

## I 'FALSI GIAMBI' DI ALCMANE: STRUMENTI MUSICALI, PERFORMANCE E GENERI LETTERARI\*

Il lessico di Esichio, rifacendosi ad Aristosseno di Taranto, attribuisce ad Alcmene opere qualificate come **mel/h** e denominate **kl ey iánboi**<sup>1</sup>. Claude Calame, nella sua edizione di Alcmene del 1983 (edizione che resta l'ultima trattazione dettagliata del problema), sostiene, sia pur con qualche cautela, che tali componimenti non siano mai esistiti (sezione 1). Questa posizione dello studioso mi pare offrire materia di discussione, sia in merito alle argomentazioni che egli usa per suffragarla, sia, in generale, riguardo all'eventuale esistenza (o inesistenza) di opere riconducibili al giambo (quali, appunto, dovevano essere i **kl ey iánboi**) all'interno della produzione di Alcmene. La questione, oltre a concernere l'esistenza di componimenti denominati **kl ey iánboi** e la loro natura, riguarda anche due antichi strumenti musicali, il **kl ey iánboj** e la **magadij**, sui quali è problematico avanzare congetture (sezione 2)<sup>2</sup>. Nonostante le incertezze sulla natura dei **kl ey iánboi** come strumenti musicali, la testimonianza di Aristosseno risulta autorevole e attendibile. Si pone quindi il problema di discutere cosa fossero i 'falsi giambi' o i 'giambi rubati' di Alcmene. Nella sezione 3 viene discussa l'unica interpretazione finora proposta per un contesto metrico ed esecutivo (quella di Bergk); nella sezione 4 e si propongono alcune considerazioni sul possibile contesto per una poesia giambica nella Sparta arcaica<sup>3</sup>. La sezione 5 riassume le conclusioni raggiunte e le ipotesi formulate.

### 1. La tesi di Calame

Calame si pronuncia ripetutamente sulla questione dei **kl ey iánboi**, sia nella monografia sui cori di fanciulle, sia nella successiva edizione dei frammenti di Alcmene<sup>4</sup>. In sintesi, lo studioso giunge a queste conclusioni:

- \* Ringrazio Luigi Battezzato per i preziosi consigli e la collaborazione nella stesura di questo contributo.
- <sup>1</sup> Hesych. κ 2939 L. **kl ey iánboi**: **Ἀριστοξένου, mel/h tinaiparai Al knani** (= fr. 97.I Wehrli). Cf. Calame 1983, 17 testimonianza 35; *PMGF*, testimonianza TB4 a p. 17; Campbell 1988, II 353. Nel seguito dell'articolo seguirò le edizioni di Calame 1981 e *PMG*. L'edizione *PMGF* sarà citata solo quando il numero differisce da quello di *PMG* o quando il frammento o la testimonianza sono assenti in *PMG*.
- <sup>2</sup> Cf. West 1992, 72-73 e 77; Barker 1984, 16, 49-50, 293-98 (*magadis*) e 234 n. 185, 269, 297-98 (*klepsiambos*) 1988, 96-107.
- <sup>3</sup> Studi recenti hanno enfatizzato la presenza di elementi propri del giambo, come l'invettiva, in opere non strettamente giambiche sotto l'aspetto del metro; Aloni 1998, 29-40; Ferrari 2007, *passim*.
- <sup>4</sup> Cf. Calame 1977, II 174 n. 69 «sans doute est-ce à travers une erreur provoquée peut-être par un rapprochement abusif du terme **kl ey iánboi** avec celui de **iánboi** qu'Hésychius voit dans ce terme technique la désignation d'un genre poétique (**mel/h**) propre à Alcman» (Calame attribuisce ad Esichio un'informazione che egli si limitava a derivare dalle sue fonti, e che risale all'autorità di Aristosseno); Calame 1983, XXIII «L'attribution à Alcman de poèmes nommés **kl ey iánboi** est sans doute fondée sur un malentendu; les Anciens ont probablement fait une confusion entre le nom de **kl ey iánboj** attribué à la **magadij** que cite Alcman dans le fr. 144 (= 101 *PMG*) et des iambes que le poète n'a jamais composés; à moins que certaines des compositions d'Alcman aient été



**magadij**, strumento antico ma ancora identificabile con il salterio dei tempi di Apollodoro, a quello del **kl eyiámboj** e di altri strumenti, di cui non si sapeva quasi nulla perché caduti in disuso)<sup>8</sup>, quanto l'articolo maschile **o** (che difficilmente potrà riprendere il femminile **magadij**) e la presenza di **eñi**, "inoltre", sembrano invece suggerire. Va notato poi come il testo passi da una costruzione in accusativo e infinito, presente nel segmento inerente alla **magadij**, all'uso del nominativo, sia nella parola **kl eyiámboj** che nei nomi degli altri strumenti citati, i quali divengono tutti soggetti del verbo **kaJ esthken**<sup>9</sup>. Nel senso di una non identificazione di **kl eyiámboj** e **magadij** si esprimono anche le traduzioni di Villebrune, Gulick e Citelli<sup>10</sup>.

