



Alessandria, 23 novembre 2016

Prot. n. 0089/2016/PDF

Oggetto: Trasmissione di PDF e norme d'uso.

Chiar.ma Prof.ssa Gerbi

Gentile Prof.ssa Gerbi,

nell'inviarvi il PDF dell'estratto contenuto nel volume "*Gunhv, Mulier e Madonna Donne di teatro, devozione e poesia*", Le rammentiamo che tale PDF, la cui proprietà è in capo alle Edizioni dell'Orso S.r.l., sostituisce a tutti gli effetti l'estratto cartaceo che in passato veniva ceduto in omaggio agli Autori di articoli pubblicati nella Rivista/volume. La sua diffusione a Colleghi, Riviste, Periodici, Istituzioni, come omaggio o in scambio o per recensioni o per valutazioni concorsuali o di altro tipo (ANVUR) e, comunque, a fini esclusivamente scientifici o a titolo personale, è consentita e autorizzata dalla Casa Editrice.

È invece vietata la sua divulgazione pubblica su *web* in siti accademici, istituzionali o, anche, sul proprio sito. Agli Atenei che impongono l'obbligo dell'*open access* per i lavori pubblicati presso le nostre Edizioni, i docenti sono tenuti a fornire sempre e soltanto – in applicazione delle intese sottoscritte dalle Edizioni dell'Orso – la versione cosiddetta *pre-print* (ossia quella originaria consegnata all'Editore per l'impaginazione) oppure la versione *post-print* (ossia quella sottoposta al processo di *peer review*).

La preghiamo, quindi, di attenersi scrupolosamente alle norme qui sopra riportate. In cambio, la nostra Casa propone l'acquisto o l'abbonamento alla Rivista a prezzo scontato, in modo da garantirne la continuità e la sopravvivenza future.

Con i più cordiali saluti.

Edizioni dell'Orso S.r.l.

Γυνή, Mulier e Madonna

Donne di teatro, devozione e poesia

Atti del I Convegno Universitario
“Progetto Odeon”
degli Studenti Laureati

Università degli Studi di Torino
Palazzo del Rettorato, 8 e 9 marzo 2016

a cura di

Luca Austa



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume realizzato con il contributo di fondi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino

© 2016

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione: BEAR (www.bibliobear.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-701-1

La poetessa e la città. Il ruolo pubblico e civile della poesia femminile nella Grecia arcaica

1. La letteratura delle donne: stereotipo e incertezze

Le possibilità di fare letteratura e produrre testi che le donne avevano a disposizione nel mondo greco non sono valutabili con piena certezza, e questo grado di sicurezza si fa ancora più basso quando si considera il mondo greco della fase arcaica e dei decenni immediatamente successivi, un contesto in cui lo stesso “fare letteratura” era un qualcosa di radicalmente diverso da quello che è ora per noi moderni. La linea generale che gli studi hanno seguito fino a non molto tempo fa tendeva a negare o ridurre al minimo queste possibilità e a relegare le donne greche – fatta eccezione per Saffo – ben al di fuori del mondo letterario e culturale. Questa svalutazione della letteratura realizzata da donne è dovuta a vari fattori concomitanti: primo fra tutti, la scarsa rappresentazione di autrici nelle fonti e nei testi pervenutici, causata non soltanto dalla minor partecipazione femminile alla produzione letteraria, ma anche dal fatto che la trasmissione dei testi classici avvenne in un’epoca – quella dal tardoantico in poi – in cui l’istruzione femminile era generalmente minima e considerata di nessuna importanza pratica: delle opere che dovevano essere state composte nell’antichità da donne è sicuramente sopravvissuta soltanto una piccola parte, sia per l’altissima percentuale di testi che sono andati inevitabilmente perduti nel corso delle secolari vicende di trasmissione, sia per la prospettiva maschile attraverso cui essi sono stati probabilmente filtrati, che ha diminuito drasticamente le possibilità di conservazione di quelli la cui autrice risultasse essere una donna. Se ogni opera che si è conservata fino a noi attraverso i secoli è un piccolo miracolo, è a maggior ragione un miracolo ogni prodotto di autorialità femminile che ci sia pervenuto dopo secoli e secoli di trasmissione gestita da uomini – e da uomini attivi in una società in cui la figura femminile era consapevolmente e sistematicamente svalutata.

Un altro fattore che ha giocato un ruolo importantissimo nella concezione moderna della letteratura femminile greca è l’influenza dell’egemonia di Atene in ogni ambito della vita politica e culturale, predominio che ha prodotto nella nostra percezione della grecità un effetto di appiattimento delle prospettive. È infatti la situazione ateniese quella che trovia-

mo meglio documentata dalle fonti classiche ed è stata Atene a funzionare per secoli come paradigma perfettamente rispecchiante la condizione di tutto il mondo greco, nonostante il pluralismo incredibile della realtà greca che rende ogni *polis* e ogni regione, specialmente nell'età arcaica, una realtà autonoma e particolare.

Ad Atene, la situazione per le donne non era affatto rosea, e la segregazione a cui esse erano abituate fin dall'infanzia sembra essere molto più restrittiva rispetto alle altre aree. Per avere idea di quello che era lo status sociale delle donne nell'Atene antica basta pensare al fatto che, anche se è attestata l'esistenza del femminile di ἀστός – ἀστή – “abitante della città, senza diritti politici”, il femminile di πολίτης “cittadino attivo, dotato di diritti politici attivi” non esiste. Sappiamo che le donne ateniesi non potevano accedere a generi quali la commedia e la tragedia e che non potevano né recitare né organizzare gli spettacoli teatrali che venivano offerti durante le feste principali; questo diritto del resto era appannaggio esclusivo di una sola classe sociale che se lo teneva ben stretto: quella dei cittadini maschi ateniesi, ed era precluso anche ai meteci¹. Un altro sapere che veniva loro interdetto era quello filosofico, che si aprì alle donne solo nel III secolo a.C. grazie ai principi del Giardino di Epicuro, suscitando parecchio scandalo e attirando molte critiche². Tutte queste informazioni ricavate dall'Atene classica non possono essere considerate valide per tutte le poleis e per tutte le epoche: le tracce maggiori dell'attività poetica e culturale svolta da donne provengono anzi proprio dalle aree apparentemente marginali e talvolta tacciate di inferiorità e provincialismo, come la Beozia, tradizionalmente derisa come simbolo di grettezza e di arretratezza culturale – tanto che il *tópos* della rozzezza beotica era diventato proverbiale nell'antichità –, ma che fu in realtà patria di grandi poeti e poetesse tra cui Pindaro, Mirtide e Corinna. Sfortunatamente, le aree marginali sono quelle per cui disponiamo di meno fonti superstiti e quindi di meno informazioni, ma la maggior presenza in esse di figure femminili rispetto a quanto è riscontrabile ad Atene diviene un dato ancora più significativo proprio in virtù della scarsità delle notizie sopravvissute e lascia intendere che la condizione femminile fosse generalmente più libera e che le donne potessero ricoprire ruoli socialmente importanti.

¹ A eccezione delle Lenee, in cui i meteci potevano esercitare la coregia.

² Per il ruolo delle donne nel Giardino di Epicuro cfr. Levy 2002, p. 21.

