

ANTONIO ALONI

La performance giambica nella Grecia arcaica

Come sovente accade, un contributo significativo per la comprensione della poetica di Omero e della poesia greca arcaica in generale è venuto, una ventina di anni fa, da un libro nel quale di Omero non si parla, se non in modo incidentale. *The Poetics of Manhood* di Herzfeld¹ contiene i risultati di una ricerca condotta, per numerosi anni, in un villaggio della montagna cretese². L'autore mira a individuare i valori che stanno alla base della vita del villaggio, i modi con cui questi valori vengono perseguiti, mantenuti e comunicati nel tempo.

In un contesto in cui valori e modi di vita tradizionali venivano (e in parte vengono) conservati con grande cura, si mantiene una cultura in cui un uomo è ciò che fa, ciò che dice e ciò che di lui si dice. La valentia è, e deve essere, continuamente affermata attraverso azioni, comportamenti e parole che dalla collettività siano riconosciuti come validi, portatori di valore. Ballare e cantare, mangiare e bere, fare all'amore e rubare il bestiame sono altrettanti modi per presentarsi e affermarsi di fronte alla collettività. Si tratta insomma di una cultura della *performance*.

Perdurano, o si ripresentano, a Glendi condizioni e modi di vita in parte analoghi con quelli che caratterizzano la società e la cultura che stanno a fondamento della poesia omerica e di quella greca arcaica in generale. Ciò è stato brillantemente argomentato da Martin: in Omero alcuni discorsi degli eroi non hanno solo funzione informativa o constattiva, ma sono veri e propri atti di parola, articolati secondo una tipologia cui nella realtà dei destinatari dei poemi corrisponde un sistema di vere e proprie *performances*³.

L'*Iliade* si conclude con una grandiosa *performance* del lutto di tutti i Troiani intorno al cadavere di Ettore, finalmente restituito a Priamo. La celebrazione del lutto avviene in forme rigidamente rituali, e il compianto della collettività si apre con tre *performances* che si succedono secondo un ordine preciso: la moglie Andromaca (*Iliade* XXIV 725-45), la madre Ecuba (*Iliade* XXIV 748-59), infine Elena la moglie del fratello (*Iliade* XXIV 762-75)⁴. La funzione performativa del canto delle tre donne è sottolineata dalla presenza della formula introduttiva

¹ HERZFELD (1985).

² L'autore non precisa il nome del villaggio (che viene convenzionalmente chiamato Glendi) per non tradire la riservatezza di molte informazioni ricevute. Chi scrive, e conosce e ama quel villaggio, ritiene che la scelta sia stata opportuna.

³ MARTIN (1989, in part. 1-26).

⁴ MARTIN (1989, 86-8).

(*Iliade* XXIV 723, 747 e 761) ἤρχε (ο ἔξῃρχε) γόοιο, «cantò/disse il preludio del lamento»⁵. Dal contesto appare chiaro che il canto delle donne è parte di una *performance* complessa, il *threnos* (*Iliade* XXIV 721), cui partecipano sia dei cantori professionisti, sia i membri della collettività. Al canto articolato dei cantori e delle donne più importanti della famiglia fa puntualmente eco il lamento, rituale e probabilmente non verbalizzato, della folla (*Iliade* XXIV 723 e in risposta alle donne 746, 760 e 776).

Una diversa modalità di *performance* è descritta e agita nel primo libro dell'*Iliade*. Agamennone si dichiara disposto a restituire Criseide al padre, per fare cessare l'ira e la maledizione di Apollo; tuttavia pretende in cambio Briseide, la prigioniera amata da Achille. Di fronte al rifiuto di questi e alla minaccia di abbandonare la guerra, il re ribadisce la propria volontà e dichiara il proprio sprezzante disinteresse per ciò che l'eroe farà. A questo punto, Achille è pronto a sguainare la spada e scagliarsi su Agamennone; solo l'intervento di Atena riesce a farlo recedere: «Ma su, metti fine alla lite, non estrarre la spada con la tua mano; / ingiurialo (ὄνειδισον) invece a parole, digli come andranno le cose» (*Iliade* I 210-11 trad. G. Cerri). Achille ubbidisce, e invece di spargere sangue dà sfogo al proprio risentimento contro Agamennone (I 225-32 trad. G. Cerri):

οἴνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο,
οὔτέ ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῶ θωρηχθῆναι
οὔτε λόχον δ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
τέτληκας θυμῶ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι.
ἦ πολὺ λώϊόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη·
δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὔτιδανοῖσιν ἀνάσσεις·
ἦ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβήσαιο.

Avvinazzato, tu che hai lo sguardo del cane, ma il cuore di un cervo,
mai di armarti alla guerra insieme all'esercito,
né di appostarti in agguato con i più forti degli Achei
ti senti il coraggio nell'animo: questo ti sembra la morte.
Certo è molto più comodo, nello spazioso accampamento acheo,
rapinare premi a chiunque parli diverso da te.
Sei un re che divora il suo popolo, poiché comandi su gente da nulla:
se no, adesso, figlio di Atreo, era l'ultima volta che insolentivi!

Le parole di Achille sono l'esempio di una *performance*, e quindi di una forma poetica, che fino dall'antichità è stata definita giambica. Il nome deriva dal metro, il giambo appunto, più

⁵ ALONI (1992).

ampiamente usato in questo tipo di poesia. In realtà, sotto la definizione di poesia giambica rientrano composizioni in trimetri giambici e in tetrametri trocaici, entrambi ripetuti stichicamente, insieme a poemi detti epodi, dal nome della minuscola strofa composta da due unità metriche (versi o *cola*), di cui la seconda è di norma più breve della prima. La funzione giambica, vale a dire la funzione della *performance* giambica nel contesto della società arcaica, non è tuttavia rigidamente delimitata dalla presenza o meno di metri e ritmi di tipo giambico trocaico. Nelle diverse situazioni culturali e nelle differenti tradizioni poetiche della Grecia arcaica, le funzioni proprie della *performance* giambica si realizzano anche in forme poetiche dove non sono presenti metri giambici⁶. È il caso, come vedremo, della poesia di area lesbica.

La molteplicità delle forme poetiche sotto cui si presenta la *performance* giambica sembra riflettersi anche nelle diverse interpretazioni date alla parola 'giambo'⁷. In effetti si tratta di una parola non greca, connessa con termini quali *dithyrambos*, *thriambos* o *ithymbos*, tutti indicanti canti o *performances* legati al culto di Dioniso. Al di là di ciò, l'origine e il significato di questi termini sono del tutto oscuri⁸. È diffusa tuttavia una connessione paretimologica del termine con il nome Iambe: costei, secondo una tradizione conservata nell'*Inno Omerico a Demetra* (vv. 197-205), sarebbe stata l'inventore della poesia giambica. Iambe infatti era una ancella del re di Eleusi, presso cui giunse Demetra, fuggita disperata lontana dagli dèi, dopo che la figlia Persefone era stata rapita da Ade. Solo Iambe riesce a infrangere la tristezza della dea, e a indurla a ridere con i suoi motteggi, al tempo stesso aggressivi e osceni⁹. La presenza del riso, al fondamento della poesia giambica, può sembrare a prima vista incongrua: vedremo invece che si tratta di una componente fondamentale e essenziale¹⁰.

L'apparente incongruenza nasce dal fatto che scopo principale della poesia giambica è la proclamazione del biasimo (μῶμος ο ψόγος) nei riguardi di quanti violano le regole collettive di comportamento. Come la tirata di Achille contro Agamennone, il giambo ha una funzione eminentemente censoria, all'interno di una società governata dall'opposizione lode-biasimo, elevati

⁶ Si veda già DOVER (1964, 183-212; trad. it. in DEGANI [1977, 56-76] da cui si cita), che (p. 60) avanza la possibilità che Archiloco «usasse la parola ἴαμβοι con riguardo a tutte le forme di poesia che componeva, loro comune caratteristica essendo non il metro o la lingua ma il tipo di occasione per cui erano composti – il loro “contesto sociale”, in effetti». Sulla terminologia e il suo significato, cf. BARTOL (1993, 30-41).

⁷ A proposito del termine, si vedano WEST (1974, 22-5); GENTILI (1995³, 155-64); SUTTER (1993, 1-18).

⁸ In questa sede non si intende approfondire il problema (probabilmente insolubile) dell'origine della *performance* giambica. È assai probabile che essa affondi le sue radici in rituali connessi con i culti di Dioniso e di Demetra. Si tratta delle medesime radici da cui si sviluppano le *performances* mimetiche che si concretizzeranno a Atene nella tragedia e nella commedia. Ammesse queste origini, i testi di poesia giambica che conosciamo sono con ogni verosimiglianza tutti o quasi connessi al simposio, come luogo di comunicazione. Le modalità dell'evoluzione fra rito, simposio e *performance* drammatica ci sono ignote. In generale si vedano WEST (1974, 21-39); ADRADOS (1975); NAGY (1979).

