

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

34.2016

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Luca Benelli, <i>Un profilo ed un ricordo di Alessandro Lami</i>	1
Gianluigi Baldo, <i>Ricordo di Emilio Pianezzola</i>	9
Riccardo Di Donato, <i>L'Omero di Carles Miralles</i>	12
Paolo Cipolla, <i>Elegia e giambo secondo Miralles</i>	16
Giovanni Cerri, <i>Carles Miralles ellenista</i>	24
Rosario Scalia, <i>Insegnare greco con Miralles</i>	30
Montserrat Jufresa, <i>Carles Miralles e il progetto dell' 'Aula Carles Riba'</i>	39
Guido Milanese, <i>Dopo venticinque anni: un' intervista con Francesco Della Corte</i>	44
Cecilia Nobili, <i>I canti di Ermes tra citarodia e rapsodia</i>	48
Ruggiero Lionetti, <i>Testo e scena in Eschilo, 'Supplici' 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori?</i>	59
Nicola Comentale, <i>Peter Elmsley editore di Cratino ed Eupoli</i>	98
Fabrizio Gaetano, <i>Pratiche storiografiche di comunicazione: $\mu\upsilon\tilde{\nu}\alpha\sigma\theta\alpha$ e $\mu\upsilon\eta\mu\eta$ fra Erodoto e il suo pubblico</i>	105
Paolo Scattolin, <i>Il testo dell' 'Edipo re' di Sofocle nel palinsesto 'Leid.' BPG 60 A</i>	116
Valeria Melis, <i>Eur. 'Hel.' 255-305 e l' 'Encomio di Elena' di Gorgia: un dialogo intertestuale</i>	130
Piero Totaro, <i>La Ricchezza in 'persona' nel 'Pluto' di Aristofane</i>	144
Tristano Gargiulo, <i>Una congettura a Pseudo-Senofonte, 'Ath. Pol.' 2.1</i>	159
Marco Munarini, <i>Ripensare la parola, ripensare l' uomo: il ruolo dei 'kaloi logoi' nel 'Dione' di Sinesio di Cirene</i>	164
Stefano Vecchiato, <i>Osservazioni critiche su un frammento epico adespoto (7 D. = 'SH' 1168) ...</i>	181
Celia Campbell, <i>Ocean and the Aesthetics of Catullan Ecphrasis</i>	196
Alessandro Fusi, <i>Un verso callimacheo di Virgilio ('Aen.' 8.685). Nuovi argomenti a favore di una congettura negletta</i>	217
Daniele Pellacani, <i>Rane e oratori. Nota a Cic. 'Att.' 15.16a</i>	249
Lorenzo De Vecchi, <i>Orazio tra alleati e avversari. Osservazioni sulle forme del dialogo in Hor. 'Sat.' 1.1-3</i>	256
Antonio Pistellato, <i>Gaio Cesare e gli 'exempla' per affrontare l' Oriente nella politica augustea, in Plutarco e in Giuliano imperatore</i>	275
Germana Patti, <i>Un singolare 'exemplum' nel panorama retorico senecano: la 'soror Helviae' nella 'Consolatio ad Helviam matrem' ('dial.' 12.19.1-7)</i>	298
Carlo Buongiovanni, <i>Nota di commento all' epigramma 10.4 di Marziale</i>	307
Giuseppina Magnaldi – Matteo Stefani, <i>Antiche correzioni e integrazioni nel testo tràdito del 'De mundo' di Apuleio</i>	329
Tommaso Braccini, <i>Intorno a 'byssa': una nota testuale ad Antonino Liberale, 15.4</i>	347

Bart Huelsenbeck, <i>Annotations to a Corpus of Latin Declamations: History, Function, and the Technique of Rhetorical Summary</i>	357
Daniele Lutterotti, <i>Il 'barbitos' nella letteratura latina tarda</i>	383
Antonio Ziosi, <i>'In aliquem usum tuum convertere'. Macrobio traduttore di Esiodo</i>	405
Alessandro Franzoi, <i>Ancora sul 'uicus Helena' (Sidon. 'carm.' 5.210-54)</i>	420
Stefania Santelia, <i>Sidonio Apollinare, 'carm.' 23.101-66: una 'proposta paideutica'?</i>	425
Marco Canal, <i>Annotazioni su due passi dell' 'Heptateuchos' pseudocipriano (Ios. 86-108 e 311-5)</i>	445

RECENSIONI

Umberto Laffi, <i>In greco per i Greci. Ricerche sul lessico greco del processo civile e criminale romano nelle attestazioni di fonti documentarie romane</i> (P. Buongiorno)	455
Maria M. Sassi, <i>Indagine su Socrate</i> (S. Jedrkiewicz)	458
Claudia Brunello, <i>Storia e 'paideia' nel 'Panatenaico' di Isocrate</i> (C. Franco)	463
Chiara D'Aloja, <i>L'idea di egualitarismo nella tarda repubblica romana</i> (G. Traina)	464
C. Sallusti Crispi <i>Historiae, I, Fragmenta 1.1-146</i> , a c. di Antonio La Penna – Rodolfo Funari (A. Pistellato)	467
<i>Brill's Companion to Seneca</i> , ed. by Gregor Damschen – Andreas Heil (M. Cassan)	473
Tacitus, <i>Agricola</i> , ed. by A.J. Woodman (A. Pistellato)	476
Antonio Ziosi, <i>'Didone Regina di Cartagine' di Christopher Marlowe</i> (E. Giusti)	481
<i>Piemonte antico: l'antichità classica, le élites, la società fra Ottocento e Novecento</i> , a c. di Andrea Balbo – Silvia Romani (G. Milanese)	483

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA
ENRICO MEDDA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPINA MAGNALDI, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda enrico.medda@unipi.it

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823
ISBN 978-90-256-1322-8

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia inviata ai referees).

Il *barbitos* nella letteratura latina tarda

Introduzione.

Scopo del presente lavoro è indagare alcuni aspetti dell'uso del termine *barbitos* che, dopo le citazioni da parte di Orazio, Ovidio e Stazio, è stato successivamente ripreso anche da alcuni significativi autori della letteratura latina tarda, quali Ausonio, Claudiano, Marziano Capella, Alcimo Avito e Venanzio Fortunato. Già Orazio, Ovidio e Stazio¹ avevano attribuito una caratterizzazione nettamente individualizzata al termine, riprendendone le valenze originarie proprie del mondo greco e privilegiandolo consapevolmente rispetto ad altri facenti parte dello stesso campo semantico, ad un tempo solidali e concorrenti sull'asse paradigmatico: più specificamente, Orazio introduce per primo il termine nella letteratura latina come riferimento programmatico ad un modello lirico illustre, quello di Alceo; più scontata può apparire la sua menzione in relazione a Saffo da parte di Ovidio, che tuttavia lo inserisce in un contesto di riflessione sui generi poetici, delineando con precisione le caratteristiche peculiari della poesia lirica in contrapposizione a quelle dell'elegia. Stazio infine riprende il termine alludendo, a sua volta, ad Orazio e facendo di nuovo riferimento al genere lirico. Pur in contesti tanto distanti dal punto di vista temporale, geografico e culturale rispetto a quello originario del mondo greco, da un'attenta disamina dei testi, si evince che sia la coscienza degli ambiti d'uso originari, sia il ricordo delle caratteristiche tipiche del *barbitos* erano ben presenti a Orazio, Ovidio e Stazio, che, inoltre, attribuiscono a *barbitos* un valore pregnante ed allusivo, utilizzandolo come 'motto'² nell'ambito di dichiarazioni di poetica generali o relative al componimento in cui sono inserite. Tale caratterizzazione specifica permane anche negli autori più tardi, nei quali viene piuttosto vengono accentuate una certa ambiguità e divergenza nella collocazione stilistica del termine, risalente *in nuce* già ad Orazio³: in *carm.* 1.1.29 ss. assistiamo alla scena solenne dell'investitura poetica di Orazio, in presenza delle Muse tra simboli di poesia e cultura, ma la menzione dell'edera rimanda a Dioniso e quindi anche alla tematica simposiaca ed amorosa. Successivamente, in *carm.* 1.32 viene evocata la figura di Alceo, prima sotto l'aspetto di combattente e politico, poi come partecipante al simposio e dedito all'amore; infine, in *carm.* 3.26 lo strumento è collegato esclusivamente alla poesia amorosa, cui Orazio però dichiara di rinunciare. Lo strumento dunque si pone da una parte come simbolo pregnante che allude, evocandolo, al modello illustre della lirica eolica; dall'altra, la presenza in tutte e tre le citazioni del legame con Dioniso e dei temi simposiaci ed amorosi (che, nel complesso, risultano tipici e specifici del *barbitos*) esprime invece una sorta di sua inferiorità di status letterario. Gli autori tardi riprendono, accentuandola, tale ambiguità di statuto dello strumento, interpretando le valenze del termine in due di-

¹ Per maggiori dettagli mi permetto di rimandare a Lutterotti 2015.

² Per questo termine e le sue implicazioni si vedano Pasquali 1920 e Cavarzere 1996, in particolare la parte prima e la parte sesta. Delle modalità individuate da Cavarzere (ripresa incipitaria del modello; più ampia area di intersezione tra il testo del modello e l'inizio della poesia che ne dipende; persistenza del modello nel corso di tutta la poesia; affioramento successivo del modello nel corso della poesia), nel nostro caso sembrano attive in particolare la prima e l'ultima.

³ Per approfondimenti rimando ancora al mio lavoro sull'argomento precedentemente citato.

rezioni diverse e contrapposte: secondo la prima, attribuiscono allo strumento, come del resto era tipico già dell'ambito greco originario, caratteristiche riferite a generi letterari almeno programmaticamente leggeri e disimpegnati; secondo l'altra, lo introducono invece in contesti solenni ed impegnati, mettendolo in relazione con un tipo di poesia alta⁴.