### 2.2 La testimonianza di Aristosseno di Taranto

Aristosseno, citato da Ateneo, menziona **magadij** e **kl eyiámboj** in una lista di strumenti di origine straniera (**eñful a oñgana**): **Aristotenoj d' eñful a oñgana kal eiffoirikaj kaiiphktidaj kai magadidaj sambukaj te kaiitrigvna kai kl eyiarbouj kai skindayouj kaiitoe)neaxordon kal ourtenon** («Aristosseno chiama strumenti stranieri fenicie, pectidi, magadi, *sambykai*, triangoli, *klepsiamboi*, *skindapsoi* e quello che è chiamato enneacordo»)<sup>11</sup>.

### 2.3 La testimonianza di Fillide di Delo

Sempre in Ateneo (Ath. XIV 636b-c), sul diverso uso di **magadij** e **kl eyiámboj** si sofferma Fillide di Delo, studioso di cui restano frammenti da opere di carattere musicale<sup>12</sup>: **kaii F i l i j d' o (Dh/ i o j e) deuter% Peri i nousikhj= diafer/ein fhsi i phktida magadidoj, I egvnuatw j : «F o i r i k e j , p h k t i d e j , m a g a d i d e j , s a m b u k a i , i ) a m b u k a i , t r i g v n a , k l e y i a m b o i , s k i n d a y o i / e ) n e a x o r d a . e ) o i ) g a r - f h s i / t o u j i ) a m b o u j v a n , i ) a m b u k a j e ) k a / o u r e ) o i ) d e i p a r e l o g i z o n t o t a i e ) t o i j = n e t r o i j , k l e y i a m b o u j . m a g a d i d a j d e i t a i d i a i p a s w a k a i i p r o j i ) a t a i n e r / h t w a # d o n t w n h ( n o s m e r a »**. Questo passo ribadisce ancora una volta la diversità tra i due strumenti, ma è di difficile interpretazione proprio nelle parti indicanti il loro uso. In particolare, a riguardo del **kl eyiámboj**, non è chiaro il senso del verbo

<sup>8</sup> Per una costruzione simile cf. anche Ath. XV 679d **eñi dei o (p o l o j k a l o u r t e n o j** (una citazione da Thphr. *H.P.* 6.8.3).

<sup>9</sup> Nell'*Epitome* il participio **kl h j e i j** viene omissso (cf. Peppink 1939, II 137). Probabilmente anche il compilatore dell'*Epitome* non identificava i due strumenti.

<sup>10</sup> Cf. Villebrune 1789-1791, V, 262 s., Gulick 1927-41, VI 437; Citelli in Citelli, Gambato e Rimedio 2001, 1645-46.

<sup>11</sup> Ath. IV 182f = fr. 97 Wehrli. Cf. anche Barker 1984, 269.

<sup>12</sup> **Peri nousikhj= e Periau) htwa** Restano inoltre frammenti da un **Periixratwn**, opera di carattere musicale (tempi musicali) o cronologico (cf. Müller 1841-1870, 476). Jacoby (1926, 11, 1021), non assegnando un numero a questo autore nella sua edizione degli storici, si mostra scettico verso l'ipotesi che si trattasse di un'opera di cronologia storica. Jacoby (1926, 1021) data Fillide al IV sec. a. C. Su Fillide si vedano Wegner 1938, Barker 1988, 101.

**paral ogizomai** in questo contesto: «“...gli strumenti con i quali” dice, “cantavano giambi, erano detti strumenti giambici; quelli con i quali camuffavano (?) i versi in questi metri, *klepsiamboi*. Chiamavano magadi gli strumenti accordati all’ottava e secondo le stesse note dei cantanti”».

Bergk e Hermann avevano ipotizzato, confrontando questo luogo con uno dello Ps. Plutarco attestante la pratica della **parakatal ogh/** vale a dire un tipo di *performance* adottata per giambi accompagnati da musica<sup>13</sup>, che la forma **parel ogizonto** andasse corretta in **parakatel ogizonto**, verbo con il quale Fillide descriverebbe l’attività di recitare giambi<sup>14</sup>. In questo caso entrambi i testi distinguerebbero tra giambi cantati e recitati.

Anche prescindendo dalla correzione di Bergk e Hermann, la somiglianza tra i due testi sembra sussistere, pur permanendo la difficoltà di traduzione di **parel ogizonto**<sup>15</sup>. Il significato fondamentale del verbo è “ingannare”: l’inganno può manifestarsi nella sfera economica (frodare nel tenere i conti), nella logica (ragionare falsamente, usare sofismi, essere tratto in inganno da un falso ragionamento) e, con un significato più generico, essere inteso come travestimento<sup>16</sup>. Questo terzo significato è stato accolto dalla recente traduzione del libro XIV dei *Deipnosofisti* di Citelli<sup>17</sup>.

