



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Clàssica

Treball de Fi de Grau

Curs 2021-2022

**Amor i guerra en la veu de Safo:
Estudi analític de la tradició oral i la consciència poètica en dos fragments
de Safo**

NOM DE L'ESTUDIANT: Amanda Vilar Portillo

NOM DEL TUTOR: Raül Garrigasait Colomé



Barcelona, 17 de juny de 2022

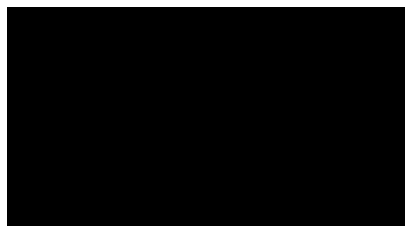


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15 de juny de 2022

Signatura:



Amor i guerra en la veu de Safo:

Estudi analític de la tradició oral i la consciència poètica en dos fragments de Safo

Amanda Vilar Portillo

Resum: La poesia lírica grega d'època arcaica s'emmarca en una societat que, tot i que s'hi ha introduït l'escriptura, és principalment oral. En el procés poètic l'escriptura no hi té un paper significatiu, i, a més, la seva representació és comunitària, duta a terme per a un auditori. La col·lectivitat a la qual va dirigida comparteix un marc cultural i literari constituït en gran part per l'èpica homèrica, molt present en la temàtica dels primers autors lírics, entre els quals destaca Safo. D'altra banda, als primers lírics se'ls atribueix l'inici de la consciència del Jo poètic i de l'autoria. Alhora, en Safo cal tenir també present el seu auditori, una comunitat restringida femenina.

En aquest treball es realitza un estudi dels fragments 1 i 16 de Safo per tal d'identificar els elements tradicionals i culturals de la societat de la Grècia Arcaica presents en la seva obra, així com els trets de consciència poètica i d'una possible autoria, en relació amb el seu tractament de l'èpica d'Homer.

Paraules clau: Safo, Homer, oralitat, *performance*

Abstract: Archaic Greek lyric poetry is framed within a society that, although literacy has already been introduced in, is primarily oral. Writing does not take a significant part in poetic process, and, moreover, its performance is communal, executed for an audience. The collectivity to which addresses shares a communal and literary background mostly constituted by Homeric epic, highly present in the first lyric authors' topics, among whom Sappho stands out. Furthermore, the beginning of poetic Ego and authorship is attributed to first lyric poets. In addition, we must take into consideration Sappho's audience, a restricted feminine community.

In this research we carry out a study of Sappho's fragments 1 and 16 in order to identify the traditional and cultural elements of Archaic Greek society presents in her work, as also its poetic consciousness's features and its possible authorship's characteristics, in connection with her treatment of Homer's epic.

Key words: Sappho, Homer, orality, performance

ÍNDEX

1.	Introducció	3
2.	Poesia en la Grècia Arcaica	5
2.1.	Oralitat: ocasió i performance.....	6
2.1.1.	Lírica i èpica.....	7
2.1.2.	La lírica monòdica.....	9
3.	Safo de Lesbos	12
3.1.	Context: naturalesa del cercle de Safo.....	12
3.2.	Temes i característiques formals	13
4.	Anàlisi de fragments	15
4.1.	Fragment 1	15
4.2.	Fragment 16	23
5.	Conclusions	31
6.	Referències bibliogràfiques	34
	ANNEX	36

1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball és una aportació als nombrosos estudis sobre Safo que s'han fet al llarg de la història. La temàtica d'estudi se centra en alguns aspectes de l'obra de la poeta lírica, concretament en la relació dels seus poemes amb la tradició poètica oral de la Grècia Arcaica i la seva pròpia veu poètica.

L'elecció d'aquest tema sorgeix a rel del meu interès per la nostra relació, des de la modernitat, amb el passat de la literatura grega antiga, en concret amb el de l'arcaica. La figura de Safo, tant pel que fa a la seva persona real com al seu Jo fictici, ha estat molt controvertida i interpretada en les diferents èpoques, ja des de l'Antiguitat, fins a l'actualitat, on encara és font de múltiples investigacions. De la mateixa manera, ha estat molt analitzat el pas de l'oralitat a l'escriptura, un procés que es dona en els primers segles de l'època arcaica, i com aquest ha estat relacionat amb l'evolució de l'autoconsciència de la figura dels poetes lírics, que, ja en l'Antiguitat, tot i que amb un gran salt temporal, eren considerats com la primera poesia del Jo, i el seu desenvolupament de l'autoria. Tanmateix, en cert sentit, aquesta lectura s'ha fet des d'una visió que no s'adequa a les estructures literàries arcaiques, una visió feta des d'un marc teòric modern, deixant de banda algunes característiques constituents de la societat de la Grècia Arcaica. Per aquest motiu s'han dut a terme moltes teories de revisió de les lectures tradicionals de la lírica arcaica. En el Grau de Filologia Clàssica, a rel de l'estudi d'Arquíloc de Paros, em va semblar molt interessant la interpretació que se n'ha fet al s. XX, especialment la de P. A. Miller, sobre la relació del seu Jo fictici amb la tradició èpica i el qüestionament de la seva figura com a poeta i autor. Aquest enfocament m'ha servit per reflexionar sobre algunes concepcions que tenia sobre la funció dels poetes arcaics, així com també sobre les diferències entre el gènere èpic i el gènere líric, o sobre la producció i la comunicació de la poesia en època arcaica.

A conseqüència d'això, vaig iniciar una fase exploratòria d'estudi sobre les tendències teòriques de les principals consideracions al voltant del context històric de la Grècia Arcaica, sobre quines eren les característiques d'una societat principalment oral i quin paper hi tenia l'escriptura. Especialment, m'he centrat en la funció de la poesia en aquesta època i en el seu context performatiu, igual que en la importància d'Homer i la mitologia com a *background* cultural, tot fent una introducció en el treball de Milman Parry sobre els estudis homèrics i la tradició oral. A continuació, dins d'aquest gran marc, he decidit concretar la meua recerca en el cas de Safo, un cas especial, ja que és representant d'una forma concreta de comunitat, de

tipus femení, i, de manera semblant a Arquíloc, com he mencionat, ha tingut una llarga tradició de múltiples interpretacions.

Per aquest motiu, el següent pas en la meua recerca ha estat l'estudi de les característiques de la lírica monòdica i els seus orígens en la lírica coral per entendre les seves arrels orals. A continuació, he realitzat un estudi sobre Safo, començant pel seu context històric i local, i els trets formals i temàtics principals en la seva poesia. Seguidament, m'he centrat en les hipòtesis al voltant de les característiques del cercle del qual formava part i la funció d'ella en el cercle. Un cop iniciada aquesta recerca, m'he plantejat els següents objectius:

- Identificar les característiques de la tradició oral presents en l'obra de Safo i la relació de la poeta amb la seva comunitat.
- Distingir quin tractament fa de la seva herència èpica per identificar quins són els elements de similitud i els diferencials.
- A partir dels trets diferencials, observar si hi ha una transició quant a la definició del Jo respecte de l'obra d'Homer.

El procediment que he seguit ha consistit en la selecció de dos fragments de l'obra de Safo que contenen una temàtica que també es present en la *Iliada* i l'*Odissea*, i en tota la tradició èpica, i, seguidament, he dut a terme l'anàlisi formal, lèxica i del contingut temàtic d'aquests dos fragments. A partir d'aquí, he comparat el tractament dels episodis i personatges mítics referits en Homer i en Safo. Per a la l'anàlisi i el comentari m'he servit d'un gran nombre d'estudis, alguns dels quals contraposats entre ells, i entre aquests, destaco el de la classicista L. Rissman¹ i el de D. Page², que m'ha servit de contrapunt.

Els resultats d'aquesta anàlisi els he utilitzat per construir una interpretació, el contingut de la qual s'exposa en les conclusions.

El treball està estructurat en dues parts: una primera en què es desenvolupa el marc teòric, els apartats 2 i 3, i la part central de l'estudi, en què es fa l'anàlisi dels fragments 1 i 16 de Safo, l'apartat 4. Aquesta part està complementada amb un annex en el qual hi ha alguns dels fragments de l'obra homèrica referits en l'anàlisi.

¹ Rissman, L. (1983)

² Page, D. (1959)

2. POESIA EN LA GRÈCIA ARCAICA

El període de la Grècia Arcaica s'inicia juntament amb un tret fonamental, la introducció de l'escriptura a Grècia el s.VIII aC. A diferència d'altres cultures, però, la difusió de l'escriptura va ser un procés lent i irregular que va durar segles, durant els quals hi va haver una convivència entre les formes de cultura oral i les de l'escripta, és a dir: un context cultural de manifestacions orals i literatura escrita en paral·lel. La societat grega arcaica no estava fonamentada en la pràctica del llibre, sinó en la tradició poètica oral, basada en la memorització i la transmissió orals, i per tant era una tradició dinàmica i oberta.

L'aplicació pràctica de l'escriptura en dedicatòries votives, sepulcral, inscripcions de l'àmbit jurídic, són les mostres més antigues que tenim, però la tradició poètica grega no comença a "literaturitzar-se" fins molt entrada l'escriptura en la societat grega, cap als segles VII i VI aC, quan l'escriptura va adquirint noves funcions, i l'escriptura estesa i difosa a gran escala, fins a la fixació completa per escrit d'obres com l'homèrica, també és posterior, tot i no saber-se amb exactitud.

Per tant, es manté el caràcter oral de la comunicació i la transmissió poètica en la societat, que és gairebé tota analfabeta, i com a conseqüència, també es manté l'actitud de pensament innat en la cultura tradicional oral, i fins a l'adveniment del llibre, cap al segle V aC, s'ha d'entendre la poesia grega arcaica com una poesia que segueix en gran part les característiques de la poesia oral, que és tradicional, formular, comunitària, és a dir, que es du a terme en el context de la comunitat, i que és interactiva entre el cantor o la cantora i l'auditori.

Bruno Gentili³ la descriu com una poesia de caràcter programàtic, ja que està estretament lligada sempre a una realitat social i política, la que forma la col·lectivitat. És, doncs, tal com l'anomena l'autor, una poesia arrelada a una realitat fenomènica. Aquesta realitat és la que conforma la performance, que és el conjunt d'elements que formen la representació poètico-musical, el que els grecs anomenaven μουσική. És una poesia destinada a ser representada davant d'un auditori, cantada o recitada amb acompanyament musical, i aquest mode de representació és al mateix temps la seva forma de transmissió, i és, per tant, de caràcter oral. L'escriptura no formava part de la performance del poema, ni gairebé de la seva composició. Així doncs, la poesia de la Grècia Arcaica se situa en una fase en la qual els poemes funcionen en molts sentits com a poemes orals, però a la vegada comencen a posar-se per escrit amb un

³ Gentili, B. (1996), cap. I, p. 19

funcionament que va modificant-se, ja que el text permet la fixació de la poesia i deixa de ser fluctuant, com els poemes orals.

2.1. Oralitat: ocasió i performance

El context en què es desenvolupa la performance poètico-musical, que també engloba la composició, és el que s'anomena ocasió, el marc d'acció. Entendre cada ocasió enriqueix la comprensió dels textos, el sentit de la composició, i l'efecte que es vol produir, ja que la representació varia segons la funció de la performance en cada comunitat. Cada obra estava composta per a un moment específic, per a un acte de la vida comunitària i l'ocasió definia uns requisits que havien de complir els textos. Per tant, ocasió i obra han d'anar lligats, i aquesta relació en la poesia arcaica és especialment determinant per al gènere literari a què correspon l'obra, és a dir, que contingut i ocasió estan relacionats. A més de l'ocasió, el gènere es distingeix pels seus caràcters formals i pels registres temàtics que usa. Així doncs, els gèneres literaris a la Grècia Arcaica neixen en un context de literatura fonamentalment oral.

Nagy⁴ defineix el gènere literari com el conjunt de normes que constitueixen l'"speech act", la performance, fins al punt que el gènere s'acaba igualant a la mateixa ocasió, com seria, per exemple, que una cançó de lament s'igualés al procés de dol d'un mort, i en cas que es perdi l'ocasió, el gènere pot recrear-la, pot recrear el model. Aquest és el procés que s'inicia en la Grècia Arcaica a partir de la introducció de l'escriptura, el d'un progressiu deslligament de la performance de la poesia.