⁹ Cf. Procl. *Chr.* 29 Severyns.

¹⁰ Si veda HALLIWELL (1991, 279-96).

al rango di regolatori sociali. Dal punto di vista delle *performances* poetiche, l'opposizione è efficacemente sintetizzata da Pindaro (*P.* II 52-6):

ἐμὲ δὲ χρεῶν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.
εἶδον γὰρ ἐκὰς ἑὼν τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανία
ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
παινόμενον.

Ma io debbo evitare
il morso veemente dell'ingiuria.
Pur di lontano ho veduto
il maledico Archiloco,
spesso in miseria, impinguarsi
nell'insulto e nell'odio (trad. di Gentili).

In una società tradizionale, infatti, eccellenza e nequizia, nobiltà e il suo contrario – riassumibili nell'opposizione fra gli aggettivi ἀγαθός / ἔσθλός e κακός / ποιηρός – determinano e regolano il ruolo delle persone, assegnano a ciascuno un posto nella gerarchia della società. Ma eccellenza e nequizia, proprio per il carattere orale della cultura tradizionale¹¹, esistono solo se vengono proclamate di fronte a un pubblico concorde con l'autore dell'enunciato. Il biasimo e la censura della collettività provocano la vergogna (αἰδώς) del bersaglio della critica, e ciò ne sancisce la punizione, che consiste in un allontanamento o emarginazione di costui dalla comunità. Quanto più violente sono la critica e l'invettiva, tanto più dura è la condanna, che può risolversi nella emarginazione totale, nella fuga e nel suicidio. È questo il duro destino che, come vedremo, accomuna gran parte dei 'nemici' dei poeti giambici¹².

Il riso di Iambe, cioè la componente comica della poesia giambica, evita tuttavia il rischio di assimilare lo spazio del giambo a quello di un arcaico tribunale. La *performance* giambica mira sicuramente a reprimere, e anche a prevenire le violazioni dell'etica e delle norme comportamentali tradizionali, ma non è solo questo. Le funzioni del giambo si realizzano in modo molteplice, e coprono uno spazio assai ampio e profondo all'interno sia della società, sia della psiche individuale e collettiva.

¹¹ L'assenza di scrittura come strumento di conservazione e comunicazione dell'identità collettiva e di gruppo, o almeno un ruolo subordinato della scrittura alla memoria naturale, è un elemento fondamentale per l'esistenza stessa di una cultura tradizionale; cf. ALONI (1998, 13-21).

¹² Cf. NAGY (1979, 243-52).

A livello sociologico il giambo, come gran parte della comunicazione poetica arcaica, ha le sue radici nel gruppo maschile riunito per il simposio, e sovente organizzato in vere e proprie conventicole, le eterie con una partecipazione sancita dal giuramento¹³. Dalle testimonianze si ricava che la *performance* giambica non prevedeva un ruolo fisso del poeta; tutti potevano o dovevano intervenire successivamente nello scambio di componimenti (usualmente brevi) di contenuto scherzoso o insultante.

In questo ambito, il giambo è del tutto funzionale alla stabilità e alla immutabilità dell'ordine sociale, al mantenimento della *ἡσυχία* ('tranquillità'), che è concetto centrale nell'ideologia aristocratica¹⁴. A ciò il giambo perviene da strade diverse, che è possibile chiarire partendo da una breve tipologia del tratto che più fortemente lo caratterizza: l'invettiva.

Tratto comune a tutta la poesia giambica è quello di dirigere l'aggressività espressa dall'io poetico verso un bersaglio, che a volta a volta può essere rappresentato come 'tu' oppure come 'egli/ella': il 'tu' non necessariamente implica la presenza del bersaglio alla *performance*.

Le articolazioni dell'invettiva dipendono essenzialmente dalla relazione fra emittente e bersaglio e dal grado di manifestazione o di mascheramento dell'aggressività.

Vi è innanzitutto l'invettiva ostile; essa presuppone una relazione tra emittente e bersaglio di aperta e dichiarata ostilità. Il nemico può essere l'avversario politico – per esempio gli oppositori alla politica di Solone a Atene¹⁵ – oppure quello personale; conosciamo l'arcinemico di ognuno dei grandi poeti giambici: Licambe per Archiloco, Bupalò per Ipponatte, Orodocide per Semonide. Il tradimento, l'offesa, la derisione sono il motivo scatenante di questo tipo di invettiva che aggredisce e punisce le gravi e palesi colpe del bersaglio. I valori messi in gioco dal nemico sono quelli fondamentali per la convivenza e la stabilità sociale, e il poeta si presenta come attore di una difesa e riproposizione dei valori violati, a nome non solo proprio, ma di tutta la collettività. La violenza è esplicita, senza maschera né attenuanti, e giunge al culmine della maledizione: il cosiddetto *Primo Epodo di Strasburgo* (Ipponatte fr. 115 W², ma più probabilmente da attribuire a Archiloco) è un chiaro esempio:

... <vv. 1-3> ...
κύ[ατι] πλα[ζόμε]νος·
κάν Σαλμυδ[ησσ]ῶι γυμνὸν εὐφρονέσ[ατα]

¹³ Al simposio, come luogo privilegiato della comunicazione maschile nella Grecia arcaica è dedicato l'intero volume a cura di MURRAY (1990). In particolare si vedano: MURRAY (1990, 3-13) e BREMMER (1990, 135-48), entrambi con bibliografia.

¹⁴ Come ovvio, soprattutto la situazione ateniese è stata oggetto di studio. Al proposito si vedano: CARTER (1986). Sulle valenze politiche di *ἡσυχία* cf. anche EDMUNDS (1987, 1-37); ALONI (1988, 53-63) e SCHMITT-PANTEL (1990, 14-33, in part. 23-4).

¹⁵ Cf. Sol. fr. 34 W² e 36-7 W².

Θρήϊκες ἀκρόκλομοι
λάβοιεν - ἔνθα πόλλ' ἀναπλήσαι κακὰ
δούλιον ἄρτον ἔδων -
ρίγει πεπηγότ' αὐτόν· ἐκ δὲ τοῦ χνόου
φυκία πόλλ' ἐπιχέ<έ>οι,
κροτέοι δ' ὀδόντας, ὡς κλύων ἐπὶ στόμα
κείμενος ἀκρασίηι
ἄκρον παρὰ ῥηγμίνα κυμαί ·
ταῦτ' ἐθέλοιμ' ἄν ἰδεῖν,
ὅς μ' ἠδίκησε, λῆξ δ' ἐπ' ὀρκίοις ἔβη,
τὸ πρὶν ἐταῖρος [έ]ών.

... <vv. 1-3> ...

sbattuto dalle onde;
e a Salmidesso, nudo nel modo più benevolo,
i Traci dalle alte chiome
lo accolgano – e là si sazierà di molti mali,
mangiando il cibo dello schiavo –
irrigidito dal gelo, lui. Fuori dalla schiuma
molte alghe vomiti,
e batta i denti, e bocconi come un cane
giaccia sfinito
in cima alla battigia...
Questo vorrei provasse,
lui che mi fece ingiustizia, e mise sotto i piedi i giuramenti;
lui che prima mi era compagno.

I due versi finali contengono tutto il senso della composizione: il vincolo giurato all'interno della consorteria aristocratica, cui appartenevano sia il poeta sia il traditore, ha un valore sommo nella morale aristocratica e nei comportamenti dei bennati. La violazione non ha, per la parte offesa, né scusanti né mediazioni.

Vi è poi l'invettiva che si inserisce, senza negarla o metterla in crisi, all'interno di una relazione amichevole fra emittente e bersaglio: si potrebbe parlare di invettiva amichevole. Si tratta di una invettiva particolarmente testimoniata in Archiloco, tanto diffusa da sconcertare talvolta gli antichi. Nel V secolo l'aristocratico Crizia, zio di Platone e estremista della tendenza oligarchica, biasima il poeta per avere egualmente insultato amici e nemici, violando con ciò profondamente l'etica aristocratica¹⁶. Come sovente, Crizia sbaglia bersaglio; non comprende, a causa delle mutate

¹⁶ Critias fr. 88B44 D.-K. in Ael. *VH* X 13 = Test. 46 Tarditi.

condizioni culturali, che gli attacchi di Archiloco non sono altro che una forma di satira, maliziosa e talvolta scurrile, ma priva al fondo di odio e di risentimento, simile a quella che, secondo Plutarco (*Lyc.* XII e XXV) caratterizzava anche i banchetti comuni degli Spartani, ai quali non si poteva partecipare se non si era in grado di sopportare lo scherzo e l'ingiuria senza risentirsi¹⁷.

