216.

<sup>76</sup> Il silenzio delle altre fonti su una produzione ditirambica di Ibico non è di per sé argomento probante: basti ricordare il caso di Simonide, del quale la tradizione riporta un solo ditirambo (PMG 539, *infra*), benché sia noto che vinse numerosi agoni ditirambici, e ancor più quello di Bacchilide, di cui – come per Ibico – la Suda ignora i ditirambi.

materiale epico nel campo della melica”<sup>77</sup> –, ma non solo. Oltre a testimoniare l’esistenza di una tradizione ditirambica magnogreca, anch’essa risalente almeno al VI secolo a.C. e attestata dalla presenza di altri ditirambografi originari delle colonie italiche e siciliane<sup>78</sup>, lo scolio euripideo comunica che il ditirambo di Ibico conteneva narrazioni mitiche, confermando, almeno dal VI secolo in poi, il mito eroico come tema privilegiato e carattere basilare della poesia ditirambica. In particolare, anche la scelta specifica dell’episodio mitico, la vicenda di Elena, si avvicina a quella del *Ditirambo I* di Bacchilide, intitolato “Αντηνορίδα ἢ Ἐλήνης ἀπαίτησις”, afferendo similmente ai miti della guerra di Troia.

In più, *in nuce* già Cingano e poi in modo più approfondito Ieranò riflettono acutamente sulla scelta del termine διαλέγεται da parte dello scoliaste: Menelao, inizialmente intenzionato a uccidere la moglie adultera che si è rifugiata nel tempio di Afrodite, *dialoga* con lei e alla fine viene persuaso a risparmiarle la vita. Non sarebbe dunque illecito avanzare l’ipotesi che il ditirambo di Ibico dedicato a Elena presentasse caratteristiche “drammatiche”, come il *Ditirambo IV* di Bacchilide, o almeno contenesse un’ampia sezione dialogata, come l’ode 17 dello stesso poeta.

Per ciò che concerne Simonide di Ceo, zio di Bacchilide, sebbene la tradizione ce lo tramandi come prolifico autore di ditirambi e assidua presenza alle feste di Atene – dato testimoniato dagli epigrammi celebrativi rubricati da Ieranò come T100 (Simonides XXVII Page = 145 Bergk = 79 Diehl), sulle cinquantasette vittorie di Simonide in contesti ditirambici<sup>79</sup>, e T101 (Simonides XXVIII Page = 147 Bergk = 77 Diehl), su una vittoria ad Atene conseguita dal poeta nell’anno 477-476 a.C.<sup>80</sup> – oltre che quasi proverbiale rivale di

<sup>77</sup> Cingano 1990: 218, che cita le parole di Privitera 1988: 128 a proposito dei componimenti di Terpanδρο, Senocrito e Arione.

<sup>78</sup> La stessa Reggio diede i natali nel V secolo a Cleomene (Σ EM Aristoph. *Nub.* 332a); nel IV Locri li diede a Carilao e Siracusa a Teodorida (Athen. 15, 699f e 7, 302b).

<sup>79</sup> AP 6.213  
 ἀνάθημα τοῦ αὐτοῦ (sc. Σιμωνίδου):  
 ἔξ ἐπὶ πεντήκοντα, Σιμονίδη, ἦραο ταύρους  
 καὶ τρίποδας πρὶν τόνδ’ ἀνθέμεναι πίνακα,  
 τοσσάκι δ’ ἡμερόεντα διδασκόμενος χορὸν ἀνδρῶν  
 εὐδόξου Νίκας ἀγλαὸν ἄρμ’ ἐπέβης.

Onviamente la questione dell’attendibilità del numero effettivo delle vittorie risulta superflua ai fini del nostro ragionamento. A riguardo, cfr. Pickard-Cambridge 1962: 16.

<sup>80</sup> *ap.* Syrian. in *Hermog. Comm.* vol I 86 pag. 389 Rabe:

πάσης γὰρ ἐπιστήμων ἀνὴρ ποιητικῆς τε καὶ μουσικῆς ὑπῆρχεν (sc. ὁ Σιμωνίδης), ὡς ἐκ νεότητος μέχρις ὀγδοήκοντα ἐτῶν νικᾶν ἐν τοῖς ἀγῶσιν Ἀθηναίων, ὡς καὶ τὸ ἐπίγραμμα δηλοῖ:

ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναίοις ὅτ’ ἐνίκα  
 Ἀντιοχίς φυλὴ δαιδάλεον τρίποδα·  
 Ξεινοφίλου δέ τις υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει  
 πεντήκοντ’ ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῶ·  
 ἀμφὶ διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἔσπετο κῦδος  
 ὀγδωκονταέτει παιδὶ Λεωπρέπεος.

Laso, come si è visto<sup>81</sup>, della sua produzione ditirambica, che pure doveva essere vasta, non resta quasi traccia.

Solo un titolo certo, quello del *Memnone* composto per Delo, ci è tramandato da Strabone (15.3.2 = PMG 539 = F351 Poltera = T131 Ieranò)<sup>82</sup>. Ditirambi poterono essere anche l'*Europa*, un poema menzionato da Aristofane di Bisanzio (562 PMG = F253 Poltera)<sup>83</sup>, e la delicata ode intitolata *Danae* (543 PMG = F271 Poltera)<sup>84</sup>, sebbene l'unico possibile indizio in tal senso sarebbe il fatto che queste composizioni fossero individuate, come i ditirambi, mediante l'uso di un titolo di argomento mitologico.

L'analisi dei limitati dati offerti dalla tradizione consente comunque a Pickard-Cambridge di arguire che i ditirambi di Simonide, "like those of Arion, dealt with definite and special divine or heroic subjects, though it is likely enough that Dionysus was appropriately recognized at some point in the poem"<sup>85</sup>, benché, per ciò che concerne almeno l'ultima affermazione, esprimersi sembri equivalere a un salto nel buio.

Per Privitera, la cui argomentazione si basa però poco efficacemente sui due non perspicui paralleli di Aristoph. *Nu.* 1353ss. e di Aristox. *fr.* 82 Wehrli, al confronto con Laso, "musicista quasi sicuramente più grande, più libero e aperto rispetto alla tradizione", la musica di Simonide era sentita come "buona musica del passato, non soltanto dal semplice ateniese del V secolo a.C., ma anche da un musicologo come Aristosseno"<sup>86</sup>.

Ieranò riconnette invece la tradizione superstite sulla produzione ditirambica di Simonide con la vasta anedddotica sul motivo della sua φιλοκέρδεια, per arguire che, sullo sfondo di quelle numerose notizie sull'avidità di Simonide, spia di una nuova consapevolezza e di un nuovo ruolo sociale del poeta lirico, "artigiano della parola più che vate ispirato dalle Muse", intenda esprimere il ruolo chiave assunto da Simonide nel contesto degli agoni ateniesi: "come poeta, alle Grandi Dionisie, Simonide partecipa di fatto a quella funzione educativa

Cfr. commento di Page 1981: 241-243.

<sup>81</sup> Aristoph. *Vesp.* 1410-1411 = T63 Ieranò; cfr. *supra*, par. 1.2.3.

<sup>82</sup> Str. 15.3.2 p. 728, 4-9 C. (4, 248 Radt): "(...) ταφήναι δὲ λέγεται Μέμνων περὶ Πάλτων τῆς Συρίας παρὰ Βαδᾶν ποταμόν, ὡς εἶρηκε Σιμωνίδης ἐν Μέμνωνι διθυράμβῳ τῶν Δηλιακῶν". Cfr. Pickard-Cambridge 1962: 17.

<sup>83</sup> Aristoph. *Byz.* fr. 124 Slater: "Σιμωνίδης δὲ ἐν τῇ Εὐρώπῃ τὸν ταῦρον ὅτε μὲν τ α ὕ ρ ο ν, ὅτε δὲ μ ἦ λ ο ν, ὅτε δὲ π ρ ό β α τ ο ν ὀνομάζει". Cfr. apparato critico Poltera 2008: 192. Entrambi gli editori dei frammenti simonidei collocano questa testimonianza nella sezione 'ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΙ', probabilmente sulla scia della vecchia edizione di Bergk. Ma Pickard-Cambridge: 1962: 17 sottolinea come non ci sia alcuna prova a sostegno di questa classificazione.

<sup>84</sup> La *Danae* figura invece tra i frammenti di incerta collocazione. Lo Schneidewin (*Sim. Cei carm. reliquiae*: 62) li ritenne tratti da un θρῆνος, e forse per questa ipotesi, considerando l'ode "un raro esempio di poesia degli stati d'animo" e mettendone in luce il linguaggio "figurativo-emozionale" e "le gradazioni dei sentimenti" nel dato visivo e in quello ritmico, sembra propendere Gentili in Gentili-Catenacci 2007: 291. Cfr. anche Harvey 1955: 168.

<sup>85</sup> Pickard-Cambridge 1962: 17.

<sup>86</sup> Privitera 1977: 33.

della *polis* che egli stesso celebra in un detto famoso (πόλις ἄνδρα διδάσκει<sup>87</sup>). Lo conferma, in fondo, anche l'autore del trattato pseudoplatonico *Ipparco* (228c), quando scrive che Simonide era stato chiamato ad Atene da Ipparco per aiutare il tiranno a 'educare' (παιδεύειν) i cittadini"<sup>88</sup>. Ma, se già da un lato è opportuno ricordare quanto infide siano conclusioni costruite su un tipo di biografismo così amante delle attinenze e delle sovrapposizioni mimetiche tra vita e opere, tra storia personale e stile dell'autore, l'analisi dello studioso pecca forse ancor più di eccessiva generalizzazione quando si arrischia ad affermare che "egli appare quasi come il *didaskalos* di ditirambi per eccellenza, come il poeta che interpreta con più convinzione il suo ruolo in quelle gare meliche che erano capaci di mobilitare (tra coreuti e giurati, pubblico e coreghi) le energie e l'interesse di un'intera comunità"<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Simonid. *fr.* 53 D. = 67 B. Cfr. PMG p. 310 (Plut. *an seni etc.* l 784 B).

<sup>88</sup> Ieranò 1997: 202-203 *passim*.

<sup>89</sup> Ieranò 1997: 203.

## Capitolo 2

### I *Ditirambi* di Pindaro

Dionigi di Alicarnasso (*De comp. verb.* 6.22, 11-12<sup>90</sup>), immediatamente prima di tramandare l'inizio del frammento di ditirambo pindarico che per noi è il 75 M., definisce il poeta tebano uno fra i κράτιστοι...ποιηταὶ τῆς αὐστηρᾶς ἄρμονίας. Aristosseno (fr. 76 Wehrli<sup>91</sup>) contrappone “τρόπος Πινδάρειος” e “τρόπος Φιλοξένειος” nel contesto di un'antinomia tra stile musicale antico e moderno.

Pindaro fu autore fecondo di ditirambi, se nella classificazione alessandrina la sua produzione occupava due libri; e, benché di quella produzione sia rimasto ben poco, ossia quelli che sono per noi i fr. 70a-86a Sn.-M., di cui sostanziosi soltanto il 70b (circa trenta versi) e il 75 (quasi venti), la sua voce è l'unica, oltre a quella bacchilidea, che faccia ancora oggi risuonare più di qualche parola “ditirambica”. Tuttavia, ciò non significa che i frammenti ditirambici pindarici sopravvissuti, sebbene esigui, non dimostrino caratteristiche comuni e specifiche.

E proprio il rilevamento di questi elementi, di questa “evidence”, ha permesso a Pickard-Cambridge di fornire una definizione efficacemente sintetica del ditirambo pindarico: “an antistrophic composition dealing with special themes taken from divine and heroic legend, but still maintaining its particular connexion with Dionysus, who is celebrated, apparently at or near the opening of the song, whatever its subject”<sup>92</sup>. Tale schematica caratterizzazione, tuttavia, non pretenderà di essere definitiva: se da una parte la presenza di Dioniso emergerà vitale dalla lettura, specificamente, del fr. 75<sup>93</sup>, e se, sebbene con una certa cautela, sia anche possibile affermare che i ditirambi pindarici trattavano episodi mitici, la cui scelta

---

<sup>90</sup> T68 Ieranò.

<sup>91</sup> = [Plut.] *De mus.* 31 1142b. Cfr. anche Philod. *De mus.* 1 18, p. 133 Rispoli = p. 20 van Krevelen (= T71 Ieranò = A13 Del Grande).

<sup>92</sup> Pickard-Cambridge 1962: 24-25.

<sup>93</sup> Cfr. *infra* par. 2.1.

parrebbe “appropriate to the city for which the dithyramb apparently was composed”<sup>94</sup> (in questo senso quindi sembrerebbe da interpretare l’espressione “*special themes*” di Pickard-Cambridge), d’altra parte si vedrà come non si posseggono elementi sufficienti per stabilire se Pindaro abbia composto odi ditirambiche in responsione strofica o meno<sup>95</sup>.

Vero rimane però che ciò che possiamo leggere dei ditirambi pindarici permette di apprezzare la presenza di alcuni *typische Elemente*<sup>96</sup>, che appariranno ancora più rilevanti e degni d’interesse quando, nel corso della Parte II, potremo constatare e confrontare quelli emersi dall’analisi dei componimenti bacchilidei, espressione del genere ditirambico – possiamo già anticipare – tanto vicina cronologicamente a quella pindarica, quanto lontana nella forma e nell’essenza e, verosimilmente, negli intenti poetici dell’autore.

## 2.1 Il ditirambo di Dioniso e l’ένθουσιασμός dionisiaco

Con la doverosa dose di prudenza che la scarsità dei testi che possiamo leggere ci impone, si può affermare che per Pindaro il ditirambo si caratterizzava in prima istanza come *canto per Dioniso*, quasi rievocando i versi archilochei del *fr.* 120 W<sup>2</sup>. E prima ancora che dalla lettura dei frammenti ditirambici rimastici, questa considerazione emerge da un frammento catalogato come *threnos*, il *fr.* 128c M.<sup>97</sup> (= 56 Cannatà Fera), in cui il poeta offre una definizione di ditirambo, mediante un confronto con altre forme di canto:

<sup>94</sup> Hamilton 1990: 212-213.

<sup>95</sup> Esaustiva la trattazione di Hamilton 1990: 212, che mette in luce come non sia possibile, per alcuno dei frammenti superstiti, decretare se fosse composto secondo una struttura triadica, o addirittura discernere con certezza una suddivisione strofica. Snell-Maehler segna dubbiamente (con un punto interrogativo) la presenza di responsione strofica nel *fr.* 70a e Führer 1972: 41ss. ha mostrato come gli scarni resti del *fr.* 70d possano essere ricondotti a una composizione triadica; il *fr.* 70b rimane tuttavia l’unico chiaro caso di ditirambo strofico, da confrontare con il *fr.* 75, in cui invece dopo 102 parole non si distinguono segnali di responsione, che dunque presuppongano cambiamento di strofe. Privitera 1977: 33, d’altro canto, si professa legittimamente scettico sul fatto che Pindaro abbia abbandonato nei ditirambi la responsione strofica. Una specifica trattazione sulla “*metrische Komposition*” dei ditirambi di Pindaro si trova anche in Zimmermann 1992: 55-60.

<sup>96</sup> Nella schematica ma sensata trattazione di Zimmermann 1992: 61-63, lo studioso si sofferma in particolare su “*Lobpreis der auftraggebenden Polis*”, “*Aktueller Anlaß*” e “*Dionysos*”.

<sup>97</sup> Frammento contrassegnato dal numero 139 nelle precedenti edizioni, sul quale si veda Cannatà Fera 1980, contributo precedente l’edizione completa dei *threnoi* del 1990. Il testo offerto è quello proposto dalla studiosa in quest’ultima edizione - accolto anche da Ieranò 1997 - e a cui si rimanda per l’apparato critico e un puntuale commento. La conoscenza del frammento si deve a uno scolio al *Reso* euripideo (Schol. Eur. *Rh.* 895), contenuto nel ms. *Vat. Gr.* 909, e al *P. Oxy.* 2447, fr. 4b 8-12, edito da E. Lobel nel 1961.

- ⊗ Ἔντι μὲν χρυσολακάτου τεκέων Λατοῦς ἀοιδαί  
 ὦλ[ρ]ιαί παιάνιδες· ἔντι [δὲ] καί  
 θιλάλλοντος ἐκ κισσοῦ στεφάνων {ἐκ} Διο[νύ]σου  
 βιρομικῶπαιόμεναι· τὸ δὲ κοίμισαν τρεῖς  
 5 τ[ι]λέκεα] Καλλιόπας ὡς οἱ ταθὲν μνᾶμ' ἀποφθιμένων·  
 ἃ μὲν εὐχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνεϊν,  
 ἃ δ' Ὑμέναιον, <δν> ἐν γάμοισι χροῖζόμενον  
 . . . κτον σύμπρωτον λάβεν  
 ἐσχάτοις ὕμνοισιν· ἃ δ' Ἰάλεμον ὠμοβόλωι  
 10 νούσῳι {ὄτι} πεδαθέντα σθένος·  
 υἰὸν Οἰάγρου <δὲ>  
 Ὅρφέα χρυσάορα

Il poeta celebra, tra gli altri canti, il peana e il ditirambo, a cui si allude perifrasticamente al v. 4 con βρομικῶπαιόμεναι<sup>98</sup> (ἀοιδαί, al v. 1), distinguendoli mediante un riferimento alle loro tradizionali caratteristiche rituali, direttamente connesse con il culto di una specifica divinità. In quest'ottica, dunque, i peani sono, ai vv. 1-2, "i canti propri dei figli di Latona dalla conocchia d'oro", mentre, ai versi immediatamente successivi, i ditirambi sono allusi come, nella musicale traduzione di Cannatà Fera, "ebberi canti di Dioniso fiorento / di corone d'edera"<sup>99</sup>.

In sostanza, quindi, per Pindaro, il ditirambo, come le altre tipologie di canto, individua se stesso e le proprie caratteristiche in rapporto al contesto religioso d'origine, al rito sacro e alle diverse occasioni festive consacrate al dio: l'occasione della *performance* è l'unico elemento che determina il genere, e, concretamente, le sue funzioni e peculiarità.

Il ditirambo, in quanto quindi canto di Dioniso, nella sua dizione e composizione, ne celebra lo spirito, e l'ebbrezza viva e l'impeto inarrestabile che il dio infonde nelle cose, come nel vivido inno<sup>100</sup> al fermento della primavera odorosa che schiude i suoi colorati germogli,

<sup>98</sup> Per l'aggettivo, cfr. Cannatà Fera 1990: 147-148. Nel suo approfondito commento, la studiosa analizza la struttura e formazione del composto di βρόμιος, epiteto di Dioniso, per cui è calzante e inevitabile il confronto con Pind. fr. 75, v. 10 e fr. 70b, v. 10, e nota acutamente come "i ditirambi siano caratterizzati da un composto la cui 'audacia' rientra nelle caratteristiche del genere", rimandando a Aristoph. Av. 1388ss. e così toccando temi rilevanti, cui sono dedicati il Capitolo 3 e, in particolare, il par. 3.2 del presente lavoro. Nella seconda parte dell'aggettivo composto, "con παῖω è indicata l'azione del vino", così come in Eub. fr. 138 Hunter, in ossequio alla metafora del vino come affezione dell'animo e/o ferita, produttiva in uno spazio molto ampio, sia in epoche che contesti, che va da Omero fino a testi tecnici (Galen. 15.627): "con un audace passaggio, ciò che da Archiloco e da altri era detto del poeta [l'ebbrezza come tipico stato d'ispirazione del poeta ditirambico], da Pindaro è riferito senz'altro alle ἀοιδαί", al ditirambo stesso.

<sup>99</sup> Cannatà Fera 1990: 112.

<sup>100</sup> Lavecchia 2000: 256 nota quanto i versi introduttivi del frammento presentino movenze tipiche dello stile innico.



pervasa dal vitale influsso del “dio largitore dell’edera, che Tonante, che Urlatore Possente noi mortali chiamiamo”<sup>101</sup>, del *fr.* 75<sup>102</sup>:

Δεῦτ’έν χορόν, Ὀλύμπιοι,  
 ἐπὶ τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,  
 πολύβατον οἷ τ’ἄστέος ὄμφαλὸν θυόεντα  
 ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις  
 5 οἴχνεῖτε πανδαίδαλόν τ’εὐκλέ’άγοράν·  
 ἰοδέτων λάχετε στεφάνων τᾶν τ’έαριδρόπων ἀοιδᾶν,  
 Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐᾳ  
 ἴδετε πορευθέντ’ἀοιδᾶν δεύτερον  
 ἐπὶ τὸν κισσοδόταν θεόν,  
 10 τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν.  
 Γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπόμεν  
 γυναικῶν τε Καδμεῖᾶν ἔμολον.  
 Ἐναργέα δ’ἔμ’ᾧτε μάντιν οὐ λανθάνει,  
 φοινικοεάνων ὀπότ’οἰχθέντος Ἦρᾶν θαλάμου  
 15 εὖοδμον ἐπάγοισιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεια.  
 Τότε βάλλεται, τότε ἐπ’ἀμβρόταν χθόν’έραται  
 ἴων φόβαι, ῥόδα τε κόμαισι μείγνυται,  
 ἀχεῖ τ’ὄμφαῖ μελέων σὺν ἀύλοῖς,  
 οἴχνεῖ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί.

L’atmosfera dell’occasione della festa è celebrata con pennellate intense e luminose, cariche della stessa vitalità ed energia proprie del dio che ispira il canto: “la penetrante vivezza dei colori e degli odori primaverili nel ditirambo per gli Ateniesi (germogli di nettare, rose e viole tra i capelli, intrecciate in corone, profuse a ciocche per terra), concorrono a ricreare quello stato di esaltazione che fa percepire gli oggetti più intensamente, sino allo stordimento allucinato ed estatico”<sup>103</sup>, tipico dell’ineffabile esperienza del culto dionisiaco. L’immediato, enfatico richiamo alla danza del v. 1 (“Δεῦτ’έν χορόν...”<sup>104</sup>) introduce subito nell’atmosfera peculiare delle τελεταί dionisiache<sup>105</sup>, dal momento che il χορεύειν è

<sup>101</sup> Traduzione dei vv. 9-10 proposta da Lavecchia 2000: 91.

<sup>102</sup> Il testo offerto è quello stabilito dalla più recente edizione di Lavecchia 2000, cui si rimanda, alle pagg. 61-64 per un esaustivo e analitico apparato critico e a 254ss. per un ampio commento.

<sup>103</sup> Privitera 1970: 129.

<sup>104</sup> Lavecchia 2000: 256 non esclude la possibilità che sussista un voluto richiamo paretimologico tra χορός del v. 1 e χάρις del verso immediatamente successivo, ad enfatizzare ancor più l’intimo legame tra il canto, la danza, la *performance* e la divinità, che è colei che ispira il sentimento di cui le celebrazioni e il ditirambo sono pervasi.

<sup>105</sup> Cfr. *fr.* 70b, 5-8, *infra*, e Lavecchia 2000: 135-137.

momento preminente del culto dionisiaco<sup>106</sup>. E di quel culto il poeta si dichiara esplicitamente profeta-sacerdote, μάντις, al v. 13, l'electo dal dio al quale, per σοφία, "non restano nascosti i chiari segni" della manifesta presenza divina.

Il dio è, quasi ritualmente, evocato, ai vv. 9-10, "τὸν κισσοδόταν θεόν, | τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν", con gli epiteti più tradizionalmente connessi con il suo culto e, anzi, l'effetto fonico allitterante e l'anafora di τὸν richiamano la dimensione acustica delle τελεταί dionisiache e proiettano direttamente l'ascoltatore e il lettore in quell'atmosfera. La stessa di cui le "danze tumultuose, fiaccole, i rombi, crepitii, gemiti urlati, grida gioiose e fischiare di serpi"<sup>107</sup> sono, di nuovo anche uditivamente, *rappresentati* nel fr. 70b, parte di quello che è per noi il *Ditirambo II*<sup>108</sup>, ai vv. 4-22:

Str. A            διαπεμ[.].[. . . . .](.)?. . . [κύ-]  
                   5        κλοισι νέαν [. . . . ε]ίδότες  
                   οἶαν Βρομίου [τελε]τάν  
                   καὶ παρὰ σκᾶ[πτ]ον Διὸς Οὐρανίδα  
                   ἐν μεγάροις ἴστα.ντι. Σεμναῖ μὲν κατάρχει  
                   Ματέρι πὰρ μεγάλαι ρόμβοι τυπάνων  
                   10 ἐν δὲ κέχλαδ[εν] κρόταλ'αίθομένα τε  
                   δαῖς ὑπὸ ξαν.θα.ῖσι πεύκαις  
                   ἐν δὲ Ναῖδων ἐρίγδουποι στοναχαί  
                   μανία τ'άλα.αί. τ'όρίνεται ριψαύχενι  
                   σὺν κλώνωι.  
                   15 Ἐν δ'ὸ παγκρα[τῆ]ς κεραυνὸς ἀμπνέων  
                   πῦρ κεκίνη[ται τό τ'] Ἐνυαλίου  
                   ἔγχος, ἀλκάεσσά [τ]ε Παλλάδο[ς] αἰγίς  
                   μυρίων φθογγάζεται κλαγγαῖς δρακόντων.

Ant. A  
                   20 Ἕριμφα δ'εἶσιν Ἄρτεμις οἰοπολὰς ζεύ-  
                   ξαισ'ἐν ὄργαῖς  
                   Βακχίαις φῦλον λεόντων α[ΥΥ-ΥΥ-  
                   ὁ δὲ κηλεῖται χορευοῖσαισι κα[ - -  
                   ρῶν ἀγέλαις.

<sup>106</sup> Cfr. Lavecchia 2000: 256.

<sup>107</sup> Privitera 1970: 129.

<sup>108</sup> Il *Ditirambo II*, per i Tebani, doveva intitolarsi *Hercules* o *Cerberus*, dal momento che narra l'episodio dell'iniziazione e della catabasi dell'eroe. Il testo del ditirambo è ricostruito dall'unione dei *fr.* 70b, restituito dal *P. Oxy.* XIII 1604, fr. 1, col II 1-2 e 8-11 e da Str. X 3.13, p. 469 (il frammento più cospicuo, che riporta una strofe e buona parte dell'antistrofe generalmente considerata parte della triade d'apertura del canto, corrispondente a quello che è considerato da Lavecchia 2000: 108 il "proemio dionisiaco" nella composizione dell'ode), con i *fr.* 81 e 346. Ancora una volta, si sceglie di proporre il testo stabilito da Lavecchia 2000: 30-39ss e lì si rimanda per l'apparato critico e un accurato vaglio filologico della tradizione diretta e indiretta.

Nella “scena tipica”<sup>109</sup> dei riti dionisiaci, raffigurata con rapidi tocchi decisi, che coinvolgono efficacemente tutti i piani sensoriali tramite l’incalzare del ritmo e il succedersi alternato delle immagini, visive e uditive (dai ρόμβοι di timpani e crotali dei vv. 9-10 allo scintillio della δαΐς del v. 11, con annessa la nota olfattiva “αίθομένα...ὕπὸ ξανθαῖσι πεύκαις”; dagli ἐρίγδουποι στοναχαί μανίαί τ’άλαλαί dei vv. 12-13 all’abbagliante κεραυνὸς del v. 15)<sup>110</sup>, e in cui il ritmo sintattico è accelerato dalla fitta successione dei brevi periodi, che si susseguono allineati paratatticamente, campeggia, di nuovo, la presenza manifesta di Dioniso, evocato, non a caso nel contesto “rumoroso” di questi versi, mediante l’epiteto di Βρόμιος.

Scelta come proemio del ditirambo, “la rappresentazione della τελετά olimpia sembra proporsi come *interpretatio mystica* della *performance*”<sup>111</sup>: l’ένθουσιασμός dionisiaco degli dei è archetipo uranio dell’esperienza vissuta nella τελετά, della gioiosa atmosfera tipica degli ὄργια dionisiaci. Nelle parole di Privitera, la festa dionisiaca degli Olimpici è un “messaggio” e il poeta è colui che ne ha avuto “visione” e sa intenderne il senso, “sa che *anche* gli Olimpici soggiacciono al dio, e conosce *come* lo celebrano; sa della sua universale potenza, ed ha esperienza mitica degli effetti di questa potenza”<sup>112</sup>.

E proprio all’avvio della *scena* e del componimento, “εἰδότες”<sup>113</sup> condensa questa particolare σοφία, competenza e capacità, del poeta ed evidenzia il carattere privilegiato dell’attività e ispirazione poetica: il poeta attinge da una conoscenza superiore che emana dall’esperienza mistica delle τελεταί e dal suo archetipo divino, e anticipa l’esplicita affermazione di autocoscienza poetica che da una parte chiude, quasi in una composizione circolare, ai vv. 23-27, il “proemio dionisiaco”, e dall’altra, attraverso il modulo di stacco “ἐμὲ δ(ἐ)”, apre alla sezione successiva, che doveva contenere, secondo Lavecchia, un “catalogo delle glorie tebane”<sup>114</sup>:

Ἐμὲ δ’έξαίρετο[ν]  
 κάρυκα σοφῶν ἐπέων  
 25 Μοῖσ’ ἀνέστασ’ Ἐλλάδι κα[λ]λ[υ]υ –  
 εὐχόμενον βρισαρμάτοις θ[ε]

<sup>109</sup> Lavecchia 2000: 135 n. 11.

<sup>110</sup> Cfr. Privitera 1970: 128-129: “Ogniqualevolta hanno attinenza con i sensi (soprattutto con la vista e l’udito, ma anche con l’olfatto) gli elementi tematici sono insistiti ossessivamente”

<sup>111</sup> Lavecchia 2000: 136.

<sup>112</sup> Privitera 1970: 125.

<sup>113</sup> L’analisi si basa sull’interpretazione del participio non legato a νέαν e al correlato sostantivo, plausibilmente retti dal verbo del v. 4, in accordo con Lavecchia 2000: 133; così, “il coro e il poeta *inviano* il canto traendolo dalla *conoscenza* della τελετά dionisiaca”.

<sup>114</sup> Nella ricostruzione della composizione dell’ode proposta da Lavecchia 2000: 108-109.

ἔνθα ποθ' Ἀρμονίαν [φ]άμα γὰρ[Ὀ –  
Κάδμον...

Come nel *fr.* 75, v. 13 l'io poetico<sup>115</sup> si dichiara in possesso della conoscenza della presenza dionisiaca e, in virtù di questa, μάντις, vate mediatore tra il divino e l'umano, così e con ancor più esplicito orgoglio, in questi versi si proclama κᾶρυξ, scelto dalle Muse, σοφῶν ἐπέων, dove l'aggettivo, che per ipallage indica la particolare competenza del poeta, rinvia al contenuto di una conoscenza privilegiata, in quanto, come abbiamo verificato dall'analisi dei versi precedenti, sgorgante dal contatto diretto con il divino<sup>116</sup>.

Offrendo il festante *exemplum* divino di festeggiamento dionisiaco, in cui rombano i timpani, i crotali crepitano, la fiaccola brucia odorosa di resine, le Naiadi folleggiano, il fulmine incandescente spira fuoco, la lancia si agita, le serpi dell'egida di Atena sibilano e Artemide s'avanza in mezzo a leoni, in preda anche lei alla *mania* bacchica, il poeta ha mostrato il vero spirito dionisiaco e la giusta modalità di celebrazione del dio. "Ecco il modo di festeggiare degnamente Dioniso: manifestando pienamente se stessi. Non diversamente il poeta comporrà dei canti veramente dionisiaci se realizzerà le norme proprie del genere, e tra di esse quell'una che è comune a tutti i frammenti ditirambici di Pindaro: l'*entusiasmo*, tanto più puro quanto è più nitida e rigorosa la rappresentazione dell'energia latente nelle cose e negli esseri, nel momento in cui erompe e si rivela nella sua pienezza epifanica"<sup>117</sup>.

## 2.3 Il ditirambo pindarico fra tradizione e innovazione

L'autoconsapevolezza della propria responsabilità e funzione di poeta comporta dunque in Pindaro una certa attenzione a questioni di poetica e rispetto di quelle leggi, dettate dall'occasione e dalla tradizione, che permettono al genere di esplicitare la sua funzione, come abbiamo avuto modo di intuire dalla lettura dei passi analizzati finora.

Un'espressione ancor più esplicita di una sollecitudine di questo tipo da parte del poeta tebanico si può apprezzare nei primi tre versi del già analizzato *fr.* 70b, che contengono una

<sup>115</sup> Ampiamente nota la discussione critica sui problemi connessi con l'identificazione e l'attribuzione della prima persona singolare nella lirica corale. Nel caso del *Ditirambo II*, tuttavia, Lavecchia 2000: 169-170 – e noi con lui – si dichiara convinto che "il richiamo all'ispirazione (v. 25) indichi che il locutore si fa portavoce del poeta, il cui *io* viene mediato dal coro".

<sup>116</sup> Lavecchia 2000: 170 suggerisce l'opportuno confronto con *Pae.* 6, 51-53, altro passo in cui il tema dell'ispirazione-conoscenza poetica è inserito in un contesto cletico.

<sup>117</sup> Privitera 1970: 127.

contrapposizione rispetto a un non meglio specificato più antico stato del ditirambo (πρὶν, v. 1), non immediatamente chiara:

Πρὶν μὲν εἶρπε σχοινοτένειά τ' αἰοῖδὰ  
 διθυράμβων  
 καὶ τὸ σὰν κίβδηλον ἀνθρώποισιν ἀπὸ στομάτων,  
 διαπεμ[.].[.....](.)?...[κύ]  
 5 κλοισι νέαν ...

In che senso, in particolare, il ditirambo precedente sia σχοινοτενής, “teso come una corda” è oscuro. Lavecchia nota bene che l’aggettivo non riguardi la danza<sup>118</sup> o la monotonia e lunghezza dei ditirambi antichi, ma la αἰοῖδὰ in quanto emissione vocale del canto, come risulta evidente dal nesso con il σὰν κίβδηλον e ἀπὸ στομάτων (v. 3). Pindaro, quindi, starebbe criticando alcuni elementi fonici della παλαιὰ αἰοῖδὰ e polemizzando contro una tecnica di composizione che rende sgradevoli determinati aspetti della *performance*<sup>119</sup>.

Al di là delle varie ipotesi interpretative sulla natura specifica della caratteristica veicolata dall’aggettivo σχοινοτενής<sup>120</sup> e sull’entità della *vexata quaestio* del sigma nella produzione pindarica, collegata già dagli antichi<sup>121</sup> all’asigmatismo lasiano, rilevante è in primo luogo che ancora una volta, come già implicitamente nel *fr.* 128c M., Pindaro si dimostri sensibile a questioni di poetica connesse con le leggi e l’evoluzione del genere ditirambico e, a un secondo livello, che, proprio in quest’ottica, rivendichi indirettamente per il *suo* ditirambo<sup>122</sup> la caratteristica di genuinità e vera conformità al genere.

Rifiutando il sigma κίβδηλον, il poeta starebbe proponendo da una parte un ritorno alla pronuncia genuina, non contraffatta da esperimenti poetico-musicali; ma la contrapposizione con il passato aspettata dopo un sospeso “πρὶν μὲν” suggerisce una consapevolezza da parte di Pindaro di farsi autore di ditirambi caratterizzati da *novità*. In che cosa potesse specificamente consistere questa novità, non ci è concesso valutarlo, per via della scarsità di quanto possiamo leggere dei ditirambi del poeta tebano. Purtuttavia, anche Orazio celebrerà i “*nova verba*” come caratteristica dei suoi “*audaces dithyrambos*” in quel monumento che della musa pindarica immortalerà in *Carm.* IV 2, 5-12 (= T70 Ieranò):

<sup>118</sup> Per un’interpretazione di segno opposto, cfr. D’Angour 1997: 331-351.

<sup>119</sup> Cfr. Lavecchia 2000: 125-126.

<sup>120</sup> Che essa possa designare un κῶλον o una περίοδος eccedenti una determinata lunghezza o l’uso eccessivo di periodi “lunghi”, con poche pause forti, che provocava l’effetto di un canto *strascicato*, sono solo ipotesi; cfr. Lavecchia 2000: 126-127.

<sup>121</sup> Aristox. *fr.* 88 Wehrli *ap.* Athen. 10, 455c; cfr. le Testt. 57a-64 Ieranò e, *supra*, il par. 1.2.3.

<sup>122</sup> “Il ditirambo che egli contrappone al precedente non è quello dei suoi tempi, ma il suo”, secondo Privitera 1970: 124.

- 5 Monte decurrens velut amnis, imbres  
 quem super notas aluere ripas,  
 fervet immensusque ruit profundo  
 Pindarus ore,  
 laurea donandus Apollinari,  
 10 seu per audacis nova dithyrambos  
 verba devolvit numerisque fertur  
 lege solutis...

Pindaro si farebbe sì portavoce, con il suo ditirambo, dell'esigenza di un recupero degli aspetti tradizionali, connessi con la matrice culturale e rituale del genere, presumibilmente già opaca nelle coeve anticipazioni degli sviluppi successivamente sfociati nell'esperienza del ditirambo "nuovo" e, di certo – possiamo anticipare – nelle odi bacchilidee, come abbiamo avuto modo di riscontrare dal diretto collegamento ideale e concreto tra tipologia di canto e divinità ispiratrice e dedicataria, istituito nei versi del *fr.* 128c M. e dall'apprezzamento del forte *enthousiasmos* dionisiaco che traspare e, anzi, prorompe dai più cospicui frammenti ditirambici pindarici rimasti.

Ma d'altro canto, Pindaro stesso propone la sua poesia ditirambica, nei primissimi versi del *fr.* 70b – in una posizione, all'interno della composizione del canto poetico, di cui sarà superfluo ricordare la significatività – sotto il segno della novità, probabilmente a livello di *suono*, e questa stessa è la strada che sembra indicarci la designazione oraziana dei ditirambi pindarici come *audaci* e, soprattutto, della dizione di quelli come *nova*. Vero è che, da una parte, come nota realisticamente Ieranò, l'*audacia*, la *novitas* e i ritmi *soluti* del ditirambo pindarico potrebbero trovare, più in generale, un corrispettivo nell'immagine corrente che del genere possedevano i latini<sup>123</sup>; nondimeno, la questione su quelli che dovevano essere i peculiari caratteri musicali, linguistici e stilistici dell'ᾠοῖδὰ διθυράμβων pindarica rimane aperta per gli studiosi, da Seaford<sup>124</sup> che, proprio con particolare attenzione ai frammenti da noi analizzati, ha evidenziato l'uso di un vocabolario che anticiperebbe la *lexis* tipica del ditirambo più tardo, per l'alta frequenza di parole composte, ad Hamilton<sup>125</sup>, che nega l'adattabilità del criterio degli "elaborately compound epithets" individuato dal suo predecessore per il lessico ditirambico attestato da frammenti pindarici.

<sup>123</sup> Ieranò 1997: 217-218, che offre come parallelo Cic. *De Orat.* III 48.185-186 = T192a, e in particolare l'enunciato "licentior et divitior fluxit dithyrambus", che è inserito però all'interno di un contesto trattatistico e retorico in cui il termine di confronto ideale sembrerebbe il ritmo della prosa, dell'*oratio*, che "liberior est et plane, ut dicitur, sic est vere soluta" (III 48.184).

<sup>124</sup> Seaford 1977-78: 88 nn. 59-60 e p. 92.

<sup>125</sup> Hamilton 1990: 214-216.

In ogni caso, ci sembra di poter scegliere come conclusione fittizia di una discussione ancora viva – e su cui l’analisi della voce bacchilidea potrà forse aggiungere qualcosa – come quella della poesia ditirambica pindarica, l’intuizione di Lavecchia, da tenere di conto in quanto frutto dell’apprezzabile sensibilità maturata nel lavoro di edizione dei ditirambi del poeta tebano: secondo lo studioso, “lo stile dei *Ditirambi* doveva accentuare due caratteri tipici della lirica pindarica: la potenza espressiva e la solennità, probabilmente tese a rievocare i πάθη peculiari delle τελεταί dionisiache”<sup>126</sup>; alcune tra le loro, forse distintive, caratteristiche, devono essere dunque ricercate in un effetto psicagogico, trascinante, e in una forte espressività, a livello del significato e del significante.

---

<sup>126</sup> Lavecchia 2000: 14.

## Capitolo 3

### Il ditirambo nella sensibilità letteraria antica

Ripercorrere o, più realisticamente, tentare di ricostruire la storia e di seguire le misteriose e sorprendenti vicende genetiche ed evolutive del ditirambo ha permesso finora di mettere in luce gli aspetti chiave con cui il genere doveva presentarsi, almeno nella fase matura del suo sviluppo, più o meno lontano dalle nebulose origini rituali dionisiache: un componimento di esecuzione corale quindi, di impianto narrativo, dotato di un titolo in quanto costruito attorno a un nucleo mitologico, con più o meno forti legami contenutistici con Dioniso.

Per tratteggiare un'immagine ancor più fededegna e il più possibile vicina alla realtà e spoglia di teorizzazioni moderne, sarà utile dedicare una qualche attenzione alla percezione che della produzione ditirambica possedeva la stessa riflessione letteraria greca e allo specchio della evoluzione di essa riflesso in altri generi, per coglierne ancora più profondamente, per quanto lecito, l'essenza. In particolare, in questo capitolo seguiremo la questione della critica platonica agli sviluppi del cosiddetto ditirambo "nuovo", percorso che ci permetterà di maturare ancora più salda coscienza dell'importanza del genere all'interno della vita culturale, politica e sociale della *polis*; andremo alla ricerca, tra le righe dei giochi scherzosi e delle parodie mimetiche della commedia arcaica, dei nuclei di quegli elementi di *lexis* e stile che il ditirambo agli occhi e alle orecchie di quell'epoca doveva possedere; rifletteremo, con interesse specifico per la vicenda della tradizione del testo dei ditirambi di Bacchilide, sui criteri alessandrini di classificazione del genere e sulla loro validità.

Com'è ben noto agli studiosi dell'antichità, la letteratura greca dispiega per tutta la sua storia un alto livello di autocoscienza e un'elevata capacità di approfondimento e riflessione su stessa. Non sorprende che nei tre contesti e "momenti" presi in esame, secondo modalità e con finalità differenti e commisurate ai diversi generi ed epoche, il ditirambo, i suoi



caratteri e la sua evoluzione siano stati argomenti degni di rilevante interesse, se rapportiamo tale attenzione al ruolo centrale che le rappresentazioni ditirambiche dovettero assumere fin già a partire dagli ultimi decenni del VI secolo nell'ambito della vita culturale e sociale greca: l'assunzione della *performance* ditirambica nelle gare delle Grandi Dionisie e di altre festività come una delle principali manifestazioni artistiche della democrazia ateniese del V secolo, infatti, ne avrebbe fatto un momento fondante della vita culturale, politica e sociale della *polis*: le spettacolari rappresentazioni ditirambiche che alle Dionisie vedevano protagonisti ampi cori di cittadini fastosamente abbigliati e ben addestrati al canto e alla danza circolare con l'accompagnamento dell'aulo, offrivano infatti l'occasione per un rafforzamento dei vincoli di solidarietà tra i membri delle tribù che fornivano i cori, oltre a determinare una progressiva accentuazione degli aspetti spettacolari del genere<sup>127</sup>.

### 3.1 Gli sviluppi del ditirambo *nuovo* nella critica platonica alla “degenerazione” della musica

Nonostante la pressoché totale scarsità di testi, possiamo tratteggiare, almeno nelle sue linee essenziali, quel particolare processo di evoluzione delle forme poetiche e musicali che interessò la melica in generale, e il ditirambo in particolare, tra la fine del V e gli inizi del IV secolo, grazie ai riflessi che queste trasformazioni, progressive ma pure piuttosto nette e ben evidenti già alla sensibilità dei contemporanei, provocarono nella coeva riflessione letteraria.

La testimonianza dello Pseudo-Plutarco<sup>128</sup>, al di là della correttezza metodologica della sua impostazione e della verosimiglianza dello schema interpretativo sul ruolo effettivo ricoperto da Laso nella storia e negli sviluppi della poesia antica, traccia una linea evolutiva, che dal poeta di Ermione procede al nuovo ditirambo di poeti come Melanippide di Melo, Filosseno di Citera, Cinesia di Atene, Frinide di Mitilene e Timoteo di Mileto, all'insegna dell'aumento dello sperimentalismo strumentale da un lato, manifestatosi in particolare nell'estensione della πολυφωνία auletica ad altri strumenti e nella conseguente tendenza alla realizzazione di arditezze melodiche, come rivela anche la stessa insistenza sul tema della ποικιλία, delle “variazioni” musicali; dall'altro, di un passaggio a forme esecutive via via

<sup>127</sup> Cfr. Imperio 1998: 76.

<sup>128</sup> [Plut.], *De mus.* 29-30 1141-2 Ziegler = T66 Ieranò. Cfr. relativo commento di Ieranò 1997: 206ss.

più “drammatiche” e “mimetiche”, con un’apertura sempre maggiore a forme esecutive monodiche, a discapito della tradizionale struttura eminentemente corale<sup>129</sup> e una ricerca sempre più mirata per la spettacolarizzazione<sup>130</sup>. In sostanza, nella nuova musica, il testo tenderà a essere sopraffatto dall’elemento musicale, se non ridotto esso stesso a pura sequenza di suoni, e, in particolare nell’esecuzione ditirambica, assumerà progressivamente maggior rilievo il virtuosismo di cantanti e musicisti, in assoluta controtendenza rispetto al gusto tradizionale, per il quale la parola e il canto costituivano un’entità inscindibile e di importanza assolutamente primaria rispetto all’accompagnamento strumentale<sup>131</sup>.

Contro sviluppi di questo tipo non potevano che appuntarsi gli strali della critica filosofica platonica, che denunciò in particolar modo i pericoli di ripercussioni a livello della formazione culturale ed etico-politica dei cittadini ateniesi insiti in una poesia accusata di sganciarsi dalla sua matrice religiosa e perdere il suo ruolo “politico”, di essere in sostanza incapace di farsi tradizionale portavoce dei più alti valori dell’educazione e della vita dell’uomo.

A questa paventata operazione di disgregazione del sistema educativo e valoriale largamente doveva contribuire la poesia ditirambica, visto che è proprio la produzione dei ditirambografi, accanto a quella dei tragici, il destinatario prediletto della critica platonica, ben inserita nella cornice della più generale riflessione del filosofo sul valore della poesia e della complessiva condanna alle manifestazioni poetiche coeve.

Tale è lo sfondo che emerge infatti da Plat. *Ap. Socr.* 22a-c (= T202a Ieranò), dove Socrate, recatosi ἐπὶ τοὺς ποιητὰς τοὺς τε τῶν τραγωιδῶν καὶ τοὺς τῶν διθυράμβων καὶ τοὺς ἄλλους, e avendo preso in mano αὐτῶν τὰ ποιήματα ἃ μοι ἐδόκει μάλιστα πεπραγματεῦσθαι e sul senso di essi avendo interrogato gli autori, conclude che, essendosi quasi tutti i presenti non professionisti rivelati maggiormente in grado di commentare ciò che loro stessi avevano scritto, οὐ σοφία ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ

<sup>129</sup> Per ciò che concerne quest’aspetto, esaustiva e chiara è la testimonianza dello pseudo-Aristotele di *Probl.* 19.15 (= T76 Ieranò), dove si stabilisce una connessione tra passaggio a una struttura sempre “meno corale”, più drammatica e astrofica dei canti ditirambici, evoluzione delle forme poetiche e trasformazione del ruolo sociale degli agoni: “Διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικά; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι ἢ ᾠδὴ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής; καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῆ μιμήσει ἠκολούθει αἰεὶ ἕτερα γινόμενα. Μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. Διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον”. Modulare un gran numero di variazioni - continua l’argomentazione - è più facile infatti per un solista che per un coro, e per un professionista che per chi pensi soltanto a rispettare l’*ethos* musicale.

<sup>130</sup> Sulle caratteristiche del *nuovo* ditirambo, ancora utile Schönewolf 1938. Una chiara e agile sintesi delle tendenze e principali innovazioni introdotte si ritrova anche in Imperio 1998: 76-77. Cfr. anche Zimmermann 1992: 118-121.

<sup>131</sup> Cfr. Imperio 1998: 77.

θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοῦδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλὰ, ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι.

La nota critica all'ένθουσιασμός, quasi bacchico, come espressione di irrazionalità e insensato furore, ritorna anche in *Leg.* III 700d-701a (= T74 Ieranò), dove la critica platonica assume una grande coerenza, muovendo dall'elogio di un passato di equilibrio, misura e giustizia, da cui la poesia, e così la società, si sono allontanate, verso la παρανομία e la sfrenata έλευθερία della presente θεατροκρατία, in cui gli applausi sono il metro di giudizio e la moda è legge:

[ΑΘ.] Ταῦτ'οὔν οὕτω τεταγμένος ἤθελεν ἄρχεσθαι τῶν πολιτῶν τὸ πλῆθος, καὶ μὴ τολμᾶν κρίνειν διὰ θορύβου· μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ'ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ ἀύλωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες ὑπ'ἀνοίας καταψευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ'ἠντινοῦν μουσική, ἡδονῆ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χειρῶν ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα.

Essendo le leggi musicali inserite nel più ampio contesto delle norme che governano la vita sociale, la loro infrazione porta a un sovvertimento dell'equilibrio socio-politico<sup>132</sup> e, sul piano strettamente letterario, a uno snaturamento dei singoli generi e dei caratteri peculiari di questi, fino al loro arbitrario e caotico mescolamento, tale da rendere difficile distinguere θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις<sup>133</sup>.

La "legge" che sembra guidare questi poeti invasati quasi come baccanti, caduta la tradizionale e salutare distinzione tra i generi, è la ricerca, ad ogni costo e mediante qualsiasi espediente retorico e musicale, dell'ἡδονή, concetto tanto privo di implicazioni morali quanto per questo avvertito come disgregante e pericoloso da Platone.

<sup>132</sup> Argomento che ritorna in *Resp.* 424c.

<sup>133</sup> Analogamente Aristotele (*Pol.* 7 1341b20-1342b17), sempre in prospettiva paideutica, mette in guardia dalle commistioni tra le diverse ἄρμονιαί (cfr. anche *Plat. Resp.* 3 397b-d), a ciascuna delle quali corrispondono diversi ἦθη. Il filosofo, citando come prova il fallimentare tentativo di Filosseno di approdare all'armonia "dorica", sostiene che il ditirambo non possa essere che eseguito secondo l'armonia "frigida": πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς ἀύλοις, τῶν δ'ἄρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον, οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον, καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε, καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον τοὺς Μύσους οὐχ οἷός τ'ἦν, ἀλλ'ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἄρμονίαν πάλιν (1342b4-12).

Proprio nel segno della persecuzione dell'amorale ἡδονή e del "χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς μόνον"<sup>134</sup> si dispiega la critica poetica platonica di *Gorg.* 501e-502c dove, prima di chiamare in causa la tragedia, ἡ σεμνή αὐτή καὶ θαυμαστή, ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις, e sferrare così il colpo definitivo ai falsi e vuoti valori della mimesi poetica, Socrate incalza e costringe Callicle ad ammettere che la poesia, in sostanza, è costruita per τὴν ἡδονὴν ἡμῶν μόνον διώκειν, ἄλλο δ'οὐδὲν φροντίζειν, appuntandosi, in particolare, sulla musa del ditirambografo Cinesia –

ἢ ἡγῆ τι φροντίζειν Κινησίαν τὸν Μέλητος, ὅπως ἐρεῖ τι τοιοῦτον ὅθεν ἂν οἱ ἀκούοντες βελτίους γίγνουντο, ἢ ὅτι μέλλει χαριεῖσθαι τῷ ὄχλῳ τῶν θεατῶν;

– per giungere alla definitiva e inappellabile conclusione che

ἢ τε κιθαρωδικὴ δοκεῖ πᾶσα καὶ ἡ τῶν διθυράμβων ποίησις ἡδονῆς χάριν ἡρῆσθαι.

Il ditirambo nuovo, nell'argomentazione platonica, si dimostra quindi come l'esempio indiscutibile e manifesto di una poesia svuotata della sua essenza e funzione originaria e tradizionale, vacua, se non fittizia e ingannatrice.

Dal piano dell'essenza a quello del discorso, dal livello dell'*ousia* a quello della *lexis*, il ditirambo viene specificamente a caratterizzarsi tanto nella prosa dialogica platonica quanto, come vedremo, nei coloriti giochi mimetico-parodici della commedia, quasi per antonomasia, quasi proverbialmente, come forma espressiva costruita ad arte e vuota, come infatti emerge dal confronto di *Hipp. Ma.* 292c (= T167 Ieranò),

"Εἰπέ μοι," φήσει, "ὦ Σώκρατες, οἶει ἂν ἀδίκως πληγὰς λαβεῖν, ὅστις διθύραμβον τοσοῦτον ἄσας οὕτως ἀμούσως πολὺ ἀπῆσας ἀπὸ τοῦ ἐρωτήματος;"

in cui Socrate propone, in modo divertito, la possibile questione di un suo ipotetico interlocutore, e di *Phaedr.* 238c5-d (= T168a Ieranò)<sup>135</sup>, in cui in particolare "διθύραμβος" si caratterizza, come sarà ancor più esplicitamente e gustosamente nella parodia aristofanesca di Cinesia, in quanto discorso eccessivo, altisonante, *divino*, non di questa terra:

[ΣΩ.] Ἀτάρ, ὦ φίλε Φαῖδρε, δοκῶ τι σοί, ὥσπερ ἑμαυτῷ, θεῖον πάθος πεπονθέναι;

[ΦΑΙ.] Πάνυ μὲν οὖν, ὦ Σώκρατες, παρὰ τὸ εἰωθὸς εὐροιά τίς σε εἴληφεν.

[ΣΩ.] Σιγῇ τοίνυν μου ἄκουε. τῷ ὄντι γὰρ θεῖος ἔοικεν ὁ τόπος εἶναι, ὥστε ἐὰν ἄρα πολλακίς νυμφόληπτος προϊόντος τοῦ λόγου γένωμαι, μὴ θαυμάσης· τὰ νῦν γὰρ οὐκέτι πόρρω διθυράμβων φθέγγομαι.

<sup>134</sup> Per l'espressione, cfr. Dalfen 1974: 213.

<sup>135</sup> Cfr. anche *Phaedr.* 241d-e (= T168b Ieranò).

Ma il piano della *lexis* sarà quello su cui meglio di tutti, mediante gli strumenti mimetici della parodia e del rovesciamento, si muoverà la commedia, in particolare aristofanesca, che ci regalerà un colorato graffito di ciò che doveva apparire alla sensibilità letteraria dei contemporanei la poesia ditirambica del V secolo.

### 3.2 Aristofane: la *lexis* ditirambica nelle parodie comiche

Nel corso della parabola evolutiva del ditirambo che stiamo provando a tracciare, all'interno dello sviluppo di quelle tendenze che porteranno alla formazione dei caratteri distintivi del ditirambo *nuovo*, da segnalare è l'inclinazione alla ricerca di un'espressione particolarmente ricca di epiteti esornativi, composti roboanti e sonori, con l'effetto di una *lexis* altisonante, verbosa, ampollosa. Venuto ormai meno, infatti, l'indissolubile connubio tradizionale tra poesia e musica, anche nella composizione del testo gli artisti presero a ricercare effetti sonori, "a creare parole nuove e composti sesquipedali, dando vita così a una dizione artificiosa e ridondante, che poi divenne *la* dizione ditirambica per antonomasia"<sup>136</sup>.

La poesia ditirambica è infatti spesso rubricata sotto la specie di uno stile eccessivo e vuoto; dal IV secolo in poi, il termine διθυραμβῶδες, a partire per noi da Plat. *Crat.* 409b-c<sup>137</sup>, dove Ermogene lo usa per ammirare il nome della luna e l'etimologia di esso fornita da Socrate, ricorre a indicare espressioni alate, in quanto particolarmente ispirate e immaginifiche, o in quanto astruse e complessamente elaborate.

Seaford sintetizza efficacemente le caratteristiche della *lexis* ditirambica dalla seconda metà del V secolo, analizzando i frammenti superstiti e la parodia aristofanesca, in tre categorie essenziali, fornendo per ciascuna riscontri poetici: "a) the elaborately compound epithets; b) the frequency and aggregation of epithets; c) periphrasis, often of a riddling nature"<sup>138</sup>.

In particolare, l'uso ricorrente di nomi composti, διπλά ο σύνθετα ὀνόματα, è esplicitamente attestato come caratteristica del linguaggio ditirambico nella trattatistica aristotelica di *Poe.* 22 1459a8-10<sup>139</sup> e *Rhet.* 3 1406a35-b5<sup>140</sup>, tanto che in seguito, in età tardoellenistica e imperiale, ogni prosa eccessiva, barocca o troppo carica di immagini poetiche verrà definita

<sup>136</sup> Imperio 1998: 77.

<sup>137</sup> T166 Ieranò.

<sup>138</sup> Seaford 1977-78: 88. Caratterizzazione che si rivelerà, come potremo apprezzare nella Parte II di questo lavoro, notevolmente appropriata anche per la poesia ditirambica bacchilidea.

