

Linos a Homer?

Joan Silva

A diferència de la majoria de poetes mítics grecs, la figura de *Linus* no és gens clara ni definida. Potser és precisament per aquesta raó que s'ha vist implicada en diverses controvèrsies que, de vegades, més que ajudar a treure'n l'entrellat, han provocat encara més confusió. Així doncs, qui emprèn un estudi global sobre *Linus* s'enfronta, d'una banda, a la precarietat i divergència del propi material mític, i, de l'altra, a les diferents interpretacions —sovint *sobreinterpretacions* i sovint contradictòries—, que, des de l'antiguitat fins al segle XX, han fet molt més complexa la comprensió del personatge. Una de les pedres angulars en l'estudi modern d'aquest poeta mític és la pressumpta presència a la *Iliada* d'un cant de nom *Linus*. La voluntat d'aquest breu article no és altra que la d'intentar aclarir aquest punt cabdal per tal de facilitar el posterior treball d'interpretació mitològica.

El passatge que ens interessa s'inclou en un dels episodis més famosos de la *Iliada*: la fabricació de les armes d'Aquil·les per part de l'hàbil Hefest. En els acabats de l'escut, el ferrer coix s'atura a gravar tota una sèrie d'imatges, entre les quals s'hi troba una escena de verema en què un grup de joves porta, alegrement, cistells plens de raïm. En aquest punt, llegim¹:

τοῖσιν δ'ἔν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη
ἴμερόεν κιθάριζε, λίνον δ'ὑπὸ καλὸν ἄειδε
λεπταλέη φωνῆ·

La interpretació més generalitzada en les traduccions actuals, que és, també, la defensada pel comentari d'Edwards², entén *λίνον* com a nom de cant i pot trobar una bona exemplificació en la versió catalana de Manuel Balasch:

1. *Iliada* XVIII 569-571.

2. M. W. EDWARDS, *The Iliad: A commentary*, vol. 5, Cambridge 1991.

...al mig d'ells un minyó que duia una lira sonora
gràcilment la tocava; cantava el línos bellíssim
amb una veu molt subtil...³

La traducció en prosa de Murray, a la LOEB⁴, és similar:

And in their midst a boy made pleasant music with a clear-toned lyre,
and to it sang sweetly the Línos song with his delicate voice;

I també la de Lluís Segalà⁵:

un muchacho tañía suavemente la armoniosa cítara y entonaba con tenue voz un hermoso himno...

Encara que aquestes tres traduccions estan d'acord en el significat base i en la sintaxi del text grec, mostren diferències en el tractament del terme λίνος: una diu *cantava el línos bellíssim*; la versió de Murray tradueix *the Línos song (la cançó de Línos)* i Segalà pensa que el que canta el noi és *un hermoso himno*. Si bé és cert que, en aquest passatge, λίνος és considerat en general com a cant, la varietat de traduccions fa palesa la dificultat amb què es troben els estudiosos per a aclarir de quin tipus de cançó s'està parlant. El ventall de versions, més extens encara del que mostren els exemples citats, va des d'un cant de verema de natura popular fins a un autèntic himne en honor de l'heroi Λίνοϛ.

En un bon nombre de traduccions anteriors al segle XX, en canvi, el mot λίνος és entès en el significat de *corda* de la lira. La major part d'aquestes versions fan de λίνος subjecte, com per exemple la de Châteillon i Estienne, de finals del segle XVI⁶:

Hos autem inter medios, puer cythara sonora
Suaviter citharizabat; chorda autem belle resonabat
Tenella voce;

També pot ser interessant transcriure una versió de 1777⁷, idèntica a la que més tard apareixerà a l'edició de Heyne de 1802⁸:

His vero in mediis puer cithara arguta suaviter personabat;
chordaque eleganter succinebat tenella voce:

Ben entrat el segle XIX, aquesta tradició encara subsisteix en diverses traduccions, com, per exemple, en la de Baresté⁹:

3. M. BALASCH (traductor), *La Iliada*, Barcelona 1971.

4. A.T. MURRAY (traductor), *Iliad*, Cambridge, Mass. 1999.

5. LL. SEGALÀ, (traductor), *Iliada*, Barcelona 1990.

6. S. CHATEILLON - H. ESTIENNE, (edd. i tradd.), *Homeri opera graecolatina*, Basilea 1582. Cfr. H. ESTIENNE, (trad.; edició pòstuma), *Homeri opera omnia*, Amsterdam 1650.

