

Emiliano Sarti

**AMORE E MORTE
NELLA LIRICA GRECA**

Dedico queste pagine al mio maestro, Carlo Grassi, scomparso mentre ero quasi al termine del lavoro. Quanto io debbo a lui non è possibile dire in poche parole: è stato lui ad avviarmi allo studio del mondo classico insegnandomi ad amarlo e ad interrogarlo con le sue mirabili lezioni, delle quali, passati ormai molti anni, conservo un vivo ricordo pervaso di un'indicabile nostalgia.

LA MORALE EROICA

Una bella leggenda racconta che durante la guerra contro la Messenia la città di Sparta, su consiglio dell'oracolo di Delfi, chiese un comandante ad Atene. Gli Ateniesi inviarono a Sparta un maestro di scuola, zoppo e poco stimato dai suoi concittadini. Il suo nome era Tirteo. Ma egli, una volta giunto a Sparta, seppe infiammare gli animi dei soldati con i suoi versi al punto che facilmente ottennero la vittoria sui Messeni. E anche negli anni successivi a Sparta si mantenne l'uso di ascoltare i versi di Tirteo come incitamento alla lotta e come educazione ai valori civili.

Accanto a Tirteo l'antica lirica greca conosce anche Callino come autore di elegie guerriere che incitavano all'eroismo e al combattimento. I due personaggi sono di ambiente diverso e hanno alle spalle una realtà storica differente: mentre Callino è originario di Efeso e riflette la situazione dell'Asia Minore intorno alla metà del VII sec. a. C., Tirteo è di Sparta (nonostante la leggenda lo dicesse di Atene) e la vicenda storica che egli presuppone è la lotta contro la Messenia.

Ma entrambi questi poeti sono famosi per i loro versi che presentano notevoli affinità sia tematiche che stilistiche. Fondamentale è in loro la visione della morte. La morte è inevitabile: Callino sottolinea: essa verrà quando le Parche l'avranno destinata ad ogni uomo. Nella visione assolutamente naturale che i Greci avevano di tale evento, Callino inserisce un motivo finalizzato al suo scopo parenetico e sottolinea la imprevedibilità assoluta della morte:

sfuggire a morte non è dato all'uomo,
neppure se immortale è la sua stirpe.
Spesso, se uno fugge la battaglia e il fragore
delle armi, tornato a casa lo raggiunge
il destino di morte.

(trad. Cavalli)

Già nei poemi omerici erano sottolineati concetti simili: basta ricordare, fra tutti i possibili casi, il discorso che Ettore rivolge alla sposa, quando quest'ultima cerca di dissuaderlo dal tornare a combattere:

ma la Moira, ti dico, non c'è uomo che possa evitarla,
sia valoroso o vile, dal momento ch'è nato.

(trad. Calzecchi Onesti).

È interessante notare che, rispetto a Omero, in Callino si parla di Moirai, al plurale: già in Esiodo le Parche sono tre.

Il dovere dell'eroe è quello di combattere e, se necessario, morire per la patria. Colui che fugge non è amato dal popolo, mentre chi muore da eroe è onorato da umili e potenti. Tutto il popolo piange il combattente valoroso; tutta la città è chiamata a tributare onori all'eroe, in tutte le sue componenti, dai più ricchi ai più poveri. Anche Tirteo sottolinea il compianto generale verso colui che muore per la città, ma il contesto è completamente diverso: mentre Callino si sofferma di più sull'aspetto definito "sociologico" dal Gianotti, Tirteo parla dell'universalità della città, nella quale sia i giovani che i vecchi partecipano al lutto per la morte dell'eroe. E in questo si nota senza dubbio la realtà sociale della città di Sparta.

Tra i motivi fondamentali che l'elegia di Callino mette in evidenza vi è quello dell'*aidòs*, cioè la vergogna, il pudore. Questo concetto era un cardine dell'etica eroica già in Omero. Interessante, a questo riguardo, è ancora l'incontro fra Ettore e Andromaca nel canto VI

dell'*Iliade*. Ettore dice alla moglie di avere troppo rossore (*aideomai*) dei Troiani se come un vile rimane lontano dalla guerra. Il suo cuore ha appreso ad essere forte e a combattere in mezzo ai primi, pertanto l'eroe non può rifiutare di combattere.

Una lunga elegia di Tirteo (preferisco trattare il frammento 10W come se si trattasse di un unico componimento, anche se la questione è aperta) esalta la necessità e la bellezza del morire per la patria. La prima parte si sofferma sulle disgrazie che possono colpire quanti non combattono eroicamente: l'abbandono della propria terra, dei propri cari, l'odio da parte degli stranieri che lo accolgono, la miseria, il disonore. In contrapposizione a tutto ciò vi è solo la morte "bella" (*tethnamenai kalôn*) e la sorte di chi accetta di combattere eroicamente per la patria. La morte appare quindi in Tirteo come l'unico mezzo per vivere tranquillamente nella propria terra.

Alle spalle della concezione di Tirteo c'è l'esperienza della guerra combattuta da Sparta contro la Messenia: siamo pertanto in un contesto completamente diverso da quello in cui si erano combattute le vicende cantate da Omero. Mentre lo spirito eroico che muoveva gli eroi omerici era individualistico e trovava nel duello singolo il suo punto di più alta realizzazione, l'*areté* tirteaica ha come punto di riferimento la realtà della *polis* e conosce i valori che da essa scaturiscono: gli eroi, i cittadini devono essere al servizio della città-stato. A spingere il cittadino alla lotta non è tanto un desiderio del conseguimento della gloria, quanto la volontà ferrea e determinata di difendere la propria città e i propri cari. In quest'ottica va dunque letto il richiamo forte alla virtù:

all'uomo ramingo non è cura,
né rispetto alcuno, per lui e la sua stirpe:
e dunque combattiamo per la patria, con coraggio,
e per i figli moriamo, senza risparmiare la vita.
(trad. Cavalli).

Anche la stirpe futura di chi si comporta senza virtù riceve poca considerazione: occorre combattere e mostrare coraggio pure per evitare che la vergogna ricada sui posteri.

Nella seconda parte dell'elegia il poeta si rivolge ai giovani con le seguenti parole:

e voi, giovani, avanti combattete fianco a fianco,
non date esempio di vile fuga e di terrore,
ma grande e coraggioso fatevi l'animo nel petto,
non abbiate la vita troppo a cuore: combattete!
E gli anziani, che non hanno più forza nelle gambe,
non lasciateli, fuggendo, al vostro posto-i vecchi.
È una vergogna, che cada in prima fila
e muoia prima dei giovani un vecchio
-che ha la testa bianca ormai e il mento grigio-,
esalando l'anima forte nella polvere:
e con le mani copre i genitali insanguinati
-cosa brutta e indegna a vedersi-
e il corpo nudo. Per i giovani invece tutto è bello,
finché splende il fiore dell'amata giovinezza.
Gli uomini lo ammirano, lo amano le donne,
finché vive; bello, se cade in prima fila.
Resistete, a gambe larghe, piantati a terra,
e mordetevi le labbra con i denti.
(trad. Cavalli).

I giovani devono combattere coraggiosamente, non devono fuggire e non devono amare troppo la vita. Il rispetto per gli anziani, tradizionale nella città di Sparta, si modella qui su un passo dell'*Iliade* (X, 66-76), in cui Priamo scongiura il figlio Ettore di non affrontare Achille, altrimenti lui stesso potrebbe essere ucciso dai nemici.

Ma quello che più colpisce in questi versi di Tirteo è il binomio eroismo-bellezza. Già in Omero era presente una simile visione dell'eroismo. Nell'*Iliade* c'è un personaggio, Tersite, che incarna la figura dell'anti-eroe per eccellenza. Egli "era l'uomo più brutto che venne sotto Ilio, zoppo, le spalle erano torte, curve, il cranio aguzzo". Così lo descrive Omero (*Il.*, II, 216 ss.) e Odisseo lo apostrofa definendolo vile. Bruttezza e viltà sono un binomio inscindibile nella visione omerica del mondo e Tersite, poiché non possiede l'*areté*, è rappresentato come una figura ridicola, brutta e deforme. All'*areté* corrisponde un'armonia fisica. Soltanto Archiloco sembra proporre un ideale diverso, quando, in un famoso frammento dice: "Non amo il comandante imponente o dall'andatura marziale o fiero dei suoi riccioli o ben rasato. Ne vorrei uno anche piccolo di statura e con le gambe storte, ma ben saldo sui piedi e pieno di coraggio". Archiloco, soldato per necessità, sembra non dare più importanza all'esteriorità dell'antica aristocrazia guerriera: gli antichi valori stanno per tramontare e nuove realtà ed esigenze appaiono all'orizzonte.

Per comprendere appieno l'importanza che Tirteo dà all'*areté*, occorre tenere bene a mente quanto egli scrive nel frammento 12W. Si tratta di una lunga elegia, della quale è stata anche discussa l'autenticità. In un ampio preambolo il poeta enumera una serie di ideali tradizionali che egli rifiuta in nome della virtù eroica. Non sono importanti coloro che hanno vinto nella lotta o nella corsa, coloro che corrono veloci come il vento o che sono più belli degli dei; non valgono niente le ricchezze o il dono dell'eloquenza a confronto del valore e del coraggio. Tale preambolo è molto simile, nella forma, ad altri che si ritrovano nella lirica antica. Per limitarci a due soli esempi, basti ricordare il frammento in cui Saffo oppone la sua visione della realtà a quanti affermano che cosa sia la cosa più bella del mondo; e Orazio apre il primo libro delle *Odi* con la constatazione che variano le preferenze degli uomini e con l'opposizione della sua scelta per la poesia ai gusti degli altri. Quando Tirteo rifiuta come valori da perseguire gli ideali che trovavano nelle gare sportive la più alta manifestazione, si inserisce in una polemica che avrà in Senofane un altro momento essenziale.

Dopo aver ricusato quelli che si potrebbero definire "falsi valori", nello stesso frammento Tirteo si dà a proporre la visione del mondo che non appartiene solamente a lui, ma si può dire appartenga a tutta la città. Il premio più bello che un uomo possa conquistare è essere riconosciuto forte e potente e vittorioso contro il nemico. E prosegue il poeta:

È gloria comune questo, per la città e il popolo,
un uomo che resti in prima fila saldo,
senza tregua, e non conosca la vergogna della fuga
e offra la sua vita, il forte cuore,
e stia vicino al compagno, e gli dia coraggio:
questo è l'uomo valoroso in guerra.
(trad. Cavalli).

Rimane al proprio posto, saldo sulle gambe, senza conoscere la vergogna della fuga, infondere coraggio ai propri compagni: ecco che cosa comporta l'*areté*. Anche Ettore nell'*Iliade* rimane da solo fuori le mura di Troia ad affrontare Achille, perché l'*aidos*, la vergogna, gli impedisce di fuggire e di rientrare nelle mura. Ma la situazione è completamente diversa: mentre Ettore e Achille si affronteranno in un duello che vedrà impegnati i due eroi singolarmente, la realtà che Tirteo ha di fronte è un'altra, è la realtà della *polis*, nella quale lo schieramento oplitico ha preso il posto del combattimento singolo.

Oggetto della difesa di questo soldato-cittadino sono la propria casa, la propria città e i propri parenti. Se questo soldato muore, gli verranno attribuiti grandi onori:

I giovani lo piangono, e i vecchi
e la città intera lo rimpiange con dolore:
la tomba è illustre, e i suoi figli
e i figli dei figli e la stirpe intera.
Mai la sua nobile gloria svanisce e il suo nome,
e sotto la terra è immortale,
se mai, primeggiando in battaglia
per la terra e per i figli, violento Ares lo uccida.
Ma se sfugge alla Chera dolorosa di morte
e la sua vittoria ottiene splendida gloria,
tutti lo onorano, giovani e vecchi,
e poi scende all'Ade dopo aver conosciuto la gioia,
e brilla-da anziano-fra i concittadini,
e nessuno offende il suo onore e il suo diritto,
ma gli cedono il posto nelle riunioni degli anziani
e i giovani della sua età.
Tendete dunque al sommo del valore
e non spegnete in voi l'animo di guerra.
(trad Cavalli).

In questi versi anzitutto è da rilevare la presenza della tomba come monumento alla gloria dell'eroe (un simile concetto sarà ripreso molti secoli più tardi anche da Ugo Foscolo). Attraverso le proprie gesta eroiche il soldato rimane per sempre vivo nella memoria dei posteri. Nell'epoca arcaica i Greci non conoscevano ancora il concetto di "immortalità" dell'anima; quando l'uomo muore, di lui non sopravvive niente. "Ma a chi mediante il sacrificio della vita, si sia elevato oltre i limiti dell'esistenza meramente umana ad un'esistenza superiore, la *polis* conferisce l'immortalità del suo Io ideale, del suo nome. Quind'innanzi l'idea eroica della gloria conservò sempre per i Greci questa risonanza politica. L'uomo politico attinge la sua pienezza nella perennità della memoria che di lui si serba nella comunità per la quale visse o morì" (Jaeger). In Tirteo pertanto la morte è considerata il mezzo per eccellenza attraverso il quale l'uomo si propone all'imitazione degli altri, lascia di sé un grande ricordo: la morte è preferibile a una vita dolorosa, la morte impedisce agli uomini di vivere da esuli, soli, errando raminghi per il mondo.

LA RIVOLUZIONE ARCHILOCHEA

Ogni discussione sui lirici greci deve necessariamente fare i conti con lo stato frammentario in cui ci sono pervenute le opere di questi poeti. Tale situazione impone particolare cautela nel trarre conclusioni che non possono essere suffragate da un contesto più ampio nel quale inserire l'uno o l'altro frammento.

In questa ottica è significativo e interessante il caso di Archiloco. Considerato per anni il primo autore greco che parla di sé, dei suoi problemi, delle sue esperienze, più recentemente si è fatta strada un'ipotesi interpretativa, secondo la quale occorre andare cauti nello scorgere autobiografia nei versi di Archiloco. Anche una testimonianza di Aristotele ci invita alla prudenza: in un passo della *Retorica* si afferma che Archiloco introdusse spesso nei suoi versi dei personaggi dialoganti, ai quali potrebbero pertanto essere attribuite alcune affermazioni "rivoluzionarie" rispetto all'epica troppo affrettatamente attribuite ad Archiloco stesso. Quando il poeta parla di un "io", di un "adesso", non è detto che si riferisca alla sua esperienza. Anche se è necessario prendere le dovute distanze da una critica troppo impressionistica, tale conclusione sarebbe sconcertante. Mi sembrano equilibrate e accettabili le affermazioni di Barron e Easterling: "Noi possiamo studiare – e assaporare – la poesia di Archiloco anche se disarmati, quanto a storico sapere, di fronte ai legami fra l'esistenza del poeta e lo scenario che egli traccia nei suoi versi. Un dato però può essere di grande peso: la scelta di porre a tema centrale della propria poesia emozioni ed esperienze dell'individuo".

Con tali premesse e fatte salve simili cautele, possiamo analizzare quanto dicono i frammenti archilochei sul tema della morte e dell'amore.

Uno dei più famosi frammenti così recita:

Del mio scudo qualcuno fra i Sai ora si gloria. Presso un cespuglio
fui costretto a lasciarlo, arma irreprensibile.
Ho salvato me stesso. E allora, cosa mi importa di quello scudo?
Alla malora! Presto me ne procurerò uno non peggiore.

(trad. Aloni)

Ad una rapida e superficiale lettura questo testo appare sconcertante: dove sono finiti gli atteggiamenti eroici tipici dell'uomo epico? Già gli antichi (ad esempio Plutarco) si scandalizzarono di fronte a queste parole e affermarono che Archiloco fu un cattivo testimone di sé divulgando tali infamie sul suo conto. Senza soffermarci a lungo su questi versi, oggetto di innumerevoli studi da parte dei critici, basti segnalare che in essi la vita sembra un bene assoluto da preferire a qualunque costo, anche se per risparmiarla si dovesse compiere un gesto "antierico". Archiloco era un soldato mercenario e questo gesto, con il quale getta via lo scudo, gli permette di salvarsi per poter continuare a combattere e a guadagnarsi da vivere. Se l'eroe omerico moriva per conquistare la gloria, il soldato mercenario deve vivere per combattere: l'ambiente del poeta-soldato condivide questo atteggiamento e le parole del poeta ne sono interprete.

Altre volte Archiloco sembra trattare la morte con una certa irriverenza; penso in modo particolare al fr. 133W:

Nessuno è degno di rispetto fra i cittadini, né di fama quando è morto;
invece cerchiamo il favore di chi è vivo,
noi vivi, e a chi muore tocca sempre il peggio.

(trad. Aloni).

Invece in un altro frammento il poeta invita a sopportare la morte con rassegnazione, perché essa è inevitabile. In queste parole Archiloco ci appare più pensoso e propone una serie di riflessioni sulla vita:

Pericle, i tristi lutti piangendo, nessun cittadino
feste godrà e simposi, né l'intera città:
tali uomini travolse l'onda del mare sonoro.
E gonfi di dolore sono ora i nostri cuori.
Ma gl'immortali, amico, per gl'irrimediabili affanni
solo un rimedio han dato, la virile pazienza.
Ora l'uno, ora l'altro sventura colpisce: da noi
è venuta, e piangiamo la piaga sanguinosa.
Un'altra volta dagli altri essa andrà. Ma voi sopportate
fortemente, e bandite presto il femminile pianto.
(trad. Perrotta).

L'episodio cui allude il poeta è un naufragio nel quale avevano perso la vita alcuni cittadini. Questo evento ha gettato la città nel lutto e nel pianto. Rivolgendosi all'amico Pericle, il poeta lo esorta alla rassegnazione attraverso una serie di considerazioni e di riflessioni sul senso della sofferenza. Questi versi contengono motivi di compianto, di disperazione per la morte di alcuni personaggi della città e nello stesso tempo l'invito a resistere e sopportare. La morte appare in questi versi come un male che colpisce inevitabilmente e il poeta suggerisce che i dolori che ne derivano possono essere leniti grazie alla sopportazione (*tlemosunè*) e alla consapevolezza che non sempre saranno gli stessi a subire i rovesci della sorte. Già in Omero (*Il.*, XXIV, 49) si afferma che gli uomini, dopo la morte di una persona cara o di un familiare, riescono a superare il dolore grazie al cuore paziente (*thumon tleton*) che le Moire hanno dato loro.

L'AMORE NELLA POESIA GIAMBICA

Oggetto di questo capitolo sarà la visione dell'amore nei poeti della tradizione giambica: Archiloco, Semonide, Ipponatte. Quello che colpisce maggiormente, nei suddetti poeti, è la notevole differenza di tono che riscontriamo fra i vari frammenti in nostro possesso: a frequenti quadri osceni si succedono versi molto teneri, nei quali non mancano sentimento e affetto. Un altro tema presente specialmente in Semonide e Ipponatte è legato alle invettive contro le donne, mentre in Archiloco sono frequenti gli insulti e gli attacchi polemicamente contro Licambe e le sue figlie, di una delle quali era innamorato. Tutto questo è comprensibile se riflettiamo all'impiego tradizionale del giambo, nel quale invettive e violenza erano frequenti.

Il nome di Licambe e quello di sua figlia Neobule sono collegati con Archiloco perché la ragazza sarebbe stata promessa in matrimonio al poeta. Ma la promessa non sarebbe stata rispettata e Archiloco si sarebbe scagliato contro i due in maniera così violenta da costringerli al suicidio. Questa vicenda è stata ritenuta improbabile (come anche l'analoga storia del suicidio dei nemici di Ipponatte) e ormai si crede che la leggenda del suicidio sia nata dall'interpretazione, talora erronea, di alcuni frammenti: "Le biografie sugli antichi poeti sono piene di particolari, spesso stravaganti e grotteschi (è l'interesse, tipicamente ellenistico, per tutto ciò che fosse strano, curioso, leggendario, atto insomma a colpire l'immaginazione), che si lasciano il più delle volte ricondurre a precise espressioni di quei poeti, frettolosamente prese alla lettera o banalmente fraintese" (Degani).

In particolare il fr. 45W aveva fatto sorgere tra gli antichi l'idea che Licambe e la figlia si fossero impiccati:

a testa in giù sputarono tutta la tracotanza che avevano dentro.
(trad. Aloni).

Gli antichi, infatti, interpretavano il verbo *kypto* nel significato di impiccarsi (nel frammento è stato reso con l'espressione 'a testa in giù'). Tale interpretazione, tuttavia, non può essere accettata, perché il verbo greco *kypto* indica una posizione fisica opposta a quella degli impiccati.

Anche il fr. 172W si scaglia violentemente contro Licambe:

Padre Licambe, che mai sono queste parole?
chi ti sottrasse il senno,
che una volta avevi saldo? Ora proprio
sembri ai cittadini oggetto di grandi risate.
(trad. Aloni).

Da testi come questo si sarà probabilmente fatta strada la leggenda dell'impiccagione.

Ma in Archiloco v'è spazio per altre espressioni, in cui l'amore è sentito come forza dirompente che travolge con il suo impeto, provocando angoscia, infelicità e dolore:

Infelice giaccio nel desiderio,
senza vita, da aspri dolori, voluti dagli dei,
trafitto nelle ossa.
(trad. Aloni).

Va anzitutto osservato che simili descrizioni delle sensazioni fisiche provocate dall'amore saranno frequenti nei lirici arcaici: basti pensare ai versi di Saffo. In tale tematica Archiloco è un precursore: ha scritto G. Perrotta che questi sono "i primi versi d'amore della poesia greca, nei quali l'amore è sentito come una passione invincibile". È stato riconosciuto da tutti i commentatori che nel precedente frammento Archiloco prende a prestito dall'epica il frasario, ma lo rivive in modo assolutamente nuovo e personale. Come in Omero anche in Archiloco l'amore è concepito come una forza o un dono che provengono dagli dei, dall'esterno dell'uomo.

Da Omero proviene anche il frasario del seguente frammento (191W):

Così forte un desiderio d'amore avvinghiatasi sotto il cuore
versava sugli occhi una grande nube,
rubando dal petto la tenera anima.
(trad. E. S.).

