

ENRICA BORSONI CICCOLUNGO

Quando il poeta ha ritengo a parlare
Pindaro, Callimaco e il pudore della parola

1. Il 'pudore' nell'antica Grecia: l'espressione letteraria di un'emozione

Parlare di emozione in una cultura che ci è nota quasi esclusivamente per via letteraria, come nel caso della cultura antica, implica un paradosso: ciò che si presuppone vissuto e sperimentato immediatamente non è comprensibile se non attraverso la mediazione dei testi che lo documentano.

Dunque uno studio sistematico sull'argomento dovrà necessariamente definire il concetto di 'emozione' e ricostruirne le manifestazioni, facendo particolare attenzione al linguaggio con cui essa è espressa e ai contesti in cui di volta di volta appare¹.

Tale metodo di analisi è stato utilmente applicato anche al concetto di 'pudore' nell'antica Grecia e al primo e principale termine che lo identifica, *aidos*²: Douglas Cairns, autore della più completa monografia sull'argomento³, attraverso un'analisi approfondita delle occorrenze di *aidos*, ha messo in evidenza la contiguità con altri campi lessicali e semantici, sottolineando analogie e differenze rispetto alle categorie moderne di classificazione⁴.

¹ Per questa e altre riflessioni di metodo sull'argomento, si veda D. L. Cairns, *Look Both Ways: studying Emotion in Ancient Greek*, «Critical Quarterly», L, 2008, 4, pp. 43-62.

² Che *Aidos* indichi un'emozione è documentato dai numerosi passi omerici in cui sede naturale del pudore è il *thymos*. Cfr. ad es. *Il.* 15. 56 (l'esortazione alla battaglia) «siate uomini, amici, e abbiate vergogna in cuor vostro» (*kai aido thesth'eni thymoi*) e *Il.* 13. 121s. «Ma ciascuno ponga in cuor suo/ vergogna e rigore» (*all'en fresi thesth'hekastos/aido kai nemesin*). Per la traduzione: Omero, *Iliade*, intr. e trad. di G. Cerri, comm. di A. Gostoli, Milano, Rizzoli, 2003.

³ Vedi D. L. Cairns, *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 5-14 e 68-71. Tra gli studi precedenti, cfr. C.E.F. Von Erffa, *Aidos und verwandte Begriffe in ihrer Entwicklung von Homer bis Demokrit*, Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, 1937; W.J. Verdenius, *Aidos bei Homer*, «Mnemosyne», III, 1944-45, 12, pp. 47-60; M. Scott, *Aidos and Nemesis in the Work of Homer, and their Relevance to Social or Co-operative Values*, «Acta Classica», XXIII, 1980, pp. 13-35.

⁴ Secondo Cairns il concetto di *aidos*, per sua natura dinamico, è difficilmente classificabile in nette macro-categorie antropologiche e linguistiche. In particolare, egli mette in discussione le tesi di Dodds riguardo alla possibilità di applicare alla società greca la distinzione tra "civiltà della vergogna" (*shame-culture*) – fondata su norme esterne all'individuo e preoccupata di evitare il fallimento personale rispetto a parametri collettivi – e "civiltà della colpa" (*guilt-culture*), in cui l'uomo, introiettando un codice di comportamento, sente il peso della trasgressione (E. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, Introduzione di Maurizio Bettini, Milano, Rizzoli, 2013, cap. II, pp. 71-107). Per la confutazione degli argomenti di Dodds, vedi in particolare Cairns *Aidos. The Psychology...*, cit., pp. 27-47 e Id. *Shame*, in *The Oxford Encyclopedia of An-*

Secondo Cairns l'*aidos* esprime fundamentalmente inibizione alla vista di un oggetto o davanti a un'azione che sta per essere compiuta, ma la fenomenologia del pudore è notevolmente diversificata, in base alle diverse situazioni che lo provocano. A questa ampia casistica fa riscontro, sul piano linguistico, una considerevole varietà terminologica: già a partire dai testi omerici, il 'pudore' è associato ora all'ossequio e alla reverenza (*hazomai, opis/opizomai, sebas/sebazomai*), ora alla vergogna (*aischos/aischros*) e alla paura di esporsi al giudizio altrui, quando si ha la certezza che sia negativo (*nemesis/nemesao, elenchos*), e inoltre alla supplica, alla compassione (*eleos*) e alla paura (*phobos*)⁵.

Quella dell'*aidos* è dunque una realtà fluida, complessa e comprensibile soltanto attraverso il filtro della letteratura e delle convenzioni formali impiegate per rappresentarla.

In alcuni casi la componente letteraria è talmente forte e preponderante che il complesso meccanismo emozionale giunge a svuotarsi del suo significato. Ciò è particolarmente evidente quando la rappresentazione dell'*aidos* si inserisce in contesti metapoeitici, in cui il riferimento al pudore si configura come una convenzione che risponde all'intento di chiarire determinate scelte compositive.

Questo tipo di stilizzazione letteraria emerge già nella lirica tardo-arcaica: il poeta, spinto dalla consapevolezza del suo ruolo a rendere conto a se stesso e al pubblico delle modalità del suo canto, per far fronte a questa esigenza comunicativa non elabora un linguaggio specifico, ma ricorre a un lessico psicologico condiviso, adattandolo a esprimere concetti di carattere personale e idiosincratico. Ciò che viene a crearsi è, per così dire, una forma di 'mimesi', che permette al poeta di conciliare l'immediatezza e l'occasionalità del canto con l'istanza riflessiva e programmatica. Così il concetto di *aidos*, il verbo *aideisthai* e i termini affini vengono impiegati per focalizzare il momento in cui il poeta, per pudore, si trattiene dal dire. In questi casi, egli simula l'insorgere 'spontaneo' del pudore prima di affrontare un determinato argomento, ricorrendo a marche semantiche e lessicali convenzionali, e dunque riconoscibili dall'uditorio⁶.

Alla stessa strategia ricorrerà anche la poesia ellenistica; tuttavia, se in epoca arcaica il poeta simula la spontaneità delle sue intenzioni nell'*hic et nunc* della *performance*, in età ellenistica la menzione dell'*aidos* si fa gioco intellettuale ed erudito e la simulazione diviene, da strumento di immediata efficacia retorica, giocosa allusione intertestuale.

cient Greece and Rome, ed. by M. Gagarin and E. Fantham, Oxford, O. University Press, 2000, vol. VI, pp. 296-298.

⁵ Von Erffa (*Aidos und verwandte...*, cit., pp. 23-35) e Cairns (*Aidos. The Psychology...*, cit., pp. 48-146 passim) hanno dedicato ampie sezioni delle loro monografie alla connessione dell'*aidos* con questi concetti e alle loro diverse sfumature semantiche nei testi omerici.