7. J.H. LEDERLINUS, S. BERGLERUS, (tradd.) *Homeri Ilias*, Pàdua 1777.

8. Ch. HEYNE, *Homeri carmina*, Leipzig 1802.

9. E. BARESTE, (trad.) *Iliade. Homère*, Paris 1843.

Au milieu d'eux est un enfant qui tire de divins sons
d'une lyre sonore dont les cordes retentissent avec harmonie;

Un nombre més reduït de versions converteix aquesta *corda* en complement del verb ὑπὸ ... ἀείδω, tot traduïnt quelcom semblant a *el noi ... cantava al ritme, al so de la corda*¹⁰. Més endavant analitzarem amb detall aquesta interpretació. De moment, el que interessa és fer notar que també s'hi entén λίνον com a *corda de la lira*.

Un dels sentits més normals del neutre λίνον, apart del de *lli*, és precisament el de corda o fil. Si bé és cert que aquest valor no se sol aplicar a les lires o cítares, l'extensió de significat que es requereix resulta acceptable. Vegem els arguments que donava un estudiós modern —Ludwig Van der Valk—, en un breu passatge de la seva vasta obra filològica, en defensa de l'opció que fa de λίνον subjecte¹¹:

Homer speaks of a young man who at harvest-time accompanies the dancers on the cither, λίνον δ'ὑπὸ καλὸν ἄειδε λεπταλέῃ φωνῇ. Most critics interpret that the young man «sang a fine linos-song in a thin voice», which rendering seems to be satisfactory. However, it is not correct, in my opinion. It is true that a person Linos is already mentioned by Hesiod (Rzach, F 192) and that, accordingly, from the time of Hesiod, the Homeric text may have been interpreted in the above way. However, λίνον occurs in Homer in the meaning of «thread, fishing-rod» (cfr. e.g. Π 408). This meaning must be applied here and we must render «the thread, the string of the cither sang fine». This interpretation is confirmed by 411 which says of the string of the bow

ἢ δ'ὑπὸ καλὸν ἄεισε.

I further observe that the Linos-song, as all authorities agree, was melancholic, whereas the Homeric passage speaks of a gay festivity.

Hom podria deixar la qüestió aquí tot dient que cal subscriure gairebé totes les afirmacions que fa Van der Valk en aquest paràgraf, i que el λίνον subjecte és molt més acceptable que el λίνον complement directe, però no serà sobrer una aproximació menys sumària al tema. És ben cert, com diu Van der Valk, que el passatge *va permetre* la interpretació de λίνον com a complement directe des del moment en què un personatge o cant Λίνος va començar a existir dins l'ideari mític grec. Com veurem més endavant, alguns testimonis antics que ens han arribat es recolzen en aquesta versió. El que interessa en el present estudi, però, és escatir *quina era la intenció del poeta iliàdic* en emetre aquest vers, per a poder decidir si cal pensar en un personatge o cant de verema Λίνος ja conegut en temps homèrics.

10. Vegeu, per exemple, I. GARCÍA MALO, (trad.) *La Ilíada de Homero*, Madrid 1788 i A.F. DIDOT, (ed. i trad.) *Homeri Carmina*, Paris 1862.

11. VAN DER VALK, *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*, volum 1, pp. 153-154, Leiden 1964.

En primer lloc, cal dir que el paral·lel que cita Van der Valk (*Odissea* XXI 411), a més de ser sorprenentment semblant a *Iliada* XVIII 570, és l'únic que es pot trobar en el conjunt de la poesia grega més antiga: tret d'aquestes dues ocasions, a cap altre lloc de la *Iliada*, l'*Odissea* o Hesíode no es combina el verb ἀείδω amb un preverbi ὑπὸ. Com que a l'*Odissea* és evident que qui *canta* és la corda de l'arc, ens veiem empesos a pensar que és el λίνον —*corda*— qui deixa sentir la seva *fina veu* a la *Iliada*. De fet, el paral·lel és encara més frapant si ens adonem que en el passatge odisseic el so de la corda de l'arc és comparat a la *veu* d'una oreneta: ¿no és aquesta una bona *variatio* de la *fina veu* que tindria el cordam de la cítara a *Iliada* XVIII 571? Fins i tot el propi poeta de l'*Odissea* sembla voler-nos indicar el camí quan, en els versos precedents al 411, compara, amb un gust ben homèric, l'acte de tensar l'arc amb l'acte d'afinar i preparar la lira per a tocar¹².