In merito al **kl ey iánboj**, Citelli è dell’idea che ci troviamo di fronte ad una paretimologia dal verbo **kl eptein** (“rubare”, “nascondere”), priva di fondamenti organologici<sup>18</sup>. Fillide starebbe, insomma, deducendo il funzionamento del **kl ey iánboj** a partire dal nome dello strumento<sup>19</sup>. Barker ha giustamente notato che l’elenco di Fillide è pressoché uguale a quello di Aristosseno e forse da lì attinto<sup>20</sup>. D’altra parte, bisogna notare che esso se ne differenzia per menzione della **iánbukh**. Fillide non si

<sup>13</sup> Cf. *De musica* 76, 1141a. Lo pseudo-Plutarco attribuisce ad Archiloco l’invenzione della **parakatal ogh/** pratica che è anche attestata dallo pseudo-Aristotele (*Pr.* 918a 10). Su questa pratica cf. Barker 1984, 234 n. 183.

<sup>14</sup> Cf. Bergk 1882, 61, nota al fr. 74 Bergk; Hermann 1817, 183.

<sup>15</sup> Sull’interpretazione del verbo, cf. Villebrune 1791, V 260-261; Gulick 1937, VI 432; Barker 1984, 234 n. 185; Ballerio 2000, 86 n. 17.

<sup>16</sup> Cf. LSJ<sup>9</sup> s. v. **paral ogizomai** I, II, III.

<sup>17</sup> Cf. Citelli in Citelli, Gambato e Rimedio 2001, 1644. Citelli traduce **parel ogizonto ta en toij netraj** con “mascheravano la struttura metrica dei versi”.

<sup>18</sup> Cf. Citelli in Citelli, Gambato e Rimedio 2001, 1644 n. 4

<sup>19</sup> A questo proposito, si può notare forse un altro esempio di paretimologia musicale in Esichio, alla voce **pariambidej** (p 927 H.), dove si legge: **Apollodoroj para touj iánbouj autaj fhsi pepoihsqai aÁoi (ki qar%doi # Áousin** («Apollodoro dice che le *pariambides* sono state create a somiglianza [accompagnamento?] dei giambi. Vengono cantate dai citarodi»). Alla voce **iánbij** (i 46 L.) apprendiamo che *pariambides* erano dei modi di usare la cetra, con l’accompagnamento dell’aulo. La parola è infine attestata in Epicarmo (fr. 108 K.-A.). Solo il nome può consentirci di istituire un collegamento tra giambi e *pariambides*. Lo stesso vale per **pariánboj**, termine con il quale erano indicati, oltre al pirrichio, anche un nomo citarodico (si tratterebbe della *pariambis*) e uno strumento a corda (cf. LSJ<sup>9</sup> s.v. **pariánboj** I, II, III).

<sup>20</sup> Cf. Barker 1988, 101, 104.

limita a citarla, ma descrive anche il tipo di *performance* eseguita con essa, vale a dire il canto di giambi. Nuovamente siamo di fronte ad un nome parlante, che Fillide non esita a spiegare, forse con un'altra paretimologia. L'impressione è che la **iàmbukh** venga introdotta, insomma, per poter dare delucidazioni sul suo funzionamento, parallelamente al **kl ey iánboj**<sup>21</sup>.

Quanto alla **magadij**, da questo passo si evince solo che si tratta di uno strumento con il quale veniva riproposta, ad un'ottava di distanza, nota per nota, la melodia realizzata dai cantanti. L'intervallo tra le note della **magadij** e quelle del canto era di ottava (**diáipaswa**): la **magadij** eseguiva le medesime note del canto all'ottava superiore<sup>22</sup>. Barker fa giustamente notare che il nome di **magadij** sembra associato a qualsiasi strumento che suoni in risposta di ottava, sia esso strutturalmente una **kiJará**, un **au) oý** o un qualsiasi altro strumento<sup>23</sup>. Questa osservazione concorda perfettamente con il fatto che in Ateneo il nome **magadij** è associato sia a strumenti a corda che a fiato<sup>24</sup>. In ogni caso, qui non è descritto lo strumento, ma il tipo di *performance* che con esso si esegue; lo stesso vale per la **iàmbukh** e per il **kl ey iánboj**<sup>25</sup>. Barker accenna alla possibilità che Fillide qui non alluda a **iàmbukh** e **kl ey iánboj** come a strumenti specifici, ma che essi siano i nomi dati, in contesti speciali, a strumenti di uso comune: in particolare agli strumenti con i quali si accompagnavano rispettivamente il canto e la recitazione dei giambi<sup>26</sup>. D'altra parte perché Fillide dovrebbe citare tanti strumenti e poi spiegare le *performance* realizzate solo con alcuni tra essi? Fillide distingue tre tipi di esecuzione: accompagnamento di giambi cantati; accompagnamento di giambi recitati(?); accompagnamento all'ottava superiore. Gli strumenti con i quali si accompagnavano i giambi cantati avrebbero preso il nome di **iàmbukai**, quelli con cui si accompagnavano i