2. La poesia corale: un'attività politica

Uno degli ambiti che offriva alle donne la possibilità di partecipare attivamente alla vita politica e religiosa (i due aspetti erano perfettamente sovrapposti, soprattutto nell'età arcaica) della propria comunità e di ricoprire un vero e proprio ruolo pubblico era la poesia corale: la produzione di testi destinati all'esecuzione pubblica – cantata e danzata – nell'ambito di una specifica occasione comunitaria. La poesia corale è connaturata al mondo greco fin dalle sue origini, non solo come momento culturale, ma anche e soprattutto come espressione collettiva di valori civili e religiosi: tracce di danze e canti corali sono rintracciabili a partire dall'epoca micenea e sono attestate da alcune espressioni ed epiteti dei poemi omerici (si pensi anche solo a *εὐρύχορος* o a *καλλίχορος*), l'esperienza corale si presenta quindi come dato imprescindibile e fondativo della cultura greca. La lirica corale, infatti, essendo associata in modo indissolubile alle storie e ai culti della comunità, scandiva i momenti portanti di quest'ultima accompagnando i suoi rituali iniziatici e le sue celebrazioni. Essendo legata ad un momento collettivo e aggregativo, svolgeva un ruolo fondamentale sia a livello pratico sia a livello ideologico, come elemento cardine dell'identificazione: era il veicolo di quelle storie sulle quali si formava e si consolidava l'identità culturale, ma anche politica e sociale, di una comunità. L'attività corale, che non si esauriva nella celebrazione dei riti – il suo momento cardine –, ma constava di una lunga preparazione collettiva, aveva anche un ruolo chiave nell'educazione dei giovani all'interno della comunità, tanto da essere raccomandata da Platone come base dell'educazione della persona³.

La poesia corale era ben viva molto prima che la scrittura si diffondesse e ne permettesse la conservazione di alcuni testi, ed era anzi la manifestazione principale della cultura orale: il testo che sarebbe stato eseguito durante la performance veniva composto, insegnato e tramandato oralmente all'interno del gruppo sociale interessato.

Fin dai suoi esordi, la poesia corale ha coinvolto sia uomini che donne, celebrando i riti iniziatici femminili al pari di quelli maschili e coinvolgendo entrambi i sessi nelle cerimonie pubbliche – fatta eccezione per le occasioni riservate a un solo sesso e precluse all'altro, probabilmente esistenti date le notizie giunte fino a noi di templi o santuari accessibili sola-

³ Plat. *Leg.* 672e e 654a-b; entrambi i passi sono citati in Ingalls 2000, p. 2, insieme ad altri in cui l'attività corale viene ricondotta all'ambito educativo, tra cui quello delle *Nuvole* di Aristofane (vv. 961-983), in cui l'attività corale è descritta come un elemento fondante dell'*ἀρχαία παιδεία*.

mente a uomini o, viceversa, ad essi vietati. Le donne sembrano perfettamente inserite all'interno del sistema di organizzazione, realizzazione e trasmissione dei testi, delle danze e delle cerimonie culturali, sia come esecutrici materiali della performance che come autrici di testi. Non sembra reggere la tesi, appoggiata da molti, dell'esistenza di una segregazione sistematica tra l'ambito maschile e quello femminile o di un filone di testi separabili dagli altri solamente in virtù della loro autorialità femminile e ascrivibili al genere della "women's poetry", cioè alla poesia «composed by a woman for women»⁴.

Anche se le donne, essendo le esecutrici dei canti e delle danze, avevano probabilmente un ruolo preponderante nell'economia della performance dei riti femminili, non ci sono prove del fatto che essi avvenissero in un contesto segregato e non nell'ambito della comunità intera. Al contrario, un indizio sufficiente della partecipazione maschile ai riti femminili è costituito dal fatto che il frammento più rappresentativo del genere del partenio – il cosiddetto Partenio del Louvre – pur mantenendo una focalizzazione necessariamente femminile, che riproduce i rapporti interni alla cerchia delle ragazze iniziate, è attribuito ad Alcmane insieme ad altri frammenti molto più brevi sicuramente ascrivibili ad una performance corale femminile. Un altro autore per cui è testimoniata la produzione di partenii è Pindaro: la presenza di un'autorialità maschile in un genere finalizzato all'esecuzione esclusivamente femminile rivela chiaramente come sia infondato parlare di una sistematica segregazione dei rituali e delle performance femminili rispetto a quelli maschili e come sia invece più ragionevole ritenere che l'intera comunità fosse coinvolta come spettatrice e garante del rituale.

La presenza di un'autorialità femminile nei testi riconducibili al genere corale è invece indizio di quanto le donne potessero ricoprire un ruolo sociale e pubblico importante all'interno della propria comunità e non solo, forse non detenendo cariche, ma svolgendo comunque una professione prestigiosa e profondamente calata nel tessuto politico⁵ della città.

⁴ La definizione è ripresa da Skinner 1983, p. 12.

⁵ Per quanto riguarda la già citata Corinna, è stato esplicitamente proposto in un recente articolo che si possa ravvisare nella sua poesia un intento politico: Berman 2010, pp. 61-62, argomenta infatti che la sua concentrazione sui temi e sulla topografia locale sarebbe stata il veicolo di un'esaltazione della sua patria – Tanagra e dintorni – resa possibile dalla distruzione di Tebe nel 335 a.C. e dalla conseguente fine dell'egemonia tebana sulla Beozia. Questa tesi parte naturalmente dal presupposto di una Corinna attiva tra la metà e la fine del I secolo, in un'epoca lontana da quella arcaica in cui la tradizione la colloca concordemente: a prescindere da questa specifi-

dinanza. Se si pensa all'importanza fondamentale che la performance corale possedeva nella vita culturale e politica della comunità, si comprende facilmente che l'essere autori o autrici dei testi ad essa destinati era, tanto per gli uomini quanto per le donne, una professione fonte non solo di guadagno, ma anche di un certo status sociale, un incarico di responsabilità e un motivo di orgoglio. Voglio porre l'accento sul termine *professione* per rimarcare quanto quella del poeta corale – uomo o donna – fosse una figura professionale a tutti gli effetti, che componeva i suoi testi secondo le specifiche richieste di individui o di comunità committenti, dai quali veniva retribuito e dei quali interpretava le istanze in modo del tutto svincolato dal suo sentire individuale. Anche se, rispetto agli uomini, le donne autrici di canti corali nell'epoca arcaica avevano con ogni probabilità meno possibilità di spostarsi e restavano quindi più ancorate all'ambito locale della propria regione (solo più tardi, nell'età ellenistica, si avranno poetesse itineranti in grado di percorrere lunghe distanze e di avere un'attività per così dire internazionale), non c'è ragione di credere che non ricevessero dalla comunità o dai committenti la retribuzione e il prestigio sociale che spettavano ai loro colleghi maschi. Di Corinna, poetessa tanagrese i cui componimenti sono riconducibili all'ambito corale arcaico, Pausania⁶ attesta «un monumento nella parte più visibile della città, e nel ginnasio un dipinto», entrambi tipici segni di onore offerti dalla comunità ad un personaggio che doveva essere di tale importanza da meritare di essere commemorato nei luoghi pubblici più frequentati, alla vista di tutti.

L'esistenza di figure professionali femminili nell'ambito poetico è stata per lungo tempo ignorata o sminuita; proprio una donna, nel 1933 scriveva, criticando la scelta tematica di Corinna di Tanagra:

«L'animo della donna, tutto chiuso nell'intimità dei suoi affetti, mal poteva trovare la sua espressione poetica nell'arte greca della grande età classica: ivi il carattere occasionale della poesia, rivolta di preferenza ad esprimere il tumulto dei sentimenti che si agitavano nell'animo di tutto il popolo, precludeva il campo della gloria poetica alla donna inadatta alla creazione dei possenti fantasmi di eroi mitici, rispecchianti lo spirito religioso e patriottico dell'Ellade. L'epos e la tragedia, espressioni ambedue di uno stesso mondo, non erano accessibili all'ingegno e all'animo della donna, reso dalla natura e dalla forza degli eventi incapace a sentire e ad

ca interpretazione, è del tutto plausibile che Corinna scrivesse con intenti non solo artistici ma soprattutto politici, essendo i suoi testi (su cui mi soffermerò più avanti) riconducibili a specifici ambiti comunitari e/o culturali.