Abbiamo la medesima situazione del frammento precedente. La nube che cade sugli occhi è un'espressione che Omero usa per descrivere la morte o il venir meno. Inoltre Bowra ha rilevato che anche l'altra espressione "rubando dal petto la tenera anima" fa pensare alla similitudine in cui il leone divora il capretto dopo avergli estratto il cuore dal petto. Simili espressioni derivano, sempre secondo Bowra, dal linguaggio che connota la morte: Archiloco lo adoperava trasferendolo all'amore e sperimentando su di sé questa sensazione. Di fronte alla potenza di Eros le forze dell'uomo non reggono: l'amore nei lirici arcaici è sempre sofferenza, di questa sofferenza Archiloco è il primo cantore.

Un altro frammento (196W) così recita:

Ma, o compagno, mi doma il desiderio che scioglie le membra.
(trad. E. S.)

È evidente l'espressione omerica ('scioglie le membra') attribuita all'amore: la sofferenza che amore provoca è paragonata agli esiti che aveva sull'uomo omerico la morte.

Il linguaggio di Archiloco è spesso ricco di sensualità, specialmente quando si sofferma a descrivere ragazze che si agghindano con i fiori. È il caso dei fr. 30-31W:

Gioiva nel tenere un ramo di mirto
e un bel fiore di rosa.
E a lei la chioma
faceva ombra sulle spalle e sulla schiena.
(trad. E. S.)

Questi versi vengono generalmente fusi in un unico testo, anche se ci provengono separatamente: Ammonio conserva i primi due, Sinesio gli altri. Sinesio, inoltre, informa che la donna di cui parla il poeta era un'etera. Va perciò respinta l'ipotesi, avanzata da taluni commentatori, che qui Archiloco parli di Neobule. Non siamo in grado di dire quali rapporti intercorressero fra il poeta e la donna, tuttavia si tratta di versi di incomparabile bellezza, nei quali "balza davanti ai nostri occhi una figura indimenticabile, come il simbolo della giovinezza e della bellezza femminile, che incanta con la sua grazia ingenua" (Perrotta).

Ad una donna ormai vecchia doveva essere diretto il fr. 188W:

non più il fiore della tua pelle delicata; le rughe si aprono come solchi
nella terra disseccata, della maligna vecchiaia ti afferra
il destino; dolce desiderio d'amore dal volto desiderato
è fuggito lontano; perché davvero su te si scagliarono troppi
soffi di venti invernali...
(trad. Aloni).

Il frammento contiene una tematica che verrà sviluppata spesso nella poesia antica (anche Orazio la riprenderà): la donna non è più nel fiore degli anni e il poeta si sofferma a descrivere i segni indelebili che il tempo ha lasciato sul corpo di lei. Anche il desiderio d'amore abbandona questa donna, che evidentemente non è più oggetto di ammirazione da parte degli uomini. All'interno del frammento troviamo alcune espressioni degne di nota: la vecchiaia è definita maligna (in greco *kakos*), un aggettivo che nella lingua greca arcaica possiede numerose sfumature di significato, come abbiamo notato a proposito di altri autori, specialmente dal punto di vista morale (*kakos*= vile).

Un poeta autore di violenti giambi fu anche Semonide, la cui fama si basa in modo particolare sulle invettive contro le donne. Tuttavia alcuni frammenti possono essere ricordati in questa sede, anche perché ci offrono l'immagine di un poeta che esprime il dolore e i travagli propri dell'esistenza umana. Così si esprime Semonide in due frammenti:

A chi è morto non penseremmo,
se fossimo saggi, più di un solo giorno.
(trad. Aloni)

Lungo è per noi il tempo della morte;
ma vivere dura solo pochi e miseri anni.
(trad. Aloni)

Il pessimismo radicale, assoluto, di questi versi non lascia spazio a nessun motivo consolatorio e anche i grandi ideali della cultura aristocratica e della morale eroica sembrano scomparire.

In tutto quello che ci rimane dell'opera di Ipponatte prevalgono toni spesso violenti, che per certi aspetti richiamano alla memoria i versi di Archiloco. È stato detto (Knox) che da un poeta come Ipponatte bisogna aspettarsi la trattazione del tema amoroso in una maniera molto disinibita. E in effetti i frammenti in nostro possesso ci lasciano sconcertati: i quadri osceni sono frequenti e ci fanno scorgere un poeta che è grande artista della narrativa oscena. Gli esempi potrebbero essere numerosi: basta citare i frammenti 21, 42, 78, 84, 92. Molte situazioni presenti in questi versi hanno una notevole somiglianza con passi del *Satyricon* petroniano (ad esempio il cap. 138).

Ma accanto a simili contenuti troviamo due frammenti (il 68 e il 119) che sono lontanissimi dal tono con cui generalmente Ipponatte tratta l'amore, al punto che qualche studioso è giunto persino a negarne l'appartenenza al poeta di Clazomene.

Iniziamo dal fr. 68:

Due giorni sono i più dolci con una donna:
quando la sposi e quando la porti via morta.
(trad. E. S.)

L'esatta interpretazione del frammento è resa impossibile dall'ignoranza del contesto in cui era inserito. Tuttavia esso rientra, con ogni probabilità, nella corrente misogina che è caratteristica dei circoli aristocratici, ma va anche sottolineato il tono scherzoso che allontana questi versi dalla tradizione misogina molto severa che riscontriamo in Esiodo o in Semonide.

Circa l'altro frammento (119W) l'osservazione principale da fare è la medesima: anche per questo la mancanza del contesto rende pressoché impossibile una sua precisa interpretazione:

Oh, potessi avere una fanciulla bella e tenera!
(trad. E. S.)

Si tratta di un'espressione che è lontanissima dal tono di altri frammenti ipponattei e si avvicina piuttosto a quello che riscontriamo talora in altri lirici.

GIOVINEZZA E AMORE

Alcuni decenni dopo Tirteo un altro poeta elegiaco fiorì nell'ambiente raffinato dell'aristocrazia ionica, scrivendo elegie di tono completamente diverso da quelle che incitavano alla guerra i giovani spartani: si tratta di Mimnermo. Egli amò una suonatrice di flauto, Nannò, che ha dato il nome a uno dei due libri del poeta.

Mentre si va affermando la borghesia mercantile, si delinea una crisi dei valori che erano stati alla base della civiltà eroica. È chiaro che in questo momento di transizione gli ideali di vita si trasformano. Il canto di Callino e di Tirteo era inserito nell'ottica di un'esaltazione dei valori eroici, che ora, nel momento in cui l'egemonia dei Lidi in Asia Minore si fa dominante, non ha più senso. Il canto dei poeti, allora, si ripiega su se stesso e ricerca una nuova dimensione e nuove strade. In questa diversa situazione anche il tema dell'amore acquista un significato e una trattazione che possono definirsi più intimi e personali. Già gli antichi (ad esempio Orazio e Propertio) avevano individuato nell'amore la tematica più importante della lirica di Mimnermo.

Una bella intuizione di questo poeta unisce indissolubilmente amore e giovinezza. La vita senza amore è triste, l'amore va colto e vissuto durante la giovinezza, che è un frutto da godere consapevolmente, perché passa in fretta e la vecchiaia incombe con tutti i suoi mali sull'esistenza. Gli dei hanno voluto che la vecchiaia fosse penosa e triste. In Mimnermo la contrapposizione fra la giovinezza e la vecchiaia diventa la contrapposizione fra l'amore e la morte. A seguito del tramonto degli ideali eroici nasce un ideale di vita più coerente con la natura umana, debole ed effimera. Nei versi di Mimnermo spesso vengono sottolineati questi concetti, come accade nel fr. 1W:

Quale vita più, quale gioia, senza Afrodite dorata?
Ch'io muoia, se un giorno non avrò più nel cuore
un amore segreto e i doni più dolci del miele e il letto,
fragili fiori di giovinezza
da cogliere in fretta. Subito incombe
dolorosa vecchiaia, che rende l'uomo amaro e sgradevole:
e sempre consumano il cuore i tristi pensieri,
né più sente gioia a guardare i raggi del sole,
e lo odiano i giovani, le donne lo umiliano.
Così spaventosa vuole dio la vecchiaia.
(trad. Cavalli)

In questa elegia ricorrono termini sconosciuti all'epica e che rientrano nell'ambito dei temi prediletti da Mimnermo: la vecchiaia è odiosa (*odurendos*) e l'uomo vecchio perde l'onore e il rispetto delle donne (*atimastos*) e diventa oggetto di odio da parte dei giovani (*echthròs paisin*). Degna di nota è l'espressione "amore segreto" (*cruptadie philotes*), che non allude, come potrebbe sembrare, all'amore adultero, ma indica l'amore come sentimento più intimo e riposto nella parte più segreta dell'animo di ogni uomo.

In un altro celebre frammento la vita è paragonata alle foglie che vengono generate dalla primavera: simili ad esse gli uomini godono per un attimo della giovinezza e dei suoi benefici. Il tono generale di questi versi è molto malinconico: c'è chi ha pensato, con un'ipotesi molto suggestiva, anche se impossibile da dimostrare, che il frammento appartenga alla vecchiaia del poeta, al contrario del fr. 1, che apparterebbe alla sua giovinezza. Già Omero aveva paragonato gli uomini alle foglie in un passo del VI canto dell'*Iliade*. Rivolgendosi a Diomede, Glauco così dice (vv. 146 ss.):

Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini;
le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva
fiorente le nutre al tempo di primavera;
così le stirpi degli uomini: nasce una, l'altra dilegua.

(trad. Calzecchi Onesti)

Tuttavia fra Omero e Mimnermo si nota una profonda differenza: in Omero il paragone interessa tutta la vita e anzi si proietta su tutte le generazioni che si susseguono sulla terra; in Mimnermo, invece, si insiste sulla giovinezza:

noi come le foglie genera la stagione dai molti fiori
di primavera, quando al raggio del sole subito crescono.
Simili a loro, per un attimo i fiori di giovinezza
godiamo, dagli dei ignari del bene
e del male...

(trad. Cavalli)

La giovinezza appare come un felice stato di incoscienza, in cui l'uomo non prova né bene né male per volere degli dei. Significativi in questo frammento sono i vocaboli che rimandano metaforicamente alla sfera della natura, con la quale è confrontata la vita umana: stagione, fiore, frutto. Il testo si chiude con l'elencazione delle sciagure che possono capitare durante la vita. Anche qui occorre rilevare come tali sciagure sono casi molto concreti, che investono l'uomo negli affetti più cari e più intimi: la casa si consuma, nasce la povertà, si sente la mancanza dei figli oppure una malattia colpisce l'animo e lo tormenta. Si tratta di casi molto umani e possono essere inseriti nella situazione storica alla quale si accennava sopra e che portò i poeti a riflettere sui casi più concreti dell'esistenza e a ripiegare su se stessi.

Anche il fr. 5W ritorna sulla stessa tematica della giovinezza che sfiorisce rapidamente; in questo caso essa è paragonata a un sogno (*onar*) che dura un attimo (*oligochronion*, probabilmente è questo un termine coniato da Mimnermo).

Nei versi di Mimnermo che ci sono pervenuti è stato notato (Gentili) come l'amore acquisti un significato che talora umanizza il mito. È il caso del fr. 12W, dove il viaggio del sole rappresenta la fugacità e la monotonia della vita:

Il destino del sole è fatica, ogni giorno.
Non c'è riposo mai, per lui e i suoi cavalli,
dopo che Aurora dalle dita di rosa
si alza in cielo abbandonando Oceano.
Sull'onda lo porta il concavo giaciglio
desiderato, opera delle mani di Efesto,
d'oro prezioso, alato sul fiore dell'onda:
e lui dorme sereno, dal paese delle Esperidi
alla terra di Etiopia, dove il carro veloce e i cavalli
si fermano, finché giunga Aurora mattutina.
E allora il figlio di Iperione risale sul carro.

(trad. Cavalli)

In un linguaggio che presenta uno dei più famosi e splendidi epiteti omerici (l'Aurora è *rododaktylos*, "dalle dita di rosa") il racconto acquista un valore esistenziale e il mito diventa, come si è detto, simbolo di una verità umana; lo stesso accade nel frammento in cui si ricorda Titono. La leggenda è nota. La dea Aurora si era innamorata di Titono e aveva ottenuto

per lui il dono dell'immortalità, ma non aveva chiesto a Zeus anche quello dell'eterna giovinezza. Così Titono invecchiò e il suo destino fu quello di vivere una vita eternamente vecchia, anche più agghiacciante della tetra morte, come dice Mimnermo nel fr. 4W. Così il sogno eterno dell'uomo, quello di godere dell'immortalità, diventa un terribile incubo se si è costretti a vivere nelle condizioni tristi della vecchiaia.

A questi versi va aggiunto l'augurio che il poeta compie a se stesso di morire senza malattie e senza pensieri a sessant'anni (fr. 6W). Queste parole ottennero una risposta, quando Solone (fr. 20W) ribatté a Mimnermo augurandosi di morire a ottant'anni: dall'alto della sua esperienza, Solone invitava Mimnermo a eliminare quel verso e a cambiarlo. L'atteggiamento di Solone riflette una concezione di vita molto diversa: esistono valori che superano la durata della vita umana. Per questo motivo è possibile trovare gioia e piacere anche in età non più giovane ("invecchio imparando sempre molte cose", fr. 18W) o in attività collegate alla vita sociale e all'amministrazione della giustizia, che non sono necessariamente praticabili nella giovinezza. Ma anche tra gli austeri versi di Solone ne ritroviamo qualcuno che è un inno all'amore. "C'è tutto un umanesimo soloniano che magnifica le semplici gioie dell'esistenza, resa da esse degna di essere vissuta, nonostante tutto, nonostante la stessa morte" (Marrou).

Anche Solone canta l'amore:
felice chi ha fanciulli amati e forti cavalli
e cani da caccia e un ospite di terre lontane.
(trad. Cavalli)

e talora riecheggiano in lui espressioni che fanno pensare a Mimnermo, versi che parlano della giovinezza come dell'età dell'amore (chi può godersi la primavera di un ragazzo o di una donna, nella stagione del piacere, la dolce giovinezza, fr. 24W), o versi che descrivono la vecchiaia come un male penoso che incombe sull'uomo.

LA SILLOGE TEOGNIDEA

Il pubblico al quale si rivolge un autore come Teognide è certamente più ristretto se confrontato con quello dell'*agorà* o con quello dell'epica e ci inserisce all'interno del simposio.

L'intero secondo libro del *corpus* teognideo è un'ampia raccolta di elegie, che un compilatore dell'età bizantina estrapolò dall'opera; tali elegie sono accomunate dall'argomento amoroso, anche se elegie di tal genere rimasero anche in quello che per noi forma il primo libro. L'amore cantato nella silloge teognidea è pederastico e rientra nell'ottica del simposio. Questa poesia apparteneva ad ambienti aristocratici e veniva cantata nei simposi al suono del flauto. È noto che tra simposio ed *eros* esisteva uno stretto legame.

Il ragazzo al quale Teognide si rivolge con i suoi versi deve ricevere un'educazione all'interno della classe di appartenenza. L'amore dell'uomo verso il fanciullo è un elemento costitutivo dell'aristocrazia arcaica e il legame che si instaurava fra "allievo" e maestro poteva implicare affezioni e aspetti sensuali propri di una qualsiasi coppia di amanti: anche il libro di Teognide è ricco di espressioni che rivelano gelosia, passione, lamenti e rimproveri causati dall'abbandono. Ma tale rapporto non investe solo la sfera amorosa: è anche *paideia*, trasmissione all'allievo, da parte dell'uomo più maturo, di norme comportamentali.

Ma anche il primo libro contiene versi molto significativi per il nostro argomento. In un passo famoso (vv. 237-254) compaiono alcune delle tematiche fondamentali della lirica d'amore greca: il poeta immagina che grazie al suo canto il giovane amato potrà volare sul mare e sulla terra e sarà presente sulla bocca di tutti nei conviti e durante i banchetti. Inoltre dopo la morte la sua fama rimarrà eterna e il giovane resterà a cuore agli uomini, motivo di canto per tutti finché esisteranno la terra e il sole. Il canto del poeta poteva essere per i Greci un mezzo che conferiva l'immortalità: già Orazio (*Odi*, IV 9,25-28) dimostra di avere colto perfettamente il significato più profondo dei poemi omerici:

Vixere fortes ante Agamemnona
multi: sed omnes inlacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte, carent quia vate sacro.

L'epos omerico si caratterizzava, dunque, per la volontà esplicita di celebrare le imprese eroiche e di tramandarle ai posteri, garantendo in tal modo l'immortalità di queste gesta e dei loro autori. Anche Tirteo pensava che il soldato, attraverso i propri atti in favore della patria, sarebbe rimasto per sempre nella memoria dei posteri. Ma l'immortalità era conferita appunto dall'eroismo dimostrato in guerra, mentre nei versi di Teognide la situazione è completamente diversa, perché la fama deriverà dal canto indipendentemente da eventuali gesta eroiche: la poesia di per sé è capace di donare l'immortalità.

La morte appare come un porto sicuro, un rifugio, se il poeta non riuscirà a vendicarsi dei suoi nemici. In un'elegia del I libro (vv. 341-350) si riflette una situazione tipica dell'aristocrazia sconfitta, nell'epoca in cui i suoi membri erano costretti all'esilio. Adoperando un lessico che riecheggia Omero e anche Esiodo, Teognide così invoca il sommo tra gli dei:

Suvvia, Zeus Olimpio, esaudisci per me una giusta preghiera:
concedimi dunque di godere qualche bene invece dei mali.
Possa io morire, se non trovo tregua dai tristi affanni.

L'espressione possa io morire (*tethnaien*) è la stessa che impiega Mimnermo quando si augura di non vivere più se non gli sarà possibile godere delle gioie d'amore. Nell'opera di Teognide si nota il tramonto dell'ordinamento politico che era caro al poeta, il quale non rie-

sce a comprendere e a condividere le nuove istanze. I nemici dai quali Teognide vuole liberarsi sono i ricchi che portano alla rovina la città. Con essi il poeta non vuole il minimo rapporto e anzi preferisce morire se Zeus non concederà la vittoria sui malvagi (*kakoi, deiloi*).

Nella silloge teognidea l'amore diventa passione, desiderio, gelosia e si arricchisce di riferimenti al mito, come accade per esempio ai vv. 1231-1234, proprio all'inizio del secondo libro:

Eros tremendo, le Follie ti furono nutrici:
per te cadde la rocca di Troia,
per te il grande Teseo, l'Egide, cadde e Aiace Oileo,
il valoroso per la loro follia.
(trad. Cavalli)

In questi versi l'amore è considerato come la causa della rovina di uomini e città (non si dimentichi il catulliano *otium tibi molestum est / ... otium et reges prius et beatas / perdidit urbes*). Secondo la nota tradizione, seguita in questi versi anche da Teognide, Troia fu distrutta a causa del rapimento di Elena, travolta dalla passione per Paride e da quest'ultimo rapita all'affetto del marito e portata nella propria casa. Aiace Oileo è citato perché aveva oltraggiato Atena, violentando Cassandra, che durante la distruzione di Troia si era rifugiata presso l'altare della dea chiedendo aiuto e protezione; non si riesce a cogliere fino in fondo, invece, il motivo della presenza di Teseo in questi versi: probabilmente Teognide allude allo stesso episodio di cui parla Plutarco, che lega Teseo ad Elena e la fa sua sposa. Importante è ad ogni modo osservare che il mito viene impiegato per illustrare una verità: in questo caso il potere distruttivo di Eros è dimostrato ricorrendo alla figura di Elena, la quale ricorre in ciascuno dei miti citati dal poeta nei vv. 1231-1234, con la sola eccezione dell'episodio relativo ad Aiace Oileo.

La figura di Elena all'interno della lirica greca è presente in alcuni frammenti, non particolarmente numerosi, ma non per questo privi di significato. Secondo quanto Platone scrive nel *Fedro*, Stesicoro, e Omero prima di lui, avevano parlato male di Elena e per questo motivo erano stati privati della vista. Ma mentre Omero rimase cieco per sempre, Stesicoro recitò la palinodia, nella quale affermava che Elena non era andata a Troia, e così riacquistò la vista. Tra gli altri lirici che menzionano Elena, occorre ricordare almeno Saffo, la quale fa dell'eroina il simbolo di chi per amore lascia tutte le proprie cose, la casa, il marito; al contrario Alceo segue la linea tradizionale e ritiene Elena la causa di lutti, distruzione e morte e anche Ibico sottolinea che la straordinaria bellezza di Elena provocò una contesa pur degna di essere molto celebrata.

La descrizione delle caratteristiche e della potenza di Eros nella silloge teognidea si evidenzia, come si è già rilevato, soprattutto nel secondo libro. L'amore è forza che doma il cuore, ma specialmente può essere un peso difficile da sostenere ("l'amore per l'uomo è un peso che si porta con fatica"). In questa ottica rientra anche l'espressione dei vv. 1353-1356:

Amaro e dolce, amabile e crudele è per i giovani l'amore,
Cirno, finché non venga soddisfatto. Se lo soddisfi è dolce,
se cercandolo non lo soddisfi non vi è pena più grande.
(trad. Vetta)

La constatazione delle qualità contraddittorie dell'amore è un *topos* tradizionale nella lirica antica, dall'"Eros dolcamaro" (*glykypikron*) di Saffo sino all'*odi et amo* di Catullo.

Causa della sofferenza è anche la gelosia: diversi sono i passi in cui il poeta lamenta che l'amico possa abbandonarlo o tradirlo. E anche le invocazioni a Cipride, che dona la bellezza e suscita il desiderio, rientrano in questo modo di sentire l'amore. Dal modello di Saffo, che in un'ode famosa aveva pregato la dea affinché venisse in suo aiuto, si instaura un nuovo modo

di rapportarsi alla divinità, che diventa sollecita alle preghiere umane. In un'elegia di Teognide (vv. 1323-1326) leggiamo:

Dea di Cipro, calma il mio tormento, disperdi le pene
che rodono il mio cuore, volgilo ancora alla felicità.
I tristi pensieri cacciali, e la mia giovinezza
fa che trascorra nella gioia; poi verrà il tempo di essere saggi.
(trad. Cavalli)

Qui Teognide chiede l'intervento della dea perché lo liberi dalle sofferenze in cui si dibatte a causa dell'amore: il rapporto con la divinità si fa più intimo e personale.

L'AMORE NELLA POESIA DI SAFFO

Con la poetessa dell'isola di Lesbo siamo di fronte a versi nei quali le corde dell'amore sono state toccate da una mano che le ha fatte vibrare eternamente.

