

# ACME

Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia  
dell'Università degli Studi di Milano

VOLUME IV • FASCICOLO III • SETTEMBRE-DICEMBRE 2002

FLORIANA CANTARELLI - SILVIA CAPPELLETTI, <i>Tracce di un sepolcreto antico utilizzato da Giudei a Oneta (Provincia di Bergamo):</i>	3
- FLORIANA CANTARELLI, <i>Analisi dell'epigrafe di Oneta e di altri frammenti di lastre funerarie</i>	5
- SILVIA CAPPELLETTI, <i>I reperti di Oneta: osservazioni iconografiche sulle menore</i>	23
MICHELE MARI, <i>Di alcune ossessioni celliniane</i>	33
ELEONORA TRENZI, <i>La gloria dei sovrani spagnoli nell'arte effimera milanese al tempo di Federico Borromeo: i temi e le commissioni</i>	59
GIOVANNI BIANCARDI, <i>Gli Scherzi pariniani (Il Parafoco - La Ventola - Il Ventaglio)</i>	83
SARA FERRARI, <i>«Io voglio confondere la Bibbia». La tradizione biblica nella poesia di Yehuda Amichai</i>	127
<i>Note Contributi Discussioni</i>	
FRANCESCA BERLINZANI, <i>La voce e il canto nel proemio della Teogonia</i>	189
FRANCESCA PURICELLI, <i>ξυνὸν ὀρθῶσαι καλόν. L'elogio del vincitore tra famiglia e polis nella Nemea X di Pindaro</i>	205
AKI NAKAGAWA, <i>L'imperatore Tiberio e la virtù della moderatio</i>	219
ALBERTO BACCHETTA, <i>Attis domesticus? Un trapezoforo marmoreo al Museo Archeologico di Acqui Terme</i>	237
RAFFAELE PASSARELLA, <i>Peridrome matricis: nota esegetica ad Ambrogio Expos. ps. CXVIII 19.1.2</i>	251

## Note Contributi Discussioni

### LA VOCE E IL CANTO NEL PROEMIO DELLA TEOGONIA \*

Nel proemio della *Teogonia* Esiodo si sofferma sul canto delle Muse, interessandosi sia alla natura della loro esibizione, sia all'effetto prodotto su chi ascolta. L'insistenza del poeta sulla *performance* canora delle dee trova la sua collocazione nella concezione musicale greca di età arcaica e classica, in cui il canto deteneva una posizione privilegiata sugli strumenti, confinati prevalentemente a funzioni di accompagnamento<sup>1</sup>.

La sapiente diversificazione dei termini usati per indicare l'attività canora delle Muse nel proemio teogonico rende forse possibile riconoscere in essi dei "marcatori" di una più o meno raffinata sensibilità acustico-musicale del poeta. Il fine che questo lavoro si propone consiste nella disamina della funzione di senso svolta da ogni termine riferito al canto e alla voce nel proemio, stabilendo se a ciascuno di essi corrisponda una particolare valenza, anche slegata dall'aspetto della parola, del *logos*, normalmente ritenuto un elemento intrinseco all'espressione vocale nel mondo greco. Si vorrebbe cioè tentare di individuare il valore "acustico" di ogni termine, mediante indizi e riferimenti nel contesto in cui esso è collocato. Nei contributi precedentemente dedicati a questo tema, infatti, si è in genere operata una distinzione tra i vari sostantivi, ma considerandoli sempre da un punto di vista "filosofico" e formale<sup>2</sup>. A mio parere, merita di considerare se nella scelta di un determinato sostantivo da parte del poeta nel-

<sup>\*)</sup> Edizioni consultate: A. Rzach, *Hesiodi Carmina*, Leipzig 1902; F. Jacoby, *Hesiodi Theogonia*, Berlin 1930; M.L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966; G. Arrighetti, *Esiodo. Teogonia*, Milano 1999<sup>9</sup> [1984] (da cui provengono le traduzioni del testo).

<sup>1)</sup> W. Vetter, s.v. *Musik*, in *RE*, XVI, 1, 1933, coll. 831-833; M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p. 39.

<sup>2)</sup> Cfr. in generale M. Hofinger, *Lexicon hesiodeum*, Leiden 1975; contributi sul tema: T.L. Agar, "ὄσσα in Hesiod", *CR* 7 (1915), pp. 193-195; C.J. Ruijgh, *L'élément achéen dans la langue épique*, Amsterdam 1957; A. Bartoněk, *Die Wortparallelen αὐδή und φωνή in der archaischen epischen Sprache*, *SPFB* E4 (1959), pp. 67-76; M. Kaimio, *Characterization of sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977, pp. 111-117; M.C. Leclerc, *La parole chez Hésiode*, Paris 1993, pp. 41-47; D. Collins, *Hesiod and the divine voice of the Muses*, *Arethusa* 32 (1999), pp. 241-262. Si rinvia anche, per le voci relative, a P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de*

la descrizione di un evento sonoro, la cui natura è di per se stessa complessa e multiforme, abbiano giocato un ruolo anche memorie percettive e cinestetiche legate all'esperienza acustica. *Conditio sine qua non* perché una tale analisi abbia ragion d'essere sta nella convinzione che il proemio teogonico costituisca un'unità organica e coerente creata da una sola mano, entro cui si possano individuare pertanto elementi di una poetica e di un pensiero<sup>3</sup>.

L'intera *Teogonia* e più in generale l'intera opera esiodea rivelano un forte interesse per i fenomeni sonori. Si trovano frequentemente descrizioni di eventi rafforzate se non connotate dalla loro dimensione acustica. In molti casi, l'elemento uditivo di un episodio è congiunto a rappresentazioni che coinvolgono altri sensi, segnatamente la vista. Nella Titanomachia, ad esempio, al dato sonoro si unisce quello visivo, un analogo raggruppamento avviene nella Tifonomachia<sup>4</sup>. In questi due casi, l'affastellarsi di elementi visivi e acustici, oltre a rendere alquanto vivo il racconto, serve a dare la misura del *tremendum*, l'eccezionalità di quanto accade.

Nella rappresentazione di queste due battaglie, Esiodo si avvale di molti termini che nel proemio teogonico indicano il sublime canto delle Muse. Tale doppia funzione sembra sottostare a una concezione precisa: laddove ancora non è instaurato l'ordine olimpico questi sostantivi rappresentano suoni disumani e terribili, le grida e il fragore della battaglia celeste; mentre là dove regna la legge di Zeus le stesse parole acquisiscono una connotazione divina e sovranaturale. Ma la polisemia di questi sostantivi ha un terzo campo d'azione: nel mondo "umano" delle *Opere*, essi designano infatti i versi degli animali.

La nostra analisi, pur tenendo conto di tutte le occorrenze dei termini in esame nelle opere attribuite dalla tradizione a Esiodo, cercherà di fare il punto sulla loro accezione entro il proemio teogonico. Sull'Elicona, luogo di incontro tra il regno dei celesti e il poeta eletto, Esiodo può e sa cantare perché ha udito e può dunque riprodurre la parola veritiera delle Muse<sup>5</sup>. Anche altri hanno udito,

*la langue grecque*, Paris 1968; W. Minton, *Concordance to the Hesiodic Corpus*, Leiden 1976; J. Tebben, *Hesiod - Konkordanz*, Hildesheim 1977.

<sup>3</sup>) Ancora fondamentale in tal senso P. Friedlaender, *Das Proömium von Hesiods Theogonie*, «Hermes» 49 (1914), pp. 1-16. Cfr. West, *Theogony* cit., pp. 75, 150-151; Arrighetti, *Teogonia* cit., pp. 129-131; per riferimenti bibliografici si rinvia a H. Podbielski, *Der Dichter und die Muse in Proömion der hesiodeischen Theogonie*, «Eos» 82 (1994), pp. 171-172; Leclerc, *La parole* cit., pp. 9-25.