⁶ Paus. IX, 22, 3, per cui si rimanda alla nota 38.

esprimere nella pienezza della loro potenza i sentimenti eroici [...] e quelli della mitica religione»⁷.

Secondo l'autrice, l'abbandono del genere di Saffo – o meglio, di quello che si crede essere il genere di Saffo – costituisce quasi un peccato di superbia da parte della poetessa: solo l'intelletto maschile poteva «uscire dall'intimità dei suoi affetti» e dare voce al popolo. La realtà dei fatti era però molto diversa: come rimarca giustamente Snyder⁸: le poetesse arcaiche e classiche erano sì legate, come lo era stata Saffo, alla poesia lirica, non potendo accedere agli agoni teatrali e ai generi della tragedia e della commedia, la loro lirica però non era esclusivamente monodica, ma spesso e volentieri corale, ed era proprio «poesia d'occasione», perché si agganciava ad un contesto ben preciso: alle festività e ai riti locali di cui proponeva il patrimonio mitico tradizionale. Secoli e secoli prima che quelle parole sull'incapacità della donna di elevarsi al di sopra dei sentimenti venissero scritte, poetesse come Corinna avevano già provveduto a ribaltarle e a smentirle con la loro vita e con la loro opera, rivolgendosi proprio a tutto il popolo e dedicando la loro arte proprio alle gesta degli eroi mitici, nel tentativo – riuscito – di esaltare ed eternare le tradizioni della loro patria.

3. Saffo: al di fuori del paradigma

Saffo è stata per secoli il paradigma della poesia femminile per eccellenza, quella amorosa, femminile, erotica, che Demetrio riassume come

⁷ Si tratta di Lisi 1933, p. 3, che inizia con queste parole l'introduzione alla sua opera dedicata alle poetesse greche. Che una donna, all'inizio del '900, avesse idee simili sulla natura femminile e sulle sue possibilità artistiche, è sorprendente e spiacevole: che nella presunta inferiorità culturale delle donne giocasse un ruolo «la forza degli eventi» è del tutto accettabile, ma che fosse coinvolta la natura lo è molto meno.

⁸ Snyder 1989, p. 40: «The women of the classical era [...] all wrote primarily in the same genre already established as appropriate for women by the reputation of their predecessor Sappho, namely lyric poetry, and some also wrote short pieces in the dactylic hexameters of the Iliad and Odyssey. But whereas Sappho's poetry appears to have intended primarily for solo performances (that is, one singer accompanied by the lyre), some of these new writers ventured – to judge from the meters they used – into lyrics meant for choral performance by a group of singers, often perhaps in connection with a local religious festival tied to the agricultural calendar or as a part of some other town ceremony».

«giardini di fanciulle, canti nuziali, amori⁹» e che è entrata nell'immaginario collettivo insieme alla figura di una Saffo "maestra di scuola" in un tiaso femminile tutto concentrato su se stesso e sul proprio microcosmo. Come nota Holt Parker nel suo studio in merito all'attività pubblica di Saffo¹⁰, immaginare che il mondo del tiaso fosse un piccolo universo a parte in cui le ragazze vivevano separate dal mondo esterno e dalle sue vicissitudini politiche e civili è senz'altro molto comodo, ma purtroppo riduttivo. Fino a tempi recenti la poesia di Saffo è stata interpretata alla luce di uno stereotipo che la voleva esclusivamente fondata sul sentimento e sulla percezione interiore, pregiudizio che ha finito per nascondere caratteristiche di segno opposto che invece emergono chiaramente se solo, invece di andare a caccia di conferme di ciò che già è noto, ci si apre alla scoperta di dati nuovi.

Indubbiamente Saffo fu grandissima nell'esprimere i sentimenti e nel dar voce al groviglio di sensazioni dell'interiorità e indubbiamente la vita nel tiaso aveva un'impronta fortemente femminile, ma svariati indizi testuali suggeriscono che Saffo fu anche attiva nel suo ambiente come personaggio politico e che ebbe un ruolo sociale di importanza tutt'altro che secondaria. Il primo indizio di questa attività è proprio il suo famosissimo ruolo di guida di un tiaso di Lesbo, che è stato spesso sottovalutato o equivocato. Mi pare che un'immagine particolarmente calzante per definire la figura di Saffo e della sua cerchia così come spesso è stata vista dalla critica sia quella usata da Bruno Gentili, mutuata da Wilamowitz: Saffo sarebbe stata la responsabile di un *Mädchenpensionat*, «un collegio per ragazze di buona famiglia, dove esse apprendevano la musica e il canto, l'eleganza del portamento e delle maniere in preparazione del matrimonio»¹¹. Una definizione così riduttiva non tiene in nessun conto le implicazioni paideutiche e quindi sociali che un tale ruolo comportava: non c'è ragione – se non appunto il pregiudizio per cui l'attività politica sarebbe stata incompatibile con la natura femminile – di credere che il tiaso fosse qualcosa di radicalmente diverso dal corrispettivo femminile dell'eteria e che Saffo, pur avendo un ruolo assimilabile a quello di Alceo, non si dedicasse a sua volta a generi dai toni politici e civili. Nel riavvicinare il tiaso saffico all'eteria alcaica, restituendogli la sua importanza e la

⁹ Nelle parole di Winkler 1981, citato da Parker 2005, p. 17: «gardens of nymphs, wedding-songs, love-affaires» Il frammento in questione appartiene al Περὶ Ἑρμηνείας (o *De Elocutione*) attribuito a Demetrio Falereo: Demetrius *Eloc.* 132 (fr. T 45 Campbell): «νυμφαῖοι κῆποι, ὑμέναιοι, ἔρωτες». Il testo greco segue Rhys 1902.

¹⁰ Parker 2005, p. 3-24.

¹¹ Gentili 2007, p. 80.

sua valenza civile, bisogna però badare a non ricadere nell'errore opposto raffigurandolo come una consorterìa di donne adulte e autonome, accomunate da legami omoerotici, come in un presunto prototipo di gruppo lesbian-feminist. Questa raffigurazione, per quanto indubbiamente vicina alla sensibilità moderna, finisce infatti per tradire la natura del tiaso e il suo ruolo primariamente paideutico di guida verso l'età adulta attraverso insegnamenti culturali, religiosi e civili. Le testimonianze sia letterarie che figurative insistono nel definire le ragazze che compaiono accanto a Saffo come *παῖδες*, qualificandole come allieve più giovani e ribadendo quella funzione educativa del tiaso che è quindi scorretto cercare di negare e in cui probabilmente erano inquadrati anche i rapporti omoerotici, inscritti – al pari di quanto avveniva nei suoi corrispettivi maschili – nell'ambito del rapporto paideutico e rituale tra allieva e maestra, e considerati propedeutici alla vita matrimoniale.

A ragione, Parker¹² si rifà a Orazio e al verso dell'*epistola* 19¹³:

*temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho
temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar*

asserendo cioè che a rendere *mascula* la poesia e i ritmi di Saffo era la poesia giambica dedicata all'invettiva politica, che la poetessa praticava al pari di Alceo sull'esempio di Archiloco, tanto da essere posta sul suo stesso piano. Accanto ai numerosi componimenti di carattere privato ed erotico, esistono altri testi di Saffo che suggeriscono una destinazione pubblica e una natura puramente corale¹⁴, tanto che André Lardinois¹⁵, amplificando la portata dagli indizi di coralità contenuti nella poesia di Saffo, le assegna il ruolo di *χοροδιδάσκαλος*, istitutrice di cori femminili. Un contenuto politico è riscontrabile anche nei testi monodici di Saffo, esso infatti non era prerogativa esclusiva del genere corale, ma poteva essere proprio anche della lirica monodica: un'interessante prospettiva è in questo senso quella offerta da Holt Parker¹⁶ che, analizzando vari

¹² Parker 2005, p. 10.