S'ha de recordar també que el decalatge que hi ha entre el to usualment trist del cant Λίνοσ i l'ambient *clarament* alegre del quadre gravat per Hefest ha xocat a no pocs crítics. Frazer i molts altres estudiosos, cercant d'entendre l'aporia, han volgut veure-hi el personatge Λίνοσ funcionant com a numen agrari, protagonitzant rituals propis del cicle vegetal, *alegres i tristos alhora*¹³. Malgrat que és coneguda l'existència de rituals d'aquest tipus a diversos llocs del món, es fa difícil associar-hi Λίνοσ. En cap dels nombrosos passatges de la literatura grega que parlen d'aquest personatge no hi ha una connexió clara amb la collita o amb la vinya¹⁴. Resulta difícil d'acceptar que *un cant de ve-*

12. *Odissea* XXI 404-411.

13. J. FRAZER, *The Golden Bough* (abridged edition) New York 1922; E. DIEHL, «...*fuereunt ante Homerum poetae*», *Rheinisches Museum* 89, 1940, pp. 81-114; E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1983, i un llarg etcètera.

14. Pòl·lux (*Onomastikon* I 38) diu que λίνος és una σκαπανέων ῥῶδη, terme que, a part de significar simplement *cançó de pagesos*, podria arribar a tenir el valor concret de *cançó de vinyataire*, més que no pas el de *cançó de veremadors*, encara que aquest últim sentit no seria impossible. En totes tres acepcions el més probable és que Pòl·lux es guiï per la «mala» interpretació del passatge iliàdic XVIII 570, ja que ni tan sols Aristarc (Escolis homèrics a *Iliada* XVIII 570), que és el més il·lustre defensor de la presència del cant λίνος al poema homèric, no contempla la possibilitat que es tracti d'un cant massa *pagesívol*, sinó que l'anomena constantment *bimne*, sense que aparegui cap relació amb el raïm o amb el vi. També hi ha una altra possibilitat, que no és incompatible amb la que acabem de citar: Heròdot relaciona el nom Linos amb un *Maneros* egipci (II 79) sense mencionar-hi cap tipus de contacte amb el món de la pagesia. Per a Pòl·lux, però, *Maneros* és l'inventor de l'agricultura (*On.* IV 54). Tot i que Linos no apareix en aquest passatge de l'*onomastikon*, seria possible que Pòl·lux, després de llegir la connexió herodotea, hagués convertit en agrari a Linos a través del seu *Maneros* agrari. Cal repetir, però, que l'únic punt en què Linos és relacionat clarament amb l'agricultura és precisament el paràgraf I 38 de l'*Onomastikon* de Pòl·lux i que, tant a Heròdot com a la resta de testimonis sobre el personatge, l'agricultura no apareix. De fet, probablement són filles o germanes de Pòl·lux les interpretacions modernes que impulsen tots els editors de lírica antiga a incloure dins de l'apartat de «cançons populars» un cant sobre Λίνοσ conservat als escolis homèrics (Escolis a *Iliada* XVIII 570, c1, c2/d2 Erbse) que tampoc mostra connexions amb la vinya. A part d'això, hi ha una notícia de Diodor Sícul sobre el poeta Λίνοσ que hauria parlat de Dionís, *entre d'altres coses*, (Diodor Sícul *Biblioteca històrica* III 67,4); ja és coneguda, però, la tendència de Diodor Sícul a remarcar les qüestions dionisiaques als seus tres primers llibres. També és cert que, en un fragment d'Aqueu citat per Ateneu

remadors citat a la *Iliada* sigui pràcticament desconegut com a tal per a la tradició posterior, especialment quan el procés és, gairebé sempre, l'oposat: tot allò que és mencionat a l'èpica homèrica sol quedar reforçat en l'ideari grec, sol fer fortuna dins els autors posteriors i sovint es desenvolupa.