Quali erano dunque le caratteristiche originarie del *barbitos*⁵? Si può ritenere con un ragionevole grado di certezza che il *barbitos* fosse una lira⁶ di registro grave, che aveva in comune con la *lyra* propriamente detta la cassa di risonanza costituita da un guscio di tartaruga, ma si distingueva da quest'ultima per la tessitura più bassa dovuta alla maggiore lunghezza delle corde (resa possibile dai bracci più lunghi) e per una maggiore varietà di suoni. La tradizione attribuiva lo strumento ai poeti di Lesbo (Ath. IV 182f; Hor. *carm.* 1.1.34), anche se nei frammenti di Saffo ed Alceo a noi giunti troviamo solo due attestazioni del termine⁷. Tale legame è però corroborato dalla documentazione iconografica, il cui esempio più celebre è il *kalathos* attico a figure rosse del Pittore di Brygos, conservato a Monaco, Antiken Sammlungen, inv. 2416. L'inventore dello strumento, secondo Pindaro (fr. 124d Snell – Maehler),

⁴ Probabilmente tale ambiguità riguarda il genere lirico *tout court*, ma su tale questione vedi *infra*, Conclusioni.

⁵ Per i casi e i generi utilizzati da autori, glossatori e commentatori si vedano *ThLL* e *TLG* s.v. nonché Cristante, 1987, 235. In sintesi, in greco si riscontrano tutti e tre i generi, anche se il femminile è nettamente più raro rispetto al maschile e al neutro (si veda per esempio Schol. Aristoph. *Eq.* v. 519). In latino, il femminile si riscontra solo in Ovidio, mentre Orazio e Stazio impiegano il maschile. Successivamente compaiono il neutro in Ausonio e in Marziano, nuovamente il maschile in Sidonio, in un caso con la forma del nominativo singolare latinizzata in *-us*, utilizzata poi anche da Alcimo Avito e da Venanzio. Più in generale, per l'adozione e il trattamento di grecismi con il tema in *-o* si veda *LG*, I, 455-7. Un'osservazione sia pure rapida dell'uso di altri grecismi dotti di ambito letterario - musicale (*epodos*, *epitheton*, *epithalamion*, *bucolicum*, *georgicus*) conferma l'uso prevalente al singolare di nominativo e accusativo, mentre molto più raro pare l'ablativo e rarissimi genitivo e dativo; al plurale per certuni (*epodos* e *georgicus*) risultano assai frequenti i casi diretti e il genitivo. Quanto alla latinizzazione, non si riscontra una tendenza univoca: ad esempio, per *epodos* al singolare prevalgono nettamente le forme in *os*, *-on* rispetto a quelle in *-us -um*; al plurale, oltre al genitivo *-ōn* è attestato frequentemente perfino nom. *-oe*; invece per *georgicus* la forma prevalente del genitivo plurale è *-orum*. Cf. *ThLL* ss. vv. Per l'etimologia del termine vedi *TLG* s.v. e Snyder 1972, 331-3. Alle considerazioni dell'autrice si può tuttavia aggiungere un'etimologia di *barbitos* proposta da Sachs 1980, 186, secondo cui il termine si potrebbe accostare al persiano *barbat*, del quale sappiamo solo che verso il 600 d.C. indicava uno strumento a corda usato dalle fanciulle cantatrici bizantine.

⁶ Per lira in senso generico si intende uno strumento a pizzico le cui corde si trovano *parallele* alla copertura della cassa di risonanza, mentre nell'arpa le corde sono tese *perpendicolarmente* ad essa. Cf. *MGG* ss. vv.; analogamente si esprimono *DEUMM*, *GROVE II* e Maas – Snyder 1987, 219 n. 1. Per la lira in generale si veda anche West 1992, 48 ss. Data questa basilare distinzione, appare inaccettabile l'ipotesi che il *barbitos* appartenesse alla famiglia delle arpe, come altri invece sostengono.

⁷ Cf. Saffo, fr. 176 V. e Alceo, fr. 70, 4 V. In Saffo si riscontrano invece i termini *λύρα* (fr. 103, 9 V.) e *χέλυσ* (fr. 58, 12 V. e fr. 118 V.): è impossibile dire con certezza se i due termini indichino il *barbitos*, ma in particolare il secondo vi potrebbe essere riferito abbastanza naturalmente, dal momento che la cassa di risonanza di entrambi gli strumenti era fatta con un guscio di tartaruga, successivamente riprodotto in legno. Quanto agli altri strumenti a corda, in Saffo è citata due volte la *πηκτίς* (fr. 22, 11 V. e fr. 156, 1 V.), mentre in Alceo compaiono una volta quest'ultima (fr. 36, 5 V.), la *λύρα* (fr. 307c V.) e infine la *κιθάρις* (fr. 41, 15 V.).

era stato Terpandro di Lesbo, mentre Ateneo (IV 175e) ne assegnava la paternità ad Anacreonte che Crizia (fr. 8 Gentili – Prato) aveva definito φιλοβάρβιτος, accostamento riproposto anche da un epigramma attribuito dall'*AP* (7.25) a Simonide. Nei frammenti di Anacreonte il *barbitos* è in effetti citato sei volte (2.7, 15.34, 23.3, 42.16, 43.4, 60.1), mentre in seguito esso è menzionato in alcuni epigrammi dell'*AP*⁸, da Teocrito, XVI.45 e da Nonno, 42.253. Quanto al ruolo ed ai contesti d'uso dello strumento, così Maas – Snyder 1987, 202 li riassumono:

Perhaps the most sharply delineated role is assigned to the *barbitos*, the elongated tenor lyre that functioned as the chief stringed instrument associated with Dionysos - the god himself and his attendants, the maenads and satyrs- or with celebrants taking part in processions (*komoi*) or drinking parties (*symposia*). Not surprisingly, the *barbitos* also has close associations with Eros, who sometimes appears in the vase-paintings playing the instrument himself, or hovering over a group of women in the women's quarters, one of whom (sometimes a bride-to-be) performs for the others.

1. Ausonio.

Dopo le citazioni in Orazio, Ovidio e Stazio, per ritrovare il termine *barbiton* occorre attendere Ausonio. In questo autore risultano rarissimi i termini relativi agli strumenti a corda: infatti, i più comunemente diffusi, *lyra* e *cithara*, non vengono mai utilizzati e nemmeno *testudo* è mai impiegato. *Fides* registra soltanto due occorrenze: in *Mos.* 443 indica il canto celebrativo e in *Griphus ternarii numeri* 23 è suonata dalle Muse a testimonianza della loro varietà di mezzi per produrre musica; anche il termine *chordae* è utilizzato solo due volte, in *Griphus ternarii numeri* 81 e in *epigr.* 44.3 (*ad Philomusum grammaticum*), assumendo in entrambi i casi il senso proprio di 'corde degli strumenti musicali'; *chelys*, che compare solo in *Mos.* 391, indica il canto del poeta, che lui stesso considera inadeguato, invitando la Musa a riporre lo strumento; *barbiton* invece è utilizzato, insieme a *chordae*, in *epigr.* 44.3:

Emptis quod libris tibi bibliotheca referta est,
doctum et grammaticum te, Philomuse, putas.
Hoc genere et chordas et plectra et barbata conde:
omnia mercatus, cras citharoedus eris.

Sembra che in questo caso i due termini valgano genericamente entrambi per strumento a corda, senza alcun riferimento specifico. Quindi in Ausonio, a differenza di ciò che avviene negli altri autori, il termine *barbiton* non ha valore di segnale, ma, come abbiamo visto, questo autore non è particolarmente incline ad un qualsivoglia uso dei termini indicanti gli strumenti musicali, sia in senso proprio che metaforico.

⁸ Adespoto, 5.201; Antipatro, 7.23b; Simonide, 7.25 ad Anacreonte; Paolo Silenziario, a Democare di Cos; adespoto, 9.504, che attribuisce l'invenzione dello strumento a Terpsicore; Antipatro, 16.220, che ricollega lo strumento alle Muse.

2. Claudiano.

Successivamente il termine è ripreso da Claudiano. Così si presenta in questo autore il quadro dei termini dello stesso ambito semantico:

- *lyra* (11 occorrenze) indica: il suono dello strumento (*epith. Hon. et Mar.* 196, *carm. min.* 25.33) e il componimento (*in Rufinum* 2.14); è utilizzata in un paragone (*paneg. de IV cons. Hon. Aug.* 224); è suonata da: Orfeo (*de raptu* 2.14; *carm. min.* 31.6 e 18), Apollo (*in Rufinum* 1.16 *praef.*, *epith. Hon. et Mar.* 9.18), dalle ninfe (*de raptu* 3.257) e da Achille e Chirone (*paneg. de III cons. Hon. Aug.* 62).
- *Cithara* (4 occorrenze) indica: il suono dello strumento (*de cons. Stil.* 2.141 nel contesto di un simposio turpe); è suonata dai barbari (*de bello Gild.* 448: anche in questo caso il contesto è quello di un simposio turpe), da Imene (*carm. min.* 25.48) e da Orfeo (*de raptu* 2.6).
- *Chelys* (4 citazioni) indica il suono dello strumento (*paneg. M. Theodoro cons.* 314, utilizzato nei giochi pubblici), il componimento poetico (*paneg. de III cons. Hon. Aug.* 18); è suonata da Orfeo (*de raptu* 2. 18 *praef.*) e da Apollo (*paneg. de IV cons. Hon. Aug.* 123).
- La *fides* (3 citazioni) è suonata: dalle Muse (*de cons. Stil.* 2.5), in riferimento ad uno stile poetico più dimesso, ma anche all'epica (*paneg. de VI cons. Hon. Aug.* 123), e da Apollo (*epith. Hon. et Mar.* 9. 19).
- La *testudo* (2 citazioni) è suonata da Orfeo (*paneg. M. Theodoro cons.* 252) e da Apollo (*in Eutrop.* 2.257).
- *Chordae* (1 citazione) infine indica lo strumento suonato da Apollo (*app.* 2.17 *Laus Herc.*)

Anche il *barbitos* compare un'unica volta in *carm.* 9.10, *proemium ad Epithalamium in nuptiis Honorii et Mariae*⁹:

Ter<p>sichore facilem lascivo pollice movit barbiton et molles duxit in antra choros.	10
Carmina nec superis nec displicuere Tonanti cum teneris nossent congrua vota modis. Centauri Faunisque negant; quae flectere Rhoeton, quae rigidum poterant plectra movere Pholum?	
Septima lux aderat caelo totiensque renato viderant exactos Hesperus igne choros.	15
Tum Phoebus quo saxa domat, quo pertrahit ornos, pectine temptavit nobiliore lyram; venturum sacris fidibus iam spondet Achillem iam Phrygias caedes, iam Simoenta canit...	20

Due scene vengono qui nettamente contrapposte tra loro: nella prima, Terpsicore, la musa della danza e del canto¹⁰, suonando il *barbitos* guida la danza dei convitati alle

⁹ Per l'interpretazione generale del passo citato, in particolare dei vv. 11-4, vedi Charlet 2002, 172-4.