¹³ Hor. *Ep.* I, 19, 28. Il testo è qui dato secondo Shackleton Bailey 1985.

¹⁴ Di natura corale e di ambito pubblico vano considerati i molti parteni, che erano destinati alla performance comunitaria, e gli epitalami: anche il matrimonio era un'occasione meno privata di quanto la sensibilità moderna possa suggerire e costituiva invece un importante momento comunitario.

¹⁵ Lardinois 1994, p. 57; cit. in Gentili 2007, p. 80, a cui rimando per un'analisi più approfondita della figura di Saffo e del tiaso in rapporto alle interpretazioni moderne.

¹⁶ Parker 2005, pp. 3-24, a cui rimando per il testo, la traduzione e l'analisi dei frammenti che sarebbe troppo lungo trattare compiutamente qui. Sebbene la sua raffigu-

frammenti saffici nell'ottica di un avvicinamento della poetessa ad Alceo, mostra come essi possano essere facilmente letti in chiave civile e politica, e come la loro diversa – e più comune – interpretazione sia imputabile al pregiudizio che ci rende difficile scorgere in Saffo quegli stessi elementi pubblici e politici che invece riconosciamo senza fatica nei testi alcaici. Emergono così dai versi analizzati da Parker l'avversione per il *génos* rivale dei Poliattanidi (fr. 99-99b, 155, 213a) l'odio aristocratico contro il tiranno Pittaco (fr. 72), il tema del tradimento delle amicizie (fr. 131, 71, 37b) e quello dell'invettiva derisoria contro le donne della famiglia nemica (fr. 57), in obbedienza al *tópos* della poesia di contenuto politico. Proprio questo coinvolgimento di Saffo in questioni politiche è stato la causa dell'esilio della sua famiglia: lo dice chiaramente il termine *φυγοῦσα*, che non c'è ragione di tradurre in modo diverso da "esiliata", nonostante il poco consono "viaggiando" proposto da Page¹⁷. Conclude efficacemente Parker: «Sappho was not on a cruise»¹⁸.

4. Corinna

4.1 Miti ed eroi al servizio della comunità

Quello di Corinna di Tanagra è forse uno degli esempi migliori di poesia corale femminile nella Grecia arcaica, malgrado si tratti di una poetessa la cui figura resta tuttora molto dibattuta¹⁹. Secondo ciò che ci è possibile ricostruire, l'opera di Corinna sarebbe stata raccolta in un'edizione curata dai filologi alessandrini – forse con un certo ritardo rispetto a quelle degli altri lirici, come fa supporre la sua inclusione tardiva nel canone

razione del *tiaso* saffico come *eteria* di adulte consenzienti mi paia azzardata, resta molto interessante il suggerimento di lettura in chiave politica di testi che, in obbedienza alla visione tradizionale, vengono interpretati in senso privato-amoroso.

¹⁷ Page 1955, p. 226, cit. in Parker 2005, p. 5.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ La questione su cui i critici discordano maggiormente è la datazione: una parte di essi, seguendo la testimonianza delle fonti antiche che la vogliono contemporanea di Pindaro, accetta la datazione tradizionale che assegna Corinna al VI/V secolo a.C., ma molti, a partire dalle tesi di Edgar Lobel, ritardano la sua attività al III o addirittura al I secolo a.C. Tra i sostenitori della cronologia tarda, oltre a Lobel 1933: West 1970 e 1990, Campbell 1992, e, pur concedendosi il beneficio del dubbio, Page 1962. Restano fedeli alla datazione tradizionale Cupaiuolo 1939 e Burzacchini 2011.

– e sarebbe stata composta di cinque libri, stando all’unica testimonianza diretta al riguardo, quella di Suda, secondo cui Corinna «scrisse cinque libri, e epigrammi²⁰ e nomi lirici». Anche se, dall’apertura del dibattito verso la metà dell’Ottocento, la natura delle sue opere è stata definita alternativamente monodica e corale, oggi risulta ormai accertato che i frammenti a noi pervenuti siano ascrivibili a una performance corale²¹.

La destinazione corale della maggior parte della produzione di Corinna è resa pressoché certa da una prova testuale estremamente significativa: il frammento 655 PMG, pubblicato nel 1956 e considerato un vero e proprio punto di svolta nel dibattito sul genere poetico corinniano²²:

<p>ἐπί με Τερψιχόρα[καλὰ φεροῖ ἄισομ[έναν Ταναγρίδεσσι λε[υκοπέπλυσ, μέγα δ’ ἐμῆς γέγ[αθε πόλις 5 λιγουροκω[τί]λυ[ς ἐνοπῆς. ὅττι γὰρ μεγαλ . [ψευδ[.]σ . [.]αδομε[. [.] . . ω γῆαν εὐρού[χορον· λόγια δ’ ἐπ’ πατέρω[ν 10 κοσμείσσασα φιδιο[</p>	<p>Tersicore [...] me che mi accingo a cantare belle storie per le fanciulle di Tanagra dai candidi pepli, grandemente esulta la città per i miei canti che risuonano chiari. infatti grandi [...] falsi [...] [...] la terra spaziosa avendo adornato gli oracoli dei tempi dei padri</p>
--	--

²⁰ Resta ancora incerta la natura dei componimenti che Suda definisce *ἐπιγράμματα*, a cui potrebbero appartenere, in via però ipotetica, alcuni frammenti di natura esametrica (come PMG 657 e PMG 674).

²¹ Mentre nell’800 era opinione diffusa che Corinna fosse una poetessa corale per il semplice fatto che era associata e paragonata a Pindaro, poeta notoriamente corale, a partire dal primo ’900 ha preso piede la tendenza opposta, e molti critici, dando peso maggiore proprio alla classificazione dei componimenti in *νόμοι λυρικοί*, hanno valutato la poesia di Corinna come una poesia monodica; i *νόμοι* erano infatti destinati a un’esecuzione a solo, mai corale. Se i primi critici ritenevano che la poesia di Corinna si inserisse a pieno titolo nell’antica tradizione dei *νόμοι*, di natura monodica, (Cupaiuolo 1939, pp. 41-43, che identifica i frammenti più significativi come parti di *νόμοι*) oggi si tende piuttosto a ritenere che la citazione di «*ἐπιγράμματα καὶ νόμους λυρικούς*» sia frutto di un’aggiunta volta non tanto a specificare il contenuto dei cinque libri ma a menzionare testi a parte, esclusi dalla raccolta ‘ufficiale’; cfr. ad esempio Burzacchini 1991, p. 51. Questa teoria è sostenuta anche dal carattere chiaramente strofico che hanno i frammenti più estesi – tratto estraneo ai *νόμοι*, che erano di norma caratterizzati da una struttura astrofica –, che li rende quindi non collegabili a questa tradizione.

²² Il testo è qui riportato nella versione stampata da Page 1962, p. 334. Per il testo di Burzacchini, da lui stesso definito «meno integrato e quindi meno gratificante», si veda Burzacchini 1991, p. 51.