Il pubblico al quale si rivolgeva Saffo con le sue poesie era formato dalla cerchia delle sue amiche, che vivevano in un'istituzione nota a noi con il nome di *thiasos*. Queste comunità non erano tipiche della sola Lesbo, ma essa è la meglio conosciuta grazie ai versi della poetessa che ne fu a capo. È ormai comunemente accertato che l'amore omosessuale femminile era praticato in varie zone della Grecia (Plutarco parla a questo proposito della Sparta arcaica), accanto a quello maschile.

L'amore cantato da Saffo è un'emozione dei sensi, una passione che consuma, un nostalgico ricordo delle gioie vissute nel mondo del *tiaso*.

Un elemento importante di questo mondo è il nuovo rapporto che si instaura tra la poetessa e la divinità. Leggendo i versi di Saffo, colpisce immediatamente il senso di totale avvicinamento e confidenza con le divinità. Alcuni frammenti denotano chiaramente questa situazione: Saffo invoca con trasporto le Muse e le Cariti perché proteggano il suo canto. Le divinità sono ordinariamente inserite in una dimensione più umana e più accessibile alla vita della poetessa e alla realtà del *tiaso*. Anche nell'epica gli dei sono amici dell'uomo e intervengono spesso in suo aiuto; ma il mondo degli dei rimane nel complesso estraneo e la distanza fra l'uomo e la divinità è troppo grande. Al contrario le dee di Saffo intervengono e aiutano la poetessa con atteggiamenti tipici di una sorella o di un'amica. A questo proposito occorre rilevare quanta importanza assuma la figura di Afrodite, la divinità più importante per la vita del *tiaso*. Afrodite era la dea dell'amore, della bellezza: non c'è da meravigliarsi se a lei la poetessa si rivolge frequentemente per chiedere aiuto e interventi di vario genere. In questo senso il testo più significativo è la cosiddetta Preghiera ad Afrodite (fr. 1V):

O Afrodite immortale dal trono variopinto,
figlia di Zeus, tessitrice di inganni, io ti prego:
non domare con ansie e tormenti,
o magnifica, il mio cuore,
ma qui vieni, se mai anche altra volta
la mia voce udendo di lontano
l'ascoltasti, e lasciando la casa del padre
aurea venisti
il carro aggiogando: belli ti portavano
veloci passeri sulla terra nera
fitte ruotando le ali dal cielo
attraverso l'aria,
e subito giunsero: e tu, o beata,
sorridente nel volto immortale
chiedesti, cosa di nuovo soffro, e perché
di nuovo ti chiamo,
e cosa di nuovo più di tutto desidero
nel mio cuore forsennato: "Chi persuado
al tuo amore? Chi, o Saffo,
ti fa ingiustizia?
Perché se fugge, presto inseguirò,
se non accetta doni, ne darò,
e se non ama, presto amerò

anche se non vuole”.

Vieni da me anche ora, dalle angosce
opprimenti liberami, quanto il mio cuore
desidera si compia, compilo, e tu stessa
siimi alleata.

Questa ode è molto significativa per diversi motivi: oltre ad essere la sola pervenuta completa della poetessa, presenta un lessico molto particolare e ricco di interesse. L'ode si apre con l'appellativo dal trono variopinto, che in greco suona *poikilothrone*. Si tratta di un *hapax legomenon* che ha sollevato molti dubbi circa la sua esatta interpretazione. Il termine è formato da due elementi: il primo indica l'abilità di chi riesce a combinare con maestria colori o materiali; il secondo indica il trono, anche se qualcuno ha pensato ai fiori. L'altro appellativo di Afrodite, immortale, è caratteristico delle divinità dell'Olimpo e pure tradizionali sono 'figlia di Zeus' e 'tessitrice d'inganni'. In quest'ultimo non va ravvisata una connotazione negativa dal punto di vista etico: anche altri scrittori adoperano questo termine in relazione alla dea Afrodite (Teognide e Simonide).

Per penetrare ancor meglio nel senso profondo della preghiera è necessario soffermarsi brevemente sul significato del verbo *lissomai* ("io ti prego"). Il verbo è usato spesso in poesia ed è legato al significato tecnico della preghiera: è imparentato con *lite* (preghiera) e possiede una sfumatura confidenziale, tale da ridurre la distanza che separa l'uomo dalla divinità. Ancora significativi, dal punto di vista lessicale, sono i termini *potnia* (magnifica, signora) e *makaira* (beata). Dopo l'invocazione entriamo nel vivo della teofania, la quale si sviluppa in due momenti ben distinti: ricordo di un'apparizione avvenuta in passato e apparizione attuale. Gli ultimi quattro versi, corrispondenti nell'originale greco all'ultima strofa, contengono di nuovo un'invocazione alla dea. Anche nella teofania vera e propria sono numerose le espressioni che rimandano alle rappresentazioni tradizionali della sfera divina. La casa del padre che Afrodite abbandona aggogando il carro è aurea (ma l'aggettivo potrebbe essere riferito anche al carro); la dea sorride nel volto immortale. La presenza dei passeri non è casuale né semplicemente ornamentale: secondo gli antichi i passeri erano sacri ad Afrodite per la loro fecondità.

Nelle parole pronunciate dalla dea di rilievo è l'impiego del verbo *adikeei* (nel testo tradotto con "offende"). La parola greca va ricollegata al campo semantico della legge. Nel mondo greco il rapporto d'amore esige la fedeltà assoluta e ogni rifiuto, ogni tradimento equivale a un comportamento che contraddice i dettami della giustizia (*dike*). Tale regola di giustizia all'interno del rapporto d'amore si svilupperà anche nella tragedia: è noto il caso di Medea, la donna che ha sofferto *adikia* (ingiustizia) da parte del suo sposo. Non lontano da un simile modo di sentire è Catullo, che considera sacro il patto d'amore con Lesbia. Chi fa torto a Saffo è probabilmente una fanciulla che ha infranto il patto "con la fuga dal tiaso saffico verso una comunità rivale" (Gentili).

Un'ultima considerazione circa il termine 'alleata'. Il testo greco dice *summachos*. Espressioni del gergo militare sono frequenti nei testi di natura amorosa e sottolineano il carattere di forte intensità, di sofferenza cui l'animo innamorato e non corrisposto è sottoposto. Nell'ode altre espressioni sono il segno di queste sofferenze: nei primi versi leggiamo: non domare 'con ansie e tormenti' (*asaisi* e *oniaisi*). La prima di queste parole, *ase*, significa letteralmente 'nausea' e indica in genere uno stato di prostrazione fisica dovuto ad un malessere; la seconda, invece, appartiene alla sfera della sofferenza psicologica. Alle angosce della poetessa si contrappongono la felicità e l'imperturbabilità della dea, rappresentata secondo i canoni delle epifanie tradizionali.

Come già detto, quest'ode è l'unica completa fra quelle che possediamo della poetessa di Lesbo. L'ode costituisce un esempio di preghiera e riproduce lo schema tradizionale delle preghiere omeriche. Tra le numerose che potrebbero essere riportate come paragone, citiamo

quella che Achille rivolge a Zeus, mentre l'amico Patroclo ritorna a combattere (*Il. XVI, 233-245*):

Signore Zeus, Dodoneo, Pelasgico, che vivi lontano,
su Dodona regni dalle male tempeste: e intorno i Selli
vivono, interpreti tuoi, che mai lavano i piedi, e dormono in terra;
come ascoltasti una volta la voce del mio pregare,
dandomi gloria, molto punisti l'esercito acheo;
così anche ora compimi questo voto:
io resto in mezzo al gruppo delle mie navi,
ma l'amico mio mando con molti Mirmidoni
a battersi; donagli gloria, Zeus vasta voce,
rafforzagli il cuore in petto, e così Ettore
vedrà se sa battersi da solo
il mio scudiero, o se allora le sue mani invincibili
infuriano, quand'io pure mi getto nel travaglio d'Ares.
(trad. Calzecchi Onesti).

È facile individuare in questo brano lo stesso schema presente nella preghiera di Saffo: anche in Omero c'è dapprima l'invocazione a un dio, poi l'orante fa riferimento ad un altro intervento del dio in suo aiuto, infine c'è la supplica, mediante la quale si fa una precisa richiesta alla divinità. Anche Saffo si attiene al medesimo schema, ma in ciascuno dei tre momenti della preghiera si notano una rielaborazione e una personalizzazione con termini che la diversificano molto da quella di Omero. Basta soffermarsi appena a considerare la grande differenza tra gli appellativi con cui Achille chiama Zeus e quelli riferiti da Saffo ad Afrodite: i primi rinviano ad un certo clima culturale (Dodona, ad esempio, era sede di un antico oracolo di Zeus, il quale emetteva i suoi responsi da una quercia sacra); i secondi, pur essendo tradizionali, non rimandano a nessun ambito di culto e questo da alcuni è stato interpretato come prova del fatto che la preghiera di Saffo non sia un inno cantato durante le cerimonie di propiziazione o altri riti del tiaso. Inoltre occorre sottolineare che mentre in Omero c'è una grande distanza tra il dio e l'uomo che prega, nell'ode di Saffo il rapporto con la divinità diventa più intimo e le richieste sono molto personali. La poetessa ha con la dea un rapporto del tutto particolare e poiché la dea è responsabile delle pene d'amore, la poetessa le chiede di essere liberata da esse. Così la dea assume i tratti di una confidente, di una sorella, sempre pronta a intervenire in aiuto della sua protetta. L'animo di Saffo qui appare portatore di sentimenti che si scatenano quando trovano un ostacolo per la loro realizzazione. L'amore è sentito in quest'ode come causa di una sofferenza provocata da un dissidio interiore; è un amore infelice, che costringe la poetessa ad invocare la dea perché questa la liberi dalle sofferenze: mai accento di poesia era stato più intimo e la preghiera a una divinità era avvenuta per motivi così personali.

In conclusione, dobbiamo domandarci quale significato avesse una simile preghiera e di che genere fosse l'esperienza della teofania descritta nell'ode. Riguardo al primo problema sembrano condivisibili le conclusioni di B. Gentili, il quale così scrive: "I tratti peculiari della preghiera, quali la descrizione piuttosto lunga dell'epifania della dea che scende dal cielo sul carro, la maniera singolare di presentare il proprio amore in forma drammatica attraverso le parole della dea stessa ed infine l'assoluta anticonvenzionalità dell'affettuoso atteggiamento di Afrodite, sono non solo espressione di reali vicende nella vita del tiaso ed elementi rappresentativi di legami amorosi passati e presenti sotto la vigile e confidente protezione della dea, ma rispecchiano anche un preciso cerimoniale che aveva la sua sede nel luogo sacro al culto interno della comunità". E così, a causa di un amore che fa soffrire la poetessa, nasce l'occasione per la composizione del carme: in esso si invoca la dea perché intervenga a placare

re gli affanni e le pene d'amore. La comunità di vita nel tiaso faceva in modo che ogni vicenda personale avesse un valore esemplare e fosse sentita valida per tutti i componenti. In questo modo il canto per un pubblico femminile diventa parallelo a quello eseguito nelle eterie dei guerrieri.

L'altro problema sollevato dalla critica è quello del carattere e del significato dell'epifania di Afrodite. Apparizioni di tal genere sono frequenti nella poesia greca: basti pensare alle manifestazioni di Atena, che nell'*Iliade* e nell'*Odissea* appare ad Achille e a Odisseo, rendendosi visibile solo ad essi. Anche Saffo descrive con accuratezza e dovizia di particolari il modo in cui Afrodite le appare. E su questo punto le opinioni degli studiosi divergono: a chi ritiene tale esperienza puramente letteraria o allegorica, si contrappone chi la considera autentica, anche se non traducibile in termini moderni. Così il Bowra sostiene che per una donna che credeva nell'esistenza di Afrodite non fosse impossibile una simile esperienza, e anche il Dodds affronta il problema giungendo a conclusioni analoghe.

Le sofferenze causate dall'amore erano una situazione delle frequenti crisi che si dovevano verificare all'interno del tiaso. Un caso che senz'altro si ripeteva era l'abbandono della comunità da parte di qualche fanciulla che passava ad altri clan, che erano nella realtà dell'isola di Lesbo. Alcuni frammenti sono molto chiari in questa direzione e da essi veniamo a conoscere la vicenda di alcune ragazze, come Gongila, la quale abbandonò il tiaso di Saffo per seguire Gorgo, o come Attide, che volò verso Andromeda. Il tono con cui la poetessa si rivolge alle avversarie è talora violento, come si può notare, per esempio, dal fr. 55V ("morta tu giacerai, né più vi sarà memoria di te, in futuro: perché non partecipi delle rose di Pieria; ma sconosciuta, anche nella casa di Ade, ti aggirerai fra oscuri morti, quando via di qui sarai volata"), oppure dal fr. 57V ("chi è questa contadina che ti seduce la mente, vestita di una rozza stola, e che i suoi stracci non sa tirare sopra le caviglie?").

Ma il significato che riveste l'amore per Saffo è talmente importante che possiamo sicuramente affermare che costituì per la poetessa un'esperienza coinvolgente e totalizzante. I frammenti che ci sono pervenuti contengono anche altre tematiche, ma la grandezza e la fama di questi versi è affidata al tema dell'amore. Il fr. 16 ci offre la possibilità di comprendere la grande valenza che l'amore aveva per la poetessa:

C'è chi dice che la cosa più bella, sulla terra nera,
sia un esercito di fanti, chi uno di cavalieri,
chi una flotta di navi: ma io dico,
ciò di cui uno è innamorato.

Cosa da niente è farlo capire
a chiunque: colei che superò di gran lunga
in bellezza i mortali, Elena, lasciando
il migliore dei mariti

se ne andò per mare a Troia
né si ricordò affatto della figlia
né dei suoi genitori, ma la sedusse
(Venere)

.....
.....
ora mi fa ricordare Anattoria
che non è presente.

Il suo amabile incedere vorrei vedere
e il luminoso splendore del suo volto

piuttosto che i carri dei Lidi
e i combattenti in armi.

(trad. Cavallini)

Il testo è molto lacunoso (dopo ‘armi’ seguono altre parole di difficile comprensione), ma nel complesso i versi offrono un senso. Quello che colpisce maggiormente in questo frammento è la forte contrapposizione tra l’opinione degli altri e quella della poetessa, la quale ritiene che la cosa più bella che si possa desiderare sia l’oggetto dell’amore: i valori tradizionali anche qui, come abbiamo notato per Archiloco, vengono invertiti. L’amore in questi versi è carico di una forte valenza erotica, come dimostra la presenza del verbo *eratai* (v. 4, nella traduzione è stato reso con “è innamorato”) e come sottolinea il desiderio provato per Anattoria, della quale si mettono in evidenza soprattutto aspetti fisici: il modo di camminare, il volto luminoso.

E vale soffermarsi sulle strofe 2 e 3, dove la poetessa cita l’episodio mitico di Elena per suffragare le sue opinioni. Elena abbandonò il marito, la figlia, i genitori e se ne andò a Troia, seguendo l’uomo di cui si era innamorata. La scelta da parte dell’eroina fu in qualche modo obbligata, perché fu la stessa Afrodite a trascinarla in questo vortice, come ora la dea fa nei confronti di Saffo, travolta dal ricordo di Anattoria. L’amore pertanto è inteso come una forza inevitabile, che domina il cuore e non lo fa più ragionare. Già abbiamo visto come altri poeti cercassero in qualche modo di intervenire sul mito per modificarne alcuni aspetti più crudi, salvaguardando l’onore e il valore della famiglia; al contrario Saffo fa di Elena la donna che, incarnando l’amore e la bellezza, sacrifica quello che è più sacro secondo le convenzioni sociali per seguire l’uomo che ama. Giustamente è stato detto che questa interpretazione del mito di Elena è forse la meno rivoluzionaria e la più tradizionale, dal momento che esso viene ricondotto al suo significato originario.

La figura di Elena compare anche nel fr. 23V, un testo molto lacunoso e di interpretazione pressoché impossibile: si intuisce, tuttavia, un apprezzamento della bellezza di Elena.

Il fr. 16 è basilare anche perché ci introduce in un’altra dimensione dell’amore cantato dalla poetessa di Lesbo: il ricordo. In questa poesia si desta il ricordo di Anattoria che non c’è più; il testo è guasto e non riusciamo a leggere il soggetto del verbo *onemnaise* (“fa ricordare”). Tuttavia è facile intuire che si tratta di Afrodite, la quale suscita in Saffo il ricordo della ragazza allo stesso modo in cui fece nascere in Elena l’amore per Paride.

Il tema del ricordo è alla base di altri tre frammenti: 96, 94, 55. Il fr. 96V è fortemente mutilo, ma si capisce che Saffo parla di una donna che si trova in Lidia e rivolgendosi a una ragazza del tiaso, da identificare forse con Attide, le fa notare che era considerata dalla donna ora assente come una dea. A questi versi iniziali fanno seguito altri versi che così recitano:

ora tra le donne lidie si distingue
come, dopo il calar del sole,
la luna dalle dita di rosa,

che tutti gli astri supera: la luce
così diffonde sul salmastro mare
come sui campi ricchi di fiori;

bella si spande la rugiada, fioriscono
le rose e i teneri cerfogli
e il meliloto rigoglioso;

e aggirandosi spesso, nel ricordo
della dolce Attide, per il desiderio

il fragile cuore, credo, si divora.
(trad. Cavallini)

Elemento fondamentale di questi versi è il ricordo dell'amica lontana, che viene rievocata tramite una similitudine che la paragona alla luna dalle dita di rosa (*rodydaktylos* in Omero è solitamente formula riferita alla Aurora). Questa donna, di cui è impossibile sulla base del testo immaginare il nome (anche se c'è chi ha pensato ad Arignota) vive nel ricordo struggente di Attide. Lo scenario della notte lunare prepara il momento del ricordo: il paesaggio, nel quale la luna diffonde la sua luce sul mare e sui campi, ha una valenza erotica, come è stato dimostrato da Hague, che ha sottolineato anche la profonda e struggente malinconia che proviene da questi versi. La nostalgia con cui Saffo ricorda, insieme ad Attide, i momenti vissuti insieme dalle tre donne nel tiaso è un elemento di grande novità all'interno della poesia greca: è stato rilevato (Snell) che in Omero è noto sì il sentimento della nostalgia, quando nell'*Odissea* l'eroe vuol rivedere la sua patria e poi morire, ma in quei versi viene rivelato l'oggetto del desiderio (la patria appunto) e non viene descritto il sentimento che dà origine ad esso. Sempre secondo Snell, nel fr. 96 Saffo ed Attide si sentono accomunate nel ricordo della compagna lontana, esprimendo in tal modo un sentimento di comunione che esiste nello spirito e nell'amore. Se la poetessa intendesse con queste parole consolare Attide per la lontananza dell'altra fanciulla, non possiamo affermarlo con sicurezza.

L'altro frammento in cui il tema del ricordo è fondamentale è il n. 94V. che costituisce uno dei momenti più intensi e di più alto spessore lirico del canzoniere di Saffo.

Vorrei sinceramente essere morta.
Essa piangendo mi lasciava

e, fra tante parole, questo mi disse:
"Ahimè, come terribilmente soffriamo,
o Saffo, e davvero contro la mia volontà ti lascio".

Ed io a lei così rispondevo:
"Fa' buon viaggio, e ricordati
di me, sai infatti quanto ti volevamo bene.

Se no, ma io ti voglio
ricordare [.....]
quante [.....] belle esperienze abbiamo vissuto:

di molte corone di viole
e di rose e di (crochi?) insieme
stando accanto a me ti cingevi,
e di molte ghirlande
intrecciate intorno al tenero collo,
fatte [.....] di fiori.

[.....] e con profumo regale
e con nardo, (in abbondanza?)
ti ungevi,

e su morbidi letti
sfogavi il desiderio [.....]
di tenere (ragazze?),

né vi era festa
né [.....]
da cui mancassimo,

né boschetto sacro [.....]
[.....]
(trad. Cavallini).

L'ode, mutila all'inizio e alla fine, ci offre tuttavia un quadro sufficientemente chiaro dei rapporti tra Saffo e una ragazza del tiaso e anche dei piaceri e delle gioie che si provavano all'interno del tiaso stesso. La poetessa ricorda il momento in cui una fanciulla a lei cara abbandonò la comunità: mentre la ragazza piangeva, Saffo la invitava a ricordare per sempre i momenti vissuti insieme. E a questo punto si apre uno squarcio sulla vita del tiaso: stare insieme, raccogliere fiori e cingersi il capo con essi, ungersi il corpo con oli profumati, partecipare a feste, visitare templi, boschi sacri (così almeno si può intuire da alcune parole frammentarie che si trovano alla fine dell'ode).

Abbastanza problematica risulta l'interpretazione dell'espressione "su morbidi letti sfogavi il desiderio di tenere ragazze". In greco il testo suona *stromnan epi molthakan apalan par[.....]onon, exies pothon [.....]nidon*. In Omero riscontriamo la formula 'diedero soddisfazione al desiderio', relativamente al mangiare e al bere. In Saffo, al contrario, il termine *pothos* (desiderio) ha sempre una forte connotazione erotica, come possiamo notare basandoci sui frammenti 102 V ("dolce madre, non riesco a tessere la tela, vinta dal desiderio di un ragazzo snello, a causa di Afrodite"), 48V ("giungesti, io ti bramavo, e hai dato refrigerio al mio cuore che ardeva di desiderio") e altri ancora. In conclusione da parole come queste appare inoppugnabile la conclusione che l'amore all'interno del tiaso saffico fosse di natura omosessuale.

Tutti i commentatori citano due passi di Omero come modello della scena evocata nel fr. 94. Il primo è l'episodio di Achille e Patroclo. Quando nel canto XVIII dell'*Iliade* la madre Tetide dice ad Achille che ormai è vicina a lui la morte, l'eroe risponde: "potessi morire adesso" e ricorda con grande angoscia che non è stato in grado di aiutare l'amico ormai morto. Più avanti è introdotto il tema del ricordo e specialmente interessanti sono i vv. 3 ss. del canto XXIV, in cui leggiamo: "Achille piangeva ricordando il suo amico, e il sonno che doma tutto non lo vinceva, ma si rivoltava di qua e di là, rimpiangendo di Patroclo la forza e la nobile furia e quante imprese aveva compiuto con lui e quanti dolori aveva patito, attraverso le guerre umane e le onde pericolose; pensando questo versava copiose lacrime". I due passi di Omero presentano una certa analogia con i versi di Saffo, accentuata dal rapporto intimo esistente fra i personaggi: il legame fra Patroclo e Achille può essere stato un modello che ha esercitato una notevole influenza sulla poetessa di Lesbo.