¹⁰ Si vedano Plat. *Phaed.* 259c; Themist. *orat.* 21; Ant. Pal. 5, 222; Ps. Auson. *Mus.* 5.

grotte boscosi. Tutti gli elementi della scena, apparentemente manierata, hanno un significato ben preciso: il *barbitos* è definito *facilem*, aggettivo che indica la predisposizione dello strumento a contenuti e a toni meno solenni ed elevati rispetto alla *lyra*, affidata infatti non a una delle Muse, (il che, come risulta dalla sintesi precedente, non avviene mai in Claudiano), ma allo stesso Apollo, il Musagete. Inoltre la Musa suona lo strumento pizzicando le corde *lascivo pollice*, nesso in cui per ipallage l'aggettivo va riferito alla musica suonata dallo strumento, o meglio al contenuto dei canti che è di tipo amoroso e dunque leggero: riscontriamo quindi anche nella tarda antichità un legame con il contesto originario dello strumento, cioè l'associazione con Eros e con la poesia lirica che ha tra le sue tematiche precipue proprio quella amorosa, ma in chiave disimpegnata. Non è casuale probabilmente che anche Orazio in 1.32, rievocando la figura di Alceo, non trascuri di ricordare i carmi amorosi e in 3.26.6-8 rievochi scene tipiche della commedia nuova, come le scorribande notturne e l'assalto alla casa della donna¹¹. I cori danzanti sono definiti *molles*, aggettivo che è tipicamente riferito alla poesia amorosa; gli *antra* fanno riferimento al rifugio nella natura, tipico della ricerca dell'ispirazione poetica, ma più in particolare della poesia lirica, apparentemente leggera; i *modi* sono definiti *teneri*, con ulteriore allusione all'ispirazione amorosa e, attraverso *congrua*, si richiama pure il criterio della convenienza retorica¹². Nella seconda scena invece compare maestosamente Apollo che suona la *lyra* con il plettro (*pectine nobiliore*)¹³, *iunctura* in cui, come sopra, l'aggettivo va riferito per ipallage allo strumento stesso e al contenuto del canto da esso accompagnato. Questo canto più elevato produce inoltre (v. 17) gli stessi straordinari effetti attribuiti tradizionalmente anche ad Orfeo, figlio di Apollo stesso; tale superiorità appare subito dopo rinforzata dall'espressione *sacris fidibus*, che introduce le virtù profetiche del canto apollineo, mentre effettivamente il *barbitos* appartiene in origine all'ambito dionisiaco, anche se, come vedremo, entrambe le divinità sono associate all'ispirazione poetica¹⁴.

Due tipi di canto poetico, due stili vengono dunque nettamente delineati e contrapposti tra loro: quello gaio e leggero dell'ispirazione lirico – amorosa, simboleggiata dal *barbitos* e quello della poesia epica (vv. 19 s.), simboleggiata da *lyra* e *fidibus*, riservata al poeta-vate. Mi sembra dunque chiaramente delineata la specificità

¹¹ Vedi Nisbet – Rudd 2004, 314 s.

¹² Sembra che ciascuno dei termini caratterizzanti rimandi non casualmente ad una serie luoghi di Ovidio, come se la citazione del *barbitos* avesse un diretto influsso sul piano sintagmatico. Si vedano rispettivamente *ars* 3.331: *Nota sit et Sappho: quid enim lascivius illa?*; *her.* 15.84: *ingenium nobis molle Thalia facit*; *trist.* 3.3.73, 4.10.1: *tenerorum lusor amorum*; infine *congrua* sembra richiamare *her.* 15.6: *apta*. Per *antra* si veda invece Stazio, *silv.* 5.4.57-60, unico luogo dell'autore in cui compare proprio il *barbitos*.

¹³ Per l'uso del plettro con la *lyra* si vedano Maas – Snyder 1987, 200 s. Anche il *barbitos* era suonato con il plettro: cf. Abert 1920, che rimanda a Anacr. 59 e *AP* 2.35; si vedano inoltre Snyder 1972, 336 e Maas – Snyder 1987, 121-3: le fonti letterarie sono piuttosto generiche e reticenti sulla tecnica di esecuzione utilizzata per il *barbitos* (nessun autore del VI né del V sec. menziona il plettro in collegamento ad esso), ma le pitture vascolari rappresentano spesso il suonatore dello strumento che tiene nella destra il plettro, attaccato con una corda bianca o rossa ad uno dei bracci vicino alla cassa di risonanza. Per la tecnica della *lyra* si veda Maas – Snyder 1987, 92-4 e, presso i Romani, Scoditti 2007, 258-60.

¹⁴ Peraltro l'ispirazione poetica e quella profetica risultano strettamente collegate nella cultura greca: vedi Dodds 1959 [1978], cap. III e Gentili 1984, 14-6.

del termine *barbitos* rispetto a *lyra*, che risulta qui equivalente al successivo *fides*, mentre il primo non ha equivalenti, il che sottolinea ulteriormente le valenze specifiche dello strumento dal punto di vista dei contenuti poetici e dello stile.

3. Marziano.

Tre citazioni del termine si riscontrano successivamente nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella. Consideriamo dunque preliminarmente i termini concorrenti:

- *fides* (13 occorrenze) indica: lo strumento (9.923, 9.924); è utilizzata da Orfeo (2.212, con Aristosseno; 6.656), Anfione (9.907), Apollo (1.19), Mercurio (1.36), le Muse (2.117, 119), Cupido (9.917, 929 per il canto nuziale) e Armonia (9.909, 914).
- *Chelys* (8 occorrenze) indica: lo strumento (suonato in 2.166 da Giove e in 9.910 da Armonia); il componimento (9.912: Armonia canta in onore di Giove); è suonata da Apollo (2.220), Mercurio (1.36), le Muse (2.119), Venere (9.915, il canto nuziale), Anfione (9.908).
- *Cithara* (5 citazioni) indica lo strumento (suonato in 9.924 da Armonia) e il suo suono (9.929: la natura emette suoni musicali; 9.925, 926, 927: gli effetti benefici del suono e l'utilità sociale della musica).
- *Lyra* (2 citazioni) indica lo strumento (suonato da Pitho, Voluptas e le Grazie nel canto nuziale, 9.906) e il suo suono (9.926: effetti benefici del suono e utilità sociale della musica, come sopra il precedente *cithara*)
- La *testudo* (1 citazione) è suonata da Orfeo, Anfione e dai poeti più illustri («omnes doctissimi») in 9.906.
- *Chorda* (1 citazione) indica una nota del tetracordo (9.955)¹⁵.

Il *barbiton* invece è citato in tre passi dell'opera, il primo dei quali è 1.36¹⁶:

Nam illum [sc. Mercurium] iam pridem – ait – Philologiae sentio amore torreri eiusque studio comparatas habere quamplures in famulatio Disciplinas, ipsum liguae insignis ornatibus fandi nimiam venustatem, quo placeret virgini, consecutum, deinde barbiton aurataque chely ac doctis fidibus personare.

Nel passo, a Mercurio, infiammato dall'amore per Filologia, è attribuito oltre al dominio dell'eloquenza anche il conseguimento di una competenza musicale che si esplica nel dominio degli strumenti a corda, tradizionalmente ritenuti superiori agli aerofoni. Tra i primi vengono citati il *barbiton*, la *chelys* e infine le *fides*. In primo luogo, la compresenza di *barbitos* e *chelys* fa pensare che qui il termine sia usato in senso proprio e non appunto come equivalente di *lyra* o *chelys*. A differenza degli autori precedenti, Marziano in questo passo, anziché contrapporre il *barbiton* agli strumenti ritenuti tradizionalmente più nobili, lo collega e lo apparenta a questi, anche se il termine, a differenza dei due successivi, è lasciato senza epiteto e collocato

¹⁵ Vedi *infra* nota 18.

¹⁶ Per un puntuale ed approfondito commento al primo libro di Marziano si veda Cristante 2011.

al primo posto: seguono poi la *chelys*, (qui impreziosita dall'aggettivo *aurata*¹⁷), termine squisitamente poetico utilizzato per la prima volta proprio da Marziano in questo luogo nell'ambito della prosa per indicare la lira, (di cui secondo la tradizione Mercurio è peraltro inventore), che è affidata in prevalenza alle divinità; vengono infine le *fides*, definite *doctae*, termine anch'esso usato da Marziano prevalentemente per le divinità (in sei casi, così come *chelys*, come risulta dallo schema precedente).

Le altre due citazioni di *barbiton* si riscontrano invece nel libro IX¹⁸. In 9.910 viene presentato il coro delle Muse, al canto del quale avviene l'ingresso di Armonia (la musica), abbigliata in maniera particolarmente elaborata e ricercata, poiché anch'essa, come le sei Arti precedenti, si presenta con gli emblemi e le insegne proprie della sua disciplina¹⁹:

dextra autem quoddam gyris multiplicibus circulatum et miris ductibus intertextum velut clipeum gestitabat, quod quidam suis invicem complexibus modulatum ex illis fidi-
bus circulatis omnium modorum concinentiam personabat. Laeva autem virginis
quamplures ex auro assimilatae parvaeque effigies theatralium voluptatium religatae
aeque pendebant. Verum ille orbis non chelys nec barbiton nec tetrachordon apparebat,
sed ignota ipsa rotunditas omnium melodias trascenderat organorum.

La sorta di sfera retta da Armonia con la mano destra rappresenta la musica celeste, mentre le *effigies* portate dalla sinistra rappresentano la musica terrena e quella teatrale²⁰. Affermando che il misterioso oggetto circolare non ha l'apparenza di alcun strumento musicale umano, Marziano cita nuovamente la *chelys*, il *barbiton* e questa volta, invece delle *fides*, il *tetrachordon*. Ancora, contrapponendosi agli autori precedenti, il *barbiton* è collocato all'interno di un contesto alto, quello della solenne apparizione dell'arte della musica, anche se forse è possibile cogliere in questa sequenza una climax discendente, per cui, prendendo le mosse dal termine dalla connotazione più nobile, ossia *chelys* (vedi supra), attraverso *barbiton* (che si porrebbe qui a livello intermedio, comunque non basso), si arriva a *tetrachordon*, che in questo caso indica molto probabilmente uno strumento musicale dotato di quattro corde, di cui però non sappiamo altro²¹.