	παρθ[έ]νυσι κατὰ[(li comincio ²³) per le ragazze:
	πο]λλά μὲν Καφ[ισὸν ἰών-	spesso il progenitore Cefiso
	γ' ἀρχ[αγὸν κόσμ[ε]ισα λόγυ]ς,	ho ornato con le parole,
	πολλά δ' Ὀρί[ωνα] μέγαν	spesso il grande Orione
15	κῆ πεντεί[κοντ'] οὐψιβίας	e i cinquanta forti figli
	πῆδα[ς οὐς νού]μφοσι μιγ[ί]ς	che (generò?) unendosi alle ninfe,
]Λιβούαν κ[e la (bella? ²⁴) Libia
	.] . [. .]θῆσ[[...]
	φίριω κόραν . [[...] la fanciulla [...]
20	καλὰ φιδεῖν αρ[Bella a vedersi [...]
]ηαν ἴν τίκτ[La terra [...]
	.] . τέκετο τυ[[...] generò [...]

Il primo indizio di corallità è proprio il primo verso, costituito da un riferimento a Tersicore, una delle nove muse, normalmente considerata protettrice della danza e della poesia corale, tanto che Gallavotti ha affermato che «il nome della dea della danza a principio del libro potrebbe da solo alludere al genere corale e non monodico della poesia corinniana»²⁵. Una prova ulteriore è il riferimento esplicito a un gruppo di fanciulle di Tanagra (Ταναγραρίδεςσι λευκοπέπλυς), movenza che fa pensare a un coro. Quanto al pubblico che assiste alla performance, Corinna è molto chiara: si tratta della città intera, allusione a un'occasione pubblica e comunitaria: saremmo quindi di fronte a un chiaro e tipico esempio di poesia corale, probabilmente di un partenio. Di fronte all'esplicito richiamo della città, sembra improbabile che le fanciulle possano essere il pubblico esclusivamente femminile di una poesia femminile segregata, come pure alcuni hanno sostenuto²⁶, ma devono essere le ragazze sulla soglia del rito di iniziazione all'età adulta per cui il partenio è composto e, quindi, anche le esecutrici del canto, che è allora indubbiamente corale²⁷.

²³ L'integrazione κατὰ[ρχομη] è stampata da Campbell 1992, p. 655.

²⁴ Le congetture τέκετο (v. 17) e καλὰ (v. 18) vengono accettate e stampate da Campbell 1992, p. 36 e sembrano effettivamente calzanti con il testo.

²⁵ Gallavotti 1957, pp. 419-425.

²⁶ Per esempio Skinner 1983, pp. 11-12, che definisce il frammento un esempio di «women's poetry» che Corinna inviterebbe i lettori a paragonare a quella di Saffo, «the primary model for lyrics composed by a woman for women».

²⁷ Vale la pena di proporre a questo punto due visioni diverse del testo: questo stesso frammento è stato infatti letto da West (che lo usa come prova in favore della datazione tarda) non solo come programmatico, ma come vero e proprio carne introduttivo all'opera, segno di una produzione pensata più per la scrittura e per la pubblicazione che per la performance, e di una precisa volontà editoriale che è tipicamente ellenistica ed estranea all'epoca di Pindaro, a cui Corinna è stata datata dalla tradi-

Un'altra prova a sostegno della corallità dei componimenti coriniani sono i loro contenuti: non si ha una poesia connotata da quei toni e temi che vengono tradizionalmente riconosciuti come femminili, ma al contrario una poesia civile, incentrata sulla tradizione mitica locale e sulle vicende degli eroi e delle famiglie della Beozia, che ben si accorda con la funzione comunitaria della lirica corale. Quali siano i temi e l'intento della sua poesia è dichiarato da Corinna stessa nel frammento 664 b PMG, che può essere letto come un'esplicita dichiarazione di poetica, manifesto di una poesia dagli intenti comunitari:

ἰώνει δ' εἰρώων ἀρετὰς χεῖρωάδων,

Ma io stessa canto le imprese degli eroi, maschi e femmine.

Tutti i titoli che ci rimangono delle opere a lei attribuite – *Beoto*, *Sette contro Tebe*, *Evonimie*, *Iolao*, *Cataplous (Ritorno per mare)* – vanno nella stessa direzione e rivelano chiaramente il loro legame con le saghe mitiche beotiche, e concordano con gli altri temi che le fonti antiche ci tramandano come da lei trattati: la vicenda di Edipo (dove compariva anche la volpe Teumessa), le città di Tanagra e di Tespie, le Coronidi e le Miniadi, e infine lo scudo di Atena, che doveva essere oggetto di un componimento piuttosto famoso, dato che Antipatro lo cita come opera rappresentativa della poetessa. Lo stesso si può affermare per i due frammenti più lunghi pervenuti, *Gara tra Citerone ed Elicone* e *Le figlie di Asopo* (fr. 654 PMG col. I e fr. 654 PMG col. II e III), incentrati rispettivamente sulla contesa poetica tra Citerone ed Elicone, eponimi di due monti Beoti, e sul ratto delle figlie di Asopo, eponimo del fiume che scorre a Tanagra, destinate a dare origine a una discendenza eroica importante a livello panellenico.

Per entrambi i componimenti, nonostante la condizione frammentaria in cui ci sono pervenuti, è stato possibile rintracciare un probabile contesto di performance. L'innovazione mitica, tratto costante della poetica di Corinna²⁸, fa sì che la gara poetica tra Citerone ed Elicone si risolva a

zione (West 1970, pp. 277-287). Gentili e Lomiento hanno invece risposto a questa tesi argomentando come le caratteristiche grafiche con cui il testo ci è pervenuto (soprattutto la particolare impaginazione e l'alternanza di parti in prosa e parti in versi) facciano pensare, più che a un errore di trasmissione o a un'edizione curata dalla poetessa, a un'edizione commentata, curata da grammatici. Si tratterebbe di una sorta di manifesto poetico confezionato ad arte da un grammatico per introdurre l'opera, composto di porzioni di testo scritte sì da Corinna, ma estrapolate e assemblate insieme a partire da componimenti diversi (Gentili – Lomiento 2001, pp. 7-20).

²⁸ Che una tendenza costante all'innovazione mitica sia riscontrabile nella maggioranza delle opere di Corinna è efficacemente esposto in Collins 2006.

favore del primo, che pure era generalmente visto sotto una luce negativa, e appariva svantaggiato rispetto a Elicone, tradizionalmente legato alle Muse che presiedono il giudizio. Questa scelta non è dettata dal caso, ma è frutto di una precisa volontà di adeguare il canto all'occasione pubblica della performance: come nota Burzacchini²⁹, infatti, lo stravolgimento viene operato per gratificare il pubblico della città di Platea, che si trovava proprio alle pendici del Citerone e che quindi era interessata alla celebrazione del monte personificato. Il frammento *Le figlie di Asopo*, invece, per la grande attenzione dedicata all'ambito oracolare, era probabilmente parte di un canto eseguito in un santuario beotico, verosimilmente quello dedicato ad Asopo stesso, ed è anche collegabile a una fase di riorganizzazione dei santuari beotici³⁰.

Un testo che, almeno apparentemente, sembra invece puntare nella direzione di una poesia monodica e dai toni quasi personali e intimi è il brevissimo frammento 657 PMG, che contiene quella che ad alcuni critici è sembrata un'esortazione della poetessa a se stessa:

ἤ τ' διανεκῶς εὔδεις; Οὐ μὲν πάρος ἤσθα Κόριννα

Davvero dormi perpetuamente? Eppure prima
non eri addormentata, Corinna!

Sebbene anche la natura monodica di uno o più componimenti non sia incompatibile con quella essenzialmente corale degli altri, dato che nulla vietava che un autore si cimentasse, a seconda delle occasioni, in entrambi i "generi", non è così scontato che si possa parlare qui di componimento monodico e di toni personali. È indubbio che il frammento, tramandato da Efestione³¹ come esametro³² e come appartenente a Corinna, con-

²⁹ Burzacchini 1990, pp. 31-35.