Nell'*Odissea* (VIII, 461 ss.) Nausicaa, mentre Odisseo è sul punto di abbandonare l'isola dei Feaci, lo saluta con queste parole: "Addio, straniero, che tu possa ricordarti di me quando sarai nella tua patria, poiché a me per prima devi la vita". Anche questi versi possono aver costituito un modello per Saffo, nonostante le notevoli differenze tra le due situazioni: in Omero c'è il ricordo e la riconoscenza per un beneficio ricevuto, cosa che manca nella poesia di Saffo; in quest'ultima, infatti, le due donne si amano e si ricordano senza che siano obbligate a farlo per un reciproco riconoscimento. L'amore si sostanzia nel ricordo: non altro che l'amore fa sì che le due donne rammentino la vita passata in comune.

Il terzo frammento della memoria che vorrei analizzare è il n. 55V:

Morta tu giacerai, né più vi sarà memoria
di te, in futuro: perché non partecipi
delle rose di Pieria; ma sconosciuta, anche nella casa di Ade,

ti aggirerai fra oscuri morti, quando via di qui
sarai volata.

(trad. Cavallini).

Plutarco ci informa che la donna alla quale Saffo si indirizza in questi versi era una persona ricca ma ignorante, alla quale profetizza un futuro squallido nella casa di Ade. L'unico mezzo per evitare l'oblio è la poesia, che permette di rimanere immortali. Abbiamo già constatato che nei versi di Callino e Tirteo si esprime un concetto analogo: il canto del poeta perpetua le gesta degli eroi. Ma i versi di Saffo vanno oltre e affermano che dopo la morte ci sarebbe una vita splendente e privilegiata. Gli ultimi due versi del fr. 55 non hanno significato se non sono intesi nel senso che dopo la morte le anime continuino un'esistenza simile a quella condotta sulla terra. E tale doveva essere l'attesa delle ragazze del tiaso, come risulta anche da altri frammenti.

In Saffo la visione della morte va inquadrata nell'ambito di queste attese escatologiche. La morte non è considerata come un evento terribile, "ma come il naturale trapasso in un vagheggiato luogo mitico, bello come il giardino del tiaso" (Gentili). In questo senso sono molto significativi alcuni versi del fr. 95V: "mi tiene il desiderio di morte e voglio vedere le rive rugiadesse e fiorite di loto dell'Acheronte". La visione dell'oltretomba in questi versi non ha nulla di spaventoso: Saffo lo immagina con gli stessi connotati tipici del mondo che la circonda. Le rive dell'Acheronte appaiono fiorite e rugiadesse e la morte diventa un luminoso mistero.

I frammenti di Saffo più famosi e imitati da quanti ne hanno subito il fascino in ogni tempo sono quelli in cui l'amore viene descritto come una grande sofferenza. Si tratta in genere di versi nei quali la poetessa compie un'analisi in certi casi minuziosa e anche spietata del proprio stato d'animo e delle proprie emozioni. Così ad esempio il fr. 31V. Questa famosa ode ci è stata trasmessa dall'autore anonimo del trattato "Del Sublime", attribuito a Dionisio Longino. Nel cap. 10 così leggiamo: "Saffo coglie ogni volta le passioni che si accompagnano alle frenesie d'amore traendole dalle condizioni concomitanti e dalla pura realtà. Ma dov'è che ella dimostra il suo valore? Quando riesce abilmente a scegliere e legare l'una con l'altra le manifestazioni estreme" (trad. Mazzucchi). Dopo questa premessa l'autore ci trasmette l'ode di Saffo, che trascrivo nella traduzione di E. Cavallini, ricordando tuttavia che di questo carme esistono innumerevoli traduzioni.

Mi sembra sia pari agli dei
quell'uomo che di fronte a te
siede e da vicino ti ascolta
parlare dolcemente
e amabilmente ridere: è questo
che il mio cuore, nel petto, fa tremare.
Ché non appena ti vedo, ecco che più
non mi riesce nemmeno di parlare,
ma mi si spezza la lingua, un fuoco sottile
corre all'istante sotto la mia pelle,
con gli occhi non vedo nulla, risuonano
le orecchie,
freddo sudore scorre giù, tremore
tutta mi prende, più verde dell'erba
sono, e poco lontana dalla morte
sembro a me stessa.
Ma tutto si può sopportare, poiché...

Molto probabilmente l'autore del *Sublime* non cita per intero l'ode di Saffo, e, anche se da parte di diversi filologi si è tentato di integrare la parte mancante, occorre che l'interpretazione di quest'ode tenga conto solo di quello che possediamo ed eventualmente delle osservazioni compiute dall'autore del *Sublime*. È indubbio che egli cita questi versi considerandoli poesia d'amore, come del resto furono considerati nell'antichità (basti pensare all'adattamento catulliano in onore di Lesbia). Infatti subito dopo l'ode nel *Sublime* leggiamo: "Non ammiri come nello stesso istante ella ricerca l'anima, il corpo, l'udito, la vista, il colore della pelle, che sono venuti meno quasi non fossero suoi, e come per opposizioni contemporaneamente s'agghiaccia, brucia, delira, ragiona [infatti o ha paura o per poco non è morta], affinché intorno a lei sembri agitarsi non una passione, ma un concorso di passioni? Tutte queste esperienze sono quelle che capitano a chi ama, ma –come dissi– la scelta e l'addensamento in un sol punto delle manifestazioni estreme ha creato l'eccellenza" (trad. Mazzucchi).

La situazione descritta da Saffo è molto semplice. Un uomo sta seduto di fronte a una ragazza e la ascolta mentre lei parla e sorride; Saffo osserva questa scena e non riesce a nascondere il proprio turbamento e viene sopraffatta da mille emozioni, che tuttavia, a quanto risulta dall'ultimo verso, riesce a dominare mediante una "reazione intellettuale" (Bowra). Ma al di là della semplice trama, è assai difficile cogliere l'esatto significato delle parole dell'ode.

Anzitutto si pone il problema dell'occasione che provoca il turbamento della poetessa e in questo ambito sono state diverse le ipotesi proposte. Alcuni hanno pensato a una scena di un carne nuziale: l'uomo di cui si parla sarebbe lo sposo e l'espressione "pari agli dei" sarebbe una formula augurale legata in qualche modo alla festa di nozze. Questa ipotesi non è però dimostrabile, poiché nel resto dell'ode non si fa il minimo accenno alla situazione di un matrimonio. Un'altra interpretazione vede in quest'ode la descrizione di una ardente gelosia: la visione dell'uomo davanti alla ragazza fa nascere nella poetessa sensazioni di grande sofferenza. C'è anche chi si è spinto oltre e ha affermato che la gelosia sarebbe provocata dal fatto che la ragazza sta per abbandonare il tiaso.

La chiave per l'interpretazione esatta del testo è forse l'espressione "è questo che il mio cuore fa tremare". Che cosa fa tremare il cuore di Saffo? Il testo greco contiene un *tò* ("questo") che può essere riferito sia a tutta la scena descritta nei primi versi, sia ai verbi parlare e ridere, sia infine all'azione espressa dai verbi greci *isdanei* e *ypakouei* ("siede e ascolta"). Oggettivamente manca qualunque appiglio per risolvere in maniera definitiva la questione. Io sono propenso a ritenere più valida la terza ipotesi, specialmente se facciamo attenzione a quanto si legge al v. 7, dove Saffo afferma di provare le sue emozioni particolari appena "vede" la ragazza. In tal modo si suggerisce una soluzione di questo genere: mentre l'uomo rimane sereno, la presenza della donna amata suscita in Saffo uno smarrimento assolutamente incontinibile e straziante.

Sofferamoci ora sullo stato d'animo e sulle emozioni della poetessa. La parte più lunga dell'ode (dal v. 7 al v. 16) è interamente dedicata alla descrizione delle sofferenze che la poetessa prova e che descrive con straordinaria precisione, tanto che sono stati trovati termini di confronto nei testi medici. Tali affezioni sono poste in relazione fra loro in modo che ne risulta un evidente legame o di parallelismo o di opposizione (come ha giustamente fatto rilevare Privitera). Infatti alla vista della ragazza la poetessa non parla e la lingua si spezza; sotto la pelle scorre un fuoco sottile, mentre all'esterno scorre un freddo sudore; gli occhi non vedono nulla e le orecchie risuonano e sono stordite; la pelle diventa del colore dell'erba e la sensazione fisica è quella di chi si sente vicino alla morte. Inoltre a questi elementi va aggiunto il tremore che invade tutto il corpo e che può essere messo in relazione con il tremore del cuore (v. 6 prima dell'elenco delle affezioni). Tutto questo fa risaltare la complessità della struttura dell'ode, ricca di richiami, di parallelismi e di contrapposizioni (l'imperturbabilità dell'uomo contrasta con il turbamento di Saffo).

I vari particolari e il linguaggio di simili affezioni in alcuni casi hanno illustri antecedenti. Nell'*Iliade* (XVI, 109-110) leggiamo: "il sudore scorreva in gran quantità da tutte le parti

del corpo”; si tratta di Aiace che sta combattendo nella mischia contro i Troiani. Un altro modello può essere stato costituito da *Iliade* XIX, 14, dove il “tremore”, la paura si impadroniscono dei Mirmidoni, che rimangono impressionati di fronte alle armi appena portate da Teti al figlio Achille, in procinto di tornare a combattere per vendicare la morte dell’amico Patroclo. Interessante è poi un passo dell’*Odisea* (XI, 43), in cui Odisseo, di fronte alle anime dell’Erebo che gli si accalcano intorno, è preso da un “verde orrore”. Infine una formula frequente nell’epica è “scese sugli occhi la nebbia”.

Tutti questi moduli espressivi, presenti nei poemi omerici, possono aver influenzato Saffo, la quale tuttavia li ha rielaborati in una maniera personale e originalissima, attraverso il filtro costituito da Esiodo e da Archiloco. Nella *Teogonia* (v. 120) Eros viene definito “colui che scioglie le membra” costringendo uomini e dei al suo volere; ma Esiodo osserva negli altri l’effetto prodotto dall’amore. Con Archiloco, invece, espressioni di questo genere cominciano ad essere riferite a un’esperienza personale: in un frammento leggiamo che il poeta si sente infelice perché le sue ossa sono “trapassate da dolori amari” e altrove scrive “il desiderio che scioglie le membra mi ha domato”. Siamo in sostanza su una linea che culminerà in Saffo: le pene provocate dall’amore vengono osservate e analizzate sulla propria persona in base alle proprie esperienze.

Ancora in questa direzione sono molto importanti i frammenti 47V e 130V. Entrambi descrivono la violenza con cui Eros si abbatte sul cuore della poetessa e lo sconvolge: anche qui Saffo impiega un linguaggio di impronta omerica e esiodea, ma gli infonde il marchio della sua inconfondibile personalità. Il primo dei due frammenti (47) offre un’immagine di rara potenza:

Amore scuote il mio cuore
come il vento, sul monte, si abbatte sulle querce.
(trad. Cavallini).

L’amore appare come una forza irresistibile paragonata a quella del vento che investe le querce. La memoria ricorre immediatamente a un passo degli *Erga* esiodei (vv. 509-510): “molte querce dalle grandi chiome e abeti folti nelle gole di un monte Borea schianta gettandosi sulla terra feconda”. Un altro elemento tradizionale è l’uso del verbo “scuotere” (in greco *etinaxe*); questo verbo è presente nell’*Odisea*, dove già qualifica l’azione impetuosa del vento in V, 368 (“come un vento impetuoso disperde un mucchio di pula arida”) e in VI, 43, dove si dice che l’Olimpo, la sede degli dei beati, non è mai “squassata dai venti”. Originale appare però in Saffo l’accostamento dell’azione violenta del vento alla violenza dell’amore che invade l’animo. Ancora una volta la poetessa è in balia di una forza estranea, e ancora una volta la divinità la travolge e la fa innamorare.

Il fr. 130V, invece, è famoso per la rappresentazione di un dissidio interiore:

Ancora una volta mi sconvolge Amore che scioglie le membra,
dolceamaro invincibile animale.
(trad. Cavallini).

A questi versi ne tengono dietro nella citazione di Efestione, che ce li trasmette, altri due che contengono un rimprovero ad Attide (“Attide, ti sei stancata di pensare a me e voli verso Andromeda”). Anche se non sono consecutivi, i versi appartengono molto probabilmente allo stesso carme. I più interessanti sono sicuramente i primi due versi. In essi compare il termine *lysimelês* (“che scioglie le membra”), un termine tradizionale perché già usato da Archiloco, da Esiodo nella *Teogonia* e da Alcmane. Solo in Esiodo ritroviamo l’aggettivo unito ad Eros, mentre Archiloco ed Alcmane lo riferiscono a *pothos* (‘desiderio’). È comunque evidente che nei versi di Saffo il termine acquista un nuovo e più intenso vigore che non possiede negli altri autori.

L'amore nel fr.130 è definito "dolceamaro", "invincibile", "animale" e ognuna di queste parole merita di essere esaminata da vicino. Iniziamo da "animale" (*orpeton*). Il termine greco indica un essere vivente, sia un animale a quattro zampe, sia un serpente (in Pindaro indica il gigante Tifone che è imprigionato sotto l'Etna). Ad esso è associato l'aggettivo *amachanon*, in cui è evidente la radice di *mechané* ('rimedio'): il significato complessivo dell'espressione è pertanto quello che contro l'amore non ci si può difendere e non è possibile alcun rimedio. A questi termini si aggiunge il neologismo coniato da Saffo *glykypikron* ('dolceamaro'): con esso la poetessa vuole indicare le sensazioni contraddittorie che l'amore le fa provare. L'immagine, che in Teognide risuona in maniera abbastanza simile, ma meno sintetica ("amore amaro e dolce"), avrà larga fortuna in seguito e sarà riecheggiata nella poesia alessandrina e anche in quella latina.

Nella seconda parte, come si è già detto, il frammento contiene parole indirizzate ad Attide. Questa fanciulla viene rimproverata di essersi rivolta ad Andromeda ed è la stessa ragazza alla quale la poetessa si rivolge in altri versi, ricordandola come una fanciulla piccola e immatura e che è citata anche nel fr. 96.

Il frammento che abbiamo appena analizzato dimostra che nella poesia di Saffo l'amore è considerato come un sentimento le cui manifestazioni si ripetono nella vita, come si può notare anche nella preghiera ad Afrodite (fr. 1V); l'amore e i suoi effetti, pertanto, erano analizzati ogni volta che si manifestavano e Saffo era consapevole di questo continuo alternarsi di stati d'animo che la tormentavano. Inoltre con la poetessa di Lesbo ci troviamo di fronte a una rappresentazione di Eros che, pur inserendosi nella tradizione greca dei lirici e dell'epica, offre notevoli spunti di novità. Saffo sente Eros come una potenza invincibile e, soprattutto, dell'amore prova le gioie, ma prova anche le contraddizioni che esso fa vivere: una simile condizione sarà provata anche da Catullo, quando nel carme 85 esprime la contraddizione insanabile tra odio e amore derivata dalla sua relazione con Lesbia (*Odi et amo*).

Abbiamo visto come da alcuni frammenti conservati la valutazione che Saffo faceva di alcuni episodi del mito fosse ricca di spunti interessanti e di novità. Anzitutto occorre osservare che il mito in Saffo è valutato in modo molto personale e, come ha scritto G. Perrotta, Saffo esprime se stessa anche quando canta il mito. Alcuni frammenti confermano queste valutazioni: il mito di Titono è legato alla vecchiaia, le figlie di Niobe illustrano la bellezza di qualche fanciulla.

Di notevole valore sono poi i frammenti appartenenti agli epitalami: in essi possiamo rinvenire altri versi legati al tema dell'amore che viene celebrato in una cerimonia. Senza preoccuparci di stabilire per quale fase della cerimonia nuziale fossero composti i vari frammenti, soffermiamoci su alcuni che possano gettare luce sulla tematica che ci interessa. In genere in questi versi non troviamo gli accenti colmi di passione per cui Saffo è famosa, ma vi leggiamo espressioni di grande tenerezza e di emozione per l'amore che gli sposi vivono.

Un famoso frammento (104V) così recita:

Espero, tutto riporti quanto disperse la lucente Aurora:
riporti la pecora, riporti la capra,
ma porti via la figlia alla madre.

(trad. Cavallini).

Apparentemente i versi contengono un'invocazione a Espero, ma non conosciamo il contesto in cui queste parole erano inserite. È noto che il rituale greco del matrimonio prevedeva diversi momenti in vari tempi della giornata. Uno di questi era costituito dall'arrivo degli sposi, accompagnati da un corteo, nella camera nuziale, mentre calava la sera. È probabile che il suddetto frammento, con l'invocazione ad Espero, appartenesse proprio a questo momento e fosse recitato dal coro che formava il corteo. In questi versi si compie una riflessione sul

fatto che ormai, giunti gli sposi nella loro camera, la figlia si è definitivamente staccata dalla madre e dalla famiglia d'origine.

A un epitalamio doveva appartenere anche il frammento 105V:

Come la dolce mela rosseggia sull'alto del ramo,
alta sul più alto, e la scordarono i raccoglitori:
no che non la scordarono, ma non riuscirono a raggiungerla.
(trad. Cavallini).

I versi hanno dato adito a diverse interpretazioni. C'è chi ha pensato che qui Saffo indichi che la condizione di fanciulla sia uno stato molto piacevole, che va conservato il più a lungo possibile; chi invece ritiene che si tratti di parole rivolte a una ragazza per la quale nessuno si era fatto avanti, perché temeva di rimanere offeso sentendosi respinto; chi vede in questi versi una sorta di sorriso scherzoso, nei quali lo sgarbo si tramuta in un elogio alla purezza. La mancanza del contesto in cui questi versi erano inseriti rende difficile, se non impossibile, qualunque ipotesi. Da quanto ci rimane possiamo solo dire che la fanciulla viene paragonata a una dolce mela che sta sulla vetta di un ramo: nessuno è riuscito a raccogliercela, non perché sia passata inosservata o sia stata dimenticata, ma perché non c'è stato alcuno in grado di arrivare fino ad essa. Il paragone con la mela viene ad assumere un significato preciso, anche perché le mele erano un termine di paragone per i seni femminili e, in certi casi, assumevano anche il valore di pegni d'amore.

Nell'ambito delle similitudini va osservato che anche lo sposo spesso viene paragonato a qualche elemento naturale. La similitudine con elementi della natura era un classico della poesia epica: pertanto anche per questo aspetto la poetessa di Lesbo si inserisce in una tradizione consolidata. Il fr. 115V chiama in causa lo sposo:

A chi, o caro sposo, bene ti assomiglio?
A uno snello virgulto soprattutto ti assomiglio.
(trad. Cavallini).

Sappiamo che durante la cerimonia nuziale la tradizione richiedeva che lo sposo fosse beffeggiato; ma poteva accadere anche che alle parole di scherno si unissero, o si sostituissero, parole di lode, come avviene in questo frammento. Anche di questa espressione possiamo ritrovare un modello illustre nell'*Odissea*, quando Nausicaa viene paragonata a un germoglio di palma.

Terminiamo questa breve rassegna sull'amore negli epitalami, riportando due frammenti, il 112V e il 114V, interessanti per ragioni diverse. Il primo rientra nell'ambito delle lodi rivolte agli sposi con una significativa similitudine. Il frammento contiene una parte indirizzata allo sposo, e un'altra indirizzata alla sposa:

Sposo felice, le tue nozze, come bramavi,
sono compiute: hai la vergine, che bramavi.
Sposa, grazioso è il tuo aspetto, gli occhi.....
sono di miele, sul tuo volto incantevole
si spande Amore.....
Oltre misura ti ha onorato Afrodite.
(trad. Cavallini).

“È la celebrazione della felicità degli sposi, che non doveva mancare in nessun epitalamio”

(Perrotta). Questa volta sul volto della ragazza che va sposa si dipinge un sorriso e i doni di Afrodite appaiono in tutto il loro splendore ad onorare la sposa.

Un tono diverso, più malinconico direi, è nel fr. 114V:

(Sposa): “Verginità, Verginità, tu mi lasci, dove vai?”

(Verginità): “Mai più verrò da te, mai più verrò”.

(trad. Cavallini).

Anche questi versi appartenevano forse ad un epitalamio: vi si immagina un dialogo fra la ragazza e la Verginità personificata, sul ritmo di una canzone popolare, come dimostra la ripetizione di alcune parole chiave. Non direi, come qualcuno ha ipotizzato, che si tratti di un dialogo dal tono scherzoso; molto più semplicemente si tratta di parole di addio da parte della fanciulla alla sua condizione di nubile, rappresentata qui dalla Verginità: impossibile immaginare la situazione precisa in cui veniva recitato il dialogo e soprattutto chi poteva interpretare il ruolo della Verginità. È comunque il momento in cui una ragazza del tiaso va in sposa: l'addio alla Verginità è nello stesso tempo anche l'addio alla comunità di Saffo nella quale la fanciulla era stata educata e si era preparata all'ingresso nella società aristocratica di Lesbo. Il tono del frammento non può essere scherzoso: i versi sono pervasi di quella malinconia che si doveva respirare nel tiaso ogni volta che una fanciulla se ne allontanava.

ALCEO: IL POETA DEL SIMPOSIO

Dalla lettura dei frammenti di Alceo emerge la figura di un grande poeta che ebbe gran parte nelle vicende politiche della sua terra: sappiamo che si impegnò a lungo contro i tiranni della sua isola e i suoi canti esprimono l'odio per gli avversari e il dolore dell'esilio. Da un poeta di questo genere è logico attendersi che l'amore non venga trattato con la medesima passione e con l'impeto di Saffo. E il fatto che Alceo sia stato il poeta prediletto di Orazio conferma questa impressione, anche se proprio Orazio ci informa che Alceo fu anche poeta d'amore. Tuttavia i frammenti di cui siamo in possesso non presentano molti versi che parlano d'amore, mentre largo spazio hanno le tematiche legate al simposio e alla lotta politica. L'analisi del tema amore e morte in Alceo, pertanto, deve procedere con una certa cautela, resa inevitabile dalla situazione che abbiamo appena descritto.

