

La 'letteratura popolare'

La storia non è poi
la devastante ruspa che si dice.
Lascia sottopassaggi, cripte, buche
e nascondigli. C'è chi sopravvive.
La storia è anche benevola: distrugge
quanto più può: se esagerasse, certo
sarebbe meglio, ma la storia è a corto
di notizie, non compie tutte le sue vendette.
La storia gratta il fondo
come una rete a strascico
con qualche strappo e più d'un pesce sfugge.
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma
d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.
Ignora di essere fuori, nessuno glien'ha parlato.
Gli altri, nel sacco, si credono più liberi di lui
(Eugenio Montale, *La storia*)

Come la storia *tout court*, anche quella, più modesta, della tradizione dei testi antichi – determinata da scelte, bisogni e gusti delle *élites* di volta in volta dominanti – lascia sottopassaggi e nascondigli. Negli strappi della rete dei canoni ufficiali qualche pesce sfugge e persino nell'aristocratica letteratura greca non è impossibile incontrare qualche ectoplasma, chissà quanto contento di essere sopravvissuto. Le esigenze del potere e della politica, le opzioni della cultura e della moda, i canoni e gli *idola* della scuola, con le loro mortifere strettoie, non sono bastati a escludere tutto ciò che non rientrava in quegli orizzonti. Nelle cripte della tradizione indiretta – la colta curiosità di un letterato, la memoria di un erudito, lo scrupolo documentario di un lessicografo – qualcosa è sopravvissuto. La rete della letteratura 'ufficiale', quella dei testi copiati e ricopiati, approdati a Gutenberg dopo aver passato tutti gli esami della tradizione, tocca a più riprese i fili di una letteratura 'sconosciuta', sommersa da un naufragio, incenerita da un incendio, o più spesso condannata all'oblio dalle lunghe sentenze di una progressiva 'de-canonizzazione'. Opere, testi, singole parole, improvvisamente divenuti, a una curva della loro storia, troppo 'altri' (perché di altri linguaggi, di altre città, di altre politiche, di altre religioni) per valere la fatica o la carta di una ricopiatura. Ovvero parole che non nacquero per essere un giorno 'istituzionalizzate' e trasmesse in forma scritta.

1. Un problema di tradizione

L'aggettivo 'popolare' – un'etichetta difficile da maneggiare, specie quando si tratta di riferirla alla letteratura o semplicemente alla poesia¹ – ha dunque a che fare, per negazione, con la scrittura che fissa e conserva, con l'ideologia dominante che sceglie e canonizza, con il rispetto di un orizzonte d'attesa che accoglie come tale, *sine glossa nec variatione*, ciò che pare dato "per sempre". Se si può definire come 'classico' ciò che è codificato come modello da un'ideologia dominante (e 'arcaico' è tutto ciò che precede la nascita di una classicità), 'popolare' è tutto ciò che si oppone, recalcitra o sfugge a quell'ideologia dominante, ma mantiene una sua metamorfica e proteiforme vitalità negli usi e nei costumi del 'popolo'.

I *Carmina popularia* dei Greci non aspirarono mai a diventare un *monumentum aere perennius*. Troppo 'a misura' di circostanze pragmatiche ed 'extraletterarie' (feste, riti, danze, giochi, amori, mestieri) per superare di slancio i confini dello spazio e del tempo, troppo legati alla voce e ai gesti per approdare ancor giovani a un *medium* scritto,

* Il testo riproduce con modifiche, ripensamenti, ampliamenti e aggiornamenti le considerazioni pubblicate in Neri 2003a.

¹ Lo sottolineano tutti i contributi in materia: si vedano, più di recente, Palmisciano 2003 e Yatromanolakis 2009.

troppo lontani – per forme e contenuti – dalla concezione essenzialmente aristocratica che i Greci ebbero sempre della letteratura, troppo anonimi per non scontrarsi con l'*horror vacui* e con l'individualismo della sensibilità occidentale², non conobbero interessati mecenatismi, edizioni cittadine, scrupoli filologici. Affidata alle bocche e alle orecchie più che alla produzione libraria, la loro tradizione restò sostanzialmente esclusa dalle grandi direttrici della letteratura.

2. Una categoria inesistente

Sarebbe stato difficile, del resto, trasmettere *recta via* ciò di cui non esisteva neppure il concetto. In effetti si cercherebbe invano l'etichetta della 'poesia popolare' tra i generi letterari o sugli scaffali delle biblioteche dell'antichità. Il passo più antico e promettente, in proposito, è un frammento di Alcmane (*Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* 17 = fr. 9 Calame, VII sec. a.C.), dove l'io parlante (il poeta stesso) dice “un giorno ti darò il corpo di un tripode, / nel quale tu raccolga <del cibo in quantità>: / è ancora non sfiorato dal fuoco, ma ben presto / sarà pien di purea (*etnos*), quale Alcmane l'onnivoro / ama, ben calda, dopo il cambio di stagione; / perché non mangia roba sin troppo elaborata / ma le cose comuni (*ta koina*), come il *damos*, ricerca”. Anche una volta che si sia dimostrato il valore metapoetico di queste parole³, che le “cose comuni” e il *damos* (lett. il “popolo”) configurino gusti e pubblico ‘popolari’⁴, e non piuttosto la comunità degli uguali nel seno dell'aristocrazia spartana, pare assai dubbio. Sarà semmai Aristofane, alla fine del V secolo e in una commedia altamente storico-letteraria come le *Rane* (vv. 62-67, 1296-1307), a reinterpretare in senso ‘popolare’ (cioè ‘volgare’, di basso livello) l'*etnos* di Alcmane, che diventa immagine dell'arte volgare e frammista di Euripide, per cui Dioniso nutre un riprovevole entusiasmo, confessato in un colloquio con Eracle, tipico eroe gastronomico della commedia, parimenti (nel giudizio di Aristofane) di bassa e frusta tradizione. Ma se Alcmane presentava il suo canto come nuovo e meritevole di un premio (“il corpo di un tripode”, per di più “ancora non sfiorato dal fuoco”)⁵, in ogni caso, si tratta di canti forgiati e agonali, quindi non tradizionali e non popolari. Il secondo brano è un frammento dell'*Oresteia* di Stesicoro (*Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* 212), “tali *damomata* occorre intonare delle Grazie bei-riccioli, / trovando un canto frigio, finemente, allorché sopraggiunge primavera”, anch'esso ripreso in chiave parodica e metaletteraria nella *Pace* aristofanea (vv. 796-801 “tali *damomata* abile poeta / deve intonare, delle / Grazie bei-riccioli, / quando una rondine primaverile / lieta cinguetti / con voce di canto ...”), dove i *damomata* potrebbero designare un patrimonio di ‘canti popolari’ (come quelli per l'inizio della primavera⁶), cui anche un *poeta doctus* dovrebbe, di quando in quando, attingere: ma chi fosse spinto a dubitare di tale popolarità dalla presenza di auliche “Grazie dai bei riccioli”, del verbo semi-tecnico *hymnein* o dell'aristocratico avverbio “finemente” (*habros*), non proprio intonato con ‘i canti del popolo’, troverebbe immediata conferma ai suoi sospetti in un commento antico al passo aristofaneo (RVFLh, p. 125 Holwerda “i *damomata* sono i canti fatti in pubblico”, *demosia adomena*), da cui risulta che i *damomata* erano i canti eseguiti in pubblico, cioè di fronte a un largo uditorio (in opposizione a quelli composti per le corti, o per i simposi, o comunque per orizzonti meno estesi⁷), e quindi, come hanno

² Cf. Smyth 1900, 491; Schmid-Stählin 1929, 627; Pordomingo 1996, 464s.

³ Come hanno acutamente e per lo più persuasivamente tentato di fare diversi studiosi (Nannini 1988, 19-35, con una puntuale rassegna delle interpretazioni precedenti; Pizzocaro 1990; Palmisciano 2003, 162), ma senza che il dato possa intendersi come definitivamente acquisito; cf. Calame 1983, 363: «ensemble des citoyens-soldats»; Nannini 1988, 33: «un uditorio limitato, in grado di interpretare i simboli, tale da condividere in modo omogeneo la tesi politica del proponente, e davanti al quale, d'altro canto, abbia un senso protestare la propria ‘integrazione’ con una sorta di manifesto. Questo uditorio si configura verosimilmente come quello del simposio» (ciò che pare in effetti quanto mai probabile).

⁴ «La massa popolare», ipotizza Pizzocaro (1990, 300).

⁵ Cf. Nannini 1988, 32-35; Pizzocaro (1990, 293-295) pensa addirittura che nell'ultimo verso si debba leggere, *kaina*, “nuovi”, e non *koina*, “comuni”.

⁶ Cf. *infra* §6.7.

⁷ Cf. Smyth 1900, 266; Campbell 1991, 129.

ipotizzato in diversi sulla base di un passo pindarico (*Istmica* 8,7s. “posto fine a sciagure ineluttabili / facciamo parte al *damos* [*damosometha*] di qualcosa di dolce, pure dopo l'affanno”), forse più inclini ai gusti del ‘popolo’; orecchiabili motivetti d’autore, dunque, *carmina* allegramente ‘demagogici’, *pour le peuple*, ma non *par le peuple*⁸. Anche quando, all’inizio del *Fedone* platonico (60e-61b), Socrate racconta del sogno inviato dal dio che lo invitava a “comporre musica” e contrappone la “musica suprema” della filosofia alla “musica popolare”, è chiaro che l’aggettivo – che pure è usato in un confronto qualitativo – comprende ancora la totalità dei poeti e degli artisti. E allorché, nella *Vita di Pericle* (30,4), Plutarco – alla cui testimonianza si debbono molti dei frammenti ‘popolari’ superstiti – cita quattro versi degli *Acarnesi* aristofanei (524-527) come “versetti rinomati e popolari” (*periboeta kai demode stichidia*), è ovviamente a un altro tipo di ‘popolarità’ – la fama (che trasforma i testi rendendoli popolari) – che sta facendo riferimento⁹. Ancora nel XII sec. d.C., è semplicemente a un’entità metrica, l’antico tetrametro trocaico catalettico di quindici sillabe, che allude Eustazio (*Commento all’Iliade* 11,35s.) nell’accennare a “versi popolari (*demotikoi*) che anticamente avevano andamento trocaico, come anche Eschilo mostra nei *Persiani*, e che adesso si chiamano ‘politici’ (*politikoi*)”; e che tale verso, il cui epiteto è stato fatto risalire alle acclamazioni dei demi, non avesse alcun carattere ‘popolare’ – in contrapposizione con la poesia ‘dotta’ – è subito chiarito dal fatto che il Tessalonicense ne esemplifica l’uso antico citando niente meno che la parodo dei *Persiani* del “solennissimo” (*semnotatos*) Eschilo (vv. 1-154)¹⁰.

3. Etichette moderne

L’etichetta compare, invece, nelle edizioni moderne a partire dal XIX secolo¹¹, a definire un ‘non-*corpus*’ – sempre diverso al mutare degli editori – di canzoni anonime e di sapore vagamente ‘tradizionale’, disposte in un arco cronologico che va dai poemi omerici all’età tardoantica¹². Ma anche le suggestioni del Romanticismo faticarono a trovare un contenuto univoco per quell’ammiccante aggettivo, ‘popolare’, irriducibile e inestensibile a un tempo – ovviamente – a quanto è tradito indirettamente, anonimo, tradizionale, ingenuo, di forma e contenuti semplici e ‘bassi’, e così via. «Poesis popularis notio apud Graecos [...] non sine maxima difficultate definitur», riconosceva, in pieno ’800, Hermann Köster (1831, 5 s.), il primo a tentarne una raccolta sistematica. Le difficoltà aumentarono con la varietà degli usi che di tale concetto provarono a fare gli studiosi, da quanti vi trovarono un comodo cassetto per raccogliere pragmaticamente versi non inquadrabili in un genere o in un’epoca precisi, anonimi e non editi altrove¹³, a coloro che vi ravvisarono una ‘qualità di poesia’ riscontrabile qua e là anche nei classici (e anzi, nella sua primigenia purezza, in ogni altra poesia)¹⁴, sino a quelli che, al contrario, vi vollero vedere il versante poetico della più ampia (e più vaga) galassia della ‘letteratura di consumo’ o ‘paraletteratura’ o ‘extraletteratura’, e insomma di ciò che (adespoto o di

⁸ Il commento più completo, in proposito, è ancora quello di Blaydes 1883, 241s.

⁹ Un’analoga accezione si ha a più riprese negli scolii omerici, a indicare le ‘edizioni vulgate’ dei poemi (cf. Erbse 1983, 304), in Eliano (*Storia varia* III 45), per un *logos* molto ‘popolare’, etc. (cf. *ThLG* II 1092).

¹⁰ Sul verso politico, in cui è stata trasmessa gran parte della poesia ‘popolare’ dell’età dei Paleologi, cf. soprattutto Hunger 1978, 95-97.

¹¹ Un’aurorale silloge di *Proben der Volkspoesie* (romanticamente considerate le ‘radici’ di ogni altra poesia) fu tentata da Karl Zell (1826), ma la prima raccolta con pretese di completezza fu quella di Hermann Köster, nel 1831. Sezioni dedicate ai *carmina popularia* cominciarono a entrare nelle edizioni dei lirici greci a partire da quelle di Schneidewin (1839, 461-467) e di Bergk (1843, 878-884).

¹² Cf. Pordomingo 1996, 465s.

¹³ Sin dalle edizioni di Schneidewin (1839, 456-467) e di Bergk (1843, 870-884), i *carmina popularia* greci hanno così trovato posto accanto agli *Scolia*, i carmi eseguiti e trasmessi (anche in forma scritta: cf. Rösler 1980, 100s.; Fabbro 1995, XXV, XXXIVs., XLII) nell’ambito dei simposi aristocratici, che con i *Volkslieder* condividono – in parte – l’anonimato e la conseguente distinzione rispetto all’impegno della ‘poesia d’autore’, ma non certo la ‘popolarità’ (sul rapporto tra *scolia* e politica, si veda in particolare la Fabbro 1995, XXVI-XXIX). Vd. *infra* §6.6.

¹⁴ Era, come si è visto, la romantica posizione di Zell (1826), che già Bernhardt (1852, I 61) poteva considerare superata, ma che ancora Lesky (1971, 127), Adrados (1976, 66-104), Lambin (1992, 377-379) e la Pordomingo (1996, 463) – con differente, più affinata metodologia – osservano con interesse.

autore) resta una spanna al di sotto, per grado di elaborazione formale (e in nome di giudizi squisitamente estetici), dell'aurea soglia della letterarietà¹⁵.

Secondo lo studio di Cirese (1973), i moderni hanno via via rubricato la letteratura popolare sulla base di argomenti a) estetici (Vico, Herder, Bürger, Grimm), b) politici (Gramsci), c) etici (von Arnim, Mazzini), d) filosofico-psicologici (Croce), e) filologici (D'Ancona, Nigra, Barbi, Novati)¹⁶. Nell'interpretazione di Vico (1725-1744) e poi di Herder (1778/1779), per esempio, la poesia popolare rappresenterebbe la forma nel contempo più pura e primitiva di poesia, perché i *Volkslieder* avrebbero la *vox populi* come autore, espressa e trasmessa dal canto (epico) degli aedi e dei bardi. Ma se si riferisce una simile nozione al mondo greco e alla poesia epica, non si potrà non constatare come l'attività – orale e tradizionale – degli aedi si inquadri primariamente nel diletto delle aristocrazie feudali elleniche (e in seguito nell'allestimento, tutto evergetico, delle grandi feste panelleniche gestite dalle classi dominanti) e abbia quindi ben poco di 'popolare'. Lo stesso dovrà dirsi – per non fare che un altro esempio – per la giustamente celebre lettura gramsciana¹⁷, per cui la poesia popolare esprimerebbe una visione del mondo e della vita opposta a quella delle classi dominanti: ma al di là del genere favolistico greco-romano studiato in questa prospettiva soprattutto da La Penna (1961) – e dove peraltro il *de te fabula narratur* contiene spesso (benché non sempre) una rassicurante morale di conservazione sociale¹⁸ – se i Greci e i Romani hanno espresso un canto popolare di 'opposizione' occorre ammettere che esso non è pervenuto all'età moderna; oppure, al contrario, che mozioni di 'maggioranza' e di 'opposizione', *pro* e *contra* i diritti delle 'classi subalterne' si trovano anche nella produzione 'colta', in quella

¹⁵ La sostanziale subalternità del criterio dell'anonimato, definito «esterno e inessenziale», rispetto a quello assiologico, è stata vigorosamente rivendicata da Schmid-Stählin (1929, 626) ed estremizzata da Lambin (1992), la cui trattazione sulle canzoni «qui purent accompagner les saisons de la vie, ses travaux, ses joies et ses peines» non esclude, per esempio, «les hyménées de Sappho, le scolies de Pindare ou les thrènes de Simonide» (11). Inutile dire che un tale approccio amplia pericolosamente il margine di soggettività e l'ambiguità nella definizione di un *discrimen* (già di per sé sfuggente: si vedano gli stessi Schmid-Stählin 1929, 626, e da ultimo la Fabbro 1998, 482) tra poesia 'colta' e poesia 'popolare' (cf. Pordomingo 1996, 464 n. 5).

¹⁶ Un'utile schematizzazione è anche in Palmisciano (2003, 150-153).

¹⁷ Vd. in part. Gramsci 1975, 679s. (*Quaderno 5* [9] 75bis [1930-1932]). Cf. anche Lambin 1992, 377, per cui le canzoni popolari «étaient aussi langage en donnant à ceux qui n'avaient pas la maîtrise de la parole civique le moyen de dire un discours venu parfois du plus profond d'eux-mêmes»; «une chanson populaire», d'altra parte, «est d'abord une oeuvre où s'exprime, où chante ce qu'on peut appeler l'âme d'un peuple ou d'un groupe social, conscient de son unité».