In questi casi l'aggressione amichevole non presuppone un'offesa grave, la violazione di una norma e la messa in discussione di un valore. I moventi appaiono i vizi, i difetti e i tic degli amici. Pericle, un sodale di Archiloco, era criticato per la golosità e l'incontinenza sessuale che lo spingevano a venire meno a precise regole di comportamento (Archiloco fr. 124 W²); lo stesso vale per Sanno in Ipponatte (fr. 118 W²). Egualmente ingordo era Carilao (Archiloco fr. 167 W²), mentre il valoroso comandante Glauco doveva essere non poco vanitoso (Archiloco fr. 117 W²):

τὸν κεροπλάστην ἄειδε Γλαῦκον.

canta Glauco, che ha i riccioli ben pettinati.

Amicizia e assenza di risentimento fanno sì che la violenza sia limitata e forte il mascheramento dell'aggressività: non vi è maledizione, né il piacere di umiliare l'avversario; scopo dichiarato è bensì il divertimento, il riso. È insomma un modo per portare alla luce, controllare e sublimare – o almeno redirezionare – pulsioni aggressive represses, e così rinsaldare i legami che vincolano l'amicizia del gruppo. Anche dietro il riso dell'invettiva amichevole vi è però un atteggiamento aggressivo, di norma represso all'interno di una cerchia amicale, che nel riso trova invece il modo socialmente accettabile e inoffensivo per manifestarsi.

Vi è poi un'invettiva diretta contro bersagli che intrattengono con il poeta una relazione indifferente, o almeno non fortemente caratterizzata dai tratti dell'amicizia o dell'inimicizia. I bersagli sono in generale accomunati dal fatto di appartenere al mondo dei τεχνῖται, gli artigiani: un cetto estraneo a quello aristocratico che è il terreno di coltura del giambo. Fra i malcapitati oggetto degli strali dei poeti giambici abbiamo indovini (Batusiade in Archiloco, Cicone in Ipponatte), scultori (Bione in Ipponatte) e pittori: Miclo preso in giro da Archiloco per la sua dissolutezza e lussuria e Minne potentemente messo in ridicolo da Ipponatte per avere dipinto sui fianchi di una nave un serpente che, contrariamente al solito, è rivolto da prua a poppa (Ipponatte fr. 28 W²):

Μιμνῆ κατωμόχανε, μηκέτι γράψης
ὄφιν τριήρεος ἐν πολυζύγῳ τοίχῳ

¹⁷ Un lavoro recente, con alcune riflessioni generali, su questo tipo di invettiva è NAPOLITANO (1999, 25-38).

ἀπ' ἐμβόλου φεύγοντα πρὸς κυβερνήτην·
αὕτη γάρ ἐστι συμφορὴ τε καὶ κληδών,
νικύρτα καὶ σάβαννι, τῶι κυβερνήτηι,
ἦν αὐτὸν ὄφεις τῶντικνὴμιον δάκηι.

Minne, culorotto¹⁸, un'altra volta non dipingere
sulle mura dai molti banchi di una trireme un serpente
che da prua schizza verso il timoniere;
è proprio sventura e malaugurio,
brutto pezzente, per il timoniere,
se il serpente lo morde allo stinco.

Si tratta di una satira paragonabile a quella usuale nella commedia, rivolta contro figure professionali standardizzate e ridotte a vere maschere: il venditore di oracoli, il fabbricante di armi, il cattivo poeta. L'assenza o l'indifferenza della relazione con il bersaglio permettono di utilizzare tutte le forme dell'invettiva palese e mascherata: lo scherzo, la presa in giro, ma anche l'attacco ingiurioso e la maledizione, senza che vi sia necessità di mediazione o mascheramento. Il flautista, l'indovino sono bersagli 'bassi' rispetto al poeta e al suo pubblico, esistono solo come strumenti di una dinamica comica fruita dal gruppo alle loro spalle e, con ogni probabilità, in loro assenza; essi sono materia e strumento indifferente e intercambiabile della comicità.

Vi è infine l'invettiva contro le donne. A parte l'attacco a donne individualmente definite, come le Licambidi in Archiloco o Arete in Ipponatte, oggetto di aggressioni palesemente ostili, anche nel giambo si esprime la generale tendenza alla misoginia che caratterizza il mondo greco arcaico, soprattutto in area ionica. Nel mito, personaggi come Elena, Pandora e Clitemestra simboleggiano in modo esemplare il pericolo costituito dall'elemento femminile; nel giambo la misoginia, ma anche la paura della donna, si esprimono sia in una generalizzazione sentenziosa dei caratteri maligni della natura femminile, sia in attacchi diretti contro specifiche persone e figure. Il primo caso è il più testimoniato nei frammenti; si può ricordare il lungo *Giambo contro le donne* di Semonide (fr. 7 W²) o la folgorante affermazione di Ipponatte (fr. 68 W²):

δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδισταί,
ὅταν γαμῆι τις, κάκφέρνηι τεθνηκυῖαν.

con una donna due sono i giorni più dolci,

¹⁸ L'aggettivo *katomochanos* impiegato da Ipponatte significa "aperto fino alle spalle". Si tratta di un composto dove a un aspetto elevato (epiteto composto di sapore epico) si oppone un significato dei più triviali. Per quanto ne sappiamo, è invenzione peculiare di Ipponatte.

quando la sposi e quando le fai il funerale.

Ma le donne non sono solo vituperate o derise, nel giambo esse sono anche oggetto di desiderio. Un desiderio espresso in termini espliciti, crudi, sovente osceni (Archiloco fr. 119W²):

καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἄσκόν, κἀπὶ γαστρὶ γαστέρα
προσβαλεῖν μηρούς τε μηροῖς.

e cadere su un ventre che si dà da fare, e pancia a pancia
incollare cosce a cosce.

Tra l'invettiva e l'espressione di desiderio fortemente marcato in chiave sessuale vi è il tratto comune e fondamentale dell'aggressività. Questa aggressività presenta un grado di mascheramento verbale tendente a zero: oscenità e ingiurie la caratterizzano.

Cerchiamo di riassumere quanto finora detto circa le funzioni del giambo, nella prospettiva del tipo di comunicazione che esso instaura all'interno del gruppo che ne fruisce e al quale di norma appartiene anche il poeta:

a) l'invettiva ostile media un conflitto esterno, e altresì trasporta il conflitto verso l'esterno, cioè porta fuori dal gruppo, scaricandolo sul bersaglio, un coagulo potenzialmente pericoloso di aggressività e risentimento. In primo luogo, infatti, sposta e limita al piano verbale una ostilità che diversamente potrebbe diventare distruttiva sul piano sociale. L'attacco verbale mima e sostituisce l'attacco fisico, come appunto suggerisce Atena a Achille¹⁹. A questa prima funzione socializzante, se ne unisce un'altra relativa alla vita e all'armonia del gruppo: questo si rinsalda – attraverso l'identificazione con l'io poetico – nell'aggressione contro un nemico esterno; l'aggressività realizzata e esplosa nell'attacco giambico coalizza il gruppo, ne aumenta la solidarietà e la socializzazione.

b) simili, ma tutte rivolte all'interno del gruppo sono le funzioni dell'invettiva amichevole. In questo caso siamo di fronte a una aggressività che nasce all'interno del gruppo dei sodali, compagni di simposio o di eteria. Proprio perché intimamente legata al rapporto amichevole, l'aggressività può essere manifestata solo al riparo di uno schermo; questo consiste nel trattamento comico, una

¹⁹ L'invettiva di Achille nei confronti di Agamennone presenta tratti ambigui: essa appare totalmente ostile eppure si realizza all'interno di un gruppo solidale, gli Achei schierati intorno a Troia. Non è da trascurare il fatto che si tratti di una *performance* che è parte di una strategia narrativa, di una finzione artistica. Nella strategia del cantore, l'invettiva di Achille sortisce un risultato contrario, ma al fondo analogo, a quello proprio della *performance* giambica. Il bersaglio della *performance* non viene isolato e espulso dal corpo sociale; accade il contrario: Achille e i suoi si isolano rispetto a Agamennone e agli altri Achei che restano con il re. Ma questa separazione rende possibile l'intervento di Zeus, che con atto di giustizia decide di favorire i Troiani nella guerra, affinché Agamennone e gli altri paghino il prezzo di avere agito in modo ingiusto.

mistificazione dell'aggressività che impedisce di riconoscerla per ciò che è. Sotto questa copertura, l'energia aggressiva – comunque presente in ogni gruppo umano – può venire espressa, sfogata, senza che essa provochi un accumulo di tensioni, potenzialmente fatali per l'esistenza del gruppo stesso.