<sup>139</sup> "Τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις" (= T169 Ieranò).

<sup>140</sup> "Οἱ δ' ἄνθρωποι τοῖς διπλοῖς χρώνται, ὅταν ἀνώνυμον ἦ καὶ ὁ λόγος εὐσύνθετος, οἷον τὸ χρονοτριβεῖν· ἀλλ' ἂν πολὺ, πάντως ποιητικόν. Διὸ χρησιμωτάτη ἡ διπλῆ λέξις τοῖς διθυραμβοποιοῖς· οὗτοι γὰρ ψοφῶδεις". Cfr. T169b Ieranò.

“ditirambica”<sup>141</sup>. E proprio questi caratteri saranno sottolineati e, mediante sottili giochi parodici, portati all’estremo eccesso, dalla commedia, soprattutto dall’*archaia*.

Quello che è stato dunque fino a questo punto descritto come il linguaggio proprio, in generale, dei nuovi musicisti e tipico, in particolare, dei pomposi ditirambografi, dei κυκλίων χορῶν ἄσματοκάμπται, evocati mimeticamente, in Aristoph. *Nu.* 331-333 (= T195a Ieranò), in mezzo ad altri sedicenti sapienti -

Θουριομάντεις, ἰατροτέχνας, σφραγιδονυχαργοκομήτας·  
κυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπταις, ἄνδρας μετεωροφένακας -

dove, come acutamente nota la Imperio, l’espressione “κυκλίων χορῶν ἄσματοκάμπται” riflette da una parte la modalità performativa, “la composizione e la disposizione circolare dei cori ditirambici, dall’altra i ‘contorcimenti’ poetico-musicali dell’arte ditirambica”<sup>142</sup>, è frequentemente oggetto di irrisione comica; basti apprezzare Aristoph. *Vesp.* 220-221, dove i nuovi canti sono definiti con una parola-accumulo “μέλη ἀρχαιομελισιδωνοφρυνηχίρατα”, e *Pa.* 829-831<sup>143</sup> dove le ψυχὰὶ δὴ τρεῖς διθυραμβοδιδασκάλων sono descritte da Trigeo ξυνελέγοντ’ ἀναβολὰς<sup>144</sup> ποτώμεναι | τὰς εὐδιαεριαυερηνχέτους<sup>145</sup> τινάς.

Ma l’etereità e inconsistente “volatilità” della poesia ditirambica è parodiata in particolare nel grottesco ritratto di Cinesia, il ditirambografo senza dubbio più colpito dagli attacchi dei poeti comici e dalle critiche degli autori della letteratura seria, delineato da Aristofane negli *Uccelli*, dove il personaggio, in quanto protagonista di una delle note scene di intrusi della commedia, rappresenta per noi anche la sola compiuta testimonianza della vitalità scenica

<sup>141</sup> Cfr. Testt. 171a, 173, 178, 179a-c Ieranò e relativo commento.

<sup>142</sup> Imperio 1998: 75.

<sup>143</sup> T157a Ieranò.

<sup>144</sup> Si confrontino le Testt. 157a-b, 158, 159, 160, 161a-b, 162 Ieranò, dove sono usati alternativamente i termini ἀναβολή e προοίμιον, che in ogni caso non appaiono esattamente sinonimi dal confronto con Pind. *Pyth.* 1.4 “ἀμβολαὶ προοιμίων”, benché l’ode pindarica non paia contesto adatto per sottili distinzioni terminologiche di carattere tecnico; è indubbio, con Ieranò, che i due termini siano quantomeno affini, e sicuro che, da un certo momento in poi, essi siano apparsi identici agli autori antichi (Ieranò 1997: 289).

Su cosa fossero esattamente le ἀναβολαὶ, quindi, le idee non sono chiare. Secondo Comotti 1989: 115, l’ἀναβολή ditirambica, per quanto riguarda il periodo che va dalla metà del V alla metà del IV secolo, doveva essere “una introduzione in versi liberi da responsione, cantata da un solista, che presentava argomenti diversi da quelli di carattere mitologico e narrativo del canto corale, argomenti certamente legati all’occasione del canto e all’attualità”; non abbiamo alcuna traccia di ἀναβολαὶ, ma ciò potrebbe essere facilmente spiegato alla luce del loro forte legame con l’occasione specifica della rappresentazione e del fatto che, non essendo riutilizzabili, potevano non essere conservate insieme con il testo corale. Interessante inoltre l’ipotesi di connessione tra ἀναβολαὶ e la caratteristica “assenza di Dioniso” dai ditirambi bacchilidei, che avremo modo di approfondire nella Parte II: la dedica del componimento al dio avrebbe potuto essere contenuta nelle ἀναβολαὶ che precedevano immediatamente l’esecuzione dei canti e che non ci sono pervenute.

<sup>145</sup> ἐὐδι- Bentley: τένδι- tradito. La correzione εὐδιαεριαυερηνχέτους è a testo nell’edizione oxoniense di Douglas Olson del 1998.

della maschera del ditirambografo<sup>146</sup>. La scena dei vv. 1372-1409, che Dobrov definisce “more festive and playful than critical”, è in realtà volutamente intessuta nel segno di una critica “seria”, in quanto carica di quelle implicazioni di carattere etico e paideutico che abbiamo già visto operanti come terreno ideale nelle diverse formulazioni del giudizio critico platonico<sup>147</sup>: Cinesia è infatti rappresentato in cielo, dopo essere giunto dalla terra a Nubicuculia, per ottenere le ali, incastonato tra l’ingresso e la presentazione del Parricida e quelli del Sicofante, evidenti personificazioni della crisi dei valori tradizionali, in quanto simbolo l’una della mancanza di rispetto per i genitori, l’altra delle leggi, esattamente come la maschera del ditirambografo viene a sintetizzare la violazione delle norme poetiche tradizionali e la conseguente degradazione del valore dell’arte musicale.

Cinesia, ai vv. 1372-1375, fa il suo ingresso sulla scena regalando un breve divertente saggio della sua arte:

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις  
πέτομαι δ’ὄδδὸν ἄλλοτ’ ἐπ’ἄλλαν μελέων...  
1375 ...ἀφόβῳ φρενὶ σώματί τε νέαν ἐφέπων.

E a Pistetero, che, al v. 1379, imitando la dizione ditirambica, gli chiede

τὶ δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;

Cinesia dichiara solenne di voler diventare un ὄρνις, un λιγύφθογγος ἀηδῶν (v. 1380). Quando poi Pistetero si fa impaziente e impone all’alato poeta di παῦσαι μελωδῶν e di spiegarsi chiaramente, Cinesia intona i vv. 1383-1385:

ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος  
ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν  
1385 ἀεροδομήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς.

Allo stupore di Pistetero che i preludi si possano cogliere ἐκ τῶν νεφελῶν, il cantore, ai vv. 1387-1390, rivela:

<sup>146</sup> Cfr. Imperio 1998: 81 e, in particolare, *ibid.* nota n. 71.

<sup>147</sup> Nella critica alla degenerazione della nuova musica, una matrice ideale che coinvolga implicazioni etiche e paideutiche sulla funzione civica della poesia non manca neanche nella commedia, che con Aristofane si fa portavoce pertanto anche di una critica di segno “serio” o, meglio, socialmente impegnato. In *Nu.* 961-987 la critica alla degenerazione musicale è funzionalmente inserita in un contesto di condanna della mancanza di valori del presente e del decadimento della buona educazione del passato in tutti i campi della vita. Si fronteggiano così i due personaggi di un ΚΡΕΙΤΤΩΝ ΛΟΓΟΣ e di un ΗΤΤΩΝ ΛΟΓΟΣ, e il primo ricorda un tempo in cui, secondo τὴν ἀρχαίαν παιδείουσιν, “le cose erano dette secondo giustizia, e i sani pensieri erano norma” (vv. 961-962); vigevano un grande rispetto per l’autorità e le istituzioni, ordine e pudore nella vita di comunità e a scuola erano insegnati disciplina e i saldi valori sociali e politici; “εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ’ ἢ κάμψειν τινα καμπὴν | οἷας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, | ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων” (vv. 969-971).

κρέματα μὲν οὖν ἔντεϋθεν ἡμῶν ἡ τέχνη·  
 τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται  
 ἀέρια καὶ σκότιά γε καὶ κυαναυγέα  
 1390 καὶ πτεροδόνητα,

prima di lanciarsi, nonostante le proteste dell'ascoltatore, ai vv. 1391-1400, in un nuovo, "alato" saggio della sua musa.

L'arte ditirambica trova dunque ispirazione nelle regioni del cielo, laddove nascono venti e neve, e risulta quindi inafferrabile, impalpabile come l'aria, e di conseguenza, oscura, come le nubi, e difficile da interpretare<sup>148</sup>.

I fenomeni letterari sono tuttavia spesso sorprendenti; e proprio quella dizione così fortemente irrisa e criticata a suon di parodie e dissacranti maschere non tarderà a essere filtrata e recepita da altri generi poetici, secondo quel processo individuato e anche ben delimitato cronologicamente da Dobrov<sup>149</sup>, per cui da un atteggiamento di critica aperta e condanna totale, da circoscrivere all'incirca alle commedie degli anni Venti del V secolo, nelle quali trovano più esplicita espressione il tradizionalismo conservatore dell'*archaia* e, in particolare, la netta contrapposizione tra la musica del buon tempo antico e le degenerazioni di quella nuova, si passa, attraverso una fase di sempre più raffinate e ampie imitazioni parodiche delle innovazioni ritmiche del nuovo ditrambo, comune a tanta produzione comica dell'ultima fase del secolo e parallela anche all'evoluzione e alle influenze che la nuova musica eserciterà anche sull'ultimo Euripide, a una consistente e più o meno consapevole assimilazione della dizione e dello stile ditirambici, operatasi nelle commedie del IV secolo, secondo quello che felicemente potremmo definire quasi un *paradosso*.

### 3.3 La *Narrativität* del ditrambo e la classificazione alessandrina

Il *fr.* 128c dei *threnoi* pindarici<sup>150</sup> ci ha già dato modo di gettare una luce sulla delicata e complessa questione della considerazione antica dei vari generi della lirica greca e di una loro ipotetica classificazione. La testimonianza pindarica è senza dubbio preziosa, per il suo

<sup>148</sup> La metafora è efficacemente sciolta da Zimmermann 1997: 90.

<sup>149</sup> Dobrov 1995: 139-173.

<sup>150</sup> Cfr. *supra* par. 2.1.



essere il più antico tentativo di fornire una definizione del ditirambo come canto dotato di una sua individualità all'interno della grande e complessa categoria della lirica greca arcaica, in quel caso mediante una comparazione con altre forme espressive corali. Il poeta traccia una netta distinzione tra peana, ditirambo e altre forme di canto, sulla base delle loro caratteristiche rituali e, dunque, in stretta connessione con il rito e le diverse occasioni festive, fattori che nell'antichità dovevano evidentemente essere sufficienti a distinguere le varie tipologie<sup>151</sup>. Il frammento pindarico, tanto più, essendo inserito nella cornice di una poetica, per quel che possiamo apprezzare, tesa alla riaffermazione delle antiche matrici culturali del canto, benché rilevante sul piano della poetica, poco ha a che fare con una categorizzazione letteraria dei generi.

Purtuttavia, la nostra conoscenza e percezione della lirica corale, essendo passata attraverso il filtro della riflessione teorica e della classificazione concreta operata dai filologi alessandrini, è da sempre avvenuta e avviene tuttora attraverso il filtro della configurazione dei generi che almeno fino a quell'epoca risale. E' così per le sei odi bacchilidee contrassegnate dai numeri progressivi dal 15 al 20 nella catalogazione moderna, vigente per tutto il secolo che separa l'*editio princeps* di Kenyon dalla più recente di Maehler<sup>152</sup> e ancora oggi, giunte fino a noi sotto l'*etichetta* di ditirambi. L'ascrizione dei componimenti al genere<sup>153</sup>, inizialmente avvenuta sulla sola scorta della menzione di Servio (*ad Verg. Aen.* 6.21) dell'ode 17 appunto come ditirambo<sup>154</sup>, confermata nel 1911 dalla pubblicazione del *P. Oxy.* 1091 (II sec. d.C.), con il σίλλυβος riportante l'iscrizione "Βακχυλίδου διθύραμβοι" e di seguito "Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλήνης ἀπαίτησις", il titolo del carme 15, la prima ode della serie conservata<sup>155</sup>, non ha tuttavia mai lasciato unanimemente convinta e soddisfatta la critica, legittimamente disorientata dall'eterogeneità e dalla singolarità nella composizione, ricca di elementi non perspicui per dei ditirambi, delle sei odi bacchilidee.

<sup>151</sup> Ieranò 1997: 321: "il principio di una classificazione dei generi lirici è sostanzialmente estraneo alla lirica del VI e V secolo, i cui caratteri si definivano empiricamente, nella molteplicità delle performance". Per il concetto e il problema dei generi letterari nell'antichità, introdotto nel Capitolo 1 (cfr. pagg. 3ss e, in particolare, pag. 4 nn. 2 e 3), cfr. Rossi 1971, Calame 1974, Lanza 1983 e, per ciò che concerne in particolare la questione dei generi lirici, dai "vecchi" ma ancora utili Färber 1936 e Harvey 1955, ai più recenti Gianotti 1993 e Calame 2007.

<sup>152</sup> Kenyon 1897; Maehler 2003.

<sup>153</sup> Sostenuta già inizialmente da Comparetti 1898, attraverso Pickard-Cambridge 1962: 26-27, Privitera 1970: 135ss, Percy 1976: 93, fino ad arrivare, tra i più netti, a Vox 1984 e Ieranò 1989.

<sup>154</sup> Il commento si riferisce al lemma "septena quotannis" legato ai "Cecropidae iussi" (v. 21), agli "Athenienses, (iussi) a rege Cecrope": "quidam septem pueros et septem puellas accipi volunt, quod et Plato dicit in Phaedone et Sappho in lyricis et Bacchylides in dithyrambis et Euripides in Hercule, quos liberavit secum Theseus, quorum haec nomina feruntur †(...)", dove il commentatore si riferisce evidentemente a Bacch. 17.1-3.

<sup>155</sup> Cfr. Snell-Maehler 1970: IX.

La classificazione letteraria alessandrina risulta condotta sulla base del criterio che Käppel denomina, sfruttando la sinteticità che in questo caso la lingua tedesca consente, della *Narrativität*: in altre parole, l'aspetto che determinava l'individuazione di un componimento lirico corale come ditirambo risiedeva, per la critica alessandrina, nell'impianto e nella composizione di questo, essenzialmente *narrativi*. Ce lo spiega esplicitamente quello che dagli editori è stato unanimemente considerato un frammento di commento a un componimento lirico, con ogni probabilità parte di un'opera più vasta e organica, "a commentary on Bacchylides' *Dithyrambs or Paeans*", restituitoci dal *P. Oxy.* 2368, edito da E. Lobel nel XXIII volume dei papiri ossirinchi nel 1956<sup>156</sup>, da cui apprendiamo che Aristarco classificò un certo componimento lirico come ditirambo διὰ τὸ παρελιῆφθαι ἐν αὐτῇ τὰ περὶ Κασσάνδρας, e che ad esso diede il titolo, ἐπιγράφει appunto, di *Cassandra*:

Col. i (a)	ταύτην τ]ήν ὠιδὴν Ἀρίσταρχ(ος)
10	μὲν διθ]υραμβικὴν εἶ- ναί φησι]ν διὰ τὸ παρελιῆ- φθαι ἐν α]ύτῃ τὰ περὶ Κασ- άνδρας, ]ἐπιγράφει δ' αὐτὴν Κασσ]άνδραν, πλανη-
15	θέντα δ' α]ύτῃν κατατάξαι ἐν τοῖς Π]αιᾶσι Καλλίμαχον διὰ τὸ ἰή,] οὐ συνέντα ὅτι τὸ ἐπίφθ]εγμα κοινόν ἐ- στι καὶ δ]ιθυράμβου. ὁμοί-
20	ως δὲ ὁ Φ]ασηλίτης Διονύσι(ς).

rr. 10-11: μὲν διθ]υραμβικὴν εἶ[ναί φησι]ν Lobel λέγει διθ]υραμβικὴν εἰ[δέαν ἔχει]ν Gallavotti

rr. 14-15: πλανη[θέντα δ' α]ύτῃν Lobel πλανη[θεῖς δ' α]ύτῃν Luppe

r. 17: [διὰ τὸ ἰή,] Lobel [φησιν ὡς] Luppe

r. 18: τὸ ἐπίφθ]εγ[γ]μα Lobel [παραδιή]γμα Luppe

r. 19: καὶ δ]ιθυράμβου Lobel τοῖς δ]ιθυράμβοις Luppe

Era già noto da un riferimento di Porfirio a commento di Hor. *Car.* 1.15<sup>157</sup> che Cassandra figurasse in un componimento di Bacchilide. Benché l'autore dell'ode in esame nel frammento non venga specificato esplicitamente, come ampiamente comprensibile se il

<sup>156</sup> Su questo testo (cfr. *Scholia ad Bacchylid. Carm., Pap. B, col. 1*, Snell-Maehler 1970: 128-129), rubricato in Ieranò 1997 come T208, si esprimono anche Gallavotti 1957 e Lloyd-Jones 1958. In particolare, la definizione proposta tra virgolette è tratta da Lloyd-Jones 1958: 19.

<sup>157</sup> "Pastor cum traheret per freta: hac ode Bacchylidem imitatur. Nam ut ille Cassandram facit vaticinari futura belli Troiani, ita hic Proteum". Per un'analisi approfondita della menzione di Porfirio, cfr. Rutherford 1991: 8-9.

lemma di commento faceva parte, secondo l'ipotesi prevalente, di un commentario dedicato a odi omogenee di un unico autore, "it is a reasonable hypothesis that what we have here comes from a commentary on Bacchylides<sup>158</sup> and, if it is correct, not surprising to find mention of three ancient scholars, who concerned themselves with Pindar, as having expressed views about the classification of Bacchylides"<sup>159</sup>.

Quale ruolo abbiano avuto, con precisione, Aristarco e Callimaco nel lavoro di classificazione dell'opera di Bacchilide non è tuttavia chiaro: dall'analisi delle rr. 14-19, potrebbe sembrare che Callimaco operò una classificazione dei componimenti bacchilidei<sup>160</sup>; se quanto è tramandato dalle rr. 9-14 debba implicare una "reclassification", una revisione o seconda classificazione, ad opera di Aristarco è dubbio. La questione è ancipite: se da una parte Lobel giustamente mette in guardia che la posizione aristarchea potrebbe provenire da un *obiter dictum* del filologo alessandrino, dall'altra la scelta del verbo ἐπιγράφει ci segnala tutt'altra direzione.

Ciò che invece emerge come dato certo è che, dopo il lemma del carme, che doveva occupare, secondo Lobel, le righe della colonna immediatamente precedenti quelle sopra riportate, e cioè almeno la r. 8<sup>161</sup>, l'anonimo commentatore annota la critica rivolta a Callimaco da Aristarco, e quindi da Dioniso di Faselide, in merito alla classificazione dei carmi corali, in particolare alla distinzione dei ditirambi dai peani: Aristarco sosteneva infatti che un poema, bacchilideo – possiamo aggiungere con una buona dose di sicurezza –, apparisse come un ditirambo perché "sviluppava in forma narrativa" ("διὰ τὸ παρελιῆφθαι") le vicende di Cassandra, e che Callimaco fosse in errore nel considerare il medesimo componimento un peana sulla base del ricorrere di un ἐπίφθεγμα, un "refrain"<sup>162</sup>, caratteristica sì propria del genere del peana, ma condivisa anche dal ditirambo<sup>163</sup>.

<sup>158</sup> L'ipotesi che il componimento commentato fosse di Pindaro è analizzata e scartata da Rutherford 1991: 11: "One possibility must be that it was Pindar and that the poem was *Pa.* VIIIa, but this seems unlikely a) because the original classification of Pindar's poems seems to have been by Aristophanes [*Vit. Thom.* p. 7 Dr.], who is not mentioned in this commentary, although other Hellenistic editors are; and b) because even though the beginning of *Pa.* VIIIa and the end of *Pa.* VIII are lost, we know enough about what was in them that it would be surprising if there were no correspondences between them and the papyrus commentary".

<sup>159</sup> Lobel nella prima edizione del papiro in *The Oxyrhynchus Papyri* vol XXIII (1956): 51.

<sup>160</sup> Cfr. Lloyd-Jones 1958: 19; ma la possibilità era già stata individuata da Lobel 1956: 54.

<sup>161</sup> Lobel commenta infatti, a proposito della r. 8, dove si legge "[δ]ρον ἱερᾶν ἄωτο[.]": "it is to be inferred from the form of -pāv and the word ἄωτο- that this is a lemma and from the comment on the general character of the composition from which it comes that it is the beginning of a piece".

<sup>162</sup> Rutherford 1991: 11 e ss.

<sup>163</sup> Queste conclusioni sono condivise in modo unanime dalla critica. Pressoché unica voce fuori dal coro è stata quella di W. Luppe, che nel primo contributo sulla ZPE in merito al *P. Oxy.* 2368 (Luppe 1987) ha proposto significative variazioni rispetto al testo letto e stabilito da Lobel (e accolto, nella sostanza, anche da Snell-Maehler 1970: 128-129), riportate sinteticamente nel nostro e nell'apparato di Ieranò 1997: 126. In particolare, secondo Luppe, il διὰ τὸ ἰή] del r. 17 andrebbe sostituito con φησιν ὡς] e, di conseguenza, nella r. successiva,

L'argomento secondo cui "a legendary narrative in choral form is to be considered a dithyramb" non ci era del tutto nuovo, se già Lobel poteva citare come parallelo lo pseudo-Plutarco del *De Mus.* 10 (1134e Ziegler = T209 Ieranò):

περὶ δὲ Ξενοκρίτου, ὃς ἦν τὸ γένος ἐκ Λοκρῶν τῶν ἐν Ἰταλίᾳ, ἀμφισβητεῖται εἰ παιάνων ποιητῆς γέγονεν· ἠρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἐχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν· διὸ καὶ τινὰς διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις.

D'altro canto, l'identificazione del ditirambo per il suo carattere essenzialmente narrativo pare affondare lontano le sue radici, fino nel profondo della riflessione letteraria platonica. In Plat. *Resp.* 3 394c5-b4 (= T205 Ieranò), il filosofo svolge una tripartizione della poesia, proprio sulla base della forma espressiva di essa, delineando un'opposizione concettuale tra quella eminentemente narrativa (ἀπαγγελία αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ) del ditirambo, quella essenzialmente mimetica del dramma e quella "mista" dell'epica:

καὶ οἴμαι σοὶ ἤδη δηλοῦν ὃ ἔμπροσθεν οὐχ οἶός τ'ἦ, ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἢ δὲ δι'ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ· εὐροις δ'ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διθυράμβοις· ἢ δ'αὖ δι'ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι.

Tale tripartizione, oltre che anticipare gli ulteriori sviluppi della riflessione letteraria aristotelica<sup>164</sup>, sembra costituire il terreno sul quale il criterio classificatorio aristarcho sia germogliato o, per lo meno, denota che dei nuclei di quella che sarà poi la riflessione letteraria negli sviluppi alessandrini fossero già presenti *in nuce* nell'ambiente platonico. In particolare, l'omogeneità concettuale dell'espressione "διὰ τὸ παρελιφθαι" attribuita ad Aristarco e di quella "δι'ἀπαγγελίας" della *Poetica* platonica mette per lo meno in guardia da un'eccessiva e pericolosa sbrigatività nel rifiutare la validità dell'opera di classificazione alessandrina dei ditirambi, in particolare di quelli bacchilidei.

Subito dopo l'acquisizione di questo importante dato, che, più che un risultato, è un punto di partenza, si propongono come perseguibili differenti strade. Da una parte, la presa di

---

invece di ἐπίφθ]εγμα, bisognerebbe leggere παραδί]γημα, nel senso, non perspicuo, di "Nebenerzählung" (Luppe 1987: 11). Basti confrontare le obiezioni già di Käppel-Kannicht 1988 e, soprattutto, la breve ma ponderata confutazione di Rutherford 1991: 10 n. 22: "It [l'integrazione παραδί]γημα] presupposes that Callimachus classed the poem as a paeon because of its παραδί]γημα, not realising that this feature occurred in dithyrambs also. But it was well-known that dithyrambs had narratives. We would expect the opposite of what Luppe suggests (...)".

<sup>164</sup> Da confrontare i capitoli iniziali della *Poetica* e, in particolare *Poe.* 1 1447a-b (cfr. T207a Ieranò) e 2 1448a1-16 (= T207b Ieranò), dove la definizione del genere ditirambico sarà inserita, nel contesto della descrizione della funzione *mimetica* della poesia e delle varie modalità in cui essa si esercita, all'interno di una categorizzazione dei diversi strumenti e ritmi.

coscienza del fatto che la classificazione alessandrina poggi delle solide fondamenta nella speculazione platonica può condurre a una semplicistica legittimazione di quel lavoro filologico, i cui presupposti, però – è bene sottolinearlo ancora una volta – erano ben differenti rispetto a quelli di Platone.

D'altra parte, è pur sempre necessario un invito alla cautela, ben espresso dalla riflessione argomentativa di Ieranò<sup>165</sup>, che evidenzia correttamente quanto il *discrimen* della valutazione del passo e della questione giaccia nell'interpretazione dell'avverbio μάλιστα: Platone, infatti, non dice che il ditirambo è *l'unico* tra i generi poetici a essere caratterizzato da una forma narrativa, ma afferma che “soprattutto” nei ditirambi si manifesta questa forma, che era condivisa da altri generi, senza che Platone potesse ignorarlo, quali il peana e il *nomos*, che pure, nel passo analizzato, il filosofo non nomina. Aristarco avrebbe quindi “assimilato la classificazione platonica in forma più schematica, intendendo il ditirambo come unico genere narrativo” o, potremmo meglio dire, come genere narrativo *per eccellenza*. D'altronde, il breve commento non pretende di essere esaustivo: l'ipotesi che Aristarco fondasse anche su altri elementi il suo giudizio classificatorio sulla *Cassandra* rimane pertanto aperta e perlomeno degna di essere contemplata.

Evidente appare, in conclusione, come non esistesse un criterio di classificazione univoco, e che quello di Aristarco era solo *uno* di quelli vigenti e dibattuti, come dimostrano tanto la polemica con Callimaco, quanto la già proposta testimonianza dello pseudo-Plutarco (*De mus.* 10), secondo la quale era ancora in discussione anche la natura dei poemi, pure “eroico-narrativi”, di Senocrito di Locri.

Proprio il fatto che il criterio privilegiante la *Narrativität* e la centralità dell'argomento mitico nella definizione di un canto come ditirambo non dovesse presumibilmente essere unico, almeno in epoca alessandrina, ossia nella fase di elaborazione e “sedimentazione” del concetto e delle distinzioni di genere, permette di affermare che non esiste un ragionevole motivo per rigettare *a priori* la classificazione tradizionale dei poemi di Bacchilide e, di conseguenza, di gettare una base teorica per il nostro lavoro di analisi di quei componimenti. Infatti, proprio in considerazione del dato che “la costante incertezza classificatoria derivi dal fatto che non esistevano, nei testi, *marche formali* in grado di identificare un genere rispetto ad un altro”, in quanto mancavano precise indicazioni relative al contesto e alle modalità di esecuzione, gli unici elementi decisivi per distinguere un peana da uno scolio, un *nomos* da un ditirambo<sup>166</sup>, andremo alla ricerca nel testo dei

<sup>165</sup> Ieranò 1997: 321-327.

<sup>166</sup> Cfr. Aloni 1990: 103-104.

*Ditirambi* di Bacchilide di tutti quegli elementi, a livello di scelte compositive, stilistiche e mitologico-narrative, funzionali all'occasione e quindi propri del genere o, meglio, di una particolare espressione, quella bacchilidea, di esso. L'obiettivo sarà quello di impiegare i dati ricavati dall'analisi di ognuno dei componimenti per comporre un quadro il più possibile completo della loro specifica finalità, tanto sul piano della loro classificazione come ditirambi, quanto su quello della loro particolare posizione all'interno della parabola evolutiva del genere che in questa Parte I abbiamo tentato di tracciare.

## Parte II

### *I Dittirambi* di Bacchilide

*“Con Bacchilide si esce dal regno delle ombre e si entra in quello dei problemi.”*  
G. A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970, p. 135

## Capitolo 4

### Le odi 15-20 del *P. Brit. Mus. 733*

Nel 1897, con l'*editio princeps* curata da Kenyon, il *P. Brit. Mus. 733*, datato ormai prevalentemente al II sec. d.C.<sup>167</sup> e proveniente da una località non specificata dell'Egitto e illegalmente e avventurosamente giunto in Inghilterra nel 1896, ha restituito, oltre a quattordici epinici, i resti di sei odi, quelle contrassegnate dai numeri progressivi dal 15 al 20, scritte in quella bellissima maiuscola, definita proprio sulla base di questo papiro "onciale bacchilidea"<sup>168</sup>, conservate dalle colonne XXX-XXXIX del papiro, e identificate come *Ditirambi* di Bacchilide.

I *Ditirambi* bacchilidei sono dunque sei componimenti, di cui solo i quattro centrali completi, indicati con un titolo, spesso riferito al contenuto mitico, e ordinati secondo progressione alfabetica sulla base della sola prima lettera: Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλήνης ἀπαίτησις (ode 15, *Ditirambo I*), <Ἡρακλῆς (ο Δηϊάνειρα)> (ode 16, *Ditirambo II*), Ἡΐθεοι ἢ Θησεύς (ode 17, *Ditirambo III*), Θησεύς <Ἀθηναίοις> (ode 18, *Ditirambo IV*), Ἴώ Ἀθηναίοις (ode 19, *Ditirambo V*), Ἴδας Λακηδαίμονιας (ode 20, *Ditirambo VI*).

L'ascrizione dei componimenti al genere ditirambico, inizialmente condotta sulla base della sola menzione serviana (*ad Verg. Aen.* 6.21) dell'ode 17 appunto come ditirambo<sup>169</sup>, è stata confermata nel 1911 dal σίλλυβος del *P. Oxy.* 1091, che riporta l'iscrizione "Βακχυλίδου διθύραμβοι" e di seguito "Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλήνης ἀπαίτησις", il titolo del carne 15,

<sup>167</sup> L'iniziale datazione, sulla base dello stile cosiddetto "severo", "arcaizzante" della scrittura, al I a.C. è stata decisamente spostata in avanti in seguito alla pubblicazione di altre fonti e al confronto con altre scritture simili a partire dal 1898 nei volumi dei papiri ossirinchi.

<sup>168</sup> Fu Norsa 1939: 21 a proporre tale denominazione per "questa scrittura snella e slanciata che sa armonizzare elegantemente il contrasto tra lettere larghe e lettere strettissime" e di cui il nostro papiro è "l'esemplare più bello e più noto".

<sup>169</sup> Cfr. *supra* par. 3.3.



verosimilmente quindi il primo di quella che ricostruiamo dovette essere l'edizione alessandrina dei ditirambi del poeta di Ceo.

Dopo aver tratteggiato, nelle prime pagine, una caratterizzazione diacronica, per quanto problematica, del ditirambo come genere, questa Parte II verterà sull'analisi e l'interpretazione di ognuno dei carmi<sup>170</sup>, che emergeranno ciascuno dotato di un'individuabile struttura e particolari caratteristiche compositive, ciascuno costruito attorno a un nucleo mitico differente, ciascuno concepito con certe finalità artistiche per uno specifico contesto performativo e, dunque, per un determinato pubblico. Di volta in volta, si cercherà di ricostruire il significato con cui l'ode dovette essere ideata da Bacchilide, di intuire gli intenti artistici del poeta, rapportati alle specifiche modalità selezionate per perseguirli. Questo, in quanto è stato facile resistere alla tentazione, pittorescamente descritta da Fearn, "to throw up our arms and side with Plato, disgusted by the lack of a perfect fit between genre and context"<sup>171</sup>, davanti a quelle caratteristiche spiazzanti che già ad Harvey nel 1955 permettevano di affermare, in un modo che sa un po' di disfatta, che "what sort of poems Bacchylides' "dithyrambs" originally were is a mystery (...). All we can say for certain is that the book of his poems which the Alexandrians called "dithyrambs" is entirely different from the book of the same name by Pindar"<sup>172</sup>. In particolare, la forte presenza del mito, esposto in forma prevalentemente narrativa, con una spiccata propensione alle "fotografie" di "short bursts of vivid narrative"<sup>173</sup>, ma, soprattutto per il *Ditirambo III* e per il *Ditirambo IV*<sup>174</sup>, anche sorprendentemente *drammatica*, e la centralità di eroi protagonisti di vicende tribolate da grandi πάθη, come Eracle, Deianira e Teseo, colpiscono accanto alla quasi totale assenza di Dioniso, che invece gioca un ruolo indiretto in rapporto ad Apollo nel *Ditirambo II*<sup>175</sup> e appare esplicitamente soltanto nella genealogia di Io tracciata nel *Ditirambo V*<sup>176</sup>.

Vedremo come sia possibile comprendere l'identità di genere di un particolare componimento, pur rimanendo il più delle volte complesso e confinato a supposizioni il tentativo di ricostruire una semplice e univoca equazione tra ode e singola occasione

<sup>170</sup> I *Ditirambi* bacchilidei saranno proposti secondo il testo stabilito dalla più recente edizione di Maehler 2003, discussi filologicamente nei luoghi più rilevanti e letterariamente nella globale cornice compositiva della singola ode. A quell'edizione di Maehler e alla precedente del 1997, corredata di ampio commento, si rimanda per un apparato critico esaustivo e per la trattazione di tutte le questioni, di conservazione del testo, metriche, formali e di contenuto, che in questa trattazione non potranno inevitabilmente trovare il giusto spazio.

<sup>171</sup> Fearn 2007: 219. Cfr. *supra* par. 3.1.

<sup>172</sup> Harvey 1955: 174. Sul ditirambo pindarico, cfr. *supra* Capitolo 2.

<sup>173</sup> Fearn 2007: 219.

<sup>174</sup> Cfr. *infra*, rispettivamente, par. 4.3 e 4.4.

<sup>175</sup> Cfr. *infra* par. 4.2 e, in particolare, 4.2.1.

<sup>176</sup> Cfr. *infra* par. 4.5.

performativa: ogni ditirambo apparirà frutto dell'incontro e di una interazione dinamica tra le aspettative del pubblico e le particolari finalità espressive di un poeta che compone confrontandosi e dialogando con le tradizioni poetiche e culturali.

Bacchilide, nelle vesti di poeta chiamato a comporre canti rappresentati in occasioni regolarmente inserite nel calendario culturale e di importanza centrale nella vita della comunità, e perciò a confrontarsi con un patrimonio mitico e letterario al quale attingere e da rifunzionalizzare per l'espressione di proprie finalità artistico-letterarie ed etico-sociali, dà vita in ognuno dei suoi ditirambi a una forma d'arte, "shaped by both the poetry of the past and contemporary patronage and the requirements and expectations of different festival audiences"<sup>177</sup>. Il poeta lavora in modo complesso sulla base del patrimonio a disposizione per condurre noi e il pubblico del passato attraverso un'esplorazione e una risemantizzazione, funzionale in prima istanza all'occasione dell'originaria *performance*, del linguaggio poetico, delle fonti letterarie e della mitologia tradizionale.

## 4.1 Il *Ditirambo I*: Omero nella *polis*

L'ode 15 di Bacchilide, per come è tramandata dalle colonne XXX-XXXI (o I-II)<sup>178</sup> del *P. Brit. Mus.* 733, risulta costituita da tre triadi: della prima si riescono sostanzialmente a ricostruire tutti e sette i versi della strofe e a leggere qualche parola dell'antistrofe; la seconda è interamente perduta fino all'inizio della colonna successiva, ossia agli ultimi sei versi (dei sette totali) dell'epodo, per mancanza fisica del supporto papiraceo di gran parte della colonna precedente; la terza è completa.

Il titolo "doppio", aggiunto non nel margine sinistro della *σελίς* accanto al verso incipitario del componimento, come per le altre odi, ma nel margine superiore della colonna, a voler indicare l'inizio di un nuovo *volumen* o, per lo meno, di una nuova sezione dell'opera<sup>179</sup>, già integrato nella parte non leggibile da Kenyon<sup>180</sup>, è stato comprovato dal ritrovamento del

<sup>177</sup> Fearn 2007: 223.

<sup>178</sup> A seconda che i due grossi segmenti del papiro londinese siano considerati parte di un unico rotolo o inizialmente due rotoli differenti vergati da una medesima mano e appartenenti a una medesima edizione. La questione se il *P. Brit. Mus.* 733 sia composto da un unico *volumen* o corrisponda, più verosimilmente, a due *volumina* differenti di una stessa "edizione" bacchilidea, rimane ancora aperta. A riguardo, molto convincente appare la ricostruzione dei rotoli offerta da G. Bastianini, in *Tipologie dei rotoli e problemi di ricostruzione*, in M. Capasso, *Atti del V seminario internazionale di papirologia. Lecce 27-29 giugno 1994*, Galatina (Lecce), 1995: 36-41, cui si rimanda per una trattazione specifica del problema.

<sup>179</sup> Per le caratteristiche paleografiche del papiro e, in particolare, delle varie mani, cfr. Maehler 2003: IX-XII, in debito con Jebb 1905: 127ss.

<sup>180</sup> Kenyon 1897: XXX.

σίλλυβος del *P. Oxy.* 1091<sup>181</sup> come “Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλήνης ἀπαίτησις”. L’argomento mitico del carne corrisponde all’ambasceria a Troia di Menelao e Odisseo, volta a chiedere la restituzione di Elena e, in sostanza, ad evitare lo scoppio del decennale conflitto, e all’accoglienza della delegazione achea ad opera del saggio Antenore e della sua famiglia.

L’ode, priva di proemio, inizia direttamente nel vivo dell’episodio mitico: in ampio iperbato, possiamo distinguere il soggetto dell’unico periodo che sembra occupare i frammentari primi versi del componimento, al v. 7, in Teano, presentata nella sua doppia “qualifica”: a livello familiare, come moglie di Antenore (vv. 1-2) e a livello “professionale”, come sacerdotessa di Atena (vv. 2-4):

Ἀντή]γορος ἀντιθέου  
 . . . . .]ρακοῖτις Ἀθάνας πρόσπολος  
 Ὑ-Ὑ--] Παλλάδος ὀρσιμάχου  
 --Ὑ--χ]ρυσέας  
 5 -Ὑ---Ὑ]γ Ἀργείων Ὀδυσσεῖ  
 Λαρτιάδαι Μενελ]άω τ’Ἀτρεΐδᾱ βασιλεῖ  
 -Ὑ---βαθύ]ζωνος Θεανώ

Nella prima strofe compaiono anche i nomi degli ambasciatori greci, Odisseo e Menelao, ai quali poi, nell’antistrofe, Teano – se è lei il soggetto del προσήνεπεν del v. 9<sup>182</sup> – si rivolgerebbe, dimostrando rispettosa ospitalità:

--ὙὙ-ὙὙ]ον  
 --ὙὙ-ὙὙὙ ]ν προσήνεπεν  
 10 --Ὑ---Ὑ ἔ]ϋκτιμέναν  
 --Ὑ---Ὑ- ]  
 -Ὑ---Ὑ--]δων τυχόντες  
 -ὙὙ-ὙὙ---ὙὙ- ]ς σὺν θεοῖς †  
 -Ὑ---Ὑ---Ὑ-]δους

Il contenuto dei vv. 8-14 è ipotizzabile genericamente come una scena di dialogo (προσήνεπεν ne è chiara spia), ma non definibile con certezza quanto a protagonisti e contenuti: considerato che l’ἔϋκτιμέναν del v. 10 è stato attribuito in modo piano a Troia fin

<sup>181</sup> Cfr. *supra* par. 3.3.

<sup>182</sup> Maehler 1997: 137 si pronuncia a favore di questa possibilità, sfruttando l’analisi dei paralleli pindarici (*Py.* 9.29 e *Py.* 4.97) offerti da Führer 1967: 25, il quale arguiva che il verbo introduce la prima allocuzione di un dialogo, “so dass die Grundbedeutung ‘anreden’...ihre volle Kraft behält”, e pure ipotizzava “dass hier eine direkte Rede der Theano folgte”.

da Jurenka<sup>183</sup>, il quale tuttavia voleva in modo poco probabile che con questo verso cominciasse una preghiera ad Atena pronunciata da Odisseo, questo riferimento alla città ospitante potrebbe essere ben immaginato tanto nelle parole di saluto e accoglienza di Teano (che avrebbero dovuto suonare come “Fremde, die ihr ins wohlgebaute Troia gekommen seid”<sup>184</sup>), quanto in bocca a uno dei due inviati (“Herrin, wir kamen ins wohlgebaute Troia”<sup>185</sup>), e, secondo quest’ultima interpretazione, il verbo del verso precedente sarebbe allora più verisimilmente riferito a Odisseo o a Menelao. Allo stesso modo, τυχόντες del v. 12 potrebbe far pensare, in accordo con Jebb e Maehler, a una speranza di “ottenimento” di favorevoli condizioni d’accoglienza da parte dei legati, o di accordo e risoluzione dell’*impasse* diplomatico da parte degli ospitanti, in modo in ogni caso giustificabile, a seconda di chi sia il parlante<sup>186</sup>; anche σὺν θεοῖς, al v. 13, segnalato da Maehler con *crux* in quanto ametrico<sup>187</sup>, rappresenterebbe un riferimento agli dei perfettamente adatto a un’allocuzione pronunciata da parte achea quanto troiana, avendo entrambe buoni motivi per augurarsi che, “col favore degli dei”, la missione per la restituzione di Elena abbia buon esito e il pericolo di guerra sia scongiurato.

Dopo il vuoto dei vv. 15-36<sup>188</sup>, il racconto riprende, con il secondo verso del secondo epodo, con una scena diversa e, verisimilmente, successiva all’incontro di Teano con gli ambasciatori achei:

ἄγον, πατήρ δ’εὐβουλος ἦρωσ  
πάντα σάμαινεν Πριάμῳ βασιλεῖ  
παίδεσσί τε μῦθον Ἀχαιῶν.

<sup>183</sup> Jurenka 1898. Concordi gli editori e i commentatori successivi, tra i quali già Snell-Maehler 1970, poi Davies 1977 e Zimmermann 1992, che immaginano la scena d’apertura del componimento ambientata sull’acropoli di Troia, dove, sulla base del confronto con Hom. *Il.* 6.297-304 [cfr. par. 4.1.1], sorgeva il tempio dedicato ad Atena di cui Teano era πρόσπολος.

<sup>184</sup> Maehler 1997: 137.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> Maehler, che pure propende per l’attribuzione a Teano di προσήνεπεν, vorrebbe che la donna, intuendo “zu welchem Zweck die Fremden gekommen waren”, e consapevole che “solche Verhandlungen Männersache waren”, “die Fremde nach Namen und Herkunft fragte und vielleicht nach den Umständen ihrer Ankunft”. Più difficile risulterebbe, tuttavia, immaginare tra le primissime parole di un discorso simile un riferimento a Troia “ἐὐκτιμέναν”.

<sup>187</sup> Si richiederebbe infatti UU–, motivo per il quale già Jebb proponeva di integrare γε, τε ο δὲ dopo σὺν. Cfr. Maehler 1997: 138.

<sup>188</sup> La lacuna sarebbe solo parzialmente riempita dal ricollocamento, ai vv. 23-24, nell’antistrofe della triade centrale, del fr. 26 Sn. (= 35 Bergk), ad opera di Maehler 1997 (a testo anche in Maehler 2003), rispetto a una precedente proposta di Blass di collocare gli stessi due versi citati da Clemente Alessandrino, “—UU οὐ γὰρ ὑπόκλοπον φορεῖ | βροτοῖσι φωνάεντα λόγον σοφία”, di contenuto evidentemente gnomico, ai vv. 30-31, ossia all’interno dell’epodo. Le motivazioni, metriche e contenutistiche, addotte da Maehler a sostegno della sua proposta e a correzione di quella del predecessore, sono fornite dall’ultimo editore tedesco nel commento *ad loc.* (Maehler 1997: 138-140).

- 40 ἔνθα κάρυκες δι'εὐ-  
 ρεΐαν πόλιν ὀρνύμενοι  
 Τρώων ἀόλλιζον φάλαγγας  
 δεξίστρατον εἰς ἀγοράν.  
 πάντᾳ δὲ διέδραμεν αὐδάεις λόγος·  
 45 θεοῖς δ'άνισχοντες χέρας ἀθανάτοις  
 εὔχοντο παύσασθαι δυᾶν.

Tutti gli editori e i commentatori sono concordi nell'attribuire all'ἄγον del v. 37 i figli di Antenore come soggetto: non potrebbe essere altrimenti concepita la presentazione del vecchio saggio come πατήρ nello stesso verso. Gli Antenoridi, che danno al ditirambo uno dei titoli<sup>189</sup>, scortavano gli ambasciatori verisimilmente nell'*agorà*, dove poi, ai vv. 40-43, gli araldi radunano, con il termine militare ἀόλλιζον, i Troiani rappresentati in φάλαγγες (v. 42) – quasi a prefigurazione dei successivi sviluppi della vicenda –, e prima ancora il padre aveva riferito, alla presenza del sovrano, πάντα...μῦθον Ἀχαιῶν (vv. 38-39), diffusamente le richieste degli Achei.

Proprio l'*agorà*, risuonante delle gravi parole dell'annuncio di Antenore e dei conseguenti lamenti del popolo troiano, in preda a sconcertato timore e implorante la cessazione delle sofferenze (vv. 45-46), è la *scena* del solenne discorso di Menelao, introdotto dalla fulminea invocazione alla Musa di eco epica del v. 47, in cui il poeta chiede, in "a somewhat magniloquent style"<sup>190</sup>, chi sarà il *primo* a parlare<sup>191</sup>:

- Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων;  
 Πλεισθενίδας Μενέλαος γάρυι θελξιεπεῖ  
 φθέγξατ', εὐπέπλοισι κοινώσας Χάρισιν·  
 50 "ὦ Τρῶες ἀρηϊφίλοι,  
 Ζεὺς ὑψ[ιμέδων ὄ]ς ἅπαντα δέρκεται  
 οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων,  
 ἀλλ'έν [μέσ]ω κεῖται κιχεῖν  
 πᾶσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθείαν, ἀγνᾶς  
 55 Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιτος·  
 ὀλβίων π.αἰδές, νιν αἰρεῦνται σύνοικον.  
 ἃ δ'αἰόλοις κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις

<sup>189</sup> Cfr. *infra* par. 4.1.4 per la connessione tra Antenoridi, coro e modalità della *performance* dell'ode.

<sup>190</sup> Kenyon 1897: XXXIX.

<sup>191</sup> Per un'analisi dell'invocazione e delle sue tre occorrenze iliadiche, cfr. Fearn 2007: 283 e, soprattutto, De Jong 1987: 51.

ἐξαισίους θάλλουσ' ἄθαμβῆς  
 Ὑβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύναμιν τε θεῶς  
 60 ἀλλότριον ὥπασεν, αὐτίς  
     δ' ἔς βαθὺν πέμπει φθόρον·  
 κε]ίνα καὶ ὑπερφιάλους  
 Γᾶς] παῖδας ὤλεσεν Γίγαντας.”

Menelao pronuncia parole all'insegna della θέλξις e pervase dalla grazia delle Cariti (vv. 48-49): rivolgendosi ai Troiani ἀρηϊφίλοι, li ammonisce che non è Zeus la vera causa del dolore degli uomini, in quanto essi stessi sono liberi di seguire la strada della retta Δίκη, della veneranda Εὐνομία e della saggia Θέμις, così da garantirsi vera prosperità (ὀλβίων παῖδες νιν αἰρεῦνται σύνουκον, v. 56), oppure lasciarsi sedurre dalla via “fiorita di veloci guadagni e illecite stoltezze” di Ὑβρις sfrenata (vv. 57-59), che illude procurando rapidamente potere e ricchezza illegittima (in quanto ἀλλότριον, v. 60) ma che causa in realtà profonda rovina (v. 61). E' stata Ὑβρις, infatti, a determinare la fine anche dei Giganti, audaci figli della Terra (vv. 62-63).

E' con questo solenne monito morale e con la rievocazione dell'illustre *exemplum* mitico, che il discorso di Menelao si interrompe, e, con esso, il ditirambo.

#### 4.1.1 L'Omero di Bacchilide

Che Bacchilide, nella composizione del *Ditirambo I*, si faccia molto vicino al genere epico, quanto a scelta dell'episodio mitico, linguaggio e stile, appare evidente già da una prima lettura del componimento. D'altro canto, elencare pedissequamente gli esatti debiti maturati dal poeta nei confronti di Omero sarebbe lavoro sterile e poco proficuo ai fini di un tentativo di comprensione della poetica dell'autore, nonché già compiuto da alcuni tra i suoi primi studiosi all'indomani della scoperta del testo, impegnatisi più a ricercare i “demeriti” di Bacchilide nei confronti altrui<sup>192</sup> che disposti a dedicare uno sforzo alla ricostruzione dei suoi propri genuini e originali intenti.

L'ode 15 è intessuta su una rete piuttosto fitta di rimandi intertestuali ad Omero, e in particolare al III libro dell'*Iliade*: è proprio su questa trama che si giocano e si sviluppano gli effetti comunicativi perseguiti da Bacchilide, basati su un intelligentemente interpretato patto con il pubblico. “Deliberate intertextuality is a means of communication”, come

<sup>192</sup> Lavori di questo tipo sono, e.g. H. Buss, *De Bacchylide Homeri imitatore*, Gießen 1913 e W. K. Prentice, *De Bacchylide Pindari artis socio et imitatore*, Halle 1990.

afferma Pfeijffer<sup>193</sup>, e, considerando che è il contesto originale da cui la citazione è tratta che le conferisce il suo specifico e pieno significato, è nostro compito qui tentare di mettere in luce la natura e le finalità degli stretti rapporti che intercorrono tra il nostro testo e il suo diretto e manifesto modello.

L'episodio mitico dell'ambasceria achea a Troia per la restituzione di Elena capeggiata da Menelao e Odisseo, con il ruolo di Antenore nella fase assembleare di discussione sulle sorti, di pace o di guerra, dei due popoli coinvolti è rievocato corsivamente in *Il.* 7.347-351: Ἀντήνωρ πεπνυμένος (v. 347) si erge a parlare in mezzo ai Troiani riuniti, consigliando di restituire Ἀργεῖην Ἑλένην e i beni di lei agli Achei (vv. 350-351). In questo contesto assembleare il consiglio del vecchio saggio dovette essere tuttavia osteggiato da quello più incauto di altri illustri sudditi di Priamo, come emerge dal confronto con *Il.* 11.136-142, dove Agamennone, piombato sui figli di Antimaco, ricorda che loro padre ποτ' ἐνὶ Τρώων ἀγορῇ Μενέλαον ἄνωγεν, | ἀγγελίην ἐλθόντα σὺν ἀντιθέῳ Ὀδυσῆϊ, | αὐῖθι κατακτεῖναι μηδ' ἐξέμεν ἄψ ἐς Ἀχαιοὺς (vv. 139-141).

Ma l'antecedente più diretto del mito narrato da Bacchilide nel *Ditirambo I* è la scena della *Teichoscopia* (*Il.* 3.203-224) in cui Antenore, di nuovo qualificato come πεπνυμένος, conferma la risposta fornita da Elena a Priamo, che la interrogava sull'identità dell'Acheo μείων μὲν κεφαλῇ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο, | εὐρύτερος δ' ὠμοῖσιν ἰδὲ στέρνοισιν ἰδέσθαι (vv. 193-194), che, come uno κτίλος, ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν (v. 196), e racconta l'episodio dell'ambasceria:

Τὴν δ' αὖτ' Ἀντήνωρ πεπνυμένος ἀντίον ἠΰδα·  
 «ὦ γύναι, ἦ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτὲς ἔειπες·  
 205 ἤδη γὰρ καὶ δεῦρό ποτ' ἦλυθε δῖος Ὀδυσσεὺς  
 σεῦ ἔνεκ' ἀγγελίης σὺν ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ·  
 τοὺς δ' ἐγὼ ἐξείνισσα καὶ ἐν μεγάροισι φίλησα,  
 ἀμφοτέρων δὲ φυὴν ἐδάην καὶ μήδεα πυκνά.  
 Ἀλλ' ὅτε δὴ Τρώεσσιν ἐν ἀγρομένοισιν ἔμιχθεν,  
 210 στάντων μὲν Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὦμους,  
 ἄμφω δ' ἐζομένω γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς·  
 ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον,  
 ἦτοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευε,  
 παῦρα μὲν, ἀλλὰ μάλα λιγέως, ἐπεὶ οὐ πολὺμυθος  
 215 οὐδ' ἀφαρτοεπής· ἦ καὶ γένει ὕστερος ἦεν.  
 Ἀλλ' ὅτε δὴ πολὺμητις ἐναΐξειεν Ὀδυσσεύς,

<sup>193</sup> Pfeijffer 1999: 43-44.

στάσκεν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,  
 σκῆπτρον δ' οὐτ' ὀπίσω οὔτε προπρηνὲς ἐνώμα,  
 ἀλλ' ἄστεμφὲς ἔχεσκεν, αἴδρεϊ φωτὶ ἐοικώς·  
 220 φαίης κε ζάκοτόν τέ τιν' ἔμμεναι ἄφρονά τ' αὐτως.  
 Ἄλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη  
 καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν,  
 οὐκ' ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·  
 οὐ τότε γ' ὦδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.»

Al v. 207 è fatta esplicita menzione del ruolo attivo rivestito da Antenore nell'accoglienza ἐν μεγάροισι dei due ambasciatori; nei versi successivi, poi, il Troiano rievoca la discussione assembleare e tratteggia le differenti caratteristiche dei due Achei tanto nell'aspetto, quanto nell'abilità e nello stile oratori: Menelao, più robusto in piedi rispetto al compagno (v. 210), parlava speditamente (ἐπιτροχάδην ἀγόρευε, v. 213), sinteticamente ma in maniera chiara (παῦρα μὲν, ἀλλὰ μάλα λιγέως, v. 214), in modo giusto, ma anche conforme ai limiti insiti nella sua giovane età (v. 215); Odisseo invece, a dispetto del suo εἶδος quasi da insulso (αἴδρεϊ φωτὶ ἐοικώς, v. 219), quando apriva bocca faceva risuonare parole νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν (v. 222) e catturava l'attenzione di tutti gli astanti.

Nel racconto iliadico, l'unico protagonista di parte troiana a emergere dall'indistinto popolo riunito in assemblea è Antenore, caratterizzato, come nel *Ditirambo I*, per la sua avvedutezza (εὐβουλος, v. 37), mentre nessun accenno è riferito al resto della famiglia antenoride, che invece ha un ruolo attivo e preminente nel carme bacchilideo, a cominciare da Teano, con la quale l'ode si apre.

Benché ci sia concesso solo fare supposizioni sui compiti specifici accordati alla donna troiana da Bacchilide nella sua narrazione, il fatto che Teano sia menzionata in un luogo tanto significativo del canto come il suo esordio, e lo sia nei panni di moglie di Antenore e, soprattutto, di sacerdotessa di Atena, istituisce un legame intertestuale diretto tra il nostro e il passo del VI canto dell'*Iliade*, l'unico luogo omerico in cui il personaggio sia ricordato, e proprio con le medesime prerogative: lì la sacerdotessa *accoglie* le donne troiane guidate da Ecuba giunte in supplica alla dea Pallade, *aprendo loro le porte* del tempio a lei consacrato sull'acropoli troiana (v. 298); della loro preghiera si fa mediatrice e, dopo aver deposto il πέπλος sulle ginocchia della dea (vv. 302-303), la invoca perché mostri pietà per il destino di Troia:

Αἰ δ' ὅτε νηὸν ἴκανον Ἀθήνης ἐν πόλει ἄκρη,  
 τῆσι θύρας ὤϊξε Θεανῶ καλλιπάρηος,  
 Κισσηΐς, ἄλοχος Ἀντήνορος ἵπποδάμοιο·



- 300 τὴν γὰρ Τρῶες ἔθηκαν Ἀθηναίης ἰέρειαν.  
 Αἰ δ'όλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειρας ἀνέσχον'  
 ἢ δ'ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανῶ καλλιπάρηος  
 θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠϋκόμοιο,  
 εὐχομένη δ'ἤρᾱτο Διὸς κούρη μέγαλιο·
- 305 «πότνι' Ἀθηναίη, ῥυσίπτολι, δῖα θεάων,  
 ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἡδὲ καὶ αὐτὸν  
 πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,  
 ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ  
 ἦνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἴ κ'έλεήσης
- 310 ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα.»  
 Ὡς ἔφατ'εὐχομένη, ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη.