¹⁸ Senza dire che la stratificazione diacronica del genere favolistico e i suoi frequenti rapporti con la letteratura 'colta' non permettono di identificarvi il genere di un gruppo sociale subalterno *tout court*. Vd. anche Palmisciano 2003, 157-160. Né si può definire la poesia popolare come 'antipolitica', cf. Neri 2003a, 198s.: «l'epica, la poesia didascalica, la lirica nei suoi vari *genera*, la tragedia e la commedia, la prosa scientifica, filosofica, storiografica, hanno sempre avuto una valenza 'politica', perché politici, cioè cittadini, erano il luogo di produzione, il *medium* espressivo, il pubblico, gli strumenti di conservazione e trasmissione del patrimonio artistico prodotto. Per quanto riguarda i *carmina popularia*, invece, «in luogo della città», vi è questo problematico aggettivo, 'del popolo', che sancisce un'esclusione (dalla *polis* della letteratura in quanto tale) senza definire, nel contempo, un nuovo orizzonte, confini chiari e distinti, le mura, insomma, di un'altra città, capace di contenerli tutti. Ma a studiarne i 'contenuti', a indagare quell'ombra dei singoli contesti che i testimoni talora conservano, si vedrà che pure l'aggettivo 'antipolitico' – per quanto ci si sforzi di dilatarne le maglie, giocando su etimologia e ambiguità – risulta infine insufficiente. I riti, le feste, gli agoni, i mestieri, le nozze, le danze, persino i giochi infantili, le serenate, le 'albe' si inquadrano in un orizzonte cittadino, presuppongono collettività organizzate: la 'politica' ritorna con le sue mura, largo sfondo intermittente, e di tanto in tanto si china sulle canzoni del popolo, ne interpreta le parole, giunge persino a suggerirle. Si potrà obiettare che di scena, qui, vi è una 'politica minore', che non registra tanto i movimenti del potere con le sue ideologie, le sue scelte e i suoi arbitri, la storia fatta di battaglie e svolte epocali, le lotte e le polemiche per il governo della città, le guerre e le relazioni internazionali, l'economia e la ripartizione della ricchezza, l'istruzione e la propaganda, quanto piuttosto le relazioni quotidiane degli uomini in quanto "animali politici", le forme della loro comunicazione. Ma, di nuovo, sarebbe velleitario pretendere di trovare un denominatore comune, una formula applicabile a tutti questi frammenti, ciascuno dei quali intrattiene un rapporto individuale e particolare con la *polis*, ha un suo modo peculiare di starvi "di fronte"».

polifonia di voci contrastanti che caratterizza in modo così significativo l'intera letteratura greca.

Ad analoghe difficoltà sono andati incontro tutti i tentativi di stabilire criteri per l'identificazione della produzione popolare degli antichi. Da quello 'comunicativo' di Sharp (1907), per cui i tratti distintivi dei *folksongs* sarebbero continuità, variazione, selezione, oralità, anonimato (ma – a parte l'anonimato, che può peraltro essere anche aristocratico, e un Teognide e i simposiali autori dei *carmina convivalia* si sarebbero rivoltati nella tomba a sentire etichettare come popolari i propri componimenti!¹⁹ – gli altri potrebbero a buon diritto definire gran parte della letteratura arcaica *tout court*), a quello contenutistico di Lambin (1992), per cui la *chanson populaire* verterebbe su infanzia, amore, matrimonio, morte, lavoro, guerra, mare, divertimento, simposio, offerte, riti religiosi e feste: ma l'elenco potrebbe essere ampliato senza per questo caratterizzare *per genus proximum et differentiam specificam* il canto popolare. Come ha molto opportunamente osservato Yatromanolakis (2009), nel constatare l'assenza di definizioni 'emiche' della popolarità letteraria antica, l'etichetta di 'popolare' continua a restare ambigua e la sua applicazione alla poesia greca arcaica meramente convenzionale, anche e soprattutto perché la continua interdiscorsività tra produzione letteraria e produzione popolare nella Grecia arcaica, classica, ellenistica non permette di tracciare linee di demarcazione troppo nette. Nel suo intelligente contributo del 2003, Palmisciano ha tentato di 'mescolare' i criteri, individuando come segni di riconoscimento (pp. 152s.) a) mittente subalterno (non autore), b) destinatario globale o 'basso', c) contenuto pragmatico (canti di lavoro, filastrocche, ninne-nanne, canti d'amore e/o nuziali, canti simposiali, canti funebri, canti marziali, di vittoria, di caccia, di separazione, di iniziazione, inni religiosi), d) messaggio e codice semplici, e) canale uditivo-orale, e approdando a una definizione per cui sarebbero popolari le poesie «strettamente legate ad un'occasione di carattere etnologico per le quali non è mai esistita una produzione d'autore», oppure «quei testi, paralleli alla produzione d'autore e talvolta coincidenti con essa, che per la loro semplicità tecnica si configurarono, sin dalla nascita o durante la loro storia, come testi 'aperti'» (p. 167). Anche questa più raffinata (e più operativamente utile) griglia definitoria rischia però di escludere o lasciar passare qualcosa, specie là dove Palmisciano tende a sovrapporre i concetti di 'popolare' e 'tradizionale', con il secondo che potrebbe sempre rimettere in gioco ciò che il primo avesse viceversa escluso. Forse – almeno per la Grecia antica, e probabilmente non solo – può essere più produttivo parlare di *occasioni* in cui il canto (comunque e dovunque originato) assume connotazioni popolari e altre in cui si presenta e viene fruito come d'autore: per non fare che un esempio contemporaneo – suggeritomi da Antonio Genova – un canto senza dubbio 'd'autore' come *Go West* dei Village People (1979), riusato e portato alla celebrità dai Pet Shop Boys (1993), diviene 'popolare' quando viene eseguito da gruppi di tifosi come inno da stadio o da palasport. Ma si può pensare altresì ai molti brani musicali d'autore – classici o meno – riusati negli *spots* pubblicitari e poi canticchiati, quasi sempre nell'inconsapevolezza della loro paternità, nelle diverse situazioni della vita contemporanea: origine autoriale, funzione popolare.

4. Dubbi e difficoltà

La descritta difficoltà di applicare dicotomie e opposizioni moderne – come quella tra scritto e orale, e tra popolare e colto – alla Grecia antica e la mancanza di definizioni 'emiche' di che cosa sia popolare non deve d'altra parte produrre atteggiamenti rinunciatari e spinge piuttosto a mettere a fuoco due fenomeni apparentemente contrastanti, ma in realtà complementari:

a) Il primo riguarda il continuo interscambio di motivi popolari e motivi letterari che è così tipico della cultura greca: si pensi alla tradizione proverbiale (studiata soprattutto da Tosi 2011, 2014, 2017), con la sua continua alternanza di 'alto' e 'basso', e alla quantità

¹⁹ Il che non significa, naturalmente, che non potessero esservene adattamente 'popolari': «if popular song could cross the boundary from popular to elite, *skolia* could cross the boundary from elite to popular» (Budermann 2018, 254).

di materiale popolare che si trova per così dire *embedded* nei testi letterari: si pensi, per non fare che qualche esempio, alla rappresentazione di Tersite in *Iliade* II 188-270 o a quella del Ciclope-mostro in *Odissea* IX 272-293, all'*ainos* dello sparviero e dell'usignolo in Esiodo (*Opere* 202-212) o alle favole popolari che trovano ricetto nei componimenti di Archiloco (fr. 19, 174, 324 West²), ai temi-*folk* rinvenibili in diversi carmi alcaici (fr. 71, 119, 344, 351, 393, 439 Voigt), ai motivi 'fescenninico-popolari' che tramano alcuni epitalami di Saffo (fr. 104a, 105a, 114, 168B Voigt), ai riferimenti 'alti' e 'bassi' alla saga di Elena in Stesicoro (*Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* 192, 223) o a quella di Teseo in Bacchilide (18,16-30). Ma motivi popolari come quello dello "sbagliando s'impara" (cf. Esiodo, *Opere* 218: "anche lo sciocco quando soffre impara") vengono riutati e magari nobilitati anche nella poesia alta e altissima, come nell'*Inno a Zeus* dell'*Agamennone* eschileo (vv. 160-183: "Zeus, chiunque mai egli sia, / se questo è il nome con cui gli è gradito / di essere invocato, / con questo lo proclamo. / Non trovo punti di riferimento, / se pur tutto soppeso, / all'infuori di Zeus, / se occorre dal pensiero il peso vano / scacciare, veramente. / E di chi da principio fu potente, / colmo di ardire pronto ad ogni lotta, / neppure si dirà che sia esistito./ Anche chi nacque in seguito è scomparso / per aver incontrato un contendente / che lo mise al tappeto per tre volte. / Ma chi con cuore pronto l'epinicio / intonerà per Zeus / somma saggezza si procurerà: / per lui, che sulla via della saggezza / indirizzò i mortali; / per lui, che rese valida la legge / che "soffrendo si apprende". / Gocciola pur nel sonno, dianzi al cuore, / la sofferenza memore del male; / persino a chi non voglia / tocca alla fine diventare saggio: / grazia forzosa, forse, degli dèi, / seduti sulla tolda veneranda"), e ancora nelle *Coefore* (vv. 306-314), che riprendono "il racconto tre volte vecchio" per cui "chi agisce subisce". Persino Sofocle, per bocca della sua Deianira, apre una tragedia dai toni indubbiamente elevati come le *Trachinie* (vv. 1-48) con il motivo popolare (v. 1: "antico racconto degli uomini") del "mai fare consuntivi prima che l'esistenza sia finita", ed Euripide inaugura l'*Alceste* (vv. 1-27) con una mitica variazione sul tema altrettanto invalso del "morire per amore". Ma anche Aristofane, nel rifiutare con raffinata *recusatio* i frusti giochi comici della farsa popolare, li riusa efficacemente nella più letteraria delle sue commedie (*Rane* 1-37). Motivi e schemi popolari compaiono a più riprese nell'opera storiografica erodotea (cf. e.g. I 32 sul rapporto tra ricchezza e felicità), nel 'terribile dialogo' tra gli Ateniesi e i Meli in Tucidide (in part. V 89-91 con l'elogio di una sincerità politicamente scorretta), nell'oratoria lisiana (per es. nella memorabile 'notte delle beffe' di I,11-14), nei dialoghi platonici (per es. nella cosmologia popolare di *Simposio* 189d-193a), e a maggior ragione nei bozzetti d'ambiente dei *Caratteri* teofrastei, negli *Idilli* teocritei (cf. e.g. 5,124-150), nelle 'storielle in versi' (le *chriai*) di Macone. Forse ad ancora maggior ragione, brani e racconti di tradizione, impianto, sapore popolare si trovano nei testi biblici (basti pensare, per non fare che un unico esempio, al fortunatissimo motivo della 'moglie di Potifar', rappresentato in *Genesi* 39, che ha la sua più celebre incarnazione greca nella storia di Fedra e Ippolito), allo schema evangelico della 'parabola' (cf. e.g. *Matteo* 13,1-53), o al canto di marcia del *Magnificat* (*Luca* 1,46-56), non a caso tradotto e rielaborato nel celeberrimo *Ça ira*, il più famoso canto – anonimo e popolare – della Rivoluzione Francese, eseguito per la prima volta nel maggio del 1790, poi alla Fête de la Fédération del 14 luglio 1790, e quindi eternato soprattutto dalla voce immortale di Edith Piaf, nel film di Sacha Guitry *Si Versailles m'était conté* (1954).

b) Il secondo concerne invece la distinzione tra ciò che è 'artistico' e ciò che è 'popolare', che comincia formarsi con il primo, progressivo definirsi dei canoni letterari, nel corso del V sec. a.C.²⁰, di cui può trovarsi evidenza soprattutto nelle commedie aristofanee. Quando, per esempio, nelle *Nuvole* del 423 a.C. (vv. 1353-1379), Strepsiade e Fidippide raccontano al Coro il motivo per cui il figlio ha picchiato il genitore – e la causa del misfatto è la richiesta del padre al pargolo di cantare "un brano di Simonide", cui Fidippide risponde che "suonar le cetra e cantare mentre si beve" è "roba antiquata",

²⁰ Si veda in particolare Ford 2002.

“come una donna che macina l’orzo”, e alla nuova richiesta di cantare “qualcosa di Eschilo” se ne esce con una tirata anti-eschilea e con la recita di una *rhesis* dall’*Eolo* euripideo (cf. testt. ii-v Kannicht), in cui Macareo si sbatte la “sorella uterina” Canace – è evidente che la prospettiva è letteraria, e che i canti popolari della “donna che macina” l’orzo sono messi sullo stesso piano della poesia antiquata e irrimediabilmente *demodée* del buon (ma tramontato) tempo antico. A dinamiche letterarie, come è noto, sono integralmente dedicate le *Rane* (del 405 a.C.), e la poesia popolare vi emerge nuovamente come strumento parodico, ai vv. 1284-1297, nel *glen bleng* (in greco *tophlattothrat tophlattothrat*) del cordofono che nella velenosa satira euripidea dovrebbe riprodurre la monotona e antiquata melica citarodica di Eschilo, assimilata alle cantilene (o addirittura al rumore) “di chi tira la corda di un pozzo” (*himoniostrophou*), e ai vv. 1300-1363, quando Eschilo può rendere la pariglia al suo rivale, affermando che “costui da tutti prende miele: canti / di prostitute, scolî di Meleto / tirate d’aulo cario, pianti, danze” (vv. 1301-1303), rappresentandone sulla scena l’innovativa Musa (vv. 1305-1308) nella figura di una volgare e sgraziata danzatrice e suonatrice di nacchere, inadatta alla nobile musica lesbica come pure alle stuzzicanti *fellationes* della tradizione erotica di colà (v. 1308: “no, non era di Lesbo questa Musa...”), e producendosi poi parodicamente in un’insulsa monodia (vv. 1309-1363) incentrata su una storia meschina, baroccheggata da immagini post-moderne, screziata da vacui gorgheggi canori che modulano più note sulla stessa sillaba (vv. 1314, 1349). Nell’Atene della Guerra del Peloponneso insomma – attraversata dall’insegnamento dei sofisti, dallo strapotere della retorica, dal gusto per la Nuova Musica veicolata dall’evoluzione in senso orchestico-musicale del ditirambo, come dalla nuova tragedia post-eschilea – il canto popolare diviene per Aristofane strumento parodico di critica letteraria, ma ancora una volta sia nella sua equiparazione alle vetuste cantilene *d’antan*, sia in quella – speculare e contrapposta – ai gorgheggi dei virtuosi-*new age* del canto lirico. Per screditare il (troppo) vecchio come il (troppo) nuovo.

5. Qualche criterio empirico di selezione

Che cos’è, dunque, la poesia popolare? Se gli editori dei lirici si sono per lo più accontentati di raccogliere tra i *carmina popularia* frammenti poetici anonimi non afferenti alla dignità della *Kunstdichtung* o altrimenti considerati ‘tradizionali’, quanti si sono posti il problema di una definizione hanno dovuto forzatamente cercare in una concomitanza di criteri le coordinate di questa inafferrabile ‘popolarità’. Il risultato, più che un compiuto insieme di norme regolanti la *facies* di un ‘genere’, è un empirico elenco di ‘tratti’, non tutti necessariamente compresenti in tutte le composizioni, nessuno davvero esclusivo, ma il cui ‘addensamento’ può lasciare intravedere, almeno parzialmente, le sagome di un *genus proximum* e di una *differentia specifica*²¹.

a) L’autore è anonimo, o quanto meno si esprime come «Vertreter der Gattung» (Schmid-Stählin 1929, 626, che parlano appropriatamente di «Gemeinschafts poesie»); l’elemento individuale è azzerato; l’esecuzione, la diffusione e la trasmissione del canto sono spesso collettive (e in alcuni casi è ipotizzabile che lo fosse pure la composizione), e non di rado sono affidate a gruppi femminili²².

b) Il canto non è autonomo, ma sempre funzionale a contesti pragmatici ed extraletterari che lo ‘ospitano’ e lo determinano: riti, feste, agoni, costumi, nozze, danze, giochi, mestieri, situazioni ritualizzate o stereotipe (per es. la serenata, il ‘canto davanti alla porta

²¹ L’ultima e più dettagliata ‘mappa’ di caratteristiche è quella elaborata dalla Pordomingo (1996).

²² Cf. Schmid-Stählin 1929, 626; Pordomingo 1996, 466s. Né l’anonimato, né la natura di ‘poesia di comunità’, d’altra parte, sono prerogative dei soli *carmina popularia*: li condividono, per esempio, anche i cicli epici dell’età arcaica, gli *scolia* e gli *aenigmata* (entrambi ‘generi’ da simposio), certa poesia elegiaca (si pensi a tanti componimenti nella *Sylloge* teognidea: cf. Fabbro 1995, XIX s., e vd. *infra* §6.6), certa poesia epigrammatica. Anche le presenze femminili possono essere riscontrate nella poesia alta: basti pensare a Saffo o ai partenî di Alcmane.

chiusa' o *paraklausithyron*, il distacco degli amanti o 'alba', la questua, lo scherzo, la preparazione alla battaglia, etc.)²³.

c) La composizione, l'esecuzione, la fruizione, la diffusione e la trasmissione del canto sono rigorosamente orali/aurali, affidate alla voce, al corpo, all'udito, agli occhi e alla memoria²⁴.

d) Il canto non è mai dato una volta per tutte: è invece un' 'opera aperta', costantemente sottoposta a rielaborazioni, adattamenti, modifiche; le varianti che talora la tradizione testimonia non sono perciò necessariamente 'errori di trasmissione', bensì tappe o luoghi diversi (ma dotati di pari dignità) della storia e della geografia di quel canto²⁵.

e) Strutture elementari esprimono per lo più moti e sentimenti 'basici': il lessico mescola idiotismi e voci proprie del parlato (frequenti gli *hapax*) a poetismi e a forme auliche, la morfologia è non di rado 'irregolare', la sintassi è semplice – con netta prevalenza della paratassi – e talora 'illogica', la funzione della lingua è quasi sempre conativa, il discorso vede protagonisti l' 'io' e il 'tu', sino ad assumere una vera e propria forma 'mimico-drammatica', le frasi sono spesso imperative o interrogative, e vi si riscontrano a più riprese strutture 'binarie' (invocazione + esortazione o preghiera, esortazione + motivazioni, espresse di frequente da γάο), 'amebee' (botta e risposta), o a 'canoni' (con battute pronunciate in rapida successione da diversi gruppi)²⁶.

f) Lo stile è sobrio, l'aggettivazione essenziale (e talora affettiva, con l'impiego di φίλος, "caro" e "proprio"), i pronomi personali e dimostrativi diffusi (talora al dativo 'etico'); sistematico è il ricorso a figure di iterazione (anafore, *reduplicationes*, *geminations*, parallelismi) e a figure di suono (allitterazioni, parechesi, paronomasie, mimesi delle formazioni onomastiche infantili)²⁷.

g) La presenza di termini indicanti azioni semplici e 'quotidiane', oggetti di uso comune, animali e piante (così come quella di elementi deittici, che nel contesto della *performance* avevano immediata evidenza) facilitano il riuso e la rielaborazione del canto in chiave allusiva, con effetti di slittamento, e talora di ribaltamento semantico: in questo senso, la poesia popolare è 'strumentalizzabile', e la sua storia dimostra come tanto la letteratura 'colta' (con fenomeni di inglobazione di parole o interi componimenti; derivazione di motivi, strutture, metri; riscrittura letteraria di canzoni tradizionali), quanto la politica (con la reinterpretazione di sequenze popolari, o con la 'popolarizzazione' di slogan o parole d'ordine) abbiano sfruttato questa opportunità²⁸.

h) Metri e ritmi sono varî e compositi, non di rado 'irregolari' e zoppicanti (o, almeno, di difficile interpretazione per gli studiosi), con ricorrenti mescolanze di *allures* e figure diverse e tradizionalmente incompatibili, e in ogni caso senza una *facies* unitaria caratterizzante un 'genere'; talora è difficile capire se si tratta di versi veri e propri o piuttosto di sequenze di prosa ritmica; riscontrabile è l'*hyporrhythmia*, la coincidenza di

²³ Cf. Lesky 1971, 127s., West 1982, 146, e da ultimo la Pordomingo 1996, 467, 468s. La caratteristica è condivisa dalla totalità della poesia lirica arcaica e della poesia scenica classica (tragica e comica): cf. e.g. Fantuzzi 1993, 44-51; Gentili 1995, 3.