Se vogliamo trovare qualcosa di analogo, sempre all'interno dell'orizzonte del mondo arcaico e aristocratico, possiamo pensare all'ideale agonistico e alla diffusione delle pratiche sportive. La competizione, in primo luogo quella atletica, svolge infatti una funzione affatto simile a quella propria all'aggressione giambica; entrambe coagulano e sfogano l'aggressività, attraverso forme di competizione o comunicative, regolate da norme precise e spostate su campi neutri.

c) L'invettiva verso le figure tipiche e quella contro le donne hanno in comune la caratteristica di convogliare le pulsioni aggressive verso l'altro da sé, il diverso, chi è debole o isolato. La funzione socializzante è simile alla precedente, ma invece di essere giocata sugli amici, è costruita alle spalle di estranei. Oltre a ciò, la donna rappresenta un costante pericolo, una fonte di timori e di guai, oltre che di desiderio, per una collettività orientata in modo esclusivo su valori maschili. Ella può essere fonte di conflitti e competizioni, rappresentati a livello paradigmatico nella contesa fra le tre dee Atena, Era e Afrodite, che provocò il famoso giudizio di Paride, a sua volta causa prima della funesta guerra troiana. Ma, come affermano i poeti, è un male di cui non si può fare a meno (almeno per la continuazione della stirpe).

Il giambo dunque non è solo il mezzo preposto all'attribuzione del biasimo, alla repressione dei devianti e dei malvagi. L'invettiva è solo una componente del giambo; inoltre, come abbiamo già visto nel caso del giambo contro gli amici o contro i tipi fissi, non può essere considerata soltanto uno strumento censorio e repressivo di comportamenti trasgressivi. Il biasimo non è semplicemente il contrario della lode, è anche lo strumento che permette lo sfogo inoffensivo dell'aggressività insita nel gruppo, la mediazione fra situazioni in conflitto, il rafforzamento della coesione interna.

Censura e biasimo si rivelano inoltre assai meno puri e disinteressati di quanto in teoria dovrebbero essere. Lo $\psi\omega\gamma\omicron\varsigma$ moralizzatore è in primo luogo contaminato dalla pulsione a aggredire, che in alcuni casi (le donne, i tipi fissi soprattutto), ancorché attenuata dal trattamento comico, si scatena senza che esista una reale ragione, un motivo specifico. Anzi, proprio l'esistenza e la necessità del comico sottolineano il fatto che l'aggressione non è sufficientemente motivata dai vizi che vuole colpire. La manifestazione verbale dell'aggressività rivela la presenza di una componente libidica (il piacere di aggredire) che la società in linea generale reprime. Il piacere contamina il biasimo, ne dilegua l'esclusiva valenza moralizzatrice. L'azione censoria è compromessa con il piacere.

Il compromesso impuro fra censura e libidine appare in tutta chiarezza quando si considerino i meccanismi fondamentali del trattamento comico; il riso infatti è di norma fondato sulla espressione di contenuti usualmente repressi, e su una preliminare identificazione con l'oggetto del riso, cui segue una dissociazione, segnata appunto dal riso ("abbiamo scherzato"), che fa sì che l'identificazione iniziale sia immune da colpe e contaminazioni.

Il poeta e il pubblico, in altre parole, mentre deridono il vizioso partecipano al suo vizio, in un modo indiretto e alienato, ma proprio grazie a ciò, nell'unico modo che sia socialmente accettabile. E come si suol dire: il vizio è più piacevole della virtù.

L'impurità, la contaminazione libidica sono presenti anche là dove il riso sembra escluso, anche nel biasimo in apparenza più puro e motivato, come è il caso dell'invettiva contro lo spergiuro contenuta nel *Primo Epodo di Strasburgo*. Per quanto fondata e 'giusta', l'aggressione permette di scaricare una violenza latente enorme, tale da mettere in discussione – nella finzione poetica che augura al maledetto spergiuro di cadere naufrago fra le mani dei nemici traci – perfino i tratti caratterizzanti l'identità greca comune al poeta e al suo bersaglio.

In questa dimensione profonda, il concetto di biasimo che è la funzione prima della poesia giambica riacquista unità; al di là di ogni distinzione, il biasimo coincide con l'espressione verbale dell'aggressività rivolta contro un bersaglio; e l'invettiva giambica è dunque verbalità aggressiva, più o meno motivata, provocata o spontanea, diretta contro bersagli differenti, più o meno esplicita, censoria e libidica insieme.

Lo statuto impuro del biasimo permette di delineare una coerenza fra l'invettiva e altri contenuti della poesia giambica, soprattutto licenziosi o osceni, non riconducibili a una dinamica censoria verso un oggetto esterno.

Un elemento caratteristico della poesia giambica sembra essere il fatto che i censori, i poeti giambici, non paiono immuni dai vizi e dalle colpe che essi vogliono colpire; anzi, se si prescinde dai più gravi – spergiuro e tradimento – proprio il poeta giambico pare il depositario di quei vizi. Crizia accusò Archiloco di essere adultero, lascivo e violentatore (88B44 D.-K.). Si tratta certo di un errore di Crizia, che al più avrebbe dovuto attribuire tali belle caratteristiche non all'uomo Archiloco, ma all'io poetico dei suoi giambi. Tuttavia l'errore in qualche modo doveva trovare un fondamento nell'opera di Archiloco. Lo stesso vale per Ipponatte: dai testi che ci sono pervenuti emerge una personalità poetica almeno ambigua, dedita a compagnie e ambienti abietti, costantemente in lotta per la soddisfazione dei propri bisogni (un tozzo di pane, un vestituccio caldo) e delle proprie voglie, di norma inconfessabili. Vi è insomma una preoccupante contiguità e continuità fra il poeta e il suo bersaglio.

Questo accade poiché sia i vizi e le trasgressioni oggetto dell'invettiva, sia l'invettiva moralizzatrice non solo sono assai prossimi fra loro, ma in molti casi si identificano, almeno al

livello delle motivazioni di fondo. Trasgressione e invettiva, per quanto orientate in direzioni opposte, assecondano e soddisfano l'aggressività o il desiderio, istanze e pulsioni comunque di tale natura che nel comportamento sociale dovrebbero essere represses.

Leggiamo un frammento (118 W²), purtroppo assai malridotto, di Ipponatte:

ὦ Σάνν', ἐπειδὴ ῥίνα θεόσυλιν φύεις,
καὶ γαστρὸς οὐ κατακρατῆεις,
τοῦς μοι παράσχες, ὦ []ν·
σύν τοί τι βουλεῦσαι θέλω.
[]
λαιμᾶι δέ σοι τὸ σκεῖλος ὡς σέρωι²⁰διοῦ
[]
τοῦς] βραχίονας
καὶ τὸν τράχηλον ἔφθισαι,
κατεσθίεις δέ·] μὴ σε γαστρίη λάβηι
[]
πρῶτον μὲν ἐκδὺς νε []
λαύλήσει δέ σοι
Κίκων τὸ Κωδάλο[υ μέλος.

O Sanno, hai un naso sacrilego,
e la pancia non la domini,
prestami orecchio o ...
ti voglio dare un consiglio
...
è avido il tuo becco come quello di un airone,
...
... le braccia
e il collo [sono una rovina]
[ma tu mangi]; che non ti [colga] una gastrite
...
per prima cosa spogliati [poi agita le braccia]
[e bevi la pozione], con l'*aulos* ti suonerà
Cicone l'aria di Codalo.

Certo, incontinenza sessuale²⁰ e bulimia non sono difetti di poco conto; e la disposizione dell'io poetico appare a prima vista saggia e premurosa. D'altra parte il compiacimento nella

²⁰ In questa interpretazione si accetta l'ipotesi di WEST (1974) *contra* DEGANI (1984, 247) secondo cui "naso" è in Ipponatte una ricorrente metafora per il membro maschile.

descrizione dei tratti negativi di Sanno, e l'ambiguità dei rimedi proposti vanno ben oltre il legittimo intento di consigliare e aiutare; rivelano bensì l'ulteriore piacere e il gusto di infierire e schernire, cui si aggiunge il piacere di essere parte di una esperienza e di un mondo vietati e socialmente riprovevoli.

Lo sfogo poetico dei desideri e delle pulsioni altrimenti repressi è – per il poeta come per il pubblico – possibile e lecito poiché esso avviene all'interno di una ritualizzazione verbale moralistica, in un contesto e in un modo codificati e culturalmente accettati. L'invettiva soddisfa così non solo il piacere di aggredire, ma anche quello della trasgressione che si vuole colpire.