Se si ammette che il richiamo al passo sia voluto e puntuale, allora non si farà fatica a riconoscere che Bacchilide, scegliendo di far accogliere a Teano gli ambasciatori achei, ha ottenuto due effetti comunicativi particolarmente rilevanti: se, come si evince anche da altri elementi<sup>194</sup>, il ditirambo fu rappresentato alle *Panatennee*, l'attribuzione di un ruolo preminente in apertura dell'ode alla sacerdotessa di Atena e la rievocazione indiretta di un altro momento e passo, che dobbiamo supporre ben presente all'uditorio, in cui Teano, nelle sue funzioni sacre, prega e invoca la dea Pallade, risulterebbero evidentemente ben inserite nel contesto reale, performativo del canto. A un livello letterario, più sottile e profondo, inoltre, rievocando la scena omerica di cui Teano è protagonista, Bacchilide richiamerebbe alla mente del suo pubblico anche il contesto in cui quella era inserita: lì, Ettore si sta preparando a varcare le porte della città per l'ultima volta, ha già dato il suo addio alla madre, che, disperata, si reca al tempio di Atena per rivolgere delle ultime suppliche alla divinità: a questo punto, al v. 311, "Homer's half-line description of Athena's response is hair-raising in all its detached simplicity: ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη. This tells the story. No, she will not have mercy. Troy will fail"<sup>195</sup>.

Allora, la funzione attribuita a Teano all'inizio del ditirambo diventa mezzo per attivare sotterraneamente nell'uditorio la consapevolezza degli esiti drammatici della vicenda, del fatto che i savi ammonimenti di Menelao nella cui eco il canto si interrompe decisamente non saranno ascoltati e che i Troiani ἀρηϊφίλοι saranno in sostanza artefici della loro stessa

<sup>194</sup> Cfr. Maehler 1997: 129-130.

<sup>195</sup> Cfr. Pfeijffer 1999: 48.

rovina, avendo scelto deliberatamente la strada di Ὑβρις<sup>196</sup>. L'inizio del carme anticipa e contiene in se stesso quella conclusione che apparentemente non è mai stata inclusa nel canto.

E nel corso di tutta l'ode la futura sorte di guerra e distruzione di Troia continua a essere sottilmente allusa e anticipata, attraverso scelte linguistiche e ulteriori rimandi intertestuali. Al v. 37, Antenore viene presentato mediante l'apposizione ἦρως, inaudita nei contesti epici in cui il vecchio saggio appare, dove invece è sempre caratterizzato per il senno e mai presentato nella sua veste di combattente, neppure sulle porte Scee in piena guerra, nel passo della *Teichoscopia*; ai vv. 38-40 egli σάμαιεν<sup>197</sup> a Priamo e ai figli il μῦθον Ἀχαιῶν, come un re *darebbe l'annuncio* della guerra al suo popolo o un comandante quello dell'assalto al suo esercito; e, infatti, i Troiani sono φάλαγγες quando sono radunati (il verbo è ἀολλίζειν) dai κάρυκες e ἡγορά ἐδεξιστρατος al v. 43, pronta ad accogliere il popolo *in armi*<sup>198</sup>.

Proprio nel segmento “Τρώων ἀόλλιζον φάλαγγας” si celano due spie linguistiche utili a comprovare l'interpretazione dell'ode fin qui condotta. Come notano prima Maehler e poi Pfeijffer<sup>199</sup>, l'espressione rievoca sorprendentemente due particolari passi iliadici: in *Il.* 6.269-278, Ettore si congeda dalla madre, esortandola a recarsi al tempio di Atena, a collocarle sulle ginocchia un peplo e a invocare la sua pietà σὺν θυέσσιν, ἀολλίσσασα γεραιάς (v. 270), mentre in *Il.* 3.76-77, Ettore, lieto per aver ascoltato da Paride la proposta di risolvere il conflitto in un duello, ἐς μέσσον ἰὼν Τρώων ἀνέεργε φάλαγγας. Non soltanto “the phrase “Τρώων φάλαγγας”...occurs in scenes of fighting” e “Bacchylides’ text directs us to the military, Iliadic consequences faced by the Troians if they make the wrong choice”<sup>200</sup>; a un'analisi più attenta, memoria poetica e richiamo consapevole appariranno fondersi: i due passi omerici evocati linguisticamente da Bacchilide al v. 42 sono tratti infatti dai luoghi iliadici che fungono da diretto modello dell'episodio mitico del *Ditirambo I*, e che specificamente precedono il primo, nel libro VI, la scena di Teano già analizzata, l'altro, nel III, la *Teichoscopia*, con la rievocazione dell'ambasceria achea da parte di Antenore, nonché,

<sup>196</sup> Pfeijffer 1999: 48 esplicita la “drammaticità” dell'espedito bacchilideo: “Placing this reminder at the outset of the poem is a potent means of effecting the kind of suspense that is usually called ‘tragic irony’. The audience is from the very beginning given essential information which the characters in the narrative lack”.

<sup>197</sup> Il verbo è usato da Bacchilide solo in quest'occorrenza.

<sup>198</sup> In merito all'imperfetto σάμαιεν e all'*hapax* δεξιστρατον, cfr. anche il commento di Maehler 1997: 140-141. Per δεξιστρατον, anche Fearn 2007: 281 rileva “the military connotations that the word carries in the context of a poem which looks forward, and back, to the *Iliad*, especially when warfare is at issue”.

<sup>199</sup> Maehler 1997: 141; Pfeijffer 1999: 49.

<sup>200</sup> Fearn 2007: 281.

più da vicino, uno dei discorsi di Menelao ai Troiani che sarà interessante riportare alle parole messe in bocca nel nostro testo al condottiero acheo.

In *Il.* 3.97-112, infatti, Menelao prende la parola dopo Agamennone, in merito alla proposta avanzata da Paride di risoluzione delle ostilità mediante un duello contro Ettore, e si dichiara favorevole, annunciando le modalità della sanzione del patto:

«Κέκλυτε νῦν καὶ ἐμεῖο· μάλιστα γὰρ ἄλγος ἰκάνει  
 θυμὸν ἐμόν, φρονέω δὲ διακριθήμεναι ἤδη  
 Ἀργείους καὶ Τρῶας, ἐπεὶ κακὰ πολλὰ πέπασθε  
 100 εἴνεκ' ἐμῆς ἔριδος καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἀρχῆς·  
 ἡμέων δ' ὀπποτέρῳ θάνατος καὶ μοῖρα τέτυκται,  
 τεθναίῃ· ἄλλοι δὲ διακριθεῖτε τάχιστα.  
 Οἴσετε ἄρν', ἕτερον λευκόν, ἑτέρην δὲ μέλαιναν,  
 Γῆ τε καὶ Ἥελίῳ· Διὶ δ' ἡμεῖς οἴσομεν ἄλλον·  
 105 ἄξετε δὲ Πριάμοιο βίην, ὄφρ' ὄρκια τάμνη  
 αὐτός, ἐπεὶ οἱ παῖδες ὑπερφίαλοι καὶ ἄπιστοι,  
 μή τις ὑπερβασίῃ Διὸς ὄρκια δηλήσῃται.  
 Αἰεὶ δ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν φρένες ἡερέθονται·  
 οἷς δ' ὁ γέρον μετέησιν, ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω  
 110 λεύσσει, ὅπως ὄχ' ἄριστα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται».  
 Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιοὶ τε Τρῶές τε  
 ἐλπόμενοι παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο.

Al di là della piana considerazione che “the bare fact that we hear a speech from Menelaus both in Bacchylides and in that passage in Homer is a subsidiary means by which the audience are guided to connect both passages”<sup>201</sup>, i due discorsi si toccano in alcuni dettagli linguistici (la speranza che abbiano fine guerre e sofferenze si ritrova parallelamente in Bacch. v. 46 εὔχοντο παύσασθαι δυᾶν e in Hom. v. 112 ἐλπόμενοι παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο; i Troiani sono accusati di essere, al v. 106, ὑπερφίαλοι, con lo stesso aggettivo che Bacchilide riferisce, al v. 62, ai Giganti), e, più in generale, sono comparabili sul piano del contenuto, dal momento che in entrambi distinguiamo la proposta di una soluzione diplomatica del conflitto. Attivando la conoscenza del suo pubblico di questo passo omerico, Bacchilide fornisce così indispensabili informazioni circa l'esito dell'ambasciata, evocando ironicamente un altro celebre tentativo di pacificazione diplomatica da parte di Menelao, notoriamente non riuscito, come sarà quello narrato nel *Ditirambo I*<sup>202</sup>.

<sup>201</sup> Pfeijffer 1999: 47.

<sup>202</sup> Pfeijffer 1999: *ibidem*.

Il discorso bacchilideo di Menelao, che Kenyon definì “rather a sermon, since it consists solely of moral precepts”<sup>203</sup>, va rapportato da vicino alla descrizione del personaggio e delle sue capacità oratorie offerta da Antenore nella *Teichoscopia*: sembra quasi che Bacchilide assimili e conferisca concreta forma poetica alla descrizione della sua sintetica ma chiara ed efficace oratoria<sup>204</sup>: l’intervento di Menelao che chiude il *Ditirambo I* presenta effettivamente quelle caratteristiche di brevità (“παῦρα” e “οὐ πολὺμυθος”, v. 214) e di chiarezza e giustezza (“μάλᾳ λιγέως”, v. 214 e “οὐδ’ἀφαρμαρτοεπής”, v. 215), che Antenore attribuisce all’arte del discorso dell’illustre Acheo, il quale rende il suo discorso efficace mediante l’incisivo confronto tra le due alternative etiche. Quella dell’eroe spartano, dunque, non è saccente sentenziosità, come decretava Kenyon, ma pretesa di efficacia. L’ode sembra lasciare libera l’immaginazione quanto agli effetti immediati che il discorso poté esercitare sul suo uditorio fittizio, interrompendosi; ma l’uditorio reale era ben consapevole che quelle di Menelao, per quanto parole sagge e coerentemente composte, sarebbero state destinate a rimanere pronunciate al vento, nel *vuoto*.

#### 4.1.2 Troia ad Atene

La tesi secondo la quale il *Ditirambo I* fu rappresentato ad Atene, sostenuta, tra gli ultimi editori del testo, fermamente da Maehler, ma non da Irigoin<sup>205</sup>, sembra in realtà molto verosimile, essendo basata su delle evidenze emergenti più o meno direttamente dal testo.

Innanzitutto, il titolo Ἀντηγορίδαι: lo *Schol.* 496b Erbse a *Il.* 24.496<sup>206</sup> fornisce la notizia che Bacchilide attribuì a Teano cinquanta figli. La critica è concorde nel ritenere che lo scoliaste si riferisse proprio al nostro carme 15 e, in questo caso, che gli *Antenoridi* che davano il titolo al componimento corrispondessero al coro nella *performance*. Dal momento che le rappresentazioni ditirambiche di epoca tardoarcaica e classica avevano come modalità privilegiata e specifica il κύκλιος χορὸς composto di cinquanta membri<sup>207</sup>, la notizia dello

<sup>203</sup> Kenyon 1897: 141.

<sup>204</sup> Cfr. Pfeijffer 1999: 46.

<sup>205</sup> L’editore francese pensa a una rappresentazione spartana, sulla base della scelta di un mito riguardante le vicende di Elena e della centralità attribuita a Menelao: “Le fait que le rôle principal est attribué à Ménélas, en tant que roi de Sparte et époux d’Hélène, le ton religieux de son discours, tout cela paraît indiquer que le poème était destiné à être exécuté à Sparte même, au cours d’une cérémonie en l’honneur d’Hélène considérée comme déesse, peut-être encore en l’honneur des deux époux” (Irigoin 1993: 5).

<sup>206</sup> “έννεακαίδεκα: πιθανὸν μίαν τεκεῖν έννεακαίδεκα, οὐχ ὡς Βακχυλίδης πενήκοντα τῆς Θεανούς ὑπογράφει παῖδας”.

<sup>207</sup> Maehler 1997: 129. Cfr. Σ Aischin. 1.10 (29 p. 15 Dilts): “ἐξ ἔθους Ἀθηναῖοι κατὰ φυλὴν ἴστασαν πενήκοντα παίδων χορὸν ἢ ἀνδρῶν, ὥστε γενέσθαι δέκα χορούς, ἐπειδὴ καὶ δέκα φυλαί. Διαγωνίζονται δ’ἀλλήλοις διθυράμβῳ, φυλλάπτοντος τοῦ χορηγοῦντος ἐκάστῳ χορῷ τὰ ἐπιτήδεια. Ὁ δ’οὔν νικήσας χορὸς τρίποδα

scolio all'*Iliade* sembra una notizia indirettamente afferente alla tipica prassi rappresentativa ateniese<sup>208</sup>.

Soprattutto, le scelte mitiche *interne* al componimento risulterebbero meglio inquadrare in un contesto ateniese: l'apertura con Teano, sacerdotessa di Atena<sup>209</sup>; l'eco morale soloniana nelle parole di Menelao; finanche, secondo Maehler, il riferimento nello stesso discorso, come *exemplum* di Ὑβρις, ai Giganti<sup>210</sup>.

In particolare, appare proficuo fermarsi a riflettere sulla composizione dell'allocuzione ai Troiani di Menelao, a chiusura del componimento: si noterà prontamente come, in una *Sprachform* omerizzante siano tuttavia espressi contenuti etici per lo più successivi all'universo valoriale omerico. A mo' di spia d'avvertimento, il discorso è introdotto, al v. 48, come pronunciato dal Πλεισθενίδας Μενέλαος, indicato con una genealogia post-omerica, e non con l'epicissimo Ἀτρείδης, come al v. 6.

Il discorso prende poi le mosse da precetti morali appartenenti al patrimonio culturale collettivo greco e già omerici e, in particolare, dal concetto della non responsabilità di Zeus del male che affligge gli uomini (vv. 51-52), che ci riporta immediatamente alla memoria il celebre passo dell'apertura del libro I dell'*Odisea*, in cui Zeus in persona esclama che gli uomini stessi, mentre rinfacciano al cielo le loro sofferenze, sono in realtà causa dei loro affanni<sup>211</sup>. Ma la netta bipartizione del cammino morale tra la strada di Δίκη, Εὐνομία e Θέμις e quella di Ὑβρις sembra risentire, come nota Maehler, in primo luogo, della genealogia esiodea (*Theog.* 901-903<sup>212</sup>); prova ne è, nuovamente, il fatto che dal modello, rifunzionalizzato, Bacchilide colga degli elementi linguistici e stilistici, che dissemina nei suoi versi con lo scopo di attivare il processo di richiamo e confronto nell'orecchio

---

λαμβάνει, ὃν ἀνατίθησι τῷ Διονύσῳ. Λέγονται δὲ οἱ διθύραμβοι χοροὶ κύκλιοι καὶ χορὸς κύκλιος". Cfr. Pickard-Cambridge 1962: 32.

<sup>208</sup> E, potremmo notare incidentalmente, rappresenta anche una chiara conferma "esterna" e indiretta del genere del componimento che abbiamo di fronte, oltre all'esplicito σίλλυβος del *P. Oxy.* 1091.

<sup>209</sup> Per Fearn 2007: 294-296 in particolare, la presenza di Teano deporrebbe a favore di una rappresentazione ateniese anche secondo un meccanismo allusivo più sotterraneo: il rimando intertestuale all'episodio di *Il.* 6 in cui la sacerdotessa guidava il corteo delle donne troiane supplici al tempio di Atena e ne celebrava il sacrificio richiamerebbe la processione e i riti officiati durante le festività panatenee.

<sup>210</sup> L'editore tedesco pensa infatti a una rappresentazione alle Panatenee: dopo la riorganizzazione di quelle festività (566-565 a.C.), infatti, la vicenda della sfida dei Giganti al regno degli dei divenne "das beherrschende Thema dieses Festes" (Maehler 1997: 129).

<sup>211</sup> *Od.* 1.32ss e, in particolare, i primi tre versi: "ὦ πόποι, ὅσον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιώωνται. | Ἔξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμενα· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ | σφῆσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόνον ἄλγε' ἔχουσιν". Secondo Maehler 1997: 144-145, il riferimento indiretto così stabilito alle colpe di Egisto, ricordate nei versi odissiaci immediatamente successivi a quelli citati, sarebbe significativo come altro *exemplum* morale, in negativo, per i Troiani. Per lo stesso concetto di non-responsabilità divina, cfr. anche *Theog.* 833-836 W.

<sup>212</sup> "Δεύτερον ἠγάγετο λιπαρὴν Θέμιν, ἣ τέκεν Ὀρας,  
Εὐνομίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τεθαλυῖαν,  
αἳ τ' ἔργ' ὠρεύουσι καταθνητοῖσι βροτοῖσι..."

dell'ascoltatore e nell'occhio dell'interprete: la menzione di Zeus, ad apertura del discorso morale di Menelao, al v. 51, si avvale dell'epiteto non omerico, ricostruito come ὑψιμέδων, che sembra provenire direttamente da Hes. *Theog.* 529 (“...οὐκ ἀέκητι Ζηνὸς Ὀλυμπίου ὑψιμέδοντος”), e della qualificazione “ὅς ἅπαντα δέρκεται” che rievoca direttamente Hes. *Erg.* 267-269 (“Πάντα ἰδὼν Διὸς ὀφθαλμὸς καὶ πάντα νοήσας | καὶ νῦ τὰδ’, αἶ κ’έθελῆσ’, ἐπιδέρκεται, οὐδέ ἐ λήθει | οἶν δὴ καὶ τήνδε δίκην πόλις ἐντὸς ἐέργει”)<sup>213</sup>.

La genealogia esiodea sarebbe quindi qui reinterpretrata in maniera funzionale al contesto: mentre nella discendenza della *Theogonia* Zeus si unisce con Θέμις e genera le Ὠραι Εὐνομία, Δίκη ed Εἰρήνη, Bacchilide nel *Ditirambo I* ha “auf dieselbe Stufe gestellt”<sup>214</sup> Δίκη, Εὐνομία e Θέμις, in quanto concetti più semanticamente uniti e saldamente opponibili a Ὑβρις, lasciando che la Pace, taciuta, venga rievocata dal confronto indotto nella memoria e nella mente del pubblico con il modello esiodeo, acquistando in tal modo ancora più forza e incisività. E d'altronde, questa già appare e apparirà ancor di più nel corso dell'analisi un'“ode di silenzi”, un componimento in cui ciò che non è detto, o è detto indirettamente, è quasi più significativo di ciò che invece è detto, e nei cui “vuoti” risiede il vero messaggio.

I forti echi soloniani nelle parole di Menelao sono ormai stati evidenziati da molti studiosi moderni, da Zimmermann e Fischer a Fearn<sup>215</sup>. Pur lavorando all'interno della cornice originariamente esiodea di contrapposizione tra Δίκη e Ὑβρις, il concetto di responsabilità morale dell'agire umano è infatti tema particolarmente caro alla musa del poeta ateniese, e la mente richiama soprattutto i versi d'apertura dell'elegia Εὐνομία, 4 W. (= 3 G.-P.), 1-10:

Ἡμετέρα δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὐποτ' ὀλεῖται  
αἶσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·  
τοίη γὰρ μεγάθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη  
Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὑπερθεν ἔχει·  
5 αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν ἀφραδίησιν  
ἀστοὶ βούλονται χρήμασι πειθόμενοι,  
δήμου θ' ἡγεμόνων ἄδικος νόος, οἷσιν ἐτοῖμον  
ὑβριος ἐκ μεγάλης ἄλγεα πολλὰ παθεῖν·

<sup>213</sup> Anche questi versi sono inseriti in un contesto di ammonimento morale sul comportamento ingiusto degli uomini, subito dopo la sentenza “οἷ τ' αὐτῷ κακὰ τεύχει ἀνήρ ἄλλω κακὰ τεύχων” del v. 265 e, soprattutto e sorprendentemente, dopo la menzione, ai vv. 255-262, di “Δίκη, Διὸς ἐκγεγαυῖα, | κυδρὴ τ' αἰδοίη τε θεοῖς οἷ Ὀλυμπον ἔχουσιν”, la quale, “quando qualcuno l'offende e, iniquamente, la disprezza, | subito, sedendo presso Zeus padre, figlio di Kronos, | a lui lamenta ἀνθρώπων ἀδίκων νόον” (trad. G. Arrighetti per l'edizione Einaudi del 1998). Poco prima, ai vv. 225ss. “die Kontrastierung von Dike und Hybris und die Aufzählung der Folgen für die Gemeinschaft”, altro passo di cui Zimmermann 1992: 68 è stato il primo a mettere in luce gli echi nel nostro discorso di Menelao.

<sup>214</sup> Maehler 1997: 145.

<sup>215</sup> Zimmermann 1992: 68, Fischer 1992: 227-229, Maehler 1997: 144-145, Fearn 2007: 288ss.

οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ παρούσας  
 10 εὐφροσύνας κοσμεῖν δαιτὸς ἐν ἡσυχίῃ.

Anche l'elegia soloniana si apre nel segno di Atena protettrice, come il *Ditirambo I* con la scena di Teano sacerdotessa della dea; anche lì sono la tracotanza (ὑβριος ἐκ μεγάλης, v. 8) e la dissenatezza degli uomini (ἀφραδίησιν, v. 5) a minacciare l'ordine e la pace costituiti e preservati da Zeus e dagli dei (vv. 1-2), come nel discorso di Menelao; come Bacchilide mette in bocca al capo acheo una distinzione tra la strada di Ὑβρις e quella di Δίκη, compagna di Εὐνομία e Θέμις, così anche Solone, proseguendo nella stessa elegia, ai vv. 30-39, insegna agli Ateniesi quanto male provochi Δυσνομία, e quanto benefica invece sia Εὐνομία, tessendone un fine elogio:

30 Ταῦτα διδάξαι θυμὸς Ἀθηναίους με κελεύει,  
 ὡς κακὰ πλεῖστα πόλει Δυσνομία παρέχει,  
 Εὐνομία δ'εὐκόσμη καὶ ἄρτια πάντ'ἀποφαίνει  
 καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκους ἀμφιτίθησι πέδας·  
 τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὑβριν ἀμαυροῖ,  
 35 αὐαίνει δ'ἄτης ἄνθεα φυόμενα,  
 εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς ὑπερήφανά τ'ἔργα  
 πραῦνει, παύει δ'ἔργα διχοστασίης,  
 παύει δ'ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ'ὑπ'αὐτῆς  
 πάντα κατ'ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.

Che Bacchilide avesse in mente l'elegia sembra suggerito da ulteriori nuove affinità concettuali e linguistiche tra l'Εὐνομία soloniana e quella di Menelao: è essa infatti che εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς, come ἰθεῖα è la Δίκη, la giustizia "dei tribunali", bacchilidea; essa fiacca la ὑβρις, al v. 34, e "dissecca i germogli di ἄτη" (αὐαίνει δ'ἄτης ἄνθεα φυόμενα, v. 35), con la stessa metafora floreale-botanica di cui Menelao si serve per illustrare l'ingannevolezza del fascino accecante della strada di Ὑβρις, ἃ δ'αἰόλοις κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις | ἐξαισίους θάλλουσ'ἀθαμβῆς (vv. 57-58); essa è l'unica capace di "porre fine all'esacerbazione di dolorosa contesa" (παύει δ'ἀργαλέης ἔριδος χόλον, v. 38), proprio quella fine delle sofferenze che i Troiani supplicano ai vv. 45-46 (θεοῖς δ'ἀνίσχοντες χέρας ἀθανάτοις | εὔχοντο παύσασθαι δυᾶν); essa rende le cose umane ἄρτια καὶ πινυτά, al v. 39, come πινυτά è definita Θέμις al v. 55 del *Ditirambo I*.

Se quindi nella contrapposizione sul piano morale dell'agire umano tra le entità della sfera di ciò che è "Giusto" e di quella di ciò che è "Ingiusto" è manifesta l'impronta di una teodicea

tradizionale, di origine esiodea, il contatto con la rigida e severa norma morale, sorretta da autentica passione civile, predicata da Solone, porta Bacchilide a comporre un quadro morale indirizzato direttamente al cittadino e a misura della *polis*: la Ὑβρις, il “travalicare imperterrito dei propri limiti” (ἀθαμβής, v. 59) si oppone così a Δίκαια ἰθεία, la correttezza dei giudizi e delle sentenze, a Εὐνομία ἀγνά, la bontà e l’equità degli ordinamenti legislativi e civili, e a Θέμις πινυτά, la giustizia solenne che viene dagli dei e informa, a livello profondo e “naturale”, tutti i rapporti umani.

Bacchilide avrebbe quindi deliberatamente scelto di mettere in bocca un discorso di impegno morale di questo tipo a Menelao piuttosto che ad Odisseo, in quanto nelle parole del primo avrebbe acquistato per l’uditorio quella forza dettata dal personale coinvolgimento di uomo tradito e trattato *ingiustamente*, in modo contrario ai diritti-doveri basilari umani di fedeltà e ospitalità, di cui le sottili e proverbialmente costruite argomentazioni dell’altro eroe acheo non si sarebbero mai potute caricare. A questo proposito, ha ragione la Angeli Bernardini a notare come “il registro di questo discorso è l’ira che domina nelle parole di Menelao, vittima della tracotanza di Paride che gli ha portato via la donna e gli averi. L’abbondanza dell’aggettivazione negativa (ἐξάισιος, βαθύς, ὑπερφίαλος) – o connotantesi come tale nel contesto (αἰόλος, ἀθαμβής, ἀλλότριος) – che caratterizza la parte del discorso riservata a Hybris esprime un forte rancore personale”<sup>216</sup>.

Le scelte compositive del *Ditirambo I* operate da Bacchilide si comprendono completamente solo in considerazione del *target* della poesia, dell’uditorio reale, primo destinatario della *performance*: i modelli iliadici, esiodei, soloniano sono reimpiegati e rifunzionalizzati nel delineamento di un’azione morale umana “*within a polis environment*”. “The point that Solon was making, in an Athenian context and to an Athenian audience, and that Bacchylides is also making, also in Athens (...), is that *even if* a great city – such as Athens, or Troy – has a protecting divinity with a prominent temple, who recives prayers and dedications, the actions of *men themselves* are to blame for the refusal of gods to offer help”<sup>217</sup>.

In quest’ottica, si rifletterà sul fatto che Bacchilide non istituisca nessuna immediata e semplicistica polarità tra Achei-Greci e Troiani-Barbari (i quali infatti accolgono *secondo ciò che è giusto* l’ambasceria achea e *secondo ciò che è giusto* si rivolgono agli dei e chiedono la fine delle sofferenze e dei rancori, dopo che *con tracotanza* hanno violato le leggi dell’ospitalità macchiandosi della colpa del ratto di Elena e prima di riconfermare la stessa *tracotanza*, come il pubblico può ben immaginare, rifiutando gli ammonimenti di Menelao e

<sup>216</sup> Angeli Bernardini 2005: 20.

<sup>217</sup> Fearn 2007: 287 e 291.



andando incontro a una guerra che segnerà la loro rovina); semmai, il confronto è stabilito, di nuovo su un piano morale, tra gli Antenoridi e il resto dei Troiani, distinguendosi Antenore, sua moglie e, possibilmente, in ciò che non possiamo leggere, anche i loro figli<sup>218</sup>, per un rispetto pietoso delle leggi divine (Teano πρόσπολος di Atena in apertura, colei che in *Il. 6* si farà mediatrice delle suppliche alla dea ormai tardive e inefficaci di Ecuba e le altre donne troiane), politico-civili (gli Antenoridi che scortano l'ambasceria nell'*agorà* e loro padre che, per ciò che leggiamo dall'*Iliade* si distingue dai Troiani tracotanti che propongono incautamente di mettere a morte i legati achei, garantendo loro la legittima ospitalità) e private (Antenore è descritto come πατήρ εὖβουλος al v. 37, quasi come "buon padre di famiglia"). Se di *exemplum* positivo si può parlare, è proprio negli Antenoridi che danno anche il titolo all'ode 15 che si devono andare a cercare quelle caratteristiche positive, quelle Δίκη, Εὐνομία e Θέμις che puntellano come pilastri le parole di Menelao, ossia la conclusione del canto.

#### 4.1.3 La fine inconclusa: gli effetti comunicativi del silenzio

Al v. 63, dopo la rievocazione esemplificativa della fine dei superbi Giganti nel discorso di Menelao, il racconto termina *ex abrupto*, senza apparentemente una vera e propria conclusione e l'episodio resta come in sospeso. La questione dell'incompletezza dell'ode 15, che sollevò grande interesse nelle prime fasi dello studio del testo di Bacchilide<sup>219</sup>, si ritiene ormai definitivamente risolta: sebbene in questo punto del papiro londinese manchi infatti il margine sinistro del supporto e, con lui, i segni grafici di demarcazione della fine di un componimento e dell'inizio del nuovo, considerazioni di carattere metrico rendono inconciliabili i versi successivi con ciò che si attaglierebbe come continuazione dell'ode; a livello paleografico, poi, Jurenka osservava che il v. 63 corrisponde all'ultimo verso dell'epodo e conclude quindi la triade<sup>220</sup>: immaginare che l'ode proseguisse significherebbe dover ammettere verisimilmente l'inizio di una quarta triade e, dunque, postulare

<sup>218</sup> Van Groeningen 1958: 193 riconosce sì che "ils ont dû jouer un rôle assez important dans la partie perdue de l'ode, plus important même que celui de leurs parents, dont il est question au début (de Théanô beaucoup plus que d'Anténor)", ma immagina, attribuendo loro così un ruolo del tutto opposto, che "ils sont rendus coupables de l'injustice qui s'oppose aux paroles louables de Ménélas: ce sont eux qui ont voulu faire mettre à mort les négociateurs et leur faire payer les peines infligées aux Troyens". Ma questa ipotesi, che pure ha diritto di essere formulata, non trova riscontri interni né al testo né ai modelli che possediamo e che abbiamo dimostrato operanti nella composizione del ditirambo.

<sup>219</sup> Cfr. Stern 1967a: 293-294 per riscontri bibliografici.

<sup>220</sup> Jurenka 1899: 223.

l'esistenza di altri ventuno versi; in considerazione di questi motivi, ciò che segue al v. 63 dell'ode 15 è da tempo unanimemente considerato il v. 1 dell'ode 16, il *Ditirambo II*.

Già Kenyon si dimostrò spiazzato davanti al carattere improvviso e inaspettato della fine del *Ditirambo I*, sconcertato soprattutto dal fatto che prima della conclusione non venga fatta più alcuna menzione né di Elena né dell'esito dell'ambasceria, quasi Bacchilide abbia voluto presentarci soltanto "his word-picture of a striking scene", quella del principe acheo in piedi in mezzo ai Troiani a dispensare perle di saggezza morale; il primo editore inserì in effetti queste apparenti incongruenze compositive in quello che individuò come il gusto bacchilideo per narrazioni brevi e accurate di dettagli, stagliantisi dal contesto più ampio del racconto mitico, per quadretti dipinti "almost in impressionist style: he poses his characters and then he drops the curtains"<sup>221</sup>.

Il problema in effetti sussiste ed è ben confinato da Wilamowitz nell'aspettativa suscitata per mezzo dell'aggettivo *πρῶτος* nell'invocazione alla Musa del v. 47 su chi *per primo* prenderà la parola, e poi delusa<sup>222</sup>: dopo Menelao non segue un discorso di Odisseo, come ci si sarebbe aspettati anche sulla base del modello omerico<sup>223</sup>. Il grande filologo tedesco fu portato da queste ragioni inizialmente a dubitare della completezza del carme e a ritenere che la tradizione del testo ci avesse privato delle parole finali di Menelao e dell'intero intervento di Odisseo, prima di riconsiderare la questione, nel 1903<sup>224</sup>, sulla base dello stile narratologico bacchilideo e di spiegare così la fine *ex abrupto* dell'ode alla luce del gusto particolare del poeta per le conclusioni inaspettate<sup>225</sup>.

Già Fränkel sosteneva che l'interruzione sarebbe dovuta a una precisa e deliberata strategia narrativa di Bacchilide<sup>226</sup>; dal momento che l'ascoltatore, con la solenne invocazione alla Musa e l'altisonante esordio del discorso di Menelao, si è fatto più attento e concentrato, infatti, la repentina e inaspettata fine del canto fa in modo che i concetti appena espressi restino impressi nella memoria, sollecitando la riflessione dell'uditorio.

<sup>221</sup> Kenyon 1987: XXXIX.

<sup>222</sup> Wilamowitz 1898 in Calder-Stern 1970: 333.

<sup>223</sup> Ma Van Groningen 1958: 192 mette giustamente in luce la non coercitività, sotto questo particolare aspetto, del modello omerico: "En Γ 212ss. de *Illiade* la comparaison de leur type d'éloquence respective commence par Ménélas et finit par Ulysse, mais c'est là une simple gradation ascendante, qui ne prouve rien pour la suite des faits". Abbiamo d'altronde avuto modo, già in queste prime fasi dell'analisi, di dimostrare come Bacchilide lavori con i suoi modelli, scegliendoli nei punti e proponendoli nelle forme più funzionali all'occasione e al tessuto del messaggio da comunicare all'uditorio.

<sup>224</sup> Nel lavoro sui *Persiani* di Timoteo: "Thimotheos. Die Perser", Leipzig 1903: 102ss.

<sup>225</sup> Tale giudizio sarà più opportunamente valutato e rapportato alla lettura e analisi degli altri ditirambi bacchilidei.

<sup>226</sup> Fränkel 1960<sup>2</sup>: 85 n. 2.

Qualora poi la conclusione venga considerata in quanto inserita nell'impianto contenutistico e morale dell'ode che fin qui è stato delineato, e cioè si consideri il ditirambo nella sua interezza, non sembra possibile attendersi una conclusione diversa.

Partendo dalla corretta affermazione di Van Groningen, che il ditirambo, com'ebbe modo di conoscerlo Bacchilide, era essenzialmente narrativo, caratteristica che lasciava al poeta, ancor più che nell'epinicio, la libertà "d'y ajouter telle ou telle maxime générale ou encore, si le coeur lui en dit, un développement de nature théorique concernant la vie humaine ou les exigences de la morale"<sup>227</sup>, e quindi di scegliere un determinato episodio o istantaneo momento del mito e rifunzionalizzarlo per una certa occasione e un certo uditorio, a seconda di sue specifiche finalità comunicative, ci si renderà facilmente conto che il fatto che i precetti morali siano dispensati da un personaggio interno alla vicenda mitica narrata li carichi di significatività e pienezza, nell'ambito del processo comunicativo tra il poeta e il suo pubblico<sup>228</sup>.

Fin dal principio dell'ode, in particolare, Bacchilide ha intessuto una fitta rete di rapporti intertestuali tra il suo canto e modelli ed episodi che dovevano essere ben impressi nella memoria dei suoi ascoltatori; così facendo, mediante un costante e ricercato riferimento ai modelli evocati, il poeta comunica al suo pubblico molto più di quello che effettivamente scelga di cantare.

Il messaggio del *Ditirambo I* si gioca proprio sull'ammiccamento ai modelli mitici epici e sullo scarto di conoscenza tra l'uditorio fittizio, il popolo troiano, e quello reale. Alludendo e rievocando indirettamente tramite espedienti formali e di contenuto, Bacchilide lavora sulle aspettative del pubblico, per avvincerlo nella narrazione e rendere il suo messaggio più incisivo. Dopo aver creato fin dall'inizio del componimento un certo tipo di tensione (con Teano e il rimando a *Il. 6* il destinatario è già proiettato in un momento in cui per Troia è ormai tutto perduto), il poeta parzialmente le dà risposta (si istituisce l'assemblea in cui le vicende sembrano svilupparsi nella maniera attesa, in quanto il pubblico *sa* che la richiesta di restituzione di Elena non troverà accoglimento) e in parte rimane accesa (il popolo troiano implora la cessazione delle sofferenze e, in fondo, il discorso di Menelao, che è il *primo* a parlare, è concepito per convincere, basandosi su concetti morali largamente condivisi e condivisibili ed essendo espresso con la forza del coinvolgimento personale e non solo politico), per poi essere disattesa completamente con la conclusione "inconclusa":

<sup>227</sup> Van Groningen 1958: 193.

<sup>228</sup> Cfr. Fearn 2007: 277. Totalmente privo di basi di senso l'opposto giudizio di Kirkwood 1966: 103, secondo cui Bacchilide affiderebbe massime di natura morale ai suoi personaggi in quanto non in possesso delle abilità poetiche per proporle lui stesso, come voce poetica narrante, all'uditorio.

essa non solo lascia delusa l'aspettativa del discorso di Odisseo eventualmente suscitata dal  $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ <sup>229</sup> del v. 47, ma anche aperta e totalmente imprevedibile, se non alla luce della conoscenza del tessuto mitico, la reazione dei Troiani, bloccando quasi il tempo e il  $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  e regalando per un momento alle parole di Menelao la capacità di essere efficaci e al popolo troiano la possibilità di optare per la strada giusta, e così salvarsi<sup>230</sup>.

Scegliendo di concludere bruscamente l'ode al momento dell'apice della tensione morale, Bacchilide persegue l'obiettivo di raggiungere la massima efficacia comunicativa possibile: continuando a cantare le parole di Odisseo o la reazione di  $\upsilon\beta\rho\iota\varsigma$  dei Troiani, quella tensione si sarebbe inevitabilmente sciolta, e al pubblico sarebbe rimasto in mente il ricordo di una storia in fondo già scritta, di una morale già sentita o, ancor peggio, niente.

E invece, "messages are sent out into the void, and the intended audience never responds, in word or action, within the confines of the fragments"<sup>231</sup>. Le parole di Menelao riecheggiano nel silenzio, nel vuoto creato dall'interruzione del componimento: se il suo obiettivo poetico erano l'efficacia comunicativa e l'incisività del messaggio, Bacchilide non avrebbe potuto trovare modo più atto a perseguirlo di una non-conclusione, per un'ode di questo tipo, costruita su un impianto morale fitto di rimandi intertestuali, attivati dal destinatario in modo più o meno consapevole. Proprio la chiusura *ex abrupto* forza infatti il pubblico a mettersi per un momento al posto dei Troiani, a immedesimarsi come mitico uditorio delle parole di Menelao e, in virtù del possesso di una consapevolezza completa e diversa dalla loro, quasi a chiedersi "Come avremmo reagito noi al discorso di Menelao?". Lasciando riecheggiare nelle orecchie gli ammonimenti del suo personaggio, suggellati dal silenzio poetico potenzialmente eterno della fine del componimento, Bacchilide produce nel suo pubblico la disposizione d'animo più fertile e la più alta ricettività nel ricordo, perché un germoglio del buon insegnamento etico, politico e sociale sulla Giustizia possa attecchire.

<sup>229</sup> D'altronde, ha ragione Van Groningen 1958: 192 a notare che  $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$  non è  $\pi\rho\acute{\rho}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ , e che quindi il quadretto mitico che Bacchilide aveva in mente di dipingere può essere legittimamente pensato come ben concluso anche in considerazione dell'assenza di un intervento di Odisseo: Menelao sarebbe stato, *tra tutti*, il primo a prendere la parola nell'assemblea. E, infatti, anche per Maehler 1997: 142 il  $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$  è spiegato dal fatto che "seiner Rede folgte eine bewegte Debatte der versammelten Troer"; anche il commentatore tedesco sente tuttavia l'esigenza di un discorso di Odisseo, e immagina che esso occupasse la seconda triade, persa in lacuna: lì Odisseo esponeva, verosimilmente a Teano, le motivazioni dell'ambasceria e le condizioni della richiesta di restituzione di Elena (cfr Maehler 1997: 130-131).

<sup>230</sup> "Because he ends his poem with Menelaus' speech that is incontrovertible, the poet leaves it open the possibility that the Trojans might have been convinced by Menelaus' words and that it was Odysseus' speech that ruined everything", Pfeiffer 1999: 51, in chiusura.

<sup>231</sup> Sono le efficaci parole di Patricia Rosenmeyer in *Simonides' Danae fragment reconsidered*, *Arethusa* (24) 1991: 11, a proposito appunto del fr. 543 PMG, riportate da Fearn 2007: 276.

## 4.2 Il *Ditirambo II*: Bacchilide tragico

L'ode 16 consta di una sola triade (dodici versi per strofe e antistrofe, undici per l'epodo), divisa tra la lacunosa parte finale della XXXI (II) colonna (vv. 1-8) e la parte iniziale della XXXII (III) (vv. 9-35) del papiro londinese. A causa della mancanza, per la prima colonna, del margine sinistro, non si conosce il titolo con cui il componimento doveva essere stato rubricato nell'edizione alessandrina. Kenyon lo titolò <HPAKΛΗΣ> per evidenti motivi contenutistici<sup>232</sup>; sebbene tale titolatura ossequi quegli stessi criteri operanti, per esempio, nella scelta del titolo "ΘΗΣΕΥΣ" per il *Ditirambo III* e *IV*, e non confligga con l'ordinamento alfabetico delle odi bacchilidee, operato in base alla sola prima lettera del titolo<sup>233</sup>, non meno valida, e anzi forse ancor più degna di considerazione, è la proposta di Wilamowitz <ΔΕΙΑΝΕΙΠΑ><sup>234</sup>, alla luce delle scelte compositive e delle finalità espressive dell'ode, che avranno modo di emergere nel corso dell'analisi.

Il canto è l'unico ditirambo bacchilideo, assieme all'ode 19, ad aprirsi con un proemio; ma mentre quello del *Ditirambo V* contiene, come vedremo, riflessioni più o meno esplicite di poetica e note eulogistiche indirizzate alla comunità committente, l'ode 16 si apre con un proemio dai toni cletici, che si sviluppa per tutta la strofe e il cui senso complessivo, nonostante la frammentarietà dei versi, si può ricostruire come una preghiera e un'invito all'epifania rivolti ad Apollo (in questo senso ci spingono a interpretare l'ἄκη del v. 8 e il significato ricostruito in modo condiviso come un'invocazione e un invito, in modo esplicito, all'epifania, qualcosa come "Mostrati, o figlio di Zeus", in modo conforme all'integrazione in passato più accreditata, Φαί]νου Διὸς υἱ' di H. J. M. Milne<sup>235</sup>):

... ]ιου . ιο ... ἐπεῖ  
 ὀλκ]άδ' ἔπεμψεν ἔμοι χρυσέαν  
 Πιερ]ίαθεν ἐ[ῦθ]ρονος [Ο]ύρανία,

<sup>232</sup> Kenyon 1897: 147, seguito da Jebb 1905: 368.

<sup>233</sup> Per cui l'<HPAKΛΗΣ> potrebbe legittimamente precedere il *Ditirambo III*, il cui primo titolo è "ΗΙΘΕΟΙ". Chiara conferma che il criterio di catalogazione alfabetica funzionasse in base alla sola prima lettera è offerta dai titoli dei *Ditirambi V* e *VI*, rispettivamente "ΙΩ" e "ΙΔΑΣ".

<sup>234</sup> Wilamowitz 1898: 334. Tale proposta è messa a testo, come convincente alternativa rispetto all'originario titolo di Kenyon, nelle più recenti edizioni di Irigoin 1993 e Maehler 2003.

<sup>235</sup> Integrazione proposta in Brit.Mus. Quart. 9, 1934: 14, offerta in apparato critico da Snell nelle sue edizioni (fino alla sua ultima, Snell 1961) e da Maehler nell'apparato della sua più antica (Maehler 1970). Nel commento del 1997, il filologo tedesco discute l'integrazione e la ritiene inaccettabile per motivi paleografici ("...kann nicht gelesen werden, weil der 7. Buchstabe nach der Lücke nicht rund ist, sondern eine senkrechte Gerade enthält (ρ, υ, π, ν?)", come anche la lettura, dopo ]νου, Διόγγυϛ', evidentemente troppo lunga, anche se ribadisce l'attesa dello stesso senso sotteso alla proposta di Milne, affermando che "der nachfolgende ἐπεῖ-Satz lässt aber wohl eine Aufforderung (Imperativ oder Optativ?) vermuten" (Maehler 1997: 156).

πολυφ]άτων γέμουσαν ὕμνων  
 5 ..... ]νειτις ἐπ'άνθεμόνεντι Ἐβρω  
 ..... ἀ]γάλλεται ἢ δολιχαύχενι κύ[κνω  
 ..... ]δεῖα[[ν]] φρένα τερπόμενος  
 ..... ]δ'ῖκη παιηόνων  
 ἄνθεα πεδοιχνεῖν,  
 10 Πύθι' Ἄπολλον.  
 τόσα χοροὶ Δελφῶν  
 σὸν κελάδεσαν παρ'άγακλέα ναόν.

Dopo l'immagine della nave carica di inni πολύφατοι, nei primi quattro versi, completata dall'integrazione ὀκ]άδ' di Sandys<sup>236</sup>, a testo fin dall'edizione di Kenyon, e cara già a Pindaro e ad Alcmane<sup>237</sup>, mandata a Bacchilide da Urania, si invoca Apollo Pizio, celebrato da tanti cori Delfii (vv. 10-12) e descritto ἐπ'άνθεμόνεντι Ἐβρωι (v. 5), allietato dal canto dei cigni (vv. 6-7), ed esortato, ai vv. 9-10, a tornare a Delfi a "racogliere fiori di peani".

Al v. 13, la netta transizione di πρίν γε introduce alla sezione narrativa del *Ditirambo II*, sviluppata a sua volta in due nuclei distinti, il primo, svolto nell'antistrofe, avente come protagonista Eracle (vv. 13-22), il secondo, tra gli estremi versi dell'antistrofe e l'epodo (vv. 23-35), incentrato su Deianira.

Il momento del mito selezionato, rappresentato a rapide pennellate, per semplice accostamento di immagini, è quello, narrato anche nelle *Trachinie* di Sofocle<sup>238</sup>, immediatamente precedente al tragico epilogo della vicenda dei due sposi. In particolare, nella prima "scena", Eracle, dopo aver lasciato vittorioso Ecalia, la città "πυρὶ δαπτομένην" per suo volere (vv. 13-15), giunto, in un verso, sull'ἀμφικύμον'άκταν ceneo<sup>239</sup>, si accinge (μέλλε, vv. 19-20) a sacrificare parte del bottino ricavato dall'assedio appena concluso come ringraziamento agli dei mostratisi propizi, e, in particolare, a Zeus "signore degli ampi

<sup>236</sup> J. E. Sandys, CR 12 (1898): 77-78.

<sup>237</sup> Maehler 1997: 156 ricorda Pind. *Ne.* 5.2-3 ("ἀλλ'ἐπὶ πάσας ὀκάδος ἐν τ'άκάτω, γλυκεῖ'αἰοῖδά, | σεῖχ' ἀπ'Αἰγίνας, διαγγέλλοισ'..."), sottolineando come "Pindar meinte wirkliche Schiffe, die das Lied mitführen, während hier ὀκάς eine Metapher für "Fülle" ist: "eine schwere Ladung" von Liedern hat die Muse "mir", d.h. dem Chor, geschickt" – e noi potremmo aggiungere anche *Py.* 2, 67b-68, con la stessa immagine di invio del canto, lì "Φοίνισσαν ἐμπολάν", per mare (ὕπερ πολιᾶς ἀλός, v. 68) –, *Alcm.* fr. 26.98 Calame (= PMGF 3.98), per il quale il fr. 3 col. iii del P. Oxy. 2387 restituisce ὀκ]ά-, che probabilmente corrisponde all'ὀκάς glossato "πλοῖον" attestato per Alcmane dal fr. 99 Calame (= PMGF 142), e *Sim.* PMG 535, in cui la parafrasi di Imerio (*Him. Or.* 47.111 p. 194 Col.) permette di dedurre che "auch Simonides scheint die Metapher gebraucht zu haben".

<sup>238</sup> Cfr. par. 4.2.2 *infra*.

<sup>239</sup> "Die Küste an der Nordwestspitze von Euboia, beim Kap Kenaion" (Maehler 1997: 161). Cfr. *Κηναίω*, v. 17.

nembi” (εύρυνεφεῖ, v. 17), Poseidone “agitatore del mare e scuotitore della terra” (όρσιάλω δαμασίχθονι, v. 19) e Atena vergine “dallo sguardo terribile” (όβριμοδερκεῖ, v. 20)<sup>240</sup>.

Ma prima che il sacrificio venga eseguito, la “scena” cambia repentinamente: proprio allora, τότε(ε), “un destino irresistibile tramò a Deianira un prudente e lacrimevole disegno”<sup>241</sup> (vv. 23-25), dopo che e poiché (l’έπει del v. 25 condensa giustamente in sé sia la nozione temporale che causale) le era giunta la notizia dell’invio di Iole, come άλλοχος (v. 29), ad opera del suo intrepido sposo:

τότ’άμαχος δαίμων  
 Δαϊανείρα πολύδακρυν ὕφανε

25 μῆτιν επίφρον’έπει  
 πύθετ’άγγελίαν ταλαπενθέα,  
 Ἴόλαν ὄτι λευκώλενον  
 Διὸς υἱὸς άταρβομάχας  
 άλλοχον λιπαρὸ[ν] ποτὶ δόμον πέμ[π]οι.

30 ἄ δύσμορος, ἄ τάλ[αι]ν’, οἷον έμήσατ[ο]  
 φθόνος εύρυβίας νιν άπώλεσεν,  
 δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν  
 ὕστερον έρχομένων,  
 ὄτ’έπὶ ροδόεντι Λυκόρμα

35 δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρα[ς].

Con repentino mutamento di tono, verso un’umana e sofferta compassione, il coro, ai vv. 30-33, depreca le cause della rovina *subita* da Deianira: la φθόνος εύρυβίας, quella gelosia, colorita di tinte passionali e femminili e che è *potente*, capace di suggerire disegni inconsulti, e il δνόφεόν κάλυμμα τῶν ὕστερον έρχομένων, l’oscuro velo che avvolge il futuro, l’inevitabile inconoscibilità degli eventi a venire, intimamente connessa con i limiti della natura e dell’intelletto umani.

Dopo il rimando cronologico all’inizio della fine, al punto del ciclo mitico in cui tutto l’irreparabile era cominciato e da cui precipitosamente gli eventi si erano succeduti, ossia al momento in cui Deianira aveva accettato da Nesso sulle acque del Licorma ροδοείς, rosate del sangue del centauro ferito a morte da Eracle<sup>242</sup>, il δαιμόνιον τέρας, il “fatale prodigio”<sup>243</sup>,

<sup>240</sup> Le tre divinità destinatarie del sacrificio sono designate con epiteti che risultano essere tutti *hapax legomena*. Per un’analisi della loro composizione e del loro significato, cfr. il commento di Maehler 1997: 162-163 e la trattazione di Dolfi 2010, sotto le rispettive voci.

<sup>241</sup> Gentili 1958: 49.

<sup>242</sup> Così Simonini 1977: 490-491. In esplicito disaccordo Gerber 1989: 102-103, che interpreta l’epiteto in confronto con il v. 5 e con la scelta del nome Eveno di Soph. *Trach.* 559.

il ditirambo termina, in ossequio ad un gusto bacchilideo per la sospensione del momento mitico nel vuoto, per le conclusioni “aperte”, che già si è potuto apprezzare nella struttura compositiva del *Ditirambo I*, senza finale e apparentemente senza fine.

#### 4.2.1 Il proemio: Apollo e Dioniso

Il proemio, in cui campeggia la figura di Apollo, e non quella di Dioniso, come sarebbe più naturale per un ditirambo, soprattutto in virtù del confronto con i corrispondenti componimenti pindarici, ha dato adito, fin dalle prime fasi della critica bacchilideo, a un dibattito sulla questione del genere dell’ode 16. Nello specifico, la menzione esplicita dei peani (παιόνων ἄνθεα, vv. 8-9), intonati dai cori delfici davanti al tempio del dio (τόσα χοροὶ Δελφῶν σὸν κελάδεσαν παρ’ἀγακλέα ναόν, vv. 11-12), ha indotto alcuni, tra i primi editori<sup>244</sup> e i moderni studiosi<sup>245</sup>, a interpretare il componimento come peana, mettendo così in discussione l’inclusione alessandrina dell’ode nel “libro” dei ditirambi<sup>246</sup>; altri a considerarlo un *prooimion* atto a introdurre un altro canto<sup>247</sup>, quello più verosimilmente un ditirambo<sup>248</sup>. La luce fu intravista già da Jebb<sup>249</sup>: la sua convincente intuizione fu quella di intendere il πρίν di apertura dell’antistrofe come avverbio<sup>250</sup>, cioè come notazione temporale non subordinante sintatticamente, nel senso di “prima”, e in anteriorità logica rispetto al contenuto della strofe: “prima che Apollo ritorni, cantiamo...” o, più

<sup>243</sup> Gentili 1958: 50.

<sup>244</sup> Kenyon 1897: XL.

<sup>245</sup> Burnett 1985: 123 definisce l’ode “a winter pean” e nota che “though the song so clearly specifies the absence of Apollo, there is no sign of its being addressed to Dionysus”.

<sup>246</sup> Per la quale cfr. *supra* par. 3.3.

<sup>247</sup> Di quest’avviso sembra, *e.g.*, Festa 1898: 94.

<sup>248</sup> Jurenka 1898 e Blass 1904<sup>3</sup>.

<sup>249</sup> Jebb 1905: 371 n. 13.

<sup>250</sup> Wilamowitz 1900: 42 n. 2, *e.g.*, lo interpretava come congiunzione subordinante, di modo che il susseguirsi sul piano cronologico degli avvenimenti fosse “Noi cantiamo che, prima che Eracle lasciasse Ecalia, Deianira ordì il suo disegno” e il racconto della preparazione del sacrificio fosse una sorta di *incidentale*, che espande la narrazione tanto che, alla ripresa del filo principale, il poeta, anziché l’oggettiva, introduce la determinazione temporale τότε, in sostanza sospendendo un costrutto e cominciando una nuova struttura sintattica. Anche Maehler 1997: 160 apre il suo commento *ad loc.* ponendosi la domanda “ist πρίν Adverb oder Konjunktion?” e offrendo come risposta un’analisi dell’evoluzione di πρίν da avverbio a congiunzione subordinante attraverso le attestazioni letterarie, da cui emerge che πρίν come congiunzione reggente di un modo finito è attestata, dall’*h. Ap.*, attraverso Pindaro, a diversi luoghi euripidei, ma sempre con in dipendenza un aoristo. “Hier aber kann κλέομεν weder ein den Aorist vertretendes “historisches” oder erzählendes Präsens noch ein Imperfekt sein (...). Ist κλέομεν aber ein echtes Präsens, muss πρίν Adverb sein: “vorher”, nämlich bis Apollon nach Delphi zurückkehrt, “singen wir...”. D’altronde, già Simonini 1977: 489 n. 19 era giunta alla stessa conclusione, dopo aver semplicemente vagliato le occorrenze in Bacchilide di πρίν, risultato essere usato come avverbio anche in 13.114 e come congiunzione in 11.72 e nel fr. 25.3, ma “in questi casi la proposizione principale – affermativa – precede la secondaria introdotta da πρίν, che è seguita da un infinito aoristo”.



economicamente, “nel frattempo, cantiamo...”<sup>251</sup>. Tale lettura rende perspicua anche l’enfasi restrittiva dell’enclitica γε: “la sua forza essenziale è la concentrazione che comporta una limitazione; infatti ha un valore determinativo, limitativo o intensivo: perciò accentua il contrasto o l’opposizione a quanto precede”<sup>252</sup>.

Fondamento reale a un ragionamento che finora ha preso le mosse da fatti testuali per comporre ipotesi di natura teorica proviene da Plut. *De E Delph.* 9 p. 389 C.:

τὸν μὲν ἄλλον ἐνιαυτὸν παιᾶνι χρῶνται περὶ τὰς θυσίας, ἀρχομένου δὲ χειμῶνος ἐπεγείραντες τὸν διθύραμβον, τὸν δὲ παιᾶνα καταπαύσαντες τρεῖς μῆνας ἀντ’ἐκείνου τοῦτον κατακαλοῦνται τὸν θεόν.

Plutarco attesta esplicitamente che, essendo Apollo Pizio considerato assente da Delfi durante i tre mesi invernali, in quanto in visita nelle regioni del Nord, durante quel periodo nei culti delfici i ditirambi prendevano il posto dei peani. L’ode 16 può ben costituire un esempio di quei ditirambi, dal momento che chiaramente a favore di un’esecuzione delfica parlano l’epiteto Πύθι(ε) attribuito ad Apollo al v. 10 e il riferimento al suo celebrato tempio (v. 12), presso il quale i χοροὶ Δελφῶν intonano i loro “fiori di peani”<sup>253</sup>.

Non solo, quindi, la testimonianza plutarchea fornisce una prova che scagiona il *Ditirambo II* dall’accusa di non essere quello che per gli antichi, o almeno per i filologi di epoca alessandrina, verosimilmente era, ma induce noi moderni a essere prudenti nel tracciare nette linee di demarcazione tra il culto e la natura di Apollo, dio di ciò che è limpido e razionale, e quelli tradizionalmente intesi di Dioniso, dio dell’irrazionale, di ciò che non è completamente conosciuto all’uomo, avvolto nel mistero e, in questo senso, del *tragico*. Come i diversi studi di Privitera hanno contribuito a dimostrare<sup>254</sup> e come la testimonianza plutarchea attesta manifestamente, nel mondo antico gli ambiti di appartenenza del peana e del ditirambo alla sfera sacrale erano percepiti come distinti, in modo conforme alle loro rispettive origini cultuali, ma non contrapposti. “Dioniso e Apollo rappresentano sì due appeti differenti della realtà, ma questa per essere compresa nella sua totalità ha bisogno di entrambi”<sup>255</sup>. Allora, a Delfi il culto di Dioniso poteva legittimamente trovare posto accanto a

<sup>251</sup> O anche, nella traduzione inglese offerta da Fearn 2007: 171, “but until such time”.