⁶ Per la definizione di queste formule come convenzionali momenti di 'break-off' e per la funzione di transizione tra una sezione e l'altra dell'ode rimando alla classica trattazione di E. Bundy, *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1962, vol. II, p. 74s.

Un confronto più approfondito tra l'esperienza del pudore nella poesia di Pindaro e in quella di Callimaco può chiarire meglio i termini di questa evoluzione.

2. Pindaro: il vantaggio e la giustizia del pudore

In una riflessione sull'epinicio pindarico, Christopher Carey si è posto il problema di analizzare gli interventi del poeta in prima persona: come si è detto, il ricorso al lessico emozionale e a determinate strutture linguistiche (asindeto, imperativi, riferimenti o dirette apostrofi a organi di senso e di parola) comunica all'uditorio che ogni scelta espressiva è frutto di spontaneità e immediatezza.

Con la reticenza a parlare, il poeta esprime un'aspettativa negativa rispetto alla prosecuzione del canto, dovuta o al giudizio del pubblico o al fatto che verranno messi in discussione i valori etici e religiosi comunemente accettati, oppure i comportamenti condivisi.

Nei fatti, questa spontaneità simulata rientra nel codice del genere epinicio e risponde al criterio dell'opportunità (*kairos*): in questa prospettiva è difficile e sostanzialmente inutile distinguere la spinta etica del *pious poeta* da quella pragmatica, che induce a portare a termine il canto di lode e a soddisfare le richieste di un singolo o di più committenti⁷.

Da un punto di vista metapoetico, il manifestarsi improvviso del pudore prospetta dunque il rischio e la paura del fallimento del canto eulogistico; sul piano retorico, d'altra parte, il procedimento corrisponde alla figura della *reticentia/aposiopesis*, in particolare alla *Aposiopesis des Gedankens*, come è definita da Lausberg⁸: in questi casi, ciò che viene taciuto è una parola che entra in conflitto con una forza contraria: può trattarsi di un dio, delle aspettative del pubblico, di un contenuto turpe (*aischros*) o della necessità di passare da una sezione all'altra del canto.

Un esempio del procedimento è dato da un passo della *Nemea* quinta, dedicata al vincitore di pancrazio Pitea di Egina: l'unica occorrenza a noi nota di *aideisthai* in accezione metapoetica.

Dopo aver esaltato le potenzialità del canto e l'origine divina e gloriosa dell'isola, il poeta prende la parola per affermare che non proseguirà con il suo racconto (vv. 14-16):

ho pudore a raccontare qualcosa di grande, arrischiato non secondo giustizia (*en dikai te me-
kekinduneuomenon*),
come lasciarono la gloriosa isola e quale dio loro, uomini valorosi,
allontanò da Enona. Mi fermerò...⁹

⁷ Cfr. C. Carey, *Pindar and the Victory Ode*, in *The Passionate Intellect: Essays on the Transformation of Classical Tradition*, ed. by I.G. Kidd, London, New Brunswick, 1995, pp. 93-102.

⁸ Cfr. H. Lausberg, *Handbuch der Literarische Rethorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, M. Hueber, 1960, Bd. I, pp. 438s. (§ 888).

⁹ La traduzione dei passi delle *Nemee*, qui come altrove, è mia, sulla base dell'edizione di riferimento *Pindari carmina cum fragmentis*. Pars I. Epinicia, post B. Snell edidit H. Maehler, Leipzig, 1987⁸.

L'*aidos*, che anticipa programmaticamente una battuta d'arresto (*stasomai*), non è *stricto sensu* suscitata dall'inopportunità della parola poetica, bensì dalla memoria di un episodio della storia mitica di Egina: il fratricidio commesso da Peleo e Telamone ai danni del fratellastro Foco; i tre personaggi erano stati menzionati pochi versi prima come supplici concordi all'altare di Zeus Hellanios. L'episodio, in sé sciagurato, ha tuttavia delle conseguenze positive per la storia dell'isola: la sanzione divina dell'esilio dei due Eacidi in Tessaglia e a Salamina costituisce il punto di partenza per una nuova epopea eroica di cui Achille e Aiace, loro progenie, rappresentano il degno culmine. L'ambiguità trapela dall'evasiva menzione del fatto ai vv. 15 s., dove pochi, essenziali tratti bastano a mettere il pubblico egineta in condizione di capire di cosa 'non si parla' e di apprezzare la scelta del poeta di sopprimere ogni dettaglio sul nascere.

È importante osservare che, secondo la logica dell'epinicio, l'azione compiuta ha una precisa corrispondenza sul piano della parola poetica, che deve celebrare l'impresa eccellente con la lode e sanzionare quella empia con un opportuno silenzio¹⁰.

Nel caso della *Nemea* quinta, l'azzardo del fratricidio e il rischio che correrebbe il poeta nel parlarne sono volutamente correlati: il silenzio di Pindaro riscatta Peleo e Telamone da una macchia del passato e preserva così intatto il loro valore eroico¹¹.

Questa correlazione tra *ergon* (degli eroi mitici) e *logos* (del poeta) è confermata dal fatto che l'azione compiuta da Peleo e Telamone è caratterizzata, al v. 14, con attributi che nel dettato pindarico si adattano bene tanto all'impresa quanto alla parola poetica.

In primo luogo, in Pindaro il concetto di *kindunos* ('pericolo', qui implicito nel participio *kekinduneuomenon*), indica la condizione necessaria per qualunque impresa e in particolare per il successo agonistico del personaggio da celebrare (cfr. *O.* 1. 81; *O.* 6. 9), ma anche la percentuale di rischio di cui il poeta deve farsi carico perché la lode sia efficace. Il rapporto poesia/pericolo è ben espresso in un passo della *Nemea* ottava in cui Pindaro dichiara: «ed ecco che mi fermo su piedi leggeri, prima di dire alcunché. | Molto infatti è stato detto in molti modi, per chi abbia trovato novità esporle con il saggio | alla confutazione è assoluto pericolo» (vv. 19-21)¹².

Anche il termine *dika* ('giustizia') può assumere valore poetologico negli epinici pindarici¹³: nell'*Olimpica* seconda, ormai giunto al termine del canto dedicato a Terone,

¹⁰ Il concetto è espresso efficacemente in *N.* 9. 6s.: «e c'è un detto tra gli uomini, di non soffocare a terra nel silenzio la bella impresa una volta compiuta: opportuno è invece un divino canto in versi di (questo) vanto».

¹¹ La *Nemea* quinta compare tra gli esempi del cosiddetto 'silenzio performativo' pindarico in P. Hummel, «*Quand taire, c'est faire*»... ou le silence performatif dans la poésie de Pindare, «*Rheinische Museum für Philologie*», CXL, 1997, pp. 211-223.

¹² Sul valore di *kindunos* nella *Nemea* quinta cfr. M. R. Cannatà Fera, *Il rischio della parola: dire il nuovo e dire il giusto in Pindaro*, in *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, coord. por E. Suarez de La Torre, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007, pp. 78ss.