¹⁷ Una *lyra* con doratura è attestata in CIG 139.

¹⁸ Anche per il nono libro si veda il commento di Cristante 1987.

¹⁹ Per la rappresentazione delle sette arti liberali in Marziano e i suoi echi successivi si vedano Grebe 1999 e Moretti 1988.

²⁰ Si veda Cristante 1987, 233 che cita il commento di Remigio (E. Cora Lutz [ed. by] *Remigii Autissidorensis Commentum in Martianum Capellam*, edited with an introduction, 2 vols., Leiden 1962).

²¹ Il termine, secondo il *LTL*, indica al neutro «quattuor in ordine positorum sonorum congruens fidaque concordia», ossia farebbe riferimento al concetto teorico di tetracordo, successione di quattro suoni fondamentale nell'organizzazione delle scale musicali greche (si vedano al riguardo Comotti 1979, 84 s. e Baroni et al. 1988, 23 s.). Tale riferimento sembra però alquanto inappropriato in questo contesto ove, dopo *chelys* e *barbiton*, ci si aspetterebbe piuttosto la menzione di un altro strumento musicale a corda; effettivamente, *tetrachordos* usato al genere maschile come sostantivo significherebbe «organum hydraulicum, quod quattuor sonorum differentias habet (Vitruv. 10.13)», come conferma anche Cristante 1987, 235: «la *tetrachordos* machina [Vitruv. 10.8.2] è l'organo idraulico [...] con quattro canne: 'in cuius [sc. machinae] longitudines canales,

L'ultima citazione (9.913) compare nell'inno (*egersimon ineffabile*: per il termine cf. Cristante 1987, 101) che Armonia canta in onore di Giove, celebrandolo quale supremo regolatore del cosmo:

Te nunc astrisonum carmine, Iuppiter,
quo gemmata poli volvere sidera
suevit lege rata sacra recursio
praefandum veneror...

Tu rector superum, tu pater optimus
complexuque pio sidera colligans
natos perpetuo corpore vividas.
Salve, nostra cui perficitur chelys,
bis plenum omnisona cui recinunt mela.

Iam vos verenda quaeso caeli germina,
quae multiforme scit ciere barbiton,
afflata nostris ferte corda cantibus,
miscilla sacrae dum geruntur curiae
mulcere vestrum quae velit consortium;
iam vos vicissim pro lege numinum
posthac sonabo disgregato plasmate
suisque cunctos allubescens tonis
deducet, urget atque ciebit locis
stimulosque rursus lene permulcet melos.

913

Dopo che la *chelys* è stata dedicata a Giove, qui al *barbiton* viene assegnata addirittura la facoltà di evocare i *verenda caeli germina*, elaborata e aulica perifrasi per indicare le divinità celesti. Tale contesto risulta particolarmente solenne, forse anche più che i precedenti, sia sul piano contenutistico, poiché Marziano fa nuovamente riferimento all'ordine cosmico e alla dottrina pitagorico – platonica della musica delle sfere celesti, la quale, attraverso il *Somnium Scipionis* di Cicerone verrà ripresa da Boezio e da questi sarà trasmessa a tutto il medioevo²², sia evidentemente sul piano stilistico. Pur introducendo questo elemento fortemente innovativo rispetto alla tradizione, che considerava prevalentemente il *barbitos* quale strumento non particolarmente prestigioso, tuttavia, Marziano riprende probabilmente un elemento ereditato dall'antichità attraverso l'epiteto *multiforme* che potrebbe ricordare l'aggettivo

si tetrachordos est, fiunt quattuor, si hexachordos, sex, si octochordos, octo'». Tuttavia, in questo contesto non appare del tutto pertinente nemmeno l'inserimento di uno strumento aerofono, anche se il conclusivo *organorum* può riferirsi a qualunque strumento musicale: mi sembra invece più probabile che in questo passo *tetrachordos* indichi uno strumento a quattro corde, come in Orazio, *sat.* 1.3.7 s.: *modo summa / voce, modo hac resonat quae chordis quattuor ima*. Purtroppo nei sussidi musicologici più autorevoli (*MGG, DEUMM, GROVE*) non v'è però menzione alcuna di questo valore del termine, che potrebbe forse indicare una lira rudimentale a quattro corde.

²² Si veda *de inst. mus.* 1.2, p.187, 18 ss. Friedlein. Boezio propone la triplice distinzione della musica in: *instrumentalis* (legata alla tecnica degli strumenti, quindi alla materialità e perciò di livello più basso), *humana* (quella vocale, che assume una posizione intermedia) e *mundana* (la musica delle sfere celesti, l'unica veramente degna di dirsi tale). Su questo tema e l'importanza di Marziano come mediatore per il medioevo, cf. anche Disertori 1977, 73.

πολύχορδον utilizzato da Teocrito XVI 45²³. Anche se secondo Lemoine (cf. Cristante 1987, 247) l'espressione avrebbe «a figurative reference» con la complessa armonia che regola i movimenti degli dei celesti, «as well as more strictly literal reference to the many-stringed instrument or polymorphic song which also has the ability to quicken movement», la stessa ammette (cf. Cristante 1987, 246) che nel paragrafo 913 Armonia impiega termini tecnici «of the literary style to describe the type of song which she will sing for the pleasure of the heavenly assembly», il che, secondo Cristante (1987, 248) troverebbe conferma nell'espressione *disgregato plasmate*, ove il termine *plasma* indicherebbe l'«invenzione poetica» (cf. 2.220 v. 3 *fic-tum*), cioè il carne via via diverso a seconda delle divinità cui è dedicato: dunque per un tale canto potrebbe ben essere necessario e adatto uno strumento caratterizzato da sonorità molto variegata, come era tradizionalmente considerato il *barbiton*. Marziano, dunque, impiega il termine in modo innovativo rispetto alla tradizione precedente, elevandolo a strumento alto, capace addirittura di evocare le divinità, pur mantenendo la sua specificità rispetto agli altri strumenti anche attraverso il recupero di una sua caratteristica tipica.

4. Sidonio Apollinare.

In seguito il termine viene ripreso da Sidonio Apollinare. Con questa frequenza l'autore impiega i termini dello stesso ambito:

- *Chorda* (9 occorrenze) indica la poesia e il suo genere letterario (*epist.* 8.9.16, canto bucolico; *epist.* 9.13.9 ed *epist.* 9.16.83, la poesia in generale); è suonata dalle Muse (*carm.* 6.30, Calliope; *carm.* 14.23 praef., la Musa in genere; *carm.* 22.12, Erato), da Orfeo (*carm.* 10.18, 23.185) e da Pindaro (*carm.* 9.212).
- *Chelys* (7 occorrenze) indica la poesia, in collegamento al tema del rifiuto del paganesimo (*carm.* 16.3) ed è suonata da Orfeo (*carm.* 6.2, con Calliope; *carm.* 15.67, 23.190), Apollo (*carm.* 2. 310; *epist.* 8.9.9), divinità varie (*carm.* 1.16).
- *Fides* (7 occorrenze) indica la poesia, ancora in collegamento al tema del rifiuto del paganesimo (*carm.* 16.5); è suonata da Orfeo (*carm.* 6.5, 34 con Calliope; *carm.* 15.163), Achille e Chirone (*carm.* 9.134), divinità varie (*carm.* 1.7), il poeta Leone (*epist.* 9.15.23).
- *Lyra* (6 occorrenze) indica lo strumento in sé, in collegamento al tema dell'ordinamento del cosmo (*carm.* 15.67); è suonata da Apollo (*carm.* 1.8, 10.22, 22.75) e dal poeta Leone (*carm.* 23.453, *epist.* 9.15.29 con Consenzio).
- La *cithara* (2 occorrenze) è suonata da Nerone (*carm.* 5.322: il tema è la condanna morale dell'imperatore debosciato) e da Mercurio (*carm.* 1.8).

²³ La πολυχορδία del *barbitos* è ricordata anche da Aristotele, *Pol.* 8.1341b.18.

Anche del *barbitos* si registrano due citazioni, di cui la prima si trova in *epist.* 8.9.14. Il componimento²⁴ è una risposta inviata da Sidonio all'amico Lampridio che gli aveva chiesto di comporgli una poesia. Sidonio soddisfa la richiesta dell'amico, avvertendolo però che, siccome la profonda inquietudine che lo pervade influenza anche la sua vena poetica, Lampridio non dovrà paragonare proprie poesie con il presente saggio di Sidonio:

Quid Cirrham vel Hyantias Camenas quid doctos Heliconidum liquores scalptos alitis hinnientis ictu nunc in carmina commovere temptas, nostrae, o Lampridius, decus Thaliae?	5
Et me scribere sic subinde cogis, ac si Delphica Delio tulussem instrumenta tuo novusque Apollo cortinam, tripodas, chelyn, pharetras, arcus grypos agam duplaeque frondis	10
hinc bacas quatiam vel hinc corymbos? Tu iam Tityre, rura post recepta myrtos et platanona pervagatus, pulsas barbiton atque concinentes ora et plectra tibi modos resultant, chorda, voce, metro stupende psaltes.	15

Anche in questo caso, come in Claudiano, vengono presentate due scene nettamente distinte e contrapposte tra loro, disposte ad intreccio: nella prima (vv. 1-3) viene delineata, attraverso le immagini ed i simboli consueti, la poesia di ispirazione solenne ed elevata; il v. 5 introduce il principio opposto della poesia leggera; i vv. 7-11 ripropongono la prima idea, arricchendola di ulteriori dettagli, mentre i vv. 12-6 svolgono lo spunto introdotto dalla menzione di Talia al v. 5. Cirra, città sacra ad Apollo, le Muse legate alla Beozia²⁵ e la menzione della fonte Ippocrene attraverso l'elaborata perifrasi rappresentano la poesia di ispirazione solenne, nonostante il tono ironico del falecio; ad essa si contrappone quella di Sidonio, simboleggiata da Talia che, in quanto musa della commedia, è associata ai generi considerati meno impegnativi²⁶. Ad Apollo è attribuita quale strumento la *chelys*, oltre a tutto il solenne apparato degli oggetti che ne caratterizzano le funzioni, soprattutto profetiche,

²⁴ Per maggiori dettagli sul componimento e sulla figura del destinatario si veda La Penna 1995, 211-24.

²⁵ Si vedano al riguardo le considerazioni di André 2009, 214 s.