Il poeta giambico può così dare espressione a pulsioni represses – non necessariamente le sue – anche in modo diretto, assumendo sulla propria persona i vizi di eccesso e di incontinenza, sottoposti a censura culturale e sociale. Ciò che viene smascherato e stigmatizzato nei comportamenti altrui viene vissuto in prima persona dall'io poetico, ma poi il riso, la liberazione comica permettono di stabilire – in ogni momento per un pubblico consapevole, senza bisogno di didascalie – che l'identificazione non era vera, era solo giocosa sospensione della realtà, che viene in ultima istanza confermata nella sua validità. Identificazione, occorre aggiungere, duplice: quella dell'io poetico con il personaggio vizioso, e quella – esteticamente prodotta – del pubblico con il testo e il poeta.

Vanno letti in quest'ottica i frammenti più osceni e 'maledetti' di Ipponatte (per esempio ffr. 78, 84 W²), in particolare quelli dove l'io poetico è coinvolto in azioni e comportamenti turpi e assolutamente riprovevoli. È il caso dell'incantesimo, gonfio di escrementi, scarafaggi e quant'altro di immondo, messo in scena nel fr. 92 W², oppure dell'incontro sessuale con Arete, la madre incestuosa del nemico Bupalò (frr. 14 e 16 W²). Analogo discorso vale per molti frammenti di Archiloco, a cominciare da quello famosissimo 'dello scudo' che, per quanto composto in metro elegiaco, ha numerosi tratti comuni con la produzione giambica del poeta (fr. 5 W²):

ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;
ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.

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.

Va premesso che l'abbandono dello scudo per salvare la vita, nonostante la retorica costruita sul motto delle madri spartane – “o con questo o su questo” – non ha nulla di antierico, né di vile. Anche Odisseo, sotto le mentite spoglie del Cretese, attribuisce a se stesso simili comportamenti in circostanze analogamente difficili, e il ricordo di quelle avventure, non ha nulla di ribaldo o anticonformista (*Odissea* XIV 266-84). La ribalderia e la provocazione si palesano invece quando allo scudo viene attribuito l'epiteto “irreprensibile”, usando un termine che significa alla lettera “privo di biasimo”, e quando lo scudo, e con esso il timore del biasimo, vengono letteralmente mandati al diavolo, sono allontanati dalla sfera d'interesse dell'io poetico (e del pubblico) con una canagliesca scrollata di spalle (o peggio). In questo momento poeta e pubblico condividono un atteggiamento negativo, di rifiuto delle pesanti responsabilità che essere aristocratici e guerrieri comporta. Ma si tratta di uno sfogo, di una negazione dell'etica e delle norme che durano un attimo; l'atteggiamento vile, l'esperienza reale ma vietata della vigliaccheria, vengono subito abbandonati appena sono stati formulati («Alla malora! presto me ne procurerò uno non peggiore»), dove l'affermazione chiarisce il senso della comunicazione: il racconto della disavventura è motivo di un progetto di rivincita e di un incitamento rivolto a sé e all'auditorio.

A abbandonare lo scudo non fu solo Archiloco. In questo, il poeta di Paro si trova in buona e folta compagnia. A cominciare dal capostipite epico Odisseo, la schiera dei *ρίψασπις* è lunga e folta, in particolare di poeti: Alceo (fr. 401 Ba V), Anacreonte (fr. 85 Gent.) fino al romano Orazio (*Carm.* II 7,10). Anche ammesso che l'essere poeti mal si concili con una fiera capacità bellica, la frequenza dell'avvenimento induce al sospetto. Gettare lo scudo è un evento codificato dalla tradizione poetica (un po' come l'insonnia nel mal d'amore), che diventa oggetto di canto, in modi diversi a seconda del tipo di *performance*. Dell'avventura di Alceo noi abbiamo solo una esigua testimonianza in due versi (fr. 401 Ba V)²¹, malamente tramandati da Strabone (XIII 1, 38), che riferisce succintamente sulla vicenda, ricordata anche in un passo di Erodoto (V 95 = Alc. fr. 401 Bb V). Nel contesto dello scontro fra Mitilenesi e Ateniesi al Sigeo, il poeta gettò lo scudo e subito diede notizia della cosa all'amico Melanippo che si trovava a Lesbo²². Da entrambe le testimonianze – direttamente o indirettamente fondate su poemi di Alceo – si evince che il tema comportava, come in Archiloco, la sottolineatura dell'aver avuto salva la vita. In un contesto tradizionale, lo sviluppo di un tema simile o identico non implica anche una analogia fra le modalità di comunicazione e soprattutto fra i tratti culturali della *performance*. Tuttavia, per quanto qui interessa, è significativo il fatto che il tema venga trattato in prima persona: in Alceo, come in

²¹ Ἄλκαος σάος ἤσσοι ἐνθάδ' οὐκυτὸν ἀληκτορίν† / ἐς Γλαυκώπιον Ἴρον ὀνεκρέμασσαν ἝΑΤτικοί «Alceo è salvo, (ma le sue armi?) ... / nel tempio della Glaucopide gli Attici appesero» (trad. di Porro). Il testo del frammento è ampiamente congetturale; è tuttavia da notare la probabile presenza di un *colon* giambico.

Archiloco e in Anacreonte, l'io poetico assume su di sé un tema tradizionale non del tutto onorevole, e sbandiera davanti al proprio auditorio un comportamento non irreprensibile. Tutto ciò è parte integrale di una disposizione di tipo giambico, dove i comportamenti negativi dell'io poetico servono, nell'interazione con un auditorio solidale, a superare il timore del biasimo connesso a determinati comportamenti, e a godere – nel contempo – del piacere ribaldo e/o vietato che con quei comportamenti è connesso.

L'abbandono dello scudo vale dunque come primo segnale di una componente giambica all'interno della poesia alcaica. Altri poemi rivelano con ancora maggiore chiarezza sia la presenza di una disposizione giambica dell'io poetico, sia la funzione giambica della *performance*. L'attacco furente contro i nemici (per esempio il fr. 332 V, contro il morto Mirsilo), l'insulto e la maledizione verso chi non ha mantenuto i giuramenti (per esempio i fr. 68 e 129 V, contro Pittaco), l'equiparare i comportamenti degli avversari politici a quelli dei barbari che ignorano i fondamenti del vivere civile – come per esempio il tempo e il modo di bere vino, come nel fr. 72 V –, tutto ciò rientra decisamente nella sfera del giambo, al di là dei metri usati nei poemi²³.

Un simile discorso va fatto – e è stato fatto – per Saffo²⁴, con in più la difficoltà di individuare un contesto diverso dal simposio per le *performances* giambiche della poetessa²⁵.

Lo spazio per una *performance* di tipo giambico risulta tuttavia facilmente delineabile da una lettura di quei frammenti in cui Saffo attacca – in modo sia ostile sia amichevole – altre donne, o in cui difende gli interessi – assai concreti – del gruppo familiare dai pericoli rappresentati da una avida etera di Naucrati che avrebbe fatto perdere la testa (e la via del ritorno a casa) al fratello Carasso (fr. 5 e 15 V). Il 'giambo' di Saffo è destinato sia alle donne dell'auditorio più ristretto e selezionato, sia agli uomini e alle donne, probabilmente legati da vincoli genetici, che costituiscono un altro tipo di destinatario dei suoi poemi²⁶.

Un esempio significativo di una valenza giambica della poesia di Saffo è costituito dal fr. 55 V:

κατῴνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν

²² Queste 'epistole poetiche', o meglio questi casi di 'canto affidato' (per la definizione e la discussione del fenomeno si veda VETTA [1981, 483-95, in part. 485-86]) non intaccano la natura affatto orale della comunicazione della poesia alcaica. In generale cf. RÖSLER (1980, 272-77).

²³ La componente giambica nella poesia di Alceo è stata studiata da ANDRISANO (2001, 41-62).

²⁴ Per Saffo 'giambica', cf. ALONI (1997a, LXVI-LXXV).

²⁵ L'assenza delle donne dai simposi è un fatto apparentemente certo. Si vedano MURRAY (1990, 6) e COOPER – MORRIS (1990, 66-85, in part. 80 e n. 44 con bibliografia ulteriore). In realtà, la maggior parte delle informazioni sull'argomento è relativa a Atene e riguarda il V secolo e soprattutto il successivo. Recentemente NAPOLITANO (1999, 33-4) ha argomentato a favore della presenza di donne libere ai simposi. Tuttavia, proprio il fatto che il testo studiato – il cosiddetto graffito di Mogeia (CEG I 446, Tespie) – sia di natura giambica fa sorgere il sospetto che il *Witz* contenuto nel graffito rientri nella tradizionale aggressione contro le donne, per la quale non è necessaria la presenza del bersaglio alla *performance*.

²⁶ Cf. ALONI (1997a, LVIII-LXXV).