¹³ Segnalo l'occorrenza del termine *dika* nella *Nemea* terza, tuttora oggetto di discussione tra gli studiosi. Nel passare dalla lode di Eracle a quella dell'eroe locale Éaco, Pindaro sembra associare l'espressione

il poeta definisce la saturazione suscitata nel pubblico da una lode eccessiva come «sazietà che non si accorda a giustizia» e la collega, oltre che con la mancanza di *dika*, anche con la maldicenza e la detrazione: «ma calpesta la lode | la sazietà che non si accompagna a giustizia (*koros ou dikai sunantomenos*) ma che ad opera di uomini insensati | vuole il ciarlare e nascondere il bene | con azioni malvagie» (vv. 95-98)¹⁴.

Dai passi citati emerge che in Pindaro non solo *dika*, ma anche *kindunos* ha una connotazione positiva (si tratta infatti *vox media*, che, se non altrimenti connotata, indica l'impresa rischiosa', senza alcuna valenza negativa). Dunque, nel caso specifico della *Nemea* quinta, l'impresa degli eroi e la parola del poeta suscitano ritegno non perché implicino un pericolo, ma per mancanza di "giustizia" (*en dikai te me*)¹⁵.

Non è una sorpresa. La connessione di *dike* e *aidos* è ampiamente testimoniata dalla tradizione letteraria. Già nella *Teogonia* esiodea l'*aidos* è l'atto di reverenza destinato al sovrano (*basileus*) che, eletto dalla divinità, sa esercitare una giustizia illuminata;¹⁶ allo stesso modo, nelle *Opere e i Giorni*, il poeta denuncia la mistificazione della giustizia nell'Età del Ferro, associandola alla violenza e alla mancanza di ritegno (vv. 192 s.): «la giustizia sarà nella forza, e vergogna | non vi sarà»¹⁷.

«fiore di giustizia» (*dikas aotos*) al precetto base della poesia eulogistica «lodare l'eccellente», *esthlon ainein* (v. 29). Per un'interpretazione in chiave metapoetica del verso, si confrontino le ampie e convincenti argomentazioni di I. L. Pfeijffer, *Three Aeginetan Odes of Pindar*, Leiden, Brill, 1999, pp. 630ss. Per una diversa soluzione testuale e interpretativa, cfr. J.S. Carnes, *Aiakos, Flower of Justice: a Reading of Nemean 3,29*, «Hermes», CXXII, 1994, pp. 360-363.

¹⁴ Per l'interpretazione del passo rinvio a *Pindaro. Le Olimpiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili; commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2013, pp. 412s.; per il valore metapoetico di *koros* nella poesia di Pindaro, vedi H. S. Mackie, *Graceful Errors. Pindar and the Performance of Praise*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, pp. 9-38.

¹⁵ Un'interpretazione diversa del fratricidio e dei versi che ne precedono la menzione è in A.P. Burnett, *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 67s. Secondo la studiosa, con l'omicidio di Foco, figlio di una Nereide e dunque creatura ibrida tra terra e mare, Egina mette definitivamente fine all'isolamento marittimo ed è libera di esercitare la sua potenza e il suo ruolo civilizzatore, a cominciare dall'esilio di Peleo e Telamone. La preghiera degli Eacidi all'altare di Zeus si esaudisce nei fatti soltanto dopo il compimento di questo 'sacrificio' (vv. 9-13). A questa visione 'positiva' del fratricidio è adattata anche l'interpretazione sintattica del v. 14 e in particolare del sintagma *en dikai te me*: Pindaro non parla di un atto "arrischiato non secondo giustizia", ma di un atto "eroico, che non può essere misurato secondo il metro della giustizia o dell'ingiustizia". A questa posizione obietta Pfeijffer: da un punto di vista strutturale, la mancanza di giustizia nel fratricidio e il silenzio che ne consegue sembrano giustificati proprio dall'immagine di giustizia e concordia dei versi precedenti; da un punto di vista formale, il sintagma *en dika te me* non indica una sospensione del giudizio da parte di Pindaro, ma la condizione che lo costringe a tacere il fatto. Cfr. I. L. Pfeijffer, *Three Aeginetan Odes...*, cit., pp. 64ss. e 117s.

¹⁶ «le genti | tutte guardano a lui che la giustizia amministra | con retti giudizi; lui, mentre parla sicuro, | subito, anche una grande contesa, placa sapientemente; | perché è per questo che i re sono saggi, perché alle genti | offese danno riparazione nell'assemblea | facilmente, con dolci parole placandole; | quando giunge nell'assemblea come un dio lo rispettano, | con dolce reverenza, ed egli splende fra i convenuti» (Hes. Th. 84-92); la traduzione è tratta da Esiodo, *Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti, Milano, Mondadori, 2007.

¹⁷ La traduzione è tratta da Esiodo, *Opere*, cit. Cfr. inoltre W.J. Verdenius, *A Commentary on Hesiod: Works and Days*, vv. 1-382, Leiden, Brill, 1985, p. 114. L'associazione di *dike* e *aidos* come prerogative

Per Pindaro, tuttavia, le implicazioni etiche del concetto sono funzionali a giustificare le scelte del poeta e sono adattate ai criteri che regolano la composizione dell'epinicio. Anche la *dika* pindarica opera a livello divino, soprattutto nel momento in cui dispensa doni e ricompense a chi dimostra nelle opere il proprio valore. Tuttavia, a questa giustizia superiore si affianca un esercizio pratico della *dika*, cui sono tenuti sia l'eroe da lodare, che deve compiere imprese di alto livello, sia il poeta, che deve comporre una lode adeguata alle esigenze del committente e alle aspettative dell'uditorio.

È questo criterio di opportunità che induce Pindaro a tacere sul fratricidio nella *Nemea* quinta. Nella *gnome* successiva, del resto, il poeta chiarisce che la scelta del silenzio è vantaggiosa sul piano pratico (vv. 16-18):

e infatti non è più vantaggiosa (*kerdion*)¹⁸ quando del tutto
il suo puro volto la verità mostri
e il silenzio è spesso per l'uomo la più saggia decisione da prendere.

È stato a più riprese osservato¹⁹ che in Pindaro il concetto di *kerdos* ('guadagno'), in senso materiale e concreto assume valore negativo, indicando la ricchezza (*ploutos*) tesaurizzata e non generosamente donata. In questi casi *kerdos* è contrapposto, in linea con la tradizione precedente, alla *dika* (*P.* 4. 140s.) e all'*aidos* (*N.* 9. 33s.)²⁰.