<sup>4</sup>) Titanomachia (v. 676 ss.): alla potenza distruttrice dei Titani, espressa da elementi sonori (il muggito del mare, il rimbombo della terra, il grido delle due fazioni) fa da *pendant* il lampeggiare delle folgori di Zeus. Inoltre, ai vv. 700-701: εἶσατο δ' ἅντα ὀφθαλμοῖσιν ἰδεῖν ἢ δ' οὐασιν ὄσσαν ἀκοῦσαι κτλ. Tifonomachia: nella descrizione di Tifoeo (vv. 823-835) si assommano numerosi elementi visivi (le teste di drago con le «lingue nere vibranti», l'«ardore di fuoco» dello sguardo) a elementi sonori (le voci emesse dalle numerose teste, ora «risuonanti come solo agli dei è comprensibile», ora simili a voci di toro, di leone, di cani); analoghe associazioni si registrano nella descrizione di Zeus che si prepara allo scontro e nell'esposizione della battaglia (vv. 836-868).

<sup>5</sup>) La presunta confusione tra Muse eliconie ed olimpie nel proemio è un falso problema (Friedlaender, *Das Proömium* cit., p. 14 e nt. 1; West, *Theogony* cit., p. 150), poiché mentre sull'Elicona hanno luogo l'insegnamento delle Muse e l'iniziazione del poeta (cfr. anche *Op.* 658-660), sull'Olimpo si svolge la consueta vita delle dee.

ma non hanno saputo distinguere il vero dal falso. Al poeta di Ascrà è stata concessa invece una "comprensione" assoluta, di natura divina<sup>6</sup>. In tal senso, l'acribia che egli dimostra nel distinguere diversi aspetti del suono vocale sarebbe finalizzata a confermare il suo privilegio, che è innanzi tutto un privilegio "di ascolto".

Vediamo ora la ricorrenza dei sostantivi per «voce», «canto» nel proemio teogonico. Va anticipato che in taluni casi non ci si può riferire solamente al singolo termine, ma è necessario analizzare il contesto in cui la parola è collocata. Questo metodo è tanto più utile quando il termine è parte di un *pattern*, dove esso forma il proprio senso anche grazie agli altri elementi dell'enunciato<sup>7</sup>.

A questa analisi si accompagnerà l'esame delle ricorrenze dei suddetti sostantivi nell'opera esiodea, anche nelle opere di dubbia attribuzione e nei frammenti, con lo scopo di istituire confronti e di individuare analogie e differenze. Seguirà inoltre un esame dell'uso omerico delle stesse parole, necessariamente rapido e sommario, la cui finalità non consiste nell'individuare una priorità cronologica o una dipendenza di un poeta dall'altro; ma nel cogliere le possibili affinità o discordanze tra i due poeti<sup>8</sup>.

### 1. ὄσσα

Ricorre quattro volte:

v. 10	-υυ---	περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι
v. 43	-υυ-υυ-	αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι
v. 65	-υυ-	ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι
v. 67	-υυ----υ	ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι <sup>9</sup>

<sup>6</sup>) Diversamente Collins, *Hesiod and divine voice of the Muses* cit., p. 260. Sulla connotazione soprannaturale del canto delle Muse, comprovata dagli aggettivi che lo accompagnano, cfr. Kaimio, *Characterization of sound* cit., p. 113. Esiodo sembra essere stato prescelto, per intercessione delle Muse, a udire un canto udibile ai soli dei. Sul dono delle Muse eliconie come dono di divinazione (legata alla dimensione sonora), cfr. S. O' Bryhim, *A new interpretation of Hesiod, Theogony 35, «Hermes» 124* (1996), pp. 124-139.

<sup>7</sup>) L'uso del termine *pattern* non mira in alcun modo a rivendicare presunti aspetti di oralità della composizione. D'altro canto, la levigatezza del lessico esiodeo e la precisione nell'uso dei termini relativi al canto che si intende dimostrare in questa sede, costituiscono un elemento in favore della stesura scritta dell'opera (cfr. West, *Theogony* cit., pp. 40-52).

<sup>8</sup>) Edizioni utilizzate per le altre opere esiodee: M.L. West, *Hesiod. Works and days*, Oxford 1978; P. Mazon, *Hésiode, Théogonie - Les travaux et les jours - Le bouclier*, Paris 1960 [1928]; R. Merkelbach - M.L. West, *Fragmenta hesiodea*, Oxford 1967. Per Omero si è fatto riferimento alle seguenti edizioni: P. Mazon, *Homère. Iliade*, Paris 1961 [1937-38]; R. Calzecchi-Onesti, *Omero. Odissea*, Torino 1989; F. Cassola, *Inni omerici*, Milano 1994. Ho inoltre utilizzato i seguenti repertori: G.L. Prendergast, *A complete concordance to the Iliad of Homer*, Hildesheim 1962 [London 1875]; H. Dunbar, *A complete concordance to the Odyssey of Homer*, Hildesheim 1962 [Oxford 1880]; H. Ebeling, *Lexicon homericum*, Hildesheim - Zürich - New York 1987; J.R. Tebben, *Concordantia homerica. Pars I, Odyssea*, Hildesheim - Zürich - New York, 1994; Id., *Concordantia homerica. Pars II, Iliad*, Hildesheim - Zürich - New York, 1998.

<sup>9</sup>) Il v. 67 è ritenuto spurio da Rzach, *Hesiodi Carmina* cit., pp. 12-13 e da Jacoby, *Theogonia* cit., p. 142; ma non da West, *Theogony* cit., pp. 178-179.

L'espressione cade sempre nella stessa posizione metrica (primi tre tempi del quinto piede), in congiunzione con il verbo ἴημι, con cui forma il nesso accusativo + participio.

L'enunciato è collocato in un particolare contesto: precede la definizione della materia del canto delle Muse. Il West aveva così parlato per il v. 43 di «sonic effect»: è la percezione del suono che sta per essere definita in un contenuto verbale, ma che ancora non lo è<sup>10</sup>. Anche negli altri passi si conserva il medesimo significato. Subito dopo i vv. 10, 43 e 65 infatti, il poeta enuncia cosa le Muse cantano effettivamente, facendo ricorso a verbi che indicano il celebrare, l'inneggiare: ὕμνεῖσθαι al v. 11; κλείουσιν ai vv. 44 e 67. Una sorta di "effetto circolare" si verifica pertanto ai vv. 65-67, dove, tra le due ripetizioni della formula sopra menzionata, è specificata la materia del canto.

ᾠσσα sembra dunque denotare la voce pura non articolata in *logos*, che però lo precede sul piano percettivo, lo prefigura. Essa designa la pura emissione della voce, il manifestarsi della potenzialità vocale, che nelle Muse acquista un aspetto sovranaturale, come dimostrano gli aggettivi che accompagnano il termine in tutte le occorrenze<sup>11</sup>. L'elemento fisico, concreto, che caratterizza l'ᾠσσα è indicato dal verbo ἴημι, il cui significato di base è «mandare, inviare» e che anche Omero collega con suoni e voci, ma non con ᾠσσα<sup>12</sup>. Con questo verbo si evidenzia la fonte sonora determinata da cui proviene la voce. In tal modo Esiodo sembra voler sottolineare, ripetendo a più riprese la locuzione (proprio questa è infatti l'espressione che ricorre identica per il maggior numero di volte), che il suo incontro con le figlie di Mnemosyne era stato concreto e reale, che egli era fisicamente al cospetto delle Muse, e che la loro voce divina e bellissima era stata da lui percepita come un'esperienza tangibile. È come se Esiodo andasse ripetendo: «Proprio loro, in carne ed ossa, con la loro voce, si sono presentate dinanzi a me». L'esperienza uditiva diretta che Esiodo fa della voce delle dee è la prova che egli è stato prescelto.

Il sostantivo ricorre in altri passi della *Theogonia*, nelle due descrizioni della Titanomachia e di Tifoeo. Nel primo caso, il termine indica non la voce, ma un semplice evento sonoro («e pareva dinanzi agli occhi a vedersi e il suono a udirsi agli orecchi come quando Gaia e Urano ampio di sopra si scontrano [...]), mentre nel secondo caso è usato per la voce del toro, del leone, del cane, cui il grido di Tifoeo è paragonato<sup>13</sup>. In queste due occorrenze ᾠσσα conserva l'accezione che ha nel proemio: è il suono puro e disarticolato, senza *logos*, ma ricco di tutte le sue componenti sonore, nell'immediatezza del suo sgorgare dalla fonte di emissione.