ἔσσειτ' οὐδὲ †ποκ† ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἄϊδα δόμῳ
φοιτάσης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

morta giacerai, né mai memoria di te
sarà, neppure in futuro; infatti non hai parte delle rose
di Pieria²⁷; ma invisibile nella casa di Ade
vagherai fra le ombre oscure, vorticando.

Si tratta di un testo famoso, sovente letto in chiave intimistica e ‘femminile’. Esso si inserisce piuttosto in un contesto di rivalità fra gruppi femminili, che a loro volta non erano per nulla isolati rispetto alle inimicizie e alle faide che percorrevano e contrapponevano i gruppi aristocratici dell’isola²⁸.

Il bersaglio dell’aggressione di Saffo è definito dai testimoni che tramandano il frammento come una donna incolta e insensibile (Plut. *Quaest. Conv.* 646e) e anche ricca (Plut. *Coniug. Praec.* 145f). Se l’ignoranza è esplicitamente rimproverata nel frammento, il particolare della ricchezza doveva costituire un tratto presente nella parte perduta del canto; si tratta di una notazione importante per la definizione delle ragioni dell’attacco ‘giambico’ e della *performance* che lo attua. L’aggressione, di cui l’antagonista dell’io poetico è oggetto, è infatti per molti versi paragonabile a quella che Archiloco rivolge contro «il padre Licambe» (fr. 172-73 W²); questi è accusato di violazione delle più sacre norme della convivenza, l’antagonista di Saffo di estraneità al mondo altrettanto sacro della poesia; nei riguardi di entrambi, analoga è la violenza dell’aggressione poetica, che preclude a questa la possibilità di essere ricordata e prospetta un agghiacciante destino dopo la morte, e che descrive l’altro come in preda alla dissennatezza.

La certezza della sopravvivenza attraverso la partecipazione al mondo della poesia non è perciò personale convinzione di Saffo, o dell’‘io’ che dir si voglia, basata sulla coscienza della capacità poetica, ma è coscienza diffusa e valore comune dell’auditorio nel suo complesso, rispetto al quale la notazione della ricchezza dell’avversaria non vale come parte di una impossibile contrapposizione con la propria povertà (questa non può essere un valore in una società aristocratica), ma costituisce una aggravante della ignoranza e della insensibilità.

Le «rose di Pieria» (vv. 2-3) sono dunque la variante di gruppo dei tradizionali “doni delle Muse”, e la *μναμοσύνα* “memoria” svolge funzione analoga al *κλέος*, la “gloria” della poesia epica

²⁷ Le Muse nascono in Pieria, cioè in Macedonia, secondo Esiodo (*Th.* 52ss.), e tale collocazione sembra peculiare alla tradizione poetica continentale, diversa da quella omerica, per il quale le Muse sono costantemente connesse con l’Olimpo.

²⁸ Su questa tematica, cf. ANDRISANO (1997-2000, 7-23).

(ma non solo epica), tramandata nel tempo, al di là del limite fisico della morte. L'immortalità della gloria (ἀθάνατον κλέος) tramandata dalla poesia, come unica possibilità per gli uomini di sopravvivere alla propria fine fisica è concetto centrale e portante non solo nell'*epos*, ma nella poesia di lode come quella pindarica e, con slittamento nell'oggetto della lode, nella nuova elegia di Simonide dedicata ai caduti della battaglia di Platea²⁹. A questo punto viene difficile credere la *performance* del testo di cui faceva parte il fr. 55 V si collocasse in un contesto caratterizzato solo da una comunanza sentimentale, e non avesse anche salde radici all'interno della società tradizionale, stanti da un lato la funzione della tradizione, unica e esclusiva sede della memoria e della possibilità di sopravvivere dopo la morte, e dall'altro il carattere fazioso dell'aggressione messa in atto. Faziosità che si ritrova in molti altri frammenti, diretti contro esponenti, maschi e femmine, di altri gruppi nobiliari lesbii³⁰.

A Lesbo, dunque, la *performance* giambica è presente, ma si esprime nei modi e nelle forme propri della poesia di Lesbo, e non, come accade in area ionica, attraverso metri di tipo giambico o trocaico. D'altra parte l'invettiva, nelle sue diverse forme, ha esattamente le stesse valenze e gli stessi obiettivi di quella di Archiloco. Va di nuovo sottolineato che la *performance* giambica, nei termini in cui ne abbiamo trattato finora, svolge nella cultura greca arcaica un ruolo profondo, che difficilmente può essere delimitato da confini linguistici o politici.

Ma è soprattutto la creazione di un io poetico fittizio, che nella *performance* agisce comportamenti impossibili o per qualche ragione vietati, il tratto che più fortemente collega una parte della poesia di Alceo e Saffo alla complessiva tradizione giambica. In questa chiave Angela Andrisano ha recentemente letto il fr. 130 V di Alceo³¹; un discorso per certi versi analogo è stato fatto da chi scrive a proposito del fr. 31 V di Saffo³². Fin dall'inizio del poema, «quell'uomo» (vv. 1-2 κῆνος / ὄνηρ) è solo il bersaglio di una pulsione aggressiva dell'io poetico, che nel seguito si sdoppia e con ironia, in fondo poco celata, osserva e fa osservare al proprio auditorio le patologiche e potenzialmente fatali conseguenze di un amore estremo.

Attraverso la creazione di un io fittizio, doppio o maschera del poeta, questi, o meglio l'io poetico, diventa bersaglio (fittizio) delle pulsioni aggressive proprie e del pubblico, per cui il giambo acquista una sorta di autoriflessività. Dione Crisostomo afferma (*Orat. Tarsica* [A] 33, 11 [1 p. 300 v. Arnim]) che Archiloco «prima di tutti biasima se stesso», e con ciò sintetizza la situazione che abbiamo fino qui descritta. Situazione che, occorre ribadirlo, toglie di mezzo una

²⁹ Cf. ALONI (2001a, 86-105). In generale sul tema della sopravvivenza dopo la morte, si vedano le osservazioni in RÖSLER (1980, 56-77).

³⁰ Cf. fr. 71 V contro l'ex amica Mica passata al clan dei Pentilidi e i frr. 57 V, 68a V, 90a V, 99(a) L-P, 144 V e 155 V contro i Polianattidi.

³¹ ANDRISANO (2001).

³² ALONI (2001b).

volta per tutte l'immagine romantica, o almeno naïf, del poeta maledetto, pitocco, incontinente e affamato. O, per quanto riguarda Saffo, il quadretto rassicurante di una donna pallida, in preda a continui turbamenti amorosi, capace di comunicare solo a un ristretto gruppo di amiche. Che un tale personaggio non potesse esistere appare evidente dalla natura stessa della poesia greca arcaica. L'ambito della comunicazione è di chiara marca aristocratica, questo è il punto di vista dominante e questi i valori messi in campo, sia che vengano affermati sia che vengano negati. Inoltre, e soprattutto, in una società marcatamente orale, le possibilità di una trasmissione nel tempo dei testi poetici e di una loro riproposizione e in definitiva la sopravvivenza stessa sono legati al successo dei canti e alla loro ripresa in successive occasioni di comunicazione. I canti di un marginale, di un reietto – ammesso che costui fosse in grado di comporli – non avrebbero nessuna possibilità di durare oltre il momento della loro prima comunicazione³³. La controprova si ricava proprio dall'analisi dei testi più controversi: Archiloco e Ipponatte, e non solo Alceo, sono totalmente organici ai valori e alle regole comportamentali vigenti nello strato più elevato della società greca, dell'aristocrazia cui appartengono. E quando l'io delle loro composizioni si atteggia in modo negativo e negatore, lo fa in vista della riaffermazione dei valori messi in discussione; semmai con in più il piacere di avere vissuto e fatto vivere nella finzione poetica esperienze e desideri altrimenti vietati.

Oltre a svolgere la funzione sociologica di veicolo dell'invettiva, della condanna sociale, il giambo è anche e soprattutto la sede istituzionalizzata di un ritorno, del riemergere del represso; è intrattenimento trasgressivo e insieme regressivo; il suo scopo è canalizzare e abreagire la conflittualità che le strutture culturali e sociali ingenerano.

In questo modo il giambo si salda a altre manifestazioni poetiche e culturali, come la commedia e il carnevale. E in questo senso è possibile leggere l'affermazione aristotelica, secondo cui la commedia deriverebbe dal giambo (*Poetica* 1449 a 2-6), al di là di una indimostrabile genesi formale.