²⁴ L'oralità, comunque, è tratto comune alla più parte della letteratura greca dai poemi omerici al V secolo (si veda, tra gli altri, Gentili 1995, 3-30).

²⁵ Si vedano, in particolare, Santoli 1961 e la Pordomingo 1996, 468. Neppure questa, però, è proprietà della sola poesia popolare: si pensi soltanto ai canti epici e a tutta la prima fase della loro trasmissione.

²⁶ Cf. Propp 1961, 59, e soprattutto Pordomingo 1996, 469-471. Ciascuno di questi fenomeni, peraltro, è facilmente riscontrabile anche nella così detta letteratura 'colta'.

²⁷ Cf. Bowra 1962, 79-81 (che spiega la ripetizione con il carattere magico, oltre che con lo statuto orale, della poesia primitiva); Dover 1971, XLVIII-LI; Jakobson 1973, 234-279; Pordomingo 1996, 471s. Si tratta, anche in questo caso, di caratteristiche proprie della lingua poetica in genere (sulle figure di suono, si veda il classico Traina 1999).

²⁸ Non direi quindi, con la Pordomingo (1996, 471), che allusività e ambiguità (componenti peraltro 'strutturali' del linguaggio poetico in quanto tale: cf. Empson 1930, Stanford 1939) siano caratteri specifici della poesia popolare: si tratta piuttosto di potenzialità insite nei temi prescelti e nel linguaggio adottato. Sui rapporti di reciproco interscambio tra poesia 'colta' e poesia popolare, cf. Schmid-Stählin 1929, 626 e, da ultimo, Lambin 1992, 378 e la stessa Pordomingo 1996, 474-476. Un caso recente di 'adozione' politica di *carmina* composti con altri intendimenti è l' 'investitura' della *Canzone popolare* di Ivano Fossati (che però è un testo d'autore quant'altri mai) a inno elettorale dell' *Ulivo* di Romano Prodi, nel 1996.

metro e parola, o di ritmo e sintassi; benché generalmente composti per il canto e per la danza, questi versi non sembrano offrire esempi della struttura più usuale della poesia cantata greca, cioè la composizione strofica, mentre compaiono le sequenze stichiche o distichiche proprie della poesia recitativa: in netta minoranza, se non proprio assenti, sono però le misure più tipiche della poesia ‘alta’, quali l’esametro dattilico, il distico elegiaco, il trimetro giambico regolarmente costruito, il tetrametro trocaico²⁹.

6. *Specimina popolari*

Nelle pagine che seguono, si forniscono – a titolo di mera esemplificazione – la traduzione e brevi note di commento di alcuni *specimina* di poesia popolare (seppur qualche volta raffinati e sofisticati dalla mano di coltivatissimi autori), tratti dalla poesia scenico-mimica (Epicarmo, Sofrone, Rintone, Eronda), da quella pastorale (Teocrito), dalla tradizione dei canti nuziali e dei componimenti *in mortem* (epigrammi compresi) e da quella delle *lamentationes* (con un esempio dal *Fragmentum Grenfellianum*), da quella delle *crie* (rappresentate in letteratura dall’opera di Macone) e delle facezie (che hanno nel *Philogelos*, di età tardoantica, la loro raccolta più fortunata), da quella favolistica (Archiloco, Esopo, Fedro, Babrio), dai canti da simposio (i *carmina convivalia*; qui sono stati scelti il fr. 7 Fabbro = *Poetae Melici Graeci* 890, e Teognide 119-128) e naturalmente – e più ampiamente e dettagliatamente – dai *carmina popularia*, in versi esametrici (una parte dell’*Eiresione* samia che la tradizione volle addirittura di Omero, nella *Vita di Omero* erodotea 33,394-396 West), giambo-trocaici (una parte dei *Koronistai* letterarizzati da Fenice di Colofone, fr. 2 Diehl³) e soprattutto melici (*Poetae Melici Graeci* 848, 849, 851, 853, 869, 875, 876, 883)³⁰.

6.1. Un sapore inconfondibilmente popolare aveva la commedia siciliana (e in particolare siracusana), sviluppata *in primis* (prima metà del V secolo) da Epicarmo – che forse sull’esempio della tragedia eschilea, e prescindendo dai corali, portò a dignità letterarie le scenette tipiche (il furto della frutta, il medico straniero, l’Eracle-ghiottone, etc.) che compagnie di commedianti girovaghi rappresentavano sull’*agora* nell’ora del mercato – e poi nei mimi drammatici di Sofrone (che Platone aveva cari come *livres de chevet*), e in età ellenistica nelle ‘ilarotragedie’ di Rintone di Taranto – che dovettero influenzare non poco generi popolari latini come i *Fescennini* e l’*Atellana*³¹ – e quindi, in forma squisitamente letterarizzata, nei ‘mimiambi’ di Eronda³².

Di indubbio impatto comico doveva essere, per esempio, l’Eracle del *Busiride* di Epicarmo, di cui è rimasto questo brevissimo affresco (fr. 18 Kassel-Austin):

se mangiare lo vedessi, in primo luogo, moriresti:
tuona la gola di dentro, manda schiocchi la mascella,
il molare sbatte forte, il canino forte stride,
con il naso soffia e sbuffa, e fa muovere le orecchie.

Una sorta di barbaro (anche se, nella commedia, liberava la Grecia dai barbari sacrifici umani del re egizio Busiride), insomma, che doveva certamente suscitare il riso autocompiaciuto dei cittadini, divertiti dai riconoscibili tratti ‘popolari’ del mangione semi-civilizzato e gratificati dal sentirsi coltivati e ‘perbene’. Un’immagine che ritorna anche nell’*Eracle* di Rintone (fr. 4 Kassel-Austin), dove l’eroe è apostrofato con le

²⁹ Sulla metrica dei *carmina popularia*, cf. Wilamowitz 1921, 223; West 1982, 146-149, 1987, 70s.; Pordomingo 1996, 473s.

³⁰ Per i canti di questua, si veda in questa stessa opera la voce apposita, curata da A. Genova.

³¹ Si vedano in proposito i recenti studi in Raffaelli-Tontini 2013 (in particolare il saggio di P.G. McC. Brown).

³² Sulla commedia siciliana, si veda da ultimo Willi 2008; su Epicarmo, Rodríguez-Noriega Guillén 1996; su Sofrone, Hordern 2004; su Rintone, Gigante 1971 e De Luca 2005; su Eronda, Cunningham 1971 e 1987, Di Gregorio 1997, 2004 e Zanker 2009.

seguenti parole: “in un istíaco una focaccia pura / di pure farine d’orzo e frumento ti trangugiavi tutta in una volta”.

In Sofrone, usi e parole popolari fanno capolino in un frammento dialogico, dove alcune conchiglie sembrano investite della funzione di *dildoes* clitoridei, per pratiche masturbatorie femminili (fr. 23 Kassel-Austin)³³:

- A. Cosa sono mai, mia cara, questi lunghi conchiglioni?
B. Son soleni, dolce-carne, gran sollazzo di chi è sola.

Il motivo è ripreso da Eronda, ancora in un dialogo femminile tra due donne, allorché Metro chiede all’amica Coritto la provenienza di un *baubon* (ancora un *dildo*), che proprio quest’ultima ha prestato a un’amica, ancor prima di averne fatto personalmente uso (6,17-21):

- Metro: Chi ti cucì, Coritto, ti prego non mentire, il vulvarello cremisi?
Coritto: Dove lo hai visto, Metro?
Metro: Nosside ce l’aveva
la figliola d’Erinna, tre giorni fa: perbacco che bel dono!

Un piccolo spaccato di pornografia, che traspare da eleganti versi di autore.

6.2. Di tradizione eminentemente popolare erano anche i canti pastorali, quali quelli che venivano eseguiti negli agoni bucolici, dove i contendenti si affrontavano in sfide amebie, alternandosi in sequenze a ‘botta e risposta’ su temi predefiniti o improvvisati, secondo regole che misuravano il parallelismo contenutistico e formale cui dovevano rispondere i loro canti. Di composizione, esecuzione e trasmissione (se trasmissione vi fu) soltanto orale, questo patrimonio di canti non ha lasciato molte tracce nella letteratura colta, se non in Teocrito, che nell’*Idillio* 5 riproduce l’agone bucolico tra un capraio, Comata, e un pecoraio, Lacone, che si svolge per il premio di un’agnella davanti a un giudice, il boscaiolo Morzone, secondo uno schema rigorosamente regolato di ‘botta e risposta’, in cui il capraio propone e il pecoraio risponde (vv. 80-137). Nella prima parte dell’agone, dopo un epico accenno alle Muse e ad Apollo (vv. 80-83), tra vari accenni alla vita agreste (vv. 92-95, 100-103, 108-131), i due parlano rispettivamente di una ragazza e di un ragazzo, cui danno poi i nomi di Clearista e Cratida (vv. 84-91); “alla vergine”, poi, Comata dichiara che farà dono di un colombaccio, mentre a Cratida Lacone darà morbida lana da tunica (vv. 96-99), e quindi di nuovo il primo riserva all’amata un secchio di cipresso e un *mixer* di Prassitele, mentre il secondo regala all’amato un cane strozza-lupi buono per ogni caccia (vv. 104-107). Ma la gara si decide ai vv. 132-137, quando Lacone si dimentica della lana che aveva posto in relazione al colombaccio (vv. 98s.), e alla nuova menzione del colombaccio da parte di Comata non risponde con la necessaria, nuova menzione della lana, ma con un nuovo dono e un nuovo amante, prima non menzionati:

- Comata: Non amo Alcippa, perché l’altro giorno non mi baciò
prendendomi le orecchie, quando le diedi in dono il colombaccio.
Lacone: Io invece Eumede lo amo assai, perché quando gli offrii il mio flauto
mi diede un bacio veramente bello.
Comata: Lacone, non è lecito alle gazze sfidare l’usignolo
né alle upupe i cigni: ma tu, povero sciocco, sei rissoso.

E così Morzone decreta la vittoria di Comata, cui va la sospirata agnella (vv. 138-140), mentre l’idillio si conclude con l’apostrofe del capraio a capre e capretti, in un *komos* di gioia³⁴. Quando Virgilio riprenderà l’agone teocriteo (contaminandolo con lo pseudo-

³³ Sulla masturbazione femminile nel mondo greco antico, vd. da ultimo Neri 2013, 16-18 e n. 28.

³⁴ Per l’interpretazione dell’agone bucolico di Teocrito, *Idillio* 5, si veda ancora Serrao 1971, 71-90.

teocriteo *Idillio* 8) nella gara tra Menalca e Dameta (*Ecloga* 3) o in quella tra Tirsi e Coridone (*Ecloga* 7), la prospettiva sarà squisitamente letteraria, e la vittoria non sarà assegnata o lo sarà (come in nell'*Idillio* 8) sulla base di criteri estetici o comunque non esplicitati.

6.3. Attestato nelle tradizioni folkloriche di ogni cultura è altresì il rapporto tra il canto e il pianto, nelle più diverse circostanze biotiche in cui gli esseri umani – non di rado di sesso femminile – sentono il bisogno di versare lacrime. Come quelle nuziali³⁵ – cui erano del resto collegate dalla figura di Imeneo, uno dei figli di Calliope, morti prematuramente e perciò eponimi di canti *in mortem* che avrebbero dato vita ad altrettanti generi della lirica: Imeneo, Lino e Ialemo – le esecuzioni funebri erano caratterizzate da una certa pluralità di forme e di livelli stilistici, pur configurandosi tutte come omaggi tributati ai morti: il *goos* (“pianto”), il *threnos* e l’epicedio. I lamenti urlati e scomposti delle familiari del morto, che si graffiavano le gote e si strappavano i capelli seguendo la processione funebre (secondo un rituale tuttora esistente nella penisola balcanica e persino in alcune zone del Sud-Italia)³⁶, prendevano il nome di *gooi* (cf. *Iliade* XVIII 324-342, XXII 431-436, 477-514 e ancora Euripide, *Oreste* 960-1011b), là dove i *threnoi*, formalizzati e strutturati, erano piuttosto affidati a cantori professionisti (per una combinazione delle due forme, cf. *Iliade* XXIV 718-775), mentre gli epicedi – usualmente in distici elegiaci – erano etimologicamente i canti eseguiti sulla scena del funerale (*kedos*) o durante la sepoltura (dopo, stando a Servio, *Commento a Virgilio, Ecloga* 5,14, erano possibili solo epitafi), ovvero generici encomi o semplici sequenze elegiache di argomento funebre. In realtà, anche in questo caso, i travasi terminologici erano la norma, se la biblioteca di Alessandria raccolse sotto l’etichetta di ‘treni’ – legata alle figure semi-mitologiche di di Lino (cf. Pindaro fr. 128c,6 Maehler = 56,6 Cannatà Fera) e di Olimpo (cf. *scolio* ad Aristofane, *Cavalieri* 9) – i canti funebri di un maestro quale Simonide (*Poetae Melici Graeci* 520-531) e di un’autorità quale Pindaro (fr. 128a-138 Maehler, fr. 1-°67 Cannatà Fera), se un raffinatissimo *goos* letterario – forse già all’inizio del IV sec. a.C. – poté comporre Erinna (*Supplementum Hellenisticum* 401-[404] = fr. 1-4 Neri), e se epicedi furono definiti un corale delle *Troiane* euripidee (vv. 511-576), un encomio euripideo per i caduti della spedizione ateniese in Sicilia (cf. Plutarco, *Vita di Nicia* 17,4), gli epitafi bucolici di età ellenistica per Bione (Ps.-Mosco 3) e per Adone (Bione 1), e soprattutto le elegie di Partenio (fr. 1-6, 17, 27 Lightfoot). L’aulo (qualche volta uno strumento a corda) forniva costante supporto musicale a canti eseguiti per lo più coralmente.

Poco invidiabile peculiarità di Imeneo, in particolare, era la morte nel giorno stesso delle nozze, con relativa rimodulazione del suo canto nuziale in canto funebre. Racconti mitici come quelli di Imeneo (o di Adone e Afrodite) e l’accentuato parallelismo tra il cerimoniale nuziale e quello funebre, di cui proprio le fiaccole costituivano un elemento comune, avevano offerto ai tragediografi il destro per la creazione di veri e propri ‘antiepitalami’, quali un corale dell’*Agamennone* eschileo (vv. 699-716), la scioccante monodia di Antigone in Sofocle (*Antigone* 806-816), quella della Cassandra euripidea con la torcia in mano (*Troiane* 308-340), nonché, sempre in Euripide, il canto corale delle vergini nel *Fetonte* (vv. 227-244) e delle donne calcidesi per le tragiche nozze di Ifigenia nell’*Ifigenia in Aulide* (vv. 1036-1097). Il tema sarà ampiamente ripreso nell’epigramma, un altro ‘genere letterario’ declinabile su molti registri, da quelli più bassi e popolari dei compositori anonimi per le più diverse funzioni biotiche (l’offerta, la dedica, la descrizione dell’opera d’arte, la celebrazione della vittoria, il pianto della morte, lo scherzo, l’indovinello, etc.) a quelli più alti e raffinati della *grande littérature* (si pensi agli epigrammi di Callimaco, Teocrito, Asclepiade, Leonida Tarantino,

³⁵ Si veda la già citata tradizione epitalamico-imenaica che ha in Saffo (cf. *supra* §4) e in Catullo (cf. *Carmi* 61s., 64), e pure nelle sue rivisitazioni tragiche, con il motivo del ‘matrimonio con Ade’ (per cui cf. in part. Rehm 1994 e Neri 2003b, 352s., vd. qui *infra*), alcune delle sue incarnazioni più cospicue a livello letterario.

³⁶ Cf. e.g. Alexiou 1974, De Martino 1975, e più di recente Viva 2016 (con bibl.).