Les performances podien ser col·lectives i centrades en una comunitat, o podien ser dutes a terme per "performers" professionals. Les diferents categories de performance es relacionen amb els 3 grans gèneres que en deriven: la poesia dels aedes -l'èpica-, la poesia coral i la poesia lírica monòdica. La poesia dels aedes és narrativa hexamètrica, que conté la narració d'esdeveniments, fets i gestes que abarquen tot el cosmos. L'executant, en aquest cas, era un individu provinent de fora de la comunitat, de caràcter professional; la poesia coral és fixada des del punt de vista d'una comunitat en particular, i representada per participants d'aquesta comunitat; la poesia lírica monòdica és una poesia per a grups petits, representada per un sol executant, que pot formar part de la comunitat o no, que comparteix una relació amb el grup a través de, com s'ha considerat tradicionalment, l'expressió d'emocions personals i sentiments.

⁴ Nagy, G. (1994), pp. 3-4

En cadascuna d'aquestes, l'auditori té unes característiques diferents, i cada tipus de performance té una funció diferent.

2.1.1. Lírica i èpica

La literatura grega ha estat vista tradicionalment com una evolució d'aquests gèneres, èpica, lírica i drama (derivat de la poesia coral), cadascun d'ells pertanyent a diferents etapes de la història fins arribar a l'autoconsciència, a l'autoria. Aquesta evolució, lligada a la introducció de l'escriptura, es veu associada al pas de la consciència grupal a la consciència individual. Tanmateix, la reconstrucció de la història cultural de la Grècia Arcaica és un procés molt complex, per l'estat tan fragmentari en què es troba el material.

L'escola alemanya dels classicistes Fränkel i Snell⁵, a partir de l'estudi de la història del sorgiment del pensament, presenten dues etapes diferenciades: l'èpica, centrada en l'aristocràcia, els herois de guerres i una aparença externa amb la realitat, i l'èpica lírica, caracteritzada per l'individualisme, les πόλεις, i el descobriment de les emocions íntimes. Aquesta posició ha estat molt combatuda, principalment per la idea d'aquest sorgiment posterior de la poesia lírica. L'estudi de la lírica se centra en els poetes a partir del s.VII aC, que són les primeres mostres de lírica literària. Tanmateix aquesta poesia depèn d'uns models preliteraris, coneguts principalment per les seves al·lusions en l'èpica, i per algunes dades arqueològiques que ens han perviscut, que ens mostren una lírica preliterària situada en els rituals de celebracions religioses: bodes, cerimònies fúnebres, festes en honor a divinitats... una literatura que continua existint al costat de la literària fins l'èpica clàssica. Així doncs, la lírica literària deriva de la popular i ritual, és un desenvolupament dels models preliteraris. Aquestes mostres són el que fan determinar a molts estudiosos (Miller, Fowler, Segal⁶...) que l'èpica i la lírica no se situen en dues etapes diferenciades, sinó que són dues tradicions paral·leles, amb orígens diferenciats, que coexisteixen. És cert, tanmateix, que els poemes homèrics, i en general la poesia èpica, en gran part va configurar la cultura i la moral grega tradicional, a partir del seu contingut, i van esdevenir una gran influència en els poetes lírics d'èpica literària, en què hi veiem un ús freqüent del material èpic. Tot i així, la cronologia és incerta, i no se sap amb exactitud en quin estat del procés de fixació es trobaven els poemes homèrics al segle VII aC, si ja estaven en una forma més o menys final o si encara estaven en formació, i per tant no se sap quin efecte van produir en aquests primers lírics, o si més aviat

⁵ Snell, B (1953). *The Discovery of the Mind: the Greek origins of European thought*

⁶ Miller, P. A. (1994); Fowler, R. (1954); Segal, C. (1974)

el que feien eren evocar l'atmosfera èpica en general, i no necessàriament el model concret d'Homer.

El contingut èpic se centra principalment en la mitologia, el conjunt de relats sobre les divinitats i els herois grecs que actuen com a referència paradigmàtica en la poesia lírica, i per tant té un valor didàctic per a les comunitats a les que va dirigida (ἐταιρεία masculina, simposis, θίασος femenins...). Se situen en l'edat dels herois, el passat mític, que fa de model arquetípic pel present. A través de comportaments i actituds individuals, el mite actua com a realitat exemplar dels orígens per a la col·lectivitat. No presenten un esquema lineal temporal, sinó que hi ha una relació constant entre el món mític dels orígens i el món actual. El mite, doncs, funciona com un teixit connectiu de la cultura grega, de l'èpica a la lírica, i posteriorment en el teatre del s.V aC, o en la historiografia, en múltiples plans: ritual, religiós, polític, etc. No és només una narració fictícia, sinó que conté un gran material antropològic de la societat. Aquesta funció social és la que prenen els poetes lírics per establir un nexa entre el relat i la persona o col·lectiu al qual va destinada l'obra, ja que a través dels mites s'evoca tot un món de valors compartits entre l'auditori.

A partir d'aquest material èpic existent, es desenvolupen els poemes homèrics, que al situar-se temporalment en una societat principalment oral, estan formats per la composició creativa de l'aede i la improvisació dins d'unes formes establertes. Tal com elabora Gentili⁷, la performance de l'aede homèric es tracta d'una reelaboració mito-poètica creativa, unida a una improvisació i repetició mecànica de cants memoritzats. Aquest tret característic dels poemes homèrics és el que s'anomena estil formular, un concepte que va introduir Milman Parry⁸ i va ser continuat per Albert Lord a mitjans del segle XX. A través de l'estudi a l'antiga Iugoslàvia de la tradició oral èpica de les grans epepies recitades pels bards, sovint analfabets, que narraven grans batalles del segle XIV, Parry va observar una sèrie de formes regulars establertes en les recitacions, fórmules, que ajudaven a la memorització dels poemes. Aquestes fórmules les va traslladar a la poesia èpica oral d'Homer, relacionant-les amb l'ús dels epítets, que també es repetien regularment, i la funció que podien tenir en els poemes.

L'estil formular, doncs, es caracteritza per la repetició de grups de paraules formats per la fórmula d'un nom propi més un epítet dins d'una part determinada del vers. Afegint l'epítet al nom es pot crear una frase de la llargada mètrica necessària per crear el vers hexamètric, acompanyant al nom i sense canviar el significat de l'oració sencera. D'aquesta manera, a

⁷ Gentili, B. (1996), cap. I, pp. 27-29

⁸ Parry, M. (1971)

l'hora de recitar, l'aede seguia una tradició, sumada a la tècnica de la dicció formular que li permetia innovar dins d'uns esquemes per fer cada vegada una nova improvisació, una recomposició. No hi havia un text fix compost per un poeta que posteriorment fos executat per molts cantors, ni existia el concepte de poeta, d'autor o autora. Per a la lírica d'època literària hem de pensar el mateix, ja que conserva moltes de les característiques tradicionals en la seva estructura lingüística, tant de la pròpia tradició lírica, com de la de l'èpica, de la qual beu en gran mesura, i la transmissió del text i l'oralitat de l'execució també tenien influència sobre l'estructura compositiva. Alguns d'aquests elements que els primers poetes lírics prenen dels models preliteraris són les paraules dirigides d'un Jo a un tu/vosaltres, les referències a l'*hic et nunc*, així com la temàtica eròtica, la threnètica, la d'escarni, etc.

La lírica literària, doncs, està molt poc allunyada dels seus orígens populars i rituals, i el desenvolupament de temes nous i personals es fa en gran part a partir de temes tòpics i esquemes formals tòpics, al mateix temps que continua formant part de la celebració.

2.1.2. La lírica monòdica

A partir dels cants preliteraris que acompanyaven les danses rituals de celebracions es desenvolupa la lírica. La monodia, la intervenció solista amb acompanyament musical de la lira o la flauta, es va desenvolupar inicialment com a element previ a la dansa, i era seguida per la dansa del cor, alhora que també podien anar alternant-se les intervencions del solista i el cor, i hi podia haver una monodia final. Hi ha traces de monodies pronunciades per un dels coreutes, en diàleg amb el solista principal, o diversos, dialogant entre si. Però l'origen de la lírica el trobem en la monodia sense diàleg, no coral. En els propis poemes d'Homer ja hi ha exemples de celebracions líriques, de monodies líriques que funcionen com a proemi de l'actuació del cor, en un banquet o en rituals funeraris.

La introducció de l'escriptura permet fer evolucionar la monodia més de tipus improvisat, petita, a una monodia fixa, i més llarga, i, a partir de la fixació de la composició de la lletra i de la música, la figura del creador es va separant de la de l'executant. D'aquesta manera pren importància el primer, ja que es dona peu a la individualitat creativa. Tot i així, aquesta lírica és continuadora de l'anterior, pel context de l'ocasió i la seva temàtica.

Dins de la lírica monòdica es van desenvolupar tres grans subgèneres: el iambe, l'elegia i la lírica mèlica. En els tres casos, aquesta poesia es du a terme en les pàtries respectives dels poetes, a partir dels cultes d'aquestes, i pel seu poble, o per un grup més reduït, a diferència dels aedes professionals itinerants, que ho fan en agons poètico-musicals. La lírica mèlica es

desenvolupa primerament a l'illa de Lesbos, entre els segles VII i VI aC, i els seus representants són Safo i Alceu.

Una qüestió àmpliament debatuda al voltant de la lírica, i especialment de la lírica monòdica, és la de l'autoria. S'associa a Arquíloc, representant del iambe i l'elegia, el primer autor de la lírica subjectiva, per la temàtica dels seus poemes, considerada de tipus personal. Com ja he esmentat prèviament, segons la visió moderna tradicional, l'expressió d'emocions personals i sentiments s'ha considerat una de les característiques més importants de la lírica grega, si més no la més determinant, que la diferencia de l'èpica, una poesia narrativa en la qual s'expressa un Jo comunitari, i, en conseqüència, s'ha atribuït als lírics arcaics la primera mostra en la literatura grega d'una subjectivitat del Jo i també la de la consciència de la seva autoria. El cert és que els que s'han anomenat els primers poetes lírics es consideraven ἀοιδοί, 'cantors', igual que els aedes de l'èpica preliterària, i la seva activitat era la de cantar, ἀείδω, que era la seva creació, acompanyada de la lira o de la flauta. Tot i que a partir de la introducció de l'escriptura s'inicia la composició escrita i es comencen a separar el creador i el cantor, el terme ποιητής, i el verb ποιέω amb el sentit de compondre poesia, no van ser usats fins el segle V aC. A la Grècia Arcaica no hi havia un reconeixement del grau de subjectivitat del poeta, i el concepte d'ego individual i autònom no existia de la mateixa manera que l'entenem des de la modernitat. A més, com hem vist, el que determinava realment el gènere líric era el seu context performatiu i el metre, no la veu, com ho seria dins dels paràmetres de la lírica moderna, i la seva funció era principalment cultural i paradigmàtica. El Jo poètic que expressa unes emocions en primera persona no garanteix que els sentiments siguin els del poeta, ja que tant el poeta com l'executant podien encarnar mimèticament una altra persona o uns sentiments determinats com a motiu literari. Nagy⁹, citant Rösler (1985), proposa una variació respecte de la diferenciació que fa entre el Jo autobiogràfic, que seria l'autor, i el Jo fictici, que seria la mera imitació d'un personatge o situació, alhora que aporta un element intermedi, el Jo genèric, respectiu de cada gènere literari. Així, les situacions presentades pels poetes lírics, com Safo o Alceu, no serien ficció, sinó la recreació d'una situació model en el marc de la performance, del ritual. Tal com Nagy apunta, aquesta és la funció del poeta en el context del seu grup social.

El fet de no diferenciar clarament el Jo poètic del de l'autor real ha generat problemes per als biògrafs antics, que han atribuït característiques de la ficció a la persona real. En molts casos, les dades biogràfiques dels lírics arcaics han estat majoritàriament basades en els seus poemes,

⁹ Nagy, G (1994), p. 12

i probablement moltes són tòpics literaris, i no la realitat, per la qual cosa la identitat del poeta ha quedat mesclada amb la tradició de la seva obra. El cas més paradigmàtic d'aquest fet seria el d'Arquíloc, com elabora Miller¹⁰.