Nei frammenti a noi pervenuti larga parte hanno la tematica della lotta civile, del simposio, del vino: mentre la prima sembra riecheggiare alcuni aspetti tipici della poesia giambica ed elegiaca, le altre due offrono parecchi spunti per penetrare nella visione della vita e dell'amore che furono propri di Alceo. Vissuto in un ambiente meno raffinato di quello in cui visse Saffo, il nostro poeta ebbe come punto di riferimento l'eteria, un luogo in cui nasce una poesia ricca d'azione, che si differenzia notevolmente da quella di Saffo. Le eterie erano consorzio maschili molto diffuse nella Grecia arcaica ed ebbero grande importanza anche nella nascita della *polis*. La stragrande maggioranza dei versi di Alceo è scritta per quest'ambiente e anche il bere è legato all'eteria "per consolidare lo spirito di gruppo dei suoi membri" (Trumpf).

Da un frammento che faceva parte di un canto conviviale ricaviamo alcuni tratti del pensiero di Alceo sulla vita:

Bevi e ubriàcati con me, Melanippo:
varcato il grande guado,
l'onda rabbiosa d'Acheronte,
rivedrai la pura luce del sole?
No, non pensare a cose troppo grandi.
Anche il re Sisifo, figlio di Eolo,
il più astuto degli uomini
sperò di domare la morte;
era scaltro, eppure per volere del fato
due volte varcò l'Acheronte vorticoso,
e il Cronide sovrano meditò per lui
una pena sotto la terra nera.
Su, dimentica questo: ora più che mai
finché siamo giovani bisogna sopportare
queste sciagure che ci dona il dio.
Il vento del nord...

(trad. Guidorizzi).

La visione della morte che emerge da questi versi è piuttosto vicina a quella del mondo omerico. Abbiamo visto come Saffo immagini l'oltretomba ricoperto di fiori e sorridente; niente di tutto questo in Alceo: la morte è una sciagura che si deve cercare di allontanare il più possibile gustando la vita in ogni suo aspetto piacevole. Il poeta invita l'amico Melanippo a bere e ubriacarsi per dimenticare gli affanni. Se si tratti di sofferenze causate da motivi politici, come è stato supposto, oppure da altre ragioni, non possiamo dire.

Il testo riporta la vicenda di Sisifo, il cui mito nell'antichità era molto noto. Ferecide di Atene ci tramanda il mito nella seguente versione. Zeus mandò Thanatos contro Sisifo perché quest'ultimo aveva svelato il ratto di Egina. Ma Sisifo riuscì ad evitare Thanatos incatenandolo e immobilizzandolo. Allora sulla terra non moriva più nessuno e Zeus intervenne mandando Ades a liberare Thanatos e consegnargli Sisifo. Ma Sisifo ingannò anche Ades: prima di morire aveva detto alla moglie di non rendergli gli onori funebri. Quando Ades venne a conoscenza di questo fatto, liberò Sisifo perché andasse sulla terra a provvedere al funerale; ma Sisifo non fece più ritorno agli Inferi, rimase sulla terra, vivendo fino a tarda età. Dopo la morte definitiva Ades lo costrinse a rotolare incessantemente un masso fino alla sommità di una collina. Questa leggenda viene introdotta da Alceo come un *exemplum* per dimostrare che nessuno può sfuggire alla morte, neppure facendo ricorso alle più singolari astuzie. Il mito era noto già ad Omero e a Esiodo e avrà larga fortuna in seguito, sino ad Orazio e oltre.

L'occasione in cui il poeta invita l'amico Melanippo a bere e ad ubriacarsi non ci è nota: senza dubbio i due amici si trovano in una delle situazioni tipiche dell'appartenenza all'eteria. Non direi, tuttavia, che la malinconia che traspare da questi versi sia dovuta a ragioni politiche; mi sembra, invece, che il tema di fondo sia quello del *carpe diem*, l'invito, cioè, a godere e vivere la vita fino in fondo poiché essa è breve. In quest'ottica acquista un significato più puntuale, preciso e significativo l'inserimento del mito di Sisifo, attraverso il quale Alceo rende più chiaro il suo ammonimento. Importante è pure il riferimento alla giovinezza (finché siamo giovani, donde l'oraziano *donec virenti canities abest / morosa* e altre espressioni simili), che ricorda Mimnermo, anche se nei due poeti la situazione è assai diversa: mentre Mimnermo contrappone la giovinezza alla vecchiaia, Alceo la contrappone alla morte e introduce l'elemento del vino, perché si è all'interno del simposio. Anche l'espressione "non pensare a cose troppo grandi" sottolinea la necessità di rimanere saldamente ancorati al presente, senza proiettarsi con una troppo fertile immaginazione in un futuro che può essere fallace. Anche qui ritornano alla memoria i versi di Orazio: *spem longam reseces*.

L'immagine finale del frammento, in cui appare il vento del nord, rimanda ad una situazione tipica ed è incentivo al bere, all'interno del simposio: fuori c'è il freddo e allora è bello starsene ritirati in casa al riparo dal freddo. È una condizione che riflette le profonde differenze esistenti fra il mondo descritto da Saffo, il tiaso, e quello in cui vivevano Alceo e i suoi amici. L'elemento più importante nel frammento, a mio parere, è tuttavia un altro: è la proclamazione di un'etica che si contrappone a quella eroica. Celebrare e spingere il proprio compagno a vivere facendolo riflettere sulla caducità delle cose umane, sulla brevità della vita, è un concetto opposto all'eroismo dei personaggi dell'epica, i quali affrontano la morte e non la temono. Siamo molto lontani dalla visione della vita che hanno uomini come Callino e Tirteo, i quali mutuavano dal linguaggio epico parole e intere espressioni per spingere i giovani soldati ad affrontare con coraggio la battaglia e dimostrare tutto il loro valore.

Quanto Alceo sia distante da un siffatto modo di pensare lo dimostrano numerosi versi che insistono sull'invito a godere dell'esistenza finché all'uomo è concesso. Vicino al frammento precedente può essere ricordato il fr. 338V:

Piove. Dal cielo,
una grande tempesta,
le correnti dei fiumi
sono diventate di ghiaccio.
....
Scaccia l'inverno, alimenta
il fuoco, nelle coppo
senza risparmio versa
il vino di miele,

attorno alla testa
avvolgi una sciarpa morbida.
(trad. Guidorizzi).

La fama di questi versi è nota anche per il rifacimento oraziano (*Vides ut alta stet nive candidum / Soracte nec iam sustineant onus / silvae laborantes geluque / flumina constiterint acuto. / Dissolve frigus ligna super foco / large reponens atque benignius / deprome quadrimum Sabina, / o Thaliarche, merum diota.*) e ci riconduce alla medesima situazione conviviale già osservata per il frammento precedente. Il tempo fuori è brutto: non c'è niente di meglio che starsene davanti al fuoco a riscaldarsi e a bere del buon vino. La descrizione del quadro invernale è realistica e riflette una situazione tipica del banchetto: mentre fuori imperversa la pioggia gli *hetairoi* stanno nella sala dove si consuma il banchetto. Gli inviti rivolti all'interlocutore sono vari: oltre ad occuparsi del banchetto, il coppiere deve anche alimentare il fuoco e porre della morbida lana attorno al collo del poeta stesso. "L'accordo tra realtà e contenuto del canto, in cui entrano in gioco non solo i fatti che si stanno svolgendo nella sala degli uomini, ma, quale elemento di contrasto, anche l'inclemenza che nello stesso momento domina all'esterno, si prestava a esercitare sugli *hetairoi* quell'armoniosa disposizione nei confronti dell'imminente simposio che era specifico compito di tali carmi conviviali produrre" (Rosler).

Il carme contiene un esplicito invito a bere e a vivere. Nell'ode di Orazio si nota una stretta somiglianza con il frammento di Alceo nelle prime due strofe. Poiché non possediamo il resto dell'ode di Alceo, non sappiamo quanto Orazio se ne sia distaccato. In genere si ritiene che le strofe 3-6 del carme del poeta latino si discostino molto dall'originale greco per diversi motivi. Anzitutto perché Orazio ama prendere uno spunto da Alceo limitatamente ai primi versi, ma poi procede per conto proprio. Inoltre, per quanto riguarda il carme di cui stiamo parlando, la scena descritta nelle ultime due strofe è ambientata sicuramente a Roma: vi si parla del *campus* che non può essere altri che il Campo Marzio. Infine è stato detto che la coloritura epicurea con l'invito che Orazio rivolge all'amico Taliarco a godere del presente e a non cercare che cosa accadrà in futuro "ci fa sicuri che l'allusiva imitazione era limitata alle prime due o al massimo tre strofe" (Degani-Burzacchini). Mentre i primi due argomenti sono inoppugnabili, qualche incertezza rimane per il terzo. Che l'invito a cogliere l'attimo fuggente abbia in Orazio una coloritura epicurea è vero (anche se Perrotta in un celebre saggio del 1935 ebbe a contestare questa tesi), ma ciò non toglie che nei versi a noi non pervenuti anche Alceo abbia invitato i suoi compagni presenti al banchetto a vivere intensamente il presente e a non porsi domande sul domani, coerentemente con quanto scrive in altri frammenti. Se questa ipotesi coglie nel segno, l'invito a bere andrebbe inteso come un invito a cogliere l'attimo fuggente.

Ancora collega vino e vita il fr. 346V:

Beviamo. Perché attendiamo le lampade?
Resta solo un dito di giorno.
Amico, porta qui le grandi coppe dipinte.
Il figlio di Zeus e Semele
donò agli uomini il vino
oblio delle pene.
Mescola: versa una parte di vino, due parti di acqua.
Riempimi la coppa fino all'orlo,
una coppa scacci l'altra.

(trad. Guidorizzi)

Anche qui ci troviamo nella stessa situazione del frammento precedente: gli amici sono al banchetto e Alceo invita se stesso e loro a bere. Nei versi leggiamo una serie di inviti rivolti al coppiere e agli amici, che vanno dal "beviamo" iniziale ai verbi indirizzati più propriamen-

te al coppiere (“porta”, “mescola”, “versa”, “riempimi”). Dopo l’invito iniziale, l’osservazione che segue ha un carattere che rafforza il concetto precedentemente espresso. Accanto agli inviti e agli ordini compare una serie di constatazioni sulla brevità del giorno e sul dono inviato agli uomini dal dio Dioniso perché riuscissero a dimenticare le pene: il vino. Non conosciamo l’occasione che ha dato origine a questo invito, ma secondo i commentatori deve trattarsi di un’occasione speciale. Quando al v. 7 il testo dice versa una parte di vino, due parti di acqua, l’interpretazione non è sicura. Alcuni intendono il contrario e cioè una parte di acqua e due parti di vino, partendo dalla constatazione che “in espressioni del genere l’acqua viene nominata per prima e il vino per secondo” (Bowra).

Nonostante questo problema, il frammento è molto chiaro per capire quale è il rituale del simposio, ma soprattutto per verificare come in Alceo il motivo simposiaco si colora talora di toni malinconici, unendo all’invito al bere riflessioni sulla brevità della vita. In questo senso è fondamentale l’espressione “resta solo un dito di giorno” (v. 2). L’interpretazione del testo greco (*daktylos amera*) è piuttosto incerta, in quanto si può intendere sia in senso letterale (della giornata non resta più che un dito), oppure si può intendere in senso più generico e allora il senso ultimo sarebbe “la vita è breve”. Alcuni hanno sostenuto che l’espressione di Alceo deriverebbe dalla famosa formula omerica “Aurora dalle dita di rosa” (*rododaktylos*): in tal modo Alceo suggerirebbe che la luce del giorno è di breve durata, “richiamando alla mente del suo pubblico un’espressione familiare dell’epica” (Gianotti).

L’epiteto che Alceo attribuisce al vino (*lathikadeon* “che scioglie le pene”) proviene dalla tradizione epica: nell’*Iliade* la mammella materna viene definita con lo stesso attributo che Alceo collega con il vino. Secondo il poeta il vino è causa della felicità per l’uomo e rimedio delle sofferenze provocate dai vari casi dell’esistenza: in esso è possibile trovare la quiete e la tranquillità per l’animo in pena.

Le occasioni che conducono l’uomo a bere non sono soltanto legate alla sofferenza, come dimostra il fr. 347V:

Bagna i polmoni col vino.
Il Cane sta compiendo il suo giro,
l’ora è pesante, ogni cosa brucia di sete.
Dai rami trilla dolcemente la cicala,
da sotto le ali riversa un canto sonoro
nell’estate di fuoco,
fiorisce il cardo, le donne
sono più ardenti, i maschi disfatti:
Sirio infiamma la testa e le membra.
(trad. Guidorizzi).

In un pomeriggio estivo di grande calura il poeta invita a bere: nell’estate infuocata grande sollievo è bagnarsi col vino la gola. Le annotazioni che descrivono l’estate sono molto precise: tutte le cose sono arse, la canicola è opprimente, la cicala canta, il cardo è in fiore. Piuttosto oscura l’interpretazione del verso in cui le donne sono definite ardenti e gli uomini disfatti. I termini greci sono rispettivamente *miarotatai* e *leptoi* e l’interpretazione del loro significato crea qualche problema. Per quanto riguarda il primo sono stati proposti varie soluzioni: “impure”, “abominevoli” in senso morale, oppure “volgari”; una terza interpretazione è quella di “lascive”, “vogliose”. Tra tutte queste ipotesi la più verosimile appare l’ultima, come già sosteneva Plinio il Vecchio. Per quanto riguarda l’aggettivo riferito agli uomini, invece, l’interpretazione più probabile è quella che lo intende “disfatti”, “fiacchi”. Se così è, il senso del frammento sarebbe sufficientemente chiaro: mentre gli uomini sono fiacchi e stanchi per il lavoro sotto il sole cocente, le donne traggono dalla stagione un forte desiderio e un maggior stimolo per

amare. Questi versi sono ispirati ad un brano degli *Erga* esiodei, ma Alceo, rispetto al modello, offre una descrizione più sensuale. Nella calura estiva, mentre la campagna è assolata e arsa, ecco puntuale l'invito a bere e a cogliere il momento presente: la nota dominante di questi versi è la gioia del bere, ma il lettore coglie nello stesso tempo anche la gioia dell'amore.

L'altra funzione principale che secondo Alceo il vino possiede è quella di offrire un rimedio ai mali della vita, come leggiamo nel fr. 335V:

Ai mali non si deve dare il cuore,
nulla ci porterà l'essere afflitti,
Bicchide: il farmaco migliore
far scorta di vino e ubriacarsi.
(trad. Porro).

Non conosciamo l'occasione nella quale Alceo scrisse queste parole, ma il loro significato è molto chiaro: di fronte ad ogni sofferenza non c'è altro da fare che bere e ubriacarsi. Per quanto riguarda, poi, l'identità del personaggio al quale il poeta si rivolge, le ipotesi possibili sono due: o si tratta di un fanciullo amato (il *pais eromenos*), oppure di un compagno di Alceo in qualche vicenda politica che li vide coinvolti insieme. Il frammento può essere una polemica risposta ad Archiloco, che aveva scritto (13W): "gli dei hanno dato la forte sopportazione come rimedio ai mali irreparabili". Se Alceo ha qui in mente i versi di Archiloco, potremmo concludere per una fortemente diversa visione del mondo dei due poeti: se Archiloco invita i suoi compagni di un ambiente probabilmente militare a reggere le sofferenze con la sopportazione, l'invito di Alceo a bere rimanda a una differente collocazione dei suoi appelli, non più i soldati mercenari, ma i convitati del simposio.

Il vino serve a celebrare anche momenti di gioia sfrenata. A questo proposito è famosissimo un frammento, il 332V, dove Alceo celebra con un grido di gioia selvaggia e di liberazione la morte dell'odiato Mirsilo:

Ora bisogna ubriacarsi
anche contro voglia beva ognuno:
Mirsilo è morto.
(trad. Guidorizzi).

Questi versi ci rimandano alle lotte tra le fazioni aristocratiche che si contendevano il dominio a Mitilene. Occorre a questo punto osservare che l'invito a bere in Alceo non ha un valore convenzionale e letterario, come succederà invece nella famosa ripresa oraziana di questo frammento, in occasione della morte di Cleopatra (*Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus*), ma si tratta di parole che possiedono una reale concretezza che deriva loro dall'essere legate al simposio. La morte del nemico è vista con un senso di liberazione: il tiranno, causa di tante sofferenze, è morto e allora si deve far festa e bere a forza, contro voglia. È evidente come poesie di questo genere contenessero chiari riferimenti alle vicende politiche dell'ambiente nel quale visse Alceo. Per quanto ne sappiamo, Mirsilo costrinse Alceo all'esilio; quando l'odiato tiranno morì, il poeta celebrò la sua morte con queste parole, che dovevano costituire l'inizio di un più lungo componimento. La morte viene celebrata, perché è la morte del nemico odiato; in questi versi appare evidente l'eco delle grandi lotte all'interno delle *poleis* greche.

Un legame tra Alceo e la morale eroica arcaica traspare da alcuni frammenti, il più significativo dei quali mi sembra il 400V:

giacché
morire in guerra è cosa bella.
(trad. Porro).

È evidente il legame con quanto abbiamo rilevato a proposito di autori quali Callino e Tirteo, nei quali venivano celebrate la lotta e la morte per la patria, sulle orme della grande tradizione epica. Anche Alceo riprende queste tematiche e si allinea al pensiero della morale eroica. Non conosciamo il contesto di queste parole, perciò non possiamo procedere oltre nell'interpretazione di esse; possiamo solo verificare la ripresa oraziana (*dulce et decorum est pro patria mori*) e concludere che Orazio vide in Alceo il modello non solo per la poesia simposiale, ma riprese in lui anche motivi e sentenze di altro genere e collegate con altri aspetti dell'esistenza.

Le vicende politiche sono alla base di altri frammenti di Alceo. Uno dei più lunghi è il 129V:

I Lesbi costruirono in comune
questo grande tempio sopra il colle chiaro,
vi posero altari agli dei beati
dedicandolo a Zeus
che protegge i supplicanti
e a te, gloriosa dea Eolia
madre di ogni cosa,
e per terzo lo consacrarono
a Dioniso crudivoro, il cerbiatto.

Ora volgete il cuore benevolo
alla nostra preghiera,
liberateci dalle pene
e dal duro esilio
e l'Erinni dei morti
insegua il figlio di Irra.

Qui sacrificammo insieme un giorno:
giurammo di non tradire mai i compagni,
morire piuttosto e rivestirci di terra
caduti per le mani dei tiranni,
oppure ucciderli e riscattare
dalla miseria il popolo.

Ma tra loro non parlava sincero,
il grassone: a cuor leggero
calcò sotto i piedi i giuramenti
e ora fa banchetto nella nostra città.
(trad. Guidorizzi).

Dopo l'ultima strofa ci sono ancora alcune parole, il cui senso complessivo è però incomprendibile: tuttavia vi si legge chiaramente il nome dell'avversario di Alceo, Mirsilo. L'occasione in cui questi versi furono scritti doveva essere molto solenne, perché il poeta invoca gli dei con i loro attributi. Ad un certo punto comprendiamo che Alceo si trova in esilio e che "il figlio di Irra", vale a dire l'odiato Pittaco, è la causa dei dolori e delle sofferenze di Alceo e dei suoi compagni. Ma al di là degli avvenimenti politici e dei rapporti fra la consorteria di Alceo,

Pittaco e Mirsilo, interessa qui considerare ancora una volta il rapporto fra il poeta e la morte. Nella terza strofa leggiamo il contenuto di un giuramento stretto un giorno da Alceo e dai suoi compagni: essi avrebbero preferito morire e ricoprire il loro corpo di terra piuttosto che venir meno all'onore e tradire i compagni. Affrontare la morte è quindi un segno di aristocrazia, di coraggio, che segnala l'uomo forte e lo distingue dalla massa.

Questa tematica avvicina in certi casi Alceo ad Archiloco. Un frammento, il 401V, costituito da due versi, dei quali il primo irrimediabilmente guasto, ripropone una situazione che abbiamo già verificato in Archiloco a proposito del rapporto con il suo scudo. La parte leggibile del frammento così dice:

Alceo è salvo [.....]
nel tempio della Glaucopeide gli Attici appesero (le sue armi?).
(trad. Porro).

Strabone ci riporta questi versi facendoli precedere dalle seguenti parole: "Alceo, il poeta, racconta di se stesso che, trovandosi in difficoltà in uno scontro, gettate le armi, si diede alla fuga; dice a un araldo, invitandolo a portare l'annunzio ai suoi in patria". A queste parole tengono dietro i versi sopra riportati. Il confronto con Archiloco è inevitabile, anche se la situazione in quest'ultimo appare capovolta. Tuttavia c'è nei due poeti la medesima spregiudicatezza nell'affrontare un tema, quello del comportamento di fronte al nemico, scardinando la visione omerica dell'eroe. In Alceo riscontriamo la medesima situazione che avevamo verificati in Archiloco: anche se non possiamo collocare in un contesto preciso queste parole, è giocoforza ammettere che l'azione degli eroi dell'epica è un lontano ricordo. Questo comportamento in Alceo contrasta con quanto traspare da altri versi, nei quali, come abbiamo visto, la morte viene preferita a un comportamento vile. È forse lo stato delle testimonianze in nostro possesso che ci impedisce di giungere a una conclusione univoca e precisare meglio il rapporto di questi due poeti con la guerra e la morte.

Gli antichi conobbero Alceo anche per la poesia di argomento erotico. Allo stato dei frammenti in nostro possesso non sappiamo dire se questa tematica fosse preminente rispetto a quella politica e civile; tuttavia qualche frammento può esser analizzato per illuminare meglio anche questo aspetto della poesia di Alceo. Intanto occorre ribadire che all'interno del simposio, come abbiamo già rilevato per altri autori, era cantato l'amore omoerotico: anche nei frammenti di Alceo leggiamo i nomi di giovinetti amati dal poeta che si aggiungono a quello di Lico, ricordato da Orazio come il prediletto di Alceo.

Nei versi del poeta troviamo celebrata anche la bellezza femminile. Nella società aristocratica dell'epoca la donna era relegata in una posizione di secondo piano, ma la situazione nell'isola di Lesbo sembra sfuggire a catalogazioni e definizioni troppo nette, come risulta anche da quanto ci rimane di Saffo. Indubbiamente nei versi di Alceo si nota un certo apprezzamento della bellezza femminile, come accade ad esempio nel fr. 45V:

Ebro, il più bello dei fiumi,
tu sfoci sonante accanto a Eno
nel mare di porpora
correndo per la terra dei Traci
domatori di puledri.

A te vengono molte fanciulle
con tenere mani giù dalle cosce
s'aspergono della tua acqua divina,
come d'incenso.

(trad. Guidorizzi).