ᾠσσα ricorre nei poemi omerici<sup>14</sup>. In un passo iliadico e in tre luoghi dell'*Odisea*, il termine occupa la stessa posizione metrica che ha nel proemio teo-

<sup>10</sup> West, *Theogony* cit., p. 171. Cfr. Kaimio, *Characterization of sound* cit., p. 112.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, pp. 112-113.

<sup>12</sup> Hom. *Od.* XII 192.

<sup>13</sup> *Tb.* 701, 832.

<sup>14</sup> Hom. *Il.* II 93; *Od.* I 282; II 216; XXIV 413. Cfr. Ebeling, *Lexicon homericum* cit., II, p. 91.

gonico: penultimo elemento del verso che copre i primi tre tempi del quinto dattilo (-υ), seguito, nei due versi odissaiaci, dal verbo ἀκούω<sup>15</sup>. La presenza di tale verbo rivela la distanza tra l'uso omerico del termine e quello esiodeo: soggetto dell'azione in Omero è chi ode la voce, non chi la produce. Nei versi omerici, ὄσσα è «ciò che si dice» di qualcuno, la «fama»; in due casi vale addirittura come entità personificata<sup>16</sup>. Nel poeta epico la Fama è una sorta di alito proveniente da Zeus che si diffonde tra gli uomini e in cui è viva la dimensione del *logos*<sup>17</sup>. La medesima collocazione metrica che si riscontra nei versi proemiali ricorre anche nell'*Inno ad Hermes*, dove è presente ancora il verbo ἀκούω e dove ὄσσα indica la voce di Hermes udita da Apollo<sup>18</sup>.

Rispetto ai poemi omerici e all'*Inno*, nel proemio esiodeo sono diversi sia la formula che il senso del termine. L'ὄσσα di Esiodo (e dell'*Inno*) non ha contenuti verbali, è puro suono. Un elemento comune ad Omero e ad Esiodo come anche all'*Inno* consiste nel fatto che il termine non ha mai a che fare con l'attività canora, non significa mai «canto».

## 2. Αὐδή

Ricorre tre volte:

v. 31	-----υ	ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν / θέσπιν (v.l. αἰοιδή)
v. 39	-----	ἀκάματος ῥέει αὐδή / ἐκ στομάτων ἠδεῖα
v. 97	---	γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή

In due occorrenze il sostantivo è accompagnato dal verbo ῥέω e da un riferimento all'organo del corpo da cui la voce si propaga (ἐκ στομάτων, ἀπὸ στόματος). L'αὐδή è qualificata da un aspetto fisico e spaziale, è suono che dalla bocca si diffonde all'esterno. La voce ha intrapreso a fluire nello spazio e nel tempo conquistandoli. Essa è caratterizzata da grande energia (è «instancabile») e dolcezza, sia che si manifesti nel canto delle Muse che nel canto del poeta caro ad esse.

Ai vv. 29-34, le Muse, dopo avere dato a Esiodo lo σκῆπτρον, il bastone che abilita alla parola e simbolo dell'arte poetica, gli insegnano l'αὐδή<sup>19</sup>. Sembra che con questo Esiodo intenda la veste melodica, l'abilità di modulare quelle parole poetiche in musica. L'insieme di questi due doni permetterà al poeta di κλείειν e ὑμνεῖν, di celebrare gli dei<sup>20</sup>. Un aspetto analogo pare caratterizzare il dono

<sup>15</sup>) Hom. *Od.* I 282; II 216.

<sup>16</sup>) Hom. *Il.* II 93; *Od.* XXIV 413.

<sup>17</sup>) Hom. *Il.* II 94: Διὸς ἄγγελος; *Od.* I 282; II 216: la ὄσσα porta il κλέος tra gli uomini; *Od.* XXIV 413: ὄσσα ... ἐνέπουσα.

<sup>18</sup>) *h. Merc.* IV 443 (νεῖφατον ὄσσαν).

<sup>19</sup>) Sul significato di ἐνέπνευσαν, cfr. West, *Theogony* cit., pp. 163-164.

<sup>20</sup>) Appare dunque preferibile, per evitare ridondanze, mantenere αὐδή al v. 31 (cfr. West, *Theogony* cit., p. 165; Leclerc, *La parole* cit., p. 46 nt. 124), piuttosto che adottare la v.l. αἰοιδή. Il termine comunque, come ha sottolineato la studiosa, istituisce una relazione tra mondo umano e divino.

dell'αὐδή che le Muse fanno ai citaristi loro cari, al v. 97. Nel passo si possono distinguere almeno due elementi che contraddistinguono l'operato degli aedi: da un lato la dolcezza della loro voce (αὐδή) che fluisce dalla bocca; dall'altro la capacità persuasiva della loro parola (*logos*), capace di placare le discordie e il dolore attraverso la celebrazione degli dei.

A differenza di quanto sostiene la Leclerc, i due contesti sopra menzionati non implicano necessariamente la dimensione del *logos*. Αὐδή sembra invece configurarsi come uno dei tanti elementi che, solo una volta congiunti ad altri fattori, costituiscono l'ἀοιδή<sup>21</sup>. Essa esprime l'aspetto melodico-modulatorio del canto o dell'espressione vocale. Esiodo si sofferma sulla dimensione estetica-musicale del canto delle Muse: i suoni dai vari e bilanciati toni che le dee producono. Per questa ragione l'αὐδή non è inclusa nella descrizione di Tifeo: il sostantivo infatti esprime un aspetto comune solo ai poeti e alle dee, una sorta di "perfezione formale" estranea alla natura di quell'essere.

Αὐδή compare anche nello *Scudo* pseudoesiodico<sup>22</sup> dove, in occasione della rappresentazione della città dalle sette porte d'oro raffigurata sullo scudo di Eracle, il poeta descrive un festoso imeneo. In esso, τοὶ μὲν ὑπὸ λιγυρῶν συριγγῶν ἴησαν αὐδῆν / ἐξ ἀπαλῶν στομάτων. L'elemento melodico qui è abbastanza perspicuo; mentre il senso del fluire dell'αὐδή nello spazio è confermato dalla parte restante del verso seguente (περὶ δὲ σφισιν ἄγνυτο ἦχώ)<sup>23</sup>.

Poco oltre nella stessa operetta pseudoesiodica, è la cicala che χέει αὐδῆν, dove è mantenuta analoga posizione metrica in clausola, con una variazione del verbo<sup>24</sup>. L'insetto era ritenuto dagli antichi molto musicale<sup>25</sup>.

Anche un frammento contiene il sostantivo, riferito al mitico cantore e λυριστής Filammone, celebre per la sua αὐδή<sup>26</sup>. Analogamente agli altri casi, anche in questa circostanza sembra prevalere il senso di «voce modulata, cantata».

<sup>21</sup>) Cfr. Leclerc, *La parole* cit., pp. 45-46.

<sup>22</sup>) Hes. [Sc.] 278.

<sup>23</sup>) L'eco, fenomeno fisico prodotto dalla riflessione delle onde sonore su un corpo, dipende dalla frequenza della nota fondamentale che si sta emettendo e dalle caratteristiche dello spazio circostante. I Greci naturalmente avevano conoscenza del fenomeno (cfr. Paus. 5, 20, 17), sebbene l'uso che le fonti fanno del termine appaia talvolta piuttosto generico, tanto da essere usato anche come sinonimo di «suono» (Paus. 2, 35, 10; Arist. *Probl.* 19, 24, 42; Nichom. *Excerpt.* 6, 13). In Esiodo il sostantivo ἦχώ e il suo verbo corrispondente sembrano essere utilizzati ambigualmente, sì che, come vedremo, non è chiaro se il poeta si riferisca sempre al fenomeno dell'eco, a quello del riverbero o anche a quello della risonanza, che erano tutti ben noti ai Greci, come dimostrano la raffinata tecnica di costruzione dei teatri e la presenza di «risuonatori» negli strumenti musicali. La «risonanza» è la capacità di uno strumento o di una voce di *convibrare*, cosa che aumenta enormemente la qualità e l'intensità del suono. L'eco ci offre informazioni sulla fonte sonora; il riverbero sullo spazio in cui la fonte sonora si trova immersa. Sulla natura acustica e fisica di questi fenomeni, cfr. P. Righini, *L'acustica per il musicista*, Padova 1990.