²⁶ Cf. André 2009, 211 e 212: «La Muse la plus fréquemment évoquée par Sidoine est Thalia, préposée au terme de l'évolution du «chœur» à la comédie et à la poésie légère». «Le domaine réservé de Thalia ne serait-il pas celui de la poésie-divertissement, celle du *ludicrum* horatien, des *nugae* de Catulle? [...] Le contexte ne laisse aucun doute. Le grand personnage ne dédaigne pas les délassements de la poésie légère, une inspiration définie, par antiphrase, par le 'désœuvrement et la gaieté allègre'. Sidoine, dans une habile récusation du lyrisme apologétique (vers 25-50) défend, avec une badinage bucolique (Tityre/Mélibée), les droits d'une poésie 'légère'. Thalie ne se définit pas comme repoussoir».

sempre collegate, come si è già detto, a quelle di ispiratore della poesia²⁷. A questa solenne rappresentazione di Apollo con la *chelys*, si contrappone il ben più modesto scenario del pastore bucolico (*Tityrus*, con evidente e scontata allusione a Virgilio) che vaga per i boschetti di mirto, suonando il *barbitos* e cantando in modo rispondente allo scenario idilliaco da lui prescelto. Qual è il valore allusivo di questi elementi²⁸? In primo luogo, lo scenario naturale, come abbiamo visto in Orazio, Stazio e Claudiano, è di per sé tipico della poesia lirica, che si dichiara come priva di pretese e di livello inferiore rispetto all'epica ed alla tragedia; più specificamente il mirto, essendo pianta notoriamente sacra ad Afrodite, allude all'ispirazione amorosa, elemento tipico e caratteristico del *barbitos*, come si è detto, e assolutamente congruente a sua volta anche con lo scenario idilliaco-bucolico. Secondo l'autore, tale poesia di ispirazione apparentemente leggera non è tuttavia inferiore a quella sublime, poiché non impedisce di raggiungere l'eccellenza (v. 16). Il *barbitos* è dunque di nuovo introdotto come simbolo della poesia lirica, considerata tradizionalmente come non pretenziosa. Inoltre, si può osservare che gli altri termini indicanti gli strumenti, come emerge dallo schema, hanno in Sidonio una connotazione fortemente positiva, essendo impiegati in riferimento a divinità o nell'esaltazione delle qualità di altri poeti: essendo essi in tal modo connotati, in questa sorta di *recusatio*, risulta effettivamente più adeguato e congruente il *barbitos* che dunque mantiene anche in questo passo la sua specificità e originalità²⁹.

La seconda citazione compare nell'*Euchariston ad Faustum episcopon* [*carm.* 16.70]: ben altro è dunque il tono del contesto, solennizzato dagli esametri, che spinge Sidonio a condannare severamente e rifiutare la poesia di ispirazione pagana rappresentata da Apollo, le Muse, Atena e dagli strumenti musicali come la *fides* e la *chelys* detta *Ogygia*, forse nel significato di 'tebana'³⁰, con allusione ad Anfione e dunque al ruolo magico e psicagogico assegnato dalla tradizione greca alla musica. Il poeta rivolge invece un'invocazione dello Spirito Santo che già aveva ispirato il canto della profetessa Maria, sorella di Aronne, nell'Esodo (XV.20) dopo il transito

²⁷ Si veda *cortinam* replicata dai *tripodas*; *baca* che indica qui l'alloro, assieme al *corymbus*, corrispondente all'edera, tradizionalmente attribuita a Dioniso: di nuovo riscontriamo dunque un'associazione tra due divinità apparentemente tra loro antitetiche, Apollo e Dioniso, che era ben attestato nella letteratura greca e latina: per la questione si veda infra par. 7.

²⁸ André 2009, 217 si limita ad osservare: «Le *Mantuanus poeta* de la lettre V. 17 (7), qui exhale le parfum des Muses, le citoyen dépossédé de la malheureuse Crémone (E. I. V. 5), symbolise, à travers la Bucolique I et le couple Tityre-Mélibée, le rêve de bonheur rustique associé à la poésie [...] Sidoine se rêve en Mélibée...».

²⁹ Sul ruolo degli strumenti si veda ancora André 2009, 218 s: «Ce qui prime tout, ce serait d'expliciter la relation entre la religion des Muses et le système des genres et des musiques – avec le symbolisme des instruments, flûte, lyre et autres. Le culte des Muses, symbolique, est inséparable du lyrisme solennel, sacré et magique, d'Orphée et de la musique orphique. Elle s'exprime chez Sidoine dans diverses métonymies instrumentales, toutes dominées par les images de la lyre et du plectre: *lyra*, *fides*, *chordae*, *chelys*...; la lyre s'oppose au chalumeau rustique de la bucolique, et le chant du poète-magicien accompagne la lyre. Orphée, désigné par *vates*, le poète inspiré, le *lyricus vates* d'Horace, domine la nature, qu'il enchaîne et enchante, rochers et forêts (C. II. 70; E.VIII.IX.3, vers 19)...». Tale uso simbolico degli strumenti, in particolare della *chelys* in chiave enfatica, si riscontra frequentemente nelle Selve di Stazio che significativamente è, con Orazio, uno dei modelli favoriti di Sidonio (André 2009, 210 e 216).

³⁰ Cf. il commento *ad l.* di Loyen 1960, 120.

ra moralità cristiana (*castis concentibus*). Assolto l'ufficio liturgico, Alcimo ammette però anche la liceità della composizione di poesie e canti (*excusso versu...meditando*) a scopo ricreativo (*ludere...fatigatam absolvere mentem*), per i quali tuttavia la matrice pagana rimane assolutamente esclusa, trovandosi in un monastero. Il canto pagano, che è ripetutamente stigmatizzato affermandone la falsità (*fal-laci...unda...fingitur...mentitur...*), è simboleggiato (v. 11) dal *barbitus*: al termine è dunque attribuita come avviene in Marziano, una funzione solenne ed alta, mediante il riferimento alla fonte Ippocrene³², mentre Apollo viene degradato con l'assegnazione della *fistula*, ossia la siringa o flauto di Pan³³.

È probabile che Avito attribuisca a questo termine una connotazione alta a causa della sua rarità e ricercatezza, mentre *chelys* è certamente anch'esso un termine piuttosto ricercato, ma di uso incomparabilmente più frequente³⁴; né si può escludere un'influenza della scena conclusiva della prima ode di Orazio, in cui avviene l'investitura poetica dell'autore alla presenza delle divinità o di Marziano 9.913, in cui lo strumento evoca addirittura le divinità celesti. In ambito cristiano dunque, *barbitus*, che prima era l'emblema della poesia lirica, si allarga a comprendere la poesia pagana *tout court*, che viene severamente condannata o su cui il poeta ironizza, ma mantiene in ogni caso la sua funzione di segnale.

6. Venanzio Fortunato.

Il termine è ripreso infine da Venanzio Fortunato. Questo è il quadro dei termini del medesimo ambito semantico:

- *lyra* (11 occorrenze) indica lo strumento (7.8.61: lodi a Lupo; *spur.* 1.324: lode degli angeli a Maria); il suo suono (10.11.2: stimolo al canto del poeta; 7.6.18: lodi a Palatina); la poesia (*spur.* 1.22: i salmi che prefigurano Maria); il componimento (2.9.4: canto del poeta; 2.9.60: canto e musica dei sacerdoti); è utilizzata in paragoni (7.8.29: il suono della lira ricrea come la salvezza di Lupo; *Vita s. Martini* 4.39: la voce della bambina muta miracolata dal san-

³² Vedi *supra* anche Sid. Apoll. *carm.* 8.9.5. Per il riferimento polemico alla poesia alta e solenne attraverso la menzione della fonte Ippocrene si veda naturalmente Persio, *chol.* 1-3: *nec fonte labra prolui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini...*, anche se manca il tono dissacrante dato dall'aggettivo *caballinus*, forse però recuperato dall'ironia presente nell'immagine di Pegaso che, sospeso a mezz'aria (*pendens*), lancia il suo nitrito.

³³ Si veda per esempio Tibullo, 2.5.30: *fistula cui semper decrescit arundinis ordo*, passo in cui il termine è stato talvolta male inteso come 'zampogna'. Il fatto che ad Apollo venga assegnato questo strumento rappresenta probabilmente una voluta e mirata degradazione polemica del dio che la tradizione mitologica vedeva presiedere la musica e la poesia nelle sue forme più nobili ed elevate, se consideriamo la programmatica contrapposizione tra strumenti a corda e strumenti a fiato, soprattutto l'*αὐλός*, di cui viene ripetutamente affermata l'inferiorità rispetto ai cordofoni (sullo strumento si veda l'ottima sintesi in Comotti 1979, 72-4). Tale contrapposizione, che trova corrispondenza anche sul piano sociale, viene illustrata paradigmaticamente dal celebre mito di Apollo e Marsia, mentre qui invece, con un rovesciamento fortemente polemico, al dio è affidata appunto la *syrinx*, uno strumento che nella vita musicale dei Greci non contò mai nulla, essendo considerato da tutti nella migliore delle ipotesi come sollievo alla fatica dei pastori, ma privo di qualunque incidenza paideutica e culturale (cf. ancora Comotti 1979, 76).

³⁴ Si registrano 28 occorrenze in Stazio, 4 in Claudiano, 8 in Marziano, 7 in Sidonio.

to è simile a quella dello strumento); è suonata da Orfeo (7.1.3) e da Apollo (7.1.14);

- *chorda* (6 occorrenze) indica lo strumento (*spur.* 1.22: gli angeli lodano Maria); il suo suono (10. 11.1: stimolo il canto del poeta); la poesia (9.7.15: il poeta non sa cantare dolcemente; *app.* 12.5: il poeta canta per amore, non per dottrina; 2.9.5: il clero costringe il poeta a cantare, anche se la sua arte è insufficiente) ed è suonata da Orfeo (7.1.1);
- la *cithara* (4 occorrenze) è suonata da Orfeo (7.1.4, 7.12.22: *exemplum* sulla caducità del tutto), Erato (6.10.4: accusa al tempo che non permette la poesia), Saffo (9.5.51);
- *chelys* (1 occorrenza) indica la poesia (6.10.71);
- la *fida*³⁵ (? *con.* Leo) è suonata da Davide.

Il termine *barbitus* invece è utilizzato da Venanzio due volte. La prima citazione è in 3.4.11 *ad Felicem episcopum Namneticum*³⁶:

Quod vero facetiis addidistis: 'nisi sollicitatus laudibus rusticus calamus turnasset', licet talis cultor Christicola feracissima iugera saepius exaravit, attamen nuper illum, id est vos, confiteor itifallicos ludos Amphioneo barbitus reboasse...