<sup>252</sup> Simonini 1977: 489. Cfr. D. Denniston, *The Greek particles*, Oxford 1954<sup>2</sup>: 114-115.

<sup>253</sup> Anche Pickard-Cambridge 1962: 3 e n. 3 conosce e dà legittimità alla testimonianza plutarchea: “In classical times the most important non-Dyonisiac festivals of which it [the dithyramb] certainly formed a regular part were those of Apollo. At Delphi, indeed, the regular performance of dithyrambs in winter is connected with the fact that three months of winter were there sacred to Dionysus”.

<sup>254</sup> Cfr., in particolare, Privitera 1970 e nota successiva.

<sup>255</sup> Grandolini 1995: 256-257. Cfr. anche Rutherford 1995: 116-117, specificamente per questo *Ditirambo II*. E già Privitera 1970: 125, a proposito dei ditirambi pindarici in confronto con il proemio della *Py.* I, e, poi, più in generale: “Diversamente da Dioniso, che desta ed eccita, la musica di Apollo assopisce e infonde una calma

quello di Apollo e nei mesi invernali essere intonato il ditirambo, così come nel resto dell'anno il peana.

#### 4.2.2 Il *dramma* di Deianira e le *Trachinie*

Il contenuto mitico del *Ditirambo II* richiama direttamente e spontaneamente alla mente le *Trachinie* sofoclee, per ovvia comunanza di soggetti e temi trattati. La vicinanza tra le due opere poetiche, tuttavia, si rivelerà sorprendentemente fondata non solamente sullo sviluppo di uno stesso segmento mitico, ma su diversi contatti ravvicinati, sia per la medesima opzione in favore di una specifica versione mitica "innovativa" o comunque non tradizionalmente prevalente, sia anche per via della condivisione di singole scelte lessicali e linguistiche. La trama di stretti rapporti tra il componimento bacchilideo e il dramma sofocleo risulterà in più complicata, e destinata per questo motivo a rimanere non incontrovertibilmente solubile, dall'impossibilità di datare alcuna delle due opere, né a livello assoluto né a livello relativo: risolvere e comprendere appieno la natura degli evidenti legami che intercorrono tra il ditirambo bacchilideo e la tragedia sofoclea sarebbe cammino poco accidentato e meno rischioso, se si potesse partire da una base di conoscenza di quale tra le due sia l'antecedente e abbia eventualmente influenzato l'altra; anticipando che per la critica entrambe le possibilità, in termini di cronologia relativa, restano aperte, e non possedendo quindi un appiglio *esterno* su cui puntellare l'inizio della nostra analisi, partiamo dall'*interno*, dai testi.

Il *Ditirambo II* e le *Trachinie* costituiscono le prime documentazioni letterarie a noi note di quella particolare versione del mito di Eracle e Deianira all'interno della quale il mostro Nesso svolge parte fondamentale, anche da morto, nella rovina dei due sposi e, nello specifico, nella quale l'eroe uccide il centauro non istantaneamente con la clava o la spada, secondo la versione prevalentemente attestata<sup>256</sup> anche dalle fonti iconografiche in nostro

---

profonda: la folgore si smorza, l'aquila dorme sullo scettro di Zeus, Ares si rasserena colto da sopore. L'opposizione è scoperta e puntuale, ma non estensibile (...). Per Pindaro, come per i contemporanei, Dioniso non fu il contrario di Apollo: non significò disordine, dismisura, tenebra, sordità poetica e musicale. Il suo culto a Delfi accanto ad Apollo indica *complemetarietà*".

<sup>256</sup> Bacchilide stesso trattò entrambe le versioni del mito se, come sono convinti Snell 1940: 177-182 e Gentili 1958: 52-53, la versione più "tradizionale" dell'uccisione di Nesso era contenuta nel fr. 64 Sn.-M. (*P. Berol.* 16140). Nel frammento, attribuito a Bacchilide proprio da Snell, e in particolare ai vv. 25ss., sembra effettivamente essere narrata la versione dell'uccisione del centauro con la clava; non è però d'accordo Stoessl 1945: 25ss.

possesto<sup>257</sup>, ma con la freccia avvelenata dal sangue dell'Idra, dando così a Nesso morente la possibilità di lasciare a Deianira, spacciandolo per un filtro dai magici poteri d'amore, il suo sangue avvelenato.

In campo squisitamente letterario, se la letteratura precedente Bacchilide e Sofocle abbia conosciuto e sviluppato la connessione "drammatica" degli avvenimenti che noi leggiamo nei due autori è problema difficile da risolvere univocamente, data la scarsità e la mancanza di chiarezza delle fonti in nostro possesso, raccolte da Gentili e, in modo ancor più esaustivo, da March<sup>258</sup>. L'unico testo precedente che fornisca qualche elemento di rilievo alla discussione è un frammento delle *Eoie* esiodee (25 M.-W., vv. 17-25 = 22 Most), in cui Deianira è prospettata come autrice di cose terribili (v. 4) e assassina del marito tramite il φάρμακον<sup>259</sup> (v. 21) di cui aveva intriso la veste inviata allo sposo:

Γόργην τ'ήύκομον κ[αί ἐπί]φ[ρ]ονα Δηϊάνειραν,  
 ἢ τέχ'ὑποδηθεῖ[σα βίηι Ἡρ]ακλη[ε]ίηι  
 Ὑλλον καὶ Γλῆνον καὶ [Κτή]σιππον καὶ Ὀνειίτην·  
 20 τοὺς τέκε καὶ δειν'ἔρξ[', ἐπεὶ ἀάσατ]ο μέγα θυμῶι,

<sup>257</sup> Dalla lista di fonti iconografiche sull'episodio compilata da Brommer 1986: 153ss., ben ottanta vasi datati tra il VII e la prima metà del V sec. offrono raffigurazioni del motivo di Nesso ucciso con la clava o la spada. Le pochissime "eccezioni" sono prese in esame e discusse da Gentili 1958: 51-52 e March 1987: 53-55: si tratta di un frammento di un vaso protoattico dall'*Heraion* di Argo (660 a.C.) (per il quale cfr. C. Waldestein, *The Argivum Heraeum* II, London 1900: 163 e tav. 67), in cui compaiono un centauro colpito da una freccia e una donna invocante aiuto e la cui rilevanza è stata messa in luce da Dugas 1943b: 20-21, che spiega come Nesso, arrestatosi nella sua corsa dopo essere stato colpito da lontano dalla freccia di Eracle, abbia avuto il tempo, prima di essere raggiunto e finito dall'eroe, di dare a Deianira il filtro e le istruzioni fatali; una metopa dell'*Heraion* del Sele (presa in esame da P. Zancani Montuoro - U. Zanotti, *Heraion alla foce del Sele* II, Roma 1951: 173ss e tavv. XXXII-XXXIII e LXIV-LXV) sembra anch'essa, nell'analisi di Gentili 1958: 52, "raffigurare Eracle arciere nell'atto di scoccare la freccia contro un centauro, che sarà da identificare con Nesso; la donna rappresentata di prospetto con le braccia alzate per invocare aiuto sarà certamente Deianira, data la sua stretta analogia nell'atteggiamento con la donna raffigurata nell'*Heraion* argivo", in modo contrario all'ipotesi della Zancani che la metopa descriva il tentato rapimento della figlia di Dexamenos da parte del centauro Eurytion; Gentili non prende poi in considerazione un'ulteriore testimonianza iconografica, un'*hydria* di Cere risalente al 530 a.C. (M. Santangelo, *Les nouvelles hydries de Caeré au Musée de Villa Giulia*, Mon. Piot XLIV 1950: 1ss), a ragione, in quanto raffigurante Nesso che afferra Deianira e Eracle armato di arco, ma anche di clava.

<sup>258</sup> Gentili 1958: 54-56; March 1987: 49-61.

<sup>259</sup> Il termine φάρμακον richiama alla mente il τέρας Νέσσου di Bacchilide (v. 35) e il φίλτρον di Sofocle (v. 1142). Ogni sovrapposizione sinonimica sarebbe però affrettata: φάρμακον è originariamente e specificamente un preparato di origine vegetale ("plante à usage médicinal et magique" Chaintrane, *Dict. Étym.*, s. v.) e in questo senso è attestato in Omero (certamente, e.g. in *Il.* 11.741) e analogamente φάρμακα è glossato da Esichio come "βοτάναι...καὶ πᾶσα πόα"; per estensione, significa "drogue", specificato spesso da un aggettivo (come, in Omero, ἔσθλόν e ἀνδροφόνον), in modo tale da ottenere il significato più specifico di 1) "rimedio curativo", "administré en potion, en onguent ou en emplâtre", 2) "poison", 3) "breuvage magique et, plus généralement, sortilège"; 4) "teinture, couleur, peinture"; 5) "tout produit à action chimique". Si comprende bene, quindi, l'avvertimento di March 1987: 56 che "we cannot assume that behind Hesiod's reference in 25 MW to Deianira's φάρμακον and χιτών there was any knowledge of Nessos and his lovecharm": φάρμακον qui potrebbe legittimamente indicare una pozione magica preparata da Deianira omicida intenzionale dello sposo, mossa da rabbia e gelosia (direzione verso cui potrebbe ragionevolmente puntare il θυμῶι del v. 20).

ὄπποτε φάρμακον .[ ἐπιχρί]σασα χιτῶνα  
 δῶκε Λίχηι κήρυ[κι] φ[έρειν· ὃ δὲ δῶ]κεν ἄνακτι  
 Ἀμφιτρωνιά[δ]ηι Ἡ[ρακλῆ]ϊ πτολιπό]ρθωι.  
 δ[εξ]αμένωι δέ ο[ἰ] αἴψα τέλος θανάτοι]ο παρέστη·  
 25 καὶ] θάνε καὶ ῥ'Αἴδ[αο πολύστονον ἴκε]το δῶμα.

Nella versione esiodea Deianira è evidentemente colpevole, benché, come nota Gentili, se l'autore abbia conosciuto o ignorato il rapporto tra la morte di Eracle e Nesso ucciso con l'arco e quindi presupponga la gelosia come motivo determinante del gesto delittuoso di Deianira, non sia possibile dire<sup>260</sup>. Se da una parte la prudenza di Gentili appare legittima, dall'altra sembra tuttavia che non sia stata attribuita la giusta enfasi alla ricostruzione wilamowitziana del v. 17 esiodeo, dove l'epiteto associato a Deianira risulterebbe ἐπίφρων<sup>261</sup>: solo la March nota quanto l'aggettivo sia strano da attribuire a Deianira, "both to the well-intentioned but foolish Deianira of Sophokles' *Trachiniai* and later tradition, and to the vengeful and murderous Deianeira who appears from the evidence for the myth in earlier tradition"<sup>262</sup>; e invece appare certamente significativo il fatto che, ai vv. 24-25 del *Ditirambo II*, ἄμαχος δαίμων ordisca per Deianira una πολύδακρυον...μῆτιν ἐπίφρον(α): i due aggettivi che qualificano la μῆτις fatale rimandano a precisi e opposti momenti della vicenda, πολύδακρυς, prolettico e accostato al nome proprio di Deianira alla fine dell'antistrofe quasi ad avvolgerla immediatamente, al suo primo apparire, in un'atmosfera di morte e lutto, precludendo all'esito tragico, ed ἐπίφρων esprimendo invece la positiva, ma illusoria e fallace, finalità perseguita da Deianira nella concezione del suo disegno, e tra di loro sono in antitesi, dal momento che "ciò che è 'saggio, assennato' è imprevedibilmente causa di 'molte lacrime'"<sup>263</sup>. Il fatto che Bacchilide scelga proprio l'aggettivo ἐπίφρων per costruire, con πολύδακρυς, quella dolorosa polarità in cui sono mirabilmente sintetizzate l'ambiguità della realtà e la limitatezza della conoscenza e dell'agire umano, permette senz'altro di formulare un'ipotesi: il poeta ditirambico, secondo quel modo di interpretare l'opera poetica come

<sup>260</sup> Cfr. Gentili 1958: 55.

<sup>261</sup> Il verso è così stampato sia nell'ultima edizione dei frammenti esiodei di Most (G. W. Most, *Hesiod. The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*, Cambridge (MA)-London 2007), sia nella precedente edizione di riferimento di Merkelbach e West (R. Merkelbach – M. L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967), secondo le integrazioni proposte da Wilamowitz, come dagli editori comunicato in apparato. Il testo del frammento è infatti noto in origine dal *P. Berol.* 9777, edito da Schubart e Wilamowitz nel vol. *Griechische Dichterfragmente. Hälfte 1. Epische und elegische Fragmente*, Berlin 1907, in cui il filologo tedesco aveva integrato il nostro r. 17, appunto come ΓÓΡΓΗΝ Τ'ἩΥ[ΚΟΜΟΝ ΚΑὶ ἘΠἹΦΡΟΝΑ ΔΗΙΑΝΕΙΡΑΝ, integrazione poi confermata, in punti diversi, prima dal *P. Oxy.* XVII 2075, edito da Hunt nel 1927, in cui il Fr. I Col, al r. 7, riporta il nostro verso come [Γοργην τ ηυ]κομον και επιφρονα Δη]ι[ανειρ]αν, poi dal *P. Oxy.* XXVIII 2481, pubblicato da Lobel nel 1962, in cui possiamo leggere il r. 10 del Fr. 5(b) Col. Il come Γόργην τ'ήύκομον κ[αὶ ἐπί]φ[ρ]ονα Δηϊάνειραν.

<sup>262</sup> March 1987: 50.

<sup>263</sup> Simonini 1977: 494.

intreccio di più piani conoscitivi e filo intessuto all'interno della fitta trama del patrimonio mitico e letterario, potrebbe qui avere in memoria e rimandare proprio ad Esiodo e alla sua Deianira, in analogia o in contrasto, comunque in dialogo, con quella versione del mito, che non nitidamente ci appare, della morte di Eracle.

Oltre ad Esiodo, come Archiloco abbia descritto e contestualizzato l'uccisione di Nesso sul fiume Eveno, non è esplicitamente attestato dallo scoliaste ad Apollonio Rodio che ci informa corsivamente che “φεύγων οὖν τὸν φόνον (Hercules) καὶ σὺν τῇ γαμετῇ (Deianira) στελλόμενος ἀνεῖλεν ἐν Εὐήνῳ ποταμῷ Νέσσον Κένταυρον, ὡς καὶ Ἀρχίλοχος ἱστορεῖ”<sup>264</sup>, e poco o nulla possiamo affermare sullo sviluppo dell'episodio all'interno della saga del poema *La presa di Ecalia* di Creofilo di Samo<sup>265</sup> (VI sec. a.C.), che pure da alcuni studiosi è stato ritenuto la fonte principale cui attinse Sofocle<sup>266</sup>. E' tuttavia evidente che le scarse testimonianze a noi pervenute non permettano di stabilire da quali fonti letterarie Bacchilide e Sofocle abbiano attinto la loro condivisa successione drammatica degli eventi della saga<sup>267</sup>.

Il *Ditirambo II* e le *Trachinie* sono dunque le prime attestazioni letterarie in cui all'interno del mito di Eracle venga istituita una connessione tra il ruolo del centauro Nesso e la morte

<sup>264</sup> Archil. fr. 288 W. (= 147 Bergk<sup>4</sup>) = *Schol.* Ap. Rhod. I.1212-19a (Cfr. G. Lachenaud, *Scholies à Apollonios de Rhodes*, Paris 2010: 179).

<sup>265</sup> Cfr. Creophilus *testt.* 1-21 e *frr.* 1-9 PEG. Un vago riferimento di Callimaco (*Epigr.* 6 Pf<sup>2</sup>. = 55 Gow-Page; test. 7 PEG) e il commento di Eustazio a *Il.* 2.730-732, p. 330, 43 (test. 10 PEG) suggeriscono che Creofilo narrasse come Eracle avesse distrutto Ecalia per vendicarsi di Eurito che gli aveva negato sua figlia Iole. La notizia fornita dallo *Schol. ad Eur. Med.* 264 (Il 159-160 Schwartz) = fr. 9 PEG (“Δίδυμος [366 Schmidt] δὲ ἐναντιοῦται τούτῳ καὶ παρατίθεται τὰ Κρεωφύλου ἔχοντα οὕτως: τὴν γὰρ Μήδειαν λέγεται διατρίβουσαν ἐν Κορίνθῳ τὸν ἄρχοντα τότε τῆς πόλεως Κρέοντα ἀποκτεῖναι φαρμάκοις”) ha permesso ad alcuni studiosi di supporre che nella *Presa di Ecalia* Deianira si servisse di φάρμακοι per uccidere Eracle, proprio come aveva fatto Medea (cfr. Davies, Malcom 1989: 469-471). Anche Gentili 1958: 55 e n. 1 riassume lo *status quaestionis*, ammonendo però che “se fossimo certi che il Creofilo di cui parla lo scoliaste ad *Eur. Med.* 264 sia proprio Creofilo di Samo, potremmo allora pensare che l'autore della *Presa di Ecalia* abbia inserito l'episodio di Medea, che uccide con magici filtri (φαρμάκοις) Creonte, come termine di confronto con Deianira assassina dello sposo”, e tuttavia avvertendo che “l'identificazione è estremamente dubbia”.

<sup>266</sup> R. Jebb, *Sophocles. The plays and Fragments. V. The Trachiniae*, Amsterdam 1962: XVIII; Kamerbeek, *The plays of Sophocles II. The Trachiniae*, Leiden 1959, 1970<sup>2</sup>: 2-3; P. E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982: 15. Molto più cauti L. Campbell, *Sophocles. The plays and fragments*, Hildesheim 1969: 239-240, prudente tanto nell'ipotizzare l'effettivo contenuto dell'Οἰχάλιας ἄλωσις, quanto nel tracciare legami di dipendenza tra l'opera di Sofocle e quella, e M. Davies, *Sophocles. Trachiniae*, Oxford 1991: XXII-XXIV, secondo il quale il nucleo originario della leggenda era il “folk-tale motif” della sposa “as contest-prize” (“Heracles duly wins but is refused the bride (...). In revenge, he musters an army against Oechalia”) e “the majority of scholars are probably right, then, to assume that the above tradition of Heracles' revenge on Oechalia was already connected by the *Oechalias Halosis* with other details in the way that Sophocles' *Trachiniae* or the late mythographers exhibit. Difficulties arise, of course, as soon as we try to specify precisely which details, or the mood of connection”.

<sup>267</sup> La versione fornitaci da Apollodoro (Il 7.6ss.) e Diodoro Siculo (IV.36ss.) non comprende l'invio di Iole a Trachis: Eracle, giunto sul Ceneo, spedisce un araldo (Lica in Diodoro) alla moglie per prendere il chitone col quale egli era solito sacrificare, e Deianira, appreso da quest'ultimo l'amore dell'eroe per Iole, tinge la tunica col fatale filtro, lì composto dal sangue e dal γόνος di Nesso.

dell'eroe. Ma non solo le due opere presentano la stessa versione del mito, per la quale Deianira è innocente omicida del marito con quello che credeva fosse un filtro d'amore, ma, come già anticipato, esse rivelano tali similarità a livello di scelte contenutistiche, narrative e linguistiche, che appare verosimile postulare un rapporto di dipendenza dell'una dall'altra<sup>268</sup>. Nel tragico resoconto di Illo alla madre Deianira in *Trach.* 750-762,

750 Ὅθ' εἶρπε κλεινὴν Εὐρύτου πέρσας πόλιν,  
 νίκης ἄγων τροπαῖα κάκροθίνια,  
 ἀκτὴ τις ἀμφίκλυστος Εὐβοίας ἄκρον  
 Κήναιον ἔστιν, ἔνθα πατρώῳ Διὶ  
 βωμοὺς ὀρίζει τεμενίαν τε φυλλάδα·  
 755 οὐ νιν τὰ πρῶτ' ἐσεῖδον ἄσμενος πόθῳ.  
 Μέλλοντι δ' αὐτῷ πολυθύτους τεύχειν σφαγὰς  
 κῆρυξ ἀπ' οἴκων ἵκετ' οἰκεῖος Λίκας,  
 τὸ σὸν φέρων δώρημα, θανάσιμον πέπλον·  
 ὃν κεῖνος ἐνδύς, ὡς σὺ προὔξεφίεσο,  
 760 ταυροκτονεῖ μὲν δώδεκ' ἐντελεῖς ἔχων  
 λείας ἀπαρχὴν βοῦς· ἀτὰρ τὰ πάνθ' ὀμοῦ  
 ἕκατὸν προσῆγε συμμιγῆ βοσκήματα.

Eracle, dopo aver distrutto Ecalia (v. 750, cfr. *Bacch.* 16.15), giunge a Capo Ceneo, un ἄκτῃ...ἀμφίκλυστος, v. 752 (ἀμφικύμον' ἀκτάν *Bacch.* 16.16) per onorare gli dei, il padre Zeus in particolare, ai vv. 753-754 (anche in *Bacch.* 16.17 Zeus è il primo destinatario delle offerte sacrificali dell'eroe, suo figlio); Eracle sta proprio accingendosi ad eseguire il sacrificio (μέλλοντι δ' αὐτῷ πολυθύτους τεύχειν σφαγὰς, v. 756; θύεν...μέλλε in *Bacch.* 18-20) della parte migliore, λείας ἀπαρχὴν (v. 761), del bottino ricavato dall'assedio appena concluso (ἀπὸ λαΐδος si legge in *Bacch.* 16.17), δώδεκ' ἐντελεῖς...βοῦς, vv. 761-762 (anche in *Bacch.* 16 Eracle offre dodici bestie in tutto alle tre divinità lì destinatarie del sacrificio, ἐννέα ταύρους a Zeus al v. 18, δύο a Poseidone al v. 19, e un'ἄζυγα – un animale “puro”, intoccato per la dea παρθένος, v. 21 – ὑψικέραν βοῦν ad Atena, ai vv. 20-22), quando la tunica mortale gli viene consegnata dall'araldo. Deianira infatti, dopo aver appreso la notizia dell'invio di Iole οὐδ' ὥστε δούλην, *Trach.* 367, ma come ἄλοχον, in 16.29, aveva già agito per la rovina dello sposo, guidata da un ἄμαχος δαίμων, in *Bacch.* 16.23, e sua, condannandosi alla fine, dopo aver vagato per la casa, piangendo e αὐτὴ τὸν αὐτῆς δαίμον' ἀνακαλουμένη, ai vv. 907-910.

<sup>268</sup> Cfr. March 1987: 62-63. Alla studiosa il merito di aver organicamente elencato i parallelismi lessicali tra il *Ditirambo II* e le *Trachinie* sofoclee.

Queste chiare risonanze tra la tragedia sofoclea e il *Ditirambo II* indussero già Kenyon a ritenere che il poeta più giovane “has had Bacchylides in his mind”<sup>269</sup>; ma tale conclusione non si impone in maniera necessaria, dal momento che è cronologicamente possibile per entrambe le due opere aver preceduto l'altra: Sofocle era sicuramente attivo nel 468 a.C., anno della sua prima vittoria, e Bacchilide lo era ancora nel 452<sup>270</sup>, per cui la produzione dei due poeti si sovrappone per un periodo di tempo sufficientemente lungo da non consentire conclusioni semplici e immediate.

In ideale connessione con il primo editore, Gentili considera il carme bacchilideo antecedente alle *Trachinie*, collocando la tragedia in un'avanzata fase poetica dell'autore (dopo il 442), in sintonia con una parte della critica sofoclea<sup>271</sup>, la quale tuttavia è tutt'altro che concorde, anche a livello relativo, nel proporre una cronologia delle opere del tragediografo<sup>272</sup>. Lo studioso italiano, in particolare, considera il nostro ditirambo l'antecedente letterario delle *Trachinie*, non solo per alcuni particolari del mito, ma soprattutto “per la nuova intuizione del tragico dissidio di Deianira, che preannuncia con il suo *pathos* il carattere della protagonista del dramma sofocleo” e l'ode 16 in diretta continuità, ideale e cronologica, con l'ode 5, essendo il nostro ditirambo la “necessaria continuazione” di quell'epinicio<sup>273</sup>. In entrambi i componimenti sarebbero operanti “lo stesso interesse poetico, lo stesso accostamento *drammatico*, lo stesso spirito”, a ricreare in “una realtà più intimamente sofferta” una doppia figura di Deianira, l'una, quella dell'*Epinicio V*, “chiusa nella sua serena virgineale bellezza”, l'altra, quella del *Ditirambo II*, “sconvolta da una folle passione, la gelosia che la rese sventurata e infelice. Quale profondo contrasto tra le due Deianire bacchilidee, tra l'inconsapevole e pura bellezza di fanciulla, non doma dall'amore, e l'angoscia di donna appassionata che dell'amore conobbe la cieca violenza e l'amara tristezza”<sup>274</sup>. Questi due aspetti, *tragicamente* conviventi in Bacchilide, si fonderebbero *drammaticamente* in Sofocle, e in particolare nel monologo (vv. 142-150) di questa singolare eroina che al rimpianto della sua felice e serena giovinezza congiunge l'ansia e il tormento della sua folle passione:

<sup>269</sup> Kenyon 1897: 148.

<sup>270</sup> Anno cui si datano con certezza le odi 6 e 7, e attorno al quale fu composta molto probabilmente anche l'ode 1. Cfr Maehler 1982 (Kommentar): 125-127 e 1-4.

<sup>271</sup> Gentili 1958: 56 e n. 3. Cfr. e.g. M. Untersteiner, *Sofocle*, Firenze 1935: 498; G. Perrotta, *Sofocle*, Messina 1935: 526; C. H. Whitnam, *Sophokles*, Cambridge 1951: 46.

<sup>272</sup> Al contrario, verso una datazione tendenzialmente più alta (tra il 458 e il 450) della tragedia convergono e.g. A. Dain-P. Mazon, *Sophokle*, Paris 1955: 9; Schwinge 1962: 128; J. C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles II, The Trachiniae*, Leiden 1970<sup>2</sup>: IV; Hoey 1979: 210ss.; Easterling 1982: 15-19; M. Davies, *Sophocles. Trachiniae*, Oxford 1991: XVII.

<sup>273</sup> Gentili 1958: 57 e 49.

<sup>274</sup> Gentili 1958: 50-51.

...ὡς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ  
 μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα, νῦν δ' ἄπειρος εἶ.  
 Τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε βόσκεται  
 145 χῶροισιν αὐτοῦ, καὶ νιν οὐ θάλπος θεοῦ,  
 οὐδ' ὄμβρος, οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν κλονεῖ,  
 ἀλλ' ἠδοναῖς ἄμοχθον ἐξαίρει βίον  
 ἐς τοῦθ' ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνῆ  
 κληθῆ λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος,  
 150 ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη.

Secondo Gentili, dunque, “la necessità artistica di concludere la saga nello spirito e nel tono del carne quinto” – in una successione ideale costruita come *Epinicio V, Ditirambo II, Trachinie*<sup>275</sup> – “avrà spinto il poeta ad accogliere qui la tradizione meno popolare e più decisamente tragica”<sup>276</sup>.

Ma proprio il doloroso sentimento, la più intensa umanità di cui è innegabilmente pervaso il *Ditirambo II*, che sono gli stessi che lo studioso vede operanti nel dramma attico<sup>277</sup>, permettono di procedere per un'opposta via interpretativa.

Sarà già apparso evidente, come già a molti studiosi, quanto il racconto mitico bacchilideo sia sviluppato in maniera tanto allusiva da dover verisimilmente risultare anche difficilmente comprensibile al pubblico, se lo si supponesse precedente alla tragedia sofoclea. Senza la conoscenza del testo di Sofocle, infatti, l'uditorio non avrebbe avuto immediatamente a disposizione gli strumenti necessari per decodificare a cosa corrispondessero, nella vicenda di Eracle e Deianira, la μῆτις ordita al v. 25 dal δαίμων nell'animo della donna, né il δαμόνιον τέρας di Nesso del v. 35. E benché a questa difficoltà si potrebbe ovviare pensando a una fonte comune<sup>278</sup>, si perderebbe di vista il modo tutto bacchilideo di elaborare la materia mitica e rifunzionalizzare il patrimonio letterario a disposizione del poeta e del pubblico nella creazione della propria opera artistica.

Dall'analisi dei punti di contatto nella versione del mito e, soprattutto, nelle scelte lessicali tra il testo bacchilideo e quello sofocleo, emerge come Bacchilide sembri infatti postulare e

<sup>275</sup> Sulla collocazione del componimento di cui era parte il fr. 64 lo studioso non si esprime con maggiore sicurezza di quella che gli consente di affermare che “non potremmo certo ritenerlo un carne giovanile [come invece sembra propenso Snell 1940] sulla base della ipotesi infondata, o comunque discutibilissima, che il ditirambo sia posteriore alle *Trachinie* di Sofocle” (Gentili 1958: 53).

<sup>276</sup> Gentili 1958: 52.

<sup>277</sup> Gentili 1958: 57-58.

<sup>278</sup> Pfeijffer 1999: 52 si esprime, condivisibilmente, proprio in questi termini riguardo all'ipotesi di una fonte comune: “Some have postulated a common source for both; but this is both uneconomical and improbable in the light of the close verbal similarities”.



lavorare su “a fresh and vivid remembrance in his audience”<sup>279</sup>, lasciato probabilmente dalla stessa rappresentazione tragica che l’ebbe affascinato a tal punto da permettergli di concepire un ritratto di Deianira così diverso da quello tratteggiato nell’*Epinicio V*, di vera e propria eroina *tragica*<sup>280</sup>.

In particolare, nel modo in cui il poeta di Ceo costruisce l’attacco alla vicenda mitica, con dei versi che immediatamente risolvono la transizione dal proemio all’essenza narrativa della storia come i vv. 13-16, si nota come egli selezioni il particolare momento mitico narrato da Illo in quel passo delle *Trachinie* (vv. 750-762) con il quale sono state già messe in luce le consonanze lessicali e contenutistiche<sup>281</sup>: all’inizio del suo discorso, Illo racconta alla madre i preparativi e lo svolgimento del sacrificio offerto da Eracle, per introdurre il resoconto terribile degli effetti funesti del suo dono della veste. Si tratta quindi della scena che costituisce il nodo drammatico della tragedia, il punto in cui il pubblico sta per apprendere che il chitone, intriso del sangue di Nesso, ha ucciso Eracle, invece che riguadagnarne l’amore a Deianira, in cui la donna sta per realizzare che inconsapevolmente e contro ciò che avrebbe desiderato si è macchiata della funesta colpa di essere stata autrice della rovina dello sposo, il momento, insomma, in cui la tensione tragica sta per sciogliersi e risolversi nella luttuosa disperazione del finale.

Un lavoro così accurato di ripresa e rielaborazione delle scelte drammatiche e linguistiche di Sofocle induce a postulare un contatto diretto di Bacchilide con le *Trachinie*. Escludendo per quest’altezza temporale una circolazione di versioni *scritte* dei testi teatrali, geograficamente estesa al di fuori dei confini ateniesi e immediatamente successiva allo stesso momento della rappresentazione delle tragedie, appare verosimile propendere per l’idea che Bacchilide si trovasse ad Atene nella data della messa in scena del dramma

<sup>279</sup> Hoey 1979: 214. Per una conclusione analoga, cfr. già Stoessl 1945: 58-63; Hoey 1979: 214; March 1987: 63; Pfeijffer 1999: 52. Kamerbeek 1959: 6 fa un ulteriore, interessante passo deduttivo: “Nothing prevents us from assuming that Bacch. did compose this dithyramb for an Athenian public, as is generally believed of the Ἡθιοί. If so, perhaps this is why Bakchylides changed Herakles’ sacrifice to Zeus in the *Trachiniai* (753f) to a sacrifice to Athene and Poseidon, divinities particularly important to Athens, as well as to Zeus”. Ma non meno condivisibile Maehler 1997: 156 n. 32, a sostegno della maggioritaria ambientazione delfica della *performance*: “Allenfalls liesse sich einwenden, dass ein in Delphi versammeltes Publikum nicht ohne weiteres mit einem kurz vorher in Athen aufgeführten Drama vertraut gewesen sein könne. Aber in Delphi wird man mit einer panhellenischen Zuhörerschaft rechnen dürfen, und Athen war nicht weit entfernt”.

<sup>280</sup> Che la Deianira del *Ditirambo II* sia raffigurata come un personaggio tragico è stato ampiamente notato dalla critica, tanto sofoclea quanto bacchilidea; cfr. e.g. Kamerbeek 1959: 6; Schwinge 1962: 132; Hoey 1979: 215; Easterling 1982: 16; March 1987: 63; Maehler 1997: 156; Pfeijffer 1999: 52; Carey 1999b: 24.

<sup>281</sup> Secondo Simonini 1977: 489-490, “L’annuncio riporta l’ascoltatore ad un preciso momento della storia, inquietante e sinistro, lo invita a integrare quanto è taciuto o alluso e gli propone un’attesa” e la menzione di Ecalia anticipa quella di Eracle, “ricorda tutta una serie di fatti precedenti taciuti e introduce implicitamente la figura di Iole e gli sviluppi della vicenda a essa connessi (...). Nel nostro caso, oltre al parallelismo sintattico e grammaticale, i due nomi propri - Οἰχαλίαν, Ἴολαν - sono correlati a livello fonico per la ripetizione di fonemi uguali o simili”.

sofocleo, che, in quest'ordine di ipotesi, andrebbe necessariamente a collocarsi in una prima fase della produzione del tragediografo. I pochi dati che possediamo sulla vita di Bacchilide non consentono di seguire precisamente gli spostamenti del poeta e non confliggono con l'idea proposta; anzi, le notizie dei viaggi del poeta, prima guidato dallo zio Simonide, in seguito indipendentemente da lui, da Ceo alla Sicilia, e da lì di nuovo in Grecia e nel Peloponneso, rendono del tutto possibile l'ipotesi di più di un soggiorno ateniese del ditirambografo, anche e tanto più in una fase avanzata della sua vita e ormai affermata della sua carriera e della sua produzione.

In questa direzione, è chiaro dunque che Bacchilide, "tagliando" esattamente quel momento della vicenda in cui il *pathos* tragico è al suo culmine, dipingendo prima Eracle e poi Deianira nei loro ultimi momenti di ignoranza, di inconsapevole attuazione di un superiore fato malevolo, persegua un forte effetto drammatico. Quando il racconto bacchilideo si interrompe, quello sofocleo, la cui memoria nel pubblico è stata riattivata dai numerosi rimandi disseminati fin nei versi dell'antistrofe, continua con una terribile, quasi filmica e visiva descrizione degli effetti della veste avvelenata sull'eroe ormai spacciato: ancora una volta, come nel *Ditirambo I*<sup>282</sup>, i sottili riferimenti intertestuali producono una palpabile sensazione di *ironia tragica*, costruita sul fatto che il pubblico viene condotto, indirettamente e inconsapevolmente, su un livello di conoscenza più elevato dei personaggi coinvolti nella vicenda, informato tacitamente di antefatti ed esiti che vanno al di là dei confini stessi del ditirambo.

In questa direzione, quindi, i versi finali sono effettivamente conclusivi, anticipando, di nuovo in modo fortemente allusivo, la morte di Deianira, ma abbracciando idealmente tutta la vicenda, fin dal momento in cui Nesso morente le affidò il veleno mortale del suo sangue.

Proprio nella conclusione, infatti viene tematizzata quell'ignoranza, quella "mortal blindness"<sup>283</sup> condivisa da tutti i personaggi e, all'interno dei confini del testo, anche dal pubblico<sup>284</sup>, che è il nucleo tragico della vicenda, in quanto sottende la "fotografia" di Eracle

<sup>282</sup> Pfeijffer 1999: 54, istituendo il parallelismo tra la costruzione "intertestuale" del *Ditirambo I* e quella del *Ditirambo II*, mette in luce una differenza: "for Ode 15 it could be maintained that the grasping of the intertextual reference is not essential to the understanding of the poem. That is to say: even without recognising the Homeric source text, the audience are capable of understanding the nature of the narrated events, although the point of the entire story would elude them. So there recognising the source text is not essential for the understanding of the denotation of the text, even if it is essential for the appreciation of the poem as a meaningful work of art. In Ode 16, on the other hand, a failure to recognize the Sophoclean source text would prevent the audience from even understanding the nature of the narrated events".

<sup>283</sup> Platter 1994: 343.

<sup>284</sup> Pfeijffer 1999: 55: "this information [the information that is essential to their understanding of what on earth is happening] is provided on a different level, imparted via a different medium, through Sophocles' source text. Thus the knowledge of the characters lack has been placed *outside* the text. The separation of two

subito prima della sua morte, così come quella di Deianira, in preda alla gelosia dopo la notizia dell'invio di Iole, ma ancora inconsapevolmente avvolta dal δνόφρον κάλυμμα τῶν ὕστερον ἐρχομένων. Deianira, in particolare, vittima di un fato irresistibile, crede ancora di aver agito secondo una μῆτιν ἐπίφρονα, e invece lo stesso disegno si rivelerà ben presto, subito dopo la fine del canto bacchilideo, veramente πολύδακρυον. La fine sarà *tragica*: “ἄ δύσμορος, ἄ τάλαιν', οἶον ἐμήσατο”, il v. 30 riecheggia ed evoca l'ineluttabilità della fine di Deianira, τέθνηκεν ἡ τάλαινα (*Trach.* 877).

### 4.2.3 Il mito, il tempo, il *tragico*

L'ineluttabile inconsapevolezza dei personaggi nel loro rispettivo agire e l'umana, impotente ignoranza di fronte alla fatale onniscienza divina rappresentano il fulcro drammatico su cui il *Ditirambo II* è imperniato, il nucleo dal quale si sviluppa la tragica ironia della vicenda e del destino dei protagonisti, i quali “never find out how things stand until it is too late”<sup>285</sup>. In particolare, secondo Platter, il componimento si presenterebbe costruito su una doppia struttura *ironica*: “the grim purposefulness of Heracles' and Deianeira's actions are at odds with their ultimate irrelevance. At the same time the poet insists on the presence of divine signaling, which anticipates the denouement of their fates but is veiled from their mortal eyes”<sup>286</sup>.

La semantizzazione di questi temi è sviluppata per tutto il breve componimento mediante un sapiente e complesso gioco sul tempo e sui piani cronologici su cui si collocano gli avvenimenti e agiscono i personaggi, lontani nello spazio, realizzato mediante l'impiego di nessi temporali e differenti tempi verbali. La vicenda prende le mosse, infatti, dal πρίν del v. 13, con cui il poeta segnala l'inizio del racconto, e lo situa subito dopo nelle specifiche coordinate spazio-temporali (ἔνθ', v. 17) del momento dei preparativi del sacrificio di Eracle sul promontorio di Capo Ceneo. In rapporto di esatta contemporaneità con questi avvenimenti (τότ', v. 23), ma in altro luogo, il fato tramato dalla divinità sta stringendosi attorno a Deianira, sempre più inesorabilmente e progressivamente dopo che (ἐπεὶ, v. 25)

---

levels of information is a means of effecting the audience's empathy with the ignorance of the characters and, at the same time, providing them with the information that allows them to see the full tragic dimension of its ignorance”. Carey 1999b: 55: “Since the audience enjoys a privileged knowledge denied to the characters, they are, like the audience of tragedy and epic, at a remove from the characters; there is thus a simultaneous empathy and distance between participant and onlooker”.

<sup>285</sup> Platter 1994: 343-344.

<sup>286</sup> Platter 1994: 344-345.

alla donna è giunta la notizia dell'arrivo di Iole<sup>287</sup>; ma in realtà il destino funesto per gli sposi era già stato segnato da tempo, da quando (ὄτρ', v. 34) la sciagurata accettò il presunto filtro d'amore da Nesso morente sulle sponde del Licorma. In questo sapiente e tragicamente connotato uso del tempo, ai vv. 17-22, dopo l'incalzante rapidità dell'introduzione narrativa alla vicenda dei vv. 13-16, si indugia nei particolari in cui si sviluppa il tema del sacrificio, con un effetto di rallentamento dato dal cumulo di epiteti<sup>288</sup> e dalla menzione di tre divinità, quasi a sottolineare l'importanza dell'atto sacrificale<sup>289</sup>; la stessa impressione di "distensione" del tempo è data dalla distanza fisica che separa l'infinito θύεν dal verbo reggente μέλλε e dalla sospensione incompiuta dell'azione suggerita dalla scelta della forma fraseologica, che prolungano l'atto "in una ampia, indefinita, continua dimensione temporale, quasi un reiterato conato, un tentare l'atto senza compierlo" e "disperdono il fuoco logico del messaggio, cioè l'atto", che è destinato a non concludersi mai: durante il sacrificio appunto arriverà la tunica mortale e brucerà anche Eracle<sup>290</sup>, nuova e ultima vittima<sup>291</sup>.

<sup>287</sup> Platter 1994: 345 fornisce una rappresentazione teorica e anche grafica dell'intersecarsi dei piani temporali del *Ditirambo II*: "To this point it appears that the narrative can be plotted simply with the vertical axis representing sequential action and the horizontal axis contemporaneous action".

<sup>288</sup> In questi soli versi, escludendo i due verbi, si accumulano ben 11 epiteti su 19 parole.

<sup>289</sup> Simonini 1977: 492. La studiosa nota inoltre, con specifico riguardo ai singolari epiteti per noi conati in quest'occasione poetica, come nessun termine suggerisca una benevolenza divina verso l'eroe, fatto notevole soprattutto nel caso del padre Zeus e della dea protettrice Atena. "Tra i due piani – il divino e l'eroico – non è espresso alcun legame, se non quello neutro del sacrificio" e ciò si comprende bene nell'ottica dell'evidenziazione della distanza e dell'assoluta incomparabilità e irrisolvibile contrasto esistenti tra l'onniscienza e onnipotenza divina e la miserevole ignoranza e inconsapevolezza umana. Raffrontabile il punto di vista di Burnett 1985: 125, che a questo punto nota, nell'"invidious moderation of his [Heracle's] gesture towards Athena" la prova che l'eroe abbia causato, mediante la distruzione di Ecalia e il rapimento di una principessa vergine, "Athena's temporary alienation from him", andando però fuori strada in quanto, come ricorda lei stessa in n. 20 "Athena of course will take Heracles to Olympus and introduce him to the other Olympians"; soprattutto, l'ipotesi non sembra trovare effettivi riscontri nel testo, dal momento che non appare condivisibile distinguere, come suggerito dalla studiosa, nello ὕφανε del v. 24 un riferimento ad Atena in quanto "patron of weaving" e "divinity who would normally supervise all such works".

<sup>290</sup> L'elemento del fuoco, esplicitamente espresso al v. 14 (quello dell'incendio che ha distrutto Ecalia) e implicitamente presente nella scena del sacrificio, ha qui un suo ruolo profondo, di segno nefasto e anticipatore di sciagure, contrariamente alle sue tradizionali valenze anche positive, specificamente in ambito sacrale, e inserito all'interno del quadro di "notazioni luminose" individuato da Simonini 1977: 491: "ῥοδόεις è uno dei quattro termini che in tutta la breve narrazione esprimono notazioni luminose, oltre a πῦρ 'fuoco', λευκώλενος Iole, λυτάρως la casa di Eracle. Il fuoco è non solo quello della presa di Ecalia e della passione; pure il sacrificio (positivo) è anche quello (negativo) che distruggerà Eracle. La bellezza di Iole (positivo) è il motivo che scatena la rovinosa passione di Eracle e la gelosia di Deianira. La casa dell'eroe, opulenta e tranquilla in contrasto con la devastazione della patria di Iole, è teatro del funesto agire di Deianira, che la trascina nella rovina".

<sup>291</sup> "Sacrificing beasts, Heracles is himself burned and devoured as the sacrificial beast. The violence is transmitted from the blood of the beast to his own blood": Segal 1990: 21ss in particolare, approfondisce la componente violenta associata alla sacralità del sacrificio, sia in Bacchilide che in Sofocle.

L'uso di "temporal words", atte a conferire struttura alla narrazione, incastra le separate ma indissolubilmente unite vicende dei due protagonisti nelle maglie inestricabili di una "highly determined sequence of causes and effects"<sup>292</sup>, in cui i personaggi sono imbrigliati senza possibilità di scampo.

Con il v. 23 si registra infatti una svolta nella narrazione, l'improvvisa transizione all'altro protagonista, in questo dittico che ricorda anche la macrostruttura delle *Trachinie* sofoclee<sup>293</sup>, mediata, sintatticamente e idealmente dalla menzione del δαίμων. Già la costruzione sintattica del periodo è significativa: Deianira, reale protagonista della vicenda, è menzionata con il nome proprio solo al dativo, interpretato dalla Simonini come "ἀπὸ κοινοῦ tra ἄμαχος e πολύδακρυον, ambedue connessi – il secondo mediante un rapporto metonimico – al soggetto δαίμων"<sup>294</sup>; il soggetto sintattico è invece il fato divino, che rappresenta il legame più profondo e forte tra i due personaggi nonché il vero agente in tutta la vicenda. E' lui infatti che, quasi personificato, tesse la μῆτις: Bacchilide ricrea lo scarto originario di piani di significato non più vivo nell'espressione che unisce metaforicamente un verbo che indica l'azione concreta del "tessere" e un sostantivo astratto, un "pensiero", e sintetizza nel verbo il rimando anche all'entità reale della veste, con la quale concretamente si realizzerà il disegno fatale.

E' stato notato che l'unico personaggio agente è Eracle<sup>295</sup>; ed è infatti totalmente vero che Deianira non pare avere alcuna responsabilità nel proprio agire, guidato esclusivamente da una componente reattiva e passiva<sup>296</sup>: da una parte è l'arrivo della notizia dell'invio di Iole come ἄλοχος che innesca, appunto, la reazione di gelosia e disperazione della donna, e dall'altra il personaggio è semplice strumento del destino ἄμαχος, e della sua rovina i veri artefici sono, oltre al δαίμων, lo φθόνος, una gelosia quasi personificata dall'epiteto eroico εὐρυβίας, e il δνόφρον κάλυμμα τῶν ὕστερον ἐρχομένων, l'ignoranza del futuro, due forze che riconducono la condizione particolare del personaggio di Deianira, δύσμορος e τάλαινα, alla portata più vasta di una profonda riflessione sulla natura e lo stato esistenziale umani. A un'osservazione più attenta, poi, anche Eracle apparirà umanamente accomunato a Deianira

<sup>292</sup> Platter 1994: 345.

<sup>293</sup> Come nel *Ditirambo II*, anche nelle *Trachinie*, infatti, i due personaggi non entrano mai in contatto diretto.

<sup>294</sup> Simonini 1977: 494. Secondo la studiosa, particolarmente sensibile agli effetti fonici come già a quelli cromatici, "la formulazione allitterante δαίμων Δαϊάνειρα sottolinea fonicamente lo stretto legame che unisce la donna al Demone-destino ineluttabile e alla μῆτις".

<sup>295</sup> Simonini 1977: 498.

<sup>296</sup> Simonini 1977: 495 nota perspicuamente che "soggetto sottinteso di πύθετο e δέξατο è Deianira: essa non è mai il soggetto esplicito". Tale espediente compositivo pare indicare come Deianira non sia considerata un vero personaggio agente. I due verbi poi indicano non azioni 'forti', ma piuttosto azioni passive, riflesse, che trovano la loro origine in qualcosa di esterno. L'unica eccezione sembra essere ἐμήσατο (v. 30): ma solo in apparenza, poiché l'artefice esplicito del tessere la μῆτις per Deianira è il δαίμων.

nella medesima situazione di impotenza e passività di fronte al destino: è vero che nella parte narrativa dedicata alla figura dell'eroe troviamo alcuni termini espressioni in se stessi azione, dinamismo o addirittura violenza, ma essi sono o da ricercare tra gli epiteti dedicati alle divinità (come ὀρσίαλος e δαμασίχθονος al v. 19, e ὄβριμοδερκής al v. 20) o tra quelli con cui è indicato Eracle, ossia θρασυμήδης, al v. 15, e poi ἀταρβομάχας, al v. 25, che solo apparentemente rievocano l'eroe con le sue κλέα, secondo la dizione tradizionale<sup>297</sup>, ma in realtà sono strettamente afferenti a quella particolare impresa, la distruzione di Ecalia, con cui il figlio di Zeus inconsapevolmente causa la sua rovina, attuando un destino fatale superiore e già avviato a partire da un momento lontano nel tempo. Paradossale quindi il raffronto con l'Eracle tradizionale, che è quello per esempio della *Nemea I* pindarica e anche dello stesso *Epinicio V* bacchilideo, l'eroe della πράξις per eccellenza: i suoi atti implicano sì "un moto in avanti"<sup>298</sup>, ma in un cammino già scritto da altri e inconsapevolmente percorso verso la propria rovina, tanto che il tipico eroismo del personaggio sembra nel *Ditirambo II* posto in una luce offuscata e forse resa dubbiosa dalla prevalenza della sua umanità.

Dolentemente partecipe, infatti, proprio dell'umanità di Eracle e Deianira, la simpatia dell'ascoltatore, del lettore e dell'autore stesso va alle due figure, vittime inconsapevoli e disarmate di un destino che, nel loro caso, malevolo, per tutti ambiguo e imperscrutabile, sembra sotteso al percorso di vita sulla terra di ogni uomo, che da allora fino ad oggi non fa fatica a immedesimarsi e a riconoscere la propria esperienza in quel vv del v. 31, ambiguamente inclusivo della vicenda di Deianira e di quella di Eracle, e genericamente di quella dell'umanità, del passato e di ogni tempo.

### 4.3 Il *Ditirambo III*. Il giovane Teseo, Minosse, Apollo

L'ode 17 sviluppa i suoi 132 versi totali tra la parte finale della colonna XXXII (III) e la prima metà della XXXVI (VII) del papiro londinese; i vv. 47-78 e 91-92 ci sono restituiti anche dal *P. Oxy.* 1091, edito da A. Hunt nell'VIII volume dei papiri ossirinchi del 1911 e provvisto del σίλλυβος recante la titolatura "Βακχυλίδου διθύραμβοι"<sup>299</sup>.

<sup>297</sup> Così Simonini 1977: 498.

<sup>298</sup> Simonini 1977: 499, che, andando oltre i confini del nostro testo, sottolinea come "predicati fondamentali di Eracle sono 'distuggere' (Nesso, Ecalia e in ultima analisi, in modo inconsapevole, anche se stesso) e 'prendere' (Deianira, Iole, la preda di guerra, la tunica fatale): non riesce a 'dare' nemmeno agli dei perché non concluderà il sacrificio".

<sup>299</sup> Cfr. *supra*, par. 3.3.

Il componimento si articola in tre triadi, di cui ciascuna strofe e antistrofe costituita da ventitré versi, mentre l'epodo da venti; il titolo, "ΗΙΘΕΟΙ <Η> ΘΗΣΕΥΣ"<sup>300</sup>, è riportato nel margine sinistro della prima colonna, accanto al primo verso.

Il *Ditirambo III* racconta un momento particolare, una "scena culminante"<sup>301</sup>, dell'episodio del viaggio per mare verso Creta di Teseo e degli altri quattordici giovani compagni ateniesi, vittime designate per il sacrificio al Minotauro<sup>302</sup>. Il componimento comincia dunque, senza alcun proemio introduttivo, direttamente con la narrazione mitica, aprendo con la descrizione della κυανόπρωρα ναῦς (v. 1) che fende il mare, con a bordo il suo equipaggio e spinta dai soffi dei venti settentrionali, secondo il volere di Atena (vv. 6-7), alla volta di Creta:

Κυανόπρωρα μὲν ναῦς μενέκτυ[πον  
 Θησέα δις ἑπτ[ά] τ'άγλαοὺς ἄγουσα  
 κούρους Ἰαόνω[ν  
 Κρητικὸν τάμνε{ν} πέλαγος·  
 5 τηλαυγεί γὰρ [έν] φάρεϊ  
 βορήϊαι πίτνο[ν] αὔραι  
 κλυτᾶς ἔκατι π[ε]λεμαίγιδος Ἀθάν[ας·

Il racconto dell'episodio si articola in tre scene, attraverso marcati salti nel tempo e nello spazio<sup>303</sup>. Il primo momento (vv. 1-89) è ambientato sulla nave descritta nei versi di apertura del componimento: l'azione vera e propria ha inizio infatti ai vv. 8-10, quando Minosse, solleticato o, meglio, "graffiato" nel cuore (κνίσεν... Μίνω<ι> κέαρ, v. 8), dai doni di

<sup>300</sup> L'integrazione <ῆ> di Blass 1898: 55, che perfeziona la precedente proposta <καί> di Kenyon 1897: XL, completa la titolatura laddove il margine della colonna è andato perduto, ossia nella sua estremità sinistra; essa è messa a testo unanimemente in tutte le edizioni successive, avendo il merito di ricalcare esattamente il doppio titolo offerto per il *Ditirambo I* (Ἀντηνορίδα ἢ Ἑλήνης ἀπαίτησις), con l'accostamento disgiuntivo dell'indicazione dell'argomento a quella dei membri costitutivi del coro. Irigoien 1993: 22 tuttavia, pur rimanendo nel solco unanime tracciato dalle edizioni bacchilidee a lui precedenti (e poi anche successive) e stampando la titolatura "ΗΙΘΕΟΙ Η ΘΗΣΕΥΣ", pensa che il titolo originariamente attribuito al *Ditirambo III* dal suo autore fosse solo "*Les Jeunes Gens*": sarebbe stata, per una non esplicitata ragione, la "voix populaire, sans parler du consensus des lettrés" a introdurre il nome dell'eroe ateniese "pour le substituer au titre original".

<sup>301</sup> Taccone 1923: 157.

<sup>302</sup> Principali fonti mitiche dell'episodio sono Plut. *Thes.* XV-XXII, Paus. I. 17.3 e II.33.1; Apollod. IV.15.7; Hyg. *De Astron.* II.5.1-4. Nel carme bacchilideo, Teseo è accompagnatore delle sette fanciulle e dei sette fanciulli scelti come vittime sacrificali del Minotauro; secondo Plut. *Thes.* XVII.1-3, invece, fu Teseo stesso, in occasione della terza ricorrenza dell'obbligo di pagare il tributo umano, ad offrirsi spontaneamente come uno dei quattordici giovani designati; Plutarco aggiunge poi che, secondo Ellanico, era Minosse, con messi cretesi, a recarsi di persona ad Atene a scegliere le proprie vittime: nella terza occasione, il re cretese avrebbe scelto Teseo per primo. Serv. *apud Verg. Aen.* VI.21 segue la tradizione riproposta da Bacchilide nel *Ditirambo III* e cita, oltre a questo componimento, anche Saffo (test. 206 Voigt), Euripide (*Herc.* 1326-1327) e Platone (*Phaed.* 58 a12-24).

<sup>303</sup> Zimmermann 1992: 80 parla di "zeitlichen Sprung – in den vv. 117f. – und den Wechsel des Ortes".

Afrodite<sup>304</sup>, è attratto dalla giovanile bellezza di Eriboia e non riesce a trattenersi dallo sfiorarle l'eterea guancia.

La reazione della fanciulla è immediata e decisa e, secondo Stern, anche esagerata e iperbolica<sup>305</sup>: un grido attira l'attenzione di Teseo (vv. 14-15), il cui sguardo si fa torvo ed eloquente (vv. 16-18) sul suo stato d'animo ("καρδίαν τέ οἱ | σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος", vv. 18-19), anticipando le gravi parole del lungo discorso che segue (vv. 20-46).

βόασέ τ'Ερίβοια χαλκο-  
 15 θώρα[κα Π]ανδίουος  
 ἔκγ[ο]νον ἴδεν δὲ Θησεύς,  
 μέλαν δ'ὐπ'όφρυών  
 δίγα[σ]εν ὄμμα, καρδίαν τέ οἱ  
 σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος,  
 20 εἶρῆν τε· "Διὸς υἱὲ φερτάτου,  
 ὄσιον οὐκέτι τεᾶν  
 ἔσω κυβερναῖς φρενῶν  
 θυμ[όν]· ἴσχε μεγάλαυχον ἥρωος βίαν...

La condanna da parte dell'eroe ateniese del gesto di Minosse è ferma e usa termini gravi e significativi: all'allocuzione solenne e pure reverenziale del v. 20 ("Διὸς υἱὲ φερτάτου"), segue l'immediato aspro rimprovero dei vv. 21-23 (ὄσιον οὐκέτι τεᾶν | ἔσω κυβερναῖς φρενῶν | θυμόν) e, attraverso l'immagine metaforica dell'azione del timoniere, Teseo biasima la mancanza di continenza del re cretese, l'infrazione del limite, di ciò che è ὄσιον (v. 21) e, al v. 22, definisce μεγάλαυχον... βίαν il suo gesto.