<sup>24</sup>) *Ivi.*, p. 397.

<sup>25</sup>) Hom. *Il.* III 151-152; Hes. *Op.* 582-584; Id. [Sc.] 393-395; Plu. *Quaest. Conv.* 8, 7, 3, 727e; Ael. *NA* 1, 20, 6, 19; Artem. III 49; *AP* VII 190, 196, 213; cfr. L. Bodson, *La stridulation des cigales, poésie grecque et réalité entomologique*, «AC» 45 (1976), pp. 75-94; J. Svenbro, *La cigale et les fourmis. Voix et écriture dans une allégorie grecque*, «ORom» 18 (1990), pp. 7-21.

<sup>26</sup>) Hes. *fr.* 64, 15.

Il termine si ripresenta inoltre in un passo ampiamente dibattuto delle *Opere* (v. 61), su cui torneremo più avanti.

Ἀὐδή ricorre nei poemi omerici in numerosi passi<sup>27</sup>. In Omero, come in Esiodo, il termine si trova sempre collocato nell'ultimo piede del verso<sup>28</sup>. In un caso il sostantivo è preceduto dal verbo ῥέω<sup>29</sup>. Nell'*Iliade* ἄυδη assume accezioni piuttosto varie: può essere il *logos*, e più precisamente in questo caso sembra valere come «comando»; ma è anche la capacità vocale. In altri casi, più vicini alla valenza piuttosto circoscritta che il termine assume nell'*Odissea*, il sostantivo marca un contatto tra il mondo umano e quello divino<sup>30</sup>. Nell'*Odissea* infatti, ἄυδη ha sostanzialmente due significati: o è la voce di un uomo che somiglia a quella degli dei oppure di un'entità divina che assume le sembianze di un mortale<sup>31</sup>. Il termine pertanto sembra denotare un contatto tra il mondo uranio e quello dei mortali, non estraneo all'esordio teogonico; tuttavia in Omero esso implica anche, soprattutto nell'*Iliade*, la dimensione del *logos*<sup>32</sup>. In questa situazione di «scambio» tra uomini e divinità, può valere inoltre come «timbro»; mentre solo di rado appare legato alla modulazione dei toni o al canto. Nell'uso omerico di questo termine sembra peraltro confluire anche il significato di «capacità vocale», che nella *Teogonia* appartiene ad ὄσσα. Si registra poi in Omero l'unione di ἄυδη e σθέυος, presente anche in un passo delle *Opere* (vv. 61-82) su cui, come si è detto, ci soffermeremo più avanti<sup>33</sup>.

In un inno pseudo-omerico torna l'espressione del v. 97 della *Teogonia*<sup>34</sup>.

Tra i significati di ἄυδη nella poesia epica non rientra il peculiare valore che il termine sembra rivestire in Esiodo, nonostante che la disposizione metrica del termine sia la medesima nei due poeti. Cogliamo nell'Ascreo una specializzazione del significato del termine, dall'ambito della capacità vocale – parola a quello di voce modulata, variata nei toni. Non a caso Omero fa scorrere la ἄυδη dalla lingua, muscolo che serve anche ad articolare le parole, mentre Esiodo menziona la bocca (στόμα), una delle cavità di amplificazione della voce<sup>35</sup>. Da tutti questi

<sup>27</sup>) Hom. *Il.* I 249 (la voce di Nestore); IV 430 (la voce della folla dei soldati); XIII 757 (la voce di Ettore); XV 270 (la voce di Apollo); XVIII 419 (la voce delle ancelle di Efesto); XIX 250 (la voce di Taltibio, pari a quella degli dei); XIX 418 (la voce di Xanto, reso parlante da Era); *Od.* I 371 (la voce del cantore simile a quella dei numi); II 268 (Atena con la voce di Mentore); II 297 (la voce di Atena); II 401 (Atena con la voce di Mentore); IV 160 (la voce di Menelao); IV 831 (la voce di un dio nel sogno di Penelope); IX 4 (la voce di Demodoco); X 311, 481 (la voce di Odisseo); XIV 89 (la voce di un dio nelle parole di Eumeo); XXI 411 (il grido della rondine, cui è paragonato il sibilo dell'arco); XXII 206, XXIV 503, 548 (Atena con la voce di Mentore). Cfr. Ebeling, *Lexicon homericum* cit., I, pp. 193-194.

<sup>28</sup>) Cfr. Bartoněk, *Die Wortparallelen* cit., p. 70.

<sup>29</sup>) Hom. *Il.* I 249.

<sup>30</sup>) Hom. *Il.* XIX 250.

<sup>31</sup>) Ebeling, *Lexicon homericum* cit., I, pp. 193-194.

<sup>32</sup>) Cfr. Leclerc, *La parole* cit., pp. 45-46.

<sup>33</sup>) Hom. *Il.* XVIII 419.

<sup>34</sup>) *h. Hom.* XXV 5. Cfr. anche in *h. Cer.* II 479.

<sup>35</sup>) Hom. *Il.* I 249: la voce di Nestore scorre ἀπὸ γλώσσης. Peraltro, esiste anche un passo in cui si fa riferimento al petto (*Il.* IV 430: la voce dei soldati si trova ἐν στήθεσιν), che come sede del sentimento pare ancora legata alla sfera del *logos*. Su γλώσσα e στόμα, cfr. Leclerc, *La parole* cit., p. 43.



elementi, risulta abbastanza improbabile una interpretazione della αὐδή teogonica come semplice «aptitude à la parole»<sup>36</sup>.

### 3. Φωνή

Φωνή ricorre una sola volta nel proemio, al v. 39: εἴρουσαι τά τ' ἔόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα / φωνῆ ὁμηρεῦσαι.

West traduce il passo «with voices in tune»<sup>37</sup>. Non è chiaro cosa egli intenda esattamente con questa resa, sebbene sembri fare riferimento a una fusione delle voci tale che esse non siano più singolarmente percepibili<sup>38</sup>. La più diffusa spiegazione, che chiarisce la perifrasi come «canto all'unisono», privilegiando l'aspetto melodico dell'espressione, non mi sembra convincente. Considerando la natura particolare del canto corale greco, consistente in una linea melodica identica per tutte le voci e strumenti, tutt'al più eseguita ad un intervallo di ottava, la precisazione di Esiodo apparirebbe scialba e superflua. Se pure nel canto corale esisteva la preoccupazione di cantare con una perfetta intonazione, assai più sentito doveva essere il problema di articolare le parole e la metrica in perfetto accordo. Proprio la sincronia articolatoria delle parole e della metrica sembra essere oggetto dell'attenzione di Esiodo, che, subito dopo aver precisato il contenuto verbale del canto delle Muse, prende atto anche della loro abilità nello scandire fonemi e parole in modo perfettamente comprensibile<sup>39</sup>. Questa interpretazione si accorda inoltre con la definizione proposta da un lessico etimologico: ὁμοῦ εἴρουσαι<sup>40</sup>.

A questo stesso significato di voce articolata paiono condurci gli altri versi della *Theogonia* in cui il sostantivo è presente. Esso infatti ricorre ancora nella battaglia dei Titani dove si ode un «grido» (φωνή) che arriva fino al cielo<sup>41</sup>. Quanto a Tifoeo, poi, «voci s'alzavano da tutte le sue terribili teste»<sup>42</sup>. Nel mondo ancora privo della legge di Zeus, la φωνή si esprime non secondo connessioni comprensibili di sillabe; ma in fonemi e versi ininterpretabili, la cui mostruosità consiste proprio nell'aver qualcosa del *logos*, l'articolazione fonatoria, e nel differenziarsene al tempo stesso per la mancanza di un senso compiuto. Un valore analogo conserva il termine in un verso dello *Scudo*<sup>43</sup>.