<sup>21</sup> Non siamo in grado di pronunciarcene sul collegamento della **iàmbukh** con la poesia giambica, a favore del quale gioca solo il nome, come per il **kl ey iánboj**. Un frammento di Eupoli cita questo strumento assieme al trigono, ma il contesto è quello amatorio (cf. Eupoli fr. 148 K.-A.). West identifica la **iàmbukh** con la **sambukh**, ritenendo che la diversa iniziale corrisponda a diversi tentativi di rendere un suono straniero (esiste anche la variante *zamyke*) e lo strumento sarebbe l'erede di un'antica arpa babilonese, la *sammû* (West 1992, 75). Esichio (i 49 L.) ne parla, invece, come strumenti diversi: **oÁgana mousika <trigwna> eñoiá touj iánbouj sôon h dei sambukh eberon oý e eufhmeron** ("Iambykai: strumenti musicali <triangolari> coi quali accompagnavano il canto dei giambi. La *sambyke* è un altro strumento inventato molto dopo").

<sup>22</sup> Cf. Barker 1988, 97-107. Lo studioso introduce anche l'ipotesi che, in diverse attestazioni, **magadij** significhi semplicemente eseguire le medesime note del canto o di un altro strumento all'ottava superiore.

<sup>23</sup> Cf. Barker 1988, 104.

<sup>24</sup> Cf. Ath. XIV 634c; 634d; 634f; 635 a-b; Trypho *ap.* Ath. 634e.

<sup>25</sup> Cf. Barker 1988, 104.

<sup>26</sup> Cf. Barker 1984, 297 n. 189 («it appears that the names refer not to specialised forms of instrument, but to familiar instruments in specialised uses»).

giambi recitati si sarebbero chiamati **kl ey iánboi**, indipendentemente dalla natura degli strumenti in questione.

Come poi sottolinea giustamente Barker, già ai tempi di Aristosseno e Fillide si era persa una chiara nozione di questi antichi strumenti. Risulta pertanto arduo per noi, come lo era anche per i sapienti di Ateneo, ricostruirne la fisionomia e l'uso<sup>27</sup>.

Concludendo, per quanto il passo di Fillide non sia di facile interpretazione, l'uso diverso che lo studioso attribuisce ai due strumenti ne suggerisce una diversità, o quanto meno la non identità, e lo stesso può dirsi per il fatto che siano nominati entrambi in una lista.

#### 2.4 La testimonianza di Polluce

Un'ultima fonte che tratta del **kl ey iánboj** è Polluce (IV 59), che lo inserisce in un elenco di strumenti a corda: **wò eiāh twāz nēh krouomēwvn l uŕa, kiqarā, barbiton – toŕdauŕo kai iŕbarumiton – xeluj yal thrion, trigwva, sambukai, phktigej, forningej, foihic, spadix, l urofoinikion, iāmbukh, kl ey ianboj, pariānboj, skindayoj** («E tra essi [*sc.* strumenti a corda e a fiato], le tipologie di quelli a percussione delle corde sono: la lira, la cetra, il *barbiton* – che è la stessa cosa del *barymiton* – la lira fatta col guscio della testuggine, il salterio, i trigoni, le *sambykai*, le pectidi, le *phorminghes*, la cetra fenicia, la *spadix*, la piccola lira fenicia, la *iambyke*, il *klepsiambos*, il *pariambos*, lo *skindapsos*»). Come possiamo vedere, tra i numerosi strumenti a corda citati non compare la **magadij**, ma vi compare il salterio (**y al thrion**) che, secondo Apollodoro, è un'altra denominazione per indicare questo strumento<sup>28</sup>.

#### 2.5 Conclusione sull'esame delle testimonianze

Dall'esame delle testimonianze sul **kl ey iánboj** risulta chiaro che Apollodoro di Atene, Aristosseno di Taranto e Fillide di Delo consideravano questo strumento come qualcosa di distinto dalla **magadij**. Barker ha dimostrato in maniera convincente che la **magadij** non era il nome di uno strumento musicale, ma una di una modalità esecutiva. Cade così l'argomentazione di Calame secondo cui l'attribuzione di **kl ey iánboi** ad Alcmane è dovuta alla menzione della **magadij** nel fr. 144 Calame = 101 *PMG* di Alcmane. In assenza di motivi cogenti per respingere la testimonianza di Aristosseno, resta quindi da spiegare la natura dei **kl ey iánboi** di Alcmane. Dal momento che mancano informazioni precise possiamo solo formulare ipotesi, basandoci sulla pratica metrica, e sulla tipologia della performance e dei generi letterari nella Grecia arcaica.