<sup>304</sup> La mancanza di univocità nella lettura dell'epiteto riferito ai Κύπριδος δῶρα apparirà questione non di poco momento ai fini di una caratterizzazione del personaggio del re cretese e, in generale, dell'impianto e del significato dell'ode (cfr. *infra* par. 4.3.1). Sarà utile, anticipando, evidenziare fin da ora come con l'αἶν)à di Kenyon 1897: 159 (che in apparato però dimostrava riserve sulla sicurezza della lettura) e con il corrispondente senso di "terribili, tremendi", il personaggio di Minosse risulta "deresponsabilizzato", vittima di un potere divino irresistibile, mentre con l'[ἀ]γγά messo a testo nelle edizioni di Maehler e proposto originariamente da Blass 1898: 56 e con il senso di "venerandi, reverendi", Minosse si rende colpevole di estrema ὕβρις, profanando appunto la ἀγνότης dei doni divini e legittimamente incorre nella dura reazione di Teseo dei versi immediatamente successivi (cfr. *infra*).

<sup>305</sup> Stern 1967b: 43: "Minos' threat has been rendered with a slightly inappropriate gravity by some of Bacchylides' translators and commentators, but is in essence harmless. It is only because of the exaggerated responses of Eriboea and Theseus that readers might assume that we have here an actual attempt at rape (...). The act is trivial, the reaction hyperbolic". L'interpretazione di Stern si comprende meglio se inquadrata nel complessivo disegno da lui tracciato del *Ditirambo III* come bipartito: a una prima parte in cui sarebbero rielaborati, in un "pastiche", linguaggio e motivi omerici all'insegna dell'esagerata e roboante serietà e solennità, risponderebbe decisamente una seconda, composta nel segno di toni lirici, moderati e "lievi", tanto nei toni quanto nel contenuto del narrato. "There is, then, in this ode what might be called a "double view" (...): what is loud and masculine in the first half of the ode, must be made lighter, more feminine in the second, or the contrast which is basic to the ode is lost" (Stern 1967b: 45).



La tirata morale del giovane ateniese continua all'inizio dell'antistrophe: egli sviluppa con sagge parole il nucleo introdotto già dall'ᾄσιον del precedente v. 20, di ciò che è concesso all'uomo dal volere dispensatore e legislatore del fato divino e di ciò che è legittimo in osservanza del volere di Δίκη, esprimendolo poeticamente con l'immagine della bilancia (vv. 23-27), e rinnovando dunque al tracotante interlocutore un lapidario invito alla continenza e alla moderazione ("σὺ δὲ βαρεῖαν κάτεχε μῆτιν", vv. 28-29).

Allora Teseo, per legittimare e avvalorare il suo rimprovero, introduce il motivo, dalle risonanze epiche<sup>306</sup>, che Zimmermann definisce della "Kampf der Genealogien"<sup>307</sup>: se Minosse si trova nella condizione di dichiararsi figlio di Zeus (vv. 29-33), anche lui può veritieramente vantarsi di essere progenie di un dio, di Poseidone (vv. 33-38); e, forte di questa affermazione, ai vv. 39-41, il giovane può avanzare per la terza volta un deciso richiamo morale a Minosse, sancito dall'esplicito invito a trattenere quella ὕβρις che è sempre foriera di grandi sofferenze (πολύστονον, v. 40).

La conclusione del discorso di Teseo assume quindi i tratti di un'autoconsacrazione a ruolo di campione protettore della gioventù: ai vv. 41-46, l'ateniese proclama, con la baldanza e la nettezza confacentisi alla sua giovane età, di essere disposto a spendere la propria stessa vita (vv. 41-43) e ad andare incontro al giudizio e a un'eventuale punizione divina (v. 46) pur di salvaguardare l'incolumità e l'onore dei giovani viaggiatori su quella nave; un'affermazione tanto solenne da provocare giustamente la reazione di grande stupore dei presenti (τάφον, v. 48), di fronte al mirabile θάρσος (v. 50) dell'eroe. Di tutt'altro segno invece la reazione di Minosse, che, con il cuore riempito di sdegno (v. 50), ordisce una ποταινίαν... μῆτιν, prontamente esplicitata da un discorso (vv. 52-66) dai toni non meno accesi di quelli del precedente di Teseo.

Raccogliendo lo spunto del confronto tra genealogie divine introdotto dal suo rivale, Minosse invoca il padre Zeus con una preghiera altisonante ("μεγαλοσθενές | Ζεῦ πάτερ, ἄκουσον, vv. 52-53), per chiedergli un segno comprovante in modo inconfutabile (σᾶμ'ἀρίγνωτον, v. 57) la sua paternità, una "ἀπ'οὐρανοῦ θοάν | πυριέθειραν ἀστραπάν"

<sup>306</sup> Il motivo del "confronto tra genealogie" ricorre, come suggerito da Segal 1976: 105-106, nel colloquio tra Glauco e Diomede in *Il.* 6.119-140, in cui il secondo, chiedendo all'altro se sia davvero un mortale, afferma di non voler combattere con un dio e ricorda la tragica fine di Licurgo, che aveva osato lottare contro Dioniso (cfr. Privitera 1970: 53-67), e nella "sharper and more embittered battle of genealogies" di Pind. *Pyth.* 4.97ss. A confronto potrebbe essere chiamato anche il passo di *Il.* 20.104-107, immediatamente precedente lo scontro tra due personaggi, come già nell'altro parallelo iliadico, qui tra Achille ed Enea: si può notare che anche nel nostro *Ditirambo III* il motivo del confronto tra genealogie illustri, divine, viene richiamato poco prima di uno "scontro", che si traduce però in un duello verbale e in una sfida, lanciata da Minosse all'intrepido giovane nei versi successivi a quelli analizzati finora.

<sup>307</sup> Zimmermann 1992: 77.

(vv. 55-56). Sfida poi anche l'ardito interlocutore a fornire una prova della sua proclamata discendenza dal dio del mare: se veramente Poseidone è suo padre, Teseo sarà in grado di recuperare l'anello che Minosse si sfilava dal dito e getta tra le onde, tuffandosi nelle oscure profondità delle dimore paterne (vv. 57-63).

Manifestatosi immediatamente, ai vv. 68-71, il segno richiesto dal cretese al padre divino, che, come da lui predetto ai vv. 63-66, si dimostra solerte di fronte alle preghiere del figlio e pronto a vibrare la folgore per tributare supremo onore al figlio (vv. 68-70), la scena cambia, subito dopo un ribadito invito a Teseo a raccogliere la sfida e a tuffarsi tra i flutti (vv. 74-80): nel resto della seconda strofe, per tutta la successiva antistrofe, fino ai primi versi dell'epodo finale (vv. 90-116), il canto segue Teseo nelle sue avventure sottomarine.

Teseo, in conformità con il θάρσος dimostrato finora solo con le parole, prontamente si issa sulle assi e si tuffa (vv. 81-84), benignamente accolto (il θελημὸν del v. 85 sembra anticipare il felice esito della pericolosa impresa) dai flutti paterni (v. 84-85), provocando un nuovo stupore, quello di Minosse, sbalordito (τάφεν<sup>308</sup>, v. 86) ai vv. 86-89 dall'audacia del giovane, tanto da reagire dando senza indugio l'ordine di "κατ'οὔρον ἴσχευ εὐδαίδαλον νᾶα"<sup>309</sup>.

E' un intervento della voce narrante (vv. 90-96) a sancire il cambiamento di scena, mediante una descrizione "dall'alto" della nave, che istituisce richiami e paralleli con i versi iniziali del componimento, quasi a nuova apertura del canto; ma se la nave procede tranquilla, spinta sulle onde dai venti, come all'inizio del ditirambo, ora la situazione a bordo appare diametralmente opposta: i giovani Ateniesi sono stati abbandonati dal loro accompagnatore, inghiottito dai flutti, e temono per la sua sorte, spandendo lacrime e quasi rassegnandosi alla triste eventualità di rimanere nelle mani del crudele Minosse (vv. 92-96).

Il pubblico può invece, non solo, con un effetto di ironia tragica<sup>310</sup>, ben immaginare i noti esiti della vicenda, ma anche, in virtù dello spostamento del racconto, seguire le magnifiche avventure dell'eroe condotto sul dorso di veloci delfini nel palazzo del padre Poseidone (vv.

<sup>308</sup> La lezione, tuttavia, è stata più volte messa in discussione nel corso della storia della critica del testo, dal momento che il papiro non consente una lettura sicura del punto, nonostante l'assenza di avvertimenti al lettore sia nell'edizione di Maehler 2003: 61 sia nel commento precedente di Maehler 1997: 199. Kenyon 1897: 169 avanzò τᾶ[ξ]εν, e nella stessa linea si colloca la proposta τᾶ[κ]εν di Blass 1898, essendo entrambe voci verbali, rispettivamente aoristo e imperfetto, di τήκω, nel senso di "logorarsi, struggersi"; Jebb 1898: 152ss. si espresse a favore di γᾶθεν, imperfetto di γηθέω, dal significato opposto di "gioire, esser lieto", ma ammise anche la possibilità del τάφεν, aoristo II del verbo da cui deriva il perfetto τέθηκα, ricorrente già, riferito ai giovani, al v. 48 di questo stesso componimento, e forse anche per questa ragione destinato a prevalere nelle edizioni successive. Cfr. Maniet 1941: 36-37 e ss. Ovviamente, l'accettabilità di ciascuna delle ipotesi va approfondita e valutata in funzione dell'interpretazione, positiva o negativa, del personaggio di Minosse: cfr. *infra* par. 4.3.1.

<sup>309</sup> L'interpretazione della frase è controversa e rilevante ai fini della valutazione del personaggio di Minosse. Cfr. *infra* par. 4.3.1.

<sup>310</sup> Cfr. Zimmermann 1992: 80-81 e *infra* par. 4.3.3.

97-100), essere quasi spettatore, grazie all'insistenza sui dati visivi di luce e di colore<sup>311</sup>, dell'accoglienza da parte delle splendidi Nereidi, e rimanere abbagliato dalla loro delicata danza, come Teseo, sospeso tra lo stupore e il timore (vv. 107-108).

L'incontro con Anfitrite, l'amata e veneranda sposa del padre (vv. 109-111), sancisce in modo definitivo<sup>312</sup> l'affermazione dell'identità del giovane, attraverso i doni divini da lei tributatigli: una veste purpurea<sup>313</sup> (v. 112) e la ghirlanda dono di nozze da parte di Afrodite (vv. 113-116).

Un nuovo intervento della voce narrante, mediante la γνώμη dal sapore tradizionale dei vv. 117-118)<sup>314</sup>, può far tornare la scena, per i versi finali del componimento (vv. 117-132) sulla nave:

Ἄπιστον ὅ τι δαίμονες  
 θέωσιν οὐδὲν φρενοάραις βροτοῖς·  
 νᾶά πάρα λεπτόπρυμνον φάνη· φεῦ,  
 120 οἷασιν ἐν φροντίσι Κνώσιον  
 ἔσχασεν στραταγέταν, ἐπεὶ  
 μόλ' ἀδιδαντος ἐξ ἄλός  
 θαῦμα πάντεσσι, λάμ-  
 πε δ' ἀμφὶ γυίοις θεῶν δῶρ', ἀγλαό-  
 125 θρονοί τε κοῦραι σὺν εὐ-  
 θυμῖα νεοκτίτῳ  
 ὠλόλυξαν, ἔ-  
 κλαγεν δὲ πόντος· ἠΐθεοι δ' ἐγγύθεν  
 νέοι παιάνιξαν ἐρατᾶ ὀπί.  
 130 Δάλιε, χοροῖσι Κηϊῶν  
 φρένα ἰανθείς  
 ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν.

Teseo ricompare mirabilmente, ai vv. 119ss., accanto alla prua della nave, completamente asciutto e adorno degli splendidi doni divini.

<sup>311</sup> λάμπε, v. 104; ὤτε πυρός, v. 105; χρυσεόπλοκοι, v. 106. Segal 1976: 105 rileva operante per tutta l'ode un contrasto tra oscurità e luce e, più in generale, un'insistenza sui termini indicanti luminosità, fin dagli epiteti riferiti nei versi iniziali ai giovani e alla nave.

<sup>312</sup> E infatti non viene più fatta menzione dell'anello gettato in mare da Minosse e della sfida da lui lanciata al giovane eroe. Ciononostante, nei versi finali, il trionfo di Teseo non potrebbe essere più grande e solenne. Cfr. *infra* parr. 4.3.2 e 4.3.3.

<sup>313</sup> Seguo l'interpretazione data ad "αἰόνα" da Gentili 1954: 121-125, benché la comprensione del termine non sia perspicua. Cfr. Maehler 1997: 203-204 per un sintetico quadro della situazione e Angeli Bernardini 2005: 24 e n. 69.

<sup>314</sup> Cfr. Archil. *fr.* 122 W., Pind. *Py.* 10.48-50 e, in particolare, Bacch. 3.57-58.

Il trionfo dell'eroe è accolto dai giovani con manifestazioni di grande gioia: le fanciulle ateniesi con nuova letizia si abbandonano a grida di giubilo (vv. 124-127), mentre i ragazzi intonano il peana (vv. 128-129), accompagnandosi quasi al rumore del mare, anch'esso partecipe del festoso tripudio (vv. 127-128).

In questa lieta atmosfera, il *Ditirambo III* si chiude dunque con un'invocazione ad Apollo Delio e un passaggio dal piano del mito a quello dell'attualità, dal momento che il canto invita il dio a gioire dei cori di Ceo e a concedere prospera sorte (vv. 130-132).

### 4.3.1 Un "conflitto tra caratteri": la duplicità di Minosse

Il tema centrale di tutto il ditirambo, articolato nei vari momenti che si susseguono dall'incauto gesto di Minosse ai danni dell'onore di Eriboia fino al trionfo finale di Teseo, sancito dai doni ricevuti da Anfitrite nelle meravigliose profondità marine, è la definizione dell'identità di Teseo, come giovane, giusto eroe e legittimo figlio di Poseidone, attraverso il riconoscimento della sua discendenza dal dio del mare e la conseguente sanzione del suo ruolo di protettore dei giovani ateniesi.

Tale processo si svolge per mezzo di due "prove": lo scontro a livello verbale, sul piano del confronto tra le rispettive genealogie, con Minosse; poi, la coraggiosa accettazione della sfida lanciategli dall'interlocutore e il tuffo in mare. Appare chiaro quindi come, nella globale composizione dell'ode, l'antagonismo con il personaggio di Minosse sia funzionale all'affermazione dell'identità eroica di quello del protagonista<sup>315</sup>.

Tuttavia, la specifica caratterizzazione del personaggio di Minosse, il suo significato sul piano del messaggio etico del canto e la sua funzione nell'ambito dell'impianto complessivo dell'ode, restano questioni su cui la critica dibatte ancora oggi e fin dai primissimi contributi esegetici al testo.

In particolare, la valutazione del personaggio del re cretese risulta indissolubilmente legata al tentativo di risoluzione di alcuni punti del testo dalla lettura o dalla comprensione complesse e non univoche.

Per non incorrere nel difetto, rilevato in merito ad alcuni studi precedenti da Maniet, di presentare il problema sotto un'impostazione metodologicamente sbagliata o

---

<sup>315</sup> Il tema dell'affermazione e dell'individuazione dei caratteri dell'identità eroica di Teseo nel *Ditirambo III* troverà ampia trattazione nel par. 4.3.2 *infra*.

tendenziosamente non obiettiva<sup>316</sup>, l'unica via possibile appare quella di partire dal testo e, in particolare, da quei luoghi sfortunatamente non perspicui da cui la valutazione del personaggio di Minosse deve necessariamente prendere le mosse.

La prima difficoltà si incontra nella lettura dell'epiteto riferito ai Κύπριδος... δῶρα del v. 10. Il papiro è molto difficilmente leggibile in questo punto e, di una stringa di quattro caratteri si distingue bene solo l'ultimo alfa; proponiamo però la lettura “. . ἸΑ”, in cui della seconda lettera si rilevano tracce di un tratto verticale che potrebbe ragionevolmente far pensare tanto a uno iota quanto a un gamma; di conseguenza, il primo carattere si indovina facilmente come alfa.

Allora, con l'αἰνᾶ' proposto dal primo editore del testo<sup>317</sup>, a favore del quale si sono espressi, tra gli altri, Jurenka, Jebb, Maniet stesso e Gieseckam<sup>318</sup>, e con il suo significato di “terribili”<sup>319</sup>, il gesto di Minosse risulta in parte “deresponsabilizzato”: il personaggio si rivelerebbe vittima pressoché incolpevole del potere micidiale di una divinità superiore e irresistibile; in questo senso potrebbe essere anche interpretata la scelta da parte del poeta di un verbo dal significato quasi “fisico”, forte e incisivo quale κνίζω al v. 8<sup>320</sup>.

Leggendo invece con Blass, nell'apparato della sua edizione del 1898<sup>321</sup>, “ἀγνᾶ”<sup>322</sup>, il comportamento del cretese sarebbe pienamente e personalmente colpevole<sup>323</sup>: Minosse compirebbe un atto biasimevole non solo dal punto di vista morale e sociale, cedendo a un impulso sessuale, contrario alle regole della comunità, e si macchierebbe della ὕβρις che esplicitamente gli viene rimproverata da Teseo al v. 41.

A quest'atto tracotante e irrispettoso Teseo risponderebbe con l'eloquente reazione non verbale dei vv. 16-17<sup>324</sup> e con il lungo discorso immediatamente successivo, con le aspre

<sup>316</sup> “...puisque le mot où gît la solution est mutilé, ce n'est pas d'après le texte que ces philologues se forment une idée du caractère du roi de Crète, mais, au contraire, d'après cette idée qu'ils arrangent le texte” (Maniet 1941: 40).

<sup>317</sup> Kenyon 1897: 159, che propone tuttavia “the restoration” come “uncertain”.

<sup>318</sup> Jurenka 1899: 219; Jebb 1905: 375; Maniet 1941: 33-54; Gieseckam 1976: 250ss. e 1977: 249.

<sup>319</sup> “= δεινός, dread, horrible” LSJ<sup>9</sup> s. v. αἰνός, ῆ, ὄν.

<sup>320</sup> Per il quale cfr. il commento di Maehler 1997: 186 e Clark 2003: 132.

<sup>321</sup> Blass 1898: 57, anche se a testo stampa ἀβρά (“graceful, delicate, pretty” LSJ<sup>9</sup> s. v. ἀβρός, ἄ, ὄν) e nell'edizione successiva adotta l'αἰνᾶ di Kenyon.

<sup>322</sup> Discussa e sostenuta, tra gli altri, da Pieper 1972: 399, Segal 1979: 26 (che la definisce “virtually certain”), Zimmermann 1989: 34-36, Brown 1991: 327-335, Maehler 1997: 187 e messa a testo dall'editore tedesco in tutte le edizioni da lui curate.

<sup>323</sup> Il ragionamento rimane ugualmente valido anche laddove si dovesse intendere l'espressione “Κύπριδος ἀγνᾶ δῶρα”, con Pieper 1972: 399, Zimmermann 1989: 34-36 e Clark 2003: 138-139, come una perifrasi quasi cristallizzata, atta a indicare, in senso specificamente erotico e concreto, le bellezze di Eriboia.

<sup>324</sup> Clark 2003: 139ss., analizza in particolare la componente non verbale della reazione di Teseo alla “shocking and boundary-violating nature of Minos' touch”, ossia “a distinctive facial expression” (“ἶδεν δὲ Θησεύς, | μέλαν δ' ὑπ' ὀφρύων | δίνασεν ὄμμα”, vv. 16-18) e “a pain in his *kardia*” (“καρδίαν τέ οἱ | σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος”, vv. 18-19).

parole di rimprovero ricorrenti per ben tre volte nel corso del componimento: prima, ai vv. 21-23, il giovane biasima come non più ὄσιος l'animo di Minosse e definisce il suo gesto "μεγάλουχον... βίαν"; di nuovo, ai vv. 28-29, Teseo "smaschera" la "βαρεῖαν... μήτιν" di Minosse, espressione che parla esplicitamente contro l'interpretazione di Stern del gesto come banale, "trivial"<sup>325</sup>; al culmine di una costruzione a climax ascendente, ai vv. 40-41, la colpa del re cretese viene esplicitamente rimproverata in quanto "πολύστονον... ὕβριν". D'altro canto, però, un comportamento tanto biasimevole mal si concilia con l'esplicita presenza di Zeus, che prontamente risponde alla ben formulata, irreprensibile preghiera del figlio ("ἄμεμπτον εὐχὰν", v. 67), scagliando la folgore e tributando così al figlio ὑπέροχον... τιμὰν (vv. 67-71).

Altro snodo focale ai fini dell'interpretazione del personaggio di Minosse sono i vv. 86-89, finora densi di mistero, nella misura in cui potenzialmente polisemici:

Τάφεν δὲ Διὸς υἱὸς ἔνδοθεν  
κέαρ, κέλευσέ τε κατ'οὔ-  
ρον ἴσχευ εὐδαίδαλον  
νᾶα μοῖρα δ'ἑτέραν ἐπόρσυν'ὀδόν.

Innanzitutto, al v. 86, il primo termine, ossia quello che indica la reazione di Minosse al tuffo in mare di Teseo: il papiro londinese non ne rende possibile una lettura totalmente perspicua, né il *P.Oxy.* 1091 ci viene in questo punto in aiuto, tramandando il testo TA . EN. Così, Kenyon, proponeva τᾶξεν<sup>326</sup>, aoristo di τήκω, "mi struggo, mi logoro"<sup>327</sup>, parzialmente rivisto da Blass<sup>328</sup> con τᾶκεν, imperfetto dello stesso verbo. All'opposto, Jebb<sup>329</sup>, rileggendo anche il primo carattere<sup>330</sup>, si espresse a favore di γᾶθεν, imperfetto di γηθέω, "gioisco, sono lieto"<sup>331</sup>, benché, in modo più legittimo e rispettoso dell'evidenza paleografica, ammise la possibilità di τάφεν, aoristo del verbo da cui si forma il perfetto τέθηπα, avente il significato di "essere stupefatto, attonito, profondamente meravigliato"<sup>332</sup>.

Si capisce bene dunque come dallo stato d'animo di Minosse in questo punto dipenda la generale caratterizzazione del personaggio: il re cretese è preso da sconforto e afflizione

<sup>325</sup> Cfr. Stern 1967: 43. Contro questa interpretazione, cfr. Segal 1979, Clark 2003: 131-139 e *infra* par. 4.3.2.

<sup>326</sup> Kenyon 1897: 168-169.

<sup>327</sup> "metaph., dissolve, cause to waste or pine away" LSJ<sup>9</sup> s. v. τήκω.

<sup>328</sup> Blass nella sua edizione del 1898.

<sup>329</sup> Jebb 1898: 152ss.

<sup>330</sup> Sulla lettura del quale tuttavia, dall'esame di riproduzioni fotografiche del papiro, non sembra lecito dubitare.

<sup>331</sup> "rejoice" (LSJ<sup>9</sup> s. v. γηθέω).

<sup>332</sup> "1. intr., to be astonished, astounded, amazed; 2. c. acc., wonder or be amazed at" (LSJ<sup>9</sup> s. v. τέθηπα). L'aoristo è attestato in Omero solo al participio ταφών (cfr. *e.g.* *Il.* 9.193, *Il.* 11.545, *Od.* 16.12); nell'indicativo compare inizialmente in Aesch. *Pers.* 1000 (in contesto lirico), in Pind. *Pi.* 4.95 e qui al v. 48.

(τᾶξεν/τᾶκεν) dopo che Teseo si è tuffato sotto i suoi occhi, in quanto, nonostante il gesto poco galante nei confronti di Eriboia e il fatto che scorti i quattordici fanciulli verso un triste destino, teme sinceramente per le sorti del giovane eroe, o egoisticamente paventa una punizione divina per sé, nel caso di un esito nefasto della vicenda? Oppure crudelmente gioisce (γᾶθεν), al pensiero di essersi liberato di Teseo, unico freno morale alla sua tirannia sulle giovani vite di Eriboia e dei suoi compagni? O, ancora, rimane attonito (τάφεν), di fronte all'audace gesto dell'ateniese, compiuto per di più prontamente e senza alcuna reticenza ("τῷ δ'οὐ πάλιν | θυμὸς ἀνεκάμπτετ", vv. 81-82)?

Senza pretendere di fornire una risposta definitiva a tali domande, si aggiungerà però che, da quei primi anni di storia del testo bacchilideo in cui Kenyon, Blass e Jebb hanno proposto le loro soluzioni, si è giunti oggi a una netta prevalenza di τάφεν, a testo in tutte le edizioni moderne. Sembrerà opportuno rilevare come difetto, tuttavia, il fatto che alcune di esse, pure accurate, come quelle di Maehler, fino alla più recente del 2003, non diano alcun avvertimento al fruitore, né a testo né in apparato, di una questione così delicata; peraltro, anche nel commento<sup>333</sup>, il testo viene presentato illegittimamente come certo, quando invece il papiro non offre alcuna traccia del terzo carattere, e ci si limita soltanto ad interrogarsi possibili motivazioni dell'attonita meraviglia di Minosse.

Τάφεν appare in ogni caso come l'integrazione più verosimile: ha senza dubbio il merito, con la sua ancipite nozione di stupore, di lasciare la questione della caratterizzazione del personaggio di Minosse aperta tanto all'ipotesi di un personaggio spietato fin nel profondo della sua essenza, quanto a quella di un antagonista meno crudele, negativo solo nella misura in cui non dotato di quella integrità ed eccellenza, fisica e morale, che fanno di Teseo il campione del *Ditirambo III*; ed è da rilevare, inoltre, come il medesimo verbo ricorra in questo stesso componimento, al v. 48, ad esprimere lo stupore dei giovani alle prime parole del loro protettore.

Dirimente sarebbe poi possedere un'idea certa in merito all'altra componente della reazione di Minosse all'audace gesto di Teseo, ossia al contenuto dell'ordine comunicato dal re, immediatamente dopo lo stupore, la disperazione o il sinistro compiacimento, ai vv. 87-89: il cretese comanda di "κατ'οὔρον ἴσχευ εὐδαίδαλον νᾶα". Nonostante il passaggio non presenti alcuna difficoltà di lettura, è il più vessato di tutto il componimento, essendo cruciale per una interpretazione del personaggio di Minosse e, di conseguenza, dell'impianto semantico dell'ode.

<sup>333</sup> Maehler 1997: 199.

Il papiro riporta la stringa “KATOY | [ . ]ON” corredata di un accento circonflesso sul dittongo: dalla proposta di intendere “κατ’οὔ[ρ]ον” sono dunque partiti tutti gli interpreti, ad eccezione di Housman, il quale volle scorgere una non attestata forma aggettivale κάτουρον (riferita a νᾶα, già specificata dall’epiteto εὐδαίδαλον), nel senso di “veloce, in quanto spinta da vento favorevole”<sup>334</sup>. Ma anche mettendo da parte l’isolata proposta di Housman in quanto distanziantesi dal dato paleografico, le possibilità di traduzione dell’espressione “κατ’οὔρον ἴσχεν... νᾶα” oscillano tra due antipodi, a seconda dell’interpretazione di ἴσχεν: qualora si intenda questa forma raddoppiata di ἔχω con il senso di “*tenere, mantenere* la nave sotto vento” e quindi “farla avanzare rapidamente”, Minosse, dopo una prima reazione emotiva che a questo punto faremmo bene ad immaginare tra la gioia sorniona e lo stupore, ordina all’equipaggio di far vela velocemente, con l’intenzione di abbandonare lo scomodo avversario nel punto in cui si era immerso e così liberarsi, più o meno insperatamente, di lui<sup>335</sup>; se si interpreta ἴσχεν come “*trattenere, fermare*” la nave<sup>336</sup>, allora il re cretese, preso dallo spavento e disperando per la sorte di Teseo, starebbe dimostrando una certa umanità nell’ordinare di bloccare la navigazione, nell’attesa che il giovane riemerge, per non abbandonarlo al suo destino.

Maehler fa bene a notare come non ci sia nulla a indicare nel testo che Minosse volle fermare la nave<sup>337</sup>, che anzi, ai vv. 90-91, appare ancora procedere spedita sui flutti marini (“ἔτο δ’ώκύπομπον δόρυ· σόει | νιν βορεᾶς ἐξόπιν πνέουσ’άήτα”), a meno che non si pensi che l’ordine espresso da Minosse venga volutamente disatteso dall’equipaggio o reso inefficace dal volere divino (si potrebbe così interpretare l’enigmatico commento della voce narrante “μοῖρα δ’ἔτέραν ἐπόρσυν’όδόν”), entrambe circostanze che però Bacchilide avrebbe evidentemente potuto o dovuto in qualche misura esplicitare. Ma d’altro canto, già ai vv. 51-52, si anticipa che Minosse tramava una μῆτιν definita in senso potenzialmente negativo come “ποταινίαν”<sup>338</sup>: se l’inaudito piano ordito dal crudele re cretese fosse stato quello di liberarsi dell’odioso rivale, inducendolo ad affrontare una sfida al di là dei limiti dell’umano e abbandonandolo dopo il tuffo, sfruttando venti favorevoli, allora il commento “μοῖρα

<sup>334</sup> Housman 1898: 139 e 218. Cfr. il significato del verbo κατουρώ/κατουρίζω.

<sup>335</sup> Un’interpretazione di questo tipo forniscono Maniet 1941: 53, Gerber 1965: 225, Gerber 1984: 112, Zimmermann 1992: 78 e Maehler 1997: 199-200, nonché già Jebb 1898: 153 e 1905: 384, nell’ottica di un Minosse crudele e senza scupoli, come già si è potuto intuire in considerazione della proposta di lettura di γᾶθεν al verso precedente.

<sup>336</sup> Così Housman 1898: 139 e 218 (“He believed of course that Theseus was the son of Aegeus, and expected him to shrink from the test”), Festa 1916: 106ss., Gieseckam 1976: 237-252 e Brown 1990: 32-34.

<sup>337</sup> Maehler 1997: 199.

<sup>338</sup> Cfr. LSJ<sup>9</sup> e i paralleli tragici forniti s. v. ποταίνιος, α, ον.



δ'ἑτέραν ἐπόρουν'ὀδόν" ironicamente anticiperebbe la piega ben diversa che la vicenda avrebbe assunto subito dopo, a partire dalla strofe successiva.

Si potrebbe ancora azzardare che, se la nave non avesse continuato la sua rapida corsa, il fatto che Teseo riemerse "νᾶα πάρα λεπτόπρυμνον" (v. 119) sarebbe stato certo un po' meno portentoso, e Bacchilide non avrebbe forse avvertito la necessità di esplicitarlo come primo elemento della scena del trionfo del giovane.

Gieseckam e Brown vorrebbero invece interpretare qui ἴσχειν con lo stesso significato con cui il verbo ricorre al v. 23 ("ἴσχε μεγάλαυχον ἤρωσ βίαν"), con l'intenzione di salvare il personaggio di Minosse da qualsiasi esplicita traccia di spietata crudeltà, riducendo così la portata della presentazione antagonistica delle due figure protagoniste del *Ditirambo III*.

Il verbo ἴσχειν ricorre in Omero principalmente con il senso di "keep back, restrain"<sup>339</sup>, e così anche in Bacchilide appunto al v. 23 e in un altro caso, nell'*Epinicio V*, ai vv. 24-25, nella nota immagine dell'aquila ("οὐ νιν (sc. αἰετὸν) κορουφαὶ μεγάλας ἴσχουσι γαίας, | οὐδ' ἄλλος")<sup>340</sup>. E' invece sostanzialmente post-omerico il senso di "tenere, mantenere", che va in parte a sovrapporsi a quello del semplice ἔχειν<sup>341</sup>; Maehler nota in più che "in nach-homerischer Dichtung ἴσχειν oft *metri gratia* anstelle von ἔχειν gebraucht wird" e che l'espressione "ἔχειν νῆα" significa regolarmente "ein Schiff steuern", benché, dei paralleli da lui forniti, possano essere validi solo Hom. *Od.* 10.91 ("ἔνθ' οἱ γ' εἴσω πάντες ἔχον νέας ἀμφιελίσσας" e 11.70 ("νῆσον ἐς Αἰαίνην σχήσεις εὐεργέα νῆα") ed Hdt. 6.95 ("ένθεῦτεν δὲ οὐ παρὰ τὴν ἠπειρον εἶχον τὰς νέας ἰθὺ τοῦ τε Ἑλλησπόντου καὶ τῆς Θρηίκης")<sup>342</sup>.

Evidentemente, gli studiosi che hanno cercato di "salvare" la figura di Minosse sono stati mossi dal fatto che la figura del re cretese è attestata anche, e forse più anticamente, come fortemente positiva: in fondo Minosse è figlio di Zeus, in Hom. *Od.* 19.178 è "Διὸς μεγάλου ὀαριστής" e in 11.568-71 è descritto nell'Erebo come equo giudice dei morti:

Ἐνθ' ἦ τοι Μίνωα ἴδον, Διὸς ἀγλαὸν υἱόν,  
 ῥύσεον σκῆπτρον ἔχοντα θεμιστεύοντα νέκυσσιν,  
 570 ἦμενον' οἱ δέ μιν ἀμφὶ δίκας εἶροντο ἄνακτα,  
 ἦμενοι ἐσταότες τε, κατ' εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ.

<sup>339</sup> LSJ<sup>9</sup> s. v. ἴσχω, I, con numerosi paralleli.

<sup>340</sup> Cfr. Gerber 1984: 112 s. v. ἴσχω.

<sup>341</sup> Cfr. LSJ<sup>9</sup> s. v. ἴσχω, II e III.

<sup>342</sup> Cfr. Maehler 1997: 200.

Sotto questa stessa luce, è dipinto come “βασιλεύτατος”, come “il più regale tra gli uomini”, in un frammento esiodeo (144 M.-W. = 92 Most), che cita anche Plutarco (*Thes.* 16)<sup>343</sup>. Nessuna traccia quindi, nelle fonti più antiche che possediamo fino allo pseudo-Platone del *Minosse*, della vena crudele ed empia del re.

Svolgendo un’indagine sulla tradizione mitica del personaggio, si può rintracciare l’esistenza di due differenti “ritratti” del personaggio di Minosse nel mondo antico: in particolare, uno, più antico, sostanzialmente positivo, elaborato da una tradizione che probabilmente trovò origine a Creta e si sviluppò, soprattutto nell’ambito degli abitanti delle isole greche e dell’Asia Minore, i quali rintracciavano le proprie origini mitologiche proprio nella figura del re cretese, visto ovviamente come un re giusto e che aveva avuto il merito e la capacità di imporre pace e armonia nell’Egeo<sup>344</sup>; l’altra, più recente, creata e diffusa dall’egemone influenza, politica e culturale, di Atene, che dipingeva Minosse sotto una luce molto meno benevola<sup>345</sup>.

Più precisamente e in modo degno di nota, le prime labili tracce che di questa seconda interpretazione possediamo ne ricollegano l’origine alla tragedia attica: Plutarco (*Thes.* 16) è esplicito a questo proposito,

“καὶ γὰρ ὁ Μίνως αἰεὶ διετέλει κακῶς ἀκούων καὶ λοιδορούμενος ἐν τοῖς Ἀττικοῖς θεάτροις”, riallacciandosi verosimilmente a una tradizione che per noi parte dal *Minosse* di scuola platonica (318d-321b), dove Socrate ribadisce e analizza la “versione positiva”, omerica ed esiodea, del cretese; mentre ne introduce la figura, all’obiezione del compagno “τὸν δὲ Μίνων ἄγριόν τινα καὶ χαλεπὸν καὶ ἄδικον”, risponde fermamente

“Ἀττικόν, ὃ βέλτιστε, λέγεις μῦθον καὶ τραγικόν” (318d),

e, più oltre, quando il suo interlocutore gli domanda come sia stato allora possibile per Minosse guadagnarsi una fama tanto ingiusta e negativa come quella dominante all’epoca, Socrate replica:

“ὁ δὲ καὶ ἐξήμαρτεν ὁ Μίνως, πολεμήσας τῆδε τῆ πόλει, ἐν ἧ ἄλλη τε πολλὴ σοφία ἐστὶ καὶ ποιηταὶ παντοδαποὶ τῆς τε ἄλλης ποιήσεως καὶ τραγωδίας” (320e).

Non avendo a disposizione materiale tragico che ci dia conferma di tale notizia e possa fornire un quadro chiaro dell’apporto dei poeti tragici ateniesi nell’eventuale evoluzione

<sup>343</sup> “ὁ βασιλεύτατος ἴγένετο θνητῶν βασιλῆων | καὶ πλείστων ἦνασσε περικτιόνων ἀνθρώπων | Ζηνὸς ἔχων σκῆπτρον· τῷ καὶ πολέων βασιλευεν”. Il frammento è tramandato da [Plat.], *Minos* 320d1-5.

<sup>344</sup> Cfr. anche Thuc. I.4.

<sup>345</sup> Cfr. anche Gieseckam 1976: 242.

dell'interpretazione mitica della figura di Minosse, possiamo solo porci domande in merito alle origini e allo sviluppo della particolare versione della vicenda presentata da Bacchilide nel *Ditirambo III*. Si può coraggiosamente pensare che Bacchilide abbia innovato rispetto alla tradizione mitica a lui precedente, inventando l'episodio dell'alterco tra Minosse e Teseo e della sfida lanciata dal primo, in modo da fornire una cornice narrativa alle avventure sottomarine del giovane eroe; oppure, sulla scorta della tradizione che dall'ambiente platonico giunge fino a Plutarco, si può solo intuire come ancora una volta Bacchilide abbia lavorato sul patrimonio mitico e letterario a sua disposizione: selezionando il particolare episodio più idoneo all'occasione per la quale comporre<sup>346</sup> e al messaggio da dare al suo canto, arricchendolo eventualmente di dettagli coerenti e funzionali (l'anello di Minosse o i significativi doni di Amfitrite? O il fatto che l'incontro sottomarino avvenga proprio con la sposa del padre e non con Poseidone in persona<sup>347</sup>?) e riadattandolo nei toni e nelle forme a una composizione *nuova*. Il senso di un antagonismo così costruito tra la figura del re cretese e quella di Teseo e, dunque, quello con cui il *Ditirambo III* potè essere concepito dal suo autore appariranno ben presto più chiari, alla luce dell'analisi delle scelte compositive all'interno dell'impianto narrativo della vicenda del suo giovane protagonista.

#### 4.3.2 L'iniziazione del giovane Teseo e l'identità dell'eroe

Attraverso l'analisi dei luoghi testuali "difficili" e delle loro implicazioni nell'ambito della costruzione dell'episodio mitico condotta nel paragrafo precedente, si è già potuto constatare quanto il *Ditirambo III*, mediante l'utilizzo di temi, vocabolario e convenzioni stilistiche, miri a selezionare, eventualmente riadattare, e rifunzionalizzare un particolare segmento del patrimonio culturale a comune disposizione dell'autore e del pubblico, con lo scopo di dare vita a una nuova opera d'arte.

In particolare, nella vicenda del giovane Teseo narrata in quest'ode, si possono rintracciare facilmente i caratteri di una sequenza mitica tradizionale per l'uditorio, resa familiare anche a noi moderni dalle avventure odissiache di Telemaco o da quelle di Pelope e Iamo narrate da Pindaro<sup>348</sup>, quella che Segal tematizza come "young hero's quest for his father by a

<sup>346</sup> Giesekam 1976: 248 nota infatti come "Bacchylides shows, in the potentially difficult and ambiguous situation of having to provide the Ceans with a song in praise of Theseus, a great subtlety in adapting his sources in such a way that he could satisfy the demands of both Athenian and Cean pride in their ancestral heroes". Per le circostanze della *performance*, cfr. *infra* par. 4.3.3.

<sup>347</sup> Cfr. il successivo par. 4.3.2.

<sup>348</sup> Rispettivamente, in Pind. *Ol.* 1.65-100 e 6.57-73. Cfr. Segal 1979: 23 e n. 2.

journey on or under water”<sup>349</sup>: più in generale, si tratta del ricorrere di una situazione mitica in cui il giovane eroe si trova ad affrontare un viaggio e delle pericolose prove, afferenti in diversa misura con i temi dell’amore, degli affetti parentali, della moralità e della guerra, e perciò volte a determinare la sua identità e il suo ruolo da adulto nella famiglia e nella società.

I particolari elementi dell’anello di Minosse e dei doni di Anfitrite, la veste e la corona nuziale, contribuiscono in modo determinante a rifunzionalizzare l’episodio mitico in una direzione ben precisa: l’uno e gli altri ben simboleggiano, infatti, le due sfere compresenti nell’ode e attorno alle quali si realizza l’“iniziazione” del giovane Teseo: la forza e il coraggio nella guerra da una parte, la maturità sul piano sessuale dall’altra.

Queste sono infatti le dimensioni che appaiono, sovrapposte e indissolubilmente intrecciate, nei versi dai quali prende avvio l’azione vera e propria del componimento (vv. 8-16), allorquando Minosse insidia Eriboia e Teseo risponde prontamente e decisamente in sua difesa:

κνίσεν δὲ Μίνωκ’ ἰκέαρ  
 ἡμεράμπυκος θεᾶς  
 10 Κύπριδος [ἀ]γγὰ δῶρα·  
 χεῖρα δ’ οὐ[κέτι] παρθενικᾶς  
 ἄτερθ’ ἐράτῃεν, θίγειν  
 δὲ λευκᾶν παρηΐδων·  
 βόασέ τ’ Ἐρίβοια χαλκο-  
 15 θώρα[κα Π]ανδίουος  
 ἔκγ[ο]νον ἴδεν δὲ Θησεύς...

Teseo, per giungere alla maturità e alla sanzione della sua identità di uomo ed eroe, deve dar prova di possedere tanto “the martial prowess implicit in his male lineage” (“χαλκοθώρακα<sup>350</sup> Πανδίουος ἔκγονον”, vv. 13-16), il coraggio e le virtù belliche indispensabili per affrontare qualsiasi pericolo e averne la meglio, quanto di aver conosciuto “the force of sexual instinct” e di essere stato in grado di convogliarlo nei legittimi e morali canali segnati dalle norme sociali della comunità<sup>351</sup>.

Proprio in questo senso, dunque, si sviluppa l’antagonismo con il personaggio di Minosse, personaggio “negativo” in quanto macchiatosi della grave colpa, a livello morale e sociale, di essersi abbandonato ai propri istinti e aver infranto le regole sociali attendendo all’onore di

<sup>349</sup> Segal 1979: 23.

<sup>350</sup> Per Pieper 1972: 396, “χαλκοθώραξ refers to protective armor, and it is as protector of the Athenian youths that Theseus heeds Eriboia's cry”.

<sup>351</sup> Segal 1979: 25.

una fanciulla di nobile nascita<sup>352</sup>; di contro, l'impiego da parte di Teseo del proprio coraggio e della propria forza e abilità, verbali e virili, a difesa di Eriboia e dei giovani nella prima parte dell'ode, e, in parallelo, il suo ingresso nella sfera di una sessualità convogliata, legittimata e sancita dalle norme sociali dell'unione matrimoniale, simboleggiata dai doni divini di Anfitrite nella seconda parte, segnano il passaggio del giovane alla piena maturità e la presa di consapevolezza del suo ruolo all'interno della comunità, a livello della sfera pubblica della società quanto di quella privata della famiglia.

Bacchilide, collegando il confronto antagonistico con l'"anziano" Minosse, simbolo della maturità, ma anche del potere politico e di istituzioni, cretesi e "tiranniche", non democratiche, con i motivi della ricerca da parte del giovane della sua identità, mediante la legittimazione della paternità, la dimostrazione del proprio valore virile, e l'iniziazione a una sessualità matura, adulta e moderata, offre una cornice mitica e simbolica alla dimensione di quei "riti di iniziazione" che dovevano segnare il passaggio del ragazzo alla piena età adulta<sup>353</sup>.

In questa direzione possono essere interpretati, metaforicamente, il tuffo in mare<sup>354</sup> e, più in generale, anche l'impianto dell'ode costruito macroscopicamente su un'alternanza e passaggio finale da ciò che è oscuro e misterioso, attraverso un momento crisi, a ciò che è luminoso e benignamente ordinato: tale "passaggio" può essere in particolare apprezzato accostando la prima descrizione della nave *κυανόπρωρα* che solca il *πέλαγος* e lo sguardo scuro con cui il giovane fronteggia Minosse ("μέλαν", v. 17), passando attraverso l'immersione nelle "βαθείας ἄλος" (v. 62), al tripudio di luce e gioia della scena finale, davanti a Teseo riemerso miracolosamente asciutto e fulgido dello splendore divino (λάμπε, vv. 123-124; ἀγλόθρονοι, vv. 124-125), quasi contagiato dalla luminosità delle Nereidi (κλυτὰς, v. 101; λάμπε, v. 104; ὧτε πυρός, v. 105; χρυσεόπλοκοι, v. 107), e con il πόντος che

<sup>352</sup> Clark 2003: 131-139 in particolare mette in luce la "gravità" che il gesto di Minosse doveva avere agli occhi del pubblico dell'epoca, secondo la moralità arcaica, fornendo paralleli letterari lirici.

<sup>353</sup> Per ulteriore bibliografia, cfr. Vidal-Naquet 1981: 123-177 (trad. Vidal-Naquet 2006: 103-147) e Jeanmaire 1939: 273-275, 314ss, 324ss. Jeanmaire 1939: 333, in particolare, mette in luce come "ἡῖθιοι", uno dei titoli del componimento, nonché parola mediante la quale sono esplicitamente definiti, al v. 128, i giovani compagni di Teseo, sia un termine tecnico per indicare "les adolescentes nubiles et non encore initiés à la vie sexuelle". Troveremo analoghi spunti anche nell'analisi del *Ditirambo IV* (cfr. *infra* par. 4.4.2).

<sup>354</sup> La "base rituelle", secondo Jeanmaire 1939: 330-331, si può distinguere proprio nell'elemento del "tuffo": "Une plongée, avec immersion plus ou moins prolongée, était, sans doute, l'une des épreuves par lesquelles se qualifiaient les novices. Il s'agit, en vérité, de toute autre chose que d'un bain rituel, à valeur purificatrice, ou d'une prouesse d'endurance physique. L'immersion, surtout si elle se prolonge jusqu'aux limites de la suffocation, est l'équivalent symbolique d'une mort rituelle, - ce qui, naturellement, (...) doit s'entendre d'un voyage dans l'au-delà, dans l'espace aux pays des Néréides". D'altra parte, come Nagy ha dimostrato con specifico riferimento a Saffo (G. Nagy, *Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leucas*, HSCP 77 (1973): 145-148 in particolare), il tuffo e l'immersione contengono profonde connessioni con l'atto sessuale, riproponendo la sensazione di abbandono, simile alla morte, che lo segue.

partecipa risuonando alla sua festa (vv. 125-126), quello stesso che lo aveva “benignamente accolto” (“πόντιόν τέ νιν | δέξατο θελημὸν ἄλσος”) ai vv. 84-85<sup>355</sup>.

Stern<sup>356</sup> è stato forse il primo ad evidenziare la bipartizione su cui il *Ditirambo III* si costruisce, ma non ha portato questa sua pregevole intuizione ai livelli di approfondimento necessari a comprendere il senso unitario dell’ode, che gli è rimasto nascosto dietro l’apparente incoerenza della composizione<sup>357</sup>. In particolare, le sue perplessità si sono soffermate sul fatto che dell’anello gettato in mare da Minosse, dopo l’accettazione della sfida da parte di Teseo, non sia fatta più alcuna menzione, e che, dopo che Teseo affermi orgogliosamente la sua discendenza da Poseidone, sia Anfitrite a incontrarlo nel mondo sottomarino e ad adornarlo di preziosi doni<sup>358</sup>. Tali inconsistenze sarebbero dovute, secondo lo studioso, al fatto che nelle due “scene” del componimento siano accostati, in contrasto tra loro, due mondi completamente diversi: nella prima parte, Bacchilide offre “a *pastiche* of Homeric language and motifs”<sup>359</sup>, in una presentazione però eccessiva e sviluppata su un livello iperbolico, con lo scopo di rovesciarla nettamente nella seconda parte, con la rappresentazione del “lyrical, feminine world of Amphitrite”, e un tono generalmente più leggero e pacato; nei versi finali, in particolare, troverebbe il suo culmine la reazione “against one stereotyped set of bombastic tropes from the heroic *ethos* that Bacchylides here presents”<sup>360</sup>. Dunque, Poseidone è invocato nella prima parte in quanto ben inserito nel contesto virile, violento ed esagerato di quella sezione, mentre nella seconda lascia il posto ad Anfitrite, in un clima lirico e femminile che reagisce appunto ai voluti eccessi della scena precedente; allo stesso modo, l’anello di Minosse viene successivamente ignorato fino alla fine dell’ode, in quanto “symbol of that episode which

<sup>355</sup> Cfr. Pieper 1972: 400ss. In particolare, in Pieper 1972: 402-404, si mette dettagliatamente in luce l’importanza del mare, “more than picturesque background”, e l’utilizzo significativo della terminologia a esso connessa, “to express control versus non-control”: mentre πέλαγος “is a hostile element through which the ship must cut its way to Crete where the victims will be sacrificed” e “it is too inanimate and impersonal, a force of nature cold and unyielding”, πόντος “is employed to represent the benevolent sea”, così come ἄλς.

<sup>356</sup> Stern 1967b.

<sup>357</sup> “The poet has been quite orderly in his echoes of significant words and motifs, but the logic of the ode’s structure leads him to be inconsistent in his handling of certain tangible symbols” (Stern 1967b: 47).

<sup>358</sup> “Why does Theseus in the early part of the ode invoke by name his father Poseidon and yet meet and receive aid rather from his step-mother Amphitrite? And why does he apparently accept Minos’ challenge to return from the sea with Minos’ ring, and yet, though the divinity of his lineage has surely been proven, come back without it?” (Stern 1967b: 40).

<sup>359</sup> Evidentemente lo studioso si riferisce, oltre agli echi linguistici e stilistici, anche al ricorrere di temi dal sapore epico, nello specifico il motivo della lotta tra genealogie, e, più in generale, la contrapposizione anche violenta – a livello verbale – tra due figure eroiche, metafora di uno dei tanti duelli iliadici.

<sup>360</sup> Stern 1967b: 44-45 *passim*.

Bacchylides desires to contrast with his picture of Amphitrite and her nymphs beneath the sea”<sup>361</sup>.

In realtà, come lucidamente dimostrato da Segal<sup>362</sup>, la composizione di Bacchilide è tutt’altro che incoerente, e, all’interno del piano compositivo dell’ode, il tuffo di Teseo nelle profondità marine rappresenta sì, da una parte, un deciso cambiamento di scena e di atmosfera rispetto alla parte precedente, “from fiery heavens to the depths of the sea, from Zeus to the watery god, but also from male to female divinities, from harsh absolutes to a gentle blending of opposites”<sup>363</sup>; non si tratta tuttavia di una separazione cieca e sconnessa, bensì di una costruzione a dittico fortemente coerente, atta a sviluppare, come si è detto, entrambe le sfere nell’ambito delle quali il processo di maturazione di Teseo si compie. E allora, Poseidone non è veramente assente, sebbene non direttamente in scena, neanche nella seconda parte (lo testimoniano dei rimandi lessicali al contenuto dello scontro verbale precedente: ai vv. 99-100, Teseo viene condotto nel palazzo paterno, nella “πατρὸς ἱππίου δόμον”, che riecheggia la sfida di Minosse a recarsi “πατρὸς ἐς δόμους” al v. 63; al v. 109, Anfitrite non è subito chiamata per nome, bensì qualificata come “πατρὸς ἄλοχον φίλαν”); né l’anello viene “dimenticato”, bensì sostituito da doni ben più preziosi e significativi, connessi con la sfera dell’unione matrimoniale, tanto il manto purpureo, quanto – e proprio esplicitamente (vv. 112-116) – la corona di rose, ben incorniciati all’interno del palazzo sede dell’armoniosa vita coniugale di Poseidone e Anfitrite e tra le mani della sposa di lui, che quella unione incarna e simboleggia<sup>364</sup>.

Il contrasto tra la costruzione “iliadica” della prima parte e l’atmosfera “odissiacca”<sup>365</sup> della seconda è quindi rifunzionalizzato e significativo ai fini del messaggio attuale del componimento: il *Ditirambo III* tratta il tema del processo di crescita e di passaggio dall’età

<sup>361</sup> Stern 1967b: 45.

<sup>362</sup> Segal 1979.

<sup>363</sup> Segal 1979: 28.

<sup>364</sup> Scodel 1976: 140-141 sottolinea come, dalla situazione di “parità” iniziale, in cui entrambi gli eroi rivendicano una paternità illustre, si finisca poi in uno sbilanciamento dalla parte di Teseo, proprio attraverso la “dimenticanza” dell’anello, a favore dei doni: “Minos obtains a proof and no more. Theseus, on the other hand, obtains not only the ironically promised honor, but also the gifts. The result is thus decisively in Theseus' favor. This reversal of the original inequality is underscored by the completed disappearance of the ring; the gifts replace the ring instead of supplementing it”.

<sup>365</sup> Oltre al percorso di formazione di Telemaco nella *Telemachia*, Segal 1979: 32 offre un parallelo ancora più sottile: in Hom. *Od.* 15.100ss., oltre ai doni ospitali offerti al giovane da Menelao, Elena sceglie per Telemaco, pronto a partire, un suo personalissimo regalo, anche lì un mantello, “che lei stessa aveva ricamato” e che era “il più bello per i ricami e il più grande”: “ἐνθ’ ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιοι, οὓς κάμεν αὐτή. | τῶν ἐν’ ἀειραμένη Ἑλένη φέρε, δῖα γυναικῶν, | ὃς κάλλιστος ἦν ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος, | ἀστήρ δ’ ὧς ἀπέλαμπεν· ἔκειτο δὲ νεΐατος ἄλλων” (vv. 105-108). Rilevante è che “Helen gives something belonging entirely to the inner space of the woman’s realm and created by uniquely feminine skills” e, soprattutto, che proprio lei lo presenti esplicitamente come un dono prefigurante le nozze future: “μνημ’ Ἑλένης χειρῶν, πολυηράτου ἐς γάμου ὄρην, | σῆ ἄλοχῳ φορέειν” (vv. 126-127).

infantile a quella adulta a tutto tondo, non negando il tradizionale ritratto dell'eroe epico in armi e in duello contro l'avversario, bensì espandendolo a includere tutte le virtù, anche quelle connesse con la lealtà e l'intimità della vita coniugale, richiesta a un vero uomo.

E tale fine appare ancor più poeticamente deliberato e perseguito qualora si consideri globalmente la tradizionale immagine dell'eroe Teseo nelle sue avventure mitiche, che vedremo affiorare in parte anche nel racconto mitico del *Ditirambo IV*, e in cui il personaggio, "une sorte de don Juan de l'âge héroïque"<sup>366</sup>, alterna seduzione a violenza e non rifugge di fronte al delitto<sup>367</sup>. L'eroe ateniese ricopre spesso nel mito il ruolo non irreprensibile di rapitore di donne e stupratore di fanciulle – lo sottolinea, con profonda riprovazione, e fornendo ampia documentazione, anche Plutarco<sup>368</sup> –, in maniera tuttavia conforme a quell'indole violenta e talvolta eccessiva che appare comunque connaturata a molte altre figure eroiche nella mentalità arcaica<sup>369</sup>. Rispetto a questo mosaico ricco di tessere di violenza e incontinenza, l'immagine del Teseo del *Ditirambo III* appare piuttosto disorientante: come nota icasticamente Ieranò, qui "il rapitore di fanciulle si trasforma nel nobile difensore di una fanciulla minacciata dalla violenza del brutale Minosse"<sup>370</sup>.

Evidentemente e ancora una volta, Bacchilide opera una scelta specifica all'interno della tradizione, esclude dal suo ritratto il tema ricorrente del rapimento di fanciulle e ricalca o aggiunge quelle sfumature, all'interno del vasto complesso dei racconti tradizionali aventi Teseo come protagonista, che ne esaltano l'integrità morale e l'"eroicità", in modo funzionale al contesto, se si pensa a una rappresentazione a Delo, come pare suggerire lo stesso testo nei versi finali del componimento<sup>371</sup>: in un luogo così legato all'influenza ateniese, particolarmente opportuno sarebbe sembrato presentare Teseo, ormai diventato l'eroe civico di Atene, nella miglior luce possibile.

Teseo diventa così nel *Ditirambo III* il campione di un *eros* giusto e incanalato nei confini delle norme morali e sociali della comunità, l'eroe che si fa alfiere di un modello di comportamento eroico κατὰ νόμον, contro la βία, il gesto tracotante e lesivo dell'onore

<sup>366</sup> Jeanmaire 1939: 323.

<sup>367</sup> "Theseus the Athenian was something like a bandit, if we can judge by his appearance in the work of early archaic artists and writers" (Walker 1995: 15).