A questo punto occorre porsi un ulteriore problema, connesso ancora una volta con il rapporto intercorrente fra l'io poetico e i suoi bersagli da una parte, e la realtà dall'altra. Abbiamo già ricordato come ognuno dei grandi poeti giambici abbia dei nemici, che sono il bersaglio preferito e esplicito della satira e dell'aggressione. Ma costoro chi erano? Quando Archiloco ingiuria Licambe

³³ A livello mitico, una tale situazione è raccontata nella vicenda dell'aedo lasciato da Agamennone, come custode della sua casa e della moglie, al momento della partenza per Troia (*Od.* III 267-72). La funzione dell'aedo era quella di rappresentare il re assente nella reggia, cioè di ricordarne costantemente il κλέος nel solo modo possibile per una figura socialmente subordinata come un aedo, attraverso il canto ispirato dalle Muse. Quando Clitemestra cede a Egisto, la memoria di Agamennone diviene, per così dire, inattuale e perciò 'non vera' per l'auditorio privilegiato e dominante. Il rifiuto, o l'incapacità del cantore di modificare il proprio canto, ne segnano in modo drammatico la fine; egli è relegato a morire su una isola deserta, che diviene il simbolo della privazione del canto. SVENBRO (1976 [1984] 48-50).

e le sue figlie, o quando Ipponatte coinvolge Bupalò e Arete in situazioni da postribolo, venivano colpite persone che esistevano realmente, e si chiamavano proprio Licambe, Neobule, Bupalò etc.? Oppure erano questi personaggi e vicende fissi, tipici della poesia giambica, o almeno della poesia di Archiloco o di Ipponatte?³⁴

Come sovente accade, la questione non può essere risolta in modo univoco e certo, e probabilmente alcune distinzioni le avrebbe fatte anche Archiloco. Innanzitutto occorre distinguere fra i vari tipi di aggressione giambica: l'uso del nome è veramente pericoloso e irrimediabile solo nel caso dell'aggressione più violenta e immediata rivolta contro i nemici – Licambe, Bupalò o il traditore del *Primo Epodo di Strasburgo* (cf. *supra* pp. 87s.). L'aggressione amichevole e quella contro i tipi fissi – gli artigiani, gli indovini etc. – o le donne presentano minori problemi: la prima non tocca i fondamenti della relazione amichevole, gioca su vizi e difetti non gravi e abreagisce in modo benevolo e benefico le tensioni presenti nel gruppo. Le altre colpiscono in modo non perturbante elementi esterni al gruppo, subalterni nella scala sociale; nella maggioranza dei casi, poi, la satira contro le donne è anonima e generica.

Non ci sono quindi dubbi che i vari Pericle, Glauco, Carilao – sovente nominati da Archiloco – fossero persone reali, chiamate in causa con il loro vero nome. La conferma viene dal ritrovamento nell'agorà di Taso di una epigrafe arcaica risalente al VII secolo a.C., scritta in alfabeto pario³⁵: Γλαύκω εἰμι μνήμα τῷ Λεπτίνεο· / ἔθεσαν δέ με οἱ Βρέντεο παῖδες («sono il ricordo di Glauco figlio di Leptine; mi posero i figli di Brente»). Si tratta della straordinaria attestazione non solo dell'esistenza reale di un amico di Archiloco molte volte nominato dal poeta, ma anche dell'importanza che il personaggio doveva avere nella collettività.

L'attacco violento e diretto contro un nemico personale o politico, l'accusa, rivolta a una donna di elevato rango sociale, di comportamenti amorali, abietti e lascivi, chiamando l'uno e l'altra in causa con il loro vero nome, possono invece diventare un elemento di destabilizzazione sociale, o almeno di scontro personale. Il gambo perderebbe qualsiasi piacevolezza e diventerebbe lo strumento truce di una faida funesta. E in effetti, le tradizioni pseudobiografiche sui poeti giambici riferiscono dei suicidi che posero fine alla vita di Licambe, Bupalò etc.

La morte del nemico, o almeno un qualche tipo di mutilazione orribile e vergognosa sembrano tratti costanti della poesia di aggressione, diffusi nello spazio e nel tempo, ben al di là della Grecia arcaica³⁶. Già questo dovrebbe fare sorgere qualche dubbio circa la realtà delle morti, per lo più per suicidio, dei nemici dei poeti giambici. La morte del nemico segnala soprattutto il successo della *performance* all'interno del gruppo che ne fruisce. Che poi questo accada nella

³⁴ Sull'argomento vi è una ampia bibliografia. Un punto di partenza è BONANNO (1980, 65-88). Si vedano anche NAGY (1979, 242-52) e ROSEN (1988, 29-41).

³⁵ SEG 565 = Archil. Test. 1 Tarditi.

realtà, e in che termini, è un altro discorso. Si ricordi tuttavia che in una società tradizionale l'emarginazione sociale è quasi peggio della morte fisica.

L'*Epodo di Colonia* (Archiloco fr. 196a W²), l'ampio frammento archilocheo ritornato alla luce venti anni fa, permette di comprendere che forse il rapporto fra giambo e realtà poteva essere un poco più complesso dell'identificazione immediata tra bersagli poetici e bersagli reali.

L'*Epodo* si inserisce nel quadro della feroce inimicizia fra Archiloco e Licambe. Archiloco odia Licambe e sua figlia Neobule, dopo che questa gli era stata promessa in matrimonio, con un accordo sancito dal rito; in seguito però il matrimonio era andato a monte, non importa se per colpa della ragazza o del padre. A questa offesa, evidentemente gravissima, al suo onore, Archiloco rispose vomitando insulti e maldicenze contro il padre, contro Neobule e le sue sorelle³⁷, al punto che tutti quanti scelsero di mettere fine al proprio disonore impiccandosi. Esistono alcuni epigrammi ellenistici che, non si sa quanto seriamente, compiangono la triste sorte delle fanciulle e ne difendono l'onorabilità³⁸. Per di più, Archiloco non avrebbe trovato di meglio, prima della soluzione finale, che sfogare le proprie voglie sessuali con una sorella, poco più che bambina, di Neobule, e sarebbe poi andato in giro a raccontarlo: quest'ultima vicenda fornisce appunto la materia dell'*Epodo di Colonia*.

Nell'*Epodo di Colonia*, però, la realtà di tutta questa poco edificante storia viene meno nei suoi fondamenti cronologici. Un matrimonio fu combinato e sancito fra Archiloco e Neobule; perciò i fidanzati dovevano essere in un rapporto d'età tale da permettere il matrimonio stesso. Nel mondo greco arcaico la norma voleva che l'uomo fosse assai più vecchio della donna che sposava: fra le prescrizioni esiodee (*Op.* vv. 696ss.) troviamo che l'uomo si deve sposare intorno ai 30 anni, mentre la sposa deve essere nel quinto anno successivo alla pubertà. Anche senza attribuire un valore eccessivo alle parole di Esiodo, appare chiaro che l'uomo doveva essere più vecchio.

Nell'*Epodo* l'io poetico, che tutto lascia pensare debba essere identico a Archiloco stesso, proclama di essere un νέος ἀνὴρ, un «giovane uomo» (v. 9), usando un'espressione niente affatto generica, bensì corrispondente a una precisa classe di età, liminare fra l'adolescenza e l'età adulta. La sua interlocutrice – una ragazzina, su questo non c'è dubbio – gli propone di sposare Neobule; Archiloco reagisce con violenza, non tanto perché gli venga riproposta una vecchia e tramontata fiamma (di questo non c'è proprio traccia), ma per ragioni di età (vv. 16-20):

τὸ δὴ νῦν γινῶθι· Νεοβούλῃν
ἄλλος ἀνὴρ ἐχέτω· <_>αἰαὶ πέπειρα δις.[τόση
ἄνθος δ' ἀπερρήκε παρθενήιον

³⁶ Cf. WARD (1973, 127-44); WATKINS (1976, 116-22).

³⁷ Si vedano in part. i fr. 30-67 W² in trimetri giambici, e gli epodi fr. 86 e 172-81 W².

³⁸ Dioscoride AP VII 351; Meleagro AP VII 352; Giuliano AP VII 69 e 70; Getulico AP VII 71.

κλαῖ χάρις ἦ πρὶν ἐπῆν· <_>κόρον γὰρ οὐκί
ἦβητος δὲ μέτρ' ἔφηνε μαινώλις γυνή.

... Ma ora sappi questo: Neobule
un altro uomo l'abbia! ahimè, è appassita e ha due volte i tuoi anni,
il fiore della verginità è svanito,
e con lui la grazia che prima aveva, poiché sazietà non ...
di giovinezza mostrò il termine, donna folle.

E qui ogni possibile realismo dell'intera vicenda viene meno: come è possibile una Neobule vecchia e un Archiloco giovane – con una differenza di età tale da essere socialmente inaccettabile (i vicini rideranno, afferma ancora l'io poetico ai vv. 22-3) –, quando fra loro fu deciso, e per poco non realizzato, un regolare matrimonio? La risposta è: Neobule è invecchiata mentre ciò non è accaduto a Archiloco; addirittura gli è capitato il contrario, è ritornato un νέος ἀνὴρ.