<sup>27</sup> Cf. Barker 1988, 98.

<sup>28</sup> Cf. Ath. XIV 636f (vd. supra a p. 2).

### 3. *Klepsiamboi: una definizione metrica?*

Bergk, discutendo un frammento di Alcmane in trimetri giambici catalettici (fr. 74B Bergk = 11 Calame = 19 *PMG*), ipotizzava che facesse parte di «*illud carminum genus, quod Hesychius memorat: Kl ey i ámboi: Aristocenoj, melh tinaipa-rai Al kmaní*»<sup>29</sup>. A tale *carminum genus* ascriveva non solo il frammento in questione e quello seguente (75 Bergk = 130 Calame = 96 *PMG*), anch'esso in trimetri giambici catalettici, ma pure «*alia quaedam quae sequuntur*», frammenti in metro giambico ma non in trimetri catalettici. Non sappiamo esattamente quali frammenti Bergk intendesse indicare con la generica espressione *alia quaedam quae sequuntur*. Possiamo però notare che, ai due citati frammenti in trimetri catalettici, ne seguono altri in dimetri giambici: tali sono i fr. 76, 78, 79, 80 Bergk (= 12, 138, 161, 155 Calame = 20, 37(b), 121, 110 *PMG*).<sup>30</sup>

La tipologia metrica non è però per Bergk un criterio determinante: egli, per quanto sembra di capire dall'ordinamento dei frammenti da lui scelto, non colloca tra i **kl ey i ámboi** i fr. 7 e 36 (= 86 e 148 Calame = 30, 59(a) *PMG*), composti in trimetri giambici catalettici, probabilmente perché questi frammenti parlavano di argomenti non facilmente o non necessariamente riconducibili a un contesto giambico (invocazione alla musa; eros). Invece i fr. 74 e 75 Bergk, ricordati sopra, sono di argomento gastronomico, come il citato fr. 76 Bergk (in dimetro giambico), nel quale il poeta lamenta che in primavera non si possa mangiare a sazietà, facendo anche uso dell'ironia.

Sembra, quindi, che Bergk, pur mantenendosi cauto nelle sue ipotesi, fosse propenso ad ascrivere ai **kl ey i ámboi** frammenti rispondenti ad un duplice criterio: metrico (metri giambici) e contenutistico.

L'ipotesi di Bergk pare interessante, in quanto tiene conto non solamente dell'aspetto metrico, ma sottolinea il legame esistente tra metro e contenuto 'giambico', dando l'impressione di non escludere, in Alcmane, la presenza di tematiche vicine a questo genere di poesia.

#### 4.1 *Poesia giambica in Alcmane?*

Per quanto oscura sia la nostra conoscenza dei **kl ey i ámboi**, sarebbe affrettato negarne l'esistenza perché il loro nome rivela una parentela con un genere, quello della poesia giambica, apparentemente estraneo ad Alcmane, un poeta corale. Nei fram-

<sup>29</sup> Cf. Bergk 1882, III 61.

<sup>30</sup> Campbell 1988, II 353 è tra i pochi moderni a ricordare questa ipotesi, ma sostiene che Bergk limitasse i *klepsiamboi* ai trimetri giambici catalettici, una limitazione che Bergk in realtà non enuncia. Per quanto l'etimologia di **kl ey i ámboi**, parola composta dal verbo **kl eptein**, "rubare", possa essere agevolmente collegata al concetto di catalessi (si tratta di metri ai quali manca la parte finale, come se fosse stata loro sottratta), da un esame dell'edizione del Bergk si può desumere che egli ascrivesse ai **kl ey i ámboi** non solo i trimetri catalettici, ma svariati tipi di frammenti giambici.

menti di Alcmane, sia in metro giambico che non, compaiono alcuni elementi comuni anche agli altri giambografi arcaici. Questo può suggerirci di non considerare Alcmane del tutto estraneo alla poesia giambica, e spingerci a chiederci invece se e con quali modalità il giambo potesse avere spazio in contesto spartano.