Així doncs, hi ha tota una sèrie d'elements atribuïts als poetes lírics arcaics que tradicionalment han fet de contraposicionament a la poesia èpica i a la poesia lírica anterior. Tanmateix, com s'ha analitzat, al segle XX hi ha hagut un gran nombre d'especialistes que han matisat i aportat nous punts de vista a la qüestió. L'estudi de Segal (1974) fa un molt bon resum sobre la relació dels lírics arcaics amb el seu passat oral i amb l'èpica i la lírica preliterària:

The lyric poets did not simply abandon the mentality and the techniques of oral poetry or merely rework the old epic formulas to fit the needs of their pressing drive for personal expression. The new expressiveness of personal emotion interacts with the older public forms and finds its realization both through and against the conventions and the poet audience relationship of oral recitation. (p.156)

Tot i que la monodia lírica sí que mostra l'expressió d'emocions personals, fet que és un canvi, hi continua havent una interacció tant amb els models previs dels quals prové, com amb el context performatiu en què es desenvolupa, tots ells de caràcter oral, i per tant, no hi ha un límit definit entre aquesta nova poesia i el seu passat, sinó que és una tensió constant entre el Jo i la col·lectivitat amb què es relaciona i de la qual pot actuar com a representant.

¹⁰ Miller, P. A. (1994), cap.II

3. SAFO DE LESBOS

3.1. Context: naturalesa del cercle de Safo

Els cercles de dones eren grups més grans o més petits de dones reunides, separades dels homes, que realitzaven representacions corals, amb l'ensenyança d'una dona més gran, o també eren petits cercles de dones que es reunien per cantar una d'elles a les altres, que seria el grup anàleg a les reunions masculines de la vida política, per exemple en els simposis, per la qual cosa probablement també eren grups aristocràtics. L'únic exemple que ens ha perviscut d'aquest tipus de cercle femení és el de Safo, que va viure entre els segles VII i VI aC. a Mitilene, a l'illa de Lesbos.

Les seves composicions representades per a un públic més gran es feien en el context dels epitalamis, obres per encàrrec, principalment, i altres rituals religiosos, però també feia composicions per a un públic femení més reduït, que eren poemes de temàtica homoeròtica adreçats a dones individuals, en els quals hi havia l'expressió de sentiments i els vincles personals. Hi ha molt poca informació sobre la naturalesa d'aquest grup, i molta diversitat d'opinions. La posició més acordada és que Safo tenia el rol de mentora d'un grup de noies joves, les seves alumnes, a les quals ensenyava i guiava en la transició cap a l'adulthood. Així doncs, les seves performances eren dirigides cap al grup d'alumnes, i les dones de què parlen els poemes eren part del públic.

Els testimonis de l'Antiguitat sobre Safo i el seu cercle són molt escassos. Stehle¹¹ n'esmenta alguns de l'Antiguitat Tardana: Màxim de Tir (s.II dC) fa un llistat de les companyes i dones a les quals va estimar, i a la Suda (s.X dC) se n'anomenen tres, considerades *ἑταῖραι* i *φίλοι*. El nom *ἑταῖρα*, en el context de Safo, es refereix a un grup d'amigues, companyes. Però no hi ha informació sobre l'edat de les seves companyes, i per tant no se sap si eren més joves, si educava *πάρθενοι*, és a dir, no casades, o si eren dones adultes, de la seva edat, ja casades. No hi ha testimonis antics que determinin si eren *πάρθενοι*, excepte el de Filòstrat (s.II-III dC), que descriu Damòfila, una companya del temps de Safo que, a la seva manera, tenia un grup de *parthenoi* com a *ὀμηλητριάς*, 'estudiants', i també componia poemes eròtics i himnes. Filòstrat suggereix que el grup de Safo també eren *πάρθενοι* i ho relaciona també amb composicions cerimonials, de ritual. A part d'alguns breus fragments de papirs, com un fragment del paper de Colonos 5860, on se la descriu com a "educadora" de les *aristai* de l'illa i també les de Jònia,

¹¹ Stehle, E. (1997), p.263-264

i un altre paper amb una breu biografia on se l'acusa de ser una γυναικε[ρασ]τρία, 'amant de dones'.

Tot i ser testimonis de l'Antiguitat, tots ells presenten una gran distància temporal respecte de Safo, i no se sap si cap d'aquests autors tardans l'havia llegit mai. Les dones dels poemes de Safo, dirigits a alguna de les que marxaven, podria ser que marxessin perquè es casaven, fet que indicaria que, estant en el cercle, eren πάρθενοι, però els poemes no ho indiquen.

Tanmateix, com comenta Stehle, la tendència tradicional (Merkelbach i Calame¹²) ha estat la d'identificar Safo com a cap d'un grup d'iniciació ritual, o educatiu, de joves parthenoi que s'estaven preparant per al matrimoni, que era el punt de contacte entre la vida masculina i la femenina.

Aquesta postura es recolza en el fet que hi havia altres grups semblants a altres zones de Grècia, com Esparta, i tres grups més a Lesbos, dos dels quals eren els de Gorgo i el d'Andròmeda. La hipòtesi que moltes noies del grup de Safo marxaven per casar-se es basa en el paral·lel espartà, on el llenguatge eròtic era cantat per parthenoi sobre dones, però no se sap del cert si els poemes més "personals" de Safo eren dirigits a πάρθενοι. D'aquí s'assumeix que Gorgo i Andròmeda, amb qui Safo tenia una relació d'enemistat, tenien un grup igual al d'ella, i que era algun tipus de grup social de dones establert a l'illa.

El que sí que evidencia el contingut dels poemes de Safo és que realitzava una performance per a les seves companyes, que componia epitalamis i poemes d'altres rituals com a encàrrecs, segurament per a ser representats per πάρθενοι, i que possiblement tenia la funció de mestra, per exemple, per a la preparació de les performances. Però l'educació o mestratge també es devia dur a terme per mitjà dels poemes de caire més personal, no pensats per a la representació coral, tot i que potser era un mestratge diferent, dirigit a estudiants en un sentit més individual, i no com a cor.

3.2. Temes i característiques formals

La temàtica principal en les composicions de Safo està referida a la relació d'amor amb el seu cercle de dones, amb una participació de divinitats femenines relacionades amb l'amor i les qualitats femenines de l'Antiguitat, com Eros, Peitho, Àrtemis, Hera, les Muses, les Gràcies, i, sobretot, Afrodita, la divinitat central per al cercle. Els motius tractats són la separació, les enveges, la bellesa, la nostàlgia, entre d'altres.

¹² Merkelbach (1957), Sappho und ihr Kreis, *Philologus*, 101; Calame (1997), *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Edizioni dell'Ateneo

En altres fragments seus també es tracta la seva vida familiar, la maternitat i especialment el matrimoni, en els epitalamis per a les noces de Lesbos. Com en els poemes de la temàtica destacada prèviament, Safo estableix un vocabulari constant de motius i símbols eròtics populars, tradicionals, com els elements florals, els perfums i els unguents, la lluna, el bosc, o conceptes com la mort o la memòria.

Com ja hem observat, els cercles socials, en origen, sempre estaven relacionats amb algun culte a una divinitat, i per tant tenien elements culturals. En el cercle de Safo, doncs, també hi havia una dimensió religiosa, a través de la veneració de deesses. Però no es pot considerar que fos un θίασος, perquè no era al voltant d'una sola divinitat, sinó a un conjunt de divinitats eròtiques, entre les quals Afrodita era la deessa central.

La poesia de Safo s'inclou dins de la lírica lèsbia, que segueix la tradició èdica, la qual, com esmenta West¹³, sembla més arcaica que la d'altres regions per la manera de resolució de les síl·labes i els metres: el nombre de síl·labes és fix, i els seus cola estarien relacionats amb els de la poesia vèdica. Les dues estrofes més comunes són l'alcaica i la sàfica, estrofes que prenen i implementen tant Safo com Alceu.

Un altre element característic de les composicions de la poeta són l'estructura ternària que podem observar en molts dels seus fragments. Aquesta és una propietat de la poesia monòdica que s'hereta de l'antiga seqüència de les representacions corals dividides en tres intervencions, la del solista, la dansa i recitació del cor i la del solista un altre cop. La primera part era el proemi, en què s'invocava la divinitat, la segona era el tema central, que normalment contenia un mite relacionat amb la divinitat celebrada i finalment hi havia un epíleg. Aquest és el precedent de la poesia mèlica. En els poemes de Safo en alguns casos veiem una evolució d'aquesta base ternària, ja que a vegades l'extensió del proemi es barreja amb el centre del poema, o directament el centre està format per una expansió del proemi.

Aquest esquema sol ser vist com una estructura anular, en què l'inici i el final estan dirigits a la pregària i la manifestació de l'opinió o els sentiments del Jo poètic, que envolten el centre del poema.

¹³ West, M. L. (1989)

4. ANÀLISI DE FRAGMENTS

4.1. Fragment 1¹⁴

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια θῦμον,
5 ἀλλὰ τύιδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα
τάς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες
ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
10 ὄκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω.
αἶψα δ' ἐξίκοντο· σύ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
15 ἦρε' ὅτι δηῖτε πέπονθα κῶττι
δηῖτε κάλημμι
κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμῳι· τίνα δηῖτε πείθω
σᾶγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
20 Ψάφ', ἀδίκησι;
καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωῦκ ἐθέλοισα.
25 ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτα
σύμμαχος ἔσσο.

No hi ha evidència que els poemes de Safo estiguessin inscrits dins del culte o dins de la cerimònia religiosa en honor a Afrodita o a cap divinitat, fora dels epitalamis. Són poemes per a la recitació a les seves companyes en ocasions informals, aparentment no connectades a cap

¹⁴ He seguit l'edició de Voigt, E-M. (1971)

acció cultural. El que sí que trobem són al·lusions a divinitats i a personatges heroics. Afrodita és la divinitat que té una presència més significativa en els seus poemes, però no tenim cap evidència que Safo exercís com a sacerdotessa o que tingués cap relació formal amb la deessa. La poeta utilitza el mecanisme de les al·lusions a l'èpica, la tradició de la qual és hereva, a partir de la repetició exacta de paraules, l'adaptació de paraules o expressions, i la recreació d'escenes similars. Perquè aquestes al·lusions siguin efectives, el públic les ha de tenir a la ment. Això passa pel fet de compartir un mateix marc cultural, format en gran part per la religió, i per tant, per la mitologia i per la literatura de la qual forma part, és a dir, del conjunt de relats de divinitats i d'herois que principalment ens ha perviscut pel cànon d'Homer i Hesíode. En l'època de Safo, però, la formació d'aquest cànon estava encara en un procés de fixació, i tot i que les obres d'Homer i d'Hesíode ja tenien una gran importància, no sabem quina forma tenien ni en quin estat estaven aquestes, o la resta de la tradició èpica.¹⁵

L'himne a Afrodita, tot i no ser una invocació cultural en honor d'Afrodita com a tal pel seu contingut, està construït en consonància amb els principis d'un himne clètic. Pel que fa a la forma, és una imitació d'aquest tipus de ritual, de prec, però transformat en una demanda particular. S'adreça a la divinitat en primera persona i utilitza epítets d'un registre culte per referir-s'hi (ποικιλόθρονε, δολόπλοκε). A continuació fa una descripció dels serveis fets per la deessa anteriorment, i finalment planteja la demanda d'ajuda en el moment present.

La primera estrofa del poema s'inicia amb la invocació a Afrodita, caracteritzada per la seva brevetat, ja que no segueix l'estructura tradicional, consistent en una enumeració dels poders, accions i àrees d'acció de la deessa, sinó que està limitada a una pregària (λίσσομαί σε) i a l'ús de quatre epítets: ποικιλόθρον', ἀθανάτ', παῖ Δίος i δολόπλοκε. Aquest inici emfasitza la inconventionalitat de Safo, a través de la interrupció de la fórmula convencional. Els epítets utilitzats són de naturalesa diversa, però, tant de manera directa com indirecta, tots ells suggereixen una atmosfera homèrica, i d'aquesta manera, ja en els primers versos del poema, utilitzant només els elements que necessita, s'addueix la influència èpica.

¹⁵ Per aquest motiu, els episodis mítics que nosaltres situem en uns versos determinats d'un cant específic de l'obra d'Homer eren fluctuants en època arcaica, i molt probablement no es trobaven en la mateixa posició, o no formaven part del mateix passatge, o bé els episodis contenien altres elements que posteriorment no van quedar fixats. Tot i així, tant Safo com la resta de poetes lírics d'època arcaica tenien un gran coneixement dels versos homèrics, que havien rebut per transmissió oral, i que per tant podien ser reproduïts en les seves poesies.