Molto probabilmente in questo passo *barbitus* è scelto in quanto termine raro e desueto, che ben si attaglia allo stile estremamente ricercato e perfino stravagante prescelto dall'autore in questo componimento dedicato al vescovo Felice di Nantes³⁷; l'accostamento con l'epiteto *Amphioneus*, rappresenta un *unicum* nell'uso del termine; da una parte, posto che il *barbitus* non è mai stato in precedenza associato ad Anfione, si potrebbe pensare che per Venanzio valga un'equivalenza semantica del termine *barbitus* con i più comuni che, come risulta dalla sintesi precedente, in quattro casi sono associati ad Orfeo, mentre Venanzio non presenta mai riferimenti degli strumenti ad Anfione, a differenza degli altri autori che abbiamo considerato; d'altra parte, tale epiteto, in quanto allude agli straordinari poteri della musica, riafferma in forma condensata e pregnante le altissime lodi rivolte al destinatario in tutto il componimento; inoltre, la menzione del *barbitus*, presente in Orazio, potrebbe essere collegata con *itifallicos*³⁸ (anch'esso termine estremamente raro), un metro che in latino è stato imitato proprio da Orazio in *car.* 1.4 riprendendo il modello archilocheo. Pertanto sembra ancora confermata la particolarità stilistica del termine che mantiene una sua particolare pregnanza semantico-stilistica, alludendo questa volta ad un modello estremamente alto di poesia lirica, quello di Orazio, come conferma anche l'uso del verbo *reboare*.

³⁵ Cf. 4.2.78 s. (de Cariberchto rege): *quod tum mirifico floret patientia cultu / est tibi Davidicae mansuetudo vitae...* Vedi apparato in Leo 1881: «vitae sic codd., viae Ven., lyrae Browerus, fort. fidae (cf. Hesich. σφίδες et σφίδη)».

³⁶ Per il passo seguo la lezione proposta da Reydellet 1994, 90.

³⁷ Reydellet 1994, 193 afferma: «Tout ce debut est plus extravagant que tout ce que Fortunat a pu écrire dans ce genre [...] ce style ne correspondait pas à l'idéal de Fortunat, mais qu'il savait en user pour rivaliser avec ses correspondants gaulois encore attachés à la tradition précieuse de Sidoine et d'Ennode. Peut-être même ne faut-il pas exclure ici une intention de parodie».

³⁸ Per i metri itifallici si veda Gentili 1951, 94-105.

La seconda citazione invece si trova nella conclusione di *carm.* VI.10.72 ad *Dynamium*³⁹. Il componimento si apre con una accusa al momento non favorevole alla composizione poetica, che sta attraversando il poeta:

Tempora praecipiti vos invidistis amori
officium voti quae vetuistis agi
per lyricos modulos et fila loquacia plectris
qua citharis Erato dulce relidit ebur...

successivamente (vv. 15-22) Venanzio lamenta di essere stato impedito nello scrivere, nonostante l'assistenza di Erato, da un'infezione alle dita, aggravata ulteriormente da altri problemi fisici dovuti a difficoltà della circolazione sanguigna: avendo tutti questi disagi bloccato la sua ispirazione (cf. v. 19 *musicus ignis abest, argent in fonte sorores*), egli ha fatto quel che ha potuto per soddisfare l'amico:

Haec tibi nostra chelys modulatur simplici cantu
sed tonat archetypo barbitus inde sopho.

In questo passo Venanzio riprende la contrapposizione proposta da Alcimo tra i due termini: la *chelys* indica un canto senza pretese né sul piano stilistico, né su quello contenutistico (*simplici cantu*) ed è prescelta probabilmente perché, come emerge dallo schema precedente, Venanzio tende ad usare *lyra* e *cithara* in contesti più elevati. Comunque sia, anche in questo secondo caso il *barbitus* si configura come lo strumento di una poesia estremamente elaborata, dallo stile sapiente, ricercato ed originale, come afferma il nesso *archetypo...sopho*⁴⁰ (ma si vedano anche i vv. 3 s. precedentemente citati) e dal contenuto ben più alto rispetto al componimento che Venanzio ha per il momento realizzato, non adeguato appunto alla fama ottenuta da Dinamio grazie alla sua eloquenza (vv. 59 s.: *Fonte Camenali quadrato spargeris orbi/ad loca quae nescis duceris oris aquis*), che richiede un canto di ben maggiore levatura. In ambedue i passi, dunque, il *barbitus* assume una connotazione elevata in quanto segnale di un genere di poesia elaborato e ricercato, in continuità con Marziano e Alcimo Avito, ma contrapponendosi comunque agli altri strumenti.

7. Conclusioni.

Il termine *barbitos* nel complesso è rimasto sempre assai marginale nella letteratura latina rispetto ad altri indicanti strumenti a corda, come emerge immediatamente considerando la frequenza molto più alta degli altri termini negli autori esaminati; si può considerare inoltre che, dal punto di vista linguistico, l'acclimatamento del grecismo è scarso o praticamente nullo: solo negli autori più tardi come Sidonio (ma esclusivamente in una delle due citazioni), Alcimo e Venanzio esso viene adattato alla morfologia latina ed inoltre non presenta continuatori nelle lingue romanze: si

³⁹ Sulla figura del destinatario si veda Reydellet 1998, 181.

⁴⁰ Per i valori dell'aggettivo *sophus* (*sophos*) si veda *LTL* s.v.: «non modo personam, sed etiam rem spectat, et elegantiam dictionis et gravitatem significat».

pensi invece al caso opposto di *cithara*, che presenta diversi continuatori non solo nelle lingue romanze ma addirittura in quelle germaniche⁴¹.

Dopo le occorrenze in Orazio, Ovidio e Stazio, esso ha conosciuto una certa fortuna negli autori della tarda antichità, dallo stile estremamente elaborato e talora concettoso. È possibile che a favorirne la ripresa siano state appunto la sua rarità e la sua maggiore ricercatezza stilistica rispetto ad altri del medesimo ambito, incomparabilmente più diffusi, ma tutti gli autori, tranne Ausonio che lo impiega nel senso generico di strumento a corda, lo utilizzano sempre in senso pregnante, all'interno di un discorso metaletterario, come motto e segnale dell'investitura/ispirazione poetica e dello stile poetico, come confermano i numerosi riferimenti al canto⁴², proponendo nette contrapposizioni rispetto agli altri strumenti (che simboleggiano a loro volta stili diversi, ma risultano talvolta tra loro equivalenti), inserite all'interno di scene ben elaborate.

Duplici e divergenti è però il livello stilistico dei generi cui gli autori alludono attraverso la menzione del *barbitos*: basso per Claudiano e Sidonio; alto, al contrario, per Marziano, Alcimo Avito e Venanzio Fortunato. Come si può spiegare tale duplicità di interpretazione e di riferimenti? Da una parte, come si è già detto, il *barbitos* era utilizzato nel mondo greco in contesti non elevati, ossia negli ambiti dionisiaco, simposiaco e amoroso, che lo qualificavano come strumento non pretenzioso; Orazio, divenuto a sua volta modello di riferimento per la poesia lirica latina anche tarda, ricorda e riprende questo ruolo e questa funzione soprattutto in *carm.* 3.26, il cui tema è la *renuntiatio amoris*; intermedia appare la posizione di *carm.* 1.32, dato che di Alceo si ricordano sia il ruolo pubblico e le imprese belliche, che gli amori; in *carm.* 1.1.29 ss., invece, il fatto che Orazio inserisca proprio questo strumento nella solenne scena dell'investitura poetica ufficiale, ha probabilmente suggerito agli autori successivi la possibilità di attribuire allo strumento un ruolo alto e sublime⁴³, nonostante anche in essa, come si è già notato, compaia un riferimento allusivo a

⁴¹ Si considerino per es. it. *cetera, cetra* (da *κῆθάρα* invece deriva *chitarra*, che si configura quindi come allotropo dotto) e il ted. *Zither*.

⁴² Cf. Claudiano *proem. ad Epith. Hon. et Mar.* 10: «*Carmina nec superis nec displicuere Tonanti*; Marziano Capella 9.911: *bis plenum omnisona cui recinunt mela*»; 9.914: *afflata nostris ferte corda cantibus*; Sidonio Apollinare, *epist.* 8.9.5 s.: *pulsas barbiton atque concinentes / ora et plectra tibi modos resultant*; *carm.* 16.79: *barbitus hic noster plectro licet impare cantat...*; Alcimo Avito *carm.* 6.15: *Sed nec Pierio ducent hic cantica ludo*; Venanzio Fortunato *carm.* 6.10.71: *...modulatur simplici cantu*; nei restanti due passi di Marziano invece lo strumento è riferito alla musica strumentale: 1.35 s.: *deinde barbita aurataque chely ac doctis fidibus personare* e 9.910: *sed ignota ipsa rotunditas omnium melodias trascenderat organorum*.

⁴³ Fondamentale al riguardo è il commento di Nisbet – Hubbard, 1970, 13-6. Per l'interpretazione generale del passo si vedano le penetranti considerazioni proposte da Morando – Monteverde 1985, 217: «Con il brusco *Quodsi* il poeta ritorna bruscamente al destinatario Mecenate il sogno poetico potrà dirsi ufficialmente avverato solo se sarà l'illustre protettore a nominare Orazio "lirico vate" e il *topos* del toccare il cielo con un dito si enfatizza non senza un sorriso di autoironia. Ci sembra che sia proprio lo stacco di *Quodsi* a suggerire una corretta lettura del carne: Orazio può desiderare i traguardi più nobili, ma dovrà essere Mecenate a permetterne la legittimità. Si propone già nella composizione proemiale la dialettica delle scelte e dei condizionamenti, che sottende tutta la produzione lirica oraziana». Per il ruolo delle Muse e i condizionamenti che esse esercitano nell'investitura poetica, si tenga presente B. Gentili 1984, cap. 9. e in particolare, su Esiodo e Archiloco, 237 s.