#### 4.2 *Tematiche gastronomiche e ironia.*

Un punto di contatto esistente tra la poesia di Alcmane e la produzione giambica è la presenza dell'ironia. Il poeta in un frammento si definisce **panfagōj**, "ghiottone", e in un altro lamenta il fatto che in primavera non sia possibile mangiare a sazietà<sup>31</sup>, dimostrando un'autoironia spesso presente nella produzione giambica<sup>32</sup>. In un altro frammento (152 Calame = 107 *PMG*), due nomi parlanti, probabilmente soprannomi, fanno riferimento a caratteristiche o difetti di due personaggi: **Πολίαι ἐγὼν οὐρανὸν ἀνδρὶ / γυναικίῳ δε Πασίχαρ' ἄνα**. Poiché la coppia di nomi è maschile-femminile si è pensato ad un epitalamio, canto corale nel quale gli sposi erano spesso oggetto di ironia da parte degli amici, come è visibile in alcuni frammenti di Saffo (fr. 110, 111 Voigt)<sup>33</sup>. Un ultimo caso, anche se controverso, può essere il *Partenio del Louvre* (fr. 3 Calame = 1 *PMG*), dove compaiono alcuni elementi che E. Stehle ha letto in chiave ironica<sup>34</sup>. Un secondo aspetto che può essere rilevato è che Alcmane, in diversi frammenti, indugia a nominare svariati cibi<sup>35</sup>. Non sembra da escludere a priori, dunque, la presenza di tematiche gastronomiche nella produzione del poeta, anche tenendo conto dei frammenti in cui ironizza sulla propria ingordigia. Questo costituisce un legame con il genere giambico (ad es. Ipponatte e Semonide)<sup>36</sup>.

#### 4.3 *Il contesto*

Un ultimo elemento che potrebbe farci supporre che Alcmane abbia composto dei 'giambi' è la peculiarità del contesto spartano, come ci è pervenuto dalla descrizione di Plutarco (*Vita di Licurgo*). Il biasimo, che sappiamo essere una componente essenziale della poesia giambica, aveva una particolare valenza educativa tra i giovani spartani, ed era demandato alle fanciulle le quali, secondo Plutarco, lanciavano motteggi (**σκώματα**) *ad personam* a coloro che avevano commesso delle mancanze (14.5). A questo proposito è interessante notare che, mentre gli elogi venivano canta-

<sup>31</sup> Frr. 9 e 12 Calame (= 17 e 20 *PMG*). Il frammento 9 è stato interpretato in chiave simbolica (cibo metafora della produzione poetica) dalla Nannini, secondo la quale inoltre l'epioto **panfagōj** sarebbe allusivo al personaggio di Eracle, cui è riferito in *H. Orph.* 12.6 (cf. Nannini 1988, 19-35).

<sup>32</sup> Cf. Aloni 1993, XIX-XX.

<sup>33</sup> L'idea fu di Nissen, (cf. Calame 1983, 565); è di questa opinione anche Aloni 1994, 89. Bowra, invece, interpretava il frammento diversamente (cf. Bowra 1961, 24-25).

<sup>34</sup> Cf. Stehle 1997, 85-86.

<sup>35</sup> Frr. 9 e 130 Calame = 17 e 96 *PMG*; fr. 11 Calame = 19 *PMG*; fr. 125 Calame = 56 *PMG*; fr. 134 Calame = 92 *PMG*.

<sup>36</sup> Cf. Hippon. Frr. 8, 26, 26a, 29a, 58, 124, 125 West; Sem. fr. 23 West.

ti, le parole di biasimo venivano pronunciate (**l egein**: 14.5): se in questo **skw/ma-ta l egein** fosse possibile intravedere l'uso della **parakatal ogh/** si potrebbe magari ipotizzare una *performance* giambica realizzata col **kl ey i á nboj** (lo strumento di cui parla Fillide).

Sappiamo da Eupoli che cantare nei simposi la poesia di Alcmane (così come quella di Stesicoro e Simonide) era fuori moda, ai suoi tempi<sup>37</sup>. Non siamo in grado di dire con certezza che tali componimenti fossero nati con una destinazione simposiale; tuttavia studiosi che hanno esaminato il problema lo ritengono plausibile<sup>38</sup>. È significativo notare, al riguardo, come tra i frammenti ascritti da Vetta alla poesia conviviale vi siano anche i due componimenti in metro giambico che già Bergk collegava ai *klepsiamboi* (fr. 11, 130 Calame = 19, 96 PMG).

#### 4.4 Ipotesi possibili

Esaminiamo dunque la testimonianza di Aristosseno: **kl ey i á nboi: 'Aristo/cenj , ne/h tinaiparai Al knani** (Hesych. **k** 2939 L. = fr. 97.1 Wehrli). Il plurale **ne/h** può essere usato per indicare la poesia lirica, contrapposta magari ad altre forme poetiche, come tragedia ed epica<sup>39</sup>. È in questo senso che Bergk ed Hermann interpretarono la testimonianza di Esichio<sup>40</sup>. Ora, posto che sembra corretto istituire un collegamento tra **kl ey i á nboj** (strumento) e **kl ey i á nboi (ne/h)**, il termine **ne/h**, se inteso come "poesia lirica", è in contraddizione con la testimonianza di Fillide, qualora questi alluda, come sembra, ad un recitativo (**parakatal ogh/**) per la *performance* realizzata con il **kl ey i á nboj**. Dobbiamo quindi scegliere se prestare fede ad Aristosseno o a Fillide. L'ipotesi più probabile è che l'uso del **kl ey i á nboj** di cui parla Fillide sia una invenzione autoschediastica basata su di una paretimologia, e che Aristosseno abbia ragione a pensare a dei 'canti' veri e propri. È possibile d'altra parte che Aristosseno fosse in errore, o che usasse **ne/h** impropriamente per alludere ad un recitativo (o che l'abbia fatto la fonte di Esichio citando Aristosseno). In questo caso la testimonianza di Fillide può essere collegata a una testimonianza di Plutarco sull'uso del motteggio 'recitato' a Sparta, da parte delle fanciulle (si veda sezione 4.3). Può darsi, infine, che con **ne/h** debbano qui intendersi delle musiche<sup>41</sup>, destinate ad accompagnare la recitazione di giambi, musiche suonate con lo strumento chiamato **kl ey i á nboj**. La notizia di queste musiche sarà forse stata all'interno