A part del que s'ha dit fins ara, hi ha moltes altres raons que fan difícil la possibilitat que el *λίον* de la *Iliada* sigui un objecte directe i un nom de cant. A nivell lingüístic, cal dir que la construcció *ὑπὸ ... ἀείδω* —sigui verb en tmesi o verb més adverbi—, en les seves quatre úniques aparicions a la literatura grega, no porta mai complement directe pròpiament dit i, en canvi, porta sempre subjecte¹⁵. A més a més, si creiem que el subjecte de *ἀείδω*, a la *Iliada*, és el *πάϊς* del vers XVIII 569, ens trobarem de nou amb una combinació totalment inusitada en el corpus èpic més antic: ni Homer ni Hesíode arriben a coordinar dos verbs en forma personal que depenguin del mateix subjecte i dels quals l'un derivi d'una arrel relacionada amb la lira i l'altre de l'arrel d'*ἀείδω*. Mai s'hi diu res de semblant a *ὁ κιθάριζε ... ἄειδε δὲ ὁ ὀφάρμιζε ... ἄειδε δὲ* —incloent-hi, evidentment, totes les formes i compostos verbals i tots els tipus de conjuncions coordinants¹⁶. En canvi, a l'*Odissea*, trobem diverses vegades un participi al·ludint a l'instrument musical —per exemple *φορμίζων*— més el verb en forma personal referit a l'activitat del cant¹⁷. Cal afegir que l'estructura amb dos verbs depenent del mateix subjecte és, en principi, menys adient que la construcció participial per a expressar l'activitat de cantar i tocar la cítara alhora, si tenim en compte que sempre s'ha considerat que en la concepció més antiga del cant a Grècia la música acompanya el fluïd verbal més que no pas s'hi coordina lliurement¹⁸. En aquest sentit, pot resultar significatiu un passatge en què Ateneu, tot parlant del gènere hiporquemàtic i trobant-se, per tant, en un punt en què sembla totalment apartat de les polèmiques interpretatives, diu que a la *Ῥολοποιία*...

(Aqueu Fragmenta fr. 26 = Ateneu XV 6 Kaibel, 25), es podria arribar a interpretar que uns sàtirs anomenen *λάταξ* per a Hèracles el dissortat *Λίνοσ*. *Λάταξ* és la resta de vi que s'aboca quan hom juga al *κότταβος*. Ara bé: degut sobretot a l'aparició d'Hèracles, que és un dels assassins llegendaris de *Λίνοσ*, sembla clar que la intenció dels sàtirs és o bé fer riure o bé ferir els sentiments de *Λίνοσ* —o de qui sigui— amb frases maleducades. Penso que cal enquadrar aquest *λάταξ* en el context del joc del *κότταβος* i no pas en una connexió especial de *Λίνοσ* amb el vi. Fins i tot si calgués interpretar aquests tres passatges en relació directa amb la vinya, el seu pes específic dins la tradició de *Λίνοσ* és massa reduït i el lligam massa precari i poc definit perquè puguin ser usats per a recolzar fermament el *λίον* d'*Iliada* XVIII 570 com a complement directe. A més, cal recordar que sempre podrien haver-se inspirat en el propi passatge iliàdic interpretat de la manera dominant avui dia.

15. *Iliada* XVIII 570; *Odissea* XXI 411; *Himne Homèric a Hermes* 54 i 502. A l'*Himne Homèric a Apol·ló* (21) 1, en què *ἀείδω* porta complement directe, ens trobem davant d'una simple preposició *ὑπὸ* regint un genitiu, no pas davant d'un preverbi en tmesi, com és el cas dels passatges que ens ocupen.
16. L'únic que es pot trobar que recordi en certa manera, pel contingut i estructura sintàctica, aquest tipus de construcció és a *Iliada* IX 189, on, de totes maneres, no apareix cap verb derivat d'una arrel relacionada amb la lira.
17. *Odissea* IV 17-18; I 155; VIII 266.
18. Píndar, *Olímpica segona* 1; *Himne homèric a Hermes* 476 i ss.; etc. FUBINI, E. *La estètica musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid 1988; etc.