Meleagro, Pallada, Paolo Silenziario...)³⁷. Ne fa fede un notevole componimento attribuito a Erinna (una poetessa che divenne addirittura il vessillo dell'estetica callimachea)³⁸, in cui la *mors immatura* di Baucide è raccontata dal sepolcro stesso (secondo un modulo ampiamente adibito dagli epigrammi funerari anche epigrafici³⁹) con accenti imenaici e tragici, e in cui tradizione popolare e tradizione letteraria trovano l'ennesima sintesi:

Son della sposa Baucide: se sfiori la stele molto singhiozzata, ad Ade,
che sta sotto la terra, tu dì questo:
“Davvero invidioso sei tu, Ade”. A te che guardi, i begli emblemi annunziano
di Baucidina il crudissimo fato,
di come la fanciulla, con le torce di cui si rallegrava già Imeneo,
fattane pira, il suocero cremava;
e proprio tu Imeneo questo sonoro cantico delle nozze riarrangiasti
sul gemebondo suono dei lamenti.

Un punto di congiunzione tra canto nuziale/erotico e lamento è costituito altresì dalle *lamentationes* dell'*exclusus amator* (nella tradizione, per esempio, dei *paraklausithyra*, “i pianti davanti alla porta”, estremamente feconda a livello letterario⁴⁰) e dell'amante tradita, il cui esempio paraletterario più cospicuo è rappresentato dal *Lamento dell'esclusa*, quella sorta di mimo cantato contenuto nel cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum*⁴¹, dove una donna – probabilmente una *bona meretrix* – piange inconsolabilmente il tradimento del suo uomo, “l'inventore dell'instabilità” (r. 7), e l'assalto della Cipride e di Eros (rr. 2, 9, 12, 14, 19), dichiara di “impazzire” di amoroso ardore (rr. 23s.), depreca la sua sciocca fedeltà (rr. 31s. “se attendi a un uomo solo, n'esci pazza / l'amore solitario fa impazzire”), minaccia vendetta e propone un giudizio finalizzato a una riconciliazione (rr. 32-40):

Sappi che la mia rabbia non si vince,
se rivalsa mi afferra: impazzo se ricordo
che dormirò da sola,
mentre tu corri a farti coccolare.
Ora ci ha presi l'ira, ma dobbiamo
riconciliarci subito.
Non è forse per questo che abbiamo i nostri cari,
che ci sentenzieranno chi è che sbaglia?

6.4. Al pianto fa da *pendant* il riso, che, se abbonda sulla bocca degli stolti⁴², non manca mai neppure nei discorsi e nelle pratiche quotidiane del popolo. Magari nella forma delle barzellette, magari con un remoto fondo di ammaestramento morale, come nelle *Crie* (lett. “massime utili”) in trimetri giambici che il (forse) Sicionio Macone (III sec. a.C.) compose, a partire certamente da una materia popolare, per il divertimento di un pubblico colto. Nella *Cria 2* (Gow), per esempio, compare una freddura che ha al centro un cantante di bassa lega, che dovendo costruirsi la casa, chiede in prestito a un amico le

³⁷ Sull'epigramma come genere letterario (anche nelle sue implicazioni 'popolari'), si vedano la recente raccolta di Bing-Bruss 2007 e Cairns 2016 (bibl.).

³⁸ Cf. Neri 2003b, 8-10. Per l'epigramma e la sua (improbabile) attribuzione a Erinna, vd. *ibid.* pp. 433-438.

³⁹ Cf. Neri 2003b, 433s. (con bibl.).

⁴⁰ Si veda più di recente Cruciani 2017 (con bibl.).

⁴¹ Per gli la lirica mimica (come forse il *Marisaeum melos* di *Lyrica adespota* fr. 5 Powell) e per gli spettacoli mimico-musicali (come le ilarodie, le magodie, le simodie citate da Ateneo XIV 620d-622a) e il teatro popolare ellenistico in genere, cf. soprattutto Esposito 2005, 22-25, 41-50

⁴² *Risus abundat in ore stultorum* è traduzione in latino volgare dello Ps.-Menandro, *Monastici* 144 e 165 Pernigotti. Cf. Tosi, *DSL*³ 349s. nr. 502.

pietre che gli occorrono, convinto che potrà restituirle in abbondanza quando il pubblico avrà assistito a un suo concerto:

Come pare, un citarodo, ch'era veramente scarso,
e doveva costruire la sua casa, ad un suo amico
chiese pietre, promettendo: "te le ridarò io stesso
e in misura ben maggiore, quando avrò fatto il concerto".

Vere e proprie barzellette – come le comiche rievocazioni con cui Efesto ricompone in riso le tensioni tra gli dèi (*Iliade* I 586-594), o le facezie che la sboccata ancella Iambe racconta all'inconsolabile Demetra (*Inno omerico a Cerere* 192-205), o quella con cui Archiloco (fr. 168 West²) intrattiene l'amico Carilao – sono poi quelle raccolte, da luoghi e tempi vari, nel *Philogelos*, una stratigrafica compilazione di età tardoantica (IV-V sec. d.C.) di materiale barzellettistico di varia epoca e provenienza, o meglio di epoche e provenienze incerte, perché in fondo non c'è nulla di più 'popolare', di riciclabile, rifunzionalizzabile, modellabile, deformabile delle barzellette, che normalmente non si scrivono e non si leggono (se non quando qualcuno si dà la pena di raccogliere o si ingegna a commerciarle), che vivono nell'aria, nelle bocche di chi le racconta (dai *raconteurs* più sublimi, come il vecchio Gino Bramieri, alla folla anonima e maggioritaria dei narratori mediocri, sino ai pessimi, che al momento buono non se "la ricordano più") e nelle orecchie di chi le ascolta, per raccontarle poi a sua volta, sempre in forma di parole sonore⁴³. Gli 'eroi' del *Philogelos* sono lo *scholastikos*, il "cervellone" (in senso naturalmente ironico: è una sorta di sciocco 'carabiniere' *ante litteram*) e l'*eutrapelos*, il "battutista", che risponde sempre rapidamente a tono. Il primo è di scena, per esempio, nella facezia 15 (in cui si nota altresì la buffa autoconsapevolezza dei cervelloni della loro immagine sociale)⁴⁴:

C'è un cervellone che sogna aver pestato un chiodo, e allora si fascia ben bene il piede. Un amico gliene chiede la ragione e quando la viene a sapere gli dice: "Per forza ci chiamano scemi! Ma perché sei andato a letto senza scarpe?"⁴⁵.

Il secondo compare, tra molti altri casi, nella facezia 142, che ha più di un rapporto con la favola esopica del medico e della vecchia (57 Hausrath-Hunger):

C'è un battutista che ha male agli occhi, e un medico ladro gli mette il collirio ma poi gli ruba il lume. Un giorno che lo incontra, il medico gli chiede: "Allora, come stai con gli occhi?". E il battutista gli risponde: "Da quando mi hai messo il collirio, non vedo lume".

6.5. Barzellette spesso più istruttive, ma non sempre capaci di far sorridere, sono per l'appunto le favole, che con le facezie condividono lo statuto di testi popolari e 'aperti', sia pure con più di un affioramento a livello letterario: *ainoi*, *mythoi* e *logoi* (celeberrimi quelli *Aisopikoi*) innervano non pochi momenti della letteratura greca (e latina, e vicino-orientale, basti pensare all'aramaica *Storia di Ahikar*, poi tradotta e rielaborata in greco, latino, siriano, armeno, arabo, slavo) dalle origini all'età imperiale, bizantina, medioevale, e oltre. A cominciare da Archiloco, che nel fr. 174 West² inizia un proprio epodo (composto da distici di trimetri e dimetri giambici), di probabile destinazione simposiale, con la favola della volpe e dell'aquila:

C'è una favola tra gli uomini, ed è questa:

⁴³ Sul *Philogelos*, si veda soprattutto Andreassi 2004.

⁴⁴ Spesso sfruttata, questa *communis opinio*, per nuovi *Witze*, come in quello in cui un signore, dal compagno di scompartimento che vuole raccontargli una barzelletta sui carabinieri e a cui ha appena detto sdegnato "ma io sono maresciallo dei carabinieri!", si sente rispondere: "non importa, te la spiego dopo".

⁴⁵ Per le numerose riprese moderne del *Witz*, cf. Andreassi 2004, 89s.

che – dunque – comunanza volpe ed aquila
strinsero insieme.

L'*ainos* era una favola di animali, spesso usata come strumento di 'parabiasimo', ovvero di critica sociale condotta in maschera o per bocca di terzi, vuoi per non irritare oltre misura i potenti destinatari della rampogna, vuoi per intrattenere piacevolmente, con l'aiuto della messa in scena, un pubblico già addentro alle segrete cose. Se già Esiodo aveva ammonito gli ingiusti (e anche i giusti) con la truce favola dello sparviero e dell'usignolo (*Opere* 202-212), Archiloco, che altrove (fr. 185-187 West²) racconta la storia della volpe e della scimmia, nota da Esopo (83 Hausrath-Hunger)⁴⁶, qui articola in un epodo quella, ancor più celebre, della volpe e dell'aquila (1 Hausrath-Hunger):

Un'aquila e una volpe stabilirono reciprocamente un rapporto di amichevole alleanza e decisero di abitare vicine, nella convinzione che la convivenza avrebbe rafforzato il loro rapporto. La prima, dunque, salì su un albero altissimo e vi fece il proprio nido; l'altra si infilò in un cespuglio che vi cresceva ai piedi e partorì lì. Ma una volta che la volpe era uscita a cercar da mangiare, l'aquila, che era a corto di cibo, piombò giù nel cespuglio e ne rapì i cuccioli, e quindi ne fece banchetto con i propri pulcini. Quando la volpe tornò e capì quello che era accaduto, si addolorò profondamente, non solo e tanto per la morte dei suoi piccoli, quanto per come avrebbe potuto vendicarsi: animale terrestre com'era, non poteva certo inseguire un uccello. Perciò se ne stava lontana, facendo l'unica cosa che resta da fare agli impotenti e ai deboli: malediceva la sua nemica. Ma non passò troppo tempo allorché toccò all'aquila pagare il fio per aver tradito l'amichevole alleanza: mentre infatti in campagna alcune persone stavano offrendo una capra in sacrificio, ella piombò giù e portò via dall'altare un pezzo infiammato delle interiora; ma quando l'ebbe portato nel nido, ecco che vi si abbatté un forte soffio di vento, che da qualche filo secco e sottile di paglia attizzò una vivida fiammata. E così i pulcini presero fuoco e – dacché le ali non erano ancora ben formate – precipitarono al suolo: la volpe allora accorse e li divorò tutti sotto gli occhi dell'aquila. Il racconto mostra che coloro che tradiscono un'amichevole alleanza, e anche per la debolezza degli offesi riescono a sfuggire alla loro vendetta, non riescono però certo a evitare la punizione che viene dal divino.

Il testimone del frammento archilocheo, lo Pseudo-Ammonio (18, p. 5 Nickau), cita l'*incipit* per illustrare la differenza tra *ainos* e *paroimia* ("proverbio"), due generi entrambi 'esopici', ed entrambi con più di un parallelo, per esempio, nella letteratura indiana (si vedano, tra le altre, la favola dello sciacallo in *Mahābhārata* I 142, o quelle che il padre racconta ai figli sciocchi nel *Pañcatantra*). Anche in Archiloco, il tono è dimesso e colloquiale, come in un racconto popolare. È verosimile che il *de te fabula narratur* fosse rivolto a un traditore, come quello dell'epodo di Strasburgo (Ipponatte fr. *115 West²)⁴⁷.

Ancora una volpe, questa volta alle prese con un corvo, compare in una celebre favola di Fedro (I 13), il principale raccoglitore di *logoi Aisopikoi* in lingua latina, che nel I sec. d.C. tradusse, emulò, continuò l'opera del suo semi-legendario predecessore greco⁴⁸. Anche in questo caso, lo scontro è tra intelligenza e forza, o tra cultura e natura:

Chi gode a esser lodato con parole ingannevoli
di solito la paga, e si pente con vergogna.
Da un finestra un corvo prese un pezzo di cacio

⁴⁶ Sulla semi-legendaria figura di Esopo e la tradizione favolistica greca, vd. soprattutto Jedrkiewicz 1989, Kostantakos 2013 e Ferreira 2014.

⁴⁷ Su Archiloco, vd. Neri 2011, *ad l.* (con bibl.), in part. 48, 195, 343 (per l'*ainos*).

⁴⁸ Su Fedro, vd. da ultimo Baeza 2011.

e voleva mangiarlo, sulla cima di un albero.
 Una volpe lo vide, e cominciò a parlargli:
 “Ma che splendore, corvo, che sono le tue penne!
 Quanta bellezza serbi nel tuo corpo e nel volto!
 Se avessi anche la voce, non ti precederebbe alcun alato”.
 Allora, quello sciocco, per mostrar la sua voce
 perse di bocca il cacio, che la volpe ingannevole
 rapidamente prese con i suoi denti avidi.
 Allora pianse il corvo, stupefatto e ingannato.
 Questa storia comprova quanto valga l’ingegno;
 ché l’accortezza sempre vale più della forza.

Nel III sec. d.C., anche Babrio si diletta a raccogliere e a comporre favole in versi ‘zoppi’, cioè nell’antico coliambo (o scazonte) impiegato dal giambografo Ipponatte (VI sec. a.C.), ma in un ritmo ormai determinato dall’accento più che dalle quantità sillabiche. Vi figura – a ennesima testimonianza dell’inesauribile vitalità e resistenza dei *plots* popolari – anche la favola della volpe e del corvo vanitoso (77 Luzzatto-La Penna):

Un corvo stava in piedi con del cacio nel becco:
 Una volpe scafata, che bramava quel cacio,
 ingannò quell’uccello, contandogli così:
 “che belle ali che hai, corvo, che occhio penetrante,
 che mirabile collo: ostenti un petto d’aquila,
 domini con gli artigli tutte quante le bestie.
 Un uccello eccellente, ma sei muto e non gracchi!”
 A quell’elogio, il corvo si gonfiò nel suo cuore,
 gettò il cacio di bocca e prendeva a gracchiare.
 Lo prese lei, la furba, e con lingua ficcante
 gli disse: “non sei muto, ma la voce ce l’hai:
 hai proprio tutto, corvo, ma ti manca il cervello”⁴⁹.

Favole che effigiano pregi e difetti, situazioni-tipo della vita reale, parole dette e ridette molte volte, secondo schemi comuni, sentenze che sintetizzano un atteggiamento, una tecnica, una morale, e che perciò stesso divengono proverbiali, per essere di nuovo ripetute, adattate, elaborate. Non stupisce che già gli antichi – come il citato Pseudo-Ammonio – notassero la vicinanza tra la tradizione favolistica e quella proverbiale, entrambe originatesi dalla vita quotidiana, a livello popolare, ma entrambe aperte a riusi anche letterari, persino aulici, in quella costante dialettica tra ‘alto’ e ‘basso’, tra ‘popolare’ e ‘colto’ che è una delle cifre distintive della letteratura greca, e anzi della cultura europea e occidentale *tout court*⁵⁰.

6.6. Della poesia anonima, non d’autore, che le consorterie aristocratiche greche recitavano, per lo più improvvisando, nelle loro simposiastiche riunioni, non è rimasto – oltre alle ampie sezioni ‘anonime’ confluite nella silloge teognidea – che un piccolo *corpus* di 25 componimenti della fine del VI e dell’inizio del V sec. a.C., già riunito forse nel IV secolo, certamente già consolidato alla fine del I sec. d.C. (cf. test. 8 Fabbro), e infine trasmesso in blocco nei *Deipnosofisti* di Ateneo (XV 694c-695f = fr. 1-25 Fabbro = *Poetae Melici Graeci* 884-908)⁵¹. Gli antichi li chiamavano *skolia* (così già Pindaro fr.

⁴⁹ Per Babrio, oltre all’edizione di Luzzatto-La Penna 1986, si veda il citato Perry 1952, Tournier-Chausserie-Laprée 2006 e, sul piano critico-testuale, Vaio 2001 (con bibl.).

⁵⁰ Fondamentali in proposito sono i lavori di R. Tosi (2011, 2014, 2017 e *DSL*³, in particolare).

⁵¹ Cf. test. 4a Fabbro. Vi figurano altresì un componimento di Ibria cretese (*Poetae Melici Graeci* 909) e un carne di Aristotele per Ermia di Atarneo (*Poetae Melici Graeci* 842). I moderni vi aggiungono poche ulteriori vestigia di canti da simposio testimoniati da commedie di Aristofane (*Vespe* 1225, 1239-1244, *Pace* 289 = *Poetae Melici Graeci* 911-912, 916), dallo stesso Ateneo (XI 783e, XIV 625c = *Poetae Melici*

122 Maehler)⁵², un nome forse di origine non greca e di etimo assai dibattuto⁵³, ma che i Greci reinterpretarono per lo più alla luce della successione libera e irregolare (*skolios*, “storto”, “tortuoso”⁵⁴) degli estemporanei interventi poetici dei convitati a simposio, spesso accompagnati dal *barbiton* (una piccola cetra da simposio) o dall’aulo e caratterizzati da una musica più rilassata e da contenuti che lasciavano ampio spazio a favole animalesche (come gli *ainoi* sopra citati), proverbi popolari, massime, *gnomai*. Non è escluso che tra questi assai eterogenei materiali potesse trovarsi qualche verso d’autore o successivamente attribuito a qualche nobilitante *auctoritas*⁵⁵. Secondo il peripatetico Dicearco (fr. 88 Wehrli = test. 2a Fabbro)⁵⁶, esistevano tre tipi di *skolia*: quelli cantati da tutti, all’inizio del simposio (forse il peana che precedeva le libagioni di rito), quelli cantati individualmente in serie, e quelli cantati solo dai più dotati (forse ‘pezzi d’autore’ d’impronta encomiastica⁵⁷). I carmi sono per lo più brevi, due o quattro versi ciascuno, non di rado in metri eolici, e la *facies* linguistica, pur nella prevalenza dell’attico, è assai variegata. Ne è un esempio questo tetrastico-*Priamel*⁵⁸, una notevolissima variazione sul tema comune della “cosa migliore” o “più bella”, tipicamente conviviale, ma tutt’altro che ignoto alla poesia ‘alta’⁵⁹. Nelle espressioni superlative dei Sette Sapienti (cf. per es. Diogene Laerzio I 35-37), come nelle sbrigative classifiche di Prassilla (*Poetae Melici Graeci* 747), la graduatoria dei valori apollinei e panellenici delle aristocrazie trova regolarmente nella poesia⁶⁰ nuove occasioni di riaffermazione e di discussione, di ‘conferma’ di classe e di elaborazione concettuale:

Per un mortale il meglio è aver salute,
secondo esser bello d’aspetto,
e terzo arricchir senza frodi,
e quarto far baldoria con gli amici.