Il senso di φωνή come articolazione verbale sembra comprovato inoltre da un luogo assai discusso delle *Opere*<sup>44</sup>. Nei versi dedicati al mito di Pandora, è

<sup>36</sup>) *Ivi*, p. 46.

<sup>37</sup>) West, *Theogony* cit., p. 170: «Fitted together in the musical sense (ἁρμονία); cfr. Kaimio, *Characterization of sound* cit., p. 113 e nt. 277.

<sup>38</sup>) West, *Greek Music* cit., p. 45: «[...] with voices coinciding».

<sup>39</sup>) Diversamente Leclerc, *La parole* cit., pp. 44 e 46, che intende φωνή come «compétence à émettre des sons».

<sup>40</sup>) *E.M.* s.v. ὄμηρος. Cfr. *Schol. Hes. Th. 39* (L. Di Gregorio, *Scholia Vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milano 1975, p. 10).

<sup>41</sup>) *Th.* 685.

<sup>42</sup>) *Th.* 829.

<sup>43</sup>) *Hes. [Sc.]* 382.

<sup>44</sup>) *Op.* 61-82.

stata rilevata una contraddizione tra i versi che descrivono l'ordine di Zeus agli dei in merito ai doni da elargire a Pandora e il passaggio seguente, dove, nell'elencare le offerte concretamente presentate dagli dei, Esiodo non ricopia fedelmente lo schema precedente. Molti studiosi hanno così ritenuto lecito espungere i vv. 70-80<sup>45</sup>. Fermo restando che, come aveva osservato Friedlaender, è forse scorretto metodologicamente pretendere da un poeta arcaico un pensiero logico e coerente nella nostra accezione moderna, è possibile a mio parere sentire i due gruppi di versi come reciprocamente integrantisi<sup>46</sup>. Tralasciando gli altri doni, la cui trattazione non compete al presente lavoro, si possono certamente proporre alcune considerazioni per quel che concerne la voce di Pandora. Mentre Zeus ordina a Efesto di infondere alla donna la *αὐδή ἀνθρώπου* e lo *σθένοϋς*, più avanti si ricorda Hermes che le offre la *φωνή* insieme a «indole ingannatrice e astuti discorsi». A ben vedere, le due elargizioni non paiono contraddirsi. La connessione di *αὐδή* e *σθένοϋς*, che Zeus ordina a Efesto di dare a Pandora, si trova, come è stato precedentemente accennato, in Omero, sempre in relazione con il dio fabbro: le due ancelle forgiate dal dio hanno da questi ricevuto tali attributi<sup>47</sup>. Nella donazione a Pandora, si profilano due aspetti distinti della voce umana. In primo luogo, il dio della fucina, artefice di automi, infonde alla donna l'energia fisica (anche vocale) e la capacità di modulare la voce, abilità che non è circoscritta ai soli cantanti. In secondo luogo, Hermes, dio dalla proverbiale astuzia, che per primo, dopo aver inventato la lira, se ne è servito per accompagnare un canto avente per oggetto storie divine (un dio dunque del *logos* in musica), ha il compito di infondere a Pandora la parola articolata, il suono che si articola in fonemi. Così appunto, ancora nelle *Opere*, si narra che Zeus avesse tolto la *φωνή* ai mali, la cui nocività sta nel contenuto: i mali consistono in una cattiva volontà che si realizza in parole malvagie, e non certo in una «capacità vocale»<sup>48</sup>. Il termine è inoltre usato per il grido della gru, il cui lamento ha qualcosa di gutturale che ricorda la fonazione umana<sup>49</sup>.

In Omero la parola indica la voce di uomini e dei, nonché il verso di alcuni animali<sup>50</sup>. Questa varietà avvicina il sostantivo ad *αὐδή*, rispetto a cui peraltro

<sup>45</sup> Si veda West, *Theogony* cit., pp. 160-161.

<sup>46</sup> Friedlaender, *Das Proömium* cit., pp. 1-2.

<sup>47</sup> Hom. *Il.* XVIII 419.

<sup>48</sup> *Op.* 104.

<sup>49</sup> *Op.* 448.

<sup>50</sup> Uomini: Hom. *Il.* II 490 (la *φωνή* del poeta); III 161 (la voce di Priamo); XIV 400 (il grido di Teucri e Achei che si scontrano); XV 686 (la voce di Aiace che giunge fino all'etere); XVII 696 (la forte voce di Antiloco «è stretta»); XVIII 219 (il suono della tromba); XVIII 221 (la voce dell'Eacide); XVIII 571 (la voce sottile di un fanciullo); XVIII 23, 397 (la voce di Diomede si stringe); *Od.* IV 279 (Elena imita la voce di tutte le donne argive); IV 705 (la voce di Elena); XIX 381 (la voce di Odisseo); XIX 472 (la voce di Euricleia). Dei: *Il.* XIII 45 (Poseidone nelle fattezze di Calcante); XVII 555 (Atena con le fattezze di Fenice); XX 81 (Apollo nelle fattezze di Licaone); XXII 227 (Atena nelle fattezze di Deifobo); XXIII 67 (Patroclo in sogno ad Achille); *Od.* XXIV 530 (la voce di Atena). Uomini e animali al tempo stesso: *Il.* XVII 111 (voce di uomini e cani). Animali: *Od.* X 239 (suini); XII 86 (Scilla ha voce di cane); XII 396 (vacche); XIX 521 (usignolo).

sembra rivestire più significati<sup>51</sup>. Un aspetto che accomuna in pratica quasi tutte le occorrenze in cui il termine compare è quello della potenza vocale. Che si tratti di una gagliardia sonora manifesta oppure trattenuta, il sostantivo è sempre collegato all'aspetto vigoroso e stentoreo dell'emissione sonora. Questo vale in modo assai netto per l'*Iliade*; mentre nell'*Odissea* tale relazione è più sfumata. In un passo iliadico il termine rivela questo aspetto con una pregnanza del tutto particolare: la φωνή di Achille è ἀριζήλη come la φωνή della σάλπιγξ<sup>52</sup>. Ma si offre qui anche un altro elemento: la ripetizione di φωνή e l'aggettivo utilizzato indicano come suo valore semantico peculiare quello di «timbro, colore vocale». Lo stesso suono vocale nel verso successivo è definito ὄψ, forse con riferimento all'effetto prodotto sugli ascoltatori.

Il termine ricorre anche nell'*Inno ad Hermes*: in un caso indica l'amabile voce di Hermes che lo asseconda nel canto, nell'altro è riferito al grido degli uccelli profetici<sup>53</sup>. In altri *Inni*, la parola denota la voce di Tithonos (che sarà poi mutato in cicala)<sup>54</sup>; la voce di Chore<sup>55</sup>; il grido di un bambino<sup>56</sup>; la voce di Apollo<sup>57</sup>; le voci degli uomini<sup>58</sup>. Nei poemi epici e negli *Inni*, insomma, non si riscontra la medesima definitezza che il sostantivo trova nel proemio esiodeo: φωνή indica talvolta una «capacità vocale caratterizzata da grande energia»; talaltra il «timbro», in analogia con αὐδή.

#### 4. ὄψ

Ricorre due volte:

v. 41 - υ υ υ - - - υ υ - ὅπι λειριοέσση<sup>59</sup> / σκιδναμένη

v. 68 - υ υ υ - υ υ - υ ἀγαλλόμεναι ὅπι καλῆ

Nel primo verso l'ὄψ è σκιδναμένη, «che si diffonde». Potrebbe sembrare sul piano del significato un omologo di ῥέει αὐδή, ma non è così. In σκιδναμαι è presente un aspetto di «rarefazione» estraneo all'ambito semantico di ῥέω<sup>60</sup>. Più

<sup>51</sup>) Cfr. Bartoněk, *Die Wortparallelen* cit., p. 68. Merita segnalare che la frequenza dei due termini è inversamente proporzionale nei due poemi: φωνή ricorre 15 volte nell'*Iliade* e 9 nell'*Odissea*; mentre αὐδή si registra per 7 volte nell'*Iliade* contro le 14 volte dell'*Odissea*.