Da ciò due conseguenze: Neobule è il nome di un personaggio del tutto tradizionale, la cui età varia in funzione delle necessità compositive; Archiloco assume nelle sue composizioni personalità a volta a volta diverse, talora presentandosi come un uomo fatto, talora come un “giovane uomo”. E le due cose sono strettamente connesse.

Questa è la distinzione cui si accennava: i bersagli e le avventure possono essere, e saranno senz'altro stati in larga parte reali, anche se talvolta esagerati o travestiti. Non vi è ragione, per esempio, di dubitare che un compagno di eteria abbia rotto i patti giurati, come si maledice nel *Primo Epodo di Strasburgo*, e che nel medesimo modo si sia comportato Pittaco con Alceo e i suoi compagni di eteria. Nella realizzazione poetica il fatto ha perduto i tratti della particolarità e della unicità, è diventato un evento tradizionale, un tema poetico, che in varie forme viene usato da poeti diversi nello spazio e nel tempo. Lo stesso vale per il contrasto fra Archiloco e Licambe: in Licambe e nelle sue figlie si concentrano tutte le possibili nequizie e negatività di un essere umano, dallo spergiuro alla lussuria. Che Licambe sia veramente esistito è più che probabile; meno probabile è che il personaggio storico si sia macchiato di tutte le colpe che la poesia di Archiloco gli attribuisce. Alcuni studiosi pensano, probabilmente a ragione, che l'inimicizia fra i due gruppi (Archiloco e il suo pubblico, Licambe e i suoi) abbia le proprie radici, più che in beghe matrimoniali, in un più serio contrasto politico. I nomi diventano così una sorta di segnale, che indica il nemico, il bersaglio da colpire. I nomi insomma non sono fittizi, ma diventano anch'essi parte della tradizione; uno stesso personaggio è costantemente caricato dei peggiori insulti e delle colpe più infamanti.

Si realizza così una ulteriore attenuazione della efficacia, potenzialmente micidiale, del giambo; alle pareti che comunque proteggono i partecipanti al simposio³⁹, si aggiunge un ulteriore e decisivo elemento di mascheramento dell'aggressività rivolta all'esterno: un sistema di figure tradizionali, dai nomi – per lo più parlanti⁴⁰ – buoni per tutte o quasi le occasioni.

Antonio Aloni

Università di Torino

Dipartimento di Filologia e Tradizione Classica

Via S. Ottavio, 20

I – 10124 Torino

antonio.aloni@unito.it

³⁹ Quando invece la *performance* giambica si trasferisce all'esterno, l'aggressione e l'insulto diventano pubbliche e la funzione destabilizzante diventa forte e talvolta micidiale. Nel canto del κῶμος – il corteo dei simposiasti che portano l'attacco giambico fin sotto o dentro la casa dei bersagli – NAGY (1979, 249-59) ha giustamente visto «l'origine sociale della commedia». Alla fine del *Simposio* platonico, un κῶμος guidato da Alcibiade irrompe in scena e pone praticamente fine alla filosofica riunione narrata nel dialogo; in questo caso gli effetti sono limitati, perché l'aggressione è amichevole, anzi erotica, da parte di Alcibiade nei riguardi di Socrate. Ben diverso è il caso di altri κῶμος, come quello narrato da Aristotele nella perduta *Costituzione dei Nassi* (fr. 558 Rose da Ath. 348 b-c). Il κῶμος dei giovani di Nasso, diretto contro il nobile Telestagona e le sue due figlie in età da marito portò a tali sconvolgimenti sociali, che favorirono l'ascesa al potere del tiranno Ligdami.

⁴⁰ Ricordiamo che anche nel nome Licambe è presente l'elemento -amb- caratteristico di alcune parole chiave del culto di Dioniso (*dithyrambos*, *thriambos*) e basilare nel giambo. Neobule, la fedifraga, è 'colei che cambia idea', mentre sua madre Anfimedò – ricordata nell'*Epodo di Colonia* – è l' 'ambigua'.

Riferimenti bibliografici

Adrados, F.R. (1975) *Festival, Comedy and Tragedy*. Leiden. Brill.

Aloni, A. (1988) La hesychia di Archiloco. In *MD*. 20. 53-63.

Aloni, A. (1992) Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica. In *Lirica greca e latina, Atti del convegno di studi polacco-italiano* (Poznan, 2-5 maggio 1990). Roma. Edizioni dell'Ateneo. (= *AION* [Fil.-Let.]. 12. 1990 [ma 1992]. 99-130).

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

Aloni, A. (1997b) The Proem of the Simonides' Elegy on the Battle of Plataea (Sim. fr. 10-18 W²) and the Circumstances of Its Performance. In Wallace, R.W., Edmunds, L. (edd.) *Poet, Public and Performance*. Baltimore-London. The John Hopkins University Press. 8-28.

Aloni, A. (1998) *Cantare glorie d'eroi*. Torino. Scriptorium.

Aloni, A. (2001a) The Proem of Simonides' Plataea Elegy and the Circumstances of Its Performance. In Boedeker, D., Sider, D. (edd.) *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*. Oxford-New York. Oxford University Press. 86-105.

Aloni, A. (2001b) What is That Man Doing in Sappho fr. 31 V? In Cavarzere, A., Aloni, A., Barchiesi, A. (a cura di) *Iambic Ideas*. Lanham MD. Rowman & Littlefield. 29-40.

Andrisano, A.M. (1997-2000) *Sapph. fr. 57 V. (una rivale priva di stile)*. In *MCr*. 32-35. 7-23.

Andrisano, A.M. (2001) Iambic Motifs in Alcaeus' Lyrik. In Cavarzere, A., Aloni, A., Barchiesi, A. (a cura di) *Iambic Ideas*. Lanham MD. Rowman & Littlefield. 41-62.

Bartol, K. (1993) *Greek Elegy and Iambus. Studies in Ancient Literary Sources*. Poznan. UAM.

Bonanno, M.G. (1980) Nomi e soprannomi archilochei. In *MH*. 37. 65-88.

Bremmer, J. (1990) Adolescents, Symposion and Pederasty. In Murray, O. (a cura di) *Symptotica. A Symposium in the Symposion*. Oxford. Clarendon Press.

Carter, L.B. (1986) *The Quiet Athenian*. Oxford. Oxford University Press.

Cooper, F., Morris, S. (1990) Dining in Round Buildings. In Murray, O. (a cura di) *Symptotica. A Symposium in the Symposion*. Oxford. Clarendon Press. 66-85.

Degani, E. (1984) *Studi su Ipponatte*. Bari. Adriatica.

Dover, K.J. (1964) The Poetry of Archilochos. In Reverdin, O. (a cura di) *Archiloque. Entretiens sur l'antiquité classique*. Tome X. Vandoeuvres-Genève. Fondation Hardt. (trad. it. in Degani, E. [a cura di] [1977] *Poeti greci, giambici e elegiaci: letture critiche*. Milano. Mursia).

Edmunds, L. (1987) *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*. Lanham-New York-London. University Press of America.

Gentili, B. (1995³) *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma-Bari. Laterza.

Halliwell, S. (1991) The Use of Laughter in Greek Culture. In *ClQ*. 41. 279-96.

Herzfeld, M. (1985) *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton NJ. Princeton University Press.

Martin, R.P. (1989) *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca and London. Cornell University Press.

Murray, O. (1990) *Symptotica. A Symposium in the Symposion*. Oxford. Clarendon Press.

Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore and London. Johns Hopkins University Press.

Napolitano, M. (1999) Sul graffito di Mogeia (CEG I 446, Tespie): dono nuziale o *Witz* da simposio? In *ZPE*. 125. 25-38.

Rosen, R.M. (1988) Hipponax, Boupalos and the Conventions of the Psogos. In *TAPhA*. 118. 29-41.

Rösler, W. (1980) *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*. München. Fink.

Schmitt-Pantel, P. (1990) Sacrificial Meal and Symposion: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City? In Murray, O. (a cura di) *Symptica. A Symposium in the Symposion*. Oxford. Clarendon Press. 14-33.

Sutter, A. (1993) Paris and Dionysos: Iambos in the Iliad. In *Arethusa*. 26. 1-18.

Svenbro, J. (1976) *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*. Lund. Studentlitteratur (trad. it. [1984] *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*. Torino. Boringhieri).

Vetta, M. (1981) Poesia e simposio (a proposito di un libro recente sui carmi di Alceo). In *RFIC*. 109. 483-95.

Ward, D. (1973) On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans. In *JIES*. 1. 127-44.

Watkins, C. (1976) The Etymology of Irish dúan. In *Celtica*. 11. 116-22.

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