Ma il linguaggio pindarico conosce anche un'accezione metaforica e positiva di *kerdos*, che, in contesto poetologico, indica il meritato compenso che spetta sia all'eroe – l'autore dell'impresa celebrato nel canto (così in *I.* 1. 50s.) – sia al poeta, come autore della lode (così nella *Nemea* quinta). Il *kerdos* indica così uno standard positivo del genere eulogistico che il poeta ha ben presente: la prospettiva di non risultare adeguato a tale standard genera in lui un programmatico senso di *aidos*.

Nella *Nemea* quinta proprio la relazione tra 'ritegno' e 'guadagno' giustifica la scelta poetica di non parlare del fratricidio: il poeta sa che quell'atto prelude alle peregrina-

dell'uomo ideale si trova anche in Tirteo, fr. 12. 37-42 West = 9. 37-42 Gentili-Prato. Tali versi tornano, rielaborati, anche in Teognide (vv. 935-38).

¹⁸ Per Cozzo, nella semantica dell'aggettivo, la mancanza di un grado positivo corrisponde a un'implicita scelta di utilità e di vantaggio individuale. Nel caso della *Nemea*, il vantaggio slitta dal piano economico e concreto a quello metaforico. Vedi A. Cozzo, *Kerdos. Semantica, ideologie, società nella Grecia Antica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, pp. 37-39.

¹⁹ Vedi E. Medda, *La lode della ricchezza negli Epinici di Pindaro*, «Studi Classici e Orientali», XXXVII, 1987, pp. 126ss.; L. Kurke, *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca, Cornell U.P., 1991, pp. 195-207; A. Cozzo, *Kerdos...*, cit., pp. 61-64.

²⁰ Un'analoga connotazione negativa del termine è già in Esiodo, per cui *kerdos* è il guadagno individuale che intacca la moralità dell'uomo. Nelle *Opere e i Giorni* il poeta denuncia la precarietà e la sconvenienza di una ricchezza cercata a scopo di profitto e l'associa alla vittoria della Spudoratezza sul Pudore: «infatti, se qualcuno con la violenza può conquistare un gran bene | o rubarlo con le parole, come assai spesso | suole accadere – quando l'avidità inganna la mente | degli uomini e allora Anaideie ha la meglio su Aidos – | allora facilmente | l'abbatton gli dèi, distruggon la casa/ a quell'uomo, e per poco tempo la fortuna lo segue» (vv. 321-326). Per le accezioni di *kerdos* in Esiodo, cfr. M. Hofinger, *Lexicon Hesiodicum*, Leiden, Brill, 1978, s.v.; vedi A. Cozzo, *Kerdos...*, cit., pp. 39 e 59-60. Per il valore negativo di *kerdos*, cfr. anche Thgn. 402-406.

zioni gloriose dei due Eacidi e che menzionarlo è vantaggioso ai fini del canto, ma rifiuta di approfondire l'argomento per non tradire le aspettative degli Egineti.

La conclusiva apparizione della Verità come una donna che si copre per il volto pudore è espressione di un'*aidos* puramente letteraria, funzionale a proseguire il canto di lode.

In termini molto simili, Pindaro esprime il vantaggio di tacere pudicamente nell'*Olimpica* prima, quando rifiuta di narrare l'empio banchetto delle carni di Pelope, allestito per gli dei da suo padre Tantalos. Rispetto alla *Nemea* quinta cambia, tuttavia, l'atteggiamento del poeta nei confronti del mito: mentre la verità dell'assassinio di Foco non è mai messa in discussione, in questo caso la vicenda è apertamente considerata falsa e riletta nei suoi snodi principali²¹. Al momento di tacere la versione dei fatti che è stata tramandata, Pindaro si interrompe all'improvviso (v. 52 *aphistamai* = N. 5. 16 *stasomaî*), preso dallo scrupolo religioso di attribuire agli dei la colpa di un empio pasto. Proprio come nella *Nemea* quinta, tacere per pudore comporta un vantaggio, mentre parlare spudoratamente è un atto impraticabile a cui non corrisponde nessun *kerdos* (vv. 52s.):

mi è impossibile (*emoi d'apora*) dire vorace qualcuno dei beati. Mi rifiuto.
Spesso nessun guadagno (*akerdeia*) tocca ai maldicenti²².

Altrove Pindaro, nell'astenersi dal parlare, simula un violento blocco fisico, che colpisce gli 'organi di senso': in questa finzione la lingua (*glossa*), la bocca (*stoma*), l'impulso (*thymos*) sembrano far perdere momentaneamente al poeta il controllo del canto, per poi orientarlo verso nuovi e più opportuni propositi²³.

²¹ Tra le ultime interpretazioni di questa rilettura del mito segnalo D. Steiner, *Indecorous Dining, Indecorous Speech: Pindar's First Olympian and the Poetics of Consumption*, «*Arethusa*», XXXV, 2002, pp. 297-314; B. Gentili et al., *Pindaro. Olimpiche...*, cit., pp. 12-17.

²² In questo e nei successivi passi tratti dalle *Olimpiche* la traduzione di riferimento è quella di B. Gentili et al., *Pindaro. Olimpiche...*, cit. Una resa diversa del v. 53 dell'*Olimpica* prima è in F. Ferrari, *Pindaro. Olimpiche*, Milano, Rizzoli 2008, p. 76: «Spesso Rovina si prende cura dei maldicenti». La scelta di personificare l'*akerdeia* risale a D. E. Gerber, (*Pindar's Olympian One: a commentary*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, p. 90) e si basa su un confronto con altri passi pindarici di simile costruzione sintattica in cui compaiono concetti semi-personificati (in particolare l'*Atrekeia* di O. 10. 13). Tuttavia, nel nostro caso l'*akerdeia* sembra inserirsi nel contesto generico della *gnome* piuttosto che identificare una semi-divinità depositaria del destino degli uomini. Cfr. B. Gentili et al., *Pindaro. Le Olimpiche...*, cit., p. 373. Inoltre, la traduzione di *akerdeia* con «Rovina» sembra sottrarre al sostantivo l'espressività e la pregnanza della litote originaria, in *pendant* con il precedente *apora* (Gerber, *Pindar's Olympian One...*, cit., p. 90).

²³ Vedi H. Pelliccia, *Mind, Body, and Speech in Homer and Pindar*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1995, p. 222, secondo cui, in base al confronto con la prima apostrofe alla *kradie* (*Od.* 20. 17ss.), questo procedimento ha una funzione retorica di tipo apologetico e l'organo di senso è ipostatizzato come 'scapegoat' di fronte all'evidenza o alla prospettiva dell'errore. Per una rassegna degli organi di senso e della loro funzione nella poesia pindarica, cfr. pp. 291ss. Sul rapporto dell'uomo greco con il suo *thymos*, si vedano le osservazioni di Dodds, *I Greci...*, cit., p. 59.