Elementare la struttura del carme, dove a ciascun valore è assegnato un verso, in ordine decrescente di graduatoria. L’affermazione del primato della salute (v. 1) è frequente nella riflessione sapienziale greca⁶¹, e tipico, nelle sue implicazioni etico-estetiche, è altresì l’elogio della bellezza⁶², mentre il motivo di arricchire “onestamente”⁶³ tempera l’altrettanto diffuso apprezzamento dei beni materiali⁶⁴; un’estemporanea ancorché topica

Graeci 913, 910), e dai lessicografi (*Poetae Melici Graeci* 914-915), 6 carmi attribuiti ai Sette Sapienti, trasmessi da Diogene Laerzio (I 35, 61, 71, 78, 85, 91), oltre a un papiro del III sec. a.C. (*Papiro di Berlino* 13270) che riporta malconci resti di versi forse del IV sec. (*Poetae Melici Graeci* 917). Sui *carmina convivialia*, vd. soprattutto Fabbro 1995 (*passim*) e ora Budelmann 2018, 254s.

⁵² Li avrebbe inventati il solito Terpendro (cf. test. 1 Fabbro).

⁵³ Cf. testt. 2-7 Fabbro.

⁵⁴ Cf. fr. 9,4 Fabbro = *Poetae Melici Graeci* 892,4.

⁵⁵ Il fr. 7 Fabbro (*Poetae Melici Graeci* 890) fu assegnato a Simonide, il fr. 8 Fabbro (*Poetae Melici Graeci* 891) riflette un carme alcaico (fr. 249 Voigt), l’ultimo dei quattro canti per il tirannicida Armodio (fr. 10-13 Fabbro = *Poetae Melici Graeci* 893-896) fu ritenuto di un certo Callistrato, il fr. 14 Fabbro (*Poetae Melici Graeci* 897) fu variamente attribuito ad Alceo, Saffo e Prassilla, e il fr. 20 (*Poetae Melici Graeci* 903) alla sola Prassilla.

⁵⁶ Cf. test. 4a Fabbro.

⁵⁷ Come per es. Pindaro fr. *124a-*126 Maehler, e Bacchilide fr. *20B Maehler = *Enc.* fr. 3-4 Irigoin.

⁵⁸ Ammirato da Platone (*Gorgia* 451e-452a, cf. pure *Leggi* 631c, 661a), che lo definiva “eccellente”, messo in burla da un comico della ‘commedia di mezzo’ (V-IV sec.) quale Anassandride (fr. 18 Kassel-Austin), già attribuito – secondo un commentatore di Platone (p. 133 Greene) e diversi altri testimoni – ora a Simonide (cf. *Poetae Melici Graeci* 651), ora a Epicarmo (fr. 250 Kassel-Austin), e noto pure ad Aristotele (*Rettorica* II 21, 1394b 13; cf. Clemente Alessandrino, *Stromati* IV 23,1s.).

⁵⁹ Cf. Teognide 255s., e inoltre (e.g.) *Odissea* IX 5-11, Mimnermo fr. 8 West², Saffo fr. 16 Voigt, Pindaro, *Olimpica* 1,1-7, Sofocle fr. 356 Radt².

⁶⁰ E, a partire dal IV sec., nella filosofia platonica: si veda per es. l’*Eutidemo*, 279a-b.

⁶¹ Da Teognide (255), a Sofocle (fr. 356,2 Radt²), sino a Filemone (fr. 150,1 Kassel-Austin).

⁶² Cf. per es. Tirteo fr. 10 West², Teognide 933s., Pindaro, *Olimpica* 9,65s.

⁶³ Forse in polemica contro i *kakoi*, l’emergente “plebaglia” mercantile; il motivo occorre anche in Solone (fr. 13,7s. West²) e in Teognide (753: “arricchisci onestamente”).

⁶⁴ Cf. fr. 27 Fabbro = *Poetae Melici Graeci* 910, nonché per es. Esiodo, *Opere* 313, Teognide 699s., 1157s.

aggiunta *inter vina* pare il quarto verso, dove il verbo *heban* designa il pieno godimento della gioventù nella festa simposiale “con gli amici”⁶⁵. Il pensiero suggella brillantemente l'intervento poetico e propizia la continuazione della festa collettiva, e della comune poesia.

Nelle dirompenti lotte politico-sociali che segnarono la parte terminale del VII sec. a.C. e tutto il VI, decretando il progressivo ancorché intermittente declino dell'antica aristocrazia dei *gene* (le grandi famiglie nobiliari), il nome di Teognide di Megara è indissolubilmente associato a un composito *corpus* di 694 distici elegiaci – più un'altra quarantina di versi tra quelli *incertae sedis*, i *dubia* e gli epigrammi – in età bizantina inegualmente divisi in due libri (vv. 1-1220 il primo, vv. 1231-1389 il secondo, integralmente pederotico, mentre di dubbia collocazione sono i vv. 1221-1230). Di quei composti *gene* e dei loro rituali simposi tale raccolta rappresenta il più significativo repertorio poetico, l'album di famiglia continuamente incrementato nella storia, per addizione, concrezione e riuso di sentenze (*gnomai*) e di riflessioni conviviali, spesso di anonimi simposiasti, in qualche caso di altri poeti già affermati, come Tirteo, Mimnermo, Solone. Questa antologia collettiva e d'ambiente dovette molto presto addensarsi intorno a un nucleo d'autore (la cui precisa delimitazione costituisce un vero e proprio rebus), documentato soprattutto nei primi 250 versi, caratterizzato da uno stile severo e contrassegnato dall'apostrofe a un canonico *pais eromenos*, Cirno (76 volte) Polipaide (9 volte), il dedicatario del libro⁶⁶. Se può essere considerato una figura storica⁶⁷, Teognide dovette essere il più celebre cantore di un'eteria aristocratica e dei suoi valori – l'amicizia come solidarietà politico-sociale e la moderazione, l'avversione per il *demos* e il terrore della tirannide – e diede per ciò stesso il suo nome a un genere da simposio (un austero simposio seduto, di impronta laconica) che resisterà, sia pure in un inesorabile affievolimento, sino alla fine dell'età classica⁶⁸, ma che non mancherà di ospitare tra i suoi calici pensieri tradizionali e motivi popolari, come quello – ampiamente proverbiale – per cui “chi trova un amico, trova un tesoro”. Ma se l'oro è falso, non è difficile scoprire l'inganno, mentre la falsità di un uomo, specie di un amico, è la cosa più difficile e dolorosa da accertare. Temi sapienziali di lunga data⁶⁹, l'amicizia e la sua affidabilità sono motivi cari anche alla *Silloge teognidea* (ne fa fede la sequenza gnomologica ai vv. 53-128, conclusa proprio da questa elegia), anche se questa *philia* è strettamente connessa, fino a coincidere, con quella solidarietà di casta sempre più in crisi di fronte alle contaminanti immissioni di 'gente nova' nelle città un tempo dominate dalle eterie aristocratiche (vv. 199-128):

L'accecamento dell'oro fasullo e dell'argento si può sopportare,
o Cirno, e del resto scoprirlo è facile per l'uomo esperto. 120
Ma se l'animo di un uomo, un amico, si celi nel profondo dentro al petto
e sia menzognero, ed un cuore ingannevole tenga di dentro,
è questa la maggiore falsità che un dio per i mortali abbia creato,
ed il constatarlo è tra tutte la cosa più triste e penosa.

⁶⁵ Cf. Anacreonte, *Poetae Melici Graeci* 374,3, 378,2, 402a,1; eloquente, in proposito, il fr. 19,1 Fabbro (*Poetae Melici Graeci* 902,1): “bevi con me, con me festeggia, ama, inghirlanda”.

⁶⁶ Nel cui nome (per qualcuno parlante, “il bastardo figlio dell'arricchito”), che compare in 306 versi complessivi, si volle vedere il dibattutissimo “sigillo”, che ai vv. 19-26 il poeta dichiara di avere apposto alle proprie elegie per evitare ‘furti’ e contraffazioni (ma forse si tratta piuttosto del suo inconfondibile stile).

⁶⁷ Originario di Megara (Iblea, in Sicilia, secondo la *Suda* ϑ 136 Adler e già Platone, *Leggi* 630a, contestato da Didimo nello *scolio* a Platone, *ad. l.* e da Arpocrazione ϑ 6 Keaney, che pensavano più verosimilmente a Megara Nisea, ai confini dell'Attica), forse esiliato in Sicilia, in Eubea e a Sparta (cf. vv. 783-788), e vissuto tra il VII e il VI sec. a.C. (ogni datazione più precisa è meramente congetturale). Su Teognide, vd. Neri 2011, 28-32, 161-170, 336s., 457 (con bibl.).

⁶⁸ Cf. ancora Isocrate 3,42s. E forse non è casuale che la tradizione diretta della 'sua' antologia non si sia mai interrotta: le edizioni moderne possono fondarsi su una cinquantina di codici medioevali (il principale è il *Parisinus* suppl. gr. 388, del X sec.).

⁶⁹ Per il filone pessimista, cf. per es. *Salmo* 41,10, *Geremia* 9,3, *Michea* 7,2, etc.

Ché l'animo di un uomo o di una donna non potresti conoscerlo davvero 125
già prima di averlo provato, sì come una bestia da giogo,
né mai potresti fartene un'idea come di fronte ad un frutto maturo:
infatti l'aspetto esteriore inganna sovente il pensiero.

“Non si può sapere di essere buoni finché non ci si è assaggiati”, recita una fortunata *gag* di Alessandro Bergonzoni. E per gli uomini – cui non è dato di riconoscere *primo obtutu* il bene e il male, il falso e il vero – le ostili intenzioni di un amico, nascoste sotto l'ipocrisia dei sorrisi, si scoprono “solo vivendo”, all'impietosa prova dei fatti. Se l'oro e l'argento fasulli si riconoscono a colpo d'occhio d'esperto, la prova dell'amico impone il rischio del vivere e del giocarsi, con la possibilità di essere giocati. Per questo, se le persone di valore ‘valgono tant'oro quanto pesano’⁷⁰, la scoperta di un amico vero vale quella di un giacimento di ricchezze. “Se tu hai degli amici, sappi che hai dei tesori, afferma un trimetro giambico dei *Monostici* pseudo-menandrei (810 Jäkel), destinato ad aprire una lunga tradizione proverbiale (di cui offre un esempio anche Plauto, nel *Truculentus*, v. 885 *ubi amici ibidem opes*). “L'amico fedele è un riparo sicuro: chi lo trova, trova un tesoro”, è la forma definitiva del motivo, cristallizzata nel deutero canonico *Siracide* (6,14). Se si inverte l'ordine dei fattori, la sapienza non è matematica e il risultato cambia, trasformando la consolazione in amarezza, la sincerità in falsità, l'oro in latta. Che i tesori richiamino gli amici è un'amara constatazione reperibile nei salomonici *Proverbi* (14,20, 19,4) come nel *corpus* democriteo (68 B 101, 106 Diels-Kranz), e infine in un anonimo epigramma popolare, che sapidamente ricompone e valuta le due tradizioni (cf. Tosi, *DSLG*³ 1164 nr. 1716):

Trova un amico e troverai un tesoro,
dice la Bibbia, e son parole d'oro;
per altro credo meglio se tu dici:
Trova un tesoro, e troverai gli amici.

6.7. L'esigenza di ‘trovare’ qualcosa sta altresì alla base dei canti di questua, che accompagnavano una sorta di breve carnevale evergetico collocato in alcuni momenti dell'anno, in autunno o a primavera. ‘*Trick or treat*’ suona l'infantile ricatto, proferito la notte di *Halloween*, da ragazzi muniti di zucche. Un momentaneo mondo alla rovescia, in cui una giovinezza senza potere tracima dalla sua quotidiana marginalità, e invade strade e case, con licenza di accattare, schernire, minacciare: “dolcetto o scherzetto?”⁷¹.

Tra i canti di questua spicca l'*Eiresione* (lett. “*Il ramo [d'ulivo o d'alloro] avvolto nella lana*”), di cui la tradizione ha preservato due forme, una samia e una ateniese, la prima trādita nella pericope samia (29-33) dalla *Vita Homeri Herodotea* (33,394-396), in cui la questua è tema e funzione del canto, l'altra – di appena tre esametri – da Plutarco, nella *Vita di Teseo* (22), in cui la questua resta in ombra e spicca il ramo. L'anonimo estensore della *Vita* (che pretenderebbe di spacciarsi per Erodoto) gabella come di Omero alcuni *Volkslieder*, tra cui l'*Eiresione* samia, che l'ormai vecchio poeta avrebbe cantato a Samo, con alcuni ragazzi, per fare la questua presso i ricchi locali, inaugurando una tradizione poi ripetuta ogni anno, in occasione della festa di Apollo. Tema e scopo sono evidenti sin dall'‘attacco’, esplicitamente corale (vv. 1-6):

Noi ci siamo rivolti alla magione di un uomo assai potente,
che gran potere e gran voce detiene, e gran fortuna ha sempre:
apritevi da soli, voi, battenti: fa ingresso la Ricchezza

⁷⁰ L'immagine è implicita nell'*Iliade* (XXII 351), per Ettore, come nelle bibliche *Lamentazioni* (4,2), per i figli di Sion.

⁷¹ Sui canti di questua, si vedano ora Palumbo Stracca 2014a-b, 2017, De Stefani 2018, 11-49, e G. Genova in questo *Dizionario* (pp. ???-???)

in abbondanza e, insieme alla Ricchezza, la Gioia tutta in fiore,
e la nobile Pace: se ci sono dei vasi, siano pieni!
Ed impastata, sempre, dalla madia, scenda giù una focaccia!

Il componimento continua con la menzione di altri beni e fortune che i questuanti augurano alla casa (vv. 7-10), con la sottolineatura – nel passaggio alla prima persona singolare (che denuncia stratificazione e/o rielaborazione/interpolazione seriore) – dell'annuale, primaverile rituale della richiesta (v. 11 “torno, sì, torno ogni anno, proprio come una rondine”), e infine con la formulare richiesta di dono (vv. 13-15). La plutarchea *Vita di Teseo*, nel ricordare l'autunnale festa ateniese dei *Pianepsia* (in cui si preparava una zuppa di legumi per ricordare il pasto di Teseo e compagni di ritorno da Creta), menziona invece la cerimonia dell'*Eiresione* (attica) come festa di cessazione della sterilità e una canzonetta popolare di tre esametri, menzionata in forme e con notizie diverse (a ennesima testimonianza dello statuto ‘aperto’ del canto popolare) da diverse fonti⁷², con cui – par di capire – alcuni “bambini” accompagnavano un ragazzo “con i genitori ancora viventi”, che portava alla porta del tempio di Apollo un ramo d'ulivo avvolto nella lana e carico di frutti (22,7):

Eiresione porta fichi e pani, in abbondanza e pingui,
e miele in una tazza, ed olio con cui ungersi e strigliarsi,
ed una coppa di buon vino schietto, perché ubriaca dorma.

Il tema della questua è rielaborato e letterarizzato, sia pure in un testo ‘popolareggiante’, da Fenice di Colofone (fr. 2 Diehl³), in coliami ionici con cui questo poeta alessandrino in odore di cinismo paga il suo tributo al suo conterraneo Ipponatte, la cui figura costituì un polemico punto di riferimento poetico per molti ‘callimachei’⁷³. Ma quanto Fenice abbia messo in versi regolari un canto popolare (autunnale?) che gli era noto, e quanto lo abbia invece ricreato, è naturalmente impossibile dire. La sua versione in ogni caso, di cui si riportano qui i primi nove versi, dovrà dirsi una delle possibili forme che il canto popolare, come ogni canto popolare, ha assunto nel corso della sua storia⁷⁴:

O gente illustre, date alla cornacchia una manciata d'orzo,
alla serva d'Apollo, o un piatto di frumento
o un pane, o una moneta, o che si vuole.
Date, illustri signori, quel che ciascuno ha in mano
alla cornacchia: e un chicco di sale prenderà;
costei ama moltissimo mangiare questa roba.
Chi adesso dona sale, poi donerà del miele.
Ragazzo, apri la porta: la Ricchezza ha bussato,
e alla cornacchia porti la ragazza dei fichi.

Qualcosa del genere accadeva anche a Rodi, nel primaverile mese Boedromione, per iniziativa del saggio Cleobulo, ideatore di una spregiudicata ‘finanziaria’. A ennesima riprova dell'anzianità dei trucchi con cui la politica sfrutta o controlla – offrendo loro effimeri carnevali – le ‘antipolitiche’ pulsioni alla trasgressione (*Poetae Melici Graeci* 848).

⁷² Cf. Clemente Alessandrino, *Stromati* IV 7,3, Pausania Atticista ε 17 Erbse = Eustazio, *Commento all'Iliade* 1284,1-15, *scolio* a Aristofane, *Cavaliere* 729, *Pluto* 1054 (Aristofane allude all'uso ateniese di appendere il ramo d'ulivo sulle porte delle case anche in *Vespe* 399), *Suda* ε1 184 Adler, *Etymologicum Magnum* 303,22 Gaisford. Su entrambe le *Eiresionai*, oltre a G. Genova (p. ???-???) si veda Palumbo Stracca 2014b (anche sui numerosi problemi testuali e interpretativi) e De Stefani 2018, 15s.

⁷³ Su Fenice, vd. da ultimo De Stefani 2018. Sulla fortuna di Ipponatte in età alessandrina, cf. Degani 1984, 36-57.

⁷⁴ Per il testo, vd. De Stefani 2018, 25-49; cf. Palumbo Stracca 2017, 128-130.