<sup>52</sup>) Hom. *Il.* XVIII 219-223.

<sup>53</sup>) *h. Merc.* IV 426, 544.

<sup>54</sup>) *h. Ven.* V 237.

<sup>55</sup>) *h. Cer.* II 20, 23, 39, 57, 432.

<sup>56</sup>) *h. Cer.* II 284.

<sup>57</sup>) *h. Merc.* IV 315.

<sup>58</sup>) *h. Ap.* III 162.

<sup>59</sup>) Sull'aggettivo, cfr. West, *Theogony* cit., p. 171. Se il senso originario dell'aggettivo è coloristico, esso viene a ulteriore conferma del passaggio da un modello tattile visivo ad uno acustico, cioè di una derivazione dei parametri e del linguaggio di un'estetica acustica dalla sfera visiva (cfr. D. Restani, *I suoni del telaio*, in B. Gentili - F. Perusino, *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa - Roma 1995, pp. 93-109, in part. p. 108).

<sup>60</sup>) Cfr. Kaimio, *Characterization of sound* cit., p. 115.

che la voce intesa come nota o insieme delle note che compongono la melodia (αὐδή), il sostantivo sembra fare riferimento alla parte più vitale e penetrante del suono vocale<sup>61</sup>. L'aspetto dinamico di ὄψ sembra alludere a quella parte del suono che attraversa gli ostacoli fisici e si propaga anche a grande distanza, come accade ai suoni ricchi di armoniche. Il v. 41 è per l'appunto seguito da una significativa precisazione: la dimora di Zeus «risuona» (ἤχει) delle loro voci<sup>62</sup>. Il piacere prodotto da questo suono ricco e penetrante si riflette anche sulle esecutrici stesse. L'aspetto più peculiare di ὄψ sembra consistere proprio nell'effetto che il suono genera in chi lo ode e in chi lo produce. A questa lettura non sembra ostare la presenza dell'aggettivo λειριόεσσα, che in Omero si riscontra per la voce delle cicale<sup>63</sup>.

Lo stesso termine è usato sempre nella *Teogonia*, per la descrizione di Tifoeo, che emette ὅσα παντοίων («suoni d'ogni sorta»)<sup>64</sup>. Naturalmente vale qui, come abbiamo già detto, l'aspetto "ancipite" dei termini considerati. La ὄψ παντοίων di Tifoeo è ἀθέσφατον<sup>65</sup>. L'indicibilità, la non descrivibilità dei versi del mostro è certo dovuta alla sua eccezionalità, al fatto che Tifoeo produce suoni «inauditi» (in tal senso Esiodo definisce subito di seguito alcune di queste emissioni vocali «risuonanti come solo agli dei è comprensibile»)<sup>66</sup>. Ma non solo: la difficoltà di descriverlo sul piano acustico nasce anche dalla molteplicità dei suoni, voci e rumori prodotti dal mostro<sup>67</sup>. Il poeta si dispone quindi a registrare la

<sup>61</sup> In ogni suono prodotto in natura, e in special modo nella voce umana, sono presenti vibrazioni acustiche che dipendono dalle frequenze della nota fondamentale e che sono suoi sottomultipli: si tratta degli armonici o armoniche. Il suono vocale risulta pertanto composto sul piano acustico da più «strati», ossia dalle vibrazioni acustiche della nota fondamentale, ma anche da quelle frequenze determinate da altri elementi presenti nel suono: l'eventuale vibrato, le vocali, la disponibilità delle cavità di risonanza del corpo a vibrare, la conformazione fisica e soprattutto lo stato fisico e psichico del cantante, le caratteristiche dell'ambiente circostante. In merito allo "stile" vocale dei Greci, si veda C. Sachs, *La musica nel mondo antico*, Milano 1992 [New York 1943], pp. 263-269; J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris 1979, p. 102 e nt. 1; West, *Greek Music* cit., p. 42. Non è in alcun modo necessario conoscere la scienza degli armonici per percepirne la presenza in un qualsiasi suono prodotto da una fonte sonora naturale: essi sono udibili a chiunque come una sorta di "corona" del suono, che lo rende più corposo, quasi "tridimensionale" e la cui natura è appunto rarefatta. Cfr. Righini, *L'acustica* cit., p. 114 (*Suono complesso*: «Tutti i suoni non puri (che sono il corrispettivo sonoro di vibrazioni acustiche [...] prive di componenti armoniche); [...] per ciò che riguarda le voci umane non si hanno che suoni complessi, senza alcuna eccezione»).

<sup>62</sup> Come è stato già detto, gli antichi non differenziavano, almeno sul piano linguistico, tra eco, riverbero e risonanza, così da usare il sostantivo ἤχώ e il verbo ἤχειν in modo abbastanza indifferenziato.

<sup>63</sup> Hom. *Il.* III 152. L'aggettivo potrebbe fare riferimento alla «chiarezza», alla brillantezza del suono. Cfr. Kaimio, *Characterization of sound* cit., p. 115.

<sup>64</sup> *Th.* 829-835: φωναὶ δ' ἐν πάσῃσιν ἔσαν δεινῆς κεφαλῆσι / παντοίων ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον ἄλλοτε μὲν γὰρ / φθέγγονθ' ὡς τε θεοῖσι συνίμεν, ἄλλοτε δ' αὐτε / ταυροῦ ἐπιβρύχου μένος ἀσχετόν ὄσαν ἀγρόρου, / ἄλλοτε δ' αὐτε λέοντος ἀναΐδεα θυμόν ἔχοντος, / ἄλλοτε δ' αὐ σκυλάκεσσιν ἐοικότα, θαύματ' ἀκούσται, / ἄλλοτε δ' αὐ ροῖζεσθ' ὑπὸ δ' ἤχειν οὖρεα μακρὰ.

<sup>65</sup> Per una diversa interpretazione dell'aggettivo: Collins, *Hesiod and the divine voice of the Muses* cit., p. 245 e nt. 12-13.

<sup>66</sup> Cfr. Leclerc, *La parole* cit., p. 47 e nt. 125.

<sup>67</sup> Diversamente Leclerc (*ivi*, p. 44), che attribuisce alla φωνή queste caratteristiche.

presenza simultanea di molti e disparati fenomeni sonori: il riverberarsi del suono (che solo gli dei possono comprendere), versi simili a quelli di animali (ὄσσα), il fischio e l'eco. Il "fischiare" è un'esperienza percettiva molto vicina alla sensazione acustica delle armoniche, percepibili a talune frequenze come un "fischio", un "ronzio", talora anche come un «suono di cicale o grilli»<sup>68</sup>.

In Omero troviamo alcune occorrenze dove ὄπι καλῆ occupa la stessa posizione metrica del v. 68, come anche in un verso degli *Inni*<sup>69</sup>. Il sostantivo, presente in misura massiccia in entrambi i poemi, mostra una certa varietà nella disposizione metrica dei suoi elementi e solo scarse ripetizioni di una stessa formula. Di frequente nell'*Iliade* e in un caso nell'*Odissea*, il termine indica la voce di alcune divinità<sup>70</sup>. In entrambi i poemi individua la voce di alcuni eroi; ma anche di alcune figure femminili<sup>71</sup>. Nell'*Odissea* il termine è strettamente legato al potere di incantamento delle Sirene<sup>72</sup>. In un passo iliadico il sostantivo definisce un verso animale<sup>73</sup>. Come si può vedere, nei poemi epici, ὄψ presenta una sfumatura particolare: nell'*Iliade* spicca il suo aspetto venerando, ma anche terrifico; mentre l'uso prevalente dell'*Odissea* ne mette in luce il potere di fascinazione e incantamento. In entrambi i poemi, ὄψ è comunque caratterizzata da un aspetto di "eccezionalità", ma anche da un lato insidioso.