Qualunque sia stato il motivo dell'apostrofe al fiume (oggetto di discussione fra i critici), notevole è la descrizione della seconda strofa: alcune fanciulle si dirigono al fiume per bagnarsi con l'acqua di esso. Ne viene fuori una scena ricca di sensualità, nella quale le ragazze si atteggiavano in movimenti molli e voluttuosi. Secondo un'ipotesi di Page, l'argomento della lirica sarebbe stato in qualche modo legato al mito di Orfeo, la cui testa sarebbe stata portata dal fiume Ebro al mare per raggiungere l'isola di Lesbo. Anche se questa ipotesi non ha elementi per essere dimostrata a sufficienza, possiamo però rilevare il collegamento tra l'eroe e il fiume, mentre non siamo in grado di stabilire con precisione il motivo della presenza delle fanciulle presso il fiume stesso. Si potrebbe pensare ad un rito, ma più importa sottolineare l'impressionismo della seconda strofa, che fa pensare ad una visione diretta di quei luoghi. "Nella strofe seconda, sia che il poeta abbia negli occhi un vero e proprio rito fluviale con gesti propiziatori sia che rievochi una comune scena di donne al fiume, il quadro è visto nella gioconda semplicità delle sue forme e del suo disegno, nell'istintiva naturalezza della rappresentazione, e tuttavia con una potenza idealizzante delle cose, dei gesti, delle forme, che non è possibile tradurre a parole, ma che significa appunto il raggiungimento della vera espressione poetica" (Gallavotti).

Accenni di un amore tormentato e sofferto, che ricordano vagamente i versi di Saffo, sono presenti anche in Alceo. Ne è testimonianza ad esempio il fr. 10V:

Me misera, me di tutti i peggiori mali
partecipe...
... sorte obbrobriosa
a sciagura insanabile sopravviene
e fremito di cervo nel cuore sorge
trepido, folle...
... sventura.

(trad. Porro).

Il contesto in cui la protagonista (ché di donna si tratta, come risulta dal verso iniziale) recitava questo lamento è naturalmente ignoto, data anche l'estrema frammentarietà del testo. Nella lirica arcaica erano abbastanza frequenti componimenti di questo genere, in cui ci si lamentava delle sofferenze provocate dall'amore. Naturalmente anche per questo frammento si pongono tutti i problemi connessi con la questione affrontata a proposito di Alceo circa la natura dell'io parlante: non siamo in grado cioè di affermare con sicurezza i termini del rapporto fra chi scrive e chi parla. Non è certamente possibile pensare che qui Alceo parli di sé, ma dire, come pure è stato fatto, che le parole appartengono ad un'eroina del mito, è ipotesi priva di fondamento.

Quello che importa sottolineare, invece, è che l'amore in questi versi è molto vicino all'amore-passione di Saffo; il testo è molto lacunoso e ogni giudizio deve essere lasciato in sospeso, ma anche una lettura superficiale offre la chiara impressione che ci troviamo di fronte a parole che ricordano la poetessa conterranea di Alceo. La somiglianza con Saffo è ancora più evidente se riflettiamo, seguendo una felice intuizione di Bowra, sul fatto che componimenti come questo possono essere stati modellati su canti popolari (anche Saffo, specialmente negli epitalami, può avere adottato simili moduli). La rielaborazione da parte del poeta lirico di tutta questa tematica avveniva secondo i caratteri e la sensibilità propri di ognuno, ma è significativo che Alceo e Saffo, diversissimi tra loro, sentano l'amore, almeno stando a questo frammento, in modo alquanto simile.

Chiudiamo la sezione riservata ad Alceo esaminando il suo rapporto con il mito che aveva al centro anche tematiche amorose o descrizioni di morte. Per far questo possediamo alcuni

frammenti di straordinaria importanza, che trattano rispettivamente il mito di Elena e quello della violenza subita da Cassandra per opera di Aiace.

Il primo (42V) così recita:

Per le tue male azioni, Elena,
dicono che un'amara sciagura
ricadde su Priamo e i figli,
per te Zeus arse Ilio col fuoco.

Non fu tale la tenera vergine
che dalla dimora di Nereo
si scelse il nobile figlio di Eaco
e al banchetto nuziale invitò tutti gli dei,

nella casa di Chirone.
Sciolse la cintura della casta fanciulla,
fiorì l'amore di Peleo
con la più bella delle Nereidi,

al compiersi di un anno
ella generò un figliolo, il più forte
tra i semidei, beato auriga di saure cavalle.
Così per Elena perirono i Frigi e la loro città.
(trad. Guidorizzi).

Leggendo questi versi viene spontaneo paragonarli a quelli che Saffo aveva dedicato all'eroina causa della guerra di Troia. Come abbiamo già notato, la poetessa cercava di giustificare Elena, perché essa aveva agito per amore spinta dalla dea Afrodite. Alceo non segue la sua conterranea su questa strada, ma segue l'interpretazione di derivazione epica che vedeva in Elena la causa di rovine e di lutti. È stata anche avanzata l'ipotesi che i due carmi, quello di Alceo e quello di Saffo, siano nati in polemica aperta e in risposta l'uno rispetto all'altro: l'ipotesi è suggestiva, ma non è dimostrabile e soprattutto non siamo in grado di affermare quale dei due carmi preceda l'altro.

Come Saffo paragonava se stessa ad Elena, così anche Alceo fa un paragone, questa volta in opposizione, fra Elena e Teti. La struttura dell'ode è ad anello: dopo l'inizio, in cui si parla di Elena come origine dei mali per i Troiani, abbiamo alcune strofe nelle quali il poeta parla di Teti, sposa fedele di Peleo e madre di Achille, per tornare infine nell'ultimo verso ad Elena e ribadire che per lei morirono i Frigi con la loro città. Non è possibile stabilire con certezza la natura dell'ode e concludere se si tratta di un inno, uno scolio, oppure un carme in risposta a quello sullo stesso argomento composto da Saffo.

Ancora sul mito di Elena ritorna il fr. 283V:

Anche a Elena Argiva
[Afrodite] smosse il cuore nel petto:
impazzì per amore di un uomo Troiano
ingannatore di ospiti e lo seguì sulla nave
sopra la distesa marina,

abbandonò la figliola, abbandonò
il letto morbido dello sposo: domò il cuore

alla figlia di Zeus con il desiderio

...

ora molti dei suoi fratelli li custodisce
la terra nera: domati nella pianura di Troia
a causa di lei

e molti carri rovinarono tra nemi
di polvere, e guerrieri occhi sottili
furono calcati sotto i piedi,
il divino Achille s'esaltò di sangue.
(trad. Guidorizzi).

Il testo di quest'ode è molto danneggiato e di difficile lettura: seguo la traduzione congetturale di Guidorizzi.

Il frammento riprende il mito di Elena e lo analizza secondo una concezione simile a quella del fr. 42V e contiene riferimenti espliciti a quello di Saffo (fr.16V) sullo stesso tema. Ad esempio è notevole il fatto che anche Alceo parli di Elena che abbandona la figlia e il marito per seguire l'uomo di cui si era invaghita; inoltre viene indicata nella dea Afrodite la causa dell'innamoramento: anche se il testo non presenta esplicitamente il nome di Afrodite, è tuttavia stato suggerito che il nome della dea dovesse essere presente come soggetto dell'espressione "a Elena smosse il cuore nel petto". I due testi di Saffo e Alceo procedono quindi secondo uno schema abbastanza simile: Elena abbandona lo sposo, la figlia (Saffo aggiunge anche i genitori) perché Afrodite le sconvolge la mente costringendola a seguire l'eroe troiano Paride. Tuttavia, mentre Saffo si serviva di questo mito per dimostrare che la cosa più bella per l'uomo è l'amore, ben diverse sono le conclusioni cui giunge Alceo: cambia radicalmente, infatti, il giudizio del poeta nei confronti del comportamento dell'eroina.

Come già accennato a proposito del fr. 42V, Alceo condanna Elena, ma qui nel fr. 283 aggiunge altre considerazioni. Anzitutto va osservato che Alceo offre giudizi anche riguardo a Paride, definito "ingannatore di ospiti". L'appellativo è molto violento, perché coinvolge una delle sfere più sacre della civiltà greca: è noto che agli ospiti era riservato un rispetto grande perché essi erano sacri a Zeus e da lui protetti. Nella seconda parte del frammento si riesce a intuire che Alceo doveva descrivere le conseguenze terribili del gesto di Elena: molti guerrieri caddero nella pianura di Troia e fu esaltata la forza di Achille (così almeno pare dover leggere negli ultimi versi). Il giudizio che Alceo ci offre di Elena è dunque di esplicita condanna.

Anche per quest'ultimo frammento si pone il problema del rapporto, sul piano cronologico, con l'analogo frammento di Saffo: sembrerebbe quasi notare che l'uno abbia inteso rispondere ai versi dell'altra. Come abbiamo osservato sopra, a proposito di Mimnermo, è possibile notare nei frammenti dei lirici greci risposte indirizzate ad altri autori; niente pertanto vieta di ritenere che Saffo o Alceo abbiano scritto i loro versi in aperta polemica con l'altro.

Particolarmente interessante risulta un frammento che descrive la violenza subita da Cassandra ad opera di Aiace durante la distruzione di Troia. Si tratta del fr. 298V restituito da due papiri in condizioni piuttosto mutile e di lettura difficile. La traduzione proposta è quella di G. Guidorizzi e tiene conto di varie congetture.

Vergogna per chi commette ingiustizia!
Dobbiamo stringerlo dentro la gogna
e massaccrarlo a colpi di pietra.

Così era meglio che gli Achei

avessero ucciso l'uomo che offese gli dei,
ché doppiando il promontorio di Aigai
avrebbero incontrato un mare più sereno.

La figlia di Priamo nel tempio
abbracciava la statua di Atena razziatrice
la stringeva accanto alla guancia
mentre i nemici entravano nella città

E uccisero [Priamo] e anche Deifobo,
un urlo salì dalle mura,
il grido dei fanciulli invase
la pianura Dardania:

Aiace avendo negli occhi la furia omicida
entrò nel tempio della vergine Pallade,
che fra tutti gli dei è la più terribile
contro i sacrileghi

con le mani strappò via la fanciulla
stratta alla statua venerabile, le fece violenza,
Aiace Locrese, e non ebbe timore
della figlia di Zeus signora delle battaglie,

occhi agghiaccianti, che lo guardava
terribilmente da sotto le ciglia.
Così lo fece precipitare
nel mare colore del vino
sconvolgendolo con un'improvvisa tempesta.
(trad. Guidorizzi).

La scena qui descritta è di una terribile violenza. Cassandra si era rifugiata presso la statua di Atena e l'avvinghiava come cercasse in quell'abbraccio la forza per una disperata invocazione di aiuto da parte della dea. Aiace con furia omicida entra nel tempio dove compie il suo gesto sacrilego: strappa la fanciulla dalla statua e opera violenza su di lei. Non sappiamo dire con certezza se l'azione indicata da questo verbo ("le fece violenza") indichi una violenza di tipo sessuale o non si limiti piuttosto al gesto dell'eroe che si scaglia su Cassandra e la trascina via. È certo comunque che il verbo non ha il significato di "uccise", perché il mito narra che Cassandra divenne schiava di Agamennone. La narrazione nei versi di Alceo è di particolare efficacia, anche nell'ultima strofe dove il poeta narra la punizione dell'eroe greco da parte di Atena. Il carne è mutilo all'inizio ed è stata avanzata l'ipotesi che Alceo vi collegasse l'empietà di Aiace con quella di qualche suo acerrimo nemico, invitando la comunità ad allontanarlo.

L'AMORE - FOLLIA IN ANACREONTE

“Amo e non amo, son folle e non folle”. Questi celebri versi di Anacreonte ci introducono immediatamente nel tono del canto di questo poeta, vissuto alla corte di Policrate a Samo. L'amore di Anacreonte non è più l'amore passionale, drammatico di Saffo, ma, come ha scritto B. Gentili, è “un amore più urbano, più raffinato, più civile che trasforma la polarità del contrasto in una dimensione emotiva meno profonda, ma non per questo meno umana, più sapiente e sfumata nel libero giuoco delle situazioni, un amore immaginoso, bizzarro, imprevedibile”. L'ambiente in cui vive questo poeta è, come abbiamo accennato, quello della corte dei tiranni, il nuovo spazio che concesse stimoli e impulsi di larga novità anche per l'attività poetica. Dopoché si imposero i tiranni, i quali dettero un impulso considerevole all'attività culturale, nacque un nuovo tipo di rapporto fra poeti e destinatari: Anacreonte rappresenta il modello di poeta cortigiano, rispettato e tenuto in grandissimo onore. Erodoto racconta che il messo del satrapo Orete fu introdotto davanti a Policrate alla presenza di Anacreonte: da questo episodio possiamo dedurre quanto grande fosse la considerazione di cui godeva il poeta.

La corte di Policrate fu l'ambiente ideale per il poeta cortigiano, che si trovava di fronte a situazioni e attività che potevano formare l'oggetto ideale del suo canto: le riunioni conviviali con gli amici, le gioie dell'amore. In questa realtà emerge una nuova visione della vita e dell'amore, non più legato al tiaso saffico né alle eterie in cui nasceva il canto di Alceo. Ad una lettura anche superficiale dei versi anacreontei colpisce subito questa grande differenza con i poeti d'amore che lo hanno preceduto.

Gli antichi conoscevano Anacreonte come poeta che aveva nell'amore e nel simposio i temi dominanti del suo canto: Cicerone afferma che la poesia di Anacreonte è *tota amatoria*, e Seneca ricorda che Didimo, uno dei principali filologi alessandrini, discuteva se Anacreonte fosse dedito più ai piaceri dell'amore o a quelli del vino; a questi due scrittori va aggiunto Crizia che definiva il nostro poeta “attizzatoio dei simposi” (*symposion erethisma*). Nei versi che ci rimangono “emergono rapide figure di adolescenti o di etere, idoleggiate nell'ambito di una socialità simposiale che ricerca ad un tempo il tratto arguto e l'idealizzazione del bello e mira ad espungere ogni aspetto che possa suonare eccessivo e dissonante” (Ferrari). I versi di Anacreonte ci rimandano per certi aspetti all'amore omosessuale tipico dell'ambiente dei banchetti, ma per altri versi ci fanno conoscere anche le corde dell'amore eterosessuale.

Uno dei nomi che ricorrono nei frammenti a noi pervenuti è quello di Cleobulo. In particolare leggiamo nel fr. 5G:

Cleobulo io amo,
e per Cleobulo smanio,
e Cleobulo guardo intensamente.
(trad. E. S.)

La situazione che ci descrivono questi versi non è quella di un amore passionale e acceso, ma è quella di un amore stemperato da una leggera ironia, cui il poeta perviene attraverso una serie di accorgimenti retorici. Si noti come i tre versi inizino tutti con il nome di Cleobulo, e come i tre verbi siano posti secondo una *climax* ascendente, in modo che nell'ultimo verso compaia quello d'intensità maggiore.

Il nome di Cleobulo compare in un altro interessante frammento, il 10G:

O Dioniso signore,
Eros il domatore
e le ninfe dagli occhi azzurri

e la purpurea Afrodite
giocan con te, che vaghi
per le cime alte dei monti;
io te ne prego: benigno
a me vieni, esaudisci
il voto a te gradito.
Consiglia bene Cleobulo;
accogli, Dioniso, il mio amore.

(trad. Perrotta).

Siamo in primavera; forse durante un simposio il poeta innalza la sua preghiera agli dei, in particolare a Dioniso, perché convincano Cleobulo a cedere all'amore. Il dio Dioniso è accompagnato da Eros, Afrodite e dalle ninfe e stanno vagando per i monti. Ciascuna delle divinità è rappresentata mediante un epiteto nuovo, forse coniato dallo stesso Anacreonte. Colpisce la presenza del dio Dioniso accanto alle altre divinità: questo dimostra che Dioniso, dio del vino di origine agreste e plebea, viene inserito nell'ambito del banchetto e collegato con l'amore insieme ad altre divinità. L'ode richiama la preghiera ad Afrodite di Saffo, alla quale può essere avvicinata per il tono intimo: anche Anacreonte, come già Saffo, si rivolge alla divinità per ottenere che la sua richiesta venga esaudita, e la richiesta di Anacreonte, come quella di Saffo, interessa la sfera dei sentimenti e dell'amore.

Ma c'è un altro elemento che accomuna le due preghiere: abbiamo notato come Saffo utilizzi degli appellativi per la dea che sono probabilmente una sua creazione; la stessa situazione si verifica in Anacreonte, il quale impiega degli epiteti che non appartengono alla tradizione epica. Così Eros diventa "domatore", Afrodite è "purpurea", le Ninfe sono "dagli occhi azzurri". Il quadro che emerge da questa descrizione è molto vivace e concorre a darci un'immagine nuova dell'amore, sentito non più come sofferenza, ma come un gioco al quale concorrono Eros e Dioniso. Tale interpretazione appare suffragata anche dalla presenza del verbo "giocano" (*sympaizousin*): questo termine già con Alcmane è entrato nel linguaggio erotico.

Un rifiuto da parte di un ragazzo amato dal poeta è anche alla base della preghiera contenuta nel fr. 83G, nel quale Anacreonte immagina di volare sull'Olimpo a pregare Eros:

Io volo con le ali leggere
sull'Olimpo per colpa di Amore:
amarmi più non vuole l'amor mio.

(trad. Perrotta).

Ciò che colpisce maggiormente in queste parole è il fatto che non si chiede più l'intervento della divinità pregandola affinché scenda sulla terra in aiuto di chi si trova in difficoltà, bensì è l'uomo stesso che immagina di volare nella sede degli dei beati per chiederne l'intervento. Tale, mi sembra, è l'interpretazione più probabile di questi versi, anche se non è mancato chi ha visto nel volo di Anacreonte sull'Olimpo il desiderio di sostituirsi a Ganimede, l'amante di Zeus.

Il tema della preghiera è piuttosto ricorrente nei frammenti anacreontei. E allora la preghiera può essere esaudita, come appare dal fr. 84G, dove si legge che Eros corre in aiuto del poeta ormai vecchio:

Vedendo la mia barba screziata di grigio
Eros mi vola accanto al soffio delle sue ali
dai barbagli d'oro.

(trad. Guidorizzi).

La rappresentazione di Eros in questi versi, che secondo Bowra appartenevano alla medesima poesia dalla quale provengono i versi riportati sopra (fr. 83), non ha molto di tradizionale: il dio non è visto come un bel giovane e il poeta si sofferma su una descrizione molto suggestiva, associando il soffio delle ali allo splendore dell'oro.

Nelle sue odi molto spesso il poeta si indirizza a qualche fanciulla e ancora ci troviamo nella situazione del simposio. Così uno dei più famosi testi anacreontei, il fr. 13G:

Nuovamente Amore dalla chioma d'oro
una palla purpurea mi getta:
m'invita a giocare
con una fanciulla
dai sandali belli.
Ella – è di Lesbo bella –
la mia chioma spregia, ch'è bianca:
qualche altra chioma la incanta.
(trad. Perrotta).

Tre sono i protagonisti del frammento: Eros, il poeta e una fanciulla. La situazione descritta è un evento *sub specie iterationis*, un evento cioè che si ripete nella vita del poeta: Eros lo colpisce con una palla e lo invita a giocare con una fanciulla. Il lancio di una palla nell'ambiente simposiale significava un esplicito invito all'amore: il poeta è pronto ad accettare questo invito, ma la ragazza, improvvisamente, rivolge le sue attenzioni a un altro ragazzo più giovane. Così sembra doversi interpretare l'ultimo verso, che tuttavia è possibile intendere anche in un altro modo. Infatti il testo greco (*pros allen tina chaskei*) ammette anche la seguente traduzione: "guarda a bocca aperta un'altra" (fanciulla). Se interpretiamo in quest'ultima maniera, facciamo sì che il poeta alluda scopertamente alle abitudini dell'isola da cui proviene la fanciulla. È questa un'ipotesi certo suggestiva, ma più probabilmente qui Anacreonte ha voluto contrapporre se stesso ormai in età avanzata a un altro dalla chioma più giovanile, al quale la ragazza concede il suo amore. Pertanto coglie nel segno chi ha inteso *allen tina* del testo greco come riferito alla chioma di un altro giovane. In questo modo il significato del testo ruoterebbe sulla contrapposizione tra il poeta e il giovane rivale.

Ma anche altri sono gli elementi importanti di questi versi. Anzitutto la ragazza doveva essere ben nota, perché, come ha sottolineato Bowra, Anacreonte non ne fa il nome. Inoltre questa fanciulla viene da Lesbo: è dunque di una città libera e questo le permette di poter sedere accanto al poeta durante il banchetto. Il componimento, che a quanto pare è completo, è ricco di un abile giuoco di colori: la palla è purpurea (ma l'aggettivo greco può voler significare anche "variopinta"), il dio è definito "dalla chioma d'oro" e si contrappone al poeta che ha i capelli bianchi e all'altro giovane, la fanciulla ha i sandali adorni. Nell'ode si nota poi una particolare attenzione che l'autore pone nella scelta di alcuni verbi: l'espressione "m'invita a giocare" contiene in greco il verbo *sympaizein*, che allude al linguaggio erotico, mentre il verbo conclusivo, *chaskei*, che significa letteralmente "rimanere a bocca aperta", e si trova già in Omero, dove indica vari modi di rimanere a bocca aperta, ora di un morto, ora di uno che affoga, indica qui lo stupore, la meraviglia di fronte ad un oggetto o una persona. Se torniamo con la memoria al carme di Saffo in cui la poetessa descriveva le sensazioni che provava di fronte alla ragazza ammirata da un uomo (31V), non possiamo fare a meno di osservare una certa analogia, anche se le espressioni di Saffo erano più violente e più accese, mentre Anacreonte sembra rimanere su un piano più leggero e meno coinvolgente: tutto questo dimostra ancora una volta il grande divario esistente nel modo di sentire l'amore da parte dei due poeti.

Se rifiutiamo l'interpretazione secondo la quale la ragazza si rivolgeva ad un'altra fanciulla, rimane ugualmente da risolvere il problema del perché Anacreonte si rivolge proprio a una

ragazza di Lesbo. Occorre a questo punto considerare il fatto che la scena si svolge durante un banchetto e la fanciulla è forse un'auletride, proveniente da Lesbo. "Il richiamo a Lesbo alluderà semplicemente alla propensione erotica della ragazza (le donne di Lesbo erano tradizionalmente esperte amatrici), incline verso un partner più giovane, anziché verso il canuto poeta" (Degani-Burzacchini).