³⁰ Guillon, che parte dal presupposto di una Corinna attiva nel III secolo, riconosce, nell'analisi di questo testo, le istanze di una poetessa attiva nel contesto della Confederazione Beotica e impegnata a esaltare il suo territorio secondo le linee guida di un preciso piano politico, nell'ambito di una valorizzazione delle antiche tradizioni religiose beotiche simboleggiate dal tripode che viene citato due volte nel testo (Guillon 1958, pp. 47-60).

³¹ Heph. *Ench.* 2. 3 p. 9 C.

³² Il fatto che si tratti di un esametro, come Efestione afferma esplicitamente poco prima di citare il verso, è indubbio; tuttavia molti studiosi l'hanno considerato inconciliabile con la figura poetica della Corinna tradizionale. In realtà non c'è ragione di dubitare dell'autenticità corinniana del passo, dato che anche l'esametro poteva rientrare in certi schemi lirici corali (ma anche monodici) per esempio come introduzione, e dato che, comunque, non è impossibile che Corinna si sia cimentata anche nel genere esametrico.

tenga il suo nome e dunque un riferimento alla poetessa stessa, ma, come è stato riconosciuto da alcuni critici, l'auto-esortazione diretta del poeta è uno stilema generalmente assente nella poesia lirica più antica, che qui costituirebbe dunque un *hapax* assoluto. A rivolgersi direttamente a Corinna sarebbe, più probabilmente, una qualche divinità o un personaggio coinvolto nel canto stesso³³. Molto interessante è la spiegazione data in proposito da Burzacchini³⁴: si avrebbe qui nient'altro che il *tópos* dell'apparizione in sogno di una divinità, frequentissimo nella letteratura greca fin da Omero, a testimonianza di come Corinna conosca e utilizzi gli stili caratteristici dell'epica arcaica. Burzacchini ipotizza, come possibile divinità, Ermes, patrono di Tanagra, o Apollo, dio legato all'arte e alla poesia; sfortunatamente, però, non possiamo sapere né quale fosse la divinità coinvolta né quale messaggio essa volesse trasmettere a Corinna.

4. 2 Corinna, Mirtide e Pindaro: storia di una vittoria contestata

Fama è che a lui ne la vocal tenzone
Rapisse il lauro la minor Corinna³⁵.

È questa la più moderna eco letteraria di un episodio che resta tutt'ora estremamente dibattuto: la vittoria di Corinna su Pindaro in un agone poetico. La prima fonte che attesta questo episodio è Pausania, il quale è seguito poi da Eliano³⁶, da Suda e da Eustazio, che parla di una sconfitta subita da Pindaro ad opera di una *γυνή ἐποποιός* beotica di cui non cita il nome ma che viene unanimemente identificata con la poetessa di Tanagra. Tralasciando le testimonianze di Eliano e di Suda – tacciate di inaffidabilità più volte (e non completamente a torto, dato che il numero delle presunte vittorie di Corinna sale, in esse, a cinque, numero che desta sospetti in quanto frequentemente usato come simbolico) e dipendenti l'una dall'altra³⁷ – non ci sono validi motivi per ritenere che Pausania non

³³ Cfr. per esempio Page 1953, p. 29, che scrive in proposito: «This line is probably spoken to Korinna by some goddess or other person in her poem», immaginando un'interlocutrice divina sicuramente femminile.

³⁴ Burzacchini 1995, pp. 375-386, dove il frammento è anche analizzato attentamente dal punto di vista filologico e metrico e dove si rimarca come l'uso del modulo dell'apparizione divina in sogno sia tipicamente arcaico.

³⁵ Manzoni, *Urania*, vv. 59-60.

³⁶ Ael. *V.H.* 13. 25 (p. 163 Dilts) cit. in Campbell 1992, p. 20.

³⁷ La testimonianza di Suda ha tutta l'aria di essere ripresa da quella di Eliano, che sarebbe in tal caso la fonte anonima menzionata con l'espressione *ὡς λόγος*.

stia riferendo un fatto già noto, ma lo stia inventando solo per confezionare ad arte un aneddoto accattivante per i suoi lettori.

In IX, 22, 3 leggiamo³⁸:

Κορίννης δέ, ἡ μόνη δὴ ἐν Τανάγρα ἄσματα ἐποίησε, ταύτης ἔστι μὲν μνημα ἐν περιφανεῖ τῆς πόλεως, ἔστι δὲ ἐν τῷ γυμνασίῳ γραφή, ταινία τὴν κεφαλὴν ἢ Κόριννα ἀναδουμένη τῆς νίκης ἕνεκα ἣν Πίνδαρον ἄσματι ἐνίκησεν ἐν Θήβαις. φαίνεται δέ μοι νικῆσαι τῆς διαλέκτου τε ἕνεκα, ὅτι ἦδεν οὐ τῇ φωνῇ τῇ Δωρίδι ὡσπερ ὁ Πίνδαρος ἀλλὰ ὁποῖα συνήσειν ἔμελλον Αἰολεῖς, καὶ ὅτι ἦν γυναικῶν τότε δὴ καλλίστη τὸ εἶδος, εἴ τι τῇ εἰκόνι δεῖ τεκμαίρεσθαι.

Di Corinna, la sola che in Tanagra compose carmi, c'è un monumento nella parte più visibile della città, e c'è nel ginnasio un dipinto: in esso Corinna si cinge la testa con una benda perché aveva vinto Pindaro a Tebe con un canto. A me sembra che abbia vinto grazie al dialetto, perché cantava non nella lingua dorica, come Pindaro, ma in quella che gli Eoli avrebbero compreso, e per il fatto che era la più bella delle donne per aspetto, se bisogna credere al dipinto.

Le movenze stesse con cui l'episodio viene – più che narrato – citato, fanno pensare, piuttosto che a un tentativo di convincere il pubblico, a una ricerca di giustificazioni per un fatto che si dà ormai per acquisito, ma che desta qualche sconcerto. Le scuse addotte da Pausania sono due: da un lato la lingua utilizzata da Corinna, più vernacolare e quindi più vicina alla sensibilità dei giudici rispetto a quella ormai molto meno beotica di Pindaro, dall'altro quello che rappresenta (purtroppo ancora oggi) il *cliché* per eccellenza in merito alla svalutazione dei meriti femminili: la sua grande bellezza. Sembra insomma che Pausania stia riportando un fatto che, non potendo negare, cerca di giustificare, e non una storia di sua invenzione che avrebbe avuto semmai bisogno di prove a sostegno e non di attenuanti.

Tra Corinna e Pindaro gli antichi vedevano, in ogni caso, un rapporto molto stretto, tanto che la poetessa viene spesso citata nelle testimonianze proprio in relazione a lui, e non di rado in una posizione tutt'altro che minoritaria: Plutarco la ricorda anzi come maestra del celebre poeta, e per di più come maestra di quell'arte in cui Pindaro era considerato l'eccellenza: la trattazione poetica del mito³⁹.

Molti critici negano categoricamente la veridicità di questo episodio⁴⁰,

³⁸ Il testo di Pausania segue l'edizione Spiro 1903.

³⁹ Plut. *Glor. Athen.* 4. 347f-348a.

⁴⁰ Page 1953, p. 73, lo definisce piuttosto esplicitamente «a fairy-tale spun», Burzac-

altri, come Cupaiuolo⁴¹, lo interpretano come riferimento ad una sorta di magistero ideale: un dato fondamentale è però il fatto che, in ogni caso, esso deve presupporre che Corinna avesse una grandissima importanza nell'immaginario greco e che venisse considerata un modello autorevole al quale perfino la poesia di Pindaro, unanimemente riconosciuta come grande, poteva essere richiamata. Mi sembra riduttivo e rischioso liquidare le fonti come biografii fantasiosi a caccia di episodi succulenti da servire ai loro lettori: se anche il rapporto tra i due poeti avesse dato adito a elucubrazioni non confermabili, bisogna che il punto di partenza fosse una tradizione consolidata che li vedeva non solo contemporanei, ma anche, in qualche modo, legati, e legati da un rapporto di contesa in cui la posizione di Corinna era tutt'altro che svantaggiata.