Ateneo VIII 360b-d: “Sono dunque chiamati ‘cornacchisti’ coloro che vanno alla questua con la cornacchia, come dice Panfilo di Alessandria nei libri *Sui nomi*; e le cose che cantano sono chiamate ‘cornacchismi’, come racconta Agnocle di Rodi nei *Cornacchisti*: si chiama inoltre ‘rondinare’, presso i Rodî, un altro tipo di questua, di cui parla Teognide nel secondo libro *Sui sacrifici di Rodi* (526 F 1 Jacoby), quando così scrive: ‘I Rodî chiamano dunque ‘rondinare’ una forma di questuare che ha luogo nel mese Boedromione; viene detto rondinare per il rituale cantilenare:

Viene vien la rondine
a portar belle stagioni,
e belle annate,
bianca sul ventre, e
nera sulla schiena; 5
non fai saltare fuori una focaccia
dalla casa opulenta,
e un coppettin di vino,
e un cestin di formaggio?
Ed anche pan di grano 10
e di legumi
la rondine non spregia: ce ne andiamo o prendiamo?
L’un, se darai qualcosa; se invece no, non soprassederemo:
prendiam la porta, oppure l’architrave,
oppur la donna che è seduta dentro; 15
bassa è: la porteremo facilmente.
Se poi porti qualcosa, possa portarlo grande;
apri, apri alla rondine la porta:
perché non siamo vecchi, ma bambini.

Inventò per primo tale questua Cleobulo di Lindo, una volta che a Lindo vi fu bisogno di raccogliere sostanze⁷⁵.

La canzone è in parte citata e in parte parafrasata e commentata – quasi certamente sulla base dell’epitome di Ateneo – da Eustazio (*Commento all’Odissea* 1914,45-53), secondo cui “rondinare era presso i Romani (errore per Rodiesi) una forma di questua che avveniva nel mese Boedromione, chiamata così per la consuetudine di ripetere la strofetta che segue: ‘viene, vien–schiena’”. Accanto ai ‘rondinisti’, Eustazio ricorda pure i ‘cornacchisti’ – che andavano alla questua con la cornacchia, e i cui canti venivano detti ‘cornacchismi’ – per offrire infine alcune esegesi puntuali dei nostri versi: “bisogna inoltre sapere che nei versi citati, ‘focaccia’ è un agglomerato di fichi; ‘coppettino’, poi, in Licofrone è una coppa, donde il derivato coppettino, come boccalino da boccale. ‘Pan di tuorlo’ è una schiacciata, cui viene mescolato anche un tuorlo d’uovo. Quanto poi a ‘l’un, se darai qualcosa; se invece no, non soprassederemo’, l’espressione è ellittica; e c’è pure dell’allusività”. Ai ‘rondinisti’ faceva cenno, del resto, già il lessico di Esichio (χ 324 Cunningham); all’origine di queste notizie sta probabilmente il lessico in 95 libri dell’alessandrino Panfilo (I sec. d.C.), usato da Ateneo, spesso epitomato e fonte di lessici successivi. Agnocle di Rodi e i suoi *Cornacchisti* non sono altrimenti noti. Teognide è uno storico – probabilmente rodiese – di età incerta. Boedromione era un mese autunnale ad Atene, evidentemente primaverile a Rodi (cf. Bickerman 1968, 20): ma la presenza di ‘cornacchismi’ fa pensare che esistessero anche questue autunnali (come quella di *Halloween*, appunto), perché la cornacchia (giusto all’‘opposto stagionale’ della rondine) «only appears in Greece during the winter» (Thompson 1936, 169). Cleobulo, tiranno di Lindo, fu talvolta annoverato tra i Sette Saggi, ma la notizia che gli attribuisce l’invenzione – per ragioni di necessità – di tale questua non è mai sembrata molto credibile agli studiosi. Incerto ogni tentativo di ricostruire una forma unitaria del carne a livello metrico e dialettale, e di datarla con sicurezza: il processo di rielaborazione ed ‘esportazione’ dialettale di un originario testo in dorico dovette cominciare molto presto. Tra i canti di questua (oltre a quelli citati qui *supra*), va annoverato anche *Poetae Melici Graeci* 882 (nei *Prolegomeni* a Teocrito Bb, p. 3,9-15 Wendel), là dove si dice che i campagnoli “che venivano vinti (negli agoni musicali) andavano mendicchi per i sobborghi a raccogliersi il cibo. Cantavano dunque altri motivi, giocosi e scherzosi, e quindi aggiungevano parole di buon augurio:

⁷⁵ Sul ‘Canto della rondine’, cf. ora Palumbo Stracca 2014a e De Stefani 2018, 13-15.

Fa entrar la buona sorte,
fa entrare la salute,
che dalla dea portiamo,
che quella avea annunciato (?)⁷⁶.

6.8. *'Jump down, turn around, pick a ball of cotton'*. Cotone, lana o fascine, il canto che accompagna il lavoro, ripetuto magari sino a dar vita a un genere, non ha mai aspirato alla dignità della poesia d'autore. Composto per dare ritmo a un mestiere (e qui, forse, ringraziamento a Demetra, che a quel lavoro dà frutto), non esige il mestiere del poeta. Il suo orizzonte sono muscoli sudati sui campi, fuori le mura (*Poetae Melici Graeci* 849):

Ateneo XIV 618d: "Semo di Delo, nel trattato *Sui peani* (396 F 23 Jacoby), dice: 'I fasci d'orzo, li definivano 'covoni' se presi singolarmente, 'uli e iuli', invece, quando venivano riuniti sino a formare un'unica fascina composta da più parti; e anche Demetra, ora 'Verde', ora 'Iulò'. Sulla base delle invenzioni di Demetra, dunque, chiamano 'uli e iuli' sia i frutti, sia gli inni per la dea'. Demetrùli e belliùli; nonché

Lancia l'ulo, l'ulo, quello che è più grande, lancia l'iulo.

Altri, tuttavia, dicono che si tratta del canto di lanaioli⁷⁷.

Le stesse notizie sono offerte da Eustazio (*Commento all'Iliade* 1162,40-44), che cita proprio "i libri di Ateneo", e riporta quindi alcune (par)etimologie del termine 'iuli', adottato "forse per la somiglianza con la lanugine sul volto nella prima giovinezza, o con il piccolo millepiedi, o per via del fatto che li si riduceva a un tutto compatto (*iouloi < ienai eis holoteta*)". Il dotto ricorda poi "gli iuli di Demetra", o "demetriuli", o ancora "belliuli", dove "ulo non potrà certo rivelare qualcosa di funesto, ma, al contrario, qualcos'altro di buon augurio. Come, per esempio, ciò che è intero, integro, e raccolto o compattato insieme". Come canti di accompagnamento per il lavoro (una branca privilegiata del canto 'popolare'), gli 'iuli' compaiono sin dall'età alessandrina, a partire dall'*Hermes* di Eratostene di Cirene (fr. 10 Powell: "là dove l'operaia salaritata, là nell'alto vestibolo / focacce d'orzo stava preparando e belli iuli cantava"). Secondo Apollodoro di Atene (244 F 149 Jacoby), gli 'iuli' sarebbero gli inni, o "anche i canti in sé", mentre per l'*Onomastico* di Polluce (I 38), si tratterebbe degli inni per Demetra. Lo stesso si afferma in uno scolio ad Apollonio Rodio I 972 (p. 85 Wendel), dov'è citata l'autorità di Didimo (*Lessico comico* fr. 32, p. 66 Schmidt) per criticare l'accezione che al termine aveva attribuito Eratostene⁷⁷. Demetra è detta 'Verde' perché dea dei germogli. I "lanaioli" rimandano al valore di *oulos* aggettivo, 'lanoso'⁷⁸.

6.9. Si fa festa per Dioniso, se ne celebra la virile potenza: uomini in maschera, variopinti servitori del fallo, avanzano in corteo, con esibita solennità. Il silenzio fa posto a poesia nuova di zecca, primizia per Bacco, orgogliosamente improvvisata, deliberatamente antiletteraria, perché sprezzante le "odi del passato". Sarà anzi la letteratura, la poesia 'politica', a "riarrangiare", se l'antipolitico' prato dove l'Ippolito euripideo (vv. 73-77) è andato a cogliere fiori per la sua Artemide è davvero la copia e non il modello (*Poetae Melici Graeci* 851):

Ateneo XIV 622a-d: "Semo di Delo, nel trattato *Sui Peani* (396 F 24 Jacoby), dice: 'I cosiddetti 'improvvisatori', coronati d'edera, recitavano lentamente; in seguito, vennero quindi denominati giambi, tanto loro quanto le loro poesie. I cosiddetti 'rittifalli', poi, sono incoronati, hanno maschere di ubriachi, e guanti variopinti; usano inoltre tuniche listate di bianco, e si cingono con un tarantino che li copre sino alle caviglie. Entrati quindi in silenzio attraverso il portale, quando giungono in mezzo all'orchestra, si voltano verso gli spettatori e dicono:

⁷⁶ Vd. Merkelbach 1952; Lambin 1992, 351-375; Marchiori 2001, 895-898.

⁷⁷ Si vedano anche lo scolio ad Apollonio Rodio II 43 (p. ??? Wendel), Esichio τ 762 Latte, Fozio μ 149-152 Theodoridis, l'*Etymologicum Magnum* 472,35s. Gaisford, e la *Suda* τ 442 Adler). Per Semo di Delo, cf. *Poetae Melici Graeci* 848 (§6.7).

⁷⁸ Cf. Trifone fr. 113 von Velsen.

- (a) Fate luogo, fate un largo
spazio libero pel dio:
perché vuole, il dio, diritto e rigonfio di salute
avanzare in mezzo.

Quanto ai ‘fallofori’, dice, ‘non portano la maschera, ma cingendosi il capo di una visiera di serpillo e d’acanto, vi sovrappongono una fitta corona di viole e di edera; e avvolti in cappottoni vengono avanti gli uni dal corridoio laterale, gli altri attraverso le porte centrali, marciando a tempo e dicendo:

- (b) Per te, Bacco, questa Musa abbelliamo,
versando in vario canto scempio ritmo:
nuova, virginea, non già riarrangiata
con odi del passato; è invece un inno
del tutto intatto a cui qui diamo inizio.

5

Poi correvano in avanti e incominciavano a schernire chi avevano prescelto: lo facevano da fermi, in piedi. Il falloforo, invece, avanzando diritto, cosparso di nerofumo”⁷⁹.

Il tarantino è una veste fatta di velo fine e trasparente, i “cappottoni” (*kaunakai*) mantelli di lana di origine persiana, a cui erano attaccati fiocchi di lana⁸⁰. L’acanto (*paideros*, lett. “amor di fanciullo”) fioriva, secondo Pausania (II 10,5), solo nel santuario di Afrodite a Sicione. In (a), “diritto e rigonfio” è ovviamente il dio Fallo. Lo “scempio ritmo” di cui parla (b) è quello del trimetro giambico. Un chiaro parallelo di (b) si ha nell’*Ippolito* euripideo (vv. 73-77), dove lo stesso Ippolito dice: “Per te questo intrecciato serto, adorno, / porto, padrona, da un intatto prato / dove pastor non vuol nutrir le greggi, / né ferro giunse mai; un intatto prato / che solo l’ape taglia, a primavera”.

6.10. Erotica *aubade* locrese, forse il primo esempio di un genere di grande fortuna (dagli epigrammi ellenistici⁸¹ a *Pàrtite amore adéo*), e a cui pure la letteratura dotta indulgerà, ben oltre il *topos*, nello struggente dialogo pre-mattutino degli shakespeareiani Giulietta e Romeo (atto III, scena V). Ma qui è catalogata tra i “canti scoppiettanti” – giusto il contrario di quelli “ben curati” – che non sta bene prendere “in seria considerazione” (*Poetae Melici Graeci* 853):

Ateneo XV 697b-c: “A Democrito, che così diceva, Cinulco replicò: ‘Perché mi hai ricordato di quei calici?’ – per dirla con il tuo Filone – quando nessuno avrebbe dovuto dire alcunché che fosse degno di seria considerazione in presenza del pancione Ulpiano⁸². Costui infatti fa più festa ai canti scoppiettanti che a quelli ben curati; quali sono, per esempio, le cosiddette ‘lochrine’, adulterine – alcune – per natura, come anche la seguente:

Ehi, che t’accade, non tradirci, ti scongiuro
prima che quello torni, salta su,
che un qualche grande male non ti faccia,
e a me, la sventurata.
Ecco, si è fatto giorno ormai: non vedi
la luce che attraversa la finestra?

5

⁷⁹ Per Semo di Delo, cf. *Poetae Melici Graeci* 848 (§6.1.). Sui cortei fallici, cf. Pickard-Cambridge 1962, 132-147.

⁸⁰ Vd. MacDowell 1971, 278s., nel commento ad Aristofane, *Vespe* 1137.

⁸¹ Cf. e.g. Antipatro Sidonio, *Antologia Palatina* V 3, Meleagro, *Antologia Palatina* XII 137, Marco Argentario, *Antologia Palatina* IX 286.

⁸² Cinulco, Democrito e Ulpiano sono personaggi dei *Deipnosofisti* di Ateneo. Filone (di Metaponto o più probabilmente di Nicomedia, se “il tuo” va inteso in senso geografico: Democrito era di Nicomedia) è auleta e poeta ellenistico (citato da Stefano di Bisanzio μ 168 Billerbeck) di età incerta.

Di canti di tal risma, infatti, è tutta piena la sua Fenicia, nella quale egli stesso si aggirava suonando la zampogna, insieme a quelli che compongono i cosiddetti ‘porcellini’”.

Le ‘lochrine’ (i tradimenti dei Locresi erano proverbiali, come lascia intendere Esichio λ 1254 Latte) dovevano certo essere canti di argomento licenzioso. Al v. 2, “quello” è probabilmente il marito della donna *loquens*, che si rivolge all’amante (o addirittura al suo membro?). I “porcellini”⁸³, infine, erano arie di danza, presumibilmente a tema scabroso⁸⁴.

6.11. La politica alla mola: nel canto di un’anonima donna di Ereso, sottofondo di una *routine* poco esaltante, il compagno di fatica è niente meno che Pittaco, re molitore. Consueto *topos* del Saggio (non a caso compreso tra i Sette), che governa da uomo del popolo, che impara a sue spese a non sognare matrimoni aristocratici, e che non disdegna – come poi Gandhi, con il suo telaio – l’umiltà del lavoro manuale? O velenoso *Witz* contro il tiranno colpito da Alceo, e qui raffigurato nell’atto di ‘macinare’ brutalmente il suo popolo? O ancora l’oscena *boutade* di femmine fantasticanti, sul lavoro, la mirabile *ars molendi* di un grande maschio? (*Poetae Melici Graeci* 869):

Plutarco, *Convito dei Sette Saggi* 14,157d-e: “Talete, motteggiando, disse che Epimenide aveva ragione a non volersi dar la briga di macinare e cuocere il cibo per sé, proprio come Pittaco. ‘Quando ero a Ereso infatti’, soggiunse, ‘mi capitava di ascoltare la mia padrona di casa che, stando alla mola, cantava:

Macina, mola, macina:
Macinava anche Pittaco,
quand’era re di Mitilene grande”.

Talete è lo scienziato-filosofo presocratico; Epimenide il filosofo, poeta, legislatore e taumaturgo di Creta; Pittaco l’esimnete, statista e legislatore di Mitilene: tutti e tre vissero tra il VII e il VI sec. a.C., il primo e il terzo furono compresi tra i Sette Saggi. Il fatto che a parlare sia il contemporaneo Talete non permette di escludere che il terzo *alei* sia la forma eolica (con accento ritratto) della terza persona del presente indicativo; la strofetta allora suonerebbe: “Macina, mola, macina: / Pittaco pure macina / lui che è re della grande Mitilene”. Le virtù molitorie di Pittaco sono ricordate anche da Eliano (*Storia varia* VII 4: “Pittaco faceva grandissimi elogi della mola, e vi aggiungeva quel famoso encomio, sul fatto che anche in piccolo luogo è possibile esercitarsi in modo eccellente. Vi era altresì un canto, così detto ‘della mola’”), da Diogene Laerzio (I 81), che cita Clearco (fr. 71 Wehrli), da Clemente Alessandrino (*Pedagogo* III 10,50,2 = I 265,18s. Stählin) e da Isidoro Pelusiota (*Epistole* I 470, *Patrologia Graeca* LXXVIII 440b). Sull’immagine di Pittaco uomo del popolo, pentitosi di un fallimentare matrimonio con una nobile, si sofferma Diogene Laerzio (I 79-81), mentre la ‘tirannia’ dell’esimnete è faziosamente bollata dal contemporaneo e rivale Alceo (fr. 69, 70, 129, 348, 429 Voigt; in particolare, ai fr. 70,7 e 129,23s. Voigt, si dice che Pittaco “divora” la città). Per il ‘macinare’ in senso ostile, è celebre il proverbio “i mulini degli dèi macinano tardi, ma macinano fino”⁸⁵.

6.12. Pallide vestigia di giochi infantili, residui di ‘prove di crescita’, frammenti di riti di passaggio. È una *polis* di bambini quella che emerge tra le pagine di un onomastico, ricapitolante nomi e *instituta* di un’infanzia che gioca. Una piccola società, che la politica ora ignora, ora organizza, ora blandisce (con programmi scolastici, strategie educative e colonizzazioni culturali affidate ai giocattoli), ma che spesso marca caratteri e personalità degli individui per vie autonome e misteriose (*Poetae Melici Graeci* 875s.):

Polluce IX 113: “Il gioco ‘della pentola’: uno sta seduto in mezzo e viene denominato ‘pentola’, mentre gli altri lo stuzzicano, lo provocano o addirittura lo percuotono correndogli intorno. Se uno viene preso da colui intorno al quale si gira, si siede al posto suo. In alcuni casi, uno si tiene

⁸³ Cf. Esichio κ 3307 Latte.

⁸⁴ Cf. Ateneo XV 697b-e.

⁸⁵ Cf. Tosi, *DSL*³ 1359 nr. 1982. Per una possibile accezione oscena del verbo (che sarebbe simile al nostro ‘guzzare’, da ‘aguzzare’), cf. Welcker 1844, 117; Blumenthal 1940; Page 1955, 170 n. 5.

attaccato alla pentola toccandone la sommità con la mano sinistra, correndo in cerchio, mentre gli altri lo percuotono e gli domandano:

Che fa la pentola?