Nell'*Inno a Hermes* un composto di questo sostantivo, la ἐνοπή di Hermes, penetra nell'animo di Apollo<sup>74</sup>. In altri *Inni*, ὄψ distingue la voce delle Muse e delle Grazie o il grido di Chore, mostrando una certa interscambiabilità con φωνή<sup>75</sup>. A differenza della αὐδή e della φωνή, nei poemi l'ὄψ svela la divinità o rende manifesta la superiorità di un mortale sugli altri uomini. Rispetto all'uso omerico del termine, piuttosto ampio, Esiodo pare intendere il sostantivo in modo meno vario e in più stretta relazione con aspetti acustici. Credo si possa comunque individuare un elemento comune ai due poeti (anche se non sempre presente in Omero): l'ὄψ come esperienza vocale non riservata a tutti, suono che individua una eccezionalità.

<sup>68</sup>) Questo suono corrisponde alle frequenze intorno agli 8000 Hz.

<sup>69</sup>) Hom. *Il.* I 604 (Muse); *Od.* V 61 (Calipso); X 221 (Circe); XXIV 60 (Muse); *b. Ap.* III 189.

<sup>70</sup>) Hom. *Il.* II 182 (Odisseo riconosce la voce di Atena); VII 53 (la voce dei numi); X 512 (Diomede riconosce la voce di Atena); XIV 150 (la voce potentissima di Poseidone); XX 380 (Ettore riconosce la voce di Apollo); *Od.* XXIV 535 (Atena atterrisce col suo grido gli Itacesi).

<sup>71</sup>) Hom. *Il.* III 221 (la voce grande di Odisseo); XI 137, XVI 76 (la voce dell'Atride); XVIII 222, XXI 98 (la voce di Achille); XXII 451 (la voce di Ecuba); *Od.* XI 421 (la voce di Cassandra); XIV 492 (la voce di Odisseo); XX 92 (la voce di Penelope).

<sup>72</sup>) Hom. *Od.* XII 52, 160, 185, 187, 192 (la voce delle Sirene). Cfr. Hes. *fr.* 150, 33 che è stato così integrato: Σειρήνων τε λίγε]μ]α]ν [ὄπα] κλύον ἄλλ' ἄρα καὶ τὰς κτλ. (Merkelbach - West, *Fragmenta* cit.; Minton, *Concordance* cit., s.v.).

<sup>73</sup>) Hom. *Il.* IV 435 (il belato degli agnelli).

<sup>74</sup>) *b. Merc.* IV 422. L'aspetto della "penetrazione" della ἐνοπή torna curiosamente in 512: la voce della σὺργξ che si ode da lontano.

<sup>75</sup>) *b. Hom.* XXVII 18; *b. Cer.* II 67.

## 5. Ἀοιδή

È la parola che ricorre con più frequenza, sebbene in taluni casi esso costituisca una *varia lectio*\*:

v. 22	αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν <sup>76</sup>
v. 31* -----υ	ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν (v.l. ἀοιδή)
v. 44	θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῆ / ἐξ ἀρχῆς <sup>77</sup>
v. 48	[ἀρχόμεναί θ' ὕμνευσι θεαὶ † λήγουσαί τ' ἀοιδῆς †]
v. 60	ἡ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας, ὁμόφρονας, ἦσιν ἀοιδῆ / μέμβλεται ἐν στήθεσσι
v. 83*	τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερσην (v.l. ἀοιδήν)
v. 104 -υυ-υυ-	δότε δ' ἰμερόεσσαν ἀοιδήν.

L'ἀοιδή è il canto provvisto di *logos* e accompagnato dalla danza e dallo strumento: essa rappresenta la compiuta espressione della μουσική.

Al di fuori del proemio, ἀοιδή si incontra al v. 917, sempre riferito alle Muse. Anche nelle *Opere* e in un passo dello *Scudo* si trova riferito alle nove dee <sup>78</sup>. In un altro passo delle *Opere* il termine indica il canto della τέτιξ, animale «musicalissimo», legato alle Muse e ritenuto semidivino <sup>79</sup>. Nello *Scudo* è utilizzato anche per descrivere una scena di festa, dove il canto si accompagna alla danza <sup>80</sup>.

L'ἀοιδή in Esiodo è sia oggetto di insegnamento (ἐδίδαξαν) <sup>81</sup>, sia motivo di diletto per chi ascolta. Queste valenze si registrano anche in Omero, benché l'aspetto dell'insegnamento sia più marcato negli *Inni*. La clausola del v. 104 del proemio torna in due versi tra loro identici dell'*Odissea* <sup>82</sup>.

Nei poemi omerici e negli *Inni* il termine ricorre molto frequentemente <sup>83</sup>. Il valore semantico del sostantivo appare circoscritto a una particolare gamma di senso, sebbene all'interno di essa vi sono alcune oscillazioni <sup>84</sup>. In generale ἀοι-

<sup>76</sup> Cfr. Hes. *Op.* 659; Hom. *Od.* VIII 481, 488; West, *Theogony* cit., p. 161.

<sup>77</sup> Cfr. Hes. *Op.* 1.

<sup>78</sup> *Op.* 1, 659 (cfr. [Sc.] 205).

<sup>79</sup> *Op.* 583.

<sup>80</sup> Hes. [Sc.] 282.

<sup>81</sup> Si noti che mentre ad ἀοιδή si accompagna il verbo διδάσκω, ad αὐδὴ si trova collegato il verbo ἐμπνέω.

<sup>82</sup> Hom. *Od.* I 421; XVIII 304; cfr. anche in *b. Ven.* X 5.

<sup>83</sup> Hom. *Il.* II 595, 599 (Tamiri); XIII 731; XXIV 721; *Od.* I 159, 328, 340, 351, 421 (Femio); III 204; VIII 44, 64, 253, 429, 498, 499, 580 (Demodoco); XII 44, 183, 198 (Sirene); XVII 605; XVIII 304; XXI 406; XXIV 197 (un *carmen* per Penelope); XXIV 200 (un *carmen* per Clitemnestra); piuttosto stereotipato l'uso negli *Inni*: *b. Cer.* II 495; *b. Ap.* III 20, 149, 164, 173, 188, 519, 546; *b. Merc.* IV 429, 442, 451, 580; *b. Ven.* VI 20, 21; *b. Bacch.* VII 59; *b. Hom.* IX 7; *b. Ven.* X 5, 6; *b. Cer.* XIII 3; *b. Hom.* XIV 6; XVI 5; *b. Pan.* XIX 18, 48, 49; *b. Hom.* XXI 5; XXIV 5; XXV 6, 7; XXVII 22; XXVIII 18; XXIX 14; XXX 19; XXXIII 19.

<sup>84</sup> Ebeling, *Lexicon homericum* cit., II, p. 141, ha individuato tre significati del sostantivo: *cantus, carmen, ars canendi*.

δη definisce l'unione dell'arte di modulare i suoni (la capacità di emissione sonora e di mantenimento del suono con una intonazione, la capacità di articolazione delle parole, le conoscenze musicali-strumentali, il senso ritmico, la capacità di produrre un effetto, talvolta anche la danza) con un contenuto poetico, sia che il sostantivo venga inteso in senso astratto e generale, sia che venga usato per indicare uno specifico canto. L'ᾠοιδή è quasi sempre prerogativa del cantore professionista, lo caratterizza e distingue dagli altri uomini. Il contenuto semantico di questo termine non subisce trasformazioni profonde tra Omero ed Esiodo. Tuttavia, si colgono tra i due poeti rimandi e richiami, ma non usi omologhi, né analoghi impieghi formulari, se non nei due casi dell'*Odissea* sopra menzionati. Ciò sembra indicare comunque una relativa autonomia di espressione tra i due poeti.

È possibile che nella ᾠοιδή del proemio teogonico, il poeta non si riferisca a un puro e semplice *logos* ma che oggetto dell'insegnamento delle Muse sia un *logos* profetico<sup>85</sup>.