Il ricorso a questa strategia è evidente nell'*Olimpica* nona, dedicata a Efarmosto di Opunte. Pindaro, dopo aver menzionato una *mache theon* ('battaglia degli dèi') in cui Eracle si oppone ad altri dei dell'Olimpo, rivolge un'apostrofe alla propria bocca (vv. 35-41), rifiutando di approfondire la narrazione per orientare il suo canto in una direzione più opportuna (la lode dei miti di fondazione della città):

Getta lontano da me,
o mia bocca, queste parole,
perché insultare gli dei
è arte odiosa, e il vanto inopportuno
è all'unisono con la follia.
Non blaterare simili ciarle: lascia ogni guerra e battaglia
lontano dagli dèi...

Anche in questo caso, come nella *Nemea* quinta, la citazione dell'episodio è necessaria e utile, in quanto incoraggia nell'uditorio un confronto tra l'eroismo del dio e quello del personaggio da celebrare. Allo stesso tempo Pindaro, per sfuggire al biasimo che deriverebbe da un'offesa alle divinità, deve astenersi dal raccontare una battaglia che coinvolge gli dèi²⁴.

L'apostrofe enfatica rientra tra le strategie che simulano la spontaneità del discorso (ad es. l'auto-correzione, il mutamento repentino di direzione, le 'false partenze'); questi procedimenti non corrispondono non a emozioni reali, ma rendono esplicite le intenzioni del poeta. Da un punto di vista funzionale, poi, stimolano il pubblico a partecipare attivamente alle diverse fasi dell'ode, che viene presentata come un testo prodotto estemporaneamente dal poeta al momento dell'esecuzione²⁵.

3. *Callimaco: il pudore della parola tra intertestualità e allusione*

Anche Callimaco sfrutta a più riprese le strategie dell'epinicio descritte sopra per giustificare le proprie scelte compositive.

Del resto, il poeta, anche nel pieno della sua maturità, è costretto a difendere la sua arte dall'accusa di spudoratezza: secondo i suoi critici, infatti, benché ormai vecchio,

²⁴ Per un'interpretazione più approfondita dei vv. 35-41 e della loro funzione nella struttura dell'ode, cfr. J.H. Molyneux, *Two Problems Concerning Herakles in Pindar Olympian 28-41*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», CIII, 1972, pp. 301-327 e P.A. Bernardini, *Mito e attualità nelle odi di Pindaro: la Nemea 4, l'Olimpica 9, l'Olimpica 7*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp. 127-137.

²⁵ Sui concetti di 'self-correction', 'false starts' e 'pseudo-spontaneity' in Pindaro, cfr. in particolare A. Miller, *Pindaric Mimesis and the Associative Mode*, «Classical Philology», LXXXIX, 1993-1994, pp. 21ss. e R. Scodel, *Self-Correction, Spontaneity and Orality*, in *Voice into Text: Orality & Literacy in Ancient Greece*, ed. by I. Worthington, Leiden, Brill, 1995, pp. 64s.

componere versi degni di un ragazzino²⁶, pretende di comporre giambi senza aver mai messo piede ad Efeso²⁷, e infine rifiuta di scrivere 'attingendo al fiume' e 'si accontenta della stilla'²⁸. Tuttavia Callimaco, benché sia consapevole delle critiche che gli saranno mosse e avverta la pressione inibitoria di un pubblico giudicante, è stimolato proprio da questa pressione a confutare le critiche e a riaffermare orgogliosamente la propria 'sapienza' (*sophia*).

Dunque, se è vero che alcuni elementi formali sono comuni a Pindaro (irruzione sulla scena in prima persona, impiego del lessico emozionale), la strategia retorica viene applicata con uno spirito diverso: la finzione del pudore in Callimaco diviene un gioco erudito in cui il poeta sfida il pubblico, idealmente colto e letterato, a cogliere, a sciogliere e a interpretare una o più allusioni letterarie nascoste²⁹.

Un esempio del procedimento si trova nel frammento più lungo della storia di Aconzio e Cidippe (Call. *Aet. fr.* 75 Pfeiffer)³⁰, contenuto nel terzo libro degli *Aitia*: qui Callimaco, ormai completata la fatica del primo dittico e del dialogo con le Muse, organizza la narrazione su una molteplicità di piani, introducendo più voci e numerose allusioni.

Il frammento si apre con la scena di un rito pre-matrimoniale in uso a Nasso (vv. 1-3): la giovane (*parthenos*) prossima alle nozze deve coricarsi con un ragazzo (*kouros*) che abbia entrambi i genitori ancora in vita (*amphithales*). A questo punto (vv. 4-7) il poeta-narratore, che sta per spiegare l'eziologia del rito ricordando l'unione pre-matrimoniale

²⁶ «Sovente i Telchini gracidano contro il mio canto, | ignari della Musa, cui non nacquero cari, | perché non un unico poema ho concluso | o i re in migliaia di versi [celebrando(?)], | [o gli antichi(?)] eroi, ma per breve tratto [volgo] il mio carme, | come un bambino, e non ho pochi decenni» (Call. *Aet. fr.* 1. 1-6 Pfeiffer); la traduzione è tratta da Callimaco, *Aitia, Giambi e altri frammenti*, trad. it. e note a cura di G.B. D'Alessio, Milano, Rizzoli, 2001², vol. II.

²⁷ «perché [...] né con gli Ioni ebbi commercio | né andai ad Efeso, che è [...] | Efeso, proprio di dove chi vuole i versi | zoppi generare non stoltamente la fiamma attinge» (Call. *Iamb.* 13. 11-14; = fr. 203. Pfeiffer); *ibid.*

²⁸ «L'Invidia furtiva nell'orecchio disse ad Apollo: | "Non apprezzo il poeta che non canta neanche quanto il mare". | Apollo l'Invidia col piede scacciò, e disse così: | "Grande è il flutto del fiume di Assiria, ma spesso | sozzure di terra e molto fango sull'acqua trascina. | Ma a Deò non da ogni dove recano acqua le api, | ma quella che pura e incontaminata zampilla | da sacra sorgiva, piccola stilla, è l'offerta | migliore» (Call. *Ap.* 105-112; ed. Pfeiffer); *ibid.* Sulla *recusatio* nella poesia callimachea e in quella ellenistica *tout court*, vedi G. Serrao, *All'origine della recusatio-excusatio. Teocrito e Callimaco*, «Eikasmos», VI, 1995, pp. 141-152.

²⁹ Cfr. M. Fantuzzi, R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma - Bari, Laterza, 2002, pp. 25ss.