ποικιλόθρον' és un epítet ornamental, només trobat en aquest poema de Safo. Per aquest motiu, el seu significat pot ser dubtós, ja que no el podem veure en cap altre context. Alguns estudiosos creuen que pot fer referència a la figura d'una divinitat olímpica asseguda en un tron adornat, que és una imatge habitual en la tradició pictòrica de l'elaboració de vasos pintats, que podem veure en exemples ja en el s.VI aC¹⁶, és a dir, en època de Safo, i també en la literatura, especialment en Homer (fH1)¹⁷.

Tanmateix, també hi ha la visió que θρόν estaria més relacionat amb θρόνα, 'flors' i no amb θρόνος, 'tron', i per tant, probablement està relacionat amb la vestimenta de la deessa, la seva túnica. Aquest detall remet directament a un dels episodis de la *Ilíada* en què Afrodita hi té un paper important. Es tracta de l'episodi de l'engany d'Hera a Zeus, al cant XIV, perquè aquest no intervingui a la guerra a favor dels troians, en el qual la deessa demana ajuda a Afrodita per poder seduir Zeus perquè es mantingui apartat de la guerra. Per aquest motiu li demana el cinyell brodat que conté tots els encants. En aquests versos, l'autor fa una descripció del cinyell en què usa la paraula ποικίλον, 'adornat' (fH2). És plausible, doncs, que Safo tingués en ment aquests versos a l'hora de formar la paraula ποικιλόθρον'.

παῖ Δίος és una variació i reducció de l'epítet διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη, la fórmula èpica referida a Afrodita freqüent en Homer (fH3). L'ús d'aquest epítet ja denota clarament la influència homèrica perquè és en Homer, on es diu que Afrodita és filla de Zeus i Dione, i per tant, s'exclou la versió hesiòdica, segons la qual és nascuda dels testicles d'Úranos.

δολόπλοκε, 'ordidora d'engany', és un adjectiu que Safo atribueix a Afrodita i que no és present en Homer, però, tanmateix, hi podem veure la relació amb altres adjectius homèrics de composició semblant, com δολομήτις, així com, per significat, també amb ποικιλομήτης, que està format també per l'adjectiu ποικίλον, i per tant hi tornem a veure la relació amb el primer epítet del poema. Aquests dos adjectius contenen la paraula μήτις, que ens trasllada a l'esfera de l'astúcia i a l'engany (δόλος): ποικιλομήτης, en les dues obres és sempre una qualitat d'Ulisses¹⁸; δολομήτις, a l'*Odissea* només és referit a Egist i Clitemnestra¹⁹, i a la *Ilíada* només és usat un cop, referit a tots els déus per part d'Hera (fH4).

Això no obstant, l'engany també és una qualitat associada tradicionalment a Afrodita, ja que com a deessa de l'amor que és, utilitza els seus dots de seducció i persuasió per sotmetre a

¹⁶ G. M. A. Richter, *Ancient Furniture*, 1926, pp.3 ff.

¹⁷ A l'annex hi ha els fragments d'Homer referits amb la seva traducció.

¹⁸ Alguns exemples de l'ús de l'epítet ποικιλομήτης: Od. VII, v.168; Od. XXII, v.115; Il. XI, v. 482

¹⁹ Alguns exemples de l'ús de l'epítet δολομήτις: Od. I, v.300; Od. XI, v.421

l'amor mortals i immortals amb el seu encant. Aquest és el cas de l'escena d'Hera i Afrodita del cant XIV de la *Iliada*, vist prèviament, en què Hera elogia els poders de seducció d'Afrodita (fH5). En aquests versos l'autor utilitza una forma del verb δαμνάω, 'dominar', perquè li reconeix el seu poder de dominar humans i déus, fet que es corrobora uns versos més endavant (fH6), quan Hera ja ha aconseguit que Zeus no es pugui resistir a la seva passió, i ell mateix compara com ha domat el seu ànim molt més que no totes les altres dones i deesses amb què ha tingut relacions, amb l'ús de δαμάζω. Conseqüentment, hi té presència el poder d'Hera, que ha obtingut gràcies a Afrodita. Aquest mateix verb és el que trobem en el vers 3 del Fr.1 de Safo, δάμνα, i d'aquesta manera Safo presenta la deessa com a poderosa ja en la primera estrofa del poema. En aquest cas, l'acció de sotmetre recau en l'ànim de Safo, el θῦμον, i a més, μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι afegeix un caràcter més intens i poderós a la seva actuació.

Entre δάμνα i θῦμον, però, hi ha el vocatiu πότνια, 'venerable', que normalment forma part de l'epítet formular en la forma nominativa, i, per tant, sempre usada en la part final del vers²⁰ acompanyant un nom propi, no com en aquest cas, amb el canvi sobtat per θῦμον. Hi ha, doncs, una reformulació del contingut homèric.

Un exemple d'actuació d'Afrodita amb el seu poder de submissió el trobem al cant III de la *Iliada*, a l'episodi en què Afrodita reuneix Paris i Helena després de salvar-lo de Menelau al camp de batalla (fH7). En aquests versos no veiem l'ús de mots relacionats amb δολόπλοκος ni amb δαμνάω, però sí que hi veiem el paral·lel amb l'escena del cant XIV d'Hera i Zeus. En aquest episodi, Helena no vol reunir-se amb Paris, i aquest ho acaba aconseguint gràcies a la unió que ha ordit Afrodita. Aleshores, Helena s'adreça a Afrodita amb preguntes en què es refereix a la seva habilitat d'enganyar i, més endavant, l'anomena δολοφρονεύσα. És l'únic cas en què un derivat de δόλος va atribuït a Afrodita en Homer (fH8).

Així doncs, els dos episodis són un cas de l'engany amorós d'Afrodita. Hera, a diferència d'Helena, sí que desitja la unió, i per tant, estaria en la mateixa posició que Paris al cant III. El paper que fa Afrodita en els dos casos és el mateix que Safo li demana que faci amb la seva estimada en el Fr.1, i Safo faria el paper equivalent a Paris, actuant com a protegida de la deessa.

En conseqüència, com a la *Iliada*, en aquest poema trobem una Afrodita encarregada d'unir en l'amor mortals i divinitats.

²⁰ Alguns exemples de l'ús de l'epítet πότνια: Il. I, v.568; Il. VI, v.413

La segona estrofa del poema comença amb la demanda directa de la veu poètica a Afrodita perquè vingui a ajudar-la, en contraposició al prec del tercer vers (μή δάμνα - ἀλλὰ τινὶδ' ἔλθ'). A continuació, s'inicia un episodi situat al passat, un incident que per l'ús d'αἶ ποτα κἀτέρωτα sabem que és un episodi que s'ha produït més d'una vegada en el passat. A partir del vers 7 es fa una descripció del descens d'Afrodita des de l'Olimp, i, d'aquesta manera, presenta una escena mítica, que ens situa en un imaginari molt més homèric que líric. Tot i així, en aquest descens, Afrodita està caracteritzada, de manera inusual, amb un carro de batalla com a transport. Aquest motiu, en Homer, sol estar atribuït a les divinitats relacionades amb la guerra, i aquest no és el cas d'Afrodita. Aquí, en canvi, la deessa està representada preparada per a la batalla, una imatge que ens ressona al descens de divinitats com Hera o Atena, deesses caracteritzades per la seva participació en la guerra²¹.

El carro és descrit entre l'últim vers de la segona estrofa i la tercera. Al vers 8 hi ha l'adjectiu χρύσιον, que probablement està situat en aquesta part del vers intencionadament per determinar tant δόμον com ἄρμα, cosa que fa pensar que és una ambigüitat deliberada. En els dos casos, és una característica normalment atribuïda tant al casal olímpic com al carro de batalla dels déus.

A la *Ilíada*, es remarca que Afrodita no és guerrera, i en tenim diversos exemples. Un dels més clars és l'episodi del cant V (fH9), en què Afrodita intervé en la batalla per a protegir Eneas. En veure-ho, Diomedes la fereix amb una llança. Tot seguit, busca Ares i li demana que li deixi el seu carro i els seus cavalls per tornar a l'Olimp. Els següents versos són la pujada d'Afrodita acompanyada per Iris a l'Olimp, i la rebuda de la seva mare, Dione, que la consola. Finalment, Zeus li diu que es mantingui allunyada de la guerra i es dediqui als seus assumptes. Així doncs, en la tradició èpica, Afrodita té un paper molt poc efectiu en la guerra, i pràcticament s'exclou la possibilitat d'Afrodita de dedicar-se a la guerra. En canvi, en aquest poema, Safo li atribueix unes característiques guerreres, i en conseqüència, li atribueix poder. La batalla d'Afrodita, però, no és la guerra, sinó que és la seva tasca en l'amor. Com hem observat prèviament, tant en Homer com en Safo se'ns presenta una Afrodita "ordidora d'enganys", i que per tant ja té un poder en el seu àmbit d'actuació, però Safo, atribuint-li propietats guerreres, transforma l'amor, tasca a què es dedica la deessa, en un tipus de batalla, i la fa tan guerrera com ho seria en la guerra a la *Ilíada*.

La tercera estrofa completa la descripció del descens d'Afrodita, caracteritzada per la presència dels pardals (στροῦθοι). El pardal és un ocell freqüentment associat en general a l'amor i a la

²¹ Il. V, v.710-909: escena d'intervenció en la batalla per part d'Hera i Atena.

fecunditat, fet que l'associaria a la deessa de l'amor, i ser entès com a símbol del poder d'Afrodita. Tanmateix, el conjunt de ὄκεες στρωῦθοι, és una clara variació de la fórmula homèrica ὄκεες ἵπποι, que són els animals representats com a portadors dels carros de batalla en la guerra (fH10). Fent aquest canvi, es trenca l'epítet convencional i es dibuixa una escena molt diferent, ja que, tot i que Afrodita es mostra com una divinitat guerrera, ho és d'una forma singular, comparant-la amb la representació de divinitats com Atena o Hera.

Juntament amb aquest element, a la tercera estrofa hi ha dos trets més que tenen un clar ressò homèric. El primer és l'ús de la fórmula περὶ γὰρ μελαίνας, situada a final de vers, la qual segueix l'estructura de la fórmula homèrica γαῖα μελαίνα. L'altre element és πύκνα δίννετες πτέρ', 'batent les ales fermes', que també és una imitació de les paraules homèriques, sovint usades per referir-se al vol dels ocells (fH11).

La quarta estrofa també comença amb una variació d'una expressió homèrica, αἶψα δ' ἐξίκοντο, 'van arribar ràpidament', que veiem exemplificada en l'episodi del cant V, l'atac de Diomedes a Afrodita, vist prèviament. En la pujada cap a l'Olimp amb Iris, s'utilitza aquesta mateixa expressió (fH12).

A continuació, veiem representada una Afrodita amb un to maternal i amable cap a la veu poètica, un tret que està principalment definit per l'ús del participi μειδίασαι, 'somrient'. El somriure és una característica tradicionalment atribuïda a Afrodita en Homer, però no per mitjà d'aquest participi, sinó per l'epítet φιλομειδής, 'amant del somriure', un atribut referit a les seves característiques com a deessa de l'amor, allunyada de les tasques de la guerra. Un exemple el trobem al passatge ja comentat del cant III en què Afrodita reuneix Paris i Helena usant els seus poders, concretament quan agafa Helena de la mà i la porta cap a Paris (fH13). És a dir, és un atribut que s'inclou dins de l'esfera del camp d'actuació de la deessa, l'amor.

En canvi, en les estrofes anteriors, Safo ha presentat una Afrodita guerrera de l'amor, la qual cosa aparentment pot semblar una imatge contraposada a l'anterior. Tanmateix, hi ha un passatge al cant VII de la *Ilíada* que té una clara semblança amb tota l'estructura del vers 14 del poema, ja que s'hi fa un ús molt semblant de l'expressió μειδίασαι ἄθανάτῳ προσώπῳ, pel que hi podria haver una possible al·lusió a l'episodi homèric, tal com indica Rissman²². En aquest passatge (fH14), Atena i Apol·lo han aturat la guerra i proposen un duel entre Hèctor i un aqueu, i d'entre els voluntaris per a l'enfrontament s'escull Àiax el Gran. Durant el combat es descriu l'expressió violenta i salvatge del guerrer, utilitzant l'expressió μειδιῶν βλοσυροῖσι

²² Rissman, L. (1983), p.12-13

προσώπασι, que conté el mateix verb que usa Safo, μειδιάω. És a dir, la poeta fa una analogia amb un passatge de la *Iliada*, modificant-ne el personatge referit, de manera que Àiax és a la guerra el que Afrodita pot ser a l'amor amb el seu poder. D'aquesta forma, modifica les connotacions que té φιλομειδής sobre l'actuació de sotmetiment a l'amor a través de μειδιαίσαισ', i la transforma en una guerrera.