παιδὸς κιθαρίζοντος ἄλλοι ἐναντίοι μολπῇ τε ὄρχηθιμῶ
τε ἔσκαιρον¹⁹.

No es troba rastre del verb ἀείδω unit al πᾶϊς O bé Ateneu pensa que el noi no cantava i només tocava o bé ja li és suficient κιθαρίζω per a expressar el cant i l'acompanyament musical alhora —de la mateixa manera que avui dia a vegades diem que algú *toca la guitarra* quan en realitat està acompanyant amb l'instrument el seu propi cant. Sigui com sigui, qualsevol de les dues possibilitats juga, de nou, en contra que ἀείδω i κιθαρίζω puguin dependre, a la *Iliada*, del mateix subjecte.

També l'adjectiu λεπταλή, que apareix al vers 571, proporciona indicis per a sospitar de la tradició que fa de λίνον un cant entonat pel noi. Abans de res, cal aclarir que aquesta és l'única aparició de l'adjectiu en tota la literatura grega preclàssica. En poesia com l'homèrica, l'hesiòdica, la sàfica, la pindàrica, l'arquiloquea, etc, s'usa el seu parent λεπτός. El significat genèric d'ambdós mots és ben clar: fi, tènue, prim, dèbil, lleuger... La majoria de traduccions modernes diuen, com hem vist, que el noi canta *amb veu tènue, subtil* o *delicada*. Hom arriba també a postular *veu aguda*, significat ni molt menys impossible²⁰. Podríem arribar a considerar que λεπταλή fa referència a l'aguda i fina veu d'un citarista nen, encara que això no sembla adequar-se al fet que tots els seus amics són més aviat nois i noies. En tot cas, no seria una veu de nen gaire voluminosa. Si el πᾶϊς canta amb una λεπταλή φωνή, se'ns dibuixa un quadre musical poc corrent. Es veu especialment clar si es recorda la μολπή i el ἔγμῶ dels joves que l'acompanyen: si canten i ballen tots alhora, juntament amb l'instrumentista-cantor, ningú no sentiria res del que el noi o nen està intentant comunicar *amb tènue veu*. Si van per torns, el tipus de joc musical tampoc resulta coherent amb el context. Són conegudes, és clar, les formes musicals en què un solista interpreta l'estrofa i un grup canta algun tipus de tornada. No hi ha cap element al text, però, ni poètic ni musical, que pugui fer-nos veure com a justificable aquesta *tènue veu* del πᾶϊς: hom és incapaç de trobar-ne el sentit, especialment si es contrasta amb els crits i danses alegres del grup de joves²¹.

El ventall d'arguments exposats fins aquí fa molt difícil d'acceptar la possibilitat que a *Iliada* XVIII 570 s'hagi d'entendre λίνον com a objecte directe i com a nom de cant o d'heroi. Els indicis en contra, com hem vist, són abundants i de tot tipus: lingüístics, mitològics, poètics... Analitzem ara més de prop l'altra tradició. És prou plausible que en aquest vers el poeta digui λίνον volent indicar la corda o cordes de la cítara?

19. Ateneu *Deipnosophistae* I 27 Kaibel, 7-9.

20. LSJ. *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1968; BAILLY *Dictionnaire Grec Français* Paris, 1950.

21. Cal recordar, com s'ha dit més amunt, que no són gens sòlides les teories modernes que postulen a *Iliada* XVIII 570 un ritual agrari *alegre i trist alhora* reflectit més o menys explícitament. Vegeu *supra* i també les notes 13 i 14.

Van der Valk no dubtava a l'hora de dir que, en aquest passatge, cal entendre que λίνον funciona amb el seu significat de *fil*, *corda*. En aquest sentit, el paral·lel amb *Odissea* XXI 411 sembla determinant. El significat genèric de λίνον com a *corda*, *fil* no només recorre a la *Iliada* sinó que és prou generalitzat²². Hi ha, a més, altres indicis i força testimonis que s'analitzaran tot seguit.