<sup>368</sup> Plut. *Thes.* 20.1-3 e 29.1-2: Teseo portò via con sé con l'inganno l'amazzone Antiope; rapì Anaxo di Trezene; usò violenza sulle figlie di Sinis e Kerkyon; come noto, abbandonò Arianna lungo la via per Atene; rapì, quando aveva già cinquant'anni, ancora una volta accecato dalla lussuria, Elena, poco più che bambina.

<sup>369</sup> Basti pensare, come fa Ateneo (13.556ss.), ai voraci appetiti sessuali di una figura, pure limpidamente eroica, quale quella di Eracle.

<sup>370</sup> Ieranò 2000: 185.

<sup>371</sup> Cfr. *infra* par. 4.3.3.



virginale di Eriboia da parte di Minosse<sup>372</sup>, e in virtù della sanzione ottenuta da parte di Anfiritre, sposa legittima del padre Poseidone, attraverso doni rievocanti la sfera del rito matrimoniale.

### 4.3.3 Dialogo, personaggi, pubblico. La questione del genere.

Il conflitto tra due caratteri ben delineati e il ripetuto cambiamento del punto di vista<sup>373</sup>, poeticamente concretizzato nella predominanza della forma dialogica, rende la composizione del *Ditirambo III* particolarmente interessante, all'interno delle realizzazioni del genere ditirambico, e ne arricchisce la narrazione di un gusto "drammatico": nel loro scontro verbale modulato su corposi discorsi, inframmezzati da passaggi narrativi ridotti al minimo, con una continua contrapposizione tra prima e seconda persona singolare<sup>374</sup> e il ricorso a vocativi<sup>375</sup>, i personaggi sembrano quasi essere pensati come attori; rilevante l'attenzione anche alla dimensione "scenica", quella del concreto, mediante le descrizioni dettagliate e quasi pittoriche delle cornici in cui i due episodi sono ambientati, e, soprattutto, la presenza del deittico τόνδε, al v. 60, in riferimento all'anello, mediante il quale sembra quasi di "vedere" il teatrale gesto di Minosse che mostra il gioiello prima di gettarlo in mare. Evidentemente "tragico" è anche l'accostamento sottilmente ironico dei differenti piani di conoscenza dei vari personaggi coinvolti nella vicenda e del pubblico "esterno" all'azione, come mezzo di "coinvolgimento" di quest'ultimo nella narrazione. Tale gioco ironico è sotteso in tutto il corso dell'ode, attraverso l'insistenza sul motivo dello stupore attonito dei personaggi, che reagiscono sempre con l'incredulità e il timoroso sconvolgimento

<sup>372</sup> Al riconoscimento dello stesso ruolo e della stessa funzione del personaggio condurrebbe anche, secondo Ieranò 2000: 188-192, il "filo" tracciato dalla figura di Eriboia: partendo dal fatto che la fanciulla è l'unica ad essere chiamata con il proprio nome e a possedere quindi una sua identità tra gli altri giovani, e ricostruendo le stratificazioni mitiche sottese alla sua figura, lo studioso individua la particolare versione che avrebbe visto Teseo ed Eriboia successivamente legati da vincolo matrimoniale, specificamente caratterizzato come "legittimo" nelle fonti esaminate. Anche in questo caso dunque, "da un lato il ratto, la ἀρπαγή; dall'altro il γάμος, il matrimonio legittimo e consacrato". "Per gli antichi greci bastava un nome a evocare un mito. Possiamo supporre che la menzione di Eriboia rammentasse all'uditorio il resto della storia, che Bacchilide non narra, ma che il pubblico doveva conoscere: la storia delle nozze, del *nomimos gamos* tra Teseo ed Eriboia" (Ieranò 2000: 189-191 *passim*). In questa prospettiva, allora, il dono della corona di rose alla fine del componimento alluderebbe non all'imminente incontro tra Teseo e Arianna, come pensa Maehler 1997: 183 (sulla scia di Scodel 1984: 142), bensì alle nozze tra l'eroe ed Eriboia.

<sup>373</sup> Zimmermann 1992: 80 parla di "ständige Perspektivenwechsel".

<sup>374</sup> τεᾶν, v. 20; ἄμμι, v. 25; σὺ δέ, v. 28; εἰ καὶ σε, v. 29... ἀλλὰ κάμῃ, v. 33; σὺ, v. 44; τάδε μὲν, v. 74... σὺ δ', v. 76.

<sup>375</sup> Διὸς υἱὲ φερτάτου, v. 20; πολέμαρχε Κνωσίων, v. 39; Θησεῦ, v. 74.

inscindibili dalla loro parziale o erronea percezione di ciò che accade<sup>376</sup>; ed è poi esplicitamente tematizzato ai vv. 117-118 (“Ἀπιστον ὄ τι δαίμονες θέωσιν οὐδὲν φρενοάραις βροτοῖς”), quando il persistente e incredulo stupore dei personaggi è accostato in modo tacitamente antitetico alla reazione che si immagina propria degli “uomini ragionevoli”, quelli del pubblico, che sanno che in realtà non c’è motivo di tanta meraviglia per tutto ciò che accade, in quanto gli dei fanno e ottengono ciò che vogliono, come la conoscenza del seguito delle avventure di Teseo consente bene di dedurre. E infatti, come nota Scodel, “the effect is produced by the hearer’s finishing the story for himself and his comparison of his own response to that of the characters”<sup>377</sup>.

Proprio la γνώμη dei vv. 117-118 riprende un altro passo fortemente ironico, a conclusione dei vv. 86-89, laddove si anticipa icasticamente e in modo chiaro solo per il pubblico che, nonostante i tentativi di intervento sulla realtà operati da Minosse, il fato ordito dagli dei aveva già scritto e previsto un altro corso degli eventi, “μοῖρα δ’ἑτέραν ἐπόρσυν’ὀδόν”, lasciato all’immaginazione e alla memoria dell’ascoltatore, prima che al prosieguo della narrazione.

Mediante questi interventi e “commenti”, il lavoro profondo del poeta sembra anche quello di evidenziare in modo sotterraneo il potere che il destino e il volere divino rivestono nella vicenda di Teseo. Entrambe le “scene” del *Ditirambo III* sono in effetti costellate dalla presenza degli dei, che appaiono numerosi e presenti mediante epiteti significativi e mai puramente esornativi: il viaggio appare subito, al v. 7, sotto la protezione di Atena πελέμαιγίς, la quale fa in modo che il vento favorevole del Nord gonfi le vele della nave; Afrodite ἡμεράμπυξ (v. 9) è colei che, con i suoi δῶρα, dà il via all’azione e offre quindi a Teseo l’occasione di misurarsi con Minosse, e di trionfare, ed è anche l’originaria dispensatrice della corona di rose, antico dono nuziale per Anfitrite, di cui il giovane sarà incoronato nel suo trionfo finale (vv. 114-116); Zeus φέρτατος (v. 20), ἀναξιβρέντας (v. 66) e μεγασθενής (v. 67) vibra il fulmine e attesta supremo onore al figlio (vv. 67-71), rendendo possibile per un momento una rivalsa del re di Creta che tuttavia non scalfisce né spaventa Teseo; infine, ovviamente, Poseidone, πόντιος (v. 35), ὑπέρτατος (v. 79) e ἵππιος (v. 99), e

<sup>376</sup> Oltre alla reazione di Minosse al v. 86, i ναυβάται rispondono con stupore attonito (τάφον), al v. 48, al coraggio dimostrato dall’eroe mediante il suo aspro discorso di rimprovero a Minosse; i giovani reagiscono con disperazione e lacrime, ai vv. 92-96 (“τρέσσαν δ’Ἀθηναίων | ἠϊθέων <-> γένος, ἐπεὶ | ἦρωσ θόρεν πόντονδε, κα- | τὰ λειρίων τ’ὀμμάτων δά- | κρυ χέον, βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν”), una volta abbandonati dal loro accompagnatore, che pure nella prima parte aveva giurato sulla sua stessa vita di star loro accanto e proteggerli (vv. 24-28); Teseo stesso, nel mondo sottomarino, è colto da verecondo e legittimo timore alla vista delle Nereidi, ai vv. 101-103 (“κλυτὰς ἰδὼν | ἔδρισεν Νηρηῖος ὄλ- | βίου κόρας”).

<sup>377</sup> Scodel 1976: 143. Cfr. anche Zimmermann 1992: 80-81.

l'elemento che lo rappresenta, il mare, accolgono benevolmente il figlio nelle profondità acquatiche.

Nell'ambito di una presenza così diffusa e ampia della divinità, non ha mancato di suscitare sorpresa e disappunto tra gli studiosi la mancanza di riferimenti a Dioniso, ancora una volta grande assente in un altro ditirambo bacchilideo. Anzi, la rilevante presenza di Apollo, a coronamento del trionfo di Teseo nella scena finale del componimento (vv. 113-132), ha posto sotto forti dubbi l'ascrizione alessandrina dell'ode 17 al genere ditirambico: le fanciulle innalzano grida di giubilo al v. 127 ("ὠλόλυξαν"), i ragazzi con amabile voce intonano il peana al v. 129 ("παιάνιξαν ἔρατᾶ ὀπί") e, subito dopo, ai vv. 130-132 conclusivi, Apollo Delio viene invocato perché possa godere dei cori degli abitanti di Ceo e concedere prospera sorte divina ("Δάλιε, χοροῖσι Κηϊῶν | φρένα ἰανθείς | ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν").

Proprio sulla base di questi ultimi versi, nonostante la menzione di Servio in Verg. *Aen.* VI.21 si riferisca al carme esplicitamente come ditirambo<sup>378</sup>, diversi critici moderni hanno messo in dubbio la classificazione alessandrina attestata dal *P. Brit. Mus.* 733, a partire da Jurenka, che, rilevando una somiglianza dei versi finali con la chiusa degli inni omerici, designò l'ode 17 uno ὕμνος<sup>379</sup>, fino a Schmidt che, dopo aver passato in rassegna le argomentazioni dei suoi predecessori, pensa a uno ὑπόρχημα, per il ritmo accostabile a una danza fortemente mimetica<sup>380</sup>, e, soprattutto, al folto gruppo degli studiosi che hanno considerato il componimento un peana<sup>381</sup>.

Sul versante opposto, più che propriamente e assolutamente in difesa della classificazione alessandrina<sup>382</sup>, ci sembra opportuno, con Zimmermann<sup>383</sup>, analizzare i luoghi del testo da cui gli studiosi che hanno sostenuto la natura peanica del carme 17 hanno attinto come prove a sostegno della loro interpretazione. Rileggendo i versi finali del *Ditirambo III* si noterà infatti come "ὠλόλυξαν" e "παιάνιξαν" siano ancora inseriti nella finzione del racconto e, soprattutto il secondo, non possa essere assunto come termine tecnico a spia

<sup>378</sup> "...quidam septem pueros et septem puellas accipi volunt, quod et Plato dicit in Phaedone et Sappho in lyricis et *Bacchylides in dithyrambis* et Euripides in Hercule, quos liberavit secum Theseus, quorum haec nomina feruntur (...)", dove il commentatore si riferisce evidentemente a Bacch. 17.1-3. Cfr. 3.3 *supra* e n. 158.

<sup>379</sup> Jurenka 1899: 221.

<sup>380</sup> Schmidt 1990, in particolare: 28ss.

<sup>381</sup> Tra gli altri, Jebb 1905: 223; Taccone 1923: 156; Merkelbach 1973; Käppel-Kannicht 1988: 23; Käppel 1992: 156; Maehler 1997: 166-167 e 2003: L.

<sup>382</sup> A favore della quale è stata comunque spesa qualche parola *supra*, nel par. 3.3. Su questa linea interpretativa, implicitamente Irigoin 1993: 21-24, esplicitamente invece Pickard-Cambridge 1962: 27 ("no ground for supposing that the Alexandrians did not know which were dithyrambs and which were not") e Privitera 1970: 134-136.

<sup>383</sup> L'analisi dello studioso è estremamente lucida e dettagliata e alla sua esposizione completa si rimanda (Zimmermann 1992: 91-93).

della definizione di genere del componimento<sup>384</sup>: semplicemente, i giovani si abbandonano a un'esplosione di grida di giubilo e canti trionfali dopo la riemersione di Teseo, splendente come non mai.

La transizione dal piano fittizio del mito a quello reale dell'occasione avviene quindi solo con gli ultimi tre versi, in cui si invoca la protezione di Apollo Delio sui cori degli abitanti di Ceo, cui la *performance* si immagina affidata. Ma per spiegare la presenza di Apollo, senza pensare necessariamente l'ode come un peana, possono essere avanzate anche altre ipotesi. Si può pensare, come fa Zimmermann, che siamo di fronte a un esempio di ditirambo scritto in onore di Apollo: dal momento che abbiamo prove che a Delfi e ad Atene Apollo fosse onorato con ditirambi<sup>385</sup>, lo studioso tedesco ipotizza che così potesse avvenire anche a Delo, generalmente accettata come teatro della *performance*, in quanto implicata dall'epiteto Δάλιε del v. 130<sup>386</sup>. Ma d'altro canto e ancora più semplicemente, se davvero Delo fosse il luogo di rappresentazione del canto, ben si comprenderebbe l'inserimento di una lode alla divinità protettrice, come motivo eulogistico del luogo di rappresentazione, o anche di eventuale committenza, del canto, anche all'interno di un vero e proprio ditirambo dionisiaco<sup>387</sup>.

E, inoltre, se non si pensasse la menzione degli "abitanti di Ceo" come necessariamente e specificamente identificativa dei membri del coro, ma più generalmente come "firma" e autoriferimento del poeta, che si assicura così di essere "presente" al momento della *performance*, anche se eventualmente lontano, si può pensare che il coro, sovrapposto simbolicamente ai quattordici giovani compagni di Teseo, dai quali effettivamente il componimento assume uno dei due titoli, così come il *Ditirambo I* dagli Antenoridi, effettui,

<sup>384</sup> Zimmermann 1992: 91.

<sup>385</sup> Cfr. *supra* par. 4.2.1.

<sup>386</sup> Zimmermann 1992: 91. La centralità eccezionalmente positiva di Teseo, eroe nazionale ateniese, e l'invocazione di Apollo come "Δάλιε" sono i principali elementi che hanno portato la maggior parte degli studiosi a ritenere che il canto fosse stato rappresentato a Delo, in un'occasione in cui la presenza ateniese fosse particolarmente rilevante (l'eccellenza di Teseo parlerebbe in tal senso). Se la localizzazione della *performance* è giusta, si può fissare un termine *post quem* per la datazione dell'ode: essa sarà stata verosimilmente composta dopo la costituzione della lega Delio-Attica (478-477 a.C.), avvenimento chiave per l'affermazione politica del ruolo egemone ateniese. Allo stesso periodo fa pensare la scelta del mito di Teseo, il cui culto come eroe nazionale si radica specificamente negli anni successivi alla battaglia di Salamina (cfr. la datazione del *Ditirambo IV* e, in particolare le nn. 445 e 456).

<sup>387</sup> Cfr. e.g. il motivo eulogistico di Atene al v. 60 del *Ditirambo IV*. In sostanza, la committenza potè essere o cea (se così si interpreta, come tutta la critica, il riferimento ai χοροὶ Κηϊῶν del v. 130), come nel caso di Pind. *fr.* 52 M., un'ode commissionata a Pindaro proprio per i cittadini di Ceo in onore di Apollo Delio ed eseguita appunto a Delo (cfr. Zimmermann 1992: 83ss. e G. Bona, *Pindaro. I Peani. Testo, traduzione, scoli e commento*, Cuneo 1988: 63-88); o ateniese, ipotesi a favore della quale parlerebbe solo la scelta del protagonista e la luce particolarmente positiva sotto la quale viene collocato; oppure delia, per l'invocazione di Apollo alla fine del componimento e la particolare scelta dell'epiteto. Come si vede, le componenti e le variabili di cui tenere conto sono troppe per formulare un'ipotesi incontrovertibile.

negli ultimi tre versi dell'ode, una transizione graduale dal mito alla realtà dell'attualità: dai giovani del mito che intonano *in coro* il loro peana di ringraziamento ad Apollo per il felice esito dell'impresa di Teseo, proprio Apollo fa da nesso per il passaggio all'attualità, quella del *coro* che riprende la sua voce per ricordare generalmente la sua provenienza o specificamente quella del poeta e accompagnare così il pubblico verso un lento e progressivo "risveglio" dalla finzione del canto e del mito.

#### 4.4 Il *Ditirambo IV*. La tragedia attica e la gioventù ateniese

L'ode 18 occupa la parte finale della colonna XXXVI (VII), per i vv. 1-16, l'intera XXXVII (VIII) e la parte iniziale della colonna XXXVIII (IX), per i vv. 50-60 finali, e nel *P. Brit. Mus.* 733 si intitola semplicemente Θησεύς.

E' un ditirambo dalla composizione singolare, essendo un'ode interamente dialogica, che si articola in quattro strofe di identica lunghezza (quindici versi ciascuna) e struttura metrica, suddivise alternativamente tra due parlanti. Ciascun intervento dei due interlocutori occupa esattamente lo spazio di una strofe: nella seconda e nella quarta il parlante si identifica sicuramente con Egeo, mitico re di Atene e padre terrestre di Teseo, fin dal vocativo del primo verso (Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν) e, in modo ancora più specifico, con la genealogia fornita al v. 15 (ὦ Πανδίοπος υἱὲ καὶ Κρεούσας); quanto al suo interlocutore, benché Kenyon pensasse a Medea, regina e moglie di Egeo<sup>388</sup>, da Blass<sup>389</sup> in poi il ruolo si attribuisce più verosimilmente a un gruppo di cittadini ateniesi, connotati in modo non più specifico quali anziani consiglieri del re (come pensa, *e.g.* Zimmermann<sup>390</sup>) o quali giovani alle soglie dell'età adulta (secondo il punto di vista di Ieranò<sup>391</sup>).

Nella prima strofe (vv. 1-15), quelli che per comodità definiremo solo come cittadini ateniesi, allarmati dallo squillo di tromba, chiedono al re Egeo di che natura sia il nuovo pericolo (τί νέον, v. 3) che la città sta per affrontare, se un comandante nemico accerchi ostile i confini della patria con le sue schiere armate (vv. 5-7), o se dei ladri di bestiame

<sup>388</sup> Kenyon 1897: XLI.

<sup>389</sup> Blass 1898: 60.

<sup>390</sup> Zimmermann 1992: 96 pensa ai "Vertrauten des Königs" tramite il confronto con i cori dei *Persiani* e dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Antigone* di Sofocle. Gli elementi di contatto tra i moduli e le forme dell'ode 18 e quelli della tragedia saranno organicamente sviluppati nel par. 4.4.1 *infra*.

<sup>391</sup> Ieranò 1987: 91, all'interno di una visione dell'ode che verrà approfondita specificamente nel par. 4.4.2 *infra* e che apparirà nel suo complesso costruita, in modo rispondente alle esigenze suggerite dall'occasione, su una polarità tra gli ideali di una generazione anteriore, impersonata da Egeo, e una nuova, appunto quella del coro e di Teseo.

minaccino di strapparle preziose risorse e di distruggere il lavoro dei pastori (vv. 8-10), o se ancora sia un'altra pena a graffiargli il cuore (v. 11):

Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν,  
 τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἰώνων,  
 τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων  
 σάλπιγξ πολεμηϊαν ἀοιδάν;  
 5 ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς  
 δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει  
 στραταγέτας ἀνήρ;  
 ἦ λησταὶ κακομάχανοι  
 ποιμένων ἀέκατι μῆλων  
 10 σεύοντ' ἀγέλας βία;  
 ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει;  
 φθέγγευ' δοκέω γὰρ εἶ τιμι βροτῶν  
 ἀλκίμων ἐπικουρίαν  
 καὶ τὴν ἔμμεναι νέων,  
 15 ᾧ Πανδίονος υἱὲ καὶ Κρεοῦσας.

In ogni caso, il re ha solo da manifestare le sue preoccupazioni e manifestare con chiarezza il pericolo incombente, ma non da temere, poiché una truppa di giovani valorosi è in ogni momento pronta a fornire il suo aiuto e la sua difesa al re (vv. 12-15).

La risposta di Egeo nella seconda strofe (vv. 16-30) è immediata e circostanziata. Il “νέον” d’esordio del suo intervento, tradotto da tutti gli interpreti con funzione avverbiale, riprende da vicino il τί νέον della prima interrogazione degli Ateniesi, al v. 3, e, creando quasi un effetto sintattico di sospensione e giustapposizione, apre alla risposta del re: di “nuovo” e inquietante c’è ciò che or ora il κᾶρυξ è giunto dall’Istmo, dopo lungo cammino, a riferire (vv. 16-17), ossia le ἄφατα ἔργα, le indicibili e strabilianti imprese, di un uomo dall’identità ancora sconosciuta, caratterizzato ora solo per la sua forza fuori dal comune, in quanto κραταιός, al v. 18. L’elenco delle sue imprese è già incredibilmente fitto per un solo uomo; la “battuta” di Egeo si risolve dunque nell’ansiosa enumerazione di gesta straordinarie e inquietanti per un mortale, che da solo è stato in grado di sbaragliare avversari fortissimi e discendenti, diretti o indiretti, di Poseidone (esplicitamente nominato ai vv. 21-22): dal violento e potente (ὑπέρβιος) brigante Sinis, il più forte tra i mortali (vv. 19-20), alla mostruosa, sanguinaria (ἀνδροκτόνος) scrofa di Crommione (vv. 23-24), dall’ἀτάσθαλος malfattore Scirone (vv. 24-25), che, secondo Plutarco, depredava i passanti e “con prepotenza e insolentemente presentava i suoi piedi ai forestieri e ordinava loro di

lavarglieli e poi, mentre glieli lavavano, li prendeva a calci e li gettava in mare”<sup>392</sup>, al combattente Cercione (vv. 26-27), che costringeva alla lotta chi passasse dalla sua “παλαίστρα”, per poi stritolarlo<sup>393</sup>, e a Procopta, entità mostruosa dal nome eloquente, che, davanti a un guerriero più forte di lui, fu costretto a lasciar cadere il martello di Polipemone<sup>394</sup>, in segno di resa (vv. 27-30)<sup>395</sup>.

La frase conclusiva dell’intervento di Egeo (“Ταῦτα δέδοιχ’ ὄπαι τελεῖται”, v. 30) esplicita in modo fulminante la preoccupazione che di certo il comportamento e l’aspetto del re dovevano tradire, se il suo interlocutore, al v. 11, gli aveva chiesto “ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει;”: il re “ha paura” degli esiti cui simili portentosi avvenimenti possano portare.

Le domande del “coro”, davanti allo straordinario resoconto e al manifesto timore del re, si fanno allora ancora più incalzanti nella terza strofe (vv. 31-45):

Τίνα δ’ ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον  
 λέγει, τίνα τε στολὰν ἔχοντα;  
 πότερα σὺν πολεμηῖοις ὄ-  
 πλοισι στρατιὰν ἄγοντα πολλάν;  
 35 ἦ μοῦνον σὺν ὀπάοσιν  
 στρεῖχειν ἔμπορον οἷ ἄλάταν  
 ἐπ’ ἄλλοδαμίαν,  
 ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον  
 ὦδε καὶ θρασύν, ὃς τ<οσ>ούτων  
 40 ἀνδρῶν κρατερόν σθένος  
 ἔσχεν; ἦ θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶ,  
 δίκας ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται  
 οὐ γὰρ ῥάδιον αἰὲν ἔρ-  
 δοντα μὴ ἔντυχεῖν κακῶι.  
 45 Πάντ’ ἐν τῶι δολιχῶι χρόνῳι τελεῖται.

<sup>392</sup> Plut. *Thes.* X, 1: “...ὑβρεῖ καὶ τρυφῇ προτείνοντα τῷ πόδε τοῖς ξένοις καὶ κελεύοντα νίπτειν, εἶτα λακτίζοντα καὶ ἀπωθοῦντα νίπτοντας εἰς τὴν θάλατταν”.

<sup>393</sup> Cfr. Diod. Sic. IV.59.

<sup>394</sup> Problematico il rapporto tra il personaggio mitico Προκόπτας, che compare con questo nome solo qui, e che pare sovrapporsi al più tradizionale Προκρούστης (“colui che percuote”, in Diod. Sic. IV.59.5 Procruste batte con un martello le sue vittime proprio come un fabbro) e il nome Πολυπήμων; da Paus. I.38.5 si arguisce che Procruste sia ἐπικλήσις di Polipemone, mentre altre fonti seguite e offerte da Jebb 1905: 394 (Ovidio e lo Pseudo-Apollodoro in particolare) tramandano Procruste come figlio di Polipemone.

<sup>395</sup> Per le attestazioni letterarie e parte di quelle iconografiche afferenti a queste mostruose figure mitiche, con analogie e varianti all’interno della tradizione precedente e, soprattutto, di quella mitografica successiva, si rimanda al commento di Maehler 1997: 224-228.

I cittadini chiedono informazioni sull'identità del fenomenale eroe, sulla sua provenienza, e sul suo abbigliamento<sup>396</sup> (vv. 31-33), se si tratti di un condottiero a capo di una folta schiera di guerrieri nemici o se invece s'avanzi da solo, con i compagni del suo seguito (vv. 35-37), essendo dotato di coraggio e forza eccezionali, dal momento che è riuscito ad avere la meglio di tanti e tali avversari (vv. 38-41). In particolare, i due elementi interrogativi indiretti iniziali, dipendenti dal λέγει del verso immediatamente successivo, l'uno per l'identità e l'altro per la provenienza, riproducono la nota domanda formulare, già omerica, “τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν;”, volta a chiedere informazioni su stranieri, e su cui Floyd incentra il suo studio comparatistico<sup>397</sup>.

La seconda parte della terza strofe si fa poi di contenuto più sentenzioso, quasi a risposta e a soluzione dei timori del re: il coro avanza l'ipotesi che si celi una guida divina dietro ai mirabolanti successi dell'uomo guerriero (θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶ, v. 41)<sup>398</sup>, i quali sembrano tradurre in pratica un disegno apportatore di civiltà e giustizia (δίκας ἀδίκουσιν ὄφρα μῆσεται, v. 42); infatti, non potrebbe spiegarsi se non con una salda protezione divina l'esito sempre positivo e senza danno di cotante imprese, dal momento che “οὐ γὰρ ῥᾶδιον αἰὲν ἔρδοντα μὴ ἔντυχεῖν κακῶ” (vv. 43-44). Il senso di questi versi, dal contenuto chiaramente gnomico, non è rimasto, nel corso del tempo, al riparo da letture anche molto differenti tra loro. In particolare, a seconda dell'interpretazione del participio “ἔρδοντα”, la sentenza può essere vista come riferita al misterioso eroe da una parte, o ai suoi avversari giustamente

<sup>396</sup> Per il significato di “στολὰν” del v. 32, cfr. Maehler 1997: 229. In particolare, il senso oscilla dalla nozione generica di “abbigliamento” a quella più specifica di “equipaggiamento militare”, che sembra evincersi dai paralleli, tra l'altro tematicamente vicini, di Aesch. *Suppl.* 764 e *Pers.* 1018, il quale però non sembra totalmente perspicuo. Il commentatore tedesco si chiede infatti: “‘Kleidung’ oder ‘Ausrüstung, Bewaffnung’, oder beides?”; il fatto che poi nella strofe successiva Egeo descriva gli attributi esteriori del guerriero sia in termini stretti di equipaggiamento bellico (la spada, i dardi, l'elmo), sia, in senso più lato, di indumenti (il chitone e la clamide), guida forse nella direzione interpretativa più giusta, nonché più ovvia: evidentemente, la domanda del coro sull'abbigliamento, volta a raccogliere elementi utili per l'identificazione della provenienza dell'ignoto personaggio, produce una descrizione attenta anche a quegli attributi militari, necessariamente implicati e parte integrante del corredo esteriore di un uomo caratterizzato come *guerriero*.

<sup>397</sup> Cfr. *e.g.* *Il.* 21.150 o *Od.* 1.170. Il riferimento bibliografico è a Floyd 1992.

<sup>398</sup> Il senso appare chiaramente questo, sia che il coro proponga l'affermazione come perentoria certezza (nel caso in cui si legga “ἢ θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶ...”), sia che sia una supposizione suggerita dalle informazioni appena apprese e esposta sotto forma di domanda retorica (“ἢ θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶ...;”). Slings 1990 propone infatti questa seconda lettura, interpretando la domanda del coro qui nella terza strofe in parallelismo rispetto a quelle della prima (ἢ τις... al v. 5, ἢ... al v. 8, ἢ τί τοι... al v. 11) e trovando prova dell'arte poetica di Bacchilide nel fatto che “the syntactic elements that mark the three questions are not precisely the same ones as in the first”. Maehler 1997: 230-231, mettendo in luce proprio questo elemento di debolezza dell'analisi di Slings (“Tatsächlich sind die Fragen des Chores in der 3. Strophe anders strukturiert als in der ersten: der Doppelfrage (31-32 τίνα... τίνα τε) folgt eine Alternativfrage (33 πότερα... 35 ἢ μοῦνον...”), conclude che non c'è motivo per supporre che il v. 41 sia formulato come domanda. A sostegno di questa interpretazione, il commentatore tedesco propone il confronto con le parole che il Coro rivolge a Clitemestra in Aesch. *Ag.* 1481-1482 (“ἢ μέγαν οἰκοσινῆ | δαίμονα καὶ βαρῦμηνιν αἰνεῖς”); proprio con l'*Agamennone*, come vedremo nel par. 4.4.1 *infra*, il nostro *Ditirambo IV* apparirà intrattenere significativi rapporti contenutistici e formali.



sconfitti dall'altra. Sviluppando quest'ultima alternativa, Platt<sup>399</sup> per primo suppose l'ellissi di un oggetto "κακά" per ἔρδοντα, così da intendere "It is not easy for one who is always doing evil to escape evil"; su questa stessa linea interpretativa si collocavano ancora la traduzione di Fagles<sup>400</sup> e, evidentemente, l'intenzione di Zimmermann, che mette in connessione la *gnome* di questi versi con l'"Aischyleische Theologie" espressa in Aesch. *Ag.* 1564 ("παθεῖν τὸν ἔρξαντα θεσμῖον γάρ", "Wer handelt, muss auch leiden, es sei denn, er handelt im Auftrag eines Gottes")<sup>401</sup>. Ma già Jebb<sup>402</sup> colse nel segno, considerando esplicitamente ἔρδοντα in senso assoluto: la *gnome* è da intendere come commento esplicativo ("γάρ") di quanto si canta al v. 41, ossia "θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶ", più che di quanto immediatamente precede al v. 42, "δίκας ἀδίκουσιν ὄφρα μήσεται". Il coro starebbe così esplicitando un elemento a conferma della tesi che sia effettivamente un dio a guidare Teseo nel suo operato: senza la tutela divina infatti, è difficile che a qualcuno che sia continuamente in azione, "che agisca sempre", che affronti così numerosi e gravi pericoli per compiere grandi, indicibili imprese, non capiti qualcosa di male<sup>403</sup>.

A conclusione del suo intervento, al v. 45, il coro propone poi un'altra *gnome*, con cui sembra rispondere ai timori espressi apertamente da Egeo al v. 30 ("Πάντ'έν τῷ δολιχῷ χρόνῳ τελεῖται" riprende da vicino "Ταῦτα δέδοιχ' ὅπᾳ τελεῖται"), e secondo la quale "ogni cosa giunge a compimento nel lungo periodo".

Nella quarta strofe (vv. 46-60), dunque, riprende la parola l'accorto re ateniese, che fornisce risposte alle incalzanti domande dei suoi cittadini della strofe precedente in modo perfettamente simmetrico, tratteggiando una descrizione dell'aspetto e dell'abbigliamento di quel misterioso eroe, volta ad offrire una fedele immagine di quel personaggio che, come se già l'enumerazione delle mirabolanti imprese dei versi precedenti non fosse bastata, l'uditorio reale non avrà fatto alcuna fatica ad identificare nell'eroe "nazionale" ateniese<sup>404</sup> Teseo. Lo straniero, pur anonimo, lontano, assente, in questa strofe dà l'impressione di essere più visibile e vicino che mai, una presenza quasi "tangibile" nell'aria e davanti agli

<sup>399</sup> Platt 1898: 63.

<sup>400</sup> "Outrage mounting on outrage always meets its retribution" (Fagles 1961: 59).

<sup>401</sup> Zimmermann 1992: 97.

<sup>402</sup> Jebb 1905: 395.

<sup>403</sup> E proprio in questo senso Maehler 1997: 232 sostiene che "das ist zweifellos richtig, denn der γὰρ-Satz begründet, warum der Chor vermutet, dass ein Gott den Helden antreibe – das hat nur Sinn, wenn mit ἔρδοντα eben dieser Held gemeint ist".

<sup>404</sup> Già Kenyon 1897: XLII e 124 si dichiarava convinto del fatto che "the poem was written for performance at Athens, or on some occasion (such as the Isthmian games) when Athenians were predominant". Sulla scorta di questa convinzione, molti editori successive e l'unanimità di quelli moderni (cfr. Irigoien 1993 e Maehler 2003) aggiungono alla titolazione del *Ditirambo IV* il sottotitolo <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>. Un'ulteriore, più approfondita, discussione delle varie ipotesi sull'occasione della *performance* si trova *infra*, nel par. 4.4.2.

occhi, grazie a un ritratto dettagliato e attento anche alle note coloristiche: egli s'avanza accompagnato da soli due uomini (v. 46), armato di una spada portata sulle splendenti spalle (vv. 47-48), con in mano due dardi (v. 49) e sulla testa coperta da una lucente, fulva chioma un ben foggiato elmo laconico (vv. 50-51); il suo abbigliamento è completato da un chitone color porpora (vv. 52-53) e un mantello (vv. 53-54):

Δύο οἱ φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν  
 λέγει, περὶ φαιδίμοισι δ'ῶμοις  
 ξίφος ἔχειν «έλεφαντόκωπον»,  
 ξεστοὺς δὲ δύν χέρεσσ' ἄκοντας  
 50 κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαι-  
 ναν κρατὸς πέρι πυρσοχαίτου·  
 χιτῶνα πορφύρεον  
 στέρνοις τ' ἀμφί, καὶ οὐλίον  
 Θεσσαλὰν χλαμύδ' ὀμμάτων δὲ  
 55 στίλβειν ἄπο Λαμνίαν  
 φοίνισσαν φλόγα· παῖδα δ' ἔμμεν  
 πρῶθηβον, ἀρηϊῶν δ' ἄθυρμάτων  
 μεμνᾶσθαι πολέμου τε καὶ  
 χαλκεοκτύπου μάχας·  
 60 δίζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάνας.

Teseo si caratterizza quindi per lo splendore che emana – oltre alle splendide spalle (περὶ φαιδίμοισι δ'ῶμοις, v. 47), lo sguardo rifulge bagliori di fiamma purpurea (vv. 54-56) – e per la forza e il vigore connaturati alla sua condizione di giovane (παῖδα...πρῶθηβον, vv. 56-57) che si affaccia entusiasta all'età adulta e ambisce a un futuro di prode guerriero (vv. 57-59).

#### 4.4.1 La forma dialogica e i moduli della tragedia attica arcaica

L'unicità della forma compositiva della diciottesima ode bacchilidea è stata rilevata fin dal primo editore del testo, il quale poté già esplicitamente mettere in luce la peculiarità della modalità espressiva adottata in questo carme dal poeta<sup>405</sup>, un vero e proprio dialogo “in presa diretta”, non mediato da alcun intervento autoriale in terza persona.

<sup>405</sup> “The second Teseus’ poem is peculiar, not only among the writings of Bacchylides, but in all extant Greek literature, in respect of its form. It is a dramatic lyric in the strictest sense of the term, being lyric in structure and dramatic in expression” (Kenyon 1897: 175).

La singolare struttura interamente dialogica ha fin da subito solleticato l'acume degli interpreti, oltre che da un punto di vista genericamente letterario, anche da uno più strettamente legato alle modalità rappresentative del canto, in rapporto all'esecuzione corale del genere ditirambico. Sotto questo specifico aspetto, in particolare, è ancora possibile muoversi in tre diverse direzioni speculative, secondo ipotesi tutte avanzate e via via vagliate dalla critica nel corso della riflessione sul singolare testo del *Ditirambo IV*: teoricamente, infatti, tenendo ferma la natura corale del ditirambo<sup>406</sup>, si può pensare o a un canto ameboico, per una strofe ciascuno, tra il coro e un solista, ad impersonare Egeo<sup>407</sup>, o a un canto ameboico tra due semicori<sup>408</sup>, oppure ancora a un semplice e continuo canto del coro per l'intero componimento, secondo la modalità esecutiva più tradizionale che si possa immaginare<sup>409</sup>.

Strettamente connessa con la questione della *performance* dell'ode è anche la riflessione sulla collocazione del *Ditirambo IV* all'interno di una ipotetica e quantomai labile linea evolutiva della poetica bacchilidea e, soprattutto, all'interno di quella del genere ditirambico. Anche sotto questo aspetto la critica ha esplorato l'ampio ventaglio di possibilità, da chi ha voluto scorgere nell'ode 18 la forma del ditirambo che avrebbe dato origine alla tragedia<sup>410</sup> – collocandola dunque in una prima produzione bacchilidea e enfatizzando, in un eventuale alternarsi dialogico tra la voce solista di Egeo e quella corale del gruppo di Ateniesi e nel fatto che egli in sostanza *risponda* alle domande del coro, i prodromi della funzione dello ὑποκριτής tragico introdotto da Tespi –, a chi, quasi all'opposto, ha voluto scorgere, nell'adozione di parti monodiche all'interno di un canto corale, gli indizi dei successivi sviluppi del Nuovo Ditirambo<sup>411</sup>, tendendo così a collocare l'ode 18 in una fase più avanzata della produzione bacchilidea.

<sup>406</sup> Da escludere, quindi, l'ipotesi di un canto alterno di due solisti, che pure Vox 1982: 131 contempla nel suo schema teorico, per confutarla subito dopo per la stessa nostra motivazione.

<sup>407</sup> A favore di questa ipotesi si pronunciano esplicitamente Jebb 1905: 234; Pickard-Cambridge 1962: 29; Van Groningen 1980, 25ss.; Vox 1982: 131.

<sup>408</sup> Cfr. Burnett 1985: 117-123, Ieranò 1987: 89 n. 7 e, in particolare, Zimmermann 1992: 96 n. 5, in cui lo studioso si dichiara propenso per l'ipotesi dei due semicori per l'esatta identità del numero di versi e della struttura metrica delle strofe, "so der Aigeus-Teil in derselben Art wie Chorteil vorgetragen werden musste".

<sup>409</sup> Già Comparetti 1898: 400ss.; poi Del Grande 1962: 11ss.; anche Privitera 1991: 188-189 e n. 10, pur non escludendo l'ipotesi dei due semicori, sembra inclinare per un'esecuzione del coro all'unisono, sulla base del fatto che "il rapporto tra voce e personaggio è sempre stato simbolico: un uomo può cantare la parte di una donna, e viceversa; un singolo la parte di molti, e viceversa. Nessuno identifica il cantante col personaggio: il cantante presta solo la voce. Solo il testo è in grado di precisare a chi è attribuita la voce".

<sup>410</sup> Quest'ipotesi fu avanzata per primo da Comparetti 1898: 400ss. e subito esclusa da Wilamowitz 1898. Cfr. Privitera 1991: 188.

<sup>411</sup> Il collegamento tra *Ditirambo IV* e ditirambo "nuovo" risulta istituito inizialmente da Pickard-Cambridge nella prima edizione del suo lavoro dedicato al genere, insieme a quelli drammatici (Pickard-Cambridge 1927: 44). La progressiva tendenza verso l'aumento della difficoltà e del virtuosismo musicale del canto corale, che

In sostanza, la riflessione sul problema del genere dell'ode 18 si colloca nella sfera più ampia della caratterizzazione del ditirambo come genere narrativo per eccellenza, secondo la classificazione tracciata da Platone e con buona probabilità sottesa alla recensione alessandrina<sup>412</sup>: la mimeticità conferita al carne dalla sua struttura totalmente dialogica, con un'alternanza diretta di voci parlanti, non mediata da alcun intervento in terza persona, mette apparentemente sotto una luce problematica la *Narrativität* dell'ode 18, ossia quella che dovrebbe essere la caratteristica peculiare del ditirambo come genere.

Tuttavia, anche immaginando, in modo "più coerente con le informazioni fornite dal testo", a un "dialogo" alternato<sup>413</sup> tra una parte corale e una parte monodica costruite mediante la stessa struttura metrica e – dobbiamo quindi immaginare – sulla stessa melodia, l'essenza narrativa del ditirambo, a ben guardare, non viene completamente stravolta: il nucleo dell'ode 18 è infatti la *narrazione*, il resoconto di un re preoccupato al suo popolo delle incredibili notizie che un araldo gli ha da poco riferito; Egeo riferisce degli avvenimenti aventi come protagonista un personaggio ancora sconosciuto e lontano, dando vita a un discorso espositivo, "rinarrato"<sup>414</sup>, spronato e incalzato dalle domande del coro, che altro non fanno se non rendere proprio il suo resoconto più movimentato, patetico, in questo senso *drammatico*. La parte di Egeo si risolve in quella di un narratore, che altrove nei ditirambi bacchilidei e in generale nei ditirambi "canonici" coincide convenzionalmente con la funzione e l'intervento della voce autoriale: è vero, infatti, che nel corso del *Ditirambo IV* non c'è alcuna "didascalia", alcuna forma verbale in terza persona, atta a introdurre i vari interventi, ora del coro ora di Egeo; ma è altresì evidente come essa si trovi invece nelle due "battute" del re, come i suoi due interventi siano costruiti sul perno logico e sintattico della voce verbale λέγει che, al v. 18 e al v. 47, in apertura rispettivamente della seconda e della quarta strofe, regge e sostiene sintatticamente i vari infiniti in cui si articola il resoconto di

---

già abbiamo visto messa in luce da Platone, aveva indotto infatti alcuni ditirambografi, a partire da Melanippide (tra la metà e la fine del V sec.), ad introdurre parti soliste nei loro ditirambi, conferendo loro così un aspetto "mimetic", *drammatico*. Cfr. Capitolo III *supra*, Privitera 1991: 187 e, per il ruolo di Melanippide "iniziatore" del Nuovo Ditirambo, Pickard-Cambridge 1962: 39-40 e Comotti 1989.

<sup>412</sup> Plat. Resp. 3 394c5-b4. Cfr. par. 3.3 *supra*.

<sup>413</sup> Vox 1982: 131. Probabilmente, benché non lo chiarisca, lo studioso pensa alle esplicite e ripetute allocuzioni dirette e in seconda persona singolare, presenti nelle varie "battute" in cui il canto si articola, più adatte e consone se pensate come riferite a un parlante singolo per quanto riguarda Egeo (Βασιλεῦ τῶν ἱερῶν Ἀθανᾶν, | τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἴώνων, vv. 1-2; ὦ Πανδίωνος υἱὲ καὶ Κρεούσας, v. 15). Ma da tenere in considerazione rimane comunque il punto di vista già riportato di Privitera 1991: 188-189 n. 10, sull'assenza di coercitività di verosimiglianza nella corrispondenza tra la voce di chi esegue il canto del personaggio e l'essenza, maschile o femminile, singolare o plurale, del personaggio interpretato.

<sup>414</sup> "La «parte» di Egeo è sì un discorso, ma riferito, rinarrato. In queste parti almeno il ditirambo, pur mimetico, si riduce a narrazione, sia pure di una narrazione non del poeta ma del personaggio" (Vox 1982: 133).

Egeo, e logicamente tutto il contenuto del racconto delle gesta di Teseo prima, del suo abbigliamento ed equipaggiamento poi.

Fatta salva dunque l'essenza narrativa del *Ditirambo IV*, rimane comunque innegabile il carattere fortemente sperimentale della sua composizione, sia che lo si voglia collocare in stretto rapporto con gli sviluppi del ditirambo "nuovo", sia che si vogliano mettere in luce i suoi evidenti rapporti con la tragedia e le forme di quest'ultima<sup>415</sup>.

Sotto quest'ultimo aspetto, in particolare, le influenze della tragedia attica coeva si rivelano più profonde di quanto il semplice apprezzamento della composizione dialogica possa, già solo a una prima lettura, suggerire. Sarà utile dunque analizzare come Bacchilide faccia propri, in questo *Ditirambo IV*, i moduli della tragedia attica e delle esperienze drammatiche a lui coeve o anteriori, senza indulgere alla tentazione di affermare perentoriamente rapporti di dipendenza tra generi, ma mettendo in luce la peculiare opera di interpretazione, assimilazione e rifunzionalizzazione letteraria di elementi forse non specificamente propri del genere ditirambico, in maniera eventualmente originale, e in ogni caso evidentemente caratteristica della poetica bacchilidea.

Fin dall'inizio del *Ditirambo IV*, con lo squillo di tromba dei vv. 3-4, si viene a delineare un *Handlungschema* frequente nella tragedia attica arcaica, quello in cui i membri del coro, scossi dall'arrivo di un segnale interpretabile come negativo, chiedono informazioni al proprio sovrano. Si tratta di una situazione ricorrente, in particolare, nei drammi eschilei che la tradizione ci permette di leggere: nei *Sette contro Tebe*, ai vv. 203-207, il coro è in preda al terrore dopo aver udito "il fragore, il clangore | che romba dai carri"<sup>416</sup> che si avvicinano; nell'*Agamennone*, vv. 83-87, invece, il coro chiede spiegazioni a Clitemestra dopo aver notato che "βωμοὶ δώροισι φλέγονται | ἄλλη δ'ἄλλοθεν οὐρανομήκης | λαμπὰς ἀνίσχει..." (vv. 91-93), e con questa scena i punti di contatto sono ancora più stretti, dal momento che il coro si rivolge alla regina chiamandola con nome proprio, patronimico e titolo (come Egeo, nei vv. 1-2 del *Ditirambo IV*, è invocato come "βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν, | τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἴώνων") e la interroga sugli ultimi avvenimenti in modo raffrontabile

<sup>415</sup> "Es ist bezeichnend, dass Bakchylides dieses formale Experiment, das die Dithyrambiker gegen Ende des 5. Jahrhunderts wiederaufnehmen sollten, in Athen wagte, vor einem Publikum also, das schon jahrelang an dramatische Aufführungen gewöhnt war (...). Der Dialog von zwei Halbchoren bzw. einem Chor und einem Solisten bietet keine Möglichkeit zur Aktion, es sei denn, man macht, was die Vertreter des jungattischen Dithyrambos versuchten, aus der chorlyrischen Gattung ein Miniaturdrama mit Solisten und Chor (...). Bakchylides unternimmt das formale Experiment sicherlich unter dem Einfluss der gleichzeitigen Tragödie" (Zimmermann 1992: 95-96 *passim*). Cfr. Wilamowitz 1898: 341-342 e, con cautela, A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972<sup>3</sup>: 26.

<sup>416</sup> "Ἦ φίλον Οἰδίου τέκος, ἔδεις'ἀκού- | σασα τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον..." (vv. 203-204). Traduzione proposta da F. Ferrari nell'edizione *Eschilo. Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, Milano 2006<sup>12</sup>.

alle domande che i cittadini ateniesi pongono al loro re nel nostro componimento (in particolare, vv. 3-4 “τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων | σάλπιγξ πολεμηϊαν αἰοιδάν;” poi anche vv. 31ss.):

“Σὺ δέ, Τυνδάρεω  
 θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμῆστρα,  
 85 τί χρέος; τί νέον; τί δ’ἐπαισθομένη,  
 τίνος ἀγγελίας  
 πειθοῖ περίεμπτα θυοσκεῖς;

Ancora da un’atmosfera di ansiosa e paurosa attesa è pervasa anche la parte iniziale dei *Persiani*, in cui, come nel *Teseo* bacchilideo, il coro e la regina aspettano in modo inquieto una terza persona<sup>417</sup>, con l’unica differenza che, mentre nella tragedia eschilea l’identità del personaggio assente e in arrivo è nota (Serse), nel *Ditirambo IV* la narrazione procede in modo allusivo ed elusivo<sup>418</sup>, il tema mitico dell’arrivo di Teseo non è trattato in modo esplicito e diretto e nel corso dell’ode la sua identità non è mai rivelata. La narrazione bacchilidea isola, all’interno della vicenda mitica, un momento di tensione e di incertezza, nel quale la comparsa del giovane eroe all’orizzonte della città assume i contorni di un evento ambiguo e potenzialmente minaccioso e il *pathos* è tangibile nell’ansia del re; gioca, inoltre, sul diverso livello di conoscenza tra l’uditorio reale della *performance* e il coro: per il primo, l’identità dell’eroe il cui avvicinamento alla città desta tanta apprensione dev’essere ben nota fin dalla prima strofe dal contesto dal nome del personaggio cui il coro si rivolge e della situazione mitica cantata, o in ogni caso lo diventa progressivamente nel corso del ditirambo, man mano che vengono aggiunti dettagli sulle imprese e poi sull’abbigliamento e l’aspetto del guerriero; il coro, invece, uditorio fittizio del resoconto di Egeo, non sa ancora chi sia il personaggio misterioso, né cosa potrà arrecare ad Atene il suo arrivo.

L’effetto di ironia tragica<sup>419</sup> che così Bacchilide produce è ancora accentuato, mediante gli stessi meccanismi di giustapposizione di differenti livelli di conoscenza, dal contrasto tra la bonaria tranquillità del coro, che cerca di calmare Egeo e di fugare la preoccupazione che “gli graffia il cuore” (v. 11), ricordandogli l’appoggio di una valente e coraggiosa gioventù su

<sup>417</sup> E sulla stessa *Grundsituation* di “attesa di un ritorno” dovevano essere costruite, secondo Zimmermann 1992: 97, anche le *Fenicie* di Frinico.

<sup>418</sup> Cfr. Wind 1972: 513.

<sup>419</sup> Cfr. Wind 1972: 512 e 517: “The poem may be understood as a process of clarification of that which was diffuse and uncertain, a working toward a revelation which is arrested by the end of the poem just before it is attained”; Zimmermann 1992: 97: “Ein weiteres Verbindungsglied zwischen dem *Theseus* und der Tragödie ist das Mittel der tragischen Ironie, die Ausnutzung des Wissensvorsprungs der Zuhörer. Nirgends im Text wird der nahende, bedrohliche Fremde beim Namen genannt. Doch bereits in den ersten Versen der Antwort des Aigeus ist seine Identität geklärt, da jedem Zuhörer die Taten des attischen Nationalheros Theseus geläufig waren”.

cui il sovrano può in ogni caso contare (vv. 12-15) e esortandolo saggiamente a non farsi prendere dall'ansia e ad attendere il fatale corso delle cose ("Πάντ'έν τῷ δολιχῷ χρόνῳ τελεῖται", v. 45), e la persistente inquietudine del sovrano, che rimane inspiegata esplicitamente nel corso del canto, ma che il pubblico non avrà fatto fatica a collegare con i successivi esiti della vicenda: l'arrivo di Teseo significhera sì per Egeo il riconoscimento di un figlio<sup>420</sup>, ma tale gioia andrà pagata a prezzo della sua stessa vita, quando l'eroe, di ritorno dalla missione a Creta contro il Minotauro, dimenticherà di issare la vela bianca al posto di quella nera, inducendo così il padre a gettarsi dall'alto di una torre<sup>421</sup>.

Un altro punto di contatto, a livello più generale, tra il *Ditirambo IV* e la tragedia arcaica, in particolare eschilea, è stato individuato da Vox in una forte "tensione retro- o extrascenica": il nucleo del ditirambo, come si è detto, è costituito dal resoconto delle parole dell'araldo, recanti notizia delle imprese di Teseo; dunque, l'azione vera e propria è lontana, "in parte passata e in parte contemporanea e futurale, ma sempre fuori dal controllo diretto dei parlanti (e del pubblico)"<sup>422</sup>, come succede nei *Persiani* e nei *Sette contro Tebe*, nonché, sebbene in modo diverso, anche nell'*Agamennone*, nella nota scena di Cassandra (vv. 1072ss.), in cui il pubblico apprende degli avvenimenti focali della vicenda mediante l'espedito dell'invasamento della sacerdotessa, senza che quegli stessi fatti siano rappresentati sulla scena. In questa direzione, tanto nel *Teseo* quanto nella tragedia, fondamentale è il ruolo interlocutorio del coro, che funge da riferimento attivo del dialogo e uditorio fittizio del racconto, portavoce delle domande che il pubblico reale porrebbe e con il quale quest'ultimo può immedesimarsi e confrontarsi, a livello delle informazioni possedute<sup>423</sup>.

Zimmermann e, ancora più dettagliatamente, Vox<sup>424</sup> mettono in luce, oltre all'affinità di temi e motivi, delle coincidenze anche lessicali che sussistono in alcune scelte testuali tra il *Ditirambo IV* e i *Persiani*, che apparirà utile riportare schematicamente: ἀβροβίων... Ἴώνων Bacch. 2 ~ ἀβροδιαίτων... Λυδῶν Pers. 41; δολιχὰν ἀμείψας... κέλευθον Bacch. 16-17 ~

<sup>420</sup> Cui Bacchilide, sempre con un sottile gioco di anticipazioni e ammiccamenti alla più ampia conoscenza, anche degli avvenimenti futuri, della vicenda mitica da parte del pubblico, potrebbe anche velatamente alludere nella descrizione della spada (ξίφος, vv. 48-49), che è il mezzo mediante il quale proprio quell'ἀγνώρις sarà possibile.

<sup>421</sup> Zimmermann 1992: 97.

<sup>422</sup> Vox 1982: 134.

<sup>423</sup> Vox 1982: 135 nota però che "mai una scena tragica d'annuncio è costruita in modo tale che il coro solleciti il resoconto di un attore, com'è qua che il coro invita Egeo al racconto del messaggio". Si può confrontare comunque il passo già riportato di Aesch. *Ag.* 83-87, con il quale le domande dei cittadini ateniesi intrattengono rapporti di vicinanza anche formale. Cfr. anche L. Di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967: 25ss. e 33ss. in particolare.

<sup>424</sup> Zimmermann 1992: 97 nn. 9-10 e Vox 1982: 132 n. 8.

πορθμὸν ἀμείψας Pers. 69; τί τοι κραδίαν ἀμύσσει Bacch. 11 ~ με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς Pers. 161; δοκέω γὰρ εἶ τι βροτῶν ἀλκίμων ἐπικουρίαν Bacch. 12-13 ~ ὧ πόποι κεδνῆς ἀρωγῆς κάπικουρίας Pers. 731; μῶνον σὺν ὀπάοσιν Bacch. 35 ~ μονάδα δὲ Ξέρξην ἔρημόν φασιν οὐ πολλῶν μέτα Pers. 734<sup>425</sup>.

Con le due tragedie più antiche, in particolare, i legami di situazione con il *Ditirambo IV* sono resi ancora più stretti dalla medesima centralità del ruolo del messaggero<sup>426</sup>, colui che innesca e sostanzialmente rende possibile la narrazione, fungendo da “mediatore”, da punto di connessione e comunicazione di avvenimenti lontani con i personaggi e il momento presente della rappresentazione<sup>427</sup>.

Si può dire dunque che, se l'essenza narrativa del genere ditirambico è conservata, il *Ditirambo IV* rivela evidenti influssi della tragedia attica<sup>428</sup> e dei moduli che in questa fase faranno la fortuna del genere drammatico, in una tendenza alla drammaticità e alla mimeticità che tanta parte svolgeràà nell'evoluzione del ditirambo verso i suoi esiti cosiddetti “nuovi”.

#### 4.4.2 Teseo, l'efebia e la comunità

Fin dalla prima strofe, il coro di cittadini ateniesi ricorda a Egeo come a lui e alla città non manchi “il soccorso di giovani valorosi” (δοκέω γὰρ εἶ τι βροτῶν | ἀλκίμων ἐπικουρίαν |

<sup>425</sup> Tali coincidenze acquistano rilievo anche nella questione della datazione del *Ditirambo IV*, collocato da Severyns 1933: 6 approssimativamente tra il 480 e il 470 a.C.: una datazione molto bassa in questo lasso temporale, o ad esso immediatamente successiva, renderebbe ragione di tante affinità, nel senso di una eventuale dipendenza, contenutistiche e testuali, con i Persiani, rappresentati nel 472. Per un'ipotesi di cronologizzazione del *Ditirambo IV* che giunga a omogenei risultati attraverso diverse vie deduttive, cfr. *infra*.

<sup>426</sup> Cfr. in particolare Pers. 250ss. e Sept. 39ss.

<sup>427</sup> Vox 1982: 134 precisa che “mentre nei *Sette* la lontananza degli avvenimenti è spaziale ma non pure cronologica (la lotta davanti alle mura è contemporanea), nei *Persiani* era tanto spaziale che cronologica (la sconfitta in Grecia si è già consumata)”. Lo studioso sottolinea inoltre l'importanza dell'annuncio nel *Ditirambo IV* e nelle composizioni tragiche più antiche a noi giunte, tanto da intenderlo come “spesso l'elemento cardine della nascente tragedia”.