<sup>37</sup> Fr. 148 K-A.

<sup>38</sup> Cf. Vetta 1983, LIV; 1992, 185-186; Nannini 1988, 19-55.

<sup>39</sup> Cf. Pl. *Resp.* 379a, 607a. LSJ s. v. **ne/oj** B 1.

<sup>40</sup> Bergk parla, come visto, di *carminum genus* (cf. Bergk 1882, III 61), Hermann di *carminis genus* (cf. Hermann 1817, 183).

<sup>41</sup> Il termine **ne/oj** ha diversi significati e, sebbene in musica indichi in primo luogo il canto, esistono però diversi casi in cui è riferito rispettivamente a una musica che si unisce alle parole e al suono di strumenti senza alcun canto (cf. LSJ<sup>9</sup> s. v. **ne/oj**, B 2-3).

dell'opera di Alcmane, da dove Aristosseno avrà attinto per tramandarci l'informazione. La prima ipotesi, per cui **nelh** sia da intendersi come "poesie liriche", è la più probabile, ed è supportata dall'uso di gran lunga più frequente del termine.

### 5. Conclusioni

Dal quadro esposto, mi sembra innanzi tutto che non ci siano ragioni per identificare *klepsiambos* e *magadis*: le fonti sembrano parlarne come di strumenti diversi relativamente alla loro natura ed alla *performance* con essi realizzata. Cade quindi l'argomento di Calame contro l'esistenza di *klepsiamboi* nel *corpus* poetico di Alcmane.

Escludere a priori la composizione di poesia giambica da parte di Alcmane è affrettato. In sintesi, le motivazioni mi sembrano essere le seguenti:

i) La presenza di elementi comuni alla poesia giambica nei frammenti di Alcmane a noi pervenuti e il fatto che, stando alle fonti, il motteggio a Sparta fosse importante e venisse anche rivolto da parte di fanciulle, sono indizi che dovrebbero spingerci, quantomeno, a non scartare la possibilità che una tale poesia sia stata praticata da Alcmane.

ii) È possibile che questa poesia venisse eseguita con l'accompagnamento del *klepsiambos*, strumento del quale si hanno poche notizie e sul cui uso ci informa Fillide di Delo, che sembra collegarlo all'accompagnamento di giambi recitati, *performance* attestata anche nel *De musica* dello pseudo-Plutarco.

iii) Sulla natura dei **nelh** di cui parla Aristosseno (fr. 97, I Wehrli), diverse ipotesi possono essere fatte, ma non è possibile pronunciarsi con certezza sulla questione, anche perché, intendendo **nelh** come "canti", si viene a creare una contraddizione con il recitativo al quale sembra alludere Fillide di Delo.

iv) Non contrasta con una eventuale produzione giambica di Alcmane l'ipotesi di Bergk, che, seppure con cautela, ascrive ai **kl ey iámboi** alcuni componenti di metro e contenuto giambico.

Vercelli

Claudia Cuzzotti

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- |               |  |
|---------------|--|
| Aloni 1993    | <i>Lirici greci. Poeti giambici</i> , a cura di A. Aloni, Milano 1993.   |
| Aloni 1994    | <i>Lirici greci: Alcmane, Stesicoro, Simonide</i> , a cura di A. Aloni, Milano 1994.   |
| Aloni 1998    | A. Aloni, <i>What Is That Man Doing in Sappho, fr. 31 V.?</i> in A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi, <i>Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the late Roman Empire</i> , Lanham 1998. |
| Ballerio 2000 | <i>Plutarco. La musica</i> , saggio introduttivo di G. Comotti, traduzione e note di R. Ballerio, Milano 2000.   |
| Barker 1984   | A. Barker, <i>Greek Musical Writings: I The Musician and his Art</i> , Cambridge 1984.   |