Poques línies més amunt s'ha mostrat que l'expressió λεπταλή φωνή aplicada a l'hipotètic cant del noi no és exempta de problemes. Si hom entén, en canvi, que aquests mots qualifiquen la *veu* de la corda, la situació esdevé més coherent. Al revés del cant, l'acompanyament musical protagonitzat per les cordes de la lira *no té perquè distingir-se clarament*, pot ser *tènue* o *prim*. Damunt d'aquest acompanyament ja no hi ha problema per a pensar o bé que el noi canta amb veu *normal* o bé que simplement no canta i són només la resta de joves qui s'ocupen de la part oral. Com es pot veure, en aquesta interpretació no hi ha cap element poètic o musical que resulti desencaixat o inexplicable. Hom pot, però, anar més enllà. L'adjectiu λεπτός—λεπταλή, tal com ja hem dit, és un ἄπαξ als textos més antics— no es troba, en la literatura grega preclàssica, ni qualificant la veu que hom emet a l'hora de cantar ni qualificant el so d'un instrument musical. Hi ha tan sols l'adjectiu λ]επτοφών[—amb la lambda reconstruïda per conjectura— al fragment 24c de Safo. Si acceptem la refecció del mot, hem de pensar que en aquest fragment es citava alguna cosa que tenia la qualitat de deixar anar una *veu* λεπτή—una veu prima, lleugera, fina, tènue, suau, aguda.... El problema és que no se sap a qui qualifica l'adjectiu: el cert és que tant podria qualificar persones com instruments musicals, ocells, etc. Ara bé: un dels contextos en què λεπτός sí que pren tot el seu sentit a la poesia antiga és el dels teixits, fils i trames, un camp semàntic que no s'allunya gens ni mica del de λίνον: lli, corda, fil, etc. És λεπτή el μηρίνθος—*corda* o *fil*— que apareix a *Iliada* XXIII 854. També és qualificat així el fil de l'aranya²³. Bona part dels teixits, inclòs el que Penèlope no acaba mai d'acabar, solen dur aquest adjectiu²⁴. Fins i tot el λίνον—encara que no pas en el sentit de *fil* o *corda*—, apareix al costat de λεπτός, quan llegim a la *Iliada* λίνουό τε λεπτόν ἄωτον²⁵. Si per al *fil* i per al *lli* (per a λίνον) és λεπτός un bon adjectiu a la *Iliada*, ¿no seria un joc poètic força interessant el fet de qualificar amb aquest mot *el so* d'una corda de lira, d'un λίνον? *Fi*, *prim*, *delicat*, ¿no són sentits aplicables a λίνον tant en l'àmbit tèxtil com en el valor de *corda de la lira*? Així doncs, d'una banda, *el so* d'una corda musical, especialment si se'l compara a la veu humana i a tot un grup de nois cridant com els que apareixen al vers XVIII 572 de la *Iliada*, pot ser qualificat com a *prim*, *fi*, *agut*.. De l'altra, l'expressió τὸ λίνον... ἄειδε λεπταλή φωνή posaria en solfa poètica tota una sèrie de connotacions força interessants: el *gruix* d'aquesta corda, evidentment prima, i també la *qualitat*—sua-

22. VAN DER VALK, *Op. cit.*; LSJ *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1968; BAILLY *Dictionnaire Grec Français*, Paris 1950.

23. *Odissea* VIII 280

24. *Iliada* XVIII 595; *Odissea* II 95; etc.

25. *Iliada* IX 661

vitat, delicadesa, valor artístic d'un teixit, d'una trama— que es podria associar a la paraula λίνον entesa en el sentit tèxtil.