<sup>428</sup> Per completezza, è da menzionare anche l'interpretazione di Vox 1982: 135ss., il quale rileva convergenze tematiche e stilistiche con un altro genere drammatico, al quale il ditirambo è accomunato anche da una medesima genesi dionisiaca, il dramma satiresco: “ai fini del nostro ditirambo – in cui il coro di Ateniesi s'informa su avvenimenti che si svolgono lontano, sulla strada fra l'Istmo e Atene – è interessante rilevare insieme a Seaford [Seaford 1977-78: 88ss.] che nel dramma satiresco spesso il coro si mostra sbigottito da novità o prodigi, che per lo più sono provvisoriamente extrascenici, fuori dal suo diretto campo d'osservazione. E poi come sia caratteristica comune tanto del dramma satiresco che del ditirambo la frequente descrizione perifrastica-allusiva di novità o prodigi”. In particolare, lo studioso trova nel *Ditirambo IV* una traccia di quella “presentazione enigmatica”, testimoniata soprattutto nel ditirambo “nuovo” di Ione di Chio, Timoteo, Filosseno, Teleste, ma che doveva anche “far parte della cultura ditirambica più antica se gli enigmi erano considerati a tal punto tipici di Laso di Ermione, da meritarsi dal suo nome l'appellativo di *lasismata*”. A questo modulo tipico del genere farebbe riscontro nel *Ditirambo IV* la descrizione delle gesta prima e della persona fisica poi di un eroe che rimane però anonimo, “indecifrato”.



καὶ τὴν ἔμμεναι νέων, | ὦ Πανδίοδος υἱὲ καὶ Κρεούσας, vv. 12-15). Sulla stessa linea, anche il ritratto di Teseo è condotto nel segno della gioventù (παῖδα δ'ἔμμεν... πρώθηβον, vv. 56-57) e del vigore del corpo e dell'ardore d'animo a essa connessi (emergenti direttamente nella descrizione delle sue imprese, le ἄφατα ἔργα κραταιοῦ | φωτός vv. 18-19), e del suo aspetto, e nelle parole del coro ai vv. 38-40, "ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον | ὧδε καὶ θρασύν, ὃς τ'οσοῦτων | ἀνδρῶν κρατερὸν σθένος | ἔσχεν", e ancora, indirettamente, nel fatto che proprio la forza e l'audacia siano le caratteristiche associate strettamente agli avversari da Teseo già sgominati<sup>429</sup>).

Ancora più nello specifico, un'analisi approfondita della descrizione dell'equipaggiamento dell'eroe fornita da Egeo nella quarta strofe ha portato gli studiosi, a partire da Merkelbach<sup>430</sup>, ad individuare una caratterizzazione di Teseo come "protoefebò", come simbolo mitico del giovanile ardore e dell'entusiasmo bellico del giovane efebo ateniese; tra le spie che rimanderebbero al contesto dell'efebia attica e dei riti d'iniziazione ad essa connessi, la κυνέη, l'elmo (v. 50), e la χλάμυς, la clamide (v. 52), risultano apparire parte integrante della "divisa" di base dei giovani<sup>431</sup>, e lo ξίφος, la spada (v. 48), è l'arma leggera tipica del loro equipaggiamento. Significativo è anche il termine ἀθύρματα, al v. 57, e il contesto dei versi finali del componimento: con "divertimenti", si alluderebbe a quelle attività cui gli efebi, soldati ancora in erba, si dedicano, quali caccia, lotta, guerriglia<sup>432</sup>, loro per i quali il combattimento è ancora un gioco in cui sfogare il proprio ardore ed esercitare un nuovo vigore fisico e resta ancora conosciuto il contesto "serio" della guerra.

Così, la menzione dei due compagni del v. 46 ("Δύο οἱ φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν") potrebbe ricollegarsi al servizio di pattuglia in piccoli gruppi, di solito in luoghi di confine, che rappresentava tappa fondamentale del processo formativo degli adolescenti. Proprio in tale servizio militare, della durata di due anni, descritto da Aristotele nel XLII capitolo della *Costituzione degli Ateniesi*, si sostanzia l'efebia, quel processo mediante il quale veniva realizzata la delicata transizione dell'individuo dall'adolescenza all'età adulta e, dunque, all'effettiva presa di possesso del proprio ruolo e di guerriero, in quanto oplita, e di cittadino, mediante il successivo matrimonio e la partecipazione alla vita politica.

Il carattere ambiguo dell'individuo durante questa complessa fase di transizione è stato ben messo in luce da Vidal-Naquet: fino al suo definitivo ingresso nella vita sociale, con il

<sup>429</sup> Sinis è presentato come "ὃς ἰσχυρὸν φέρτατος | θνατῶν ἦν" ai vv. 21-22; la scrofa di Cremona ha avuto la meglio su tanti uomini guerrieri (è ἀνδροκτόνον al v. 23); Cercione, ai vv. 26-27, è un forte lottatore; e persino Procopte ha dovuto lasciar cadere la καρτερὰν σφῦραν, ai vv. 27-30, "ἀρείονος τυχῶν | φωτός".

<sup>430</sup> Merkelbach 1973: 57ss.; poi Ieranò 1987: 91ss. e Zimmermann 1992: 98-99.

<sup>431</sup> Merkelbach 1973: 57. Cfr. Aristot. *Resp. Ath.* 42.4.

<sup>432</sup> Merkelbach 1973: 58. Cfr. Aristot. *Resp. Ath.* 42.3.

matrimonio, e nell'ordinata compagine militare, figura dell'organizzazione della *polis*, come oplita, "restava un margine di ambiguità nella situazione del giovane rispetto alla città: allo stesso tempo ne faceva parte e ne era escluso"<sup>433</sup>. Proprio questa ambigua marginalità veniva tradotta nel provvisorio allontanamento dalla comunità del giovane, prima della sua completa e definitiva inclusione: all'efebo viene attribuito il ruolo di περίπολος, di salvaguardia dei confini, di modo che possa da un lato fare esperienza delle difficoltà della vita e abbia una prima prova della lontananza dai propri affetti; e che dall'altro la sua duplicità, e quindi potenziale problematicità, possa poi risolversi in una totale e realmente compartecipata assimilazione alla comunità, alle sue regole e al suo sistema di valori<sup>434</sup>.

In quest'ottica, Teseo è περίπολος, in quanto percorre la regione dell'Istmo con pochi compagni, è il prototipo mitico degli efebi attici che si trasferisce dall'esterno del consorzio civile, dagli έσχατιά, luogo della "morte" iniziatica dell'adolescente, attraverso le prove dell'esperienza di vita e di combattimento, alla *polis*: la lunga strada percorsa (vv. 16-17) è metafora del cammino dallo *status* di fanciullo, attraverso le "indicibili imprese" (v. 18), verso il momento in cui diverrà adulto, oplita e cittadino responsabile: la meta è Atene, quella stessa che alla fine del *Ditirambo IV* sarà celebrata come φιλάγλαος (v. 60) e le cui glorie, appunto, il giovane eroe desidera con tutto il suo giovanile ardore e il suo entusiasmo. Teseo è tuttavia un efebo *particolare*: più che allontanarsi dalla sua comunità prima di rientrarvi a tutti gli effetti e con lo statuto di adulto e membro di essa a tutti gli effetti, abbandona quella natia per dirigersi ad Atene, vera *sua* terra, dove ritroverà la sua effettiva identità, mediante il riconoscimento di figlio, e il suo effettivo e "speciale" ruolo, di guida e sovrano.

Il riferimento alla gioventù ateniese e il ritratto di Teseo volutamente simbolico dell'età di passaggio dalla fanciullezza alla pienezza della maturità si comprenderebbero bene in funzione dell'occasione della *performance*, qualora si pensasse, come la maggior parte degli studiosi, a una rappresentazione ateniese nell'ambito di una cerimonia in cui proprio la gioventù e i temi dei riti di passaggio potessero risultare particolarmente rilevanti.

<sup>433</sup> Vidal-Naquet 1981, nella traduzione italiana del 2006: 127.

<sup>434</sup> Vidal-Naquet 2006: 145-146 sintetizza bene la natura dell'efebo e interpreta il particolare significato antropologico del servizio militare cui veniva sottoposto: "In epoca storica, nella Grecia arcaica e classica, l'efebo è un preoplitano e, per ciò stesso, un antioplitano, di volta in volta nero, ragazza, cacciatore astuto. (...) Da un punto di vista tecnico, l'efebo è un combattente armato alla leggera, e questo antioplitano mantiene in vita forme di guerra preoplitiche o antioplitiche, per lungo tempo sotterranee, che ricompariranno in piena luce durante la guerra del Peloponneso e nel corso del V secolo. Uomo delle zone di frontiera, delle *eschatiai*, nel suo giuramento di oplita chiama a testimoni i cippi che segnano i confini della patria, associati ai campi coltivati, alle messi, all'orzo, agli ulivi, alle vigne, agli alberi di fico". Tra le fonti di cui disponiamo sul giuramento efebico, cfr. Lycurg. *In Leocr.* 76.

A una *performance* ateniese legittimamente pensò già Kenyon<sup>435</sup>, interpretazione condivisa dall'unanimità degli editori moderni, che stampano anche il sottotitolo «ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ». Quanto all'occasione della rappresentazione, Jurenka<sup>436</sup>, seguito da Merkelbach<sup>437</sup> e Burnett<sup>438</sup>, propone l'ipotesi più convincente, quella dei *Theseia*, la festa che nacque appunto successivamente e in ricordo del trasferimento dei resti di Teseo ad Atene<sup>439</sup>. Jebb<sup>440</sup>, come poi Pickard-Cambridge<sup>441</sup>, pensa ai *Thargelia*, una festa leggendariamente istituita proprio da Teseo in onore di Apollo, a carattere fondamentalmente espiatorio, tesa a rievocare i riti purificatorii compiuti dall'eroe stesso nel tempio di Apollo a Delfi dopo i suoi ἄθλα sull'Istmo, per poter poi affrontare degnamente la missione contro il Minotauro. Zimmermann<sup>442</sup> non ha invece ragione di supporre che l'occasione del carne doveva essere una festa di ampia risonanza politica, poiché il motivo della lode della città ateniese cui accennano il coro nei versi di apertura ed Egeo in quelli di chiusura non ha bisogno di essere inquadrato nella cornice delle *Grandi Dionisie*<sup>443</sup> o delle *Panatennee* – in cui tra l'altro i ditirambi furono introdotti solo a partire dal 446 a.C. – per essere compreso e giustificato. La forte centralità del mito di Teseo, poi, oltre a essere un elemento chiaramente parlante a favore della localizzazione della rappresentazione, potrebbe aiutare anche in un tentativo di circoscrizione cronologica dell'ode, inducendo a pensare, come termine *post quem*, al periodo in cui la figura di Teseo assunse i connotati di un culto "nazionale" ateniese, ossia quello delle guerre persiane, e precisamente agli anni in cui Cimone e Aristide posero le basi dell'"impero" ateniese con la costituzione della lega Delio-Attica. In Plut. *Thes.* 36 è riportata in particolare la notizia secondo la quale lo stesso Cimone, in obbedienza a un responso oracolare di Delfi, dopo la conclusione della guerra e la vittoria di Salamina (480 a.C.), recuperò le presunte ceneri di Teseo, rinvenute nel τέμενος dell'ἡρώων sull'isola di Sciro – dove leggenda voleva che l'eroe fosse morto – in seguito alla sua occupazione<sup>444</sup> e le trasferì ad Atene in un σηκός appositamente costruito, denominato appunto *Theseion*.

<sup>435</sup> Kenyon 1897: 175.

<sup>436</sup> Jurenka 1898: 133 (anche in Privitera 1991: 189).

<sup>437</sup> Merkelbach 1973: 57.

<sup>438</sup> Burnett 1985: 192 n. 5.

<sup>439</sup> Cfr. immediatamente *infra* per notizie sulle fasi e le modalità dello sviluppo del culto ateniese dell'eroe. Sui *Theseia* cfr. anche Calame 1990: 129-130.

<sup>440</sup> Jebb 1995: 234ss.

<sup>441</sup> Pickard-Cambridge 1962: 29.

<sup>442</sup> Zimmermann 1992: 98-99.

<sup>443</sup> Cui pensa anche Privitera 1991: 189, mosso verosimilmente dalla constatazione, tuttavia superflua, che a quel contesto si sarebbero ben adattati i numerosi contatti con il genere tragico messi in luce nel paragrafo precedente.

<sup>444</sup> Cfr. Thuc. I.98.2.

Sempre in modo evidentemente funzionale all'occasione e al messaggio sotteso alla composizione dell'ode, il coro sembra farsi portavoce degli ideali di una gioventù incarnata dal prototipo mitico di Teseo e concretamente da quello del giovane ateniese, in modo particolarmente calzante se si pensa a un coro composto anche concretamente da giovani<sup>445</sup>, che anzi, in quest'ottica, assumerebbe una sua fisionomia, definita mediante la contrapposizione ideologica con il personaggio di Egeo.

Egeo sembra infatti, fin dai primi versi, caratterizzarsi come baluardo del passato e della tradizione di Atene. Egli è invocato come Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν, | τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἴώνων, ai vv. 1-2: l'espressione, lungi dall'essere gratuita e puramente esornativa, colloca fin dall'inizio Egeo in una luce tradizionale<sup>446</sup>; l'aggettivo ἀβρόβιος, in particolare, è tutt'altro che peggiorativo, nel senso di "raffinato", più che di "effeminato, molle", come messo in luce per primo da Jebb<sup>447</sup>, e si riferisce a una caratteristica tra le più tradizionalmente insite nella natura ateniese<sup>448</sup>.

Il re, con la sua avveduta prudenza, che nella situazione di incertezza dell'episodio mitico dell'ode si traduce in ansia e preoccupazione per il futuro<sup>449</sup>, impersona la classe anziana degli abitanti della città, la sua generazione di Ateniesi, custodi di un'Atene ancora legata alle tradizioni ioniche, in contrasto con l'audacia bellicosa e l'ottimistico entusiasmo dei giovani; "questo spirito guerriero della gioventù appare, a sua volta, come una virtù positiva, sostegno sicuro e necessario della città; ma anche, nel caso di Teseo, come una forza ambigua e minacciosa, che dev'essere disciplinata e resa funzionale agli interessi della polis"<sup>450</sup>.

In sostanza, il coro rappresenterebbe la tappa successiva all'inserimento del giovane nella comunità e al momento della vicenda di Teseo narrato da Bacchilide nel mito del *Ditirambo IV*. I giovani del coro hanno già attraversato e superato la fase di iniziazione e transizione

<sup>445</sup> Cfr. in particolare Ieranò 1987: 91: "Il riferimento alla gioventù di Atene è perfettamente coerente rispetto agli scopi della narrazione. Occorre però aggiungere che esso apparirebbe gratuito e svincolato dal contesto dialogico, se il coro stesso non fosse composto da giovani".

<sup>446</sup> Wind 1972: 514.

<sup>447</sup> Jebb 1905: 391 e n. 2.

<sup>448</sup> Cfr. Maehler 1997: 220. Thuc. 1.6.3 testimonia che la "vita delicata" (τὸ ἀβροδίαιτον) e la moda raffinata degli Ioni erano state praticate dai vecchi di Atene fino a non molto tempo prima della Guerra del Peloponneso.

<sup>449</sup> La quasi pessimistica "passività", reattività del personaggio del re rispetto allo slancio verso l'attività propositiva e intraprendente del coro è messa ben in luce da Wind 1972: 516: "Aegeus ignores the chorus' confidence in Athens' present strength, its young warriors; he is a spectator, a narrator at second or third hand of events he sees as ill-omened". Tale opposizione, secondo lo studioso, è rivelata non solo dal contenuto dei rispettivi interventi e dalla diversa attitudine nel formularli, ma anche nella stessa struttura con cui Bacchilide articola il *Ditirambo IV*: il coro parla per primo e assume l'iniziativa del canto, "inquiring, bolstering the king's despair, urging, even commanding to answer. Their questions reflect an impatient will to act".

<sup>450</sup> Ieranò 1987: 94.

che l'eroe sta ora affrontando nel suo cammino verso Atene; l'ardore guerriero che inizialmente si manifesta come espressione di una furia incontrollata e potenzialmente minacciosa, si è già in loro evoluto e trasformato in slancio pronto, ma pacato, esplicitamente votato alla difesa della città (vv. 12-14), così come le loro parole sono dominate dalla preoccupazione per i confini della patria (vv. 5-10) e, nello stesso tempo, dalla ferma consapevolezza che il valore dei giovani garantisce ad Atene la sua sicurezza e il suo benessere. "Alle prodezze individuali del giovane eroe, che hanno destato timore e apprensione tra gli ateniesi, si contrappone il comportamento dei giovani del coro, pronti a combattere come una schiera compatta in difesa della città"<sup>451</sup>.

Nel *Ditirambo IV*, dunque, la tradizionale opposizione tra le più distanti fasce d'età viene trasportata nel mito, cosicché la struttura dialogica assume i connotati di uno "schema rituale che esemplifica l'articolarsi della comunità cittadina in diverse classi d'età"<sup>452</sup>: il "contrasto" corale schematizza cioè, nell'atemporalità del mito e nella sacralità del momento festivo religioso, lo scontro e il ricomponimento delle inevitabili tensioni che si articolano attorno a quella fase cruciale per la vita della comunità che è il processo di integrazione dei giovani nella società adulta, e che si compie, nell'efebia e in questo ditirambo, essenzialmente mediante il loro coinvolgimento nella funzione guerriera della città.

L'ode culmina, e si chiude, nell'immagine splendida e rasserenante di Atene *φιλάγλαος*: il conflitto è passato, l'ansia si può risolvere – in quanto il pubblico ben sa che l'arrivo di Teseo apporterà alla città tutt'altro che le nefaste conseguenze temute da Egeo – in un'atmosfera di chiarezza, di nitidezza e definizione, che corrisponde anche allo scioglimento drammatico della tensione mitica dell'ode.

Il *Ditirambo IV* si chiude con un artificio che Wind definisce di "zoom-out"<sup>453</sup>: dal particolare della descrizione dell'aspetto di Teseo, l'"occhio" poetico si allarga in modo pressoché istantaneo ad Atene, quasi a includere l'eroe nell'orizzonte stesso della città. Il viaggio del personaggio mitico si concluderebbe quindi nell'immediato presente della città, in un momento però che rimane futuro per sempre, nella mente del pubblico: questa prospettiva unica, che abbraccia in una frase sola e in un unico sguardo Atene e Teseo, la realtà fittiziamente presente *hic et nunc* nel contesto mitico del canto con quella extrascenica del viaggio e delle imprese di Teseo, riassume e riunifica i due binari in cui la struttura alternativamente dialogata e esattamente bipartita in coppie strofiche del *Ditirambo IV* si è sviluppata, di modo che l'uditorio percepisca istantanea la sensazione di un tempo sospeso

<sup>451</sup> Ieranò 1987: 91.

<sup>452</sup> Ieranò 1987: 95.

<sup>453</sup> Wind 1972: 523.

tra il mito e la storia, tra il passato mitologico e il presente reale dell'occasione e della vita della comunità.

## 4.5 Il *Ditirambo V*. Bacchilide tra tradizione e innovazione

L'ode 19 è l'ultimo dei ditirambi bacchilidei che ci sia tramandato completo dal papiro londinese, estendosi dalla colonna XXXVIII (IX) alla prima metà della colonna XXIX (X); quest'ultima però manca della porzione destra, cosicché mentre i vv. 1-27 sono perfettamente conservati, i restanti 28-51 rimangono mutili della loro parte finale.

I versi del *Ditirambo V*, dal titolo "Ἴώ. Ἀθηναίους", apposto da una mano successiva nel margine sinistro accanto alla prima linea del componimento, sono organizzati in una sola triade: la strofe e l'antistrofe contano diciotto versi, l'epodo quindici.

L'ode si apre con un ampio proemio (vv. 1-14), in cui sono sviluppati alcuni dei più tradizionali motivi dell'arte poetica: colui che ha ottenuto in sorte i doni delle Muse, ha davanti a sé una molteplicità di "vie", di temi, da percorrere con l'ispirazione delle nobili figlie di Zeus (vv. 1-4), mentre le Cariti sanciscono la vittoria, in quanto da loro proviene, come un'aura che avvolge i versi, la grazia della forma, l'onore del canto (vv. 5-8):

Πάρεστι μυρία κέλευθος  
 ἀμβροσίων μελέων,  
 ὃς ἂν παρὰ Πιερίδων λά-  
 χησι δῶρα Μουσᾶν,  
 5 ἰοβλέφαροί τε κ'ὄρ>αι  
 φερεστέφανοι Χάριτες  
 βάλωσιν ἀμφὶ τιμάν  
 ὕμνοισιν ὕφαινε νυν ἓν  
 ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν  
 10 ὀλβίαις Ἀθάναις,  
 εὐαίνετε Κηϊᾶ μέριμνα.  
 Πρέπει σε φερτάταν ἕμεν  
 ὀδὸν παρὰ Καλλιόπας λα-  
 χοῖσαν ἕξοχον γέρας.

Sta ora al poeta, metonimicamente evocato come "Iodata cura di Ceo" (εὐαίνετε Κηϊᾶ μέριμνα, v. 11), intessere un canto nuovo (τι καινὸν, v. 9)<sup>454</sup> nella prospera Atene,

<sup>454</sup> Si traduce qui "τι καινὸν", la lezione della prima mano del papiro londinese, messa a testo da Maehler nelle sue edizioni. Una mano successiva (A<sup>3</sup> nelle edizioni di Snell-Maehler e poi Maehler) ha apposto nell'interlinea

selezionando tra tutte la strada migliore, φερτάταν... ὀδὸν, quella che ha ottenuto da Calliope, musa della poesia per eccellenza, supremo riconoscimento (vv. 12-13).

La transizione da tali generali considerazioni sull'arte e lo statuto di poeta alla specificità del tema del canto, dal proemio al racconto mitico, avviene mediante un'interrogativa dal senso chiarissimo, sebbene la lettura della parte iniziale del v. 15 sia problematica. Kenyon propose l'emendamento "ἦν ποτ'", sulla base del fatto che "TI" è molto simile a "H" nella caratteristica grafia del papiro londinese e che questo primo errore di lettura abbia poi indotto alla correzione EN>HN. Jebb<sup>455</sup> pensò invece a "ἦεν", già di Headlam, quale formula introduttiva della narrazione, con cui il poeta interverrebbe nel canto in maniera analoga a Bacch. 15.47. Maas<sup>456</sup> ha proposto invece in modo poco convincente la correzione δῖον, da riferire ad Ἄργον. Maehler 2003: 67 seleziona in apparato diverse proposte, ma contrassegna con un "malim" la sua "ἦ ποτ'", a parziale revisione della prima proposta di Kenyon<sup>457</sup>.

In sostanza, il poeta chiede, a se stesso o alla sua ispirazione, di rievocare il mito di Io, figlia di Inaco, re di Argo, a partire dalla sua fuga, in forma di giovenca, dal mostro Argos, che la somma sovrana Hera (μεγιστοάνασσα, v. 21) aveva messo a sua guardia e che alla fine era stato ucciso da Hermes.

Per volere di Zeus, infatti, Hermes aveva avuto la meglio sull'ineludibile mostro (ὄμμασι βλέποντα | πάντοθεν ἀκαμάτοις, vv. 19-20) sempre vigile, giorno e notte ("ἄκοιτον ἄπνουν... οὔτε κατ'εὐφεγγέας ἀμέρας... οὔτε νύκτας ἀγνάς", vv. 23-28), liberando la povera Io dal suo terribile guardiano.

L'epodo, dopo i primi due versi poco perspicui (vv. 37-38)<sup>458</sup>, racconta la fine della persecuzione da parte di Hera della giovenca Io con l'arrivo in Egitto, e, con la nascita di Epafo, l'inizio di una folta discendenza:

ἔμοι μὲν οὔν  
ἀσφαλέστατον ἂ προ[  
ἐπεὶ παρ'ἀνθεμῶ[δεα

---

superiore una correzione, proponendo come variante la lettura "τι κλεινόν", preferita, per primo di una lunga serie di studiosi, da Kenyon. La valutazione delle alternative non è questione di immediata e univoca soluzione, in quanto una scelta tra le due comporta inevitabilmente l'attribuzione a Bacchilide di una presa di posizione rispetto alla selezione dell'episodio e al trattamento della materia mitica trattata. La questione sarà ampiamente approfondita nel par. 4.5.1 *infra*.

<sup>455</sup> Jebb 1905: 398.

<sup>456</sup> Maas 1921: 20.

<sup>457</sup> Maehler 2003: 67. Per un'analisi approfondita delle possibilità avanzate, e un vaglio della loro validità, cfr. Maehler 1997: 253-254.

<sup>458</sup> Potrebbe trattarsi di un commento da parte del poeta ("ἔμοι μὲν οὔν...", v. 38), che dice di voler fornire la parte "più sicura" del mito di Io, ossia la fine delle sue sofferenze con l'arrivo in Egitto. Cfr. Maehler 1997: 260.

Νεῖλον ἀφίκετ'οἴιστρο ...  
 40 Ἴω φέρουσα παῖδ[α ...  
     Ἔπαφον ἔνθα νι[ν  
     λινοστόλων πρύτ[ανιν ...  
     ὑπερόχω βρύοντ[α ...  
     μεγίσταν τε θνατ[ ...  
 45 ὄθεν καὶ Ἄγανορί[δας  
     έν ἑπταπύλοισ[ι Θήβαις  
     Κάδμος Σεμέλ[αν φύτευσεν,  
     ἄ τὸν ὄρσιβάκχα[ν  
     τίκτε<ν> Διόνυσον [ ...  
 50 καὶ χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα.

Dopo Epafo, destinato a diventare il capo degli Egizi (vv. 42-43), alla genealogia di Io si riconnette il ramo di Agenore (v. 46) e Cadmo (v. 48) e, attraverso Semele (v. 48), la nascita di Dioniso: proprio con la celebrazione della divinità caratterizzata nella sua dimensione culturale più vicina al genere ditirambico, come “ὄρσιβάκχαν” (v. 49) “e χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα]” (v. 51), l’ode 19 si conclude.

#### 4.5.1 Io e Dioniso: un mito *nuovo*?

A partire dal v. 15, il *Ditirambo V* rievoca, con rapide pennellate, il mito di Io e della persecuzione di lei trasformata in giovenca ad opera di Hera; attraverso la fuga dal mostro Argos, alla fine ucciso da Hermes, l’arrivo in Egitto della fanciulla-giovenca segna l’avvio della sua tradizionalmente lunga discendenza.

L’elemento che in questo racconto mitico ha però colpito fin da subito l’attenzione degli interpreti è il legame genealogico istituito dal poeta nei versi finali del componimento tra l’antica progenitrice e Dioniso, il grande assente dei ditirambi bacchilidei. Già Kenyon arguiva che “this last feature suggests that the poem should be classed as a Dithyramb, there being no apparent reason for the introduction of Dionysus, unless it were to satisfy the traditional requirements of this class of composition”<sup>459</sup>.

La valutazione di tale nesso genealogico assume ancora maggiore importanza in quanto – altro motivo di unicità dell’ode 19 all’interno della produzione ditirambica bacchilidea rimastaci – esso è preceduto e ideologicamente introdotto da un proemio in cui si sviluppano motivi tradizionalmente fondanti l’arte poetica e, in particolare, il rapporto con il

<sup>459</sup> Kenyon 1897: 185.



repertorio di temi a disposizione dell'autore e la sua abilità tecnica in quanto artefice di un'opera dotata di fascino e bellezza (τιμάν, v. 7). E indissolubilmente legate con una profonda comprensione di questi motivi sono la lettura e interpretazione dei vv. 8-11, in cui il poeta esorta se stesso, εὐαίνετε Κηϊά μέρμυα (v. 11), a tessere ("ὑφαίνε", v. 8) τι καινὸν, "qualcosa di nuovo", secondo la prima mano compilatrice del papiro londinese<sup>460</sup>. Una mano successiva ha però affidato a un intervento di correzione nell'interlinea del papiro un'altra possibilità di lettura, ideologicamente e poeticamente opposta a quella a testo: con τι κλεινὸν, "qualcosa di illustre, celebre"<sup>461</sup>, Bacchilide starebbe consapevolmente fornendo una cornice tradizionale al mito del suo *Ditirambo V* e introducendo un episodio evidentemente *noto* al suo pubblico. Secondo un procedimento già emerso come peculiare dell'arte poetica bacchilidea, il poeta, rievocando la pre-conoscenza dell'uditorio della materia mitica trattata, può così selezionarne solo qualche momento, funzionale all'occasione e al messaggio da comunicare, e dipingerlo mediante rapidi e accennati tocchi di colore.

Per dirimere la questione, procediamo in prima istanza a una recensione delle attestazioni mitiche di questo particolare legame genealogico, in modo da valutarne non – in negativo – la novità (poiché tale tipo di ragionamento non condurrebbe a una deduzione in sé infallibile), ma – in positivo – l'eventuale celebrità.

La più antica attestazione letteraria del mito di Io risale ad Esiodo<sup>462</sup>, ai frammenti delle *Eoie* rubricati sotto i numeri 122-159, nella sezione *Inachi progenies* dell'edizione di Merkelbach-West (grosso modo corrispondenti ai fr. 72ss. in quella di Most). La vicenda di Io, figlia di Inaco, sacerdotessa di Hera sedotta da Zeus e trasformata in giovenca, poi reclamata dalla regina degli dei per essere collocata sotto l'infallibile guardia del mostro sempre vigile Argos, è ampiamente attestata; così come già esiodea è la versione in cui Zeus ordina ad Hermes di sottrarre ad Argos la giovenca, ma il dio messaggero, non riuscendo ad eludere la guardia di quello, alla fine lo uccide con una pietra, scatenando le ire di Hera, che perseguita Io nella sua fuga fino in Egitto. Riguardo alla discendenza genealogica attestata per Io in Egitto, tuttavia, data la frammentarietà dei versi esiodei rimastici, non è possibile ricomporre un quadro organico: compagno di certo Egitto e i cinquanta Egizi (fr. 127-128 M.-W. ≅ 75-76a-b Most), Preto, Acrisio, Danae e Perseo (fr. 129-135 M.-W. ≅ 77-82 e 241

<sup>460</sup> Il testo "τι καινὸν" è stampato da Irigoin 1993: 54 e da Maehler nelle sue edizioni, compresa la più recente del 2003: 67; il filologo tedesco, tuttavia, nel suo commento del 1997, dopo aver effettuato una ricognizione del materiale mitico letterario e iconografico precedente, conclude che "B. folgt also einer wohl schon im 6.Jh. festen Tradition; inhaltlich scheint er keine Neuerung eingeführt zu haben" (Maehler 1997: 249).

<sup>461</sup> Variante preferita da Kenyon 1897: 187, Blass 1898: 68, Festa 1898: 118, Jurenka 1899: 223, Jebb 1905: 398.

<sup>462</sup> Cfr. Hesych. α 8771 "πρῶτος δὲ Ἰσίοδος ἔπλασε τὰ περὶ τὸν Δία καὶ τὸν Ἴω" (fr. 124 M.-W.)

Most), Belo (fr. 137 M. W. = 88 Most), Agenore che da Cassiopea genera Fenice, padre di Europa, a sua volta madre di Minosse, Sarpedone e Radamante, Eurigeo (fr. 138-141 M.-W. = 96, 106-107, 89-90 Most), Merope, Oionopione (fr. 147 M.-W. = 243 Most); Fineo (fr. 151-159 M.-W. = 97, 100-105, 108-109 Most). Non è possibile tuttavia dire né escludere con certezza che tale elenco arrivasse a includere anche Dioniso, attraverso Semele; l'unico accenno al dio presente nei frammenti del *Catalogo* appare in relazione alle Pretidi, discendenti argive Io, le quali, per aver rifiutato il culto di Dioniso (o di Hera), furono prese da pazzia credendosi mucche (fr. 131 M.-W. = 79-80 Most).

Nella produzione che ci è dato leggere, ancora, il mito di Io ha una parte funzionale alla vicenda nella scena di due tragedie, le *Supplici* eschilee e il *Prometeo Incatenato*. In Aesch. *Suppl.* 291-345, il coro delle cinquanta Danaidi, rispondendo alle domande del re di Argo Pelasgo del quale sperano di ottenere l'aiuto, rievocano l'amore di Zeus per Io, sacerdotessa di Hera (vv. 291), la trasformazione di lei in giovenca ad opera della dea (v. 299), la sorveglianza di Argos, la morte del mostro per mano di Hermes e la successiva persecuzione di Hera (v. 308) fino all'arrivo in Egitto (v. 311), dove infine la fanciulla per intervento di Zeus dà avvio alla sua discendenza (vv. 313ss.); la narrazione della genealogia di Io si limita allora funzionalmente ad Epafo (v. 315), Libia (v. 317) e Belos (v. 319), che genera Danao, padre appunto delle cinquanta Supplici (v. 321) ed Egitto, padre proprio dei cinquanta Egizi da cui le fanciulle del coro fuggono.

Nel *Prometeo Incatenato* Io appare invece nel ruolo di personaggio, come βούκερως παρθένος, e narra in prima persona il suo mito a Prometeo: la fanciulla non accenna alla sua precedente funzione di sacerdotessa di Hera; racconta i sogni notturni che la spingevano a recarsi a Lerna, dove Zeus si sarebbe unito a lei; la metamorfosi in giovenca. In particolare, la genealogia cui avrebbe poi dato avvio viene presentata come profezia di Prometeo ai vv. 700-774: dopo Epafo e le Danaidi, il titano preannuncia che proprio un discendente lontano di Io, Eracle ("τρίτος γε γένναν πρὸς δέκ' ἄλλαισιν γοναῖς", v. 774), avrebbe messo fine ai mali suoi e della fanciulla.

Dalle fonti analizzate, la vicenda di Io appare corrispondere a uno dei più complicati e interessanti miti antichi, con la sua grande estensione sia a livello cronologico che geografico, come rilevato da Davison, a presentazione del suo studio antropologico e comparatistico<sup>463</sup>. La discendenza cui quest'eroina dà avvio è, nelle varie fonti, veramente ampia: a lei si fa risalire idealmente una sorta di unità primigenia di popoli antichi, poi differenziatisi storicamente, quasi come se tutta l'umanità in fondo fosse inclusa in questa

<sup>463</sup> Davison 1991: 52.

vasta e composita genealogia. Così, Io sembra assumere i connotati di una “grande madre bovina”, di una primordiale entità antropomorfa procreatrice di tante stirpi, in modo conforme agli epiteti poetici di πρόγονος βοῦς (Aesch. *Suppl.* 43-44), προμάτωρ (Eur. *Phoen.* 676 e 828) e παλαιομάτωρ (Eur. *Suppl.* 628).

Come il ramo “egizio”, ben presente tanto ad Esiodo quanto ad Eschilo, viene ignorato nella rapida rievocazione del mito di Io da Bacchilide, allo stesso modo la parte “tebana” e poi dionisiaca, in cui culmina e subito dopo termina la sezione mitica del *Ditirambo V*, non compare nelle fonti letterarie precedenti e pressoché coeve che possiamo confrontare.

Ma queste apparenti trascuratezze, a un’analisi più attenta, si rivelano tutt’altro che tali: apparirà chiaro come, nelle varie fonti esaminate, la discendenza di Io, idealmente estesa ad abbracciare tutti i popoli antichi ancora indistinti, sia descritta di volta in volta in modo funzionale al contesto. Ovvio quindi che nelle *Supplici* lo “stemma” della discendenza di Io venga osservato con attenzione privilegiata a Danao ed Egitto, la cui rispettiva prole è tra i personaggi fondamentali della vicenda, che nel *Prometeo* l’albero genealogico venga percorso in direzione esclusiva e diretta di Eracle, il quale metterà finalmente fine alle sofferenze del titano che dà il titolo alla tragedia, e che infine Bacchilide, autore del *Ditirambo V*, privilegi in quest’ode il ramo dionisiaco della stessa discendenza.

Non tanto nettamente quanto nelle parole di Jebb – “evidently Io interests Bacchylides chiefly as the ancestress of Dionysos”<sup>464</sup> –, si può comunque concludere che il poeta tratti ancora una volta la materia mitica in maniera funzionale al contesto dettato dal genere e, probabilmente, dall’occasione<sup>465</sup> e la utilizzi nell’ode 19 per creare una tradizionale costruzione ditirambica tutta tesa, quasi a *climax*, al momento della nascita di Dioniso e, quindi, alla lode del dio ὀρσιβάκχας (v. 49) e χορῶν στεφαναφόρων ἄναξ (v. 51), con cui il componimento culmina e si chiude.

Se poi Bacchilide, in questa operazione di rifunzionalizzazione, abbia selezionato, come anche Eschilo, un particolare aspetto del mito e uno specifico segmento della discendenza di Io all’interno del patrimonio letterario delle “molte vie” a sua disposizione al momento dell’ispirazione del canto, oppure abbia innovato, inserendo nella vasta genealogia dell’eroina una catena “tebana”, perfettamente rispondente alla sua esigenza di cantare Dioniso, è questione che solo la scelta, tutt’altro che agevole, tra le due varianti offerte dal papiro può risolvere.

<sup>464</sup> Jebb 1905: 236.

<sup>465</sup> Cfr. *infra* per l’ipotesi, avanzata da Zimmermann 1992: 102-103, di una rappresentazione alle Grandi Dionisie.

Fatouros<sup>466</sup> e Gerber<sup>467</sup> leggono “τι καινόν”, aggettivo che senza dubbio rimanda alla necessità poetica di produrre qualcosa di sempre nuovo, originale nella forma e/o nel contenuto, pur all’interno di un patrimonio culturale tradizionale; si tratta di una concezione che sarà poi specificamente tematizzata più tardi e che in particolare la lirica di età ellenistica farà propria. A differenza dell’aggettivo κλεινός, ampiamente attestato nella poesia arcaica e, in particolare, in Bacchilide<sup>468</sup>, καινός sembrerebbe invece più tardo: assente in Omero e in Esiodo<sup>469</sup>, nei lirici sarebbe attestato solo qui e in 851.b3 PMG (tra i *Carmina popularia*); anche in Pindaro la pur ricorrente l’idea di “novità” risulta espressa con νέος<sup>470</sup>, e, in questa linea, καινός comincerà a essere parte integrante della lingua letteraria soprattutto a partire dai tragici<sup>471</sup>.

Qualora si prediliga la lettura τι καινόν, si può pensare dunque che la “novità” si riferisca, anche alla luce del confronto con le attestazioni letterarie precedenti più o meno lontane, alla descrizione del ramo genealogico culminante con Dioniso e, dunque, alla connessione del mito di Io con i motivi tipici della poesia ditirambica; Bacchilide darebbe in questo senso vita a una tradizione *nuova* rispetto a quello che Eschilo aveva già messo in scena, se pensiamo, con Irigoín, a una datazione bassa del componimento<sup>472</sup>.

Oppure, arrivando a ribaltare la prospettiva, si può ipotizzare che la novità, sempre in relazione al contenuto, sia riferita al fatto che il mito di Io non fosse stato trattato da altri poeti ad Atene, mai o di recente, ipotesi questa che induce a una datazione più precoce, anteriore ai due drammi analizzati, ovvero compresa tra il 485 e il 468 a.C.<sup>473</sup>: a favore di quest’ipotesi parlerebbe il proemio, lungo ed elaborato, con cui il poeta potrebbe stare presentando se stesso e la propria arte per la prima volta ad Atene<sup>474</sup>, e senza dubbio tradizionale all’interno del genere, rispetto alle caratteristiche compositive molto meno

<sup>466</sup> Fatouros 1966: 188 s. v. καινός.

<sup>467</sup> Gerber 1984: 116 s. v. καινός.

<sup>468</sup> Riferito a città, personaggi illustri, divinità: cfr. Gerber 1984: 126 s. v. κλεινός.

<sup>469</sup> Unica eventuale e incertissima eccezione il fr. 143 M.-W. (non presente nell’ed. Most 2007), in cui, al r. 30 dell’ampiamente frammentario *P.Oxy.* 1358 fr. I.ii, si distingue appena un “καιν[”].

<sup>470</sup> Cfr., oltre a W. J. Slater, *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969: 348 s. v. νέος, in particolare *Ol.* 9.48-49 (“αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ’ ὕμνων νεωτέρων”) e *Isth.* 4.63 (“νεόδματα στεφανώματα”).

<sup>471</sup> Cfr. LSJ<sup>9</sup> s. v. καινός. Zimmermann 1992: 101 n. 3 osserva in particolare che “καινόν τι λέγειν” diventerà un τόπος dell’agone epirrematico della commedia (cfr. Aristoph. *Vesp.* 1051ss.). Andando in questa direzione, si può pensare che Bacchilide abbia mutuato il termine dal dramma contemporaneo, per i temi e i moduli del quale abbiamo già rilevato quanto la sua sensibilità fosse accesa.

<sup>472</sup> “Si, comme nous nous proposons de l’établir plus loin, Bacchylide s’est inspiré d’Eschyle et n’a pu composer son poème qu’après les *Suppliants* et le *Prométhée*, la date à retenir pour le *Dithyrambe V* doit être voisine de 456, à peine un peu postérieure, donc avant l’exil du poète, ou peut-être dans les années qui l’ont immédiatement suivi” (Irigoín 1993: 47). Cfr. anche Irigoín 1993: 49-50.

<sup>473</sup> Di quest’avviso Wilamowitz 1898: 343 e Severyns 1933: 64-66 e 69.

<sup>474</sup> Al contrario, Irigoín 1993: 47 pensa che il proemio sia espressione dell’“état d’esprit d’un poète confirmé, sûr de son art et de sa renommée”.

“consone” alla tipica lirica ditirambica che abbiamo rilevato nelle altre odi analizzate; contro questa particolare interpretazione del concetto di “novità” andrebbe forse però la maniera piuttosto sintetica e veloce con cui il mito di Io viene trattato nel *Ditirambo V*, una modalità di presentazione di un racconto (nessun riferimento ad Argo e soprattutto alla funzione di sacerdotessa di Hera, né alle cause e agli antefatti della metamorfosi; l’esclusione del ramo “egizio” della discendenza della fanciulla-giovenca) che mal si concilierebbe con la mancanza di familiarità con esso da parte del pubblico.

D’altro canto, è vero che, come pensa Zimmermann, rispetto alle scelte mitiche e alle modalità compositive che abbiamo avuto modo di mettere in luce nel corso dell’analisi degli altri ditirambi bacchilidei, il *Ditirambo V* sviluppa una *Erzähltechnik* completamente diversa: mentre il poeta degli altri ditirambi analizzati seleziona sempre un episodio ben specifico e breve, seppur centrale nella vicenda mitica narrata (si pensi, fra tutti, al *Ditirambo II* con vicenda di Eracle e Deianira “in parallelo”, e al *IV*, con il “fotogramma” di Teseo in viaggio verso Atene), nel racconto della vicenda di Io Bacchilide cerca invece di concentrare l’intera e ampia storia della protagonista in pochi versi, sorvolando sugli antefatti e condensando nella descrizione della discendenza fino a Dioniso le successive, numerose generazioni. Sarebbe proprio questa tecnica espositiva la realizzazione concreta della  $\varphi\epsilon\rho\tau\acute{\alpha}\tau\alpha\nu\dots\acute{o}\delta\delta\acute{o}\nu$  del canto preannunciata ai vv. 12-13<sup>475</sup>. L’esigenza di brevità dell’ode potrebbe così essere ben spiegata nel contesto della sua *performance*: se avesse ragione Zimmermann, il quale ritiene che, essendo stato composto per Atene, secondo l’esplicita titolatura, e in onore di Dioniso, lodato nei versi di chiusura, il *Ditirambo V* non possa che essere stato rappresentato alle Grandi Dionisie, allora la brevità del componimento si spiegherebbe con l’esigenza di cantare ben venti ditirambi in un’unica giornata e saremmo di fronte a un “kleine Stück von unschätzbarem Wert, als es einen Blick in die chorlyrische Massenproduktion bietet, die für die Großen Dionysien alljährlich nötig war”<sup>476</sup>.

## 4.5.2 Bacchilide “pindarico”

Il *Ditirambo V* appare senza dubbio come il “traditionellste Chorlied dieses Genres unter den erhaltenen Dithyramben des Bakchylides”<sup>477</sup>. E’ essenzialmente l’unico dei ditirambi bacchilidei a contenere un esplicito riferimento a Dioniso, per di più costruito su quegli

<sup>475</sup> Cfr. Zimmermann 1992: 102.

<sup>476</sup> Zimmermann 1992: 102-103. Cfr. Zimmermann 1992: 33, Privitera 1965: 87 e Pickard-Cambridge 1968: 72.

<sup>477</sup> Zimmermann 1992: 101.

aspetti del culto del dio più direttamente e profondamente connessi con la lirica del genere, la μανία bacchica (“ὄρσιβάκχαν”, v. 49) e i cori poetici (“χορῶν στεφαν[αφόρων”, v. 51). Procedendo in questa direzione interpretativa, anche dietro la connessione genealogica tra Io e Dioniso si potrebbe adombrare un altro celato e raffinato elemento di unione, proprio nell’assillo e nella pazzia, nell’οἶστρος (quello che molti editori vedono perduto alla fine del v. 40, “οἶστρο...”<sup>478</sup>) cui la fanciulla-giovenca è condannata da Hera: allora, le caratteristiche di Dioniso, che assilla le donne con la furia bacchica, e dei contesti dionisiaci, all’insegna della μανία, dell’irrazionalità e della follia, richiamerebbero la vicenda dell’antica progenitrice del dio che, punta dall’assillo mandato da Hera, si perde nella disperazione delle sue peregrinazioni. In questo senso, Bacchilide avrebbe potuto voler ricercare, in un modo nuovo e originale, l’ἄτιον della μανία dionisiaca, non nel vino, ma nell’assillo che rese folle Io, antenata di Dioniso.

Oltre che per la connessione con il culto dionisiaco e alle lodi in onore del dio della follia bacchica, il *Ditirambo V* si caratterizza come ode dal gusto tradizionale fin dal proemio (vv. 1-14), in cui vengono sviluppati motivi parte integrante del repertorio proprio dei ditirambi e, in particolare, della loro tipica apertura, com’è emerso dall’analisi dei resti dei ditirambi di Pindaro<sup>479</sup>: in particolare, riflessioni sul canto e sul suo contesto, lodi dell’arte e della tecnica del poeta e della città committente.

E proprio le riflessioni di poetica d’apertura contengono diversi τόποι tra i più tradizionali, in generale, della lirica corale, per noi soprattutto epinicia, a partire dal motivo archetipico delle potenzialmente infinite possibilità del canto, realizzato attraverso l’antica metafora della “strada”<sup>480</sup>, la stessa che si trova anche in Bacch. 5.31-33 (“νῦν καὶ ἐμοὶ μυρία πάντα κέλευθος | ὑμετέραν ἀρετάν | ὑμεῖν...”) e che apre anche *Isth. IV* di Pindaro (“ἔστι μοι θεῶν ἕκατι μυρία παντῆ κέλευθος...”, v. 1), proseguendo poi per quelli dell’immortalità ed eternità del canto (“ἀμβροσίων μελέων”, v. 2) e della centralità divina all’interno dell’ispirazione poetica: il poeta è tale in quanto ispirato, quasi esiodicamente, dalle Muse (“ὄς ἂν παρὰ Πιερίδων λάχῃσι δῶρα Μουσᾶν”, vv. 3-4), mentre le Cariti conferiscono “τιμάν” (vv. 5-8) al canto, per quanto concerne la forma, lo stile, la bellezza. Ancora, il verbo ὕφαινω, al v. 8, richiama, attraverso l’immagine della tessitura che abbiamo visto cara a Bacchilide<sup>481</sup>, la dimensione dell’abilità tecnica del poeta-artigiano.

<sup>478</sup> Maehler 2003: 68 stampa il testo proposto (lo stesso in Irigoin 1993: 55) e in più offre in apparato la congettura di “οἶστροπλάξ” Blass e Festa.

<sup>479</sup> Cfr. Capitolo 2 e, in particolare, par. 2.1.

<sup>480</sup> Già omerica, nelle οἶμαι del canto poetico (cfr. e.g. *Od.* 8.481 “οἶμας Μοῦσ’ἔδίδαξε” e 22.347-348 “αὐτοδίδακτος δ’εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας | παντοίας ἐνέφυσεν”).

<sup>481</sup> Cfr. Bacch. 16.24 e 17.51, nonché 5.9, insieme con le Cariti.

All'interno di una cornice teorica collocata sul piano del generale, garantito dalle forme impersonali "πάρεστι", al v. 1, e "πρέπει", al v. 12, e dall'indistinzione delle innumerevoli strade del canto del v. 1, Bacchilide sviluppa il motivo dell'orgogliosa esaltazione delle capacità individuali del poeta parlante, ricordato esplicitamente al v. 11 ("εὐαίνετε Κηῖα μέριμνα"): a "colui che ha ricevuto i doni delle Muse", infatti, e i cui canti sono circondati "dall'onore conferito dalle Cariti", massimamente si addice perseguire la φερτάταν... ὁδὸν, che da Calliope, musa della poesia per eccellenza, ha ottenuto "ἔξοχον γέρας" (vv. 12-14).

Il confronto velatamente istituito tra il "mestiere" e il ruolo del poeta in generale e l'abilità e l'eccellenza particolari e orgogliose di Bacchilide assume così un innegabile gusto pindarico e svolge di certo la tradizionale funzione di attirare l'attenzione del pubblico preannunciando il racconto mitico e creando quelle aspettative che, secondo Irigoien, alla fine dell'ode rimangono deluse da un racconto scarno e la cui protagonista resta priva di caratterizzazione, a differenza di quanto accade in quelle rappresentazioni tragiche dell'eroina cui pure Bacchilide, secondo il filologo francese, si sarebbe ispirato<sup>482</sup>.

In realtà, il *Ditirambo V* offre un'altra sfumatura di quel ritratto di Bacchilide come poeta composito e multiforme che sta via via emergendo nel corso della lettura dei suoi ditirambi: il poeta di Ceo si rivela con quest'ode capace anche di essere poeta tradizionale, cantore dell'arte delle Muse e del culto di Dioniso, ma sempre dotato di una evidente sensibilità per l'occasione e la *performance* del canto, e di una spiccata capacità di rifunzionalizzare temi e motivi, più o meno vecchi, per dare vita a un'opera perfettamente adatta allo specifico ed irripetibile contesto del canto. Se da una parte il paragone con la musa di Pindaro cui il *Ditirambo V* spontaneamente induce non avvantaggia di certo il poeta di Ceo, dall'altra quest'ode, presentando alcuni motivi tradizionali particolarmente cari alla lirica corale, spinge ad apprezzare ancor più la particolarità dei componimenti finora analizzati, che, per contrasto, emergono in tutta la loro originalità e *nuova* complessità, espressione dell'incontro, sempre funzionale all'occasione e al messaggio, di temi e motivi ricavati dalla tradizione e rinnovati alla luce del dialogo con generi differenti e il gusto letterario individualmente bacchilideo.

---

<sup>482</sup> Cfr. Irigoien 1993: 48-50.

## 4.6 Il *Ditirambo VI*. Il mito di Ida e Marpessa per Sparta

La colonna XXXIX (X) del *P. Brit. Mus. 733* restituisce solo i primi undici versi, frammentari nell'estremità destra, della ventesima ode di Bacchilide, l'ultimo dei ditirambi che possiamo leggere, prima che il supporto si interrompa. Il papiro tramanda anche il titolo del carme, “Ἰδας. Λακεδαιμονίους”, apposto ancora una volta nel margine sinistro della colonna, in corrispondenza delle prime due linee del componimento.

L'ode rievoca il mito delle nozze di Ida e Marpessa a Sparta (vv. 4-6), dopo la fuga dal re Eveno, padre della fanciulla, riuscita grazie ai cavalli di Poseidone (vv. 7-11):

Σπάρτα ποτ'έν ἐ[ύρυχόρω  
 ξανθαὶ Λακεδα[ιμονι . . .  
 τοιόνδε μέλος κ[ . . . .  
 ὄτ' ἄγετο καλλιπά[ρᾱιον  
 5 κόραν θρασυκάρδ[ιος Ἰδας  
 Μάρπησσαν ἰοτ[ . . . .  
 φυγῶν θανάτου τ[ . . . .  
 ἀναξίαλος Ποσ<ε>ι[δάν . . . .  
 ἵππους τέ οἱ ἴσαν[έμους  
 Πλευρῶν'ές ἐϋκτ[ιμέναν  
 10 χρυσάσπιδος υἰὸν Ἄρηος

Secondo il tradizionale svolgimento completo del mito, Ida rapì Marpessa, poiché il padre di lei Eveno non voleva concederla in sposa a nessuno fra i pretendenti, e fuggì grazie all'aiuto di Poseidone che gli fornì dei cavalli alati. Eveno inseguì gli amanti ma, arrivato al fiume Licorma, resosi conto di non essere più in grado di raggiungerli, si gettò nel fiume, che così da quel momento prese il suo nome. Durante il viaggio verso la casa di Ida in Messenia, poi, Apollo si invaghì della fanciulla e cercò di rapirla, ma Ida lo sfidò a una gara con l'arco; Zeus intervenne per risolvere la situazione e affidò la scelta dello sposo a Marpessa, che preferì il mortale Ida<sup>483</sup>.

Proprio l'interessante “dichiarazione” d'apertura del carme ci permette di individuare il momento del mito raccontato da Bacchilide nei pochi versi del *Ditirambo VI* che il papiro londinese ci consente di leggere: il coro annuncia che il μέλος che sta intonando rievoca e ripropone quello che una volta le bionde fanciulle spartane cantarono (vv. 1-3) quando Ida

<sup>483</sup> [Apollod. ] *Bibl.* 1.7.8; [Plu. ] *Fluv.* 8, 1; Eust. *ad Il.* 9.557, p. 776; Hyg. *Fab.* 242, 1. Un'indagine accurata sulle fonti del mito è stata condotta da Di Marzio 2006, pp. 201-204.



condusse Marpessa come sua sposa a Sparta. Siamo dunque nella parte centrale del mito: dopo la fuga di Ida da Eveno, cui si allude ai vv. 7-9, e prima dello scontro con Apollo.

Per ciò che concerne il modo in cui il racconto mitico doveva proseguire nel corso del componimento, si può già avanzare qualche ipotesi. Pensando che i versi iniziali, in funzione proemiale, inquadrino in maniera sintetica e globale l'intero mito che troverà poi sviluppo nell'ode, la rievocazione del momento delle nozze potrebbe introdurre una narrazione retrograda fino all'episodio della gara con i carri tra Eveno e il pretendente della figlia. Al contrario, qualora si scorga negli stessi versi incipitari l'antefatto della vicenda, ci dovremmo aspettare una continuazione del racconto con gli eventi successivi al matrimonio, e, in particolare, con lo scontro con Apollo.

#### 4.6.1 Sparta, il *Ditirambo VI* e il *fr. 20A M.*

Lo specifico segmento del mito di Ida e Marpessa narrato da Bacchilide nei versi restanti del *Ditirambo VI* non risulta trattato da altri autori precedenti. L'episodio della gara con l'arco tra Ida ed Apollo sembra invece essere stato molto celebre, a partire da un'allusione già in *Il.* 9.553-560, in cui Fenice, narrando la vicenda dell'ira di Meleagro, menziona la storia di sua madre Marpessa e di Ida, il più forte tra i mortali, che osò sfidare Apollo<sup>484</sup>.

Proprio uno scolio relativo a questo passo omerico riporta il contenuto di un carme di Simonide (PMG 563 = °F 353 Poltera)<sup>485</sup> interamente incentrato sul ratto di Marpessa, figlia di Eveno, da parte di Ida, figlio di Afareo; il componimento rievocava, dopo il rapimento, la fuga di Ida, grazie ai cavalli di Poseidone, l'inseguimento e l'annegamento di Eveno nel fiume Licorma, le nozze di Ida e Marpessa e, infine, lo scontro, in Messenia, tra Ida e Apollo per la

<sup>484</sup> “Ἀλλ’ ὅτε δὴ Μελέαγρον ἔδυ χόλος, ὃς τε καὶ ἄλλων | οἰδάνει ἐν στήθεσσι νόον πύκα περ φρονεόντων, | ἦτοι ὁ μητρὶ φίλῃ Ἀλθαίῃ χωόμενος κῆρ | κείτο παρὰ μνηστῆ ἄλόχῳ καλῇ Κλεοπάτρῃ, | κούρῃ Μαρπήσσης καλλισφύρου Εὐηνίνης | Ἰδέω θ’, ὃς κάρτιστος ἐπιχθονίων γένετ’ ἀνδρῶν | τῶν τότε – καὶ ῥα ἄνακτος ἐναντίον εἴλετο τόξον | Φοίβου Ἀπόλλωνος καλλισφύρου εἵνεκα νύμφης”.