A continuació, al vers 15, Afrodita s'adreça a Safo amb una sèrie de preguntes. L'ús de δηῖτε, 'de nou', en la pregunta, revela que la deessa ja coneix el motiu dels seus patiments, perquè ja els ha patit anteriorment, i s'hi pot intuir un cert to irònic, de queixa i reny d'Afrodita a Safo, tot i que està matisat per la benevolència amb què se'ns presenta la dea. Tot seguit, a la cinquena estrofa hi ha un crescendo d'interrogacions de les fonts d'injustícia que pateix Safo, a partir de la repetició d'aquest δηῖτε dues vegades més. Aquesta repetició denota la importància de la paraula, ja que implica que no és la primera vegada que Afrodita ajuda Safo, ni que Safo està patint per amor. Pot semblar que aquesta manera d'Afrodita d'adreçar-se a Safo, denota la subjectivitat de la poeta en presentar una deessa molt propera a ella, però aquesta mateixa relació, gairebé materno-filial, és la que trobem en molts episodis homèrics entre divinitats. En concret, podem relacionar aquesta escena amb l'episodi del cant V en què Dione rep Afrodita a l'Olimp després de ser ferida per Diomedes. Dione abraça la seva filla i li pregunta quina és la causa dels seus mals, i uns versos més endavant la consola, comentant amb resignació les penes que pateix i encoratjant-la a aguantar (fH15). De la mateixa manera, en aquest poema, Afrodita ve a socórrer la seva protegida, però no sense copsar la impaciència de la seva passió actual, que ha passat altres vegades i que probablement es repetirà en el futur.

En el vers 17, a més, amb l'ús del verb πείθω, 'persuadir', observem com es remarca el poder de la deessa d'enganyar i sotmetre a l'amor, que s'emmarca altre cop dins el conjunt d'elements relacionats amb els seus dots, vistos en la primera estrofa del poema.

A la sisena estrofa podem veure com Afrodita consola Safo a partir d'una reflexió sobre el ritme de la vida, sobre la seva variabilitat i circularitat, per la qual la seva infelicitat no serà eterna perquè la seva sort en un futur canviarà i ella serà la desitjada en l'amor. Mitjançant una successió d'oracions formades per contraposicions, hi ha una progressió des de l'exterior fins a l'interior de les seves emocions, el clímax de la qual és el verb φιλήσει. En aquesta repetició de frases amb una estructura reiterada, Keith²³ hi observa un to ritualístic, de manera que es

²³ Keith, S. (1976), p. 317

pot entendre l'estrofa com una forma d'encanteri d'Afrodita perquè l'estimada de Safo li sigui corresposta.

En l'últim vers de l'estrofa, κωὺκ ἐθέλοισα ens torna a suggerir el poder de la divinitat de subjugar persones i déus a la passió de l'amor, fins i tot en contra de la pròpia voluntat. Altre cop, ens ressona l'exemple homèric del poder d'Afrodita forçant Helena a l'amor en contra de la seva voluntat al cant III de la *Iliada* (fH7, fH8, fh13).

A l'última estrofa del poema es produeix un abandonament de l'escena mítica d'Afrodita, amb un retorn sobtat al present, i per tant, al ritualisme de la invocació de la primera estrofa. Amb aquest retorn al temps present del Jo poètic, observem com el poema segueix una estructura tripartida i anular, típica de la lírica monòdica, hereva de la lírica coral.

El llenguatge, excepte μερίμναν, d'un vocabulari d'ús més líric, segueix l'estructura de la fórmula de cortesia usada cap a les divinitats homèriques (fH16).

En darrer lloc, Safo demana a Afrodita que sigui la seva companya en la batalla, la seva aliada. Situant aquesta paraula, σύμμαχος, emfàticament en l'últim vers, l'adoni, culmina la metàfora bèl·lica de l'amor, i l'amant com a guerrer, que s'ha anat formant al llarg del poema, i es conclou la invocació per a l'ajut d'Afrodita amb una declaració figurativa de guerra a la seva amada.

En aquest últim vers, doncs, la influència directa d'Homer és clara, i, tot i ser una representació inusual d'una Afrodita bel·licosa, no present en l'imaginari homèric, també podem trobar casos a la *Iliada* en què la deessa actua com a aliada en la guerra. Aquest és el cas del cant XXI, en què Afrodita socorre Ares, Hera ho veu i envia Atena a ferir-la i pronuncia unes paraules cap als dos, en les quals anomena Afrodita aliada d'Ares (fH17).

Així doncs, podem veure que a nivell lèxic i estilístic aquest poema presenta característiques ambivalents, tant de la poesia èpica com de la poesia lírica, que produeixen unes imatges a partir de les quals es fa una unió de dues atmosferes molt diferents. Amb la modificació en els atributs d'Afrodita a través dels components homèrics, aquesta passa a ser una poderosa guerrera de l'amor, però, alhora, la introducció d'elements del llenguatge homèric fa que les emocions del Jo poètic es traslladin al nivell de l'experiència col·lectiva, representada pel mite.

4.2. Fragment 16²⁴

οἱ μὲν ἰππήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ί] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·
5 π[ά]γχυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι
π[ά]ντι τ[ο]ῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [ἀρ]ιστον
καλλ[ί]ποι]σ' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοι]σα
10 κωὺδ[ὲ] πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μ]παν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
]σαν
]αμπτον γὰρ [
]. . . κούφως τ[]οισ[.]ν
15 . .]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας·
τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι
20 πεσδομ]άχεντας.

En aquest fragment, a partir d'un proemi gnòmic en què s'exposen diferents opinions relacionades amb la batalla sobre què és el més bell, el Jo poètic expressa el que creu que és realment la cosa més bella, que és el que un estima. El centre del poema justifica la seva opinió a través d'una de les dones més famoses de la mitologia grega, Helena, que utilitza com l'exemple d'una dona que va seguir el seu desig i va marxar amb aquell que més estimava, oblidant-se del seu marit, la seva filla i els seus pares. A continuació, l'exemple d'Helena fa recordar al Jo poètic Anactòria, una de les noies del cercle de Safo que ha marxat, a qui estima i es lamenta per tornar-la a veure. Tot seguit, compara Anactòria als carros dels guerrers lidis, i, en forma d'estructura circular, expressa com a l'inici del poema, però aquest cop en un nivell individual, que la prefereix als homes que combaten. D'aquesta manera, es passa d'una afirmació general a una vivència personal a través del mite.

²⁴ He seguit l'edició de Voigt, E-M. (1971) per a la majoria del text, afegint, però, les conjeitures de Lobel, E. & Page, D. (1963), v.8 τὸν [πανάρ]ιστον; Schubart, v.13 Κύπρις ἄγναμπτον

Helena és present en diversos poemes de Safo, de forma directa o indirecta²⁵ (fS1), un fet no sorprenent tenint en compte que el tema central en els poemes de la poeta són Afrodita, la bellesa i l'erotisme femení. Safo tracta la seva relació íntima amb la deessa en el fr. 1, i el paradigma d'aquesta íntima relació amb la divinitat és Helena. En el fr. 1, Safo s'alinea amb un heroi que conversa amb la seva divinitat protectora, i una de les poques mortals amb qui Afrodita manté una íntima relació és Helena, com s'observa al cant III de la *Ilíada*, en l'episodi comentat prèviament (fH17).

On apareix explícitament és en aquest fragment, que probablement és un poema complet, tot i que el conservem amb llacunes, presumiblement pensat per ser representat en el cercle de noies de Safo, pel seu contingut moral i educatiu femení.

Aquest fragment és un testimoni de la supremacia de la bellesa d'Helena per sobre de tots els mortals en la tradició grega. En la tradició èpica, i en especial en Homer, apareix com un personatge ambigu i complex, amb una importància cabdal. Per als primers lírics, la seva figura té un interès particular, i és descrita amb trets contradictoris. Helena representa el *καλόν κακόν*, un 'mal bell', un tòpic també tractat per Hesíode, tant a *Treballs i dies* com a la *Teogonia*, amb la primera dona, Pandora. En ella la bellesa i la maldat van unides, ja que és una dona de gran bellesa i és la causant de la guerra, fet que l'assimila a la guerra mateixa, i per tant, el seu nom evoca la bellesa eròtica i simultàniament la tradició de la guerra de Troia.

L'Helena homèrica és considerada d'una gran bellesa (fH1), sovint igualada a la de les divinitats, però el fragment 16 és la primera font conservada en què s'afirma explícitament la supremacia d'Helena en bellesa respecte a tots els mortals.

El poema s'inicia amb un recurs típic: el tema principal del poema, que el trobem entre els versos 3 i 4, és el clímax d'una sèrie de temes populars amb els quals es compara, a partir de l'esquema d'un priamel. Aquesta figura retòrica consisteix en anomenar un llistat, en aquest cas breu, de qualitats que són comparades i superades per una cosa millor situada en la posició final per fer-hi èmfasi. La primera estrofa llança la pregunta de 'què és el més bell?', i primer presenta algunes declaracions generals que afirmen que el més bell és un exèrcit de genets, un d'infanteria o un de naval. En contraposició a aquestes, al vers 3 es desautoritza aquesta afirmació general en favor d'allò que el Jo poètic creu: enlloc de la preferència general de la guerra i la batalla, el Jo poètic prefereix l'amor.

²⁵ Fragments 17, 23, 44, 166...

Només el fet que els dos primers versos del poema siguin οἱ μὲν ἱππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων, οἱ δὲ νάων, tres elements bèl·lics, ja presenta des d'un inici una imatge que fa recordar les tropes de la guerra de Troia, el paradigma de la guerra, i per tant ja ens situa en l'esfera mítica. La construcció οἱ μὲν ἱππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων és una reminiscència de la forma homèrica en què sovint es presenten els exèrcits, πεζοί θ' ἱππῆες τε, 'a peu i a cavall', amb una fórmula fixa (fH2).

Al segon vers trobem ἐπί γᾶν μέλαιναν, un epítet comú en la poesia homèrica, i també, com ja hem vist, al fragment 1 de Safo (v.10), situat en posició final del vers. Algunes versions²⁶, però, suggereixen la lectura de μελαίναν (enlloc de μέλαιναν), que seria un genitiu plural, modificant νάων, ja que la fórmula μέλαιναι νῆες és també molt habitual en Homer (fH3), i en aquest context podria fer referència a les naus dels aqueus. Tanmateix, ἱππῶν i πέσδων no van adjectivats, i per simetria νάων podria no anar modificat per un adjectiu.

La primera estrofa inicialment sembla que presenta dos elements oposats, la guerra i l'amor, representat pel verb ἔραται, però l'afirmació del Jo poètic, que marca un contrast amb l'anterior a partir de la partícula δὲ (v.3), pot tenir dues interpretacions: o bé corregeix l'afirmació general, o bé la relativitza, és a dir, que 'el que un estima' engloba la preferència bèl·lica. Aquesta interpretació està recolzada per ὅττω (v.3), el genitiu singular neutre del pronom ὅστις, que emfasitza el caràcter genèric de l'afirmació, el qual podria incloure una persona, o una campanya militar com la cosa més bella. L'evidència homèrica demostra que en la tradició grega arcaica es desitja i es prefereix per damunt d'altres coses la batalla. Tot i que la majoria de vegades el verb ἔραμαι, tant a la *Iliada* com a l'*Odissea*, té com a objecte (en genitiu) *dones*²⁷, o també *rius* o *femelles*, també hi ha dos casos a la *Iliada* en què el verb va referit a la idea de la guerra: el discurs de Nèstor del cant IX als aqueus, i el discurs d'Aquil·les per encoratjar els Mirmídonos al combat al cant XVI (fH4). També en l'obra homèrica trobem exemples de priamels que indiquen que es pot preferir la guerra a altres coses (fH5), per la qual cosa la idea de la guerra com a objecte abstracte estimat és present en la tradició, i també és possible que estigués en la ment de l'auditori d'aquest poema.