Ed egli risponde:

Ribolle.

Oppure:

Chi c'è intorno alla pentola?

Ed egli risponde:

Io, Mida.

E se riesce a toccarne uno con il piede, questi comincia a girare intorno alla pentola al posto suo”.

Si tratta di un gioco infantile (conosciuto anche da Esichio χ 850 Cunningham e dalla *Suda* χ 619 Adler, con il nome di χύτρα ο χυτρίνδα, in questo secondo caso con il suffisso, tipico dei giochi, -ινδα), come quelli descritti nei frammenti successivi. Nella seconda versione, il cacciatore gira⁸⁶, tenendo una mano sulla ‘pentola’ e cercando di toccare, con un piede, qualcuno del cerchio dei cacciati. Mida era il leggendario re frigio che rendeva oro (e quindi ‘bloccava’) tutto ciò che toccava⁸⁷. Gioco e filastrocca alludono forse anche al tema della ‘bollitura nel calderone’⁸⁸, legato a pratiche iniziatiche⁸⁹.

Polluce IX 122: “Vi sono anche altri giochi, quali ‘in coppa’, ‘mosca bronzea’, ‘spunta o sole mio’, ... ‘tartitartaruga’ ...”.

(1) Polluce IX 123: “Quanto alla ‘mosca bronzea’, un solo fanciullo, dopo essersi bendati entrambi gli occhi con una fascia, si volge attorno proclamando:

Caccerò una mosca bronzea,

mentre gli altri rispondono:

Caccerai, non prenderai,

e lo percuotono con fruste di papiro, finché egli non ne prende uno”.

Il gioco della mosca bronzea è compiutamente descritto da Svetonio (*Sui giochi* fr. *17 Taillardat, ricostruito sulla base di Eustazio, *Commento all'Iliade* 1243,29-33): “Quelli che vennero dopo (Omero) le (alla mosca) intitolarono un gioco, che denominarono ‘mosca bronzea’. E ne danno la seguente descrizione: uno viene bendato con un cencio sugli occhi, e stando in piedi in mezzo a quelli lì raccolti, viene avanti dicendo: (v. 1). Quelli che stanno in cerchio lo percuotono con rami di papiro o con le mani e rispondono ‘non prenderai’. E se quegli riesce a prenderne uno, lo piazza al suo posto. Viene detta ‘mosca bronzea’ per un’esigenza di distinzione. Vi sono infatti – dicono – anche alcune mosche bronzee, associate agli scarabei, con la pelle color bronzo, che i fanciulli – dicono – cospargono di miele e poi lasciano libere”. Lo citava, con la ‘pentola’, già Eronda (12: “Alla ‘mosca bronzea’ oppure alla ‘pentola’ mi gioca, / od ancora, a forza di legare fili del capecchio / agli scarabei, finisce per sciuparmi pure il ‘vecchio’ [testa della conocchia]”), in un contesto dove è di scena – si direbbe – un bambino scalmanato⁹⁰.

⁸⁶ «Anticlockwise» (West 1993, 211).

⁸⁷ Diverse spiegazioni in Lambin 1975, 171.

⁸⁸ Per cui si veda, da ultimo, la Halm-Tisserant 1993.

⁸⁹ Sul gioco della pentola, vd. ora Dreoni 2018, 12-31 (con bibl.).

⁹⁰ Del tutto analoga (se non proprio lo stesso gioco, come dice Fozio μ 580 Theodoridis) doveva essere la μνίνδα, ricordata da Polluce (IX 113) e da Esichio (μ 1815 Latte), il cui nome deriverà da μνῖα (‘mosca’) o da μνείν (‘stringere gli occhi’, nell’atto del ‘miope’) + il suffisso -ινδα. Sul gioco della ‘mosca’ e sui suoi

(2) Polluce IX 123: “Quanto poi al gioco

Spunta o sole mio

comprende un battito di mani di fanciulli, con questo grido, tutte le volte che una nuvola attraversa il dio; donde anche Strattide, nelle *Fenicie* (fr. 48 Kassel-Austin): ‘Quindi il sole dà ascolto a quei bimbettini, / quando dicono ‘spunta o sole mio’”⁹¹.

Presente anche in Aristofane (*Isole* fr. 404 Kassel-Austin: “Tu dirai dunque come i bimbettini, ‘spunta o sole mio’”), questo grido puerile è ricordato dal lessicografo atticista (II sec. d.C.) Elio Dionisio (ε 43 Erbse, ricostruito sulla base di Eustazio, *Commento all’Iliade* 881,42-44), da Fozio (ε 1201 Theodoridis) e dalla *Suda* (ε 1684 Adler), che parlano di “strofetta proverbiale”. Lo svolgimento del gioco – se di un gioco e non semplicemente di un grido stereotipato si trattava – è ignoto. Incerti paralleli dell’allocuzione sono in Telesilla (*Poetae Melici Graeci* 718) e in Anacreonte (*Poetae Melici Graeci* 380: “Salve o luce mia, che con viso benevolo sorridi”)⁹².

(3) Polluce IX 125: “Quanto infine alla ‘tartitartaruga’, è questo un gioco di fanciulle, che ha una certa somiglianza con la ‘pentola’ (cf. *Poetae Melici Graeci* 875): una infatti sta seduta e viene denominata ‘tartaruga’, mentre le altre le corrono intorno chiedendo:

Tartitartaruga, che fai nel mezzo?

E lei risponde:

Volgo la lana e un filo di Mileto.

Allora quelle, di nuovo, gridano a gran voce:

E il figlio tuo, che fece per morire?

E lei dice:

Da candide cavalle in mar saltò”.

Il gioco, una sorta di versione femminile della ‘pentola’, è ricordato anche da Svetonio (*Sui giochi* fr. *19 Taillardat, ricostruito sulla base di Eustazio, *Commento all’Odissea* 1914,56-58): “Se poi qualcuno ritiene che il gioco ‘tartitartaruga’ abbia a che fare con il ‘rondinismo’ (cf. §6.7), sappia che questo è tutt’altro: mentre dunque una, che – dicono – denominavano ‘tartaruga’, stava seduta in mezzo, le fanciulle che le correvano intorno la interrogavano e la stavano a propria volta ad ascoltare in una filastrocca giambica a botta e risposta, che fa così: (vv. 1-4). In questi versi il ‘tarti’ è senza dubbio un elemento imperativo, esemplato fonicamente su ‘tartaruga’”; il solo nome occorre invece nel lessico di Esichio (χ 320 Cunningham). Sia lo svolgimento, sia la filastrocca (con il motivo del ‘salto in mare’) alludono probabilmente a pratiche iniziatiche femminili. Al gioco (in una cornice serale e forse anche rituale) fa riferimento Erinna (fr. 4 [= *Supplementum Hellenisticum* 401],5-17 Neri), nel quadro di un lamento per la morte prematura – subito dopo le nozze – dell’amica Baucide⁹³.

6.13. Il ritornello apotropaico (e psicopompo) di una festa primaverile o lo sfottò vagamente razzista di chi accoglie gli stranieri in casa per le feste comandate, salvo indicar loro brutalmente la porta all’indomani? Difficile, qui, individuare un *prius* e un *post*, discernere la variante popolare dall’errore del copista, la parodia passata nell’uso

residui moderni a Creta, cf. Smyth 1900, 503s., e ora Dreoni 2018, 32-42 (con bibl.).

⁹¹ Strattide fu un poeta comico attivo tra la fine del V sec. a.C. e l’inizio del successivo.

⁹² Un significato diverso sembra invece avere il proverbio “Salve o luce mia” citato da Zenobio Atoos (2,41, pp. 45-52 Bühler ≅ vulgato 6,42 [I 173,10-12 Leutsch-Schneidewin]: “Salve o luce mia”), su cui si veda Tosi, *DSL*³ 1242 nr. 1817.

⁹³ La lana di Mileto era rinomata nell’antichità: cf. Gow 1952, 301; Forbes 1964, 11-16; Whitehorne 1995, 72. Sul gioco della tartaruga, cf. Neri 2003b, 242-253, e ora Dreoni 2018, 43-70 (con bibl.).

comune dalle superfetazioni di un grammatico su lezioni discordanti. Perché la poesia popolare non ha diritti d'autore da far valere, né sigilli contro le manipolazioni, né difese contro le rielaborazioni. Strumentalizzabile da ogni politica, non sarà mai fedele a nessuna. Semplicemente, si muove al ritmo dei giorni. La versione definitiva, il "possesso per sempre", almeno nel senso del *ne varietur*, non sarà mai la sua misura (*Poetae Melici Graeci* 883):

Zenobio Ato 1,30 (p. 352 Miller) ≅ vulg. 4,33 (I 93,9-22 Leutsch-Schneidewin):

(a) "Fuori dalla porta, Carî! Son finite le Antesterie.

Alcuni dicono che tale detto fosse nato per la moltitudine di servi carî, in quanto costoro, durante le Antesterie, banchettavano e non lavoravano. Finita la festa, quindi, dicono che li rispedivano al lavoro: 'Fuori-Antesterie'. Altri, invece, spiegano il proverbio come segue: i Carî un tempo occuparono una parte dell'Attica; allora gli Ateniesi (dissero che) se una buona volta avessero celebrato la festa delle Antesterie, li avrebbero resi partecipi delle libagioni e li avrebbero accolti in città e nelle loro case. Ma dopo la festa, dato che alcuni erano rimasti ad Atene, coloro che si imbattevano nei Carî dicevano per gioco: 'Fuori-Antesterie'. (I codd. **BV** aggiungono: 'Alcuni dicono così:

(b) Fuori dalla porta, Chere! Son finite le Antesterie').

Il proverbio si dice di coloro che si sforzano di ottenere in ogni tempo le stesse cose".

La versione (a) è ricordata anche da Esichio (θ 923 Latte), e dai paremiografi Diogeniano (5,23 [I 255,7-9 Leutsch-Schneidewin]) e Apostolio (8,94 [II 459,5-7 Leutsch-Schneidewin]). Fozio (θ 276 Theodoridis) e la *Suda* (θ 598 Adler = Pausania Atticista θ 20 Erbse) le riportano invece entrambe, con le stesse parole: "'Fuori-Antesterie'-al lavoro. 'Fuori dalla porta, Cari, sono finite le Antesterie'; alcuni, poi, recitano il proverbio come segue: 'Fuori dalla porta, Chere; non ci son, dentro, Antesterie'; in quanto, in occasione delle Antesterie, le anime si aggiravano per la città". Le Antesterie, 'feste dei fiori', si tenevano ad Atene nel mese omonimo di Antesterione (febbraio-marzo). Le Chere, talora identificate con le Erinni, erano le dee del destino fatale e della morte. È possibile che la forma (b) del proverbio (un verso apotropaiico pronunciato in occasione di una festa cui si riteneva partecipassero le anime dei morti) fosse stata parodicamente modificata nella forma (a) già dagli antichi.

7. "Come Cari, finite le Antesterie..."

Che cos'è la letteratura 'popolare'? Anche al termine di questa breve rassegna, resta sempre difficile dirlo, per chi guarda – a valle della tradizione – questi frammenti sparsi, sopravvissuti quasi per caso in una buca o in una cripta, restati miracolosamente – nonostante i numerosi filtraggi – nella vasta Atene della letteratura, dove si aggirano sempre senza carta di identità. Come Carî, finite le Antesterie.

CAMILLO NERI

Abbreviazioni bibliografiche

- AA.VV. 2001 = AA.VV., *Ateneo. I deipnosofisti. Dotti a banchetto*, I-IV, Roma 2001.
- Abert 1926 = H. A., *Linos*, in *RE* XIII/1 (1926) 715-717.
- Adrados 1974 = F. Rodríguez A., *La canción rodia de la golondrina y la cerámica de Tera*, «*Emerita*» XLII (1974) 47-68.
- Adrados 1976 = F. Rodríguez A., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976.
- Alexiou 1974 = Margaret A., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.
- Andreassi 2004 = M. A., *Le facezie del Philogelos. Barzellette antiche e umorismo moderno*, Lecce 2004.
- Baeza 2011 = E. B. Angulo, *Fedro. Fábulas Esópicas*, Madrid 2011.
- Baud-Bovy 1983 = S. B.-B., *Chansons populaires de la Grèce antique*, «*Revue de Musicologie*» LXIX (1983) 5-20.
- Bekker 1846 = I. B., *Pollucis Onomasticon*, Berolini 1846.
- Bérard 1976 = C. B., «*Ἀξίτε ταῦτα*», in AA.VV., «*Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à P. Collart*», Lausanne 1976, 61-73.
- Bergk 1834 = T. B., *Anacreontis Carminum reliquiae*, Lipsiae 1834.
- Bergk 1843, 1853, 1867, 1882 = Th. B., *Poetae lyrici Graeci*, Lipsiae 1843¹, 1853², (1866-)1867³, 1882⁴.
- Bernardakis 1892 = G.N. B., *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, IV, Lipsiae 1892.
- Bernhardy 1852 = G. B., *Grundriß der Griechischen Litteratur*, I, Halle 1852² (1836¹).
- Bickermann 1968 = E.J. B., *Chronology of the Ancient World*, London 1968.
- Bing-Bruss 2007 = P. B.-J.S. B., *Brill's Companion to Hellenistic Epigram. Down to Philip*, Leiden-Boston 2007.
- Blaydes 1883 = F.H.M. B., *Aristophanis comoediae*, V. *Pax*, Halis Saxonum 1883.
- Blümenthal 1940 = A. v. B., *Beobachtungen zu griechischen Texten, II, 3: Das Lied der Müllerin von Eresos*, «*Hermes*» LXXV (1940) 125-127.
- Böckh 1819, 1821 = A. B., *Pindari opera quae supersunt*, II/1-2, Lipsiae 1819 (II/1), 1821 (II/2).
- Bommelaer 1981 = J.-F. B., *Lysandre de Sparte*, Athènes-Paris 1981.
- Boyancé 1966 = P. B., «*L'Apollon solaire*», in AA.VV., «*Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à J. Carcopino*», Paris 1966, 149-170.
- Bowra 1962 = C.M. B., *Primitive Song*, New York-London 1962.
- Brown 1982 = Ch. B., *Dionysus and the Women of Elis: PMG 871*, «*GRBS*» XXIII (1982) 305-314.
- Brellich 1958 = A. B., *Gli eroi greci*, Roma 1958.
- Brunel 1967 = J. B., «*Cariens ou χῆρος aux Anthestéries: le problème philologique*», «*RPh*» s. 3 XLI (1967) 98-104.
- Budelmann 2018 = F. B., *Greek Lyric. A Selection*, Cambridge 2018, 54-56, 252-271.
- Bühler 1999 = W. B., *Zenobii Athoi proverbialia*, Gottingae 1999.
- Buffière 1980 = F. B., *Éros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris 1980.
- Cairns 2016 = F. C., *Hellenistic Epigram: Contexts of Exploration*, Cambridge 2016.
- Calame 1983 = C. C., *Alcman*, Romae 1983.
- Campbell 1982 = D.A. C., *Greek Lyric Poetry*, Bristol 1982² (1967¹).
- Campbell 1991, 1993 = D.A. C., *Greek Lyric*, III, V, Cambridge, Mass.-London 1991 (III), 1993 (V).
- Cerrato 1885 = L. C., «*I canti popolari della Grecia antica*», «*RFIC*» XIII (1885) 193-260, 289-368.
- Cirese 1958 = A.M. C. (ed.), *La poesia popolare*, Palermo 1958.
- Cirese 1973 = A.M. C., *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo 1973² (1971¹).
- Citelli 2001 = L. C., in AA.VV. 2001 [q.v.].
- Cruciani 2017 = Alessia C., «*Il modulo che si adatta al genere: il παρακλασίθρον*», Diss. Bologna 2016/2017.
- Crusius 1883 = O. C., *Analecta critica ad paroemiographos Graecos*, Lipsiae 1883.
- Crusius 1890-1894 = O. C., «*Keren*», in W. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, II/1, Leipzig 1890-1894, 1136-1166.
- Crusius 1897 = E. Hiller-O. C., *Anthologia lyrica sive lyricorum Graecorum veterum praeter Pindarum reliquiae potiores*, Lipsiae 1897.
- Crusius 1907 = O. C., «*Eriphanis*», in *RE* VI/1 (1907) 459.
- Crusius 1910 = O. C., *Paroemiographica*, München 1910.
- Cumont 1933 = F. C., «*La grande inscription bachique du Metropolitan Museum, II, Commentaire religieux de l'inscription*», «*AJA*» XXXVIII (1933) 232-263.
- Cunningham 1971 = I.C. C., *Herodas. Mimiambi*, Oxford 1971.
- Cunningham 1987 = I.C. C., *Herodas. Mimiambi*, Leipzig 1987.
- Degani 1984 = E. D., *Studi su Ipponatte*, Bari 1984 (= Hildesheim-Zürich-New York 2002).
- Degani 1990, 1991 = E. D., «*La poesia gastronomica greca I-II*», «*Alma Mater Studiorum*» III/2 (1990) 33-50; IV (1991) 147-163 (= *Filologia e storia. Scritti di E. Degani*, Hildesheim-Zürich-New York 2004, 529-563).
- De Luca 2005 = Emanuela D.L., «*Ricerche su Rintone di Taranto*», Diss. Bologna 2004/2005.