³⁰ L'*aition* è lacunoso: ci sono giunti nove frammenti (nell'edizione di Pfeiffer, fr. 67-75) su circa 110 versi totali. Le sezioni narrative più estese sono nel primo frammento (fr. 67 Pfeiffer), che racconta in 15 versi l'incontro di Aconzio di Iulide in Ceo e Cidippe di Nasso durante la festa di Apollo a Delo e l'innamoramento del giovane, e nell'ultimo (il nostro, 75 Pfeiffer), che in 77 versi consecutivi ripercorre le fasi finali della vicenda (la malattia di Cidippe e la *lysis* felice della vicenda). Al termine dell'*aition*, Callimaco prende spunto dalla sua fonte, lo storico Senomane di Ceo, per ripercorrere il passato mitico dell'isola. Per tale ricostruzione, vedi G. Massimilla, *Callimaco. Aitia. Libro Terzo e Quarto. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Pisa, Serra, 2010, pp. 326s. e A. Harder, *Aetia. Callimachus. Introduction, Text, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford U.P., 2012, pp. 541-546.

di Zeus ed Era, s'interrompe *ex abrupto* e apostrofa, in modo simile a Pindaro³¹, il proprio 'cuore' (*thymos*):

Dicono infatti che Era una volta... cane, cane, fermati, sfrontato mio cuore! Vorresti cantare anche quel che è peccato.
fortuna che non hai visto i riti della dea che dà i brividi:
avresti rigurgitato anche la loro storia³².

L'apostrofe, un insulto rivolto al proprio *thymos* (v. 4, *kuon kuon*), introduce un brusco cambiamento: il narratore erudito lascia spazio al poeta che si rende conto di essersi lasciato trascinare dalla propria 'dottrina', esponendosi al rischio di un canto offensivo.

Se il testo richiamasse alla mente del lettore soltanto l'immagine del poeta empio e spudorato dell'*Olimpica* nona, non vi sarebbe nulla di nuovo; tuttavia, a una più attenta analisi del passo, Callimaco sembra avere in mente due esempi precisi di chi, per mancanza di pudore, non si è trattenuto dal parlare. I riferimenti intertestuali che li richiamano erano di certo evidenti per il lettore.

Il primo è un poeta vivente all'epoca di Callimaco e attivo nel *milieu* del Museo: si tratta di Sotade, che, secondo la tradizione³³, sarebbe stato condannato a morte per aver composto un carme licenzioso in occasione delle nozze dei fratelli Tolemeo Filadelfo e Arsinoë II³⁴, e per altri versi simili.

³¹ La somiglianza di lessico, sintassi e modalità espressiva con le già menzionate formule di 'break-off' in Pindaro (in particolare, quella di O. 9. 35-41) è stata analizzata da Therese Führer (*A Pindaric Feature in the Poems of Callimachus*, «American Journal of Philology», CIX, 1988, pp. 53-68).

³² Per la traduzione rinvio, qui e oltre, a Callimaco. *Inni, Epigrammi, Ecclie*. Introduzione, traduzione e note di G.B. D'Alessio, vol. I, e G.B. D'Alessio, Callimaco. *Aitia, Giambi e altri frammenti*, vol. II, Milano, Rizzoli, 2007.

³³ «*Ionokologos* è l'attore che recita le composizioni dette "ioniche" di Sotade e di altri poeti a lui anteriori, Alessandro Etolo, Pirete di Mileto, Alessa e altri simili. [620f] Questo tipo di attore è detto anche *kinaidologos*. In questo genere il poeta che più si distinse fu Sotade di Maronia, come dice Caristio di Pergamo in un saggio su di lui, e con lui anche suo figlio Apollonio. Anche quest'ultimo scrisse un saggio sulle composizioni del padre: da esso si può vedere che la franchezza di Sotade non badava alle circostanze, e ad Alessandria parlò del re Lisimaco, alla corte di Lisimaco parlò di Tolemeo Filadelfo, e lo stesso fece di altri re in altre città. Perciò incontrò la punizione che meritava: [621a] quando salpò da Alessandria, come racconta Egesandro nelle sue *Note*, pensava di essere ormai fuori pericolo: aveva detto nei confronti del re Tolemeo battute molto feroci, e tra le altre anche questa, in occasione delle nozze di Tolemeo con la sorella Arsinoe: | *Caccia il tuo sprone in un buco proibito*. | Allora Patroclo, generale di Tolemeo, lo catturò nell'isola di Caudo e lo rinchiuso in una giara di piombo, che portò al largo e fece gettare in mare» (Ath. 14. 620e-621a); la traduzione è tratta da *Ateneo 3: libri 12-15*, in Ateneo, *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, prima trad. it. commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di Ch. Jacob, III, Roma, Salerno, 2001.

³⁴ «Arsinoë II. Figlia di Tolemeo I e di Berenice I, nata all'incirca nel 316 a.C., sposatasi con Lisimaco nel 300/299 a.C. Prima del 297 nacque il figlio Tolemeo, nel 297 ca. il figlio Filippo, nel 294 ca. il figlio Lisimaco; poco tempo dopo Efeso fu rinominata *Arsinoeia*. Nel 284/3 Arsinoë si appropriò di Eraclea del Ponto e delle circostanti città. Nel 283/2 arrivò a far cadere Agatocle da principe al trono e a insediare al suo posto Tolemeo. Dopo la morte di Lisimaco (281 a.C.) fuggì da Efeso verso la sua fortezza *Kassandraia*; sposò poi, per garantire sicurezza di successione al trono ai suoi figli, Tolemeo Cerauno, il quale si insediò a *Kassandraia*; dopo il suo arrivo nella città, Tolemeo fece assassinare i due giovani figli (il terzo, Tolemeo,

Come osserva Roberto Pretagostini, lo spunto eziologico che Callimaco abbandona al v. 4 rievoca chiaramente l'*incipit* di un verso sotadeo («dicono che una volta Zeus scuotitore del fulmine Era...», fr. 16 Powell). Secondo lo studioso, Callimaco citerebbe dunque l'apertura dell'incriminato carne nuziale, di cui ci è giunto un verso che allude all'amplesso incestuoso («spingeva il pungolo in un buco empio», fr. 1. Powell)³⁵.

Se così fosse, il poeta degli *Aitia* alluderebbe alla rievocazione dell'unione tra Zeus e Era, e del suo rovesciamento in senso osceno ad opera Sotade, per prenderne, però, subito le distanze³⁶: è concessa la menzione discreta, a scopo eziologico, della sacra unione, ma non la turpe trivializzazione fornita dal suo contemporaneo³⁷.

D'altra parte, l'epiteto ingiurioso *kuon* ('cane')³⁸, che il poeta rivolge, ripetendolo enfaticamente, al proprio *thymos*, sembra richiamare un secondo paradigma di mancata *aidos*; questa volta, tuttavia, Callimaco allude alla sua stessa opera poetica.