#### 6. Δούπος

Si incontra una sola volta nel proemio, al v. 70:

---υυ---υυ--- ὑπο δούπος ὀρώρει

Indica il rimbombo prodotto dall'incedere delle dee. Non è un suono prodotto con la voce, ma pertiene all'ampio ambito dell'ᾠοιδή, è uno degli elementi che configurano la μουσική, di cui esprime l'aspetto ritmico<sup>86</sup>. Il termine ricorre in altri luoghi esiodei. In un frammento ritroviamo la medesima espressione del verso teogonico (ὑπο δούπος ὀρώρει)<sup>87</sup>. Nella Titanomachia indica il fragore dello scontro<sup>88</sup>. Analogamente, in Omero il termine definisce un rumore cupo e sordo<sup>89</sup>. In due casi ricorre la stessa locuzione, ma in un'occorrenza, al posto di ὑπό si ha καί; mentre nella seconda si ha πάν<sup>90</sup>. In un terzo caso si ha ancora il nesso con il verbo ὀρνυμι<sup>91</sup>. La connessione verbo/sostantivo è chiaramente consolidata nella tradizione epica. Quello che interessa in questa sede è l'accuratezza con cui Esiodo distingue le diverse componenti della voce dal fragore ritmico prodotto dalla danza delle Muse.

<sup>85</sup>) Cfr. O' Bryhim, *A new interpretation cit., passim*.

<sup>86</sup>) Cfr. West, *Theogony cit.*, p. 179: «They are not simply walking, but performing some sort of professional dance».

<sup>87</sup>) Hes. fr. 158, 1.

<sup>88</sup>) Th. 703, 705.

<sup>89</sup>) Hom. Il. IV 455; IX 573; X 354; XI 364; XII 289; XVI 361, 635; XX 451; XXIII 234; Od. V 401; X 556; XII 202; XVI 10 (con ὑπό).

<sup>90</sup>) Hom. Il. IX 573; XII 289.

<sup>91</sup>) Hom. Il. XVI 635.

7. *Μολπή*

Si registra in un solo caso al v. 69, dove completa ὅπι καλῆ: ἀμβροσίη μολπή. Si intende comunemente come canto, analogamente ad ἀοιδή, talvolta come canto e danza <sup>92</sup>.

Vediamo ora un gruppo di versi nei quali compaiono tutti i termini ivi considerati. Si tratta del principio del cosiddetto «secondo proemio». Il poeta descrive qui il canto delle Muse sull'Olimpo, insistendo su alcune immagini. Mediante l'analisi di questo passo, possiamo forse cogliere qualcosa di più dei rapporti tra i termini sopra considerati.

In principio le dee con inni (ὕμνευσαι) rallegrano la mente di Zeus, dicendo ciò che è, che sarà, che fu, articolando in perfetta sincronia la loro φωνή; «instancabile scorre l'αὐδή dalle loro bocche, dolce. Ride la casa del padre Zeus tonante, delle dee alla voce delicata che si diffonde (δψ) e risuona la cima dell'Olimpo nevoso e la dimora degli immortali; esse la divina voce levando (ᾄσσα) degli dei la venerata stirpe per prima celebrano col canto fin dall'inizio; [...] e Zeus [...] che le dee celebrano cominciando e terminando il canto (ἀρχόμενά θ' ὕμνευσι θεαὶ † λήγουσαι τ' ἀοιδῆς †) [...]»; poi degli umani la stirpe e dei possenti Giganti con inni (ὕμνευσαι) rallegrano in Olimpo la mente di Zeus le Muse olimpiche [...]» <sup>93</sup>.

Inizialmente, Esiodo pone l'accento sul contenuto del canto delle dee, che già aveva introdotto precedentemente. Si tratta di un inno. Del loro canto il poeta coglie, avendone inteso perfettamente il contenuto, la perfetta sincronia articolatoria e l'intonazione, da cui passa a considerare gli aspetti più propriamente vocali del canto delle dee. La loro αὐδή, infatti, cioè la loro voce modulata in canto scorre instancabile attraverso gli spazi olimpici, sì che la dimora di Zeus si allietta per i suoni ricchi di armonici (δψ) che penetrano ovunque, facendo risuonare l'Olimpo. Il poeta poi si sofferma sull'epifania delle dee, manifestata dalla loro voce, dalla loro presenza vocale, l'ᾄσσα, levando la quale esse celebrano gli dei. È come se attraverso l'ᾄσσα, la capacità vocale che prefigura il *logos*, Esiodo potesse chiudere un cerchio simbolico e tornare al punto di partenza, il contenuto del canto delle Muse, che costituisce l'elemento più importante e conclusivo dell'espressione musicale.

Da quanto si è visto, la varietà di termini utilizzati per indicare il canto delle dee e l'attenzione con cui essi ricorrono, non può essere ricondotta al semplice impiego di sinonimi o a esigenze metriche. Se pure si devono tenere in conto le difficoltà tecniche del fare poetico, la pregnanza semantica che ogni termine sembra avere rivestito nel proemio teogonico induce a non rigettare le ipotesi sopra formulate. La spiccata sensibilità per i fenomeni acustici che è stata messa in luce in Esiodo trova una conferma nella raffinatissima scienza della costruzione dei teatri e degli Ὀδεῖα, che ebbe uno dei suoi vertici più alti nell'architettura greca <sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Cfr. Hom. *Il.* I 472; XIII 637; XVIII 572, 605; *Od.* I 152; IV 19; VI 101; XXI 430; XXIII 145.

<sup>93</sup> *Tb.* 36-52.

<sup>94</sup> Sebbene il più mirabile esempio di acustica, il teatro di Epidauro, risalga al IV secolo (cfr. B. Conticello, in *EEA* III, 1960, p. 364) l'incremento degli agoni musicali nei più impor-



Da questa analisi scaturiscono due domande che interessano più da vicino la realtà musicale dell'area in cui Esiodo operò. In primo luogo: la precisione dell'espressione poetica nel riferirsi al canto e alla voce sembra essere indizio di una diretta esperienza e rielaborazione del fenomeno sonoro. Se pure si coglie dietro a tale rielaborazione l'influsso della poesia epica, non si possono tralasciare gli elementi di novità e di differenza, dovuti probabilmente ad un'autonoma osservazione dei fenomeni uditivi e vocali. Da ciò si potrebbe inferire uno sviluppo della sensibilità acustica e forse anche musicale nell'area e nell'epoca in cui visse Esiodo. Sebbene sia fondamentale rimarcare la funzione primaria attribuita alla parola in tutta la musica antica e soprattutto nei poeti epici e didascalici, priorità che nel proemio è confermata dai fitti riferimenti alla *αοιδή*, io credo che una corretta analisi dell'esordio teogonico non possa completamente tralasciare la presenza di altri termini denotanti la voce come fenomeno in una certa misura autonomo rispetto al *logos*.

Che l'idea di una percezione del fenomeno sonoro abbastanza raffinata possa far sorgere l'ipotesi di forme di elaborazione almeno parzialmente originali (rispetto a Omero) nel campo della produzione musicale, resta una provocazione cui non si può dare risposta; ma che comunque trova una ragione d'essere se Esiodo si colloca, come poeta, tra istanze di tradizione e impulsi di innovazione<sup>95</sup>.

FRANCESCA BERLINZANI

tanti santuari già dall'epoca arcaica, fa supporre che da quel tempo dovessero di necessità cominciare a svilupparsi ricerche empiriche sul rapporto tra architettura e acustica. Non si dimentichino inoltre le ricerche di acustica condotte da Pitagora e dai suoi seguaci (Eudem. 142 Wehrli), nonché l'attribuzione a Laso di Ermione della scoperta della vibrazione acustica (Theo Sm. 2, 12, ed. J. Dupuis, Paris 1966, p. 97; cfr. Sachs, *La musica* cit., p. 195; West, *Greek Music*, cit. 39-40).

<sup>95</sup>) Rinvio, per l'ampia bibliografia in merito e per le diverse posizioni, a G. Arrighetti, *Poeti eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, pp. 37-52, in part. 38-39 e nt. 6.