<sup>485</sup> Σ Hom. *Il.* 9.557-558 (2.518.51-519.62 Erbse) “Ἰδας ὁ Ἀφαρέως μὲν παῖς κατ’ ἐπὶ κλησιν, γόνος δὲ Ποσειδῶνος, Λακεδαιμόνιος δὲ τὸ γένος, ἐπιθυμήσας γάμου παραγίνεται εἰς Ὀρτυγίαν τὴν ἐν τῇ Χαλκίδι καὶ ἐντεῦθεν ἀρπάζει τὴν Εὐηνοῦ θυγατέρα Μάρπησσαν. ἔχων δὲ ἵππους Ποσειδῶνος ἠπειγέτο. ὁ δὲ Εὐήνος εἰς ἐπιζήτησιν ἐξῆλθε τῆς θυγατρὸς, ἐλθὼν δὲ κατὰ τὸν Λυκόρμαν ποταμὸν τῆς Αἰτωλίας, μὴ καταλαβὼν, ἑαυτὸν εἰς τὸν ποταμὸν καθῆκεν· ὅθεν ὁ Λυκόρμας Εὐήνος μετωνομάσθη. κατὰ δὲ τὴν Ἀρήνην ἀπαντήσας Ἀπόλλων τῷ Ἰδῷ λαμβάνεται τῆς Μαρπήσσης. ὁ δὲ ἔτεινε τὸ τόξον καὶ διεφέρετο περὶ τοῦ γάμου: οἷς κριτῆς ὁ Ζεὺς γενόμενος αἴρεσιν τοῦ γάμου ἐπὶ τῇ Μαρπήσσει τίθεται. ἡ δὲ δεῖσασα, μὴ ἐπὶ γήρα καταλίπη αὐτὴν ὁ Ἀπόλλων, αἰρεῖται τὸν Ἰδαν. οὕτως δὲ Σιμωνίδης τὴν ἱστορίαν περιεῖργασται”. L’attribuzione a Simonide, tuttavia, non è certa, in quanto l’ultimo rigo di testo potrebbe essere corrotto: una variante testuale presente nella versione T degli scoli riporta infatti “ὡς διάσεμον οὖν τὴν ἱστορίαν <οὐ> περιεῖργασται”, che è spesso accettata da editori e commentatori e si riferirebbe al fatto che Omero non ha raccontato compiutamente tutta la vicenda. Cfr. Snell 1952: 157; Poltera 2008: 587-588.

fanciulla, che alla fine sceglie come suo sposo il mortale Ida, nel timore di essere abbandonata dal dio una volta invecchiata.

Il contenuto dello scolio, oltre che per il fatto di conservare memoria di una versione del mito completa dell'episodio narrato da Bacchilide in ciò che resta dell'ode 20, si segnala per un'altra peculiarità, che trova un interessante riscontro proprio nel carne bacchilideo: Ida infatti è caratterizzato come spartano ("Λακεδαιμόνιος δὲ τὸ γένος"), mentre non si fa cenno alle origini messeniche tradizionalmente attestate per l'eroe<sup>486</sup>. Ciò presuppone quindi un punto di vista chiaramente spartano, rintracciabile anche nel *Ditirambo VI*.

Bacchilide enfatizza ulteriormente tale prospettiva "locale" collocando anche le nozze tra Ida e Marpessa nella stessa città, e aprendo così il carne proprio nel segno di Sparta ("Σπάρτα...", v. 1). Questa deliberata colorazione lacedemone del mito, ancor più della didascalia presente nella titolatura, fa unanimamente propendere gli editori per una esecuzione spartana: la musa ditirambica bacchilidea si rivela ancora una volta sensibilmente attenta al suo pubblico.

Uno scolio all'*Istmica IV* di Pindaro, poi, tramanda che Bacchilide raccontasse che Eveno era macabramente solito appendere i teschi dei pretendenti di Marpessa al tetto del suo palazzo<sup>487</sup>; due fonti altrettanto tarde, Tzetzes e Eustazio, aggiungono che Eveno uccideva i pretendenti dopo averli sfidati a una gara col carro, come Enomao, Anteo e Diomede Trace<sup>488</sup>. Se dunque Bacchilide avesse inserito proprio nel corso del *Ditirambo VI* un rimando tramite *flashback* a simili antefatti, l'avrebbe verosimilmente fatto nel tentativo di compiacere il gusto del pubblico spartano, particolarmente avvezzo a temi mitici di questo tipo, di cui la tradizione locale appare ricca: basti pensare alla storia di Icario, re di Sparta e fratello di Tindareo, che aveva organizzato una gara di corsa tra i pretendenti della figlia Penelope, vinta alla fine da Odisseo<sup>489</sup>; o al mito di Pelope e Ippodamia, in cui pure ricorrono la figura del severo padre della fanciulla, Enomao, la sanguinosa gara col carro imposta ai pretendenti, e l'aiuto fornito da Poseidone al vincitore Pelope.

<sup>486</sup> Cfr. Pind. *Ne.* 10.60-72 e Theocr. 12.137-213.

<sup>487</sup> Schol. Pind. *Isth.* 4, 92a (Drachmann III: 236): "κρανίοις ὄφρα ξείνων· ἰδίως τὸν Ἀνταῖόν φησι τῶν ξένων τῶν ἠττωμένων τοῖς κρανίοις ἐρέφειν τὸν τοῦ Ποσειδῶνος ναόν· τοῦτο γὰρ ἰστοροῦσι Διομήδην τὸν Θρᾷκα ποιεῖν, Βακχυλίδης δὲ Εὔηνον ἐπὶ τῶν Μαρπίσσης μνηστήρων, οἱ δὲ Οἰνόμαον, ὡς Σοφοκλῆς".

<sup>488</sup> Eusth. ad Hom. *Il.* 9, 557, p. 776.8; Tzetzes ad Lykophr. 160.

<sup>489</sup> Secondo la versione narrata da Paus. 3.12.1-2; 20.10-11, Icario, dispiaciuto all'idea che la figlia dovesse abbandonare Sparta, prima cercò di persuadere gli sposi a trattenerli lì, poi li inseguì col carro per un certo tratto; Odisseo infine ingiunse a Penelope di scegliere tra lui e il padre ed ella si coprì il capo per pudore lasciando intendere che avrebbe seguito il marito. Com'è evidente, la storia di Odisseo e Penelope offre più di un punto di contatto con quella di Ida e Marpessa.

Lo scolio potrebbe però ugualmente riferirsi anche a un altro componimento bacchilideo, tramandatoci dal *P. Oxy.* 1361, il *fr.* 20A M., generalmente classificato come *Encomio II*<sup>490</sup>, in quanto rinvenuto sullo stesso papiro che contiene i *frr.* 20B e 20C, più chiaramente riconducibili al genere encomiastico.

Nei trentacinque versi che ci è dato leggere, anche il *fr.* 20A sviluppa in dettaglio il mito di Marpessa, e in maniera consonante con il contenuto del *Ditirambo VI*. Dopo un ritratto severo del padre Eveno θρασύχειρ e μαιφόνος, che teneva la figlia segregata in casa impedendole le nozze (vv. 1-12), Bacchilide racconta di quando giunse Ida splendente e rapì la fanciulla, in sella ai veloci cavalli di Poseidone (vv. 18-24); negli ultimi versi che si possono ancora leggere, si possono scorgere tracce di una “furente” reazione del padre (π[ατέρ’ ἢ μ]αινόλις..., v. 43), che verosimilmente segue il resoconto dell’accaduto da parte di un messaggero (ὠ]κύς ἄγγελος, v. 30) e presumibilmente precede il successivo episodio dell’inseguimento dei fuggiaschi da parte del re.

La ricostruzione del frammento offerta da Snell è certamente corretta, dunque, per quanto riguarda la scansione tra mito e attualità: non sembrano infatti esserci dubbi che i vv. 7-12 contenessero un riferimento a personaggi attuali, come lascia intendere l’uso del presente per i verbi di questa sezione (ἄχθεται, al v. 6, e ἰκετεύει, al v. 7)<sup>491</sup>. Inoltre, il verbo λέγουσι del v. 13 è spesso usato nella lirica corale come marca denotante il passaggio dalla sezione gnomico-attuale a quella mitica, che esordisce con la presentazione ricca di epiteti dei due personaggi mitici, Eveno e Marpessa, ai vv. 13ss.

Proprio mediante il confronto con l’*Encomio II*, in cui la leggenda di Ida e Marpessa sarebbe stata usata come mero termine di confronto eulogistico, Snell propone di immaginare per il seguito del *Ditirambo VI* una più dettagliata e completa esposizione della storia<sup>492</sup>. Ma tale prospettiva, soprattutto per ciò che concerne lo sviluppo della sezione mitica all’interno dei versi superstiti del *fr.* 20A, sembra dare torto all’evidenza di un racconto che pare abbracciare la vicenda fin dal suo momento iniziale e continuarla, per ciò che ci è dato supporre dai resti del testo, verosimilmente almeno fino al felice esito della fuga dei due amanti<sup>493</sup>.

<sup>490</sup> Recentemente Di Marzio 2006 ha sollevato seri dubbi sulla plausibilità di una simile attribuzione, in favore di una sua collocazione tra i ditirambi. Per la difesa della tradizionale ascrizione del carme al genere encomiastico, anche per ragioni metriche, cfr. già Maehler 1997: 323 e ora Nobili 2013: 40 e n. 38.

<sup>491</sup> Snell 1952: 156-163. Cfr. anche Nobili 2013: 39ss.

<sup>492</sup> Snell 1952: 158.

<sup>493</sup> Anche Di Marzio 2006: 204-207 è incline a pensare che nell’*Encomio II* il mito ricevesse una trattazione organica.

Sul tipo di sviluppo conferito al racconto mitico nell'ode 20, invece, sembra che i versi rimasti non permettano di esprimersi. Se e in quale misura Bacchilide avesse innovato, nel caso di anteriorità del ditirambo rispetto all'encomio, inserendo elementi del tutto sconosciuti o, più verosimilmente, poco noti alle elaborazioni precedenti, è difficile a dirsi.

L'ipotesi di una *performance* davanti a un pubblico spartano e le poche varianti distinguibili come tali introdotte nell'episodio mitico (Ida eroe lacedemone e le nozze a Sparta, nonché l'estrema somiglianza con miti di tradizione locale) inducono a ritenere molto probabile una revisione del racconto, nell'ottica di una rifunzionalizzazione della materia mitica in rapporto alla cornice e all'uditorio della rappresentazione. La scelta stessa del soggetto mitico, la rievocazione delle vicende di Marpessa, sembra conciliarsi perfettamente con la pratica di matrimonio δι'ἀρπαγῆς in uso a Sparta, di cui la leggenda sembra fornire un chiaro *exemplum*<sup>494</sup>.

Quel rapporto di interdipendenza tra mito e attualità che ha fatto pensare a Zimmermann<sup>495</sup> a un'esecuzione da parte di un coro di fanciulle, sovrapponendo appunto il coro reale della *performance* a quello mitico delle "bionde fanciulle spartane" (v. 2), permetterà a noi di collocare agevolmente il *Ditirambo VI* accanto ad altre odi già analizzate, e, nello specifico, ai *Ditirambi III e IV*: il particolare episodio mitico selezionato da Bacchilide per i versi iniziali dell'ode 20 sembra ben inquadrato se pensato nella cornice di una festa dedicata ai giovani, o simboleggiante un rito di passaggio adolescenziale, specificamente femminile<sup>496</sup>, o, altrimenti, se interpretato alla luce di quelle tematiche, morali e sociali, per le quali la

<sup>494</sup> Cf. Calame 1977, 326-332; Di Marzio 2006: 208. Dato che i versi superstiti ricordano le forme e i temi dei canti di saluto a una coppia appena sposata, Blass 1898: 60 fu indotto a classificare il carme come imeneo, sulla base in particolare del fatto che le parole iniziali dell'ode (vv. 1-3) richiamassero alla mente proprio l'imeneo con cui, in Aristoph. Av. 1731-1736, il coro dà il benvenuto a Pistetero e Basilea appena sposati a Olimpia ("Ἡρα ποτ'Ὀλυμπία | τῶν ἡλιβάτων θρόνων | ἄρχοντα θεοῖς μέγαν | Μοῖραι ξυνεκοίμισαν | ἐν τοιῷδ'ὕμεναίω. | Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι'ῶ") Il ritornello si ripete ai vv. 1742 e 1754). Jurenka 1899: 219-220, notando invece una maggiore affinità con l'*Idillio XVIII* di Teocrito, l'*Epitalamio di Elena*, in cui dodici fanciulle cantano fuori del θάλαμος, a Sparta, offrendo congratulazioni e auguri ad Elena e Menelao appena sposati, avvicina questo carme al genere epitalamio, pur ammettendo la possibilità di un encomio. La critica moderna non mette più in dubbio la classificazione alessandrina, ritenendo che non ci sia motivo di considerare il carme né un imeneo né un epitalamio: oltre a legittimi dubbi sulla validità dei paralleli avanzato da Blass e Jurenka, il *Ditirambo VI* appare evidentemente pervaso dello stile e del tono di un imeneo o di un epitalamio nella misura in cui il mito trattato riguarda un ratto nuziale.

<sup>495</sup> Zimmermann 1992: 105. Cfr. Calame 1977: 174. Cfr. Jebb 1905: 239, Zimmermann 1992: 105, Irigoien 1993: 57-58.

<sup>496</sup> Come rileva Nobili 2013: 38 e come è emerso dalla presente analisi, fin dalla sua Parte I, non bisogna pensare che il ditirambo, così come qualunque altro genere poetico, fosse in epoca arcaica e classica codificato da precise norme che lo rendessero uniforme a livello panellenico: esso si adattava alle tradizioni religiose e culturali delle diverse *poleis* assumendo caratteri diversi da città a città. Attualmente, non si ha un'idea chiara dei connotati con cui il culto dionisiaco si presentasse a Sparta. A Sparta sono in ogni caso attestate *performances* annuali di cori femminili, associate a manifestazioni orgiastiche, in onore di Artemide Καρυάτις. Cfr. Calame 1977: 271ss; Zimmermann 1992: 105.

sensibilità bacchilidea si è già rivelata particolarmente solerte nel corso dell'analisi – la gioventù, i suoi valori, la sua formazione ed evoluzione nell'età adulta.

## Conclusioni

“ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός  
τό τε πάλαι τό τε νῦν. Οὐδὲ γὰρ ῥᾶστον  
ἀρρήτων ἐπέων πύλας  
ἐξευρεῖν.”  
Bacchilide, *fr.* 5 M. (*Paianes*)

La personalità di Bacchilide poeta non emerge in modo prorompente da ciò che possiamo apprezzare della sua opera; i resti della sua poesia non gridano una loro specifica e unica voce, riconoscibile tra mille altre.

Quella che potrebbe apparire un’essenza sfuggente, poco nitida e un po’ soffocata dalla riproposizione di temi già lungamente e complessamente elaborati da un’antica tradizione poetica e culturale, è anche però l’espressione di una caratteristica che per la lirica corale arcaica era sentita come indispensabile: si tratta di quella che Bruno Gentili teorizza come “regola del polipo”<sup>497</sup>, ossia l’esigenza per un poeta di lirica corale di adattare il canto all’occasione e alle specifiche circostanze della *performance*.

In quest’ottica, è ben emerso, nel corso dell’analisi ode per ode, il *particolare* modo di Bacchilide di lavorare e di intendere il mestiere e il compito del ditirambografo. Il poeta di Ceo si rapporta con il patrimonio letterario a disposizione non come con un ostacolo tanto erto da compromettere l’originalità della propria voce; piuttosto, come con un patrimonio con cui dialogare e confrontarsi attivamente, come con un tesoro dal quale attingere i temi e le forme più giusti e adatti, da rielaborare e rifunzionalizzare per l’irripetibile occasione della *performance* e il personale messaggio da comunicare, per creare insomma un’opera d’arte che sappia nello stesso tempo di noto e di nuovo, che abbia in sé l’efficacia di temi e valori condivisi con il pubblico e l’incisività di un’impronta individuale.

“Ἐτερος ἐξ ἑτέρου σοφός | τό τε πάλαι τό τε νῦν” (*fr.* 5.1-2). Le vie del canto sono potenzialmente infinite (come nei versi incipitari del *Ditirambo V*), ma alla difficoltà di “trovare le porte di parole non dette” sopperisce il talento del poeta efficace, colui che è in

<sup>497</sup> Gentili 1995<sup>2</sup>: 165-211.

grado di scovare non tanto il sentiero non ancora battuto, ma la “φερτάταν... ὁδὸν” (Bacch. 19.12-13), la “strada migliore” per esprimere il proprio messaggio e nello stesso tempo compiacere l’uditore, primo fruitore del canto, tanto da meritare l’onore conferito dalle Cariti e la gloria dei doni delle Muse.

A conclusione di questo studio interpretativo, superando ora i limitati confini della composizione di ogni singola ode, che per Bacchilide sono risultati regolati e commisurati alle esigenze comunicative avvertite in rapporto alla particolare occasione e allo specifico pubblico, giustapponiamo i dati emersi dall’analisi dei componimenti, come le tessere di un mosaico, e guardiamo l’opera da un fuoco più lontano, da un punto di vista d’insieme: si può in questo modo proporre un’interpretazione del senso e del valore della poesia ditirambica bacchilidea e fornire una collocazione di questa particolare espressione del genere all’interno della sua linea evolutiva.

I *Ditirambi* di Bacchilide, così, risultano inserirsi perfettamente all’interno della caratterizzazione del genere e delle sue proprietà originarie, per come esse sono emerse nella Parte I del presente lavoro, per quanto riguarda nello specifico il loro impianto essenzialmente e macroscopicamente narrativo. Il mito è al di sopra di tutto e il racconto pervade tutta l’ode, tanto che carmi come il *Ditirambo I* si “riducono” a pura e sola narrazione mitica, senza proemio, senza riflessioni gnomiche, con quegli interventi della voce narrante – necessari a scandire e modulare il racconto e a mantenere la distanza tra piano della finzione mitica e piano reale del canto – ridotti al minimo (come nel *Ditirambo II* e nel *III*), o addirittura all’inesistente (per dare vita a quella per noi unica forma compositiva “drammatica” del *Ditirambo IV*).

D’altro canto, la concreta assenza di Dioniso, originario ispiratore e dedicatario del genere come espressione culturale, e la scelta di miti e temi completamente slegati dall’atmosfera del culto di quella divinità (fatto salvo il particolare caso del *Ditirambo V*), colloca i *Ditirambi* bacchilidei in un contesto ormai già lontano da quello antico rituale, in qualità di componimenti dotati di una propria “autonomia” da quel mondo, sciolti, nell’impianto, dall’influenza e dalla presenza del dio e aventi senso come forma d’arte comunicativa assoluta e principalmente indirizzata alla comunità. Si può fin d’ora “empiamente” affermare, come si potrà con ancora maggiore legittimità più avanti, che il ditirambo bacchilideo sia “dedicato” non più a Dioniso, ma al pubblico, e in funzione di esso composto e concepito.

L’indagine sull’arrangiamento compositivo della materia mitica e, più in generale, sul rapporto con il patrimonio letterario a disposizione, condotta per ogni ode, ha fatto d’altra

parte emergere un dato importante, non messo in luce in modo sufficientemente problematico dalla critica, ossia la vicinanza e i frequenti e profondi contatti con il genere tragico.

I pure evidenti legami con l'epica hanno avuto modo di trovare approfondimento fin dalle prime fasi della critica bacchilidea; per i ditirambi, tuttavia, l'impostazione propria di quegli studi antichi e moderni che si siano concentrati ad individuare gli echi omerici appare limitativa, dimostrando il difetto di trascurare il confronto diretto del lirico di Ceo con la poesia di Esiodo, emerso soprattutto nell'analisi dei *Ditirambi II e V*.

Anche i complessi rapporti con la musa pindarica appaiono, alla fine dell'indagine, sostanzialmente da rivedere, per quanto riguarda i ditirambi ancor più che per gli epinici. L'idea di subalternità e inferiorità dei prodotti lirici del poeta più giovane rispetto a quelli del grande e magnifico poeta tebano va decisamente abbandonata: con la dovuta prudenza dettata dalla parzialità della nostra conoscenza, ciò che leggiamo della produzione ditirambica dell'uno e dell'altro poeta provoca l'impressione di due espressioni diverse, di due interpretazioni del genere differenti, di due voci animate da un gusto e da un impulso distinti. L'apparente "semplicità" del poeta di Ceo contrasterebbe con l'altisonanza e la complessità delle forme e dei toni della musa pindarica; ma non si vede come poter attribuire questa categoria a una poesia che è apparsa curata e studiata, tanto nelle scelte compositive quanto in quelle stilistiche, e in cui un termine o un epiteto sono selezionati per attivare deliberatamente profondi meccanismi di rievocazione di conoscenze pregresse nell'ascoltatore. Si è infatti ben visto come la tecnica narrativa di Bacchilide possa funzionare secondo dinamiche anche oblique e assai lucidamente concepite.

Abbiamo visto come, oltre che con i tradizionali generi dell'epica e alle precedenti e coeve voci della lirica corale arcaica, la lettura e l'analisi di diversi dei componimenti esaminati e, in particolare, quelle dei *Ditirambi II, III e IV*, abbia spontaneamente messo in luce un rapporto privilegiato intrattenuto dalla musa ditirambica bacchilidea con i temi, e ancora più sorprendentemente con le forme e i moduli, della tragedia attica.

Nei ditirambi aventi come protagonista Teseo abbiamo rilevato una voluta tendenza a una messa in scena "drammatica", dal punto di vista espressivo, del racconto mitico: nel *Ditirambo III*, lo scontro verbale tra Minosse e l'eroe ateniese, con gli interventi in terza persona ridotti al minimo e un'attenzione descrittiva alla cornice scenografica, è realizzato come se i due personaggi fossero concepiti nelle vesti di attori sulla scena; per il *Ditirambo IV*, ha spiccato una decisa mimeticità, conferita al carne dalla particolarissima struttura totalmente dialogica, con un'alternanza diretta di voci parlanti, e dalla riproposizione di



moduli tipici della tragedia attica arcaica, quali la forte tensione extrascenica e un patetico e ironico gioco di accostamento di diversi livelli di conoscenza. Questo stesso ultimo procedimento della giustapposizione di diversi piani conoscitivi e temporali ha permesso a Bacchilide pure di sviluppare pienamente la dimensione tragica del personaggio di Deianira nel *Ditirambo II*, in cui il dialogo con le *Trachinie* sofoclee si fa così vicino da dare vita a stretti contatti non solo in termini di omogenee scelte narrative, ma, come abbiamo rilevato, sorprendentemente anche lessicali e linguistiche.

Sulle modalità che resero eventualmente possibile un così serrato e profondo rapporto tra l'esperienza ditirambica bacchilidea e la tragedia attica abbiamo avanzato solo delle ipotesi. Abbiamo notizie così vaghe della vita di Bacchilide, che ci permettono solo orientativamente di seguire gli spostamenti di un poeta che tuttavia, dalle fonti in nostro possesso, pare aver viaggiato più volte nel corso della sua vita, inizialmente all'ombra del già affermato zio Simonide, e dalla sua piccola Ceo al Peloponneso, e fino alla Sicilia.

I contatti così vicini, che si fanno anche di natura testuale, con la coeva tragedia sofoclea, inducono tuttavia a postulare una presenza ateniese di Bacchilide al momento, non precisato ma da collocare quindi in una prima fase della produzione sofoclea, in cui le *Trachinie* furono inscenate; è apparsa assolutamente non verosimile infatti l'ipotesi alternativa di una circolazione di versioni scritte delle tragedie ateniesi, che necessiterebbe di essere supposta come estesa a livello geografico al di fuori dell'Attica e inverosimilmente vicina a livello cronologico alla data di rappresentazione.

La marcata sensibilità di Bacchilide ditirambografo per i temi e le forme sviluppati dal genere tragico non è d'altro canto così spiazzante, se inserita nella parabola evolutiva del ditirambo, evidentemente in corrispondenza di quel segmento che sarebbe per noi buio senza la sua poesia, e che specificamente collega la tarda età arcaica fino alla "riemersione" degli sviluppi apparsi "degenerati" a Platone, "nuovi" agli studiosi moderni.

E infatti, proprio di esiti "nuovi" non si può essenzialmente parlare, da ciò che dei ditirambi bacchilidei è emerso nel corso della presente analisi. Agli sviluppi del ditirambo di poeti come Melanippide di Melo, Filosseno di Citera, Cinesia di Atene, Frinide di Mitilene e Timoteo di Mileto, si arriva infatti evidentemente mediante un lungo processo che con Bacchilide appare allora già cominciato, e, al contrario, fuori dal quale rimase forse ancora Pindaro, più interessato, per quel che possiamo leggere, a riportare in vita e ridare senso alle antiche matrici cultuali del canto, in modo probabilmente *distintivo* rispetto ai ditirambografi suoi contemporanei.

All'epoca di Bacchilide, dopo almeno un secolo di elaborazione ed evoluzione a partire dal ruolo nella codificazione dei caratteri del genere svolto da Arione a Corinto, il ditirambo si presenta ormai come una forma letteraria dotata di una sua identità e specifiche funzionalità, ancora – solo residuamente – culturali (*Ditirambi II e V*), ma soprattutto agonali e civiche. Si trattava ormai di una forma di spettacolo e di intrattenimento della comunità in occasioni di risonanza collettiva, spesso condivise con quelle di rappresentazione dei testi tragici.

In questa fase, dunque, il ditirambo conosce, dialoga e risente dell'esperienza tragica, che nasce e si evolve in parallelo, e proprio nel V secolo raggiunge punte espressive indimenticabili per il destinatario antico come ancora per quello moderno.

Proprio attraverso il confronto con il genere tragico, alla cui nascita il ditirambo assiste – o contribuisce? – e le cui esperienze evolutive guarda da vicino, esso si evolve, sperimenta nuove forme e soluzioni, rielabora vecchi temi nel segno di una nuova ironia drammatica, si arricchisce di quell'impulso alla spettacolarizzazione che per noi emerge direttamente e chiaramente solo con il ditirambo nuovo, tanto biasimato dalla critica filosofico-morale platonica, quanto verosimilmente apprezzato dal pubblico contemporaneo.

La poesia greca è infatti una realtà artistica molto più "vicina" e in costante dialogo con il mondo reale e concreto, con le esigenze e i valori del proprio pubblico, di quanto noi moderni potremo forse mai pienamente capire, condizionati da esperienze letterarie e culturali del tutto diverse e di gran lunga lontane cronologicamente e idealmente dal mondo antico.

E appunto per il suo pubblico scriveva anche e soprattutto Bacchilide, alle istanze e alle prenoscenze del quale ne abbiamo già rilevato profondamente attento l'acume poetico. Con lui la lirica ditirambica, forma di poesia corale, veicolo di senso e valori di rilievo collettivo, in occasioni di importanza fondante la vita comunitaria quali quelle di rappresentazione dei canti, si traduce nella costante e complessa ricerca di una forma d'arte che possa avvicinare l'uditore, il quale progressivamente si fa anche spettatore, dati, in parallelo, il grande successo e l'enorme risonanza collettiva delle esperienze tragiche.

Nei *Ditirambi* di Bacchilide si possono distinguere allora i nuclei di una tendenza alla rivisitazione e "modernizzazione" delle forme del genere ditirambico, nella direzione di una ricerca di maggiore *drammaticità*, tanto nei moduli (soprattutto nelle composizioni per noi più "sperimentali" del *Ditirambo III e IV*), quanto nella rielaborazione narrativa delle vicende mitiche, selezionate e sviluppate nei loro momenti più patetici (l'episodio di Eracle e Deianira prima del tragico finale della vicenda, nel *Ditirambo II*; l'alone di mistero che

avvolge le prime imprese di Teseo, nel *IV*; il momento immediatamente precedente a quello in cui tutto irrimediabilmente precipita nel sanguinoso conflitto troiano, nel *I*).

In questo senso, riemerge dal buio un tassello che risulta ben inserito nella linea evolutiva del genere. Il ditirambo bacchilideo riassume infatti ancora in sé alcuni dei tratti caratterizzanti il canto fin dalle lontane origini, e in particolare l'essenza narrativa, che si conferma, come nei canoni classificatori adottati dalla critica alessandrina, il carattere più intimamente e distintivamente connaturato all'identità del genere, tanto da resistere alle pure notevoli evoluzioni conosciute con il trascorrere del tempo, l'alternarsi delle occasioni e il susseguirsi di voci ed intenti poetici sempre diversi. D'altro canto, risente invece solo come di un' "eredità" dell'originario legame culturale con il culto dionisiaco, seguendo e rispondendo alle esigenze di occasioni rappresentative in cui le forme e i riti della religiosità più tradizionale e genuina vengono via via riempite di una grande attenzione ai valori e alle istanze della comunità riunita. Infine, contiene in sé quelle premesse senza le quali le successive, ulteriori ed estremizzanti, espressioni del genere non si potrebbero altrimenti inquadrare, nella direzione di una ricerca che si farà via via sempre più febbrile e moralmente "malata", secondo Platone e il dissacrante genio poetico di Aristofane, di qualcosa che possa ancora una volta e ancora diversamente catturare, avvicinare e stupire il pubblico.

## Bibliografia

### *Edizioni e strumenti utilizzati (in ordine cronologico)*

KENYON, Frederik G.	1897	<i>The poems of Bacchylides, from a Papyrus in the British Museum, London</i>
BLASS, Friederich	1898 <sup>1</sup> 1904 <sup>3</sup>	<i>Bacchylidis carmina cum fragmentis, Leipzig</i>
JEBB, Richard C.	1905	<i>Bacchylides. The Poems and Fragments, Cambridge</i>
TACCONE, Angelo	1923	<i>Bacchilide. Epinici, ditirambi e frammenti, Torino</i>
SNELL, Bruno	1934 <sup>1</sup> 1949 <sup>2</sup> 1961 <sup>3</sup>	<i>Bacchylidis carmina cum fragmentis, Leipzig</i>
FAGLES, Robert	1961	<i>Bacchylides. Complete Poems. With a foreword by M. Bowra, Introduction and Notes by Adam M. Parry, New Haven</i>
FATOUROS, Georgios	1966	<i>Index verborum zur frühgriechischen Lyrik, Heidelberg</i>
MAEHLER, Herwig	1970	<i>Bacchylidis carmina cum fragmentis, Leipzig</i>
GERBER, Douglas E.	1984	<i>Lexicon in Bacchylidem, Hildesheim-Zürich-New-York</i>
IRIGOIN, Jean – DUCHEMIN, Jacqueline – BARDOLLET, Louis	1993	<i>Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments, Paris</i>
MAEHLER, Herwig	1997	<i>Die Lieder des Bakchylides II. Die Dithyramben und Fragmente, Leiden – New York – Köln</i>
	2003	<i>Bacchylides. Carmina cum fragmentis, Leipzig</i>
	2003	<i>Bacchylides. A Selection, Cambridge</i>

### *Studi e contributi critici (in ordine alfabetico)*

ALONI, Antonio M.	1990	<i>Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica, Roma 1990</i>
ALONI, Antonio M. – ORNAGHI, Massimiliano (cur.)	2011	<i>Tra panellenismo e tradizioni locali: nuovi contributi, Messina 2011</i>

- ANGELI BERNARDINI, Paola 2005 *Trittico bacchilideo: Epinicio 3, Ditirambo 1 (15), Ditirambo 3 (17)*, QUCC 108 (2005): 11-28
- APRILE, Concetta 1995 *Deianira, ignara δέλτος nelle mani di Nesso*, Rudiae 7 (1995): 35-52
- BAGORDO, Andreas - 2000 *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner*  
ZIMMERMANN, Bernhard (edd.) *Wiederentdeckung*, München 2000
- BARONI, Raphaël - MACÉ, 2007 *Le Savoir des genres*, Rennes 2007  
Marielle
- BARRON, John P. 1980 *Bakchylides, Theseus and a wooly cloak*, BICS 27 (1980): 1-8
- BATTEZZATO, Luigi 2013 *Dithyramb and Greek Tragedy*, in KOWALZIG - WILSON 2013: 93-110
- BEAZLEY, John D. 1957a *ἘΛΕΝΗΣ ΑΠΑΙΘΗΣΙΣ*, PBA 43 (1957): 233-250  
1957b *Marpessa*, in K. Schauenburg (cur.), *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn 1957: 136-139
- BELARDINELLI, A. M. - IMPERIO, 1998 *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e*  
O. - MASTROMARCO, G. - *commenti*, Bari 1998  
PELLEGRINO, M. - TOTARO, P.
- BERTI, Fede (cur.) 1991 *Dionysos. Mito e mistero. Atti del convegno internazionale Comacchio 3-5 novembre 1989*, Ferrara 1991
- BIAGETTI, Claudio 2011 *Fra Eveno e Tafiasso: Leggende, territorio e storia ai confini dell'Etolia*, in L. Breglia, A. Moleti, M. L. Napolitano (cur.), *Ethne, Identità e Tradizioni: la "Terza" Grecia e l'Occidente*, Pisa 2011: 521-544
- BLANCATO, Mario 2005 *Le origini della tragedia ateniese. Un contributo*, Siracusa 2005
- BOWRA, Maurice 1963 *Arion and the dolphin*, MH 20 (1963): 121-134
- BREMER, Jan M. 2000 *Der dithyrambische Agon: ein kompetitiver Gottesdienst oder gar keiner?*, in BAGORDO - ZIMMERMANN 2000: 61-67
- BROMMER, Frank 1953, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in Antiker Kunst und Literatur*, Münster-Köln 1953; poi  
1986 *Herakles. Band I: Die zwölf kanonischen Taten des Helden in Antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt 1986  
1982 *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982
- BROWN, Cristopher G. 1990 *Bacchylides 17.86-90*, ZPE 82 (1990): 32-34  
1991 *The Power of Aphrodite: Bacchylides 17,10, Mnemosyne 44 3/4* (1991): 327-335
- BRUSSICH, Guerrino F. 2000 *Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, Pisa 2000
- BURNETT, Anne P. 1985 *The art of Bacchylides*, Cambridge (MA) - London 1985

- CALAME, Claude 1974 *Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque*, QUCC 17 (1974): 113-128
- 1977 *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1977
- 1990<sup>1</sup>-1996<sup>2</sup> *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce Antique*, Paris 1990, poi Lausanne 1996
- 2001 *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Lanham 2001
- 2007 *Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives: Pragmatique des genres "lyriques"*, in BARONI – MACÉ 2007: 35-55
- 2013 *The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form. Genre Rules and Cultic Contexts*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 332-352
- CALDER, William M. – STERN, Jacob 1970 *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970
- CAMBIANO, G. – CANFORA, L. – LANZA, D. (cur.) 1993 *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Tomo 1: *La produzione e la circolazione del testo*. Tomo 2: *L'ellenismo*, Roma 1993
- CANNATÀ FERA, Maria 1980 *Peani, ditirambi, treni in Pind. fr. 128c S-M*, GIF 32 (1980): 181-188
- 1990 *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990
- CANNATÀ FERA, Maria – D'ALESSIO, Giovan B. 2001 *I lirici greci. Forme della comunicazione e storia del testo. Atti dell'Incontro di Studi Messina 5-6 novembre 1999*, Messina 2001
- CASADIO, Giovanni 1989 *Dioniso e Semele: morte di un dio e resurrezione di una donna*, in BERTI 1991: 361-377
- CATAUDELLA, Michele R. 1964 *Erodoto e la cronologia dei Cipselidi*, Maia 16 (1964): 205-255
- CAREY, Christopher 1999a *Poesia pubblica in performance*, in CANNATÀ FERA- D'ALESSIO 2001
- 1999b *Ethos and Pathos in Bacchylides*, in PFEIJFFER – SLINGS 1999: 17-29
- CECCARELLI, Paola 2013 *Circular Coruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. A problem of definition*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 153-170
- CINGANO, Ettore 1990 *L'opera di Ibico e Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni*, AION 12 (1990): 189-224
- CLARK, Christina 2003 *Minos' Touch and Theseus' Glare: Gestures in Bakkhylides 17*, HSPH 101 (2003): 71-83
- COMOTTI, Giovanni 1989 *L'anabolé e il ditirambo*, QUCC 60 (1989): 107-117
- COMPARETTI, Domenico 1898 *Les Dythyrambes de Bacchylide*, in *Mélanges Henri Weil*, Paris 1898; poi in CALDER – STERN 1970: 391-404

- D'ALESSIO, Giambattista 2013 *"The Name of the Dithyramb": Diachronic and Diatopic Variations*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 113-132
- DALFEN, Joachim 1974 *Polis und Poesis: die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinem Zeitgenossen*, München 1974
- D'ANGOUR, Armand 1997 *How the dithyramb got its shape*, CQ 47 (1997): 331-351
- 2013 *Music and Movement in the Dithyramb*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 198-209
- DAVIES, Malcom 1989 *Deianeira and Medea: a foot note to the Pre-history of two myths*, Mnemosyne 42 (1989): 469-472
- DAVIES, Mark I. 1977 *The reclamation of Helen*, Antike Kunst 20 (1997): 73-85
- DAVISON, Jean M. 1991 *Myth and the Periphery*, in D. C. Pozzi – John M. Wickersham (edd.), *Myth and the Polis*, Ithaca-London 1991: 49-63
- DAVISON, John A. 1968 *From Archilocus to Pindar*, London-New-York 1968
- DE JONG, Irene J. F. 1987 *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987
- DEL GRANDE, Carlo 1947 *Ditirambografi. Testimonianze e frammenti*, Napoli 1947
- 1952 *ΤΡΑΓΩΔΙΑ. Essenza e genesi della tragedia*, Napoli 1952
- 1959 *ΦΟΡΜΙΓΕ. Antologia della lirica greca*, Napoli 1959
- DEMARQUE, Marlene C. 1933 *Traditional and individual ideas in Bacchylides*, Urbana (Illinois) 1933
- DI MARZIO, Marialuigia 2006 *Bacchilide e Sparta: il fr. 20A Maehler*, in M. Vetta, C. – Catenacci (ed.), *I luoghi e la poesia della Greci antica. Atti del Convegno (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara 20-22 aprile 2004)*, Alessandria 2006: 199-212
- DOBROV, Gregory W. 1995 *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995
- DOLFI, Ezio 2010 *Storia e funzione degli aggettivi in Bacchilide*, Firenze 2010
- DUGAS, Charles 1943a *L'évolution de la légende de Thésée*, REG 56 (1943): 1-24
- 1943b *La mort du centaure Nessos*, REA 45 (1943): 18-26
- DUMORTIER, Abbé J. 1937 *De quelques Associations d'Images chez Bacchylide*, 1937 in CALDER – STERN 1970: 413-420
- EASTERLING, Patricia E. 1982 *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982
- FANTUZZI, Marco 1993 *Il sistema letterario della poesia alessandrina*, in CAMBIANO – CANFORA – LANZA 1993: 31-73

- FÄRBER, Hans 1936 *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936
- FEARN, David 2007 *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford 2007
- 2013 *Athens and the Empire. The Contextual Flexibility of Dithyramb and its Imperialist Ramification*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 133-152
- FISHER, Nicolas R. E. 1992 *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster 1992
- FITTSCHEN, Klaus 1970 *Zur Herakles-Nessos Sage*, *Gymnasium* 77 (1970): 161-171
- FLOYD, Edwin D. 1992 *Bacchylides 18,31 and Indo-European poetics*, *JIES* 20 (1992): 305-315
- FORD, Andrew 2013 *The Poetics of Dithyramb*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 313-331
- FRÄNKEL, Hermann 1960<sup>2</sup> *Wege und Formen frühgriechischen Denkens. Literarische und philosophiegeschichtliche Studien*, München 1960
- (1955<sup>1</sup>)
- FÜHRER, Rudolf 1967 *Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*, München 1967
- 1972 *Responsionen in Pindarfragmente*, *ZPE* 9 (1972): 41-59
- GALLAVOTTI, Carlo 1957 *The Oxyrhynchus Papyri part 23 ed. with notes by Edgar Lobel. London 1956 XII, 112 S. Taf 4<sup>o</sup>, Gnomon* 29 (1957): 419-425
- GARCÍA ROMERO, Fernando 2000 *The Dithyrambs of Bacchylides: Their Position in the Evolution of the Genre*, in BAGORDO – ZIMMERMANN 2000: 47-67
- GENTILI, Bruno 1954 *Il ditirambo XVII Sn. di Bacchilide e il Cratere Tricase da Ruvo*, *Arch. Class.* 6 (1954): 121-125
- 1958 *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958
- 1985 *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, *Dioniso* LV (1984-85): 17-35
- 1995<sup>3</sup> *Poesia e pubblico nella Grecia arcaica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995
- (1984<sup>1</sup>)
- GENTILI, Bruno – CATENACCI, Carmine 2007 *Polimnia. Poesia greca arcaica*, Firenze 2007
- GERBER, Douglas E. 1965 *The gifts of Aphrodite*, *Phoenix* 19 (1965): 212-230
- 1982 *Bacchylides 17, 124-29*, *ZPE* 49 (1982): 3-5
- 1989 *An epithet in Bacchylides' Dithyramb 16*, *LCM* 14 (1989): 102-103
- GIANOTTI, Gian F. 1993 *La festa: la poesia corale*, in CAMBIANO – CANFORA – LANZA 1993
- GIESEKAM, Gregory J. 1976 *The portrayal of Minos in Bacchylides 17*, in *Paper of the Liverpool Latin Seminar* (1976): 237-252
- 1977 *Some textual problems in Bacchyl. XVII*, *CQ* 27 (1977): 249-255



- GRANDOLINI, Simonetta 1995 *Soph. Trach. 205-24: peana, ditirambo o iporchema?*, GIF 47 (1995): 249-260
- GRIFFITH, Mark 2013 *Satyr-Play, Dithyramb, and the Geopolitics of Dionysian -style in Fifth-century Athens*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 257-281
- HAMILTON, Richard 1990 *The Pindaric Dithyramb*, HSCP 93 (1990): 211-222
- HARVEY, A. E. 1955 *The classification of Greek Lyric Poetry*, CQ n.s. 5 (1955): 157-175
- HAUBOLD, Johannes 2005 *Heracles in the Hesiodic Catalogue of Women*, in HUNTER 2005: 85-98
- HEADLAM, Walter 1898 *Notes on Bacchylides*, CR 12 (1898): 66-68
- HOEY, Thomas F. 1979 *The date of the Trachiniai*, Phoenix 33 (1979): 210-232
- HOSE, Martin 1995 *Bacchylides, Carmen 17. Dithyrambos oder Paian?*, RhM 138 (1995): 299-312
- HOUSMAN, Alfred E. 1898 *Notes on Bacchylides*, CR 12 (1898): 68-74, 134-40, 216-218
- HUNTER, Richard (ed.) 2005 *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge-New York 2005
- IERANÒ, Giorgio 1987 *Osservazioni sul Teseo di Bacchilide (Dyth. 18)*, Acme 40 (1987): 87-103
- 1989 *Il Ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee di Delo*, QS 30 (1989): 157-183
- 1997 *Il Ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa 1997
- 2000 *Il filo di Eriboia (Bacchilide, Ditirambo 17)*, in BAGORDO – ZIMMERMANN 2000: 183-192
- 2013 *“One who is fought over by all tribes”. The Dithyrambic Poet and the City of Athens*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 368-386
- IMPERIO, Olimpia 1998 *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in BELARDINELLI – IMPERIO – MASTROMARCO – PELLEGRINO – TOTARO 1998: 43-130
- IRIGOIN, Jean 1962 *Prolégomènes à une édition de Bacchylide*, REG 75 (1962): 45-63
- JEANMAIRE, Henri 1939 *Couroi et courètes*, Lilles 1939
- JEBB, Richard C. 1898 *Notes on Bacchylides*, CR 12 (1898): 152-158
- JURENKA, Hugo 1898 *Die neugefundenen Lieder des Bacchylides. Text, Übersetzung und Kommentar*, Wien 1898
- 1899 *Die Dithyramben des Bacchylides*, WS 21 (1899): 216-224
- KAMERBEEK, Jan C. 1959 *The Plays of Sophocles: Commentaries. Part II. The Trachiniai*, Leiden 1959
- KÄPPEL, Lutz 1992 *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New-York 1992

- 2000 *Bakchylides und das System der chorlyischen Gattungen im 5. Jh. v. Chr.*, in BAGORDO – ZIMMERMANN 2000: 13-27
- KÄPPEL, Lutz – KANNICHT, Richard 1988 *Noch einmal zur Frage 'Dithyrambos oder Paian?' im Bakchylideskommentar P. Oxy. 23.2368*, ZPE 73 (1988): 19-24
- KERÉNYI, Karl 2007<sup>4</sup> *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, (1992<sup>1</sup>) Milano 2007
- KIRKWOOD, Gordon M. 1966 *The narrative art of Bacchylides*, in L. Wallach (ed.), *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, Ithaca (N. Y.) 1966: 98-114
- KÖRTE, Alfred 1918 *Bacchylidea*, Hermes 53 (1918): 113-147
- KOWALZIG, Barbara 2013 *Dancing Daphnis in the Wine-Dark Sea: Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 31-58
- KOWALZIG, Barbara – WILSON, Peter (edd.) 2013 *Dithyramb in context*, Oxford 2013
- LANZA, Diego 1983 *Aristotele e la poesia: un problema di classificazione*, QUCC n.s. 13 (42) (1983): 51-66
- LAVECCHIA, Salvatore 2000 *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma-Pisa 2000
- 2013 *Becoming like Dionysos. Dithyramb and Dionysian Initiation*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 59-75
- LAWLER, Lillian B. 1946 *The Geranos Dance*, TAPHA 77 (1946): 112-130
- LEITAO, David D. 2012 *The Pregnant Male as Myth and Metaphor in Classical Greek Literature*, Cambridge 2012
- LEONHARDT, Jürgen 1991 *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Heidelberg 1991
- LLOYD-JONES, Hugh 1958 *E. Lobel: The Oxyrhynchus Papyri, Part xxiii. Pp. x+112; 11 plates. London: Egypt Exploration Society, 1956*, CR n.s. 8 (1958): 16-22
- LUPPE, Wolfgang 1987 *Dithyrambos oder Paian? Zu Bakchylides Carm. 23 S./M.*, ZPE 69 (1987): 9-12
- 1989 *Nochmals zu Kallimachos' Gattungszuordnung Bacchylideischer Lieder*, APapyrol 1 (1989): 23-29
- MAAS, Paul 1921<sup>2</sup> *Die neuen Responsionsfreiheiten bei Bakchylides und Pindar*, (1914<sup>1</sup>) Berlin 1921
- MAEHLER, Herwig 1982 *Die Lieder des Bakchylides I. Die Siegeslieder. I Edition des Textes mit Einleitung und Übersetzung; II Kommentar*, Leiden 1982
- 1991 *Theseus Kretafahrt und Bakchylides 17*, MH 48 (1991): 114-126
- MANIET, Albert 1941 *Le caractère de Minos dans l'ode XVII de Bacchylide*, LEC 10 (1941): 35-54
- MANDRUZZATO, Enzo 1994 *Lirici greci dell'età arcaica*, Milano 1994

- MARCH, Jennifer 1987 *The Creative Poet. Studie on the treatment of myths in Greek Poetry*, (BICS suppl. 49) London 1987
- MARZI, Giovanni 1972 *Pindaro e la musica*, Vichiana n.s. 1 (1972): 3-15
- MERKELBACH, Reinhold 1973 *Der Theseus des Bacchylides*, ZPE 12 (1973): 56-85
- MORENILLA, Carmen 2000 *Kultische Sprache bei Bakchylides*, in BAGORDO – ZIMMERMANN 2000: 87-100
- MUREDDU, Patrizia 1987 *Il poeta drammatico da didaskalos a mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria aristofanea*, AION vol. IV-V (1982-83): 75-98
- NAGY, Gregor 2000 *Reading Greek Poetry Aloud: Evidence from the Bacchylides Papyri*, QUCC 64 (2000), 1: 7-28
- NERI, Camillo 2011 *Lirici greci. Età arcaica e classica*, Roma 2011
- NEWIGER, Hans J. 1967 *Datierungsfragen der griechischen Tragödie*, GGA 219 (1967): 175-194
- NOBILI, Cecilia 2013 *I carmi di Bacchilide per Sparta*, in *La cultura a Sparta in età classica – Aristothonos. Scritti per il Mediterraneo antico*, vol. 8 (2013): 31-69
- NORSA, Medea 1939 *La scrittura letteraria greca dal secolo IV a.C. all'VIII d.C.*, Firenze 1939
- OLIVIERI, Orietta 2011 *Dioniso e sua madre Semele nelle tradizioni tebane*, in ALONI – ORNAGHI 2011: 177-196
- PAGE, Denys L. 1981 *Further Greek Epigrams*, Cambridge-London-New-York 1981
- PAGLIARO, Antonino 1960 *La tragedia e il tragico secondo Aristotele*, Dioniso XXIII (1960): 38-66
- PAVLOU, Maria 2012 *Bacchylides 17: singing and usurping the paeon*, GRBS 52 (2012): 510-539
- PEARCY, Lee T. Jr. 1976 *The Structure of Bacchylides' Dithyrambs*, QUCC 22 (1976), 2: 91-98
- PEPONI, Anastasia E. 2013 *Dithyramb in Greek Thought. The problem of choral Mimesis*, in KOWALZIG – WILSON 2013: 353-367
- PERUSINO, Franca – COLANTONIO, Maria 2007 *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pisa 2007
- PFEIJFFER, Ilja L. 1999 *Bacchylides' Homer, His Tragedy, and His Pindar*, in PFEIJFFER – SLINGS 1999: 43-60
- PFEIJFFER, Ilja L. – SLINGS, Simon R. (edd.) 1999 *One Hundred Years of Bacchylides. Proceedings of a colloquium held at the Vrije Univesiteit Amsterdam*, Amsterdam 1999
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. 1962<sup>2</sup> (1927<sup>1</sup>) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962<sup>2</sup>
- 1968<sup>2</sup> *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968
- PIEPER, Gail W. 1972 *Conflict of Character in Bacchylides' Ode 17*, TAPhA 103 (1972): 395-404
- PLATT, Arthur 1898 *Notes on Bacchylides*, CR 12 (1898): 58-64

- PLATTER, Charles 1994 *Heracles, Deianira and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16*, *AJPh* 115 (1994): 337-349
- POLTERA, Orlando 2008 *Simonides lyricus. Testimonia und fragmente. Einleitung, kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar*, Basel 2008
- PONTANI, Filippo M. 1976 *I lirici corali greci. Età classica*, Torino 1976
- PRIVITERA, G. Aurelio 1957 *Archiloco e il ditirambo letterario presimonideo*, *Maia* 9 (1957): 95-110
- 1964 *L'asigmatismo di Laso e di Pindaro in Clearlo fr. 88 Wehrli*, *RCCM* 6 (1964): 164-170
- 1965 *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965
- 1970 *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970
- 1977 *Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale*, in *CALAME* 1977: 25-37
- 1987 *Tradizione diretta e indiretta della melica ditirambica*, *Sileno* XIII (1987): 221-230
- 1988 *Il ditirambo come spettacolo musicale. Il ruolo di Archiloco e di Arione*, in B. Gentili-R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988: 123-131
- 1991 *Origini della tragedia e ruolo del ditirambo*, *SIFC* 84 (1991): 184-195 e in BERTI 1991: 417-426
- RACE, William H. 1982 *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden 1982
- RENGAKOS, Antonios 2000 *Zu Bakchylides' Erzähltechnik*, in BAGORDO - ZIMMERMANN 2000: 101-112
- RIEMER, Peter 2000 *Die "ewige Deianeira"*, in BAGORDO - ZIMMERMANN 2000: 169-182
- ROBERT, Carl 1898 *Theseus und Meleagros bei Bakchylides*, *Hermes* 33 (1898): 130-159
- ROSSI, Luigi E. 1971 *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, *Bull. Inst. Class. St.* 18 (1971): 69-94
- RUTHERFORD, Ian 1991 *Pindar "Paeon" VIIIa, the "Cassandra" of Bacchylides and the anonymous "Cassandra" in P. Oxy 2386: an exploration in lyric structure*, *Eos* 79 (1991): 5-12
- 1995 *Apollo in Ivy: The Tragic Paeon*, *Arion* 3 n. 1 (1995): 112-135
- 2013 *Dihyrambos, Thriambos, Triumphus. Dionysiac Discourse at Rome*, in KOWALZIG - WILSON 2013: 409-423
- SCHMIDT, D. A. 1990 *Bacchylides 17: Paeon oder Dithyramb?*, *Hermes* 118 (1990): 18-31
- SCHÖNEWOLF, Helmut 1938 *Der jungattische Dithyrambos*, Gießen 1938

- SCODEL, Ruth 1984 *The irony of Fate in Bacchylides 17*, *Hermes* 112 (1984): 137-143
- SEAFORD, Richard 1977-1978 *The 'hyporchema' of Pratinas*, in *MAIA* 29-30 (1977-78): 81-94
- SEGAL, Charles 1976 *Bacchylides reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative*, *QUCC* 22 (1976), 2: 99-130
- 1979 *The myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity*, *Eranos* 77 (1979)
- 1990 *Sacrifice and violence in the myth of Meleager and Heracles: Homer, Bacchylides, Sophocles*, *Helios* 17 n. 1 (1990): 7-24
- SEVERYNS, Albert 1933 *Bacchylide. Essai biographique*, Liège 1933
- SCHAMP, Jacques 1976 *Sous le signe d'Arion*, *Ant. Cl.* 45 (1976): 95-120
- SCHWINGE, Ernst R. 1965 *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, Göttingen 1965
- SHEAR, Julia L. 2013 *Choruses and Tripods. The Politics of the Choregia in Roman Athens*, in *KOWALZIG – WILSON* 2013: 389-408
- SIMONINI, Laura 1977 *Il ditirambo XVI di Bacchilide*, *Acme* 30 (1977): 485-499
- SLINGS, Simon R. 1990 *Bacchylides XVIII 41-42*, *ZPE* 80 (1990): 9-10
- SNELL, Bruno 1940 *Drei Berliner Papyri mit Stücken alter Chorlyrik*, *Hermes* 75 (1940): 177-191
- 1952 *Bacchylides' Marpessa-Gedicht (Fr. 20 A)*, *Hermes* 80 (1952): 156-163
- STEHLE, Eva 1997 *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic poetry in its setting*, Princeton (NJ) 1997
- STERN, Jacob 1967a *An essay on Bacchylidean Criticism*, in *CALDER – STERN* 1970: 290-307
- 1967b *The Structure of Bacchylides' Ode 17*, *RBPh* 45/1 (1967): 40-47
- STOESSL, Franz 1945 *Der Tod des Herakles: Arbeitsweise und Formen der antiken Sagedichtung*, Zürich 1945
- SUAREZ DE LA TORRE, Emilio 2000 *Bemerkungen zu den Mythen bei Bacchylides*, in *BAGORDO – ZIMMERMANN* 2000: 69-85
- SUTTON, Dana F. 1989 *Dithyrambographi Graeci*, Hildesheim - München - Zürich 1989
- TERZAGHI, Nicola 1919-1920 *Per la storia del ditirambo (Pap. Oxyrh. 1604 col. II)*, *AAT* 55 (1919-1920): 213-223
- THIERCY, Pascal – MENU, Michel 1997 *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997
- UGOLINI, G. – SETTI, A. 1950 *Lirici greci, scelti e commentati*, Firenze 1950
- VAN DER WEIDEN, Maria J. H. 1991 *The Dithyrambs of Pindar*, Amsterdam 1991
- VAN GRONINGEN, Bernard A. 1958 *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958
- VAN OEVEREN, C. D. P. 1999 *Bacchylides Ode 17. Theseus and the Delian League*, in *PFEIJFFER – SLINGS* 1999: 31-42

- VICAIRE, Paul 1960 *Platon critique littéraire*, Paris 1960
- VIDAL-NAQUET, Pierre 1981, 2006 *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981; trad. it. *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano 2006
- VILLARUBIA MEDINA, Antonio 2001 *Algunas observaciones sobre los ditirambos de Baquilides de Ceos*, *Habis* 32 (2001): 39-65
- VOX, Onofrio 1982 *Il ditirambo XVIII di Bacchilide. Dialogo ed Enigma*, *Maia* 34 (1982): 131-137
- 1983a *Teseo odissiaco*, *QUCC* 15 (1983): 91-97
- 1983b *Fra Teseo e Giasone*, *QUCC* 15 (1983): 99-101
- 1984 *Prima del trionfo: i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide*, *AC* 53 (1984): 200-209
- YALOURIS, Nikolaos 1986 *Le mythe d'Io: les transformation d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques*, Paris 1986
- WALKER, Henry J. 1995 *Theseus and Athens*, New York-Oxford 1995
- WILAMOWITZ, Ulrich F. 1898 *Rezension von: The poems of Bacchylides ed. by Kenyon*, *GGA* 160 (1898); poi in *CALDER-STERN* 1970: 322-363
- 1900 *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900
- WIND, Robert 1972 *Myth and history in Bacchylides Ode 18*, *Hermes* 4 (1972): 511-523
- WÜST, Ellen 1968 *Der Ring des Minos: zur Mythenbehandlung bei Bakchylides*, *Hermes* 96 (1968): 527-538
- ZIMMERMANN, Bernhard 1989 *Aphrodites Gaben zu Bakchylides 17.10 Sn.-M.*, *Prometheus* 15 (1989): 34-36
- 1992 *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992
- 1997 *Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes*, in *THIERCY – MENU* 1997: 87-93