I 'falsi giambi' di Alcmane

- Barker 1988 A. Barker, *Che cos'era la "magadis"?* in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, 96-107.
- Bekker 1846 *Iulii Pollucis Onomasticon* ex recensione I. Bekkeri, Berolini 1846.
- Bergk 1882 *Poetae Lyrici Graeci* recensuit T. Bergk, Lipsiae 1882<sup>4</sup>.
- Bowra 1961 *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides* by C.M. Bowra, Oxford 1961.
- Calame 1977 C. Calame, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II, Roma 1977.
- Calame 1983 C. Calame, *Alcman*, Roma 1983.
- Cambell 1988 *Greek Lyric* with an English translation by D.A. Campbell, II, Cambridge-Londra 1988,.
- Citelli, Gambato e Rimedio 2001 *I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, tr. italiana commentata su progetto di L. Canfora, intr. C. Jacob, (vol. III libri XII-XV), Roma 2001.
- Comotti 1991 G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991.
- Devereux 1965 G. Devereux, *The Kolaxaian Horse of Alkman's Partheneion*, CQ 15, 1965, 176-84.
- Ferrari 2000 F. Ferrari, *La porta dei canti. Storia e antologia della lirica greca*, Bologna 2000.
- Ferrari 2007 F. Ferrari, *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa 2007.
- Jacoby 1926 *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, hrsg. von F. Jacoby, II, Berlin 1926.
- Fränkel 1997 H. Fränkel, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, edizione italiana a cura di B. Gentili, consulenza di V. Citti, Bologna 1997.
- Gostoli 2001 A. Gostoli, *Un'altra occasione perduta*, QUCC 68, 2001, 155-162.
- Gulick 1937 *Athenaeus: The Deipnosophists*, with an English translation by C. Burton Gulick, vol. VI, Cambridge – London 1937.
- Hansen 2005 *Hesychii Alexandrini lexicon ...recensuit et emendavit P. A. Hansen*, Berlin-New York 2005, volumen III **P-S**.
- Hermann 1817 G. Hermann, *Elementa Doctrinae Metricae*, ex editione Lipsiae Excusa 1816, Glasguae 1817.
- Kaibel 1887-90 *Athenaei Naucraticae Deinosophistarum libri XV*, recensuit G. Kaibel, Stutgardiae 1887-90.
- K.-A. *Poetae Comici Graeci*. Ediderunt R. Kassel et C. Austin, Berlin-New York 1986-
- Latte 1953-66 *Hesychii Alexandrini lexicon* recensuit et emendavit K. Latte, Copenaghen 1953-1966, volumen II **E-X**
- Manfredini-Piccirilli 1980 *Plutarco. Le vite di Licurgo e di Numa*, a cura di M. Manfredini e L. Piccirilli, Milano 1980.
- Meineke 1849 *Stephani Byzantii ethnicorum quae supersunt* ex recensione A. Meinekii, I, Berolini 1849.
- Müller 1841-1870 *Fragmenta Historicorum Graecorum*, collegit ...C. Müllerus, Parisiis 1841-1870.
- Nannini 1988 S. Nannini, *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*, Roma 1988.
- OCD 1999<sup>3</sup> *The Oxford Classical Dictionary*, edited by S. Hornblower and A. Spawforth, Oxford 1999<sup>3</sup>.
- Page 1951 *Alcman. The Partheneion*, by D.L. Page, Oxford 1951.
- PMG *Poetae Melici Graeci*, edidit D.L. Page, Oxford 1962.

- PMGF* *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, volumen I Alcman Stesichorus Ibycus...* edidit M. Davies, Oxonii 1991.
- Pavese 1992 C. O. Pavese, *Il grande Partenio di Alcmane*, Amsterdam 1992.
- Peppink 1939 *Athenaei Dipnosophistarum Epitome* ex recensione S.P. Peppinki, Lugduni Batavorum 1939.
- Radt 1985 *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. II, editor S. Radt, Göttingen 1985.
- Stehle 1997 E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Settings*, Princeton 1997.
- Vetta 1983 M. Vetta, *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983.
- Vetta 1992 M. Vetta, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica I*, a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, 177-218, Roma 1992.
- Villebrune 1789-91 *Banquet de Savans par Athénée* traduit... par M. Lefebvre de Villebrune, Paris 1789-91.
- Wegner 1938 M. Wegner, *Phillis*, in *RE XIX*, 2, 2430, München 1938.
- Wehrli 1967 F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, vol. 2, *Aristoxenos*, Basel 1967<sup>2</sup>.
- West 1989-1992 *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, edidit M.L. West, editio altera, Oxford 1989-1992.
- West 1992 M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

*Abstract.* According to Aristoxenos of Tarentum, Alcman wrote lyric poems called *klepsiamboi*. Calame, in his edition of Alcman, does not consider this information reliable. Ancient scholars, such as Apollodorus of Athens and Phillis of Delos, claimed that *klepsiambos* was a musical instrument. The article discusses the ancient sources, and the relationship between the *klepsiambos* and the performance of iambic poems. It argues that the information given by Aristoxenus should be considered reliable. Several fragments by Alcman as well as some social practices in archaic Sparta give support to the hypothesis that Alcman's *klepsiamboi* were a type of iambic poetry.

*Alcmane, Giambo, Musica*