In altri versi il linguaggio del poeta si arricchisce anche di delicate similitudini, con le quali si riferisce alle ragazze che ama. Così leggiamo nel fr. 28G:

... dolcemente, come piccola cerbiatta
ancora non svezzata, che si spaura
quando la cornigera madre
l'abbandona sola nella selva.
(trad. Guidorizzi).

Anche se il componimento non è giunto integro, è tuttavia facile immaginare che il contesto nel quale si inseriva la similitudine era di natura erotica (altri autori antichi la utilizzano con lo stesso scopo).

Un papiro del II secolo d. C. ci ha restituito, in condizioni piuttosto lacunose, un notevole frammento di Anacreonte di interpretazione difficoltosa, ma importante per rilevarne la visione dell'amore. Eccone il testo (fr. 60G):

... anche il tuo cuore
trema, o ragazza dal bel viso.

Tua madre ti tiene dentro casa
e crede d'educarti saggiamente,
ma tu pascoli su prati di giacinto

dove Cipride ha legato
belle cavalle libere dal giogo,

e balzi nel mezzo
tra la folla
e di ciò molti cittadini
palpitano nel cuore,
o praticata, praticata Eròtima!
(trad. Guidorizzi).

Le interpretazioni di quest'ode sono state varie e molteplici e hanno riguardato, si può affermare, quasi ogni verso di essa. È stata anche sostenuta l'esistenza di una frattura nell'ode: l'ultimo verso apparterebbe a un altro componimento, del quale costituirebbe l'inizio. Un altro problema sollevato è quello se il personaggio cui si riferisce il poeta nei primi due versi sia un *pais*. Ma così facendo si rompe l'unità del carme e diventa difficile spiegare il passaggio ad Erotima. Infatti occorre identificare la ragazza dal bel viso (*kalliprosopos paidon*) con l'etera Erotima. Una corretta interpretazione del significato dell'ode è stata data, mi sembra, da Serrao, che ha sostenuto che l'ode stessa rappresenta diversi momenti della vita di Erotima. Anacreonte la descrive prima come una bambina molto bella che la madre educava con saggezza, poi la vede nel mezzo della folla ammirata e amata dagli uomini della sua città.

Il linguaggio che anima questa poesia è largamente figurato. I "prati di giacinto" hanno un chiaro significato amoroso, in quanto sono legati ad Afrodite: probabilmente qui stanno ad

indicare l'abbandono all'amore. Un altro elemento simbolico è contenuto al v. 7 nell'espressione "belle cavalle libere dal giogo", con la quale il poeta si riferisce alle etere, lasciate libere da Afrodite di darsi all'amore. La chiusura dell'ode constata la realtà ancora attraverso un'espressione simbolica: Erotima è frequentata da tutti, come una strada: infatti il termine "praticata" è lo stesso che in un passo di Omero è riferito alla strada maestra.

In conclusione, arguzia, sensualità, allusioni piccanti, eleganza sono i tratti peculiari di questa poesia, nella quale Anacreonte ha riversato tutta la sua grazia e il suo fascino.

La stessa grazia la ritroviamo in un altro capolavoro di Anacreonte, un carme dedicato ancora una volta ad un'etera (fr. 78 G; la diononella traduzione di Gentili):

Perché mai, trace puledra, tu mi guardi di traverso,
e spietata tu mi fuggi, quasi io fossi buono a nulla?

Sappi, con destrezza ti saprei gittare il morso
e, le redini in pugno, farti girare la meta.

Ora pascoli nei prati, giuochi, saltelli leggera;
un esperto cavaliere non ancora ti cavalca.

Durante un simposio il poeta si rivolge ad una ragazza, "volendo, così dice Eraclito, stigmatizzarne la superbia e l'orgoglio". Il paragone fra la donna e il cavallo era frequente nella lirica arcaica, mentre non è chiaro il motivo per cui Anacreonte abbia definito "tracia" la cavalla. Anche questo carme è ricco di sottintesi e di simboli erotici: il cavallo designa, come si è visto nel frammento precedente, le ragazze che si danno all'amore; inoltre le espressioni delle seconda e della terza strofa, laddove Anacreonte dice di voler domare e cavalcare la fanciulla, hanno un evidente doppio senso. Il significato della scena è dunque chiaro: una ragazza sfugge al poeta, dimostrandosi superba e arrogante; il poeta, tuttavia, non sembra soffrire troppo di questa situazione, ma con toni maliziosi e allusivi si prende gioco di lei.

L'immagine di Eros che emerge dall'opera di Anacreonte è quella di un dio potente, alla cui mercè sono tutti gli uomini. Una delle immagini più significative e più forti del dio è quella che leggiamo nel fr. 25 G:

Eros qual fabbro con un grande maglio
di nuovo m'ha colpito,
nel torrente invernale m'ha tuffato.
(trad. Gentili).

L'immagine presente in questi versi è di derivazione omerica: nell'*Odissea* si paragona Odisseo che acceca il Ciclope a un fabbro che immerge una scure nell'acqua fredda. Con questa similitudine Anacreonte vuol dire che Eros temprava l'uomo come un fabbro lavora il ferro: prima lo arroventa e poi lo immerge nell'acqua. La mancanza del contesto in cui erano inseriti questi versi rende impossibile sapere "se il poeta abbia poi parlato del rinvigorismento o del ringiovanimento ottenuto attraverso questa esperienza" (Gentili).

Un'ampia gamma delle sensazioni che l'amore fa provare vengono rappresentate simbolicamente da Anacreonte, attraverso una serie di espressioni di eccezionale vigore. Abbiamo visto il paragone fra Eros e il fabbro; soffermiamoci ora su altri due frammenti, il 37G e il 111G, nei quali ancora si parla della potenza di Eros.

Il primo esprime il desiderio di cantare l'amore:

Voglio cantare il molle Eros

ricolmo di fiorenti ghirlande:
lui è tiranno degli dei
lui doma i mortali.

(trad. Guidorizzi).

La rappresentazione di Eros in questi versi ricalca moduli tradizionali, specialmente per quanto riguarda il suo rapporto con uomini e dei: di essi è padrone, tiranno e riesce a domarli.

Il secondo frammento, invece, pone l'accento su una possibile conseguenza dell'amore, la pazzia:

Astragali di Eros
sono la follia e i litigi.

(trad. Guidorizzi).

Gli astragali erano ossicini di animale con i quali si praticava un gioco simile a quello dei dadi. I termini del secondo verso ("follia" e "litigi") suonano in greco *mania* e *kydoimoi*. La prima parola indica la pazzia, mentre la seconda si trova nei poemi epici, dove indica il tumulto della battaglia: Anacreonte l'ha collegata, invece, all'amore. L'espressione sembra violenta, ma in realtà sotto la metafora del gioco il poeta vuole attenuare la serietà e l'importanza dei giochi d'amore, sottolineandone il carattere di imprevedibilità e follia. Questo frammento evidenzia ancora una volta l'atteggiamento del poeta di fronte all'amore: un atteggiamento in cui prevalgono la grazia, l'arguzia, il sorriso e non la passione intensa di una Saffo.

La stessa terminologia ritorna nel fr. 46G:

Nuovamente amo e non amo;
sono folle e non son folle.

(trad. Perrotta).

Anzitutto occorre rilevare che il verbo "son folle" (*mainomai* in greco) risale alla radice di *mania* (follia) del fr. 111 e che le sensazioni espresse in questi versi si ripetono nel tempo, come dimostra l'avverbio iniziale ("nuovamente", in greco *deute*, è usato frequentemente da Anacreonte e altri lirici, per indicare la ripetitività dell'avvenimento). È un tema frequente nella lirica classica, greca e latina, soffermarsi sui contrasti che l'amore provoca nella stessa persona. Saffo e Teognide avevano già evidenziato tale sentimento, Saffo definendo l'amore "dolceamaro", Teognide soffermandosi sullo stato d'animo contraddittorio ("non posso né odiare né amare, sapendo che è difficile odiare uno che si ama e amare chi non lo vuole"). Ma mentre quella di Saffo rimane sostanzialmente una qualità dell'amore e mentre Teognide afferma l'impossibilità di odiare o amare chi si trova in determinate condizioni, Anacreonte osserva il suo animo con distacco, senza arrivare alla drammaticità e all'angoscia che saranno espresse da Catullo nel famoso carme *Odi et amo*. In Anacreonte l'analisi del proprio io è condotta con "una punta di autoironia" (Degani-Burzacchini).

Le sofferenze provocate dall'amore causano accenti di lamento e di disperazione, ma questi lamenti non vanno presi troppo sul serio. Così nel fr. 72G una ragazza, di cui il poeta non fa il nome ma che doveva essere ben nota al pubblico dei lettori, si lamenta con la madre per il dolore dovuto a una delusione amorosa. Il frammento è strutturato secondo una forma "drammatica", nella quale la fanciulla parla in prima persona rivolgendosi appunto alla madre:

Odo che la nota dama
volge in sé pensieri tristi;

accusando il proprio nume
ella è solita esclamare:

“Madre, come esulterei,
se tu mi precipitassi
nell’inesorato mare
di cupi flutti gonfio”.

(trad. Gentili).

Il tono generale del componimento sembra piuttosto compiaciuto e le parole della ragazza “suggeriscono che Anacreonte sta esagerando la disperazione della donna per metterla in dubbio senza parere” (Bowra). Le espressioni derivano in parte dal frasario epico: ad esempio la frase “volge in sé tristi pensieri” (*oiktrà fronein*) riecheggia un passo dell’*Iliade*, come pure il desiderio di morte, espresso nella seconda strofa, richiama, accentuandone la pateticità, analoghe espressioni omeriche. Di particolare interesse è il v. 3, “accusando il proprio nume” (*daimon*). Il termine *daimon* ha qui un significato vicino a quello di *tyche*. Chi fosse la fanciulla non è dato sapere: Anacreonte non fa il suo nome, perché evidentemente era nota a tutti, e l’aggettivo *arignotos* (“nota”) contiene una punta di malizia. La presenza della madre, interlocutrice della ragazza che parla, è una situazione che rimanda ad altri frammenti di lirici arcaici: è noto il frammento di Saffo nel quale una fanciulla si lamenta con la madre di non poter lavorare al telaio, perché Afrodite l’ha vinta facendola innamorare di un giovane (fr. 102V).

Non sempre l’analisi critica può essere condotta con sufficiente sicurezza; talora anche Anacreonte ci offre versi nei quali non si saprebbe dire se prevalga il tono drammatico o quello ironico. Ne è esempio il fr. 29G che ad una prima lettura certo sembra non rientrare nei canoni di un Anacreonte gaio e spensierato:

Potessi morire! Altra libertà
da queste pene non avrò mai.

(trad. Guidorizzi).

Le interpretazioni di questi due versi sono totalmente contrastanti: solo la conoscenza precisa del contesto nel quale erano inseriti renderebbe sicura la soluzione del problema.

Nel linguaggio d’amore di Anacreonte emergono anche termini ed espressioni che riecheggiano talora la poesia giambica. Se Archiloco e Ipponatte affermavano di volersi battere e impiegavano le parole più forti per scagliarsi contro i loro avversari, anche Anacreonte sembra, in qualche frammento, inserirsi in questa linea. Ne è esempio il fr. 65G, dove, tra l’altro, sembra che emerga un contrasto tra Dioniso e Afrodite:

... e faceva a pugni duramente.
Ora respiro, riemerge:
ti ringrazio, Dioniso,
d’aver fuggito l’amore,
lontano dai gravi lacci d’Afrodite.
Qualcuno porti una giara di vino
e acqua bollente, e poi chiamami...

(trad. Guidorizzi).

Questo frammento, restituitoci da un papiro, non è di semplice lettura, ma offre un significato complessivamente chiaro: il poeta è riuscito a liberarsi di Eros, che lo tormentava e non

gli lasciava tregua. Protagonista di questa liberazione è Dioniso, il quale è venuto in aiuto del poeta e lo ha liberato dalle catene di Afrodite. Il frammento termina con un'allusione al banchetto: qualcuno deve portare del vino. È stata avanzata l'ipotesi che la presenza di Dioniso abbia in Anacreonte un significato particolare in quanto l'elemento dionisiaco, contrapponendosi ad Eros e Afrodite, conferì alla vita greca un nuovo impulso. Certo, se paragoniamo l'invocazione a Dioniso con la Preghiera ad Afrodite di Saffo, balza agli occhi una sostanziale differenza: mentre Saffo prega la dea affinché intervenga per ricondurre a lei chi è fuggito e sembra non amare più la poetessa, Anacreonte ringrazia Dioniso di averlo liberato dall'amore. Un altro elemento basilare da mettere in evidenza è il modo in cui Anacreonte definisce l'amore: i gravi lacci d'Afrodite. L'espressione determina la natura dell'amore, una natura difficile e dura da sopportare. In conclusione possiamo dire che qui il poeta sviluppa un pensiero che abbiamo visto già in Alceo, il quale sosteneva che il vino è per gli uomini oblio delle pene in genere; Anacreonte invece puntualizza questo concetto e rileva che il vino è oblio degli affanni causati dall'amore.

Abbiamo già visto in alcuni testi che Anacreonte spesso parla della vecchiaia e della morte, temi che erano divenuti tradizionali nella lirica da Mimnermo a Saffo. L'impostazione che Anacreonte dà a questo motivo presenta toni originali e personali. In generale Anacreonte considera la vita come un bene che va goduto in qualsiasi momento e la morte come un male terribile. Da questi concetti nascono alcune fra le odi più belle del nostro poeta. Nel fr. 36G (forse un'ode completa) il poeta rivolge il suo pensiero alla morte e se ne ritrae con spavento:

Canute ormai a me sono
le tempie e la testa è bianca,
e non c'è più giovinezza amabile,
ma i denti sono decrepiti
e della dolce vita
non rimane molto tempo.

Per questo io singhiozzo
temendo sovente il Tartaro:
infatti dell'Ade terribile
è il recesso, e dura
la discesa laggiù:
è stabilito che
chi vi scende non possa risalire.
(trad. E. S.)

Se pensiamo a Mimnermo, il quale preferiva morire quando non avesse potuto più godere dei piaceri dell'amore, con Anacreonte ci troviamo di fronte a un atteggiamento completamente diverso, lontano anche da quello di Solone, che vedeva nella vecchiaia il punto più alto della saggezza umana. Anacreonte ha paura della vecchiaia e della morte, perché è consapevole che il vecchio non può più provare i piaceri dell'amore. Nell'ode che abbiamo appena riportato il poeta osserva spietatamente i segni che la vecchiaia ha lasciato sul suo corpo: i capelli sono bianchi, i denti cadono, della vita non gli rimane più molto. E lo spaventa il Tartaro, da dove nessuno è mai ritornato e mai ritornerà. Occorre tuttavia guardarsi dal considerare quest'ode come se fosse ricolma di una profonda angoscia, in contrasto con gli altri frammenti di Anacreonte (tanto che si è pensato, da parte di alcuni studiosi, di negare l'autenticità anacreontea di quest'ode), perché la costruzione sapiente del carme, l'uso di alcuni artifici, la presenza di termini particolari, sono il segno di una notevole maestria letteraria e portano a sottovalutare l'effetto di angoscia che ad una rapida e superficiale lettura sembrerebbe prevalente.

Le due strofe contengono due elementi distinti: la prima parla della situazione in cui vive il poeta, ormai vecchio e prossimo alla morte, la seconda getta uno sguardo sul Tartaro e constata che non è possibile il ritorno da esso. Inoltre la prima strofa si apre con un elegante chiasmo che colloca gli aggettivi “canute” e “bianca” ai margini dei primi due versi. L’ode si chiude con un’espressione che gioca sul significato opposto dei verbi “scendere” e “salire (*katabaino-anabaino*) e che a molti ha dato l’impressione di essere un mezzo per stemperare il tono dei versi precedenti. Anche le scelte lessicali sono particolarmente significative. La giovinezza è definita “amabile” (in greco *chariessa*: *charis* è un concetto essenziale nell’arte di Anacreonte) e qui si contrappone all’aspetto senile del poeta descritto immediatamente dopo e nel quale fa spicco l’aggettivo *gheraleoi* (“decrepiti”). La prima strofa si chiude con un’espressione che “vuol suggellare una situazione definitiva e irreversibile”(Gianotti). All’inizio della seconda strofa è in bella evidenza il verbo “singhiozzo” (*anastalyzo*), un *hapax* anacreonteo con evidente onomatopea che significa letteralmente “versare lacrime ad una ad una”, mentre l’avverbio “sovente” (*thamà*) nel testo greco è collocato in forte rilievo all’inizio del verso grazie all’*enjambement*. La seconda strofa, inoltre, insiste sul motivo della paura attraverso l’uso del participio *dedoikos* (“temendo”) e dell’aggettivo “terribile” (*deinòs*). L’ode si chiude con la constatazione che nessuno può risalire dall’Ade: si tratta di un luogo comune tra i più fortunati nella poesia antica fino a Roma.

Tutti questi elementi evidenziano come in quest’ode Anacreonte sia piuttosto lontano dagli accenti e dai toni drammatici con i quali talora altri poeti sentivano la vecchiaia e l’approssimarsi della morte. “In questi versi, come altrove, scopriamo quell’incantata grazia di cui Anacreonte andava fiero”(Campbell).

Questa grazia è l’elemento preminente dell’opera di Anacreonte, come vediamo anche dal fr. 22G:

Per l’arte mia dovrebbero amarmi i fanciulli:
 graziosi canti so intonare, so dire graziose parole.
 (trad. Guidorizzi).

“L’affermazione ha un preciso valore programmatico sotto il duplice profilo umano e artistico: qualifica il costume dell’uomo nella quotidiana colloquialità con i giovani, i contenuti e i modi del poetare e gli esiti del proprio mestiere di poeta” (Gentili). Ma io aggiungerei che questi versi seguono le affermazioni di altri lirici greci, secondo i quali la poesia rende immortale il loro autore e sconfigge la morte. È un pensiero che abbiamo già visto presente in alcuni frammenti analizzati fin da Tirteo.

I CANTI CORALI DI ALCMANE

Con Alcmane entriamo nella sfera della poesia corale, la quale si distingueva dalla monodica perché consisteva in componimenti cantati da cori maschili o femminili con accompagnamento musicale. Diverse erano le occasioni in cui veniva cantato questo tipo di poesia, in quanto accompagnava le solennità più importanti sia in ambito privato che pubblico. Non è facile, pertanto, rintracciare i versi che cantano i temi dell'amore e della morte, perché spesso questi rimangono nascosti sotto la convenzionalità del genere: versi che sembrano espressione di sentimenti del poeta possono in realtà far parte di un coro e in questo caso esprimerebbero le sensazioni provate da chi canta.

Alcmane presso gli antichi era conosciuto come poeta d'amore e temi amorosi erano senza dubbio presenti nei suoi parteni (composizioni cantate da fanciulle mentre danzavano). Tra i frammenti di Alcmane particolare rilevanza hanno il cosiddetto Partenio del Louvre, in cui probabilmente (l'interpretazione è oggetto di discussione) si cantava un rito di iniziazione, durante il quale le ragazze celebravano il termine dell'età adolescenziale e il passaggio all'età adulta, e un altro partenio, oggetto del quale le lodi di una fanciulla chiamata Astimelusa. Riportiamo il testo di questo secondo partenio nella parte più leggibile:

Muse d'Olimpo, attorno al cuore [gira]

[una brama] di canto:

[voglio] udire una voce di fanciulle

levare al cielo una melode

soave d'inni...

.....

dolce disperderà dalle pupille

il sonno...

e all'arengo mi muove,

ove la bionda chioma agiterò.

.....

... il desiderio strema: ha l'occhio più struggente

del sonno e della morte,

lei non a caso dolce.

Astimelusa nulla mi risponde,

ma con la sua corona

pare una stella che tramuti loco

nella chiarezza del cielo,

pare un germoglio d'oro,

una morbida piuma...

.....

... varca il suo passo lungo,

mentre l'umido incanto dei profumi

di Cìnira

orna splendide chiome di fanciulle.

Astimelusa [incede] nella turba,

pubblica cura

.....

se mi venisse accanto e mi prendesse
per mano (la sua mano
tenera!)
per supplicarla io m'inginocchierei...

Ma ora una fanciulla così saggia...
(trad. Pontani).

L'interpretazione di questo testo non è semplice, considerato anche lo stato del papiro che ce lo ha trasmesso. Si riesce, tuttavia, ad intuire che si tratta di un canto collegato ad una cerimonia in onore di una dea. Le ragazze che formano il coro sono ammaliate da una componente del gruppo, Astimelusa, la quale probabilmente è la capocoro. Il rapporto fra le ragazze e Astimelusa si chiarisce immediatamente come un rapporto di tipo erotico. Le ragazze, stando a quanto leggiamo negli ultimi versi, rimangono turbate se Astimelusa le prende per mano: questo gesto potrebbe indicare un atto d'amore e Astimelusa stessa viene lodata con un linguaggio d'amore. Intanto la sua bellezza e la sua dolcezza sono superbe e a guardarla si rimane colpiti dal desiderio che strema. Questa espressione è di derivazione epica, ma Alcmane unisce in maniera originale il rapporto amore-morte, paragonando lo sguardo di Astimelusa alla potenza distruttrice della morte e del sonno.

La bellezza della fanciulla è paragonata a un astro che attraversa veloce il cielo, a un ramo d'oro e ad una tenera piuma: viene in mente il famoso passo dell'Odissea in cui il protagonista paragona Nausicaa a una palma. "Il tema della bellezza scivola rapido nell'illusione mitologica, il fascino di Cinira, l'amato di Afrodite. Il tema dell'eros serba il consueto taglio giocoso, e non sembra mancare la studiata esagerazione". Così C. Segal, il quale mette l'accento su quella che sembra essere una delle qualità principali dell'amore cantato da Alcmane, lontano sia dalla passione di Saffo, sia dalla violenza di Archiloco. Certo la situazione descritta dal poeta è totalmente diversa da quella di Saffo e Archiloco, poiché la sua ispirazione si concretizzava nei parteni, dove interpretava i sentimenti degli animi delle ragazze.

Un sottile gioco psicologico è alla base del fr. 147C:

non è Afrodite, ma il folle e insolente Eros che come fanciullo gioca,
sfiorando il sommo dei fiori - ma che non me li tocchi - del cipero.
(trad. Aloni).