Una delle prove solitamente addotte a favore dell'inattendibilità delle fonti riguardo alla vittoria su Pindaro è il fr. 664 PMG:

μέμφομη δὲ κῆ λιγουράν
Μουρτίδ' ἰώνγ' ὅτι βανὰ φοῦ-
σ' ἔβα Πινδάρου πὸτ ἔριν.

Io rimprovero la melodiosa
Mirtide, perché, nata donna,
venne a contesa con Pindaro.

Il testo, indubbiamente difficile da giustificare alla luce della tradizione che vuole Corinna vincitrice proprio di Pindaro con cui è apparentemente inconciliabile, ha fatto parlare i critici di una consapevole inferiorità artistica e intellettuale di Corinna dovuta al suo essere donna, e ha fatto sì che la poetessa venisse descritta come soggiacente a «ovvi condizionamenti psico-sociologici»⁴².

chini 1991, p. 44, che pure tendenzialmente si appoggia alle fonti per sostenere la datazione tradizionale, parla questa volta, di una «propensione al biografismo gratuito», cambiando sorprendentemente posizione e svalutando le fonti che aveva difeso con una certa tenacia.

⁴¹ Cupaiuolo 1939, pp. 26-39, riconduce l'episodio della contesa a un confronto stilistico effettuato dai critici antichi tra lo stile sobrio e svelto di Corinna, improntato alla narrazione dei miti, e quello più sofisticato ed elaborato di Pindaro, il cui testo non è sempre immediatamente comprensibile, ma è anzi talvolta oscuro. A una querelle stilistica farebbe pensare in effetti anche il fr. 688 PMG, in cui Corinna rimproverebbe l'uso da parte di Pindaro del dialetto attico in luogo di quello beotico nativo. Il passo, proveniente da uno scolio aristofaneo (Schol. Ar. Arch. 720), è però gravemente corrotto e frutto di pesanti integrazioni ed è quindi da considerare con cautela.

⁴² Burzacchini 1993, p. 401.

Il frammento si scontra in apparenza con ben due tradizioni: da un lato quella già citata della vittoria su Pindaro, dall'altro quella – altrettanto rappresentata dalle fonti – di un discepolato di Corinna nei confronti della poetessa Mirtide⁴³.

Riguardo a Mirtide le notizie sono infatti molto scarse, ma insistono proprio su questo suo ruolo di maestra e vengono riportate per lo più dalle stesse fonti che attestano quelle inerenti a Corinna: in Antipatro viene definita come γλυκυαχέα Μύρτιν e in Suda compare due volte, in entrambi i casi in lemmi “altrui”, ovvero quelli di Pindaro e di Corinna, definiti entrambi suoi allievi. L'unica notizia che abbiamo riguardo alla sua opera è quella riportata da Plutarco e ben si accorda con la figura di una poetessa legata alla produzione corale nell'ambito della sua comunità⁴⁴.

La soluzione più comoda di fronte all'“inconveniente” di queste due tradizioni è naturalmente quella di negarle entrambe, e così è stato fatto da molti critici che hanno contestato sia la vittoria di Corinna su Pindaro sia il ruolo di guida e maestra di Mirtide nei confronti dei due autori. Particolare è la posizione di Bianchi⁴⁵, che, pur accettando il magistero di Mirtide su Corinna, nega categoricamente che esso possa essere stato esercitato anche su un uomo come Pindaro; più ragionevole sembra invece quella di Romagnoli⁴⁶ e di Cupaiuolo⁴⁷, i quali immaginano non un vero e proprio magistero, ma un'influenza esercitata da Mirtide sui due poeti che l'avrebbero assunta come modello per le loro opere, e che attenuano il contrasto riducendo la carica negativa di μέμφομη da biasimo a

⁴³ Suda κ. 2087, III p. 157, 28 s. Adler: Κόριννα: [...] μαθήτρια Μυρτίδος. Suda π 1617, IV p. 132, 26-29 s. Adler: Πίνδαρος: Θεβῶν, υἱός Σκοπελίνου [...] μαθητῆς δὲ Μυρτίδος γυναικός.

⁴⁴ Plutarco, nelle *Quaestiones Graecae*, riporta che Mirtide era proveniente da Antedone, città beotica situata sulla costa nord del golfo di Eubea, e che era autrice di μέλη. Tramanda anche che Mirtide narrò in un componimento Ἰαίτιον dell'inaccessibilità per le donne dell'heroon e del bosco sacro di Eunosto, situato a Tanagra, che si riallaccia al motivo di Putifar dello stupro addotto da una donna (in questo caso Ocna) contro un amato indifferente (Eunosto) come vendetta per il suo rifiuto amoroso. La testimonianza di Plutarco è importante perché attesta che ancora a cavallo tra I e II secolo d.C. gli scritti di Mirtide erano a disposizione dei dotti, in edizione o in antologia, e che di conseguenza non è corretto attribuire i frammenti anonimi provenienti dall'area beotica, i Beotica Incerti Auctoris, esclusivamente a Corinna, come pure è stato fatto. Plutarco, *Quaest. Gr.* 40 (*Mor.* 300 f.)

⁴⁵ Bianchi 1915, pp. 228-230.

⁴⁶ Romagnoli 1933, p. 248.

⁴⁷ Cupaiuolo 1939, pp. 25-38.

una sorta di rimprovero amichevole ed esaltando il dato positivo veicolato dall'epiteto *λιγούραν*. Nonostante queste letture del nesso *ἔβα πὸτ ἔριν* in riferimento non a una vera e propria contesa, ma a un semplice caso di imitazione stilistica e contenutistica cercata da Mirtide nei confronti di Pindaro, la maggior parte della critica appare orientata a immaginare un vero e proprio contrasto, come fa Burzacchini, seguito da Page: «l'impiego della locuzione *ἔβα... πὸτ ἔριν*, come sottolineava opportunamente Pfeiffer, presuppone competitività effettiva con un rivale simultaneo (poco importa se formalizzata o meno in veri e propri agoni)»⁴⁸.

Non è affatto convincente l'ipotesi secondo la quale Corinna avrebbe biasimato Mirtide in quanto donna che si cimentava in un campo poetico riservato agli uomini; vari fattori contribuiscono anzi a smentirla: innanzitutto la nostra non conoscenza dello stile e dei temi di Mirtide, poi la difficoltà dell'immaginare una poetessa professionista sminuire consapevolmente la propria opera, infine la labilità, nell'età arcaica, del confine tra "letteratura maschile" e "letteratura femminile". Sembra poggiare su basi poco solide la teoria di Guillon⁴⁹ che, cercando ovunque prove a sostegno della datazione tarda di Corinna, ipotizza che il frammento risalga a una polemica letteraria nata tra alessandrini riguardo al trattamento di un classico, e che vedrebbe contrapposte una Mirtide emula dei versi altisonanti e complessi di Pindaro e una Corinna amante dei ritmi semplici delle antiche ballate dialettali. Tale ipotesi sembra sviare l'attenzione dal fatto che il motivo del rimprovero sia l'essere *βανὰ φοῦσα*, cosa che sarebbe peraltro strana in un'epoca, come quella alessandrina, in cui le poetesse donne godevano, generalmente, di più libertà.