È stato a più riprese notato che l'apostrofe *kuon kuon* appare nella stessa forma e posizione metrica anche nell'inno callimacheo *A Demetra*. Si tratta del momento in cui la dea, dopo essersi rivelata all'empio Erisittone, lancia la maledizione della futura punizione (vv. 63s.):

Si, sì, costruisciti la casa, cane cane, dove banchetti
farai: frequenti saranno infatti i tuoi conviti in futuro.

non si trovava lì); ad Arsinoë fu concesso l'esilio nell'isola di Samotracia, dove aveva già fatto edificare un grande *Tholos*. Dopo la morte di Tolemeo Cerauno (primavera del 279) Arsinoë si diresse in Egitto. Tolemeo II sposò Arsinoë per motivazioni sconosciute (unione dinastica? Prima Guerra Siriaca?), in circostanze sconosciute, in una data sconosciuta tra il suo arrivo e il 2 Novembre del 274 a.C. Le nozze rimasero senza figli. Lo scandalo del matrimonio tra fratelli di sangue (Sotade F 1 Powell) doveva essere in qualche modo attenuato dal suo epiteto greco *Philadelphos*, il quale restituisce la neutralità del concetto dell'amore fraterno; allo stesso tempo, il matrimonio evocava anche i modelli egizi di Iside/Osiride e Tephnut/Schu (secondariamente quello di Zeus ed Era). Arsinoë morì nel 268 a.C. (tra il 1 e il 3 luglio): estratto, liberamente riadattato e tradotto, dalla voce *Arsinoë [II 3]* in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von H. Cancik, H. Schneider, Bd. 2, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 1997.

³⁵ Cfr. R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina: Teocrito, Callimaco e Sotade*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 144s. Per le traduzioni dei due frammenti sotadei, vd. *ibidem*.

³⁶ Proprio il paradigma dello *hieros gamos*, scelto dai due sovrani come modello divino della loro unione di sangue, è motivo celebrativo nell'encomio teocriteo a Tolemeo Filadelfo (17. 131s.) e forse anche nell'imeneo di Callimaco per le nozze di Arsinoë, pervenutoci nella misura di un unico verso (fr. 392 Pfeiffer). Vedi R. Pretagostini, *Ricerche...*, cit., p.147. Per il ruolo dello *hieros gamos* nella politica tolemaica cfr. A. Mori, *Personal Favor and Public Influence: Arete, Arsinoë II and the Argonautica*, «Oral Tradition», XVI, 2001, 1, p. 90.

³⁷ Altrettanto suggestiva è l'idea che Sotade sia nella schiera dei *kynaidologoi* («coloro che parlano senza ritengo») menzionati nel passo di Ateneo già all'epoca di Callimaco e che l'ingiuriosa allocuzione *kuon kuon* alluda, almeno a livello fonico, proprio a questa definizione: cfr. A. Lorenzoni, *Eust. 1068.40-1069.23 (su un comico e qualche alessandrino)*, «Eikasmos», XII, 2000, p. 226 n. 4.

³⁸ Il termine è ampiamente attestato come sinonimo di spudoratezza in tutta la tradizione letteraria, a partire da Omero. Cfr. la rassegna di *loci similes* citati da G. Massimilla, *Callimaco...*, cit., p. 348 e A. Harder, *Aetia...*, cit., p. 586.

Nella versione callimachea del mito, Erisittone è un giovane violento e spudorato che, dopo aver distrutto il bosco sacro a Demetra per costruire una casa e allestirvi banchetti, è condannato alla fame e alla consunzione eterna.

Il tema dell'*aidos* violato è il filo conduttore della vicenda: il termine *anaides* («senza pudore») è il tratto caratterizzante di Erisittone (v. 45) e dei venti servitori giganti che lo aiutano nella sua empia impresa (v. 36); il tema della vergogna e del pudore riappare poi in rapporto ai genitori incolpevoli e all'imbarazzo sociale che in loro suscita la punizione del figlio (v. 73, *aidomenoi*). Compagno dunque numerose sfumature dell'*aidos*: dall'ossequio per la divinità (*sebas*) al confronto negativo con il contesto sociale (*nemesis*); tutte sono rilette alla luce dell'ironica prospettiva del narratore-poeta³⁹.

Ma nel frammento degli *Aitia* sono presenti ulteriori allusioni che incoraggiano l'ipotesi che la figura del poeta ciarliero e spudorato trovi una corrispondenza nell'esempio letterario del giovane Erisittone⁴⁰.

Al v. 6, infatti, il poeta paragona il proprio atteggiamento irriverente a quello di chi, dopo aver assistito ai misteri di Demetra, riveli i sacri segreti.

L'immagine è fortemente allusiva: come è stato opportunamente osservato, l'elemento religioso in Callimaco, e nella letteratura alessandrina *tout court*, non rinvia a un contesto rituale, ma alla dimensione letteraria: corrisponde infatti all'adesione o al rifiuto di uno stile, di un'idea letteraria⁴¹. Nel passo degli *Aitia*, dunque, Callimaco rovescia, nello stesso tempo, il *cliché* letterario del *pious poeta* (qui il poeta rischierebbe addirittura di violare i misteri) e quello religioso della condizione di beatitudine dell'iniziato, descritta nell'Inno omerico *A Demetra* (vv. 476-482) come un momento di pudore, sacro silenzio (*euphemia*) e contemplazione (*epopteia*):

[...] i misteri solenni,
venerandi, che in nessun modo è lecito profanare, indagare,

³⁹ La *Stimmung* morale dell'inno *A Demetra* s'intuisce già al v. 22, dove il narratore dice di voler raccontare la vicenda di Erisittone «affinché si eviti l'eccesso» (= *hyperbasia*); tale istanza sarà poi smentita dagli sviluppi tragicomici del racconto stesso. Cfr K. J. Mc Kay, *Erysichthon: a Callimachean Comedy*, Leiden, Brill, 1962, pp. 64s.; A.W. Bulloch, *Callimachus' Erysichthon. Homer and Apollonius Rhodius*, «American Journal of Philology», XCVIII, 1974, 2, pp. 98s.; N. Hopkinson, *Callimachus' Hymn to Demeter*, Cambridge, Cambridge U.P., 1984, p.8; P. Bing, *The Scroll and the Marble*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009, p. 60, n. 36.

⁴⁰ Quanto alla cronologia delle opere callimachee citate, non c'è motivo di dubitare che il poeta dica la verità sulla tarda composizione del prologo degli *Aitia*, (*Aet. fr. 1.6 Pfeiffer*); più problematica, invece, la datazione dell'*aition* di Aconzio e Cidippe; tuttavia, esso presenta riferimenti intertestuali e caratteristiche letterarie interne che fanno pensare a una composizione matura e posteriore rispetto all'Inno *A Demetra*. Si confrontino le osservazioni di G.B. D'Alessio, *Callimaco. Inni...*, cit., p. 34 e di E. Magnelli, *Callimaco, fr. 75 Pf. e la tecnica narrativa dell'elegia ellenistica*, in *Koruphaioi andri: mélanges offerts à André Hurst*, a cura di A. Kolde, A. Lukinovich-A.L. Rey, Genève, Droz, 2005, pp. 203-212. Per l'ipotesi di una cronologia più alta dell'*Aconzio e Cidippe* sulla base del riferimento interno a Sotade, cfr. A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton, Princeton U.P., 1995, pp. 19-22 e 257. Per una rassegna delle diverse ipotesi avanzate sulla composizione degli *Aitia*, cfr. G. Massimilla, *Aitia, Libro Primo e Secondo*, vol. I, Pisa, Serra, 1996, pp. 34-40.