Questi versi possono appartenere ad un epitalamio (canto di nozze), ma è stata anche avanzata l'ipotesi che facciano parte di un canto ambientato nel simposio. Tuttavia la prima tesi sembra da preferire, perché i fiori potrebbero sottintendere al valore metaforico il timore per la perdita della verginità (anche in Saffo ritroviamo espressioni simili). L'immagine di Eros come un fanciullo che gioca contribuisce ad arricchire di particolare grazia tutta la scena. Eros qui viene rappresentato secondo i canoni tradizionali come un bambino alato e viene definito con un aggettivo che in greco suona margos. Tale aggettivo si trova già in Omero, dove indica la follia della mente; invece nel frammento di Alcmane esprime la forza dell'amore.

Un'altra immagine di Eros simile a questa la si ritrova nel fr. 148C:

Eros di nuovo, a causa di Cipride,
dolce mi invade, riscalda il cuore.
(trad. Aloni).

Non sappiamo se i versi riferiscano un'esperienza del poeta oppure siano recitati da un coro di fanciulle. Generalmente si collega questo frammento al n. 149C:

questo dono delle dolci Muse
lo insegnò, diletta fra le fanciulle,
lei Megalostrata bionda.
(trad. Aloni).

Il collegamento tra i due frammenti è testimoniato dalla fonte che ce li trasmette, Ateneo, il quale dice che Alcmane si innamorò pazzamente di Megalostrata, una poetessa. Se così fosse, i versi esprimerebbero un'esperienza personale del poeta, ma si è anche pensato che Megalostrata sia la corega, come Astimelusa del partenio che abbiamo analizzato in precedenza. Quale dono le Muse hanno insegnato a Megalostrata? La risposta è semplice nell'ipotesi che Megalostrata sia la corega: si tratterebbe evidentemente della *mousikè* intesa come l'insieme di canto, danza e musica. I versi in questione, tuttavia, non offrono il minimo appiglio per affermare che Alcmane amasse o meno Megalostrata. Interessante, invece, soffermarsi su altri aspetti del fr. 148. Il frammento si apre col l'espressione "di nuovo" (*deute*), che ricorre spesso nei lirici e indica l'iterazione, la ripetitività dell'innamoramento. L'amore poi è dolce (*glykys*; Saffo, riprendendo forse questa immagine, definirà l'amore *glykyprikon*) e inonda il cuore e lo riscalda. L'espressione comprende verbi di origine epica, ma Alcmane rielabora tutto con infinita grazia.

Legato al motivo dell'amore e della vita può essere considerato anche il fr. 90C, uno dei più belli e armoniosi testi che la lirica greca arcaica ci ha trasmesso:

Più non mi reggon le membra, fanciulle dal canto soave,
dalla voce sonora. Oh, il cerilo, il cerilo io fossi,
che sopra il fiore delle onde trasvola con le alcioni,
sacro uccello colore di viola, sereno nel cuore.
(trad. Perrotta).

Non è noto il contesto in cui era inserito il frammento; sappiamo solo che Antigono di Caristo ci trasmette questi versi per sostenere la tradizione secondo la quale il cerilo, quando per la vecchiaia perde le forze e non riesce più a volare, viene trasportato dalle femmine le quali lo prendono sulle loro ali. È stata tuttavia rilevata l'incongruenza di questa notizia con il testo di Alcmane, dove si legge che l'alcione vola da solo; ma nel complesso il significato del frammento non è difficile da cogliere. Alcmane, ormai vecchio, non può più prendere parte alle danze e rimpiange la sua giovinezza. Ha scritto giustamente G. Perrotta: "Il vecchio poeta dei parteni ha l'anima sempre giovane. Non sente più amore, ma ha nostalgia della giovinezza e dell'amore. E s'abbandona per un istante al sogno: vorrebbe essere un uccello che è felice anche nella vecchiaia, vorrebbe, come il cerilo, librarsi a volo nella libera serenità dell'aria. Questo è un sentimento che sembra assai più moderno che greco, che può stupire in un poeta del VII secolo avanti Cristo". La nota dominante in queste parole di Alcmane è la malinconia: il poeta si sente ormai stanco e vecchio. La giovinezza è passata e la nostalgia per essa si fa sentire con grande forza.

IBICO

Ci informa Cicerone che la poesia di Ibico fu infiammata d'amore. E veramente i frammenti in nostro possesso suffragano questa affermazione. I modi con cui Ibico affrontò la tematica amorosa sono originali e si differenziano nettamente da quelli degli altri lirici anche sul piano più propriamente linguistico, ove il poeta offre esempi di una certa ridondanza e ricchezza. Anche nei frammenti che parlano d'amore Ibico adotta uno stile solenne, come ad esempio nel fr. 288D:

Eurialo germoglio delle glauche Grazie
gemma delle Ore chiome belle:
ti crebbero tra fiori di rosa
Cipride e Peithò
dalle morbide ciglia.

(trad. Guidorizzi).

Anche se non è possibile sapere con certezza chi fosse Eurialo, non siamo lontani dal vero se lo immaginiamo un fanciullo amato da Ibico. Il poeta si rivolge a questo ragazzo come a un dio mediante una serie di invocazioni solenni che ricordano quelle degli *Inni*. Nei versi sono nominate anche le Grazie, le Ore, Cipride e Peithò e la novità consiste nel fatto che queste divinità siano citate contemporaneamente. In questo modo il poeta dà voce a quella che Bowra ha definito l'urgenza della sua passione; e nello stesso tempo concepisce le divinità come astrazioni. Così l'oggetto dell'amore, Eurialo, diventa quasi un essere divino. Era probabilmente una tecnica seguita da Ibico quella di abbellire, tramite l'impiego di miti appropriati, le poesie che componeva. In questo caso il contemporaneo riferimento alle diverse divinità sottolinea la bellezza e l'avvenenza del ragazzo amato.

In un altro famoso frammento (286D) Ibico ci offre un quadro dell'amore rielaborando uno spunto di Saffo:

A primavera i meli cotogni,
bevute l'acque vive dei fiumi,
fioriscono nell'inviolato
giardino delle Vergini;
sotto i tralci ombrosi dei pampini
fioriscono i fiori della vite.
Ma per me non dorme Amore
in nessuna stagione:
come la bora di Tracia infiammata di folgori,
così, messaggero di Cipride,
s'avventa con le sue follie ardenti
tempestoso, sfrenato: dalle radici
possiede l'anima mia.

(trad. Perrotta).

In questi versi vediamo chiaramente come Ibico sente l'amore: una passione che fa soffrire e che tormenta profondamente agitando l'animo. Il frammento contiene una rappresentazione simbolica e descrive il contrasto fra la natura serena e l'animo tormentato dall'amore. Nella prima parte (vv. 1-6) sono presenti tre immagini distinte, ciascuna delle quali ha un

significato preciso. Le mele cotogne avevano una simbologia erotica: indicavano il risveglio d'amore e con tale significato sono note anche ad altri autori. La seconda immagine è costituita dal giardino delle Vergini che è inviolato. Sull'entità di queste Vergini gli studiosi non concordano: chi le intende le Grazie, che le Ninfe; il loro giardino è inviolato perché gli uomini non vi hanno accesso in quanto sacro a qualche divinità. L'ultima immagine è quella dei fiori della vite che crescono. A questa situazione rappresentata nella prima parte dell'ode, si contrappone la seconda parte (vv. 7-13), nella quale il poeta descrive quello che sta capitando a lui: con un forte stacco l'inizio di questa parte si contrappone all'inizio del frammento e tale contrapposizione nel testo greco è ancora più marcata dalla presenza di *mén... dé*, che servono appunto a sottolineare due termini o due elementi diversi. Ibico dice che l'amore lo travolge senza regola e soprattutto non gli dà un attimo di respiro. È una passione violenta e terribile che si abbatte sul poeta con la stessa forza del vento Borea che trascina con sé folgori e tempesta.

La descrizione è ricchissima di elementi che provengono dal mondo della natura e in questo consiste l'originalità di Ibico, anche se già Saffo aveva fatto ricorso a elementi della natura per esemplificare situazioni di vario genere. Inoltre l'amore viene qualificato attraverso alcuni aggettivi e caratteri che gli danno delle connotazioni particolari. Anzitutto è messaggero di Cipride: Ibico rappresenta Eros come figlio di Afrodite ed è "ancora lontano dalla figurazione alessandrina di Eros monello e incorreggibile, anticipata invece da Anacreonte" (Degani-Burzacchini). Il dio si avventa con le sue follie ardenti (*azaleais maniaisin*): tali follie non sono un gioco infantile, ma una forza violenta che si abbatte sull'animo e lo travolge. L'amore è poi definito tempestoso e sferzato (*eremnòs e athambés*). Il primo aggettivo, che non era mai stato riferito all'amore, indica in maniera molto appropriata la tempesta causata da Eros, mentre il secondo è un neologismo che indica la crudeltà e l'inflessibilità dell'amore.

Un altro frammento che offre la medesima visione dell'amore è il 287D:

Eros languidamente
di sotto le ciglia scure
mi guarda nuovamente,
e mi getta con mille incantamenti
nelle inestricabili
reti di Cipride.
Io tremo quando gli si avvicina,
come corsiero già vittorioso che volge a vecchiezza,
e a malincuore, col carro veloce, si lancia nella corsa.
(trad. Perrotta).

Il poeta è vecchio e si paragona a un cavallo che corre a malincuore e forzatamente solo perché è costretto a farlo. L'immagine di Eros, invece, è quella del cacciatore che ingabbia la preda nelle reti di Afrodite. Anche in questo frammento si ripete una situazione di altre volte, come si ricava dal "nuovamente" (*autè*), che indica il ripetersi di un evento. I versi suggeriscono l'idea di una caccia: da una parte Eros, giovane con gli sguardi languidi, e dall'altra la vittima, un vecchio ormai stanco e costretto suo malgrado a combattere ancora con l'amore. Interessante è inoltre quanto viene detto riguardo al modo in cui l'amore guarda il poeta: viene adoperato il verbo greco *derkomai* che indica un modo di guardare penetrante, come già in Omero. Gli occhi del dio inoltre guardano languidamente e così struggono l'uomo, che non riesce a trovare la forza per opporsi al potere dell'amore.

SIMONIDE

Con Simonide ci troviamo di fronte alla figura di un poeta itinerante e professionista, che nell'arco della sua esistenza fu ospite di vari signori, i quali gli commissionarono la composizione di opere per la celebrazione delle loro vittorie nelle gare sportive. Fu dunque Simonide autore di grande fama, al quale gli antichi avevano attribuito l'invenzione dell'epinicio e dell'usanza di comporre poesie sotto compenso. Tra i frammenti in nostro possesso non è semplice ricavarne alcuni che abbiano attinenza con il tema generale di questo lavoro; tuttavia la cosa non è impossibile, perché una parte dei versi di Simonide è dedicata alla riflessione sul male di esistere: in essi possiamo ritrovare spunti, temi, affermazioni che collocano il poeta nel solco di un pensiero che ha al proprio centro la caducità della vita, le incertezze in cui si dibatte l'uomo, le sofferenze e la morte.

Un tema ricorrente nei frammenti simonidei è quello dell'esaltazione degli eroi caduti durante le guerre persiane. Ben presto in Grecia ebbe inizio la celebrazione di coloro che avevano donato la loro vita combattendo per la libertà contro i Persiani; in particolare furono esaltate le gesta dei caduti alle Termopili.

Il fr. 26P di Semonide contiene un'esaltazione di questi eroi:

Dei morti alle Termopili
gloriosa è la sorte, bello è il destino,
un altare è la tomba; invece dei lamenti il ricordo, e il pianto è lode:
un tale sudario né la ruggine,
né il tempo che tutto doma distruggeranno.
Questo recinto consacrato di uomini valorosi scelse la gloria dell'Ellade
perché vi abitasse insieme: lo testimonia anche Leonida,
re di Sparta, che ha lasciato grande ornamento di valore
e fama perenne.

(trad. E. S.).

Numerosi sono i problemi sollevati da questi versi che si riflettono anche sulla loro esatta interpretazione. Anzitutto a quale genere letterario appartengono? La fonte che ce li trasmette, Diodoro Siculo, parla di encomio e afferma esplicitamente che, come molti storici, anche i poeti celebrarono le gesta degli eroi: Simonide in particolare compose un encomio. Alcuni studiosi, tuttavia, vedono in questi versi i caratteri propri del *threnos*, il canto funebre. Il problema è senz'altro insolubile, perché il testo presenta elementi tipici sia dell'encomio che del canto funebre. Una seconda questione posta da questi versi è costituita dall'occasione e dal luogo in cui furono cantati. Per quanto riguarda il luogo è stata avanzata l'ipotesi che la recitazione avvenisse non alle Termopili, ma a Sparta presso un recinto sacro in occasione di cerimonie pubbliche, durante le quali gli Spartani morti alle Termopili venivano celebrati come eroi. La cosa è difficile da dimostrare, anche se Bowra ricorda l'esistenza di simili processi di eroizzazione per i caduti di Platea.

Anche l'interpretazione di singoli passaggi e parole è controversa. Simonide distingue fra *tycha* ("sorte") e *potmos* ("destino"): apparentemente fra i due termini non sembra esserci grande differenza, ma più propriamente *tycha* indica la sorte che ha permesso agli Spartani di ottenere la gloria, mentre *potmos* è il destino grazie al quale è successo tutto questo; e poiché si tratta di avvenimenti gloriosi, il destino è *kalos*.

L'espressione "invece dei lamenti il ricordo, e il pianto è lode" diventerà un luogo comune negli epitafi: sia Platone nel *Menesseno* che Iperide riprenderanno concetti analoghi. Bowra cita al riguardo anche il discorso che Pericle pronuncia nel II libro delle *Storie* di Tuciddide:

“Consegnando il loro corpo alla comunità riceveranno per proprio conto la gloria eterna e il sepolcro più insigne, non quello in cui giacciono, ma quello in cui la loro fama rimane indimenticabile ogni volta che ci sia l'occasione di parlare e di agire”. L'occasione nella quale Pericle sta parlando è una cerimonia funebre in onore dei caduti nel primo anno della guerra del Peloponneso e le idee espresse da Pericle sono assai vicine a quelle di Simonide.

Nel seguito del frammento simonideo ci sono alcuni termini di interpretazione piuttosto controversa. La parola *entaphion* (tradotta da me con “sudario”) è stata intesa in vari modi: sacrificio, rito funebre, monumento sepolcrale, ornamento funebre. La parola si ritrova anche in Sofocle, Isocrate e Polibio. Il significato dell'intera espressione dovrebbe essere il seguente: la lode dei caduti è come un sudario che ne affida la memoria eterna ai posteri. Un altro passo piuttosto problematico è: questo recinto consacrato di uomini valorosi scelse la gloria dell'Ellade perché vi abitasse insieme (*andron agathon hode sekos oiketan eudoxian Hellados heileto*). Il recinto di cui si parla era il recinto consacrato al culto degli eroi, mentre più difficile è intendere *oiketan*. Questo termine è impiegato su un'iscrizione come epiteto di Apollo, pertanto è stato detto (Bowra) che deve avere un significato tecnico religioso. Tuttavia dal punto di vista linguistico l'ipotesi non regge e sembra più consona l'interpretazione che intende il termine come “abitatrice” o “coinquilina”, naturalmente del recinto sacro. La presenza del nome di Leonida indica inoltre che egli è insieme agli altri combattenti il testimone di queste imprese che donano l'immortalità a chi le compie.

Interessante in questo frammento è l'uso del termine *agathos*, che indica il soldato forte, coraggioso, quello che sa distinguersi per le sue gesta in battaglia e che combatte per la patria fino a morire per essa. Il termine ha una lunga storia, in quanto già prima di Simonide *agathos* era l'uomo valoroso in battaglia, contrapposto a *kakos*.

Accanto a questa tematica troviamo molti frammenti che si soffermano sull'imprevedibilità del futuro, sull'ineluttabilità della morte e quindi sul piacere che si deve trarre dalla vita. Alla base di questi sentimenti c'è la nozione che l'uomo è un essere debole, destinato a soffrire, come leggiamo nel fr. 15P:

Debole forza ha l'uomo,
angosce inani, in poca vita pena sopra pena.
Quella che non s'elude incombe, morte:
parte n'ebbero uguale tutti i buoni,
come i cattivi.

(trad. Pontani).

Sono parole amare e dal tono profondamente rassegnato: si è ritenuto che appartenessero ad un *threnos*. Il pensiero nel cui ambito si colloca Simonide è tradizionale e riassume una concezione morale che era presente già in Omero.

Ancora appartenente ad un *threnos* doveva essere il fr. 16P:

Poiché sei uomo non dire mai cosa sarà domani,
e quando vedi un uomo felice non dire per quanto tempo lo sarà:
infatti non è tanto veloce neppure il volo di una mosca
dalle ali tese.

(trad. E. S.).

Generalmente si ritiene che questi versi siano stati scritti in occasione della morte dei rappresentanti della famiglia degli Scopadi, avvenuta durante un banchetto a causa del crollo del soffitto della sala. Secondo la tradizione il poeta, che era presente al banchetto, si salvò grazie all'intervento dei Dioscuri, che lo chiamarono fuori della sala proprio nel momento in cui il soffitto crollava.

Il significato del frammento è molto chiaro: si riprende un motivo tradizionale della poesia greca, che abbiamo già notato, ad esempio, in Mimnermo. L'uomo è un essere debole, la cui vita è breve e soggetta a improvvisi e imprevedibili mutamenti. Questo tema tradizionale Simonide lo esprime con un'immagine di straordinaria efficacia: quella del volo della mosca, alla quale viene attribuito un epiteto ("dalle ali tese") che è caratteristico di uccelli ed aquile; in questo modo l'epiteto diventa quasi uno scherno per il genere umano, perché "si fa apparire grande la mosca e piccolo l'uomo" (Perrotta).

Nel frammento appare inoltre un tema che sarà ripreso frequentemente dai poeti tragici: l'uomo non può conoscere il futuro e questo proprio per la sua natura che è limitata. Il valore di questa espressione è duplice, in quanto racchiude anche un altro significato: l'uomo deve accontentarsi del presente e non fare progetti a lunga scadenza che non è sicuro di realizzare. Concetti analoghi risuoneranno anche nei *Carmi* di Orazio: *spatio brevi spem longam reseces*.

Altri frammenti pongono l'accento sul piacere di vivere e considerano tale piacere come la più alta delle aspettative dell'uomo. In questo senso va inteso il fr. 57D:

Quale umana condizione è mai desiderabile,
quale tirannide, senza il piacere di vivere?
Perché senza, neppure la vita
degli dei ci desterebbe invidia.
(trad. Gentili).

Questi versi riecheggiano Mimnermo: senonché il piacere simonideo non è solo quello amoroso, "ma si direbbe un gusto della vita, la premura di trovare in ogni situazione e ad ogni età il bello della vita, anche da vecchi" (De Martino-Vox).

IL CANTO DELL'AMORE MATERNO

Il più famoso frammento di Simonide (fr. 13D) tra quelli a noi pervenuti è un lungo brano comunemente intitolato “il lamento di Danae”, in cui protagonista non è l'amore tra un uomo e una donna o l'amore omosessuale, ma l'amore di una mamma per il suo bambino. Il frammento ci viene trasmesso da Dionigi di Alicarnasso ed è collegato con il mito di Perseo:

Quando nella cassa ben costruita
il vento soffiando e il mare sconvolto
la prostrarono nel terrore,
con le guance madide di pianto cinse la sua mano
intorno a Perseo e disse: “O figlio, quale pena soffro!
Ma tu dormi, con atteggiamento tenero riposi
sul duro legno dai chiodi di bronzo,
nella notte buia e nella cupa oscurità disteso.
E tu non senti l'acqua profonda dell'onda che passa sopra
ai tuoi capelli né la voce del vento,
giacendo con il bel volto su una veste di porpora.
Ma se per te fosse terribile ciò che davvero lo è,
allora porgeresti il piccolo orecchio alle mie parole.
Ma dormi, ti prego, o bimbo, e dorma il mare,
e dorma la sventura immensa.
E avvenga un cambiamento,
o Zeus padre, da te.
Ma se pronunzio una preghiera audace
e contro giustizia, perdonami”.

(trad. E. S.).

Un oracolo aveva predetto che il re di Argo, Acrisio, sarebbe stato ucciso dal figlio di sua figlia Danae. Allora il re rinchiuso la fanciulla in una stanza sotterranea, impedendole qualunque contatto con l'esterno. Tuttavia Zeus si innamorò di lei e la raggiunse sotto forma di pioggia d'oro: dall'unione nacque Perseo. Dopo la nascita del bambino il re Acrisio pose lui e la madre in una cassa e li abbandonò nel mare: alcuni pescatori dell'isola di Serifo li trassero in salvo. Dopo molti anni Perseo, durante i giochi a Larissa, uccise senza volere il nonno, scagliando il disco oltre la meta. E così si avverò ciò che l'oracolo aveva predetto.

Questo, nelle linee essenziali il mito al quale si ispira Simonide. Non siamo in grado di dire a che tipo di componimento appartenessero questi versi, né se il poeta trattasse anche altri momenti della leggenda. In quello che possiamo leggere notiamo che Danae e Perseo sono in mare e la madre, piegata sul figlio che dorme, gli parla affettuosamente e prega Zeus. In questo frammento l'attenzione di Simonide non è rivolta tanto al racconto, quanto piuttosto alla rappresentazione degli stati d'animo. Rapida è la descrizione della cassa e dei venti che la trascinano sul mare, mentre la maggior parte del frammento è occupata dalle parole della madre. Colpisce, anzitutto, il contrasto tra la disperazione di Danae e il sonno tranquillo del bimbo. La grandezza del frammento risiede nella profonda analisi dello stato d'animo della donna, la quale passa da una situazione di sofferenza e di disperazione ad un momento di maggior serenità, grazie alla contemplazione del fanciullo che dorme. E alla fine Danae riesce a trovare in sé la forza per innalzare una preghiera a Zeus. Tutto questo possiamo dedurlo dalle parole della madre che passa attraverso stati d'animo diversi.

INDICE

La morale eroica	3
La rivoluzione archilochea	7
Gioinezza e amore	12
La silloge teognidea	15
L'amore nella poesia di Saffo	18
Alceo: il poeta del simposio	31
L'amore-follia in Anacreonte	42
I canti corali di Alcmane	51
Ibico	54
Simonide	56
Il canto dell'amore materno	59