Un'interpretazione affascinante e del tutto innovativa è invece quella di Collins, che si concentra, sul nesso *βανὰ φοῦσα*, affermando che il particolare uso del termine *βανὰ*, non il termine neutro per 'donna' – *γυνή* – bensì la sua versione marcatamente beotica, inserita però in un contesto lessicale niente affatto dialettale, intendesse rimarcare l'appartenenza beotica di Mirtide, mettendola in contrasto con il più panellenico Pindaro e con quello che Corinna vedeva come un panellenismo sprezzante della tradizione beotica e un presunto atticismo. La contrapposizione sarebbe

⁴⁸ Burzacchini 1993, p. 401. Cfr. anche Page: «I agree with Professor Pfeiffer that the phrase *σ' ἔβα Πινδάρου πὸτ ἔριν* is best interpreted to mean that Myrtis made a contemporary challenge to Pindar, formally or informally, not merely that she imitated Pindar, or claimed to be as good as Pindar, which she might have done even if she were not his contemporary. *βαίνειν, ἐλθεῖν, ὀρμασθαι* etc. *πρὸς ἐς ἔριν τινί*, are expressions normally used of parties engaged in actual rivalry».

⁴⁹ Guillon 1958, pp. 47-60.

sì tra localismo e panellenismo, ma in senso completamente diverso, e si risolverebbe a vantaggio di Mirtide e non più di Pindaro⁵⁰.

Malgrado la vittoria materiale su Pindaro le venga troppo spesso – e troppo facilmente – negata dai critici, un successo inalienabile di Corinna è quello che l’ha portata ad attraversare i secoli malgrado i moderni detrattori, e a essere una poetessa dalla figura controversa e affascinante, la cui poesia è ancora oggi studiata e amata. A ben guardare, Corinna ha vinto comunque.

Giulia Gerbi

Università degli Studi di Torino

Bibliografia

Edizioni:

- Campbell 1992 D. Campbell, *Greek Lyric, Bacchilides, Corinna and others*, IV voll., Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, London 1992.
- Lobel 1956 E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri XXIII*, Egypt Exploration Society, London, 1956.
- Page 1953 D.L. Page, *Corinna*, Society for the Promotion of Hellenic Studies, London, 1953.
- Page 1962 D.L. Page, *Corinna*, in Id., *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962, pp. 325-358.
- Rhys 1902 W. Rhys, *Demetrius of Phaleron. Demetrius On style*. Cambridge University Press, Cambridge, 1902.
- Shackleton Bailey 1985 D. R. Shackleton Bailey, *Q. Horatii Flacci Opera*, Teubner, Stuttgart, 1985.
- Spiro 1903 F. Spiro, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 voll., Teubner, Leipzig, 1903.

⁵⁰ Collins 2006, p. 21: «As I see it, the argument branches in two directions here, one focusing on Myrtis and the other on Pindar. Both branches depend on whether the Boeotian term βανᾶ is a point of local pride or, as is also possible, of disdain. With regard to Myrtis, if she is the main target of the attack instead of competition between men and women or the matter of poetic style, Corinna could be saying that Myrtis is a ‘provincial’ βανᾶ unworthy to compete with the cosmopolitan and socially élite Pindar. [...] If it is a point of local pride, however, Corinna’s criticism shifts to Pindar and elevates Myrtis, relatively speaking, at his expense».

Monografie e articoli:

Studi di carattere generale:

- Calame 1977 C. Calame, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977.
- Gentili 2006 B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, quarta edizione aggiornata, Feltrinelli, Milano, 2006.
- Greene 2005 E. Greene, *Women poets in ancient Greece and Rome*, University Of Oklahoma Press, Norman, 2005.
- Ingalls 2000 W. B. Ingalls, *Ritual Performance as Training for Daughters in Archaic Greece*, Phoenix, Vol. 54, No. 1/2 (Spring - Summer, 2000), pp. 1-20.
- Levy 2002 C. Levy, *Les Philosophies hellénistiques*, Librairie Générale Française, Paris, 1997, ed. it. *Le filosofie ellenistiche*, traduzione di Angelica Taglia, Einaudi, Torino, 2002.
- Lisi 1933 U. Lisi, *Poetesse Greche*, in «La collana di Aretusa», XI (1933), pp. 4-17 e pp. 95-130.
- Snyder 1989 J. Snyder, *The woman and the Lyre. Women writers in classical Greece and Rome*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1989.

Studi specifici su Corinna:

- Berman 2010 D. Berman, *The Language and Landscape of Korinna*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies», L (2010), pp. 41-62.
- Burzacchini 1990 G. Burzacchini, *Corinna e i Plateesi. In margine al certame di Elicone e Citerone (1990)* in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 95-99.
- Burzacchini 1991 G. Burzacchini, *Corinniana (1991)* in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 43-80.
- Burzacchini 1992 G. Burzacchini, *Corinna in Roma (Prop. II 3, 21; Stat. Silv. V 3, 158) (1992)* in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 21-31.
- Burzacchini 1993 G. Burzacchini, *Per un profilo di Mirtide antedonia (1993)*, in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 127-133.
- Burzacchini 1995 G. Burzacchini, *Un esametro di Corinna (fr.4 [PMG 657] P.) (1995)* in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 103-110.
- Burzacchini 1997 G. Burzacchini, *Sul 'canone' delle poetesse (Antip. Thess. AP IX 26 [= XIX G.-P.] (1997)* in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 3-10.
- Burzacchini 2002 G. Burzacchini, *Temistio e la 'porca beota' (Corinn. testim. 3 Crön.) (2002)* in Id., *Studi su Corinna*, Pàtron editore, Bologna, 2011, pp. 13-19.

- Collins 2006 D. Collins, *Corinna and mythological innovation*, in «Classical Quarterly» n. 56 (2006), pp. 19-32.
- Cupaiuolo 1939 N. Cupaiuolo, *Poetesse Greche. Corinna*, Casa Editrice Rondinella Alfredo, Napoli, 1939.
- Gallavotti 1957 C. Gallavotti, Recensione a Lobel 1956, «Gnomon» XXIX (1957) pp. 419-425.
- Gentili – Lomiento 2001 B. Gentili, L. Lomiento, *Corinna, Le Asopidi (PMG 654 col. III 12-51)*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., Vol. 68, No. 2 (2001), pp. 7-20.
- Guillon 1958 P. Guillon, *Corinne et les oracles béotiens: la consultation d'Asopos*, in «Bulletin de correspondance hellénique» (1958) vol. 82, pp. 47-60.
- Lobel 1930 E. Lobel, *Corinna*, in «Hermes», 65, (1930), pp. 356-365.
- Page 1953 D.L. Page, *A note on Corinna*, in «The Classical Quarterly», n.s., Vol. 7, No. 1/2 (1957), pp. 109-112.
- Skinner 1983 *Corinna of Tanagra and Her Audience*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», vol. 2, No. 1 (1983), pp. 9-20.
- West 1970 M. L. West, *Corinna*, in «The Classical Quarterly», Vol. 20, No. 2, (1970), pp. 277-287.
- West 1990 M. L. West, *Dating Corinna*, in «The Classical Quarterly», Vol. 40, No. 2 (1990), pp. 553-557.

Studi specifici su Saffo:

- Gentili - Catenacci 2008 B. Gentili, C. Catenacci, *Saffo 'Politicamente corretta'*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, Vol. 86, No. 2 (2007), pp. 79-87.
- Lardinois 1994 A. Lardinois, *Subject and circumstance in Sappho's Poetry'*, in «Transactions of the American Philological Association» 124, (1994), pp. 57-84.
- Parker 2005 H. Parker, *Sappho's Public World*, in E. Greene, *Women poets in ancient Greece and Rome*, University Of Oklahoma Press, Norman, 2005, pp. 3-24.