L'explicació de l'afirmació de Safo és desenvolupada a través d'un altre mecanisme habitual: l'al·lusió a un exemple mític. A la segona estrofa, Safo se serveix de l'exemple d'Helena per comprovar la certesa de la seva afirmació. Per Helena, el més bell és el seu amant, Paris, pel qual abandona casa seva i la seva família. A partir d'aquest exemple, passa de la singularitat, a

²⁶ Esmentat per Rissman (1983), p.34, les edicions de Schubart, W. (1948), *Philologus* 97, i Wills, G. (1967), *AJP* 88.

²⁷ Alguns exemples: Helena, II. III, v. 446; Hera, II. XIV, v. 328; Polimela, II. XVI, v. 182

l' hora de descriure la seva preferència, usant els singulars ἔγω (v.3) i τις (v.4), a la col·lectivitat, ja que Helena li serveix per universalitzar una experiència particular, i tal com diu, fer-la comprensible a tothom. Amb l'ús dels substantius πάνχου, 'del tot', i πάντι, 'a tothom', trasllada la perspectiva individual a la comunitat.

Helena és per a la tradició el paradigma del més bell i alhora l'exemple d'una persona que ho va abandonar tot pel que creia que era més bell, i per aquest motiu és una bona il·lustració de què és τό κάλλιστον, el més bell.

Però la partida d'Helena amb Paris va causar la guerra de Troia, i per aquest motiu l'exemple de Safo no és contrari al que "alguns estimen", sinó que hi està estretament lligat. La tria concreta d'aquest exemple mític s'emfasitza per l'al·lusió del vers 1 a les tropes de la guerra de Troia. Per l'estructura del priamel entenem que "la cosa més bella" és el que un estima, i no allò dit prèviament, però amb la introducció d'Helena observem que el seu exemple és paradoxal, perquè la seva història és inseparable de la guerra de Troia. Amor i guerra representen les dues cares del mateix esdeveniment, són oposats però intrínsecs al mateix personatge.

A l' hora de presentar Helena, Safo para una especial atenció en el seu rol com a subjecte, iniciadora del conflicte, tal com es descriu en Homer. Del vers 7 fins a l'11 trobem relatat l'acte que va cometre, el d'abandonar el marit, la filla i els pares per marxar cap a Troia amb Paris. Aquests versos els trobem desenvolupats en el cant III de la *Iliada*, a l'episodi de la τεichoσκοπία, la contemplació d'Helena des de la muralla al camp de batalla en el qual estan a punt de combatre Paris i Menelau.

En els versos 139-140 (fH6), Iris, després de parlar amb Helena perquè es dirigeixi a la muralla, li infon el record del marit, la vila i els pares que ha abandonat, seguint una estructura molt semblant a la dels versos de la segona i la tercera estrofes del poema:

- Safo, Fr. 16: (...) τὸν ἄνδρα τὸν [πανάρ²⁸]ιστον, (...) παῖδος, (...) φίλων το[κ]ήων
- Homer, Il. III, 139-140: (...) ἀνδρός τε προτέρου, (...) ἄστεος, (...) τοκήων

Seguint la conjectura de Lobel i Page, Safo anomena Menelau el més excel·lent, i també afegeix l'adjectiu φίλων als pares. En canvi, en Homer veiem una tensió entre la consideració de Menelau com a marit abandonat i la consideració de la resta dels herois cap a ell. Menelau és tractat amb inferioritat per altres herois i pel mateix narrador²⁹, tot i que, a diferència d'altres herois, no té relacions amb altres dones. Tot i així, Helena el considera millor que Paris, que és

²⁸ Conjectura de Lobel, E. & Page, D. (1963)

²⁹ Il. XVII, 588; Il. X, 121; Il. VII, 104-108.

inferior en la batalla i en la ment³⁰. És plausible que Safo tingués en ment aquest episodi, com també podria ser que evoqués les paraules d'elogi d'Helena a Menelau al cant IV de l'*Odissea*, en la visita de Telèmac a Esparta (fH7), a través de les quals lloa el seu seny i el seu aspecte.

La visió homèrica és la d'Helena relacionada amb la culpa, com observem al mateix episodi de la *τειχοσκοπία*, en el qual els ancians la reconeixen com la causa de la guerra (fH8), tot i que en els versos següents Príam la considera innocent. A continuació, Helena li respon, penedint-se de les seves accions i inculpanent-se, fent referència a la vida que ha abandonat per Paris (fH9). Ella mateixa en diverses ocasions s'anomena *κυνῶπις*, 'cara de gossa', de forma despectiva.³¹

Tanmateix, com hem vist a l'episodi del cant IV de l'*Odissea* (fH7), en explicar el seu penediment, també hi pren part Afrodita, ja que quan va cometre aquest acte reprovable estava sota l'encanteri de la deessa. En aquest poema, Safo resumeix la submissió d'Helena a l'encanteri d'Afrodita al vers 11 amb el verb *παράγαγ'*, tot i que en el text hi ha una llacuna i *Κύπρις* seria una conjectura de Schubart. En la lírica grega arcaica, *παράγω* s'utilitza per descriure una força no racional que interfereix en l'intel·lecte d'una persona i les seves decisions, capgirant les seves intencions, i aquesta submissió és atribuïda sovint a les divinitats eròtiques, com ja hem desenvolupat prèviament en el fragment 1.

Així doncs, pels episodis homèrics a què possiblement es fa referència, Safo subratlla diversos aspectes d'Helena que comparteix amb Homer: l'acció que va cometre i el fet que va estar sota l'encanteri d'Afrodita.

Aquests dos aspectes fan que l'Helena de Safo sigui ambigua, així com el propòsit de la poeta situant-la com a exemple. Safo no la presenta com a culpable de manera explícita, ja que no anomena Paris ni les conseqüències bèl·liques que tindran el seus actes, sinó que focalitza l'acció en el marit abandonat. Per altra banda, sí que segueix el retrat homèric d'una Helena que va actuar presa per un encanteri, motiu pel qual no és moralment responsable per complet de la seva acció. Una qüestió central sobre el propòsit de l'exemple és si el Jo poètic considera que Helena, abandonant el marit, la filla i els seus pares per perseguir el que estimava va desobeir la moral correcta, o si seguint Paris va obeir la llei de l'amor, que és seguir el que un estima.

Alguns estudiosos, com Most³², sostenen que Helena és innocent, al·legant que Safo descarta l'esquematzació tradicional del personatge en l'èpica com a culpable de la guerra i crea una

³⁰ Il. III, 428-436

³¹ Per exemple, Il. III, v. 180

³² Most, G. W. (1981)

nova visió lírica que trenca amb la representació anterior. Com a resposta a aquesta interpretació, Rosenmeyer³³ considera que aquesta és una visió massa regulada i fixa de la tradició èpica, ja que tampoc sabem en quin estat de fixació es trobava en temps de Safo com perquè la poeta s'hi pogués contraposar. A més, el fet que no hi hagi una referència específica a la culpa d'Helena no necessàriament vol dir que no hi al·ludeixi: el mite té un significat intrínsec, una història a la que s'al·ludeix sense necessitat de ser tota ella explicada, perquè l'auditori ja la coneix. Només el fet d'anomenar-la ja evoca l'èpica homèrica, i el cicle èpic, que Safo i l'auditori tenien present.

La quarta estrofa, tot i que la conservem amb moltes llacunes, explica com Helena va ser presa per l'encanteri d'Afrodita, i el mite d'Helena li fa recordar Anactòria, l'objecte del seu desig, que no és present. Així doncs, a través d'aquests versos es fa la transició del pla mític al present i al nivell individual. A continuació, a l'última estrofa, de forma paral·lela a la primera, utilitza la comparació de l'inici del poema amb alguna diferència: l'element bèl·lic ara és representat per l'exèrcit lidi, i el compara, no amb un sentiment general ("el que un estima"), sinó amb les qualitats particulars d'Anactòria que provoquen l'enamorament del jo poètic.

L'ús d'aquest paral·lelisme ens fa preguntar-nos altra vegada el sentit de l'exemple d'Helena, ja que, si Helena fa que el Jo poètic recordi Anactòria, pot ser perquè participa de les qualitats del personatge mític, la seva bellesa paradigmàtica i alhora la seva absència (οὐ παρeοίσας), i per tant, actua com a objecte, o bé perquè, com a paradigma d'una persona que va perseguir el que més estimava, li recorda al Jo poètic què és el que més estima. Helena mostra les dues perspectives alhora, la d'objecte i la de subjecte, per això el record pot tenir els dos significats al mateix temps. En el primer cas, Helena s'identifica amb Anactòria, i en el segon, amb el Jo poètic, que és l'agent del poema, perquè la passió d'Helena que la fa abandonar-ho tot és la passió que té el Jo poètic. Si es té present aquest símil, aleshores Anactòria, το κάλλιστον, és igualable a Paris en el nivell mític.

Tot i així, no és un paral·lelisme exacte, i la diferència la trobem als versos 11 i 15, amb els verbs (οὐδὲ) ἐμνάσθη i ὀνέμναισ'. Helena no va recordar-se de la seva família, i en canvi, la mateixa Helena és la que fa a Safo recordar-se d'Anactòria. A més, el Jo poètic no marxa amb Anactòria. Per tant, es produeix una assimilació amb Helena, però la diferència és que tot i estar presa per la mateixa passió, ella no és transgressiva, Helena no és un model d'actuació per a l'audiència, Safo sí; mentre Helena comet un acte d'infidelitat, Safo controla aquesta passió a través de la poesia, que li fa recordar.

³³ Rosenmeyer, P. A. (1997), p. 142

El desig d'Helena per Paris resulta en una guerra, però la passió de Safo per Anactòria no ho farà. A l'última estrofa del poema, el Jo poètic afirma la seva preferència pel caminar d'Anactòria i la seva brillantor a l'esplendor de les tropes de l'exèrcit lidi. A través de l'adjectiu λάμπρον (v. 18), atorga a la noia una qualitat que distingeix els guerrers en la seva brillant armadura i les armes, i d'aquesta manera la seva estimada està retratada com una guerrera armada.

En el llenguatge homèric, λαμπρός és un adjectiu molt comú que s'aplica a les armes i a les armadures, però també al sol, especialment en relació als cossos divins (fH10). Aquests dos usos només convergeixen una vegada en Homer, referint-se a Aquil·les, quan, aquest, amb la seva armadura, és comparat a l'estrella Sírius, (l'estrella més brillant del firmament), l'únic cop que s'utilitza aquesta comparació referida a un mortal (fH11). El fet que Safo l'usi per a Anactòria, la comparació podria suggerir que Anactòria és considerada superior als soldats lidis.

A més, en època de Safo, Troia formava part de l'imperi lidi, de manera que la comparació amb l'episodi mític és encara més evident. Els guerrers lidis són l'equivalent contemporani dels soldats homèrics. D'aquesta manera, tal com esmenta Rissman³⁴, el nivell mític i el nivell contemporani s'uneixen, combinant el passat homèric i el present de Safo, per formar una unitat poètica de dues històries d'amor.

Aquest poema, doncs, s'estructura en tres plans: un pla general, en què es contrasten, tot i que de forma ambigua, dues esferes, unes imatges bèl·liques i allò que un estima, un pla mític assolit a través de l'al·lusió a Helena d'Esparta, i un últim pla, present i individual, que suggereix que la diferència de les dues esferes realment no hi és. Finalment, amb l'exemple i la descripció del seu amor, Anactòria demostra que l'amor mateix pot ser un tipus de guerra.

En un nivell lèxic, podem observar que els tres plans estan units pel vocabulari de la bellesa i de l'amor. Al vers 3 trobem το κάλλιστον, que es relaciona amb κάλλος, al vers 7, i fins i tot es pot interpretar que juga amb καλλίποιος' (aorist actiu de καταλειπω) que ressona a l'arrel de κάλλος. A l'última estrofa, el vers 17 canvia la paraula i es substitueix per ἔρατον, i d'aquesta manera confirma la declaració de la 1a estrofa: el més bell és *eros*. Aquesta última estrofa torna a ser una afirmació en primera persona (βολλοίμαν), com trobem al vers 3 (ἔγω δὲ). Tanmateix, la seva veu no cancel·la les anteriors, sinó que la seva funció és la d'intensificar el seu significat.