⁴¹ Cfr. A. Ambühl, *Kinder und Junge Helden: innovative Aspekte des Umgangs mit der literarischen Tradition bei Kallimachos*, Leuven, Peeters, 2005, p. 222.

o palesare, poiché la profonda reverenza per le dee frena la voce.
Felice tra gli uomini che vivono sulla terra colui ch'è stato ammesso al rito!
Ma chi non è iniziato ai misteri, chi ne è escluso, giammai avrà
Simile destino, nemmeno dopo la morte, laggiù, nella squallida tenebra⁴².

Tornando agli *Aitia*, nell'immagine della dea Demetra che incute terrore⁴³ il lettore alessandrino avrà sicuramente colto il dato rituale dell'apparizione della dea, con la tradizionale sintomatologia fisica ed emotiva che tale epifania suscita nell'iniziato (i 'brividi')⁴⁴. Ma vi avrà colto anche un riferimento intratestuale all'inno *A Demetra* di Callimaco, in particolare al momento in cui Demetra si rivela a Erisittone in preda a una rabbia «che non si può dire» (vv. 57-60):⁴⁵

Demetra in modo indicibile si adirò, e tornò a essere dea:
le sue orme toccavano la terra, ma la testa l'Olimpo.
E quelli, mezzi morti, come videro la Signora,
subito corsero via, abbandonando il bronzo nei tronchi.

Nel frammento degli *Aitia* il poeta chiude la sua dichiarazione con un ultimo, importante momento di intertestualità programmatica (vv. 8s. Pfeiffer):

Ah, ricca dottrina, è una grave disgrazia, per chi non ha freno
alla lingua; come un bambino che ha in mano un coltello.

Il debito più evidente è senza dubbio con il passo pindarico dell'*Olimpica* nona: in entrambe le circostanze e in termini simili i poeti prendono posizione contro un sapere che produce biasimo e empietà.

Ciò non basta però a chiarire il legame tra il concetto dell'*akrasia glottes* («sfrenatezza di lingua») e l'immagine proverbiale del bambino con un coltello in mano. È possibile che in un passo tanto denso di allusioni, Callimaco abbia inserito uno stereotipato elemento proverbiale come modello generico di sfrontatezza?

Ancora una volta, il testo acquista un senso diverso alla luce dell'inno *A Demetra*. Mi riferisco al momento in cui Erisittone, trovandosi al cospetto di quella che ignora es-

⁴² *Inni omerici*, a cura di F. Càssola, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 1991.

⁴³ Cfr. G. Massimilla, *Callimaco. Aitia...*, cit., p. 350: lo studioso nota come l'epiteto *frikτος* non sia tra quelli più frequentemente riferiti alla dea e comunque mai nella tradizione letteraria precedente a Callimaco.

⁴⁴ Si veda la descrizione delle apparizioni della dea nell'inno omerico *A Demetra* (vv. 188-190): «la dea varcò la soglia: col capo | toccò la volta, e riempì il vestibolo di luce sovrumana. | Rispetto (*aidos*) e venerazione (*sebas*) presero la donna, e insieme un pallido timore (*deos*) etc.». Vedi N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Oxford U.P., 1974, pp. 304-306.

⁴⁵ Il rapporto intertestuale è stato rilevato, seppur in modo non approfondito, da Y. Durbec, «*Kuon, kuon*»: *lectures métapoétiques d'une apostrophe (Callimaque, Aitia, fr. 75, 4 Pfeiffer et Hymne à Déméter 63)*, «*Revue des Études Grecques*», CVIII, 2005, 2, p. 603.

sere la dea in persona nei panni della sacerdotessa Nicippa, pronuncia parole impudenti, agitando una scure e minacciando la donna di morte (vv. 50-55):

e quegli, guardandola di sbieco peggio di come
nei monti Tmari guardi il cacciatore una leonessa
fresca di parto, il cui sguardo, dicono, è il più feroce:
“Fatti indietro,- disse- che io non ti infigga nella carne la grande scure!
Questi tronchi copriranno la mia dimora, dove banchetti
sempre ai miei compagni servirò, copiosi ed allegri.

Il successivo commento del narratore, «così parlò il ragazzo» (v. 56, *eipen ho pais*) incoraggia l'ipotesi di una sovrapposizione di immagini tra il poeta, ragazzo *polyidris* con un coltello in mano, ed Erisittone, *pais anaidēs* che minaccia la dea con la scure.

Questo confronto è reso verosimile anche dalle potenzialità intertestuali e autoriflessive della figura del ragazzo nella poetica callimachea. Basti pensare al prologo degli *Aitia* (*Aet.* fr. 1 Pfeiffer), ultimo e definitivo manifesto letterario del poeta: qui, il principale capo d'accusa formulato dai Telchini contro il poeta è proprio quello di essere un *pais* balbettante e sfrontato; recenti studi sull'argomento hanno ipotizzato che questa immagine abbia un valore metapoetico nell'intera produzione di Callimaco⁴⁶.

4. Osservazioni conclusive

Quando si riferiscono alla propria poesia, Pindaro e Callimaco fanno un simile uso del concetto di pudore: per entrambi, l'*aidos* e le aree semantiche contigue costituiscono una base linguistica per esprimere intenzioni personali e programmatiche. D'altra parte, la differenza del contesto (fruizione, pubblico, esigenze comunicative), che inevitabilmente condiziona i modi della poesia, crea uno forte stacco tra le esperienze dei due autori, così distanti nel tempo.

Se in Pindaro la simulazione del pudore ha la funzione pragmatica di prevedere e assecondare con apparente spontaneità le aspettative del pubblico, in Callimaco il lettore è giocosamente sfidato a cogliere dietro una parola taciuta il dotto riferimento a testi noti. Al *poeta doctus* la censura di un verso non costa nulla, offre anzi la possibilità di attivare molteplici compiaciute allusioni.

enrica.borsoni2@unibo.it
(Università di Bologna)

⁴⁶ Cfr. A. Ambühl, *Kinder und Junge Helden...*, cit.; E. Lelli, *Proverbs and Popular Sayings in Callimachus*, pp. 401-403 e A.T. Cozzoli, *The Poet as a Child*, pp. 406-428, in *Brill's Companion to Callimachus*, ed. by B. Acosta - Hughes, L. Lehnus, S. Stephens, Leiden-Boston, Brill, 2011.