- De Martino 1975 = E. D.M., *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975.
- De Stefani 2000 = C. D.S., *Fenice di Colofone fr. 2 Diehl³. Introduzione, testo critico, commento*, «SCO» XLVII/2 (2000) 81-121.
- De Stefani 2018 = C. D.S., *Studi su Fenice di Colofone e altri testi in coliami*, Hildesheim-Zürich-New York 2018.
- Deubner 1913 = L. D., *Ein griechischer Hochzeitsspruch*, «Hermes» XLVIII (1913) 299-304.
- Deubner 1932 = L. D., *Attische Feste*, Berlin 1932.
- Diehl 1925, 1942 = E. D., *Anthologia Lyrica (Graeca)*, II/5-6, Lipsiae 1925¹, 1942².
- Di Gregorio 1997, 2004 = L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi*, I-II, Milano 1997 (I), 2004 (II).
- Dindorf 1827 = G. D., *Athenaeus*, I-III, Lipsiae 1827.
- Diggle 1970 = J. D., *Euripides Phaethon*, Cambridge 1970.
- Dover 1971 = K.J. D., *Theocritus. Select Poems*, Bristol 1971.
- Dreoni 2018 = P. D., *I giochi dei bambini nella tradizione greca: testi e contesti. Analisi critica, traduzione, commento*, Diss. Bologna 2017/2018.
- Ehrlich 1910 = H. E., *Zur indogermanischen Sprachgeschichte*, Progr. Königsberg 1910.
- Eisler 1926 = R. E., *La chanson de Linos*, «REG» XXXIX (1926) XLVII.
- Empson 1930 = W. E., *Seven Types of Ambiguity*, London 1930.
- Erbse 1975, 1983 = H. E., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)*, IV, VI, Berolini 1975 (IV), 1983 (VI).
- Esposito 2005 = Elena E., *Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50)*, Bologna 2005.
- Fabbro 1995 = Helena F., *Carmina convivalia Attica*, Romae 1995.
- Fabbro 1998 = Elena F., rec. Lambin 1992 [q.v.], «Gnomon» LXX (1998) 481-484.
- Fantuzzi 1993 = M. F., *Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. a.C.*, in *SLGA* 1/2 (1993) 31-73.
- Ferreira 2014 = , N.H. da Silva F., *Aesopica. A fábula esópica e a tradição fabular grega*, Coimbra 2014.
- Forbes 1964 = R.J.F., *Studies in Ancient Technology*, IV, Leiden 1964² (1956¹).
- Ford 2002 = A. F., *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-Oxford 2002.
- Frontisi-Ducroux 1981 = Françoise F.D., *Artémis bucolique*, «RHR» CXCVIII (1981) 29-56.
- Frontisi-Ducroux 1983 = Françoise F.D., *L'homme, le cerf et le berger. Chemins grecs de la civilité*, «TR» IV (1983) 53-76.
- Gambato 2001 = Maria Luisa G., in *AA.VV.* 2001 [q.v.].
- Ganszyniec 1947 = R. G., *Θύραζε Κᾶρες*, «Eranos» XLV (1947) 100-113.
- Garrod 1923 = H.W. G., *Locrica*, «CR» XXXVII (1923) 161s.
- Gentili 2017 = B. G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari 2017⁶ (1984¹).
- Gigante 1971 = M. G., *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971.
- Gow 1952 = A.S.F. G., *Theocritus*, II, Cambridge 1952².
- Gramsci 1975 = A. G., *Quaderni dal carcere*, I, Torino 1975.
- Halm-Tisserant 1993 = Monique H.-T., *Cannibalisme et Immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris 1993.
- Haupt 1865 = M. H., *De pede a praekonibus recitato commentatio*, «Nuove Memorie dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica» (1865) 209-214 (= *Opuscula*, III, Leipzig 1876, 269-273).
- Headlam 1893 = W. H., *Various Conjectures*, II, «JPh» XXI (1893) 75-100.
- Henderson 1991 = J. H., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London 1991² (1975¹).
- Herder 1778/1779 = J.G. H., *Stimmen der Völker in Liedern: Volkslieder*, I-II (1778/1779), ed. H. Rölleke, Stuttgart 1975.
- Hermann 1820 = G. H., *De Aeschyli Danaïdibus*, Progr. Lipsiae 1820 (= *Opuscula*, II, Lipsiae 1827, 319-36).
- Hollis 1990 = A.S. H., *Callimachus Hecale*, Oxford 1990.
- Hordern 2004 = J.H. H., *Sophron's mimes*, Oxford-New York 2004.
- Hunger 1978 = H. H., *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, II, München 1978.
- cens. Ienensis 1806 = anon. (fort. G.F. Grotefend), rec. Schweighäuser [q.v.], «Jenaer Zeitschrift» IV (1806) 129-156.
- ed. Iuntina 1517 = *Sapientissimi Plutarchi paralellum [sic] Vitae Romanorum et Graecorum Quadraginta novem*, Florentiae 1517.
- Jakobson 1973 = R. J., *Questions de poétique*, Paris 1973.
- Jeanmaire 1951 = H. J., *Dionysos*, Paris 1951.
- Jedrkiewicz 1989 = S. J., *Sapere e paradosso nell' antichità. Esopo e la favola*, Roma 1989.
- Kirkwood 1974 = G.M. K., *Early Greek Monody*, Ithaca-London 1974.
- Köster 1831 = H. K., *De cantilenis popularibus veterum Graecorum*, Berolini 1831.
- Kostantakos 2013 = I.M. Konstantakos, *Ακίχαρος: η διήγηση του Ακίχαρ και η μυθιστορία του Αισώπου*, Athina 2013.
- Kroll 1921 = W. K., *Knabenliebe*, in *RE* XI/1 (1921) 897-906.

- Kühner-Blass = R. K.-F. B., *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, I-II, Hannover-Leipzig 1890 (I), 1892 (II).
- Lambin 1975 = G. L., *Les formules de jeux d'enfants dans la Grèce antique*, «REG» LXXXVIII (1975) 168-177.
- Lambin 1986 = G. L., *Trois refrains nuptiaux et le fragment 124 Mette d'Eschyle*, «AC» LV (1986) 66-85.
- Lambin 1992 = G. L., *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris 1992.
- La Penna 1961 = A. L.P., *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità*, «Società» XVII/4 (1961) 459-537.
- Latte 1913 = K. L., *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Gießen 1913.
- Lesky 1971 = A. L., *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern-München 1971³ (1956/1957¹).
- LSJ⁹ = H.G. Liddell-R. Scott-H. Stuart Jones (*et all.*), *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1940⁹ (+ *Supplement* a c. di E.A. Barber, Oxford 1968 + *Revised Supplement* a c. di P.G.W. Glare-A.A. Thompson, Oxford 1996).
- Luzzatto-La Penna 1986 = Maria Jagoda L.-A. L.P., *Babrius. Mythiambi Aesopei*, Leipzig 1986.
- Maass 1888 = E. M., *Linos (Carmen popolare 2 Bergk)*, «Hermes» XXIII (1888) 303-306.
- MacDowell 1971 = D.M. MacD., *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.
- Marchiori 2001 = Antonia M., in AA.VV 2001 [*q.v.*].
- Martinelli 1995 = Maria Chiara M., *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1995.
- Meineke 1823 = A. M., *De Euphorionis Calcidensi vita et scriptis*, Gedani 1823.
- Meineke 1840 = A. M., *Fragmenta comicorum Graecorum*, III, Berolini 1840.
- Meineke 1846 = A. M., *Philologicarum exercitationum in Athenaei Deipnosophistas specimen secundum*, Berolini 1846.
- Meineke 1858, 1859 = A. M., *Athenaei Deipnosophistae*, I-III, Lipsiae 1858 (I-II), 1859 (III).
- Meineke 1867 = A. M., *Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae 1867.
- Merkelbach 1952 = R. M., *Bettelgedichte (Theokrit, Simonides und Walther von der Vogelweide)*, «RhM» s. 3 XCV (1952) 312-327.
- Miller 1851 = E. M., *Origenis philosophumena sive omnium haeresium refutatio*, Oxonii 1851.
- Miralles 1981 = C. M., *Carmina popularia fr. 35 Page*, «Faventia» III/1 (1981) 89-96.
- Morelli 1963 = G. M., *Un antico carne popolare rodiese*, «SIFC» XXXV (1963) 121-160.
- Muccioli 2001 = F. M., *Plutarco. Lisandro*, Milano 2001.
- Naeke 1817 = A.F. N., *Choerili Samii quae supersunt*, Lipsiae 1817.
- Nannini 1988 = Simonetta N., *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*, Roma 1988.
- Neri 2003a = C. N., *Sotto la politica. Una lettura dei carmina popularia melici*, «Lexis» XXI (2003) 193-260.
- Neri 2003b = C. N., *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2003.
- Neri 2011 = C. N., *Lirici greci. Età arcaica e classica*, Roma 2011.
- Neri 2013 = C. N., *Olisboi e Polianattidi (Sapph. fr. 99 L.-P. = Alc. fr. 303A V.)*, «Eikasmós» XXIV (2013) 11-28.
- Nilsson 1906 = M.P. N., *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der Attischen*, Leipzig 1906.
- Nilsson 1915 = M.P. N., *Die Anthesterien und die Aiora*, «Eranos» XV (1915) 181-200 (= *Opuscula selecta*, I, Lund 1951, 145-165).
- Nilsson 1967 = M.P. N., *Geschichte der griechischen Religion*, I, München 1967³ (1961², 1941¹).
- Page 1955 = D.L. P., *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1955.
- Page 1962 (PMG) = D.L. P., *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
- Palmisciano 2003 = R. P., *È mai esistita la poesia popolare nella Grecia antica?*, in R. Nicolai (ed.), *Πρωτός*. «Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni», Roma 2003, 151-171.
- Palumbo Stracca 2014a = Bruna Marilena P.S., *I canti di questua nella Grecia antica (I): il Canto della Rondine (PMG 848)*, «RCCM» LVI (2014) 57-78.
- Palumbo Stracca 2014b = Bruna Marilena P.S., *I canti di questua nella Grecia antica (II): Eiresione samia ed Eiresione attica*, «RCCM» LVI (2014) 245-264.
- Palumbo Stracca 2017 = Bruna Marilena P.S., *I canti di questua nella Grecia antica (III): il Kopónισμα di Fenice (Fr. 2 Diehl³)*, «RCCM» LIX (2017) 127-143.
- Perry 1952 = B.E. P., *Aesopiana [...]*, I, Urbana 1952.
- Pertusi 1955 = A. P., *Scholia vetera in Hesiodi Opera et dies*, Mediolani s.d. (1955).
- Pickard-Cambridge 1962 = A.W. P.-C., *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1962² (1927¹).
- Pizzocarò 1990 = M. P., *Alcmane e la gastronomia poetica*, in AA. VV., *Lirica greca e latina*. «Atti del convegno di studi polacco-italiano. Poznań, 2-5 maggio 1990» (= «AION(filol)» XII, 1990), Roma 1990, 285-308.
- Pordomingo 1979 = Francisca P. Pardo, *La poesía popular griega. Estudio filológico y literario*, Diss. doct. ined. Salamanca 1979.
- Pordomingo 1996 = Francisca P. Pardo, *La poesía popular griega: aspectos histórico-literarios y formas de transmisión*, in O. Pecere-A. Stramaglia (edd.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. «Atti del convegno internazionale. Cassino, 14-17 settembre 1994», Cassino 1996, 461-482.

- Porson 1812 = R. P., *Notae et emendationes in Athenaeum*, in *Adversaria* [...], Cantabrigiae 1812.
- Propp 1961 = V.J. P., *Narodnye liricheskie pesni*, Leningrad 1961 (trad. it. *I canti popolari russi*, Torino 1966).
- Raffaelli-Tontini 2013 = R. R.-Alba T., *Atellana preletteraria*. «Atti della seconda giornata di studi sull'Atellana. Casapuzzano di Orta di Atella (CE), 12 novembre 2011», Urbino 2013.
- Rehm 1994 = R. R., *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- Reiner 1938 = E. R., *Die Rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart-Berlin 1938.
- Ribbeck 1899 = O. R., *Reden und Vorträge*, Leipzig 1899.
- Richardson 1974 = N.J. R., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- Rodríguez-Noriega Guillén 1996 = Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y fragmentos*, Oviedo 1996.
- Rösler 1980 = W. R., *Dichter und Gruppe*, München 1980.
- Rohde = E. R., *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg i.B. 1907⁴ (1894¹, 1897², 1903³; trad. it. *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Bari 1916¹, 1970², da cui si cita).
- Rossi 2000 = L.E. R., *L'autore e il controllo del testo nel mondo antico*, «SemRom» III (2000) 165-181.
- Santoli 1961 = V. S., *La critica dei testi popolari*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*. «Convegno di studi di filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di lingua», Bologna 1961, 111-118.
- Saumaise = C. S., *Ἡουχίου Λεξικόν*, cum Variis doctorum Virorum Notis integris vel editis antehac vel ineditis [...] Salmasii [...], Lugduni Batavorum-Roterodami 1668.
- Schmid-Stählin 1929 = W. S.-O. S., *Geschichte der griechischen Literatur*, I/1, München 1929.
- Schneidewin 1839 = F.W. S., *Delectus poesis Graecorum Elegiacae, Iambicae, Melicae*, II, Gottingae 1839.
- Schweighäuser 1803 = I. S., *Athenaei Naucratis Deipnosophistarum Libri Quindecim*, III, Argentorati 1803; *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, IV, Argentorati 1803.
- Serrao 1971 = G. S., *Problemi di poesia alessandrina*, I. *Studi su Teocrito*, Roma 1971.
- Sharp 1907 (1965) = C.J. S., *English Folk Song. Some Conclusions*, London 1907¹ (1965⁴).
- Sicking 1993 = C.M.J. S., *Griechische Verslehre*, München 1993.
- Smyth 1900 = H.W. S., *Greek Melic Poets*, London 1900.
- Snell 1976 = B. S.-Z. Franyó, *Frühgriechische Lyriker*, IV. *Die Chorlyriker*, Berlin 1976.
- Stanford 1939 = W.B. S., *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford 1939.
- Stephanus (Estienne) 1572 = H. S., *Plutarchi Chaeronensis quae extant opera*, s.l. 1572.
- Sweet 1987 = W.E. S., *Sport and Recreation in Ancient Greece*, New York-Oxford 1987.
- Tedeschi 1993 = G. T., *La strofe per gli eromenoi calcidesi (carm. pop. 27/873 P.)*. *Edizione critica e commento*, in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*. «Scritti in onore di Bruno Gentili», I, Roma 1993, 179-187.
- Thompson 1936 = D'A.W. T., *A Glossary of Greek Birds*, London-Oxford 1936.
- Titchener 1935 = W. Nachstädt-W. Sieveking-J.B. T., *Plutarchi Moralia*, II, Lipsiae 1935.
- Tosi 1988 = R. T., *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna 1988.
- Tosi 2011 = R. T., *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna 2011.
- Tosi 2014 = R. T., *Favola e proverbio nella cultura classica: alcune osservazioni*, in Caterina Mordeglia (ed.), *Lupus in fabula. Fedro e la favola latina tra antichità e Medioevo*, Bologna 2014, 35-47.
- Tosi 2017 = R. T., *Motivi e topoi proverbiali dall'antichità classica alle moderne culture europee*, in C. De Giovanni (ed.), *Frasesologia e paremiologia. Passato, presente, futuro*, Milano 2017, 30-42.
- Tosi, *DSLGS*³ = R. T., *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2017³ (1991, ed. franc. Grenoble 2010⁽²⁾).
- Tournier-Chausserie-Laprée 2006 = H. T.-J. C.-L., *Fables grecques et latines: Babrius et Phèdre*, Aix-en-Provence 2006.
- Traina 1999 = A. T., *Forma e suono*, Bologna 1999³ (1965¹, Roma 1977²).
- Vaio 2001 = J. V., *The Mythiambi of Babrius. Notes on the Constitution of the Text*, Hildesheim 2001.
- Valckenaer 1808 = L.C. V., *Opuscula philologica, critica, oratoria*, Lipsiae 1808.
- van der Valk 1963a = M. v.d.V., *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*, I, Leiden 1963.
- van der Valk 1963b = M. v.d.V., *Θύραζε Κάρες or Κήρες*, «REG» LXXVI (1963) 418-420.
- Vico 1725, 1730, 1744 = G. V., *Scienza nuova (Prima, Seconda, Terza)*, Napoli 1725, 1730, 1744.
- Viva 2016 = Irene Giulia V., *Panta nifta skotini. Ricerche sui canti di pianto dell'area greca del Salento*, Diss. Bologna 2015/2016.
- ter Vrugt-Lentz 1962 = J. t.V.-L., *Θύραζε Κήρες*, «Mnemosyne» s. 4 XV (1962) 238-247.
- Welcker 1824 = F.G. W., *Die aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos* [...], Darmstadt 1824.
- Welcker 1844 = F.G. W., *Kleine Schriften zur Literaturgeschichte*, I, Bonn 1844.
- Wendel 1914 = C. W., *Scholia in Theocritum vetera*, Lipsiae 1914.
- West 1982 = M.L. W., *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1987 = M.L. W., *Introduction to Greek Metre*, Oxford 1987.

- West 1993 = M.L. W., *Greek Lyric Poetry*, Oxford 1993.
- Whitehorne 1995 = J. W., *Women's Work in Theocritus, Idyll 15*, «Hermes» CXXIII (1995) 63-75.
- Wilamowitz 1889 = U. v. W.-Moellendorff, *Commentariolum grammaticum IV*, Ind. Schol. Hib. Gottingae 1889, 3-28 (= *Kleine Schriften*, IV, Berlin 1962, 660-696).
- Wilamowitz 1890 = U. v. W.-Moellendorff, *Zu Plutarchs Gastmahl der sieben Weisen*, «Hermes» XXV (1890) 196-227 (= *Kleine Schriften*, III, Berlin 1969, 117-48).
- Wilamowitz 1921 = U. v. W.-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- Wilamowitz 1925 = U. v. W.-Moellendorff, *Lesefrüchte* (193-202), «Hermes» LX (1925) 280-316 (= *Kleine Schriften*, IV, Berlin 1962, 368-403).
- Wilamowitz 1931 = U. v. W.-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, I, Berlin 1931.
- Willi 2008 = A. W., *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. v. Chr.)*, Basel 2008.
- Wright 1923 = F.A. W., *The Women Poets of Greece*, «Fortnightly Review» n.s. CXIII (1923) 323-333 (= *The Poets of Greek Anthology*, London 1924, 77-98).
- Yatromanolakis 2009 = D. Y., *Ancient Greek popular song*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 263-276.
- Zanker 2009 = G. Z., *Herodas. Mimiambes*, Oxford 2009.
- Zel'čenko 1999 = V.V. Z., *Χελιχελώνη*, «Hyperboreus» VII (1999) 133-151.
- Zell 1826 = K. Z., *Über die Volkslieder der alten Griechen*, in *Ferienschriften*, I, Freiburg 1826, 53-90.