Dioniso (*hederae*). Occorre considerare però che anche la figura di questo dio ben si collega con l'ispirazione poetica, intesa grandiosamente e solennemente quale *furor*, come testimonia già Archiloco, fr. 77 Diehl:

ὥς Διωνύσοι' ἀνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθεὶς φρένας

Lo stesso Orazio in *carm.* 2.19 vv. 25-8⁴⁴, ricorda il duplice aspetto del dio, apparentemente lieve, ma all'occorrenza temibile:

Quamquam chordis aptior et iocis
ludoque dictus non sat idoneus
pugnae ferebaris, sed idem
pacis eras mediusque belli

Parimenti in Stazio, non a caso, si presenta frequentemente l'associazione di Dioniso con Apollo, (vedi *silv.* 1.2.219 ss.; 1.5.3, 5.1.113-6, 5.5.30 s. in collegamento alla *chelys*; *silv.* 2.7.7 s. in collegamento alla *cithara*; *silv.* 1.2.248-50 in collegamento alla *lyra*) considerati entrambi come divinità ispiratrici della poesia alta e solenne⁴⁵. L'allusione a Dioniso nella scena oraziana dell'investitura poetica dunque non contraddice necessariamente la solennità ed elevatezza della stessa, che ha potuto quindi ben essere la base per l'interpretazione elevata dello strumento proposta da Marziano, Alcimo e Venanzio⁴⁶.

⁴⁴ Sul rapporto che collega Apollo e Dioniso si veda soprattutto Bélis 1988, 9-29. Altre osservazioni anche in Nisbet – Hubbard 1978, 316 s. La questione non è trattata da Kerényi 1963, ma alcune suggestioni interessanti sono proposte da Calasso 1988, 169 s. Tale rapporto comprende non casualmente anche la musica: si veda Diodoro Siculo 3.59.6.5: τὸν δ' Ἀπόλλω φασὶν εἰς τὸ ἄντρον τοῦ Διούσου τὴν τε κιθάραν καὶ τοὺς αὐλοὺς ἀναθέντα, καὶ τῆς Κυβέλης ἐρασθέντα, συμπλανηθῆναι ταύτη μέχρι τῶν Ὑπερβορέων. Interessante notare di passaggio anche il legame di Apollo con Cibele, divinità orgiastica.

⁴⁵ Cf. Liberman 2010, 138: «En effet, pour Stace, Apollon et Bacchus représentent tous deux la poésie [...] et, pour autant que je sache, il n'oppose pas ailleurs Apollon comme représentant d'une poésie épique à Bacchus comme représentant d'une poésie plus légère. Noter la contradiction entre le rejet de Bacchus (v. 3 [et te, Phoebe, choris et te dimittimus Euhann]) et le fait que Clio échangerait le laurier contre le lierre (il est vrai que la présence de Clio elle-même paraît en contradiction avec le début du poème [...]). Selon tout vraisemblance, la Muse du poète laisse de côté la poésie sérieuse d'Apollon et de Bacchus (ici, comme en 1, 2, 249 et 2, 7, 9-11), seul représenté au moyen des bandelettes et du lierre». Si veda anche la nota 25.

⁴⁶ Vi è anche da considerare che l'ambiguità riguarda ben più ampiamente la definizione dello statuto e del livello stilistico della poesia lirica nel suo complesso, che contiene due tendenze ben distinte, come afferma a proposito di Orazio André 2009, 218 s.: «Les grandes options esthétiques entre le lyrisme léger, *mollis*, et le grand lyrisme apologétique, ou la grande épopée de Rome et de Auguste, recouvrent le problème sociologique de sa poésie: sa liberté de création face au Mécénat, ou au dirigisme augustéen; les interprétations antinomiques [...] subsistent [...] Sidoine traite la tentation de la grande poésie comme Horace et Virgile, sur le mode de la 'récusation'. La différence serait que les poètes augustéens ont fini par capituler, en composant des *Odes* triomphales ou l'*Enéide*, et que Sidoine versifie néanmoins la grandeur militaire à travers ses 'récusations'». Il genere lirico è dunque caratterizzato da una parte dalla solennità dell'ispirazione, ma condizionato, secondo la teoria dei generi, da una inferiorità rispetto a quello epico/tragico per ciò che attiene ai contenuti, ma talora invece anche alle forme: cf. *LTL* s.v. *lyra*: «Saepe refertur ad genus levioris

A prescindere da tale ambivalenza, tuttavia, riguardo lo strumento in generale, si può concludere che, pur in tanta distanza temporale, geografica e culturale, del *barbitos* non si siano perduti né la coscienza dei suoi ambiti d'uso originari, né il ricordo delle sue caratteristiche tipiche e che il termine quindi abbia mantenuto costantemente alcuni *tratti semantici*⁴⁷ del tutto peculiari, che lo connotano in modo caratteristico e distinto rispetto a tutti gli altri del medesimo ambito⁴⁸.

Appendice: interpretazioni medievali e riprese più tarde del termine.

Dopo la citazione in Isid. *orig.* 3.21.3: «citharae plures...species extiterunt, ut psalteria, lyrae, *barbitae* (-ti Arev.)»⁴⁹, *barbitos* è registrato in alcuni glossari e in autori successivi che testimoniano anche alcuni curiosi fraintendimenti a cui andò soggetto il termine, per il suo significato ormai troppo remoto, raro e specifico per essere sempre rettamente inteso. Il *Mittellateinisches Wörterbuch Band I*⁵⁰ riporta due significati del termine, volto al femminile come *barbita-ae* (come è accaduto spesso, partendo probabilmente dal neutro plurale): il primo è quello di «fistula, tibia, Flöte, 'Schwegelpfeife'», registrato nelle *Glossae latino-theodiscae, quas ediderunt Steinmeyer et Sievers*⁵¹ III 295.30, ove si trova: *barbita* = *suegila*⁵²; 665.35: «canna *barbita* fistula *suegila* dicitur»; IV 197.16. Il secondo invece è quello di «Orgel», utilizzato da Aldhelmus nell'*epistula ad Acircium de metris et aenigmatibus ac pedum regulis* nel titolo-soluzione del tetrastichon 15 (XXIV) XIII⁵³: «*barbita* (de *barbita*, id est *organo* var. l.)» e nel *de virginitate opus prosaice et metricae compositum* II.2788-2789⁵⁴: «sicut folligenis respirant organa flabris/musica concisis et clamat *barbita* bombis». Nello stesso dizionario è registrata anche la forma *barbitus* di cui si riporta: «per confusionem i.q. effigies barbata utricolo ornata – Figur eines Bärtigen mit Sackflöte». Il termine è utilizzato poi da Alberto Magno, che prima accosta

carminis, quod inde lyricum dicitur, et qui eo utuntur poetae, lyrici [...] solebant enim amores, deorum et heroum laudes, et huiusmodi poemata *brevioribus versibus* facta, ad lyrae sonum sonum canere».

⁴⁷ Si veda al riguardo almeno Simone 1990, cap. 13.

⁴⁸ Di tale specificità sarebbe opportuno tener conto anche nelle traduzioni, evitando termini generici come 'lira', 'cetra' o anacronismi come 'liuto' che si incontrano per lo più anche in versioni peraltro stimabilissime.

⁴⁹ Cf. anche von Jan 1897.

⁵⁰ *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, redigiert von O. Prinz unter Mitarbeit von J. Schneider, München 1967.

⁵¹ E. Steinmeyer – E. Sievers, *Die althochdeutschen Glossen*, I-V (1879-1922).

⁵² La voce in questa forma non è rintracciabile in alcuno dei lessici consultati; forse è una variante di *suegalum*, registrato in Du Cange: «fistula in Gloss. Rhabani Mauri; Gloss. Florentinae: *suegelo*, *sistrum*; *suegila*, fistula, calamus».

⁵³ Cf. Ehwald 1919, 103.

⁵⁴ Cf. Ehwald 1919, 466. Per il genere e il numero vedi l'apparato: «2789 clamat codd. clamat C an legendum clamant? sed confer titulum aenigmatis 13 (I, 15) de *barbita*...». Suscita alquanto perplessità sulla natura esatta dello strumento cui fa riferimento Aldelmo in questo caso l'aggiunta dell'espressione «concisis...bombis», dal momento che lo stesso *Mittellateinisches Wörterbuch* spiega *bombus* con «strepitus, clangor» e *concisus* come «abruptus, in modum tubae resonans...abgehackt, stoßweise schmetternd»; più che ad un organo, verrebbe da pensare ad uno strumento a fiato dal suono potente e deciso come un ottone.

in modo pertinente lo strumento alla *pectis*, ma poi è vittima dello stesso comico fraintendimento in *Politica* 8, 5c p. 793a, 19 ss.⁵⁵: «multa organorum antiquorum, puta pectides....et *barbiti* (p. 1341a, 40 βάρβιτοι) sunt reprobati; *barbiti* sunt imagines barbatae ex ore emittentes fistulam et retro habentes vesicam alligatam...». Du Cange I⁵⁶ riporta da Papias⁵⁷ il significato di *barbita* come «fistula pastoralis», e il derivato *barbitista* tratto dal Glossario Montis s. Eligii Atrebatis che lo spiega come: «qui vel quae cantat cum *barbita*»⁵⁸.

Nel *Lexicon Latinitatis nederlandicae medii aevi*⁵⁹, che glossa il termine con «een snareninstrument; genus lyrae», sono riportati invece gli *interpretamenta* di alcuni dizionari pubblicati nel tardo XV secolo. THEUTONISTA (*Gherardus de Schueren, Theutonista*, pars 2a, Coloniae 1477) precisa: «eynerley instrument van musiken van elpenbeinen»; *id.* p. 177: «van der musijcken instrumenten die namen, fiddis...cicuta...*barbitum* de osse elephantis factum». È presente anche qui il derivato *barbitista*, spiegato curiosamente come «dye myt en gebarden synget». CONFLATUS VOCABULORUM (*Vocabularius copiosus et singularis unus ex diversis diligentissime theutonicatus, in fine Conflatus vocabulorum finitus et completus*, c. 1480), forse sulla base del precedente accostamento all'avorio⁶⁰, deforma il termine in *barricus*, glossandolo con «quoddam instrumentum musicum a barrus⁶¹, quia de ossibus barrorum primo fiebat – barricum idem»⁶². Successivamente GEMMA (*Vocabularius optimus, gemma vocabulorum merito dictus*, Daventriae 1495) riporta: «*barbiton* est instrumentum musicum».

Per concludere, la più tarda citazione⁶³ che ho potuto riscontrare compare nel testo di quattro cantate celebrative, composte da Virgilio Mazzocchi in onore di Ferdinando Carlo arciduca d'Austria ed eseguite nel 1640⁶⁴. Dopo i curiosi fraintendi-

⁵⁵ A. Borgnet, *Alberti Magni...opera omnia*, VIII (1891).