³⁴ Rissman, L. (1983), p. 46-47

La lectura tradicional d'aquest fragment, com és la de DuBois³⁵, és que el punt de vista individual del Jo poètic és subversiu respecte de l'opinió general, paradigma de la tradició èpica, i que per tant Safo fa una transformació completa del material èpic, a partir d'una redefinició d'Helena. Però probablement no hi ha aquesta separació tant marcada, sinó que, com apunta Rosenmeyer (1997), "In fr. 16, Sappho reveals in several ways how crucial other literary voices are to her own self-definition, how she fits into a larger literary framework." (p. 145), és a dir que, més aviat, hi ha un reconeixement de la complexitat de la història i el rerefons del qual ella beu, i no una destrucció de la tradició, sinó la inclusió d'aquesta en el seu punt de vista. El fet d'iniciar el poema amb un priamel, en què es veu a ella en relació amb les altres veus, de forma agonística, en desacord amb aquestes, o com a síntesi de les altres visions, indica que està en comunicació amb les visions prèvies.

³⁵ DuBois, P. (1978)

5. CONCLUSIONS

Aquest últim apartat el dedicaré a fer una síntesi dels aspectes més rellevants del treball realitzat. Per fer-ho, prendré com a referència els objectius que he plantejat a l'inici d'aquest treball.

Pel que fa al primer objectiu, el d'identificar les característiques de la tradició oral presents en l'obra de Safo i la relació de la poeta amb la seva comunitat, he pogut determinar la importància cabdal del context performatiu en què es desenvolupa la poesia no coral de Safo: un grup femení restringit, centrat en les qüestions de la vida de les dones, en relació amb la seva vida familiar, com la maternitat o la preparació per al matrimoni, i tot allò relacionat a les situacions que podien viure, els podien preocupar, o els concernien com a dones. Alhora també cal destacar, com hem observat, la participació de divinitats femenines relacionades amb l'amor i les qualitats femenines, és a dir, que també hi havia un component cultural.

Tots aquests trets es tradueixen tant en el contingut dels poemes com en la seva forma, com hem pogut distingir en l'anàlisi dels dos fragments. Formalment, els dos tenen una estructura ternària circular, que es caracteritza per una part inicial i una part conclusiva que se situen en el present, i una part central en què es desenvolupa l'episodi mític, al passat: en el fr.1, el descens d'Afrodita des de l'Olimp, i en el fr. 16, el rapte/fugida d'Helena d'Esparta a Troia. Aquesta estructura és una reminiscència de la lírica coral preliterària, que és l'origen de la monodia, com hem vist. En aquesta hi tenia transcendència l'element ritual i la veneració a la divinitat, i aquests trets són els que observem en el fr. 1, que conserva, tot i que amb modificacions, les característiques d'una pregària a una divinitat.

El contingut també és inseparable de l'audiència a la qual va dirigida, com observem amb l'elecció dels temes dels dos fragments: tant en el fr. 1 com en el fr. 16, es tracta el tema de l'absència i el patiment que aquesta causa, el record i l'enamorament, que són totes situacions que les noies del cercle podien experimentar. L'elecció dels episodis mítics també està al servei de la comunitat, com veiem de forma explícita en el fragment 16, ja que l'exemple d'Helena s'utilitza per fer comprensible a tothom l'afirmació presentada a la primera estrofa, i també en el fragment 1, perquè Afrodita és la divinitat central de la comunitat.

La importància de la performance també l'he poguda distingir en relació a la funció de Safo en el cercle, ja que la seva posició en la representació com cantant solista es tradueix en una funció més transcendental dins de la comunitat, que és la de representant del grup. Aquesta qüestió la veurem relacionada amb el tercer dels objectius presentats a la introducció.

Quant al segon objectiu plantejat, el de distingir quin tractament fa Safo de la seva herència èpica, comentaré primer els elements de similitud trobats. El més destacat és el mecanisme de l'al·lusió, que observem a nivell formal i temàtic. A nivell formal, ressaltó especialment la presència d'epítets i fórmules homèriques, ja sigui idèntics o amb variacions, i el joc amb els ressons d'alguns versos que devien ser coneguts per l'auditori. A nivell temàtic, en els dos fragments es mantenen algunes de les representacions típiques i els atributs dels personatges homèrics: Afrodita és la deessa de l'amor per excel·lència, i en el fragment 1 es destaquen els seus poders de seducció i submissió amorosa, així com la seva genealogia homèrica; per la seva banda, Helena és usada com a exemple d'allò més bell, i per tant, tot i que amb alguna diferència, com he analitzat en el comentari del fragment, segueix la representació homèrica. A més, Safo també manté, en part, la consideració de la culpabilitat d'Helena, tot i que de forma ambigua.

A nivell general, també s'hi observa la presència de descripcions que al·ludeixen a referències visuals d'escenes i episodis mítics representats en l'èpica. Entre aquestes destaquen sobretot les al·lusions bèl·liques, que alhora són un dels trets principals de distinció entre el tractament mític homèric i el de Safo. D'entre aquests, destacaré els exemples més representatius presents en els dos fragments: en el fragment 1, la caracterització bèl·lica d'Afrodita mitjançant l'atribució de qualitats guerreres dins de l'àmbit de l'amor; en el fragment 16, l'assimilació d'Helena a la Guerra de Troia, que observem per mitjà de les imatges d'exèrcits descrites.

A part de la temàtica bèl·lica, en el cas d'Helena, Safo subratlla la seva acció com a agent en la seva fugida cap a Troia, tot i estar sota els efectes de l'encanteri d'Afrodita. En el fragment 1, també és destacable la relació propera i íntima entre el Jo poètic i la deessa.

En termes generals, el que podem observar, és, doncs, el manteniment d'alguns elements i la reinterpretació d'alguns altres amb el propòsit que aquests fossin significatius per a la audiència a la que anaven dirigits els poemes.

Pel que fa a l'últim objectiu plantejat, el d'observar si en aquests trets diferencials hi ha una transició quant a la definició del Jo respecte de l'obra d'Homer, no he pogut arribar a una conclusió determinant, però sí que l'he pogut relacionar amb el primer objectiu, en el qual he destacat la importància del context performatiu i la funció de Safo com a representant del grup. Sí que podem observar, en Safo, una consciència de la seva funció en la comunitat, per l'elecció d'un llenguatge i un discurs que s'emmarca en el rerefons cultural que és l'èpica homèrica, i unes situacions més de tipus formular, combinades amb l'elecció de situacions més de tipus personal, de manera que en alguns casos fa un ús modificat del material èpic, perquè té una altra funció comunitària. Tanmateix, és possible que aquestes experiències amoroses

particulars fossin presentades més aviat com experiències emocionals imaginàries que fossin d'interès pel cercle al qual pertanyia. La funció d'aquestes experiències seria la d'una generalització, un trasllat de les emocions privades a una forma visible i comunicable per mitjà de les escenes èpiques, a partir de la recreació de personatges mítics com Helena, Hèctor i Andròmaca, Afrodita, personatges que són paradigmàtics de les relacions personals humanes. Tenint en compte això, podem interpretar que el tractament poètic de Safo és una unió d'aquestes dues esferes, l'una de les quals, l'èpica, és una eina per a vehicular les emocions, que poden ser de tipus paradigmàtic, pròpies de la poesia lírica.

En l'elaboració d'aquest treball, he tingut algunes limitacions: en un principi, la gran envergadura de possibles temes cap als quals em podia decantar em va dificultar l'acotació del tema; durant el procés d'estudi, a causa de l'antiguitat de l'època treballada, m'he trobat amb dificultats a l'hora de seguir hipòtesis i teories que seguissin en termes generals la mateixa línia de pensament, i sovint m'he topat amb moltes opinions contràries.

Com a valoració final, puc dir que aquest treball m'ha permès fer una extensa introducció a algunes de les qüestions principals de la literatura grega d'època arcaica, moltes de les quals en l'actualitat són un debat de múltiples visions, i m'ha permès comprendre la complexitat d'aquestes, alhora que també m'ha donat moltes eines metodològiques per continuar en la recerca d'aquest marc teòric. A més a més, aquesta investigació m'ha fet sorgir nous interessos que em poden servir com a futures línies d'estudi, entre els quals destacaria la relació del gènere femení amb la producció literària a rel de la difusió de l'escriptura, una idea presentada per Rosenmeyer³⁶. L'evolució de la lírica cap a la producció escrita va poder afavorir que el mode de representació pogués ser privat, una esfera a la qual les dones tenien més accés que no a l'esfera pública, reservada als homes, i a conseqüència, aquest fet podria haver afavorit la participació femenina en la producció literària.

³⁶ Rosenmeyer, P. A. (1997). *Her Master's Voice: Sappho's Dialogue with Homer*

6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adrados, F. R. (1980). *Lírica griega arcaica*. Editorial Gredos
- Adrados, F. R. (1976). *Orígenes de la lírica griega antigua*. Revista de Occidente
- Blondell, R. (2010). Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric, *American Journal of Philology*, 131 (3), 349-391
- Campbell, D. A. (2003). Monody. En Easterling, P. E., i Knox, B. M. W. (Eds.) *The Cambridge History of Classical Literature* (Vol. 1). Cambridge University Press
- Campbell, D. A. (1983). *The Golden Lyre: the Themes of the Greek Lyric Poets*. Duckworth Books
- DuBois, P. (1978). Sappho and Helen. *Arethusa*, 11 (1/2), 89-99
- Fowler, R. (1954). *The nature of Early Greek Lyric: three preliminary studies*. University of Toronto Press
- Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia Antigua*. Quaderns Crema
- Hornblower, S., i Spawforth, A. (Eds.). (1996). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press
- Miller, P. A. (1994). *Lyric Texts and Lyric Consciousness*. Routledge
- Most, G. W. (1981). Sappho Fr. 16. 6-7 L-P. *The Classical Quarterly*, 31 (1), 11-17
- Nagy, G. (1994). Genre and Occasion. *Mètis: anthropologie des mondes grecs anciens*, 9 (1), 11-25
- Page, D. L. (1959). *Sappho and Alcaeus: An introduction to the study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford University Press
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Parry, A. (Ed.). Oxford University Press
- Rissman, L. (1983). *Love as war: Homeric Allusions in the poetry of Sappho*. Königstein/Ts.
- Riu, X. (2003). Sobre los géneros literarios en la literatura griega. *Myrtia*, 18, 21-56
- Rosenmeyer, P. A. (1997). Her Master's Voice: Sappho's Dialogue with Homer. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, *Memoria, arte allusiva, intertestualità*, 123-149
- Segal, C. (1974). Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry. *Arethusa*, 7 (2), 139-160
- Stanley, K. (2003). The role of Aphrodite in Sappho Fr. 1. *Greek, Roman and Byzantine studies*, 17 (4), 305-321
- Stehle, E. (1997). *Performance and gender in Ancient Greece*. Princeton University Press
- West, M. L. (1989). *Introduction to Greek Meter*. Oxford University Press

Edicions:

Creus, E. (2022). *Safo de Lesbos: «I desitjo i cremo» (Poesies incompletes)*. Proa

Muehl, P. von der (1962). *Homeri Odyssea*. Teubner

Page, D. L. (1959). *Sappho and Alcaeus: An introduction to the study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford University Press

Voigt, E-M. (1971). *Sappho et Alcaeus, Fragmenta*. Athenaeum - Polak & Van Gennepe

West, M. L. (1937). *Homeri Ilias*. Teubner

Traduccions:

Sabaté, P. (2019). *Homer: Ilíada*. Bernat Metge Universal

Mira, J. F. (2011). *Homer: Odissea*. Proa

Recursos digitals:

Crane, G. R. (1995). *Perseus Digital Library*. The Perseus Project. Tufts University

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search>

ANNEX

Edicions

-Text original:

Muehl, P. von der (1962). *Homeri Odyssea*. Teubner

West, M. L. (1937). *Homeri Ilias*. Teubner

-Traduccions utilitzades pels versos citats:

Sabaté, P. (2019). *Homer: Ilíada*. Bernat Metge Universal

Mira, J. F. (2011). *Homer: Odissea*. Proa

*fH= fragment Homer

Annex Fragment 1

- fH1*: exemple de la representació d'una divinitat asseguda en un tron

II, XVIII, v.389-390:

τὴν μὲν ἔπειτα καθεῖσεν ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦλου
καλοῦ δαιδαλέου: ὑπὸ δὲ θρήνυς ποσὶν ἦεν

*Va fer-la seure al damunt d'un tron de tatxes daurades
bonic i ben fet, i als peus un escambell va posar-li (...)*

-fH2: ús de l'adjectiu ποικίλον

II, XIV, v.215, v.219.

ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
ποικίλον, ἔνθα δὲ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο:

*Així va parlar, i del pit tot d'una va deslligar-se
el cinyell brodat i adornat que tots els encants contenia.*

-fH3: alguns exemples de l'ús de l'epítet.

II, XIV, v.193: τὴν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη

II, XXIII, v.185: ἀλλὰ κύνας μὲν ἀλαλκε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη

-fH4: ús de l'adjectiu δολομήτις

II, I, v.540: τίς δ' αὖ τοι δολομήτα θεῶν συμφράσσατο βουλᾶς;

¿Qui dels déus, pensaenganyats, ja torna amb tu a conjurar-se?

-fH5: δαμνάω

II, XIV, v.198-199:

ἄδος νῦν μοι φιλότιτα καὶ ἴμερον, ᾗ τε σὺ πάντας

δαμνᾷ ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους.

*Dona'm ara mateix l'amor i el desig amb què domes
tots els immortals i tots els homes que moren.*

-fH6: δαμάζω

II, XIV, v.315-316:

οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὦδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσαν,

(...) *que mai abans el desig d'una dona o d'una deessa
no m'ha domat el cor vessant-se'm pel pit tant com ara, (...)*

-fH7: Exemple del poder de submissió d'Afrodita
II. III, v.399:

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;

Divina ¿per què amb això sempre tens tant de ler d'enganyar-me?

-fH8: El poder d'engany d'Afrodita

II. III, v.405:

τοῦνεκα δὴ νῦν δεῦρο **δολοφρονέουσα** παρέστης;

¿per això ara mateix te'm presentes pensant com pots enganyar-me?

-fH9:

Episodi en què Diomedes fereix Afrodita: II. V, v.311-430.

II. V, v.428-430:

‘οὐ τοι τέκνον ἐμὸν δέδοται πολεμήϊα ἔργα,
ἀλλὰ σύ γ' ἱμερόεντα μετέρχεο ἔργα γάμοιο,
ταῦτα δ' Ἄρηϊ θεῶ καὶ Ἀθήνῃ πάντα μελήσει.

*A tu, filla meua, no et són donats els treballs de la guerra,
així que ocupa't dels teus, que són els treballs de les noces,
que ja en tindran cura Atena i Ares que es llança amb empena.*

-fH10: exemples de l'ús de l'epítet

II. VIII, v.88: φασγάνω ἄϊσσων, τόφρ' Ἑκτορος **ὠκέας ἵπποι**

(...) *llançant-s'hi amb el punyal, els cavalls rabents del gran Hèctor (...)*

II. VIII, v.402-403: Zeus a Iris sobre Atena i Hera

γυιώσω μὲν σφωῖν ὑφ' ἄρμασιν **ὠκέας ἵππους**,
αὐτὰς δ' ἐκ δίφρου βαλέω κατὰ θ' **ἄρματα** ἄζω:

(...) *penso deixar-los tot d'una els cavalls rabents sense potes
i a elles les faré caure i els faré a míques el carro.*

-fH11: πύκνα δίννεντες πτέρ' (v. 11)

Od. II, v.151 ἐνθ' **ἐπιδινηθέντε** τιναξάσθην **πτερὰ πυκνά**

(...) *l'una i l'altra, batent fort les ales, giraren en cercle (...)*

-fH12: exemple de l'ús d'αἶψα δ' ἐξίκοντο

II. V, 367: **αἶψα** δ' ἔπειθ' **ἵκοντο** θεῶν ἔδος αἰπὸν Ὀλυμπον:

Tan bon punt a la seu dels déus, l'Olimp escarpat, arribaren (...)

-fH13:

II. III, v.424-425:

τῇ δ' ἄρα δίφρον ἐλοῦσα **φιλομειδῆς Ἀφροδίτη**
ἀντί' Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα:

*Li va agafar un tamboret Afrodita que estima el somriure,
i la va dur de la mà i la va asseure davant d'Alexandre.*

-fH14: semblança de l'ús de l'adjectiu μειδιαίσαισ' al passatge iliàdic.

II. VII, 211-213:

τοῖος ἄρ' Αἴας ὄρτο πελώριος ἔρκος Ἀχαιῶν
μειδιῶν βλοσυροῖσι **προσώπασι**: νέρθε δὲ ποσσὶν
ἦϊε μακρὰ βιβάς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος.

*Així Aiant gegantí, el mur dels aqueus, es dreçava
somniaient amb la cara ferotge i, per davall, amb les cames
feia grans passos, brandant la llança d'ombra allargada.*

-fH15: Afrodita retorna ferida a l'Olimp, on la rep Dione

II. V, v.373-374:

τίς νῦ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐραϊνίωνων
μασιδίως, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ;

*¿Quin dels déus fills del Cel t'ha fet això, filla meva,
perquè sí, com si haguessis fet res de mal a la vista dels altres?*

II. V, v.382: 'τέτλαθι τέκνον ἐμόν, καὶ ἀνάσχεο κηδομένη περ

Tingues coratge, filla, i aguanta encara que et dolgui.

-fH16: exemple de pregària de Diomedes a Pal·las Atena

II. V, v. 115-118

ἄκλυθί μευ αἰγιόχοιο Διὸς τέκος Ἄτρυτώνη,
εἴ ποτέ μοι καὶ πατρὶ φίλα φρονέουσα παρέστης
δηΐφ' ἐν πολέμῳ, νῦν αὖτ' ἐμὲ φίλαι Ἀθήνη;
δοῦς δέ τέ μ' ἄνδρα ἐλεῖν καὶ ἐς ὄρμην ἔγχεος ἐλθεῖν (...)

*-Escolta'm, filla de Zeus de la darga de cabra, Atritone,
si mai, benvolent, ens has fet costat, a mi i al meu pare,
a la guerra enemiga, ara també, estima'm, Atena.
Fes que mati aquest home i que el tingui a l'abast de la llança (...)*

-fH17: Afrodita com a aliada d'Ares

II. XXI, v.430-431:

ὄδδ' ἐτε θαρσαλέοι καὶ τλήμονες, ὡς Ἀφροδίτη
ἦλθεν Ἄρη **ἐπίκουρος** ἐμῷ μένει ἀντιόωσα

*(...) i que siguin tan gosats i soferts com ara Afrodita,
que ha vingut d'aliada d'Ares, i amb mi ha volgut encarar-se.*

Annex Fragment 16

fH1: exemples de la bellesa d'Helena

Il. III, v. 158: αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν:

(...) *que a les deesses que no moren s'assembla que espanta;*

fH2: descripció dels exèrcits homèrics

Il. II, v.809-810:

πᾶσαι δ' ὠῖγνυντο πύλαι, ἐκ δ' ἔσσυτο λαὸς
πεζοὶ θ' ἰππῆές τε: πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει.

*Van obrir-se totes les portes i van sortir-ne les tropes,
que anaven a peu i a cavall, i va alçar-se un gran rebombori.*

Od. XXIV, v. 70:

πεζοὶ θ' ἰππῆές τε: πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει

(...) *uns dalt dels carros i uns altres a peu, i s'alçà un gran estrèpit.*

fH3: ús de μέλαινοι νῆες

Il. II, v.524: τοῖς δ' ἅμα τεσσαράκοντα **μέλαινοι νῆες** ἔποντο.

Il. VIII, v.222: στή δ' ἐπ' Ὀδυσσῆος μεγακῆτεϊ **νηῖ μελαίνῃ**

fH4: el desig de la guerra

Il. IX, v. 63-64:

ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος
ὄς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος.

*No és dins de cap germandat ni té lleis ni llar aquell home
que desitja entre gent del mateix país la guerra que glaça.*

Il. XVI, v. 207-208:

ταῦτά μ' ἀγειρόμενοι θάμ' ἐβάζετε: νῦν δὲ πέφανται
φυλόπιδος μέγα ἔργον, ἔης τὸ πρὶν γ' **ἐράσασθε.**

*Això dèieu de mi, quan us aplegàveu; ara se us mostra
un gran treball de batalla, que era el que abans desitjàveu.*

fH5: exemples de priamels en què es prefereix la guerra

Il. XIII, v. 636-639:

πάντων μὲν κόρος ἐστὶ καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος
μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο,
τῶν πέρ τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι
ἢ πολέμου: Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν.

*De tot, tard o d'hora, t'atipes, del sol, de l'amor, de la dolça
música i del cant, i també del ball sense blasme,
i de tot voldries gaudir fins que no te'n quedessin més ganes,
tret del combat, però els troians no s'atipen de lluites.*

Od. XIV, v. 222-227:

τοῖος ἔα ἐν πολέμῳ: ἔργον δέ μοι οὐ φίλον ἔσκεν
οὐδ' οἰκωφελίη, ἣ τε τρέφει ἀγλαὰ τέκνα,
ἀλλά μοι αἰεὶ νῆες ἐπήρετμοι φίλαι ἦσαν
καὶ πόλεμοι καὶ ἄκοντες εὖξεστοι καὶ οἴστοι,
λυγρὰ, τὰ τ' ἄλλοισὶν γε καταριγηλὰ πέλονται.
αὐτὰρ ἐμοὶ τὰ φίλ' ἔσκε τὰ που θεὸς ἐν φρεσὶ θῆκεν:

*Tal era jo en el combat. No em plaïa el treball de la terra,
ni el de la casa, que cria i fa créixer uns fills gloriosos.
M'han agradat els vaixells de bons remes, aleshores i sempre,
tant com la guerra, els combats, i les llances polides, les fletxes:
coses funestes que són un horror i un espant per als altres,
però que a mi m'agradaven; qui sap si algun déu m'hi incitava.*

fH6: episodi de la τειχοσκοπία (II. III, v. 121-244)

II. III, v.139-140:

ὣς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ
ἀνδρὸς τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκίων:

*Així va parlar la deessa i dins del cor va ficar-li
el dolç desig de l'home d'abans, de la vila i dels pares.*

fH7: elogi d'Helena a Menelau en recordar la victòria aquea

Od. IV, 259-264:

χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι
ἄψ οἰκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη
δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,
παῖδά τ' ἐμήν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε
οὐ τευ δευόμενον, οὐτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος.

*(...) ja s'alegrava el meu cor, que s'havia girat i buscava
com retornar, lamentant la follia en la qual Afrodita
va fer-me caure quan m'allunyà de la pàtria i la terra,
abandonant una filla, la cambra nupcial i el meu home,
un que no era inferior a cap altre ni en seny ni en aspecte.*

fH8: Helena com a culpable de la guerra

II. III, v. 156-158:

‘οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὅπα ἔοικεν:

*-No és d'estranyar que els troians i els aqueus de belles gamberes
pateixin dolors tant de temps per una dona com ella,
que a les deesses que no moren s'assembla que espanta.*

fH9: Helena es penedeix i es culpa a ella mateixa

II. III, v. 173-175:

ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὀππότε δεῦρο
υἱεῖ σφ' ἐπόμεν θάλαμον γνωτοῦς τε λιποῦσα
175παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.

*Tant de bo que hagués preferit una mala mort aquell dia
que vaig seguir el teu fill i vaig deixar el llit del meu home
i la filla acabada de néixer i les amistats que ara enyoro.*

fH10: ús de l'adjectiu λαμπρός

II. XIII, v. 132

ψαῦον δ' ἰππόκομοι κόρυθες **λαμπροῖσι** φάλοισι
(...) *i els elms amb crinera es tocaven amb les cimeres lluentes.*

II. IV, v.75-78:

οἶον δ' ἀστέρα ἦκε Κρόνου πάϊς (...)
(...) **λαμπρόν**: τοῦ δέ τε πολλοὶ ἀπὸ σπινθηρες ἴενται:
τῷ εἵκυτ' ἦϊξεν ἐπὶ χθόνα Παλλὰς Ἀθήνη,

*Com l'estel que avia el fill de Cronos (...),
i resplendeix fora mida i en salten moltes espurnes,
amb aquest aspecte baixà a la terra Pal·las Atena (...)*

fH11: comparació d'Aquil·les amb un estel brillant

II. XXII, v. 30-32

λαμπρότατος μὲν ὅ γ' ἐστί, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,
καὶ τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν:
ὦς τοῦ χαλκὸς **ἔλαμπε** περὶ στήθεσσι θεόντος.

*Aquest és l'estel més brillant i és un senyal de malastre,
perquè porta molta febre als pobres homes que moren.
Així li brillava pel pit el bronze, mentre corria.*