⁵⁶ *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Tomus I, Niort – L. Favre, imprimeur-editeur, 1883 (ristampa anastatica Arnaldo Forni editore, Bologna).

⁵⁷ Cf. Du Cange, Tomus X Auctores emendati, p. CXIV: «Lombardus, grammaticus clarus an. 1053 scripsit Gloss. edit. primum Mediolani 1476 deinde saepius alibi».

⁵⁸ Tuttavia occorre ricordare che anche la *pectis* poteva essere uno strumento a fiato: si veda West 1997, 48-55.

⁵⁹ *Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevii* (Woordenboek van het middeleeuws Latijn van de noordelijke Nederlanden), composuerunt J. W. Fuchs † et Olga Wejers, Leiden 1977. La voce non è registrata invece in *Lexicon mediae Latinitatis Danicae* auctore Franz Blatt composuerunt B.F. Johannsen – H.F. Johannsen – P. Terkelsen alii. Edendum curaverunt P. Terkelsen – O. Steen Due, Aarhus 1988; né in *Latinitatis italicae medii aevii Lexicon* (saec. V ex. – saec. XI in.), F. Arnaldi – P. Smiraglia, aucta addendis confecerunt L. Celentano – A. de Prisco – A. V. Nazzaro – I. Polara – P. Smiraglia – M. Turriani, Firenze 2001.

⁶⁰ Abbiamo tuttavia testimonianza di una lira d'avorio in Athen. XV 695c.

⁶¹ *Lexicon Latinitatis Nederlandicae*, s.v: «*barrus*, i m. olifant; elephantus; CONFLATUS VOCABULORUM: een elephant, dicitur quoddam animal quod alio nomine dicitur elephas; THEUTONISTA: elephas en elephant, barrunculus dimin.»; *id.* p. 88: elephant elephans elephantus barrus».

⁶² Anche GLOSS. V 492.33 [vedi *TLL* s.v.] spiega: «*barriton* organus vel vox elefanti (contamin. cf. *barritus*)».

⁶³ *DEUMM* s.v. ricorda anche che il termine *barbitos* fu «nome arcaizzante dato talvolta ad alcuni strumenti a corde di registro basso nel XVII sec., come il liuto basso e la tiorba». Un ultimo uso curioso del termine indica un particolare modello di flauto, inventato attorno al 1854 da James Matthews, un dilettante di musica. Si veda Lewis 1980, 125-7.

⁶⁴ I testi sono riportati in Carlini – Curti Feininger – Gmeinwieser 2006, 23 s.

menti medievali, il termine sembra riprendere un significato rispondente a quello antico, sia nel testo della prima (vv. 1-4):

Mandat Apollo
concitare nervos,
suscitare barbata, musicem
turba leporum...
che della terza (vv. 1-7):

Tu, tu, tuba
enibili sonitu cie, freme,
tuba, tu, pelle pigram, pelle pacem;
lira, lira, tinni lira,
aureoque tinni sistro
bella dulce rumpant
plectrum, barbata...

Daniele Lutterotti
ulisse697@vodafone.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Sussidi

- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von F. Blume, Kassel-Basel 1949-51.
DEUMM = *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, a c. di A. Basso, Torino 1983.
GROVE I = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, London 1980² [2001].
GROVE II = *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by S. Sadie, London 1984.

Testi

- Abert 1920 = H. Abert, in *RE I A 2* (1920), s.v. *Saiteninstrumente*, 1760-7.
André 2009 = Jean-Marie André, *Le culte des Muses dans l'esthétique de Sidoine Apollinaire*, *Aevum* 83.1, 2009, 209-20.
Baroni et al. 1988 = M. Baroni – E. Fubini – P. Petazzi – P. Santi – G. Vinay, *Storia della musica*, Torino 1988.
Bélis 1988 = A. Bélis, *Musique et transe dans le cortège dionysiaque*, Actes de la table ronde internationale, Montpellier 3-5 mars 1988, *Cahiers du GITA* 4, 1988, 9-29.
Calasso 1988 = R. Calasso, *Le nozze di Cadmo ed Armonia*, Milano 1988.
Carlini – Curti Feininger – Gmeinwieser 2006 = *Paris Lodron e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Rovereto, Sala delle conferenze del MART, 14 dicembre 2003, a c. di A. Carlini – D. Curti Feininger – S. Gmeinwieser, Provincia autonoma di Trento – Soprintendenza per i beni librari e archivistici 2006.
Cavarzere 1996 = A. Cavarzere, *Sul limitare: il motto in Orazio*, Bologna 1996.
Charlet 2002 = J.L. Charlet, *Claudien, Oeuvres*, Tome II, 2e partie, *Poèmes politiques*, Paris 2002.
Comotti 1979 = G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, in *Storia della musica*, vol. 1, a c. della S.I.M., Torino 1979 [1991].

- Cristante 1987 = L. Cristante, *Martiani Capellae de nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, Padova, 1987.
- Cristante 2011 = L. Cristante (a c. di), *Martiani Capellae de nuptiis Philologiae et Mercurii libri I-II*, Hildesheim 2011.
- Disertori 1977 = B. Disertori, *Il 'De nuptiis Philologiae et Mercurii' di Marziano Capella. Il pitagorismo nella Divina Commedia. I viaggi extraterrestri di Filologia e di Dante*, Atti dell'Accademia degli Agiati a. 224-225 (1974-75), s. VI, v. 14-15 (A), 1977.
- Dodds 1959 = E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959 [1978].
- Ehwald 1919 = R. Ehwald, *Aldhelmi opera*, Unveränderter Nachdruck der 1919 bei der Weidmannschen Verlagsbuchhandlung (Monumenta Germaniae Historica Auctores Antiquissimi XV), Berlin-München 1984.
- Gentili 1951 = B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1951.
- Gentili 1984 = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia arcaica*, Bari 1984.
- Grebe 1999 = S. Grebe, *Martianus Capella 'De nuptiis Philologiae et Mercurii' Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Beziehung zueinander*, Teubner 1999.
- von Jan 1897 = K. von Jan, in *RE III 1* (1897), s.v. *barbitos*, 4.
- Kerényi 1963 = K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, 1, Milano 1963.
- La Penna 1995 = A. La Penna, *Il poeta e retore Lampridio. Un ritratto di Sidonio Apollinare*, Maia 47, 1995, 211-24.
- Leo 1881 = *Venanti Honori Clementiani Presbyteri Italici Opera poetica recensuit et emendavit F. Leo*, Unveränderter Nachdruck der 1881 bei der Weidmannschen Verlagsbuchhandlung (Monumenta Germaniae Historica Auctores antiquissimi), Berlin-München 1981.
- Lewis 1980 = P. Lewis, *Barbiton and Chrisostom*, GSJ 33, 1980, 125-7.
- Liberman 2010 = G. Liberman, *Stace, Silves*, édition et commentaire critique, Paris 2010.
- Loyen 1960 = André Loyen, *Sidoine Apollinaire, Poèmes*, Paris 1960.
- Lutterotti 2015 = D. Lutterotti, *Il 'barbitos' in Orazio, Ovidio e Stazio: una parola-motto*, A&R 2015 II, 1-19.
- Maas – Snyder 1987 = M. Maas – J.M. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven CT 1987.
- Marcellino 1997 = A. Marcellino, *Gli strumenti a corda nella Grecia antica: 'to barbiton'*, RIM 32 1997, 3-24.
- Morando – Monteverde 1985 = L. Morando – L. Monteverde, *Latinitatis excerpta*, Torino 1985.
- Moretti 1988 = G. Moretti, *Marziano Capella. Dall'enciclopedia alla scena: Le nozze di Mercurio e Filologia nel teatro del '500*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a c. di L. de Finis, Firenze 1989, 285-303.
- Nisbet – Hubbard 1970 = R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace Odes*, Book 1, Oxford 1970.
- Nisbet – Hubbard 1978 = R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace Odes*, Book 2, Oxford 1978.
- Nisbet – Rudd 2004 = R.G.M. Nisbet – N. Rudd, *A Commentary on Horace Odes*, Book 3, Oxford 2004.
- Pasquali 1920 = G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920.
- Peiper 1883 = *Alcimi Ecdicii Aviti opera quae supersunt*, recensuit R. Peiper, Unveränderter Nachdruck der 1883 bei der Weidmannschen Buchhandlung (Monumenta Germaniae Historica auctores antiquissimi 6.2), Berlin-München 1985.
- Reydellet 1994 = Marc Reydellet, *Venance Fortunat, Poèmes*, Tome I, livres I-IV, Paris 1994.
- Reydellet 1998 = Marc Reydellet, *Venance Fortunat, Poèmes*, Tome II, livres V-VIII, Paris 1998.

- Snyder 1972 = J.M. Snyder, *The 'barbitos' in the Classical Period*, CJ 67, 1972, 331-40.
Sachs 1980 = C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, trad. it., Milano 1980.
Scoditti 2007 = F. Scoditti, *Ovidio e la musica*, InvLuc 29, 2007, 253-62.
Simone 1990 = R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari 1990.
Stahl – Johnson – Burge 1977 = W.H. Stahl – R. Johnson – E.L. Burge, *The Marriage of Philology and Mercury*, New York 1977.
West 1992 = M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
West 1997 = M.L. West, *When is Harp a Panpipe? The Meaning of 'pectis'*, CQ, n.s. 47, 1997, 48-55.
Willis 1983 = *Martianus Capella*, edidit J. Willis, Leipzig 1983.

Abstract: The word *barbitos* has always remained quite marginal in Latin literature, in comparison with others indicating stringed instruments. After its occurrences in Horace, Ovid and Statius, it was taken back with a certain success by some important authors of late antiquity, whose style was highly elaborated and full of conceits, probably for its rarity and refinement. However, all authors make use of it with full awareness of the original features of the instrument and with a pregnant meaning, inside a metaliterary discourse, both as a motto and a mark of poetic inspiration and style. Yet the stylistic level authors allude to by mentioning the *barbitos* is two-fold and diverging: low in Claudianus and Sidonius, high in Martianus, Alcimus Avitus and Venantius Fortunatus. This ambiguity can be formely found in Horace, but it generally concerns the lyrical genre in itself.

Keywords: *Barbitos*, Late Latin literature, Motto, Stylistic level, Lyrical genre.