Als escolis homèrics *c1* i *c2* al vers XVIII 570 de la *Iliada*²⁶ se'ns diu que Filòcor explica un mite sobre el passat del personatge Λίνος. Aquesta història inclou la concepció que les cordes, en l'antiguitat, no tan sols s'haurien pogut anomenar λίνα, sinó que haurien estat fetes precisament de lli. Si creiem aquests escolis, hem de suposar que la idea que λίνον pogués arribar a ser la corda de la lira es remunta, com a mínim, a ple segle IV a.C. El mite de Filòcor també és recollit per l'escoliasta *d1*, que no especifica la seva font. L'escoli *a* ens comunica que Zenòdot considerava que calia escriure λίνος enlloc de λίνον, volent indicar, probablement, amb aquest masculí poc usual però menys ambigu que el neutre, que calia entendre el mot com a subjecte de ὑπαείδω. S'hi afirma, també, que Aristarc estava en contra que aquí λίνον fós la corda de la lira i que pensava que calia entendre-ho com a objecte directe: seria un himne. Sembla que l'escoliasta confronta la versió Aristarquiana a *l'altra* —la que entén λίνον com a subjecte—, que, probablement, calgui qualificar de *més tradicional* o com a mínim *prèvia*. Especialment xocant en aquest sentit és l'escoli *b1*, que, fins i tot després d'incloure el significat χορδή dins els valors que pot tenir λίνον, repeteix la versió Aristarquiana. En la totalitat dels escolis referents a *Iliada* XVIII 570, la possibilitat que en aquest vers s'estigui parlant del cordam de l'instrument reapareix reiteradament. A més, s'afirma sovint que el que se'ns transmet són informacions *rebudes*, informacions més antigues. L'escoli *d1* precisa que unes cordes de cítara fetes de lli només haurien existit molt abans d'Homer i que el pare dels poetes usaria λίνον significant ja tan sols *corda*, no pas *corda de lli*. Finalment —i la notícia és curiosa—, assenyalarem que un comentarista cita una interpretació del passatge en què el jove pagès, el πᾶς, hauria equipat la cítara amb cordes de lli a causa de la seva ἀγοικία.

Els *Scholía minora*²⁷ afirmen que a *Iliada* XVIII 570 es parla d'un λίνον equivalent a la corda de la lira. Arriben a dir, fins i tot, que, en el passat, les cordes d'aquest instrument haurien estat fetes de lli, ja que el budell hauria estat considerat poc decorós per a finalitats com, per exemple, cantar els déus.

Ens fixarem també en Pòl·lux quan repassa els diversos noms de les parts dels instruments musicals²⁸. Per a les cordes vibrants recull, apart de χορδαί, μίτοι i d'altres noms, també el de λίνα —neutre plural, evidentment. Així doncs, segons Pòl·lux, λίνον seria un nom adient per a la corda de la cítara.

Als escolis pindàrics, ja més lluny de l'exegesi iliàdica, hauria estat el propi Apol·ló qui, tot desenvolupant les característiques de la lira, hauria canviat unes cordes anomenades λίνα —potser fetes de lli— per les de tendó o tripa²⁹. L'escoli al paràgraf II 79 d'Heròdot, tot glossant el cant i personatge Λίνος, els associa, d'una manera ben estranya i poc entenedora, a una cítara

26. H. ERBSE, (ed.) *Scholía graeca in Homeri Iliadem*, Berlin 1969.

27. *Scholía minora sive Dydimi in Homeri Iliadem*.

28. Pòl·lux, *Onomastikon* 4, 62.

29. Escolis a les *Odes Pítiques* de Píndar. Pròleg 10-19.

*feta de lli*³⁰. Sembla com si el personatge i el cant fossin *descendants* o *propietaris* d'aquesta cítara. En tot cas, l'escoli aclareix que hi havia cítares amb cordes de lli i cítares amb budell o tendó.

Eli Herodià recorda en dues ocasions que *λίνον* pot significar *χορδή*³¹. Curiosament, en el primer dels dos passatges, Eli Herodià *no recull cap λίνον com a nom d'himne*, mentre que sí que recull el significat *χορδή*. En canvi, a l'hora d'analitzar el *λίνον* d'*Iliada* XVIII 570, tot i repetir la citada equació *χορδή = λίνον*, sembla inclinar-se per les opinions d'Aristarc, fent del *λίνον* iliàdic un objecte directe en el sentit d' *himne*. Pot resultar significatiu, a més, el fet que, a l'hora de comentar aquest passatge, Eli Herodià introdueixi l'explicació amb τὸ *λίνον*. Aquest gènere neutre no hauria agradat a Aristarc i els seus seguidors, que, en general, pensaven i pensen en un masculí, procedent, probablement, d'un nom de persona³².

Foci³³ afirma que Heràclides Pòntic era del parer que l'antiga matèria prima per a fer les cordes musicals hauria estat el lli. Afegeix, a més, que fins i tot Homer, que ja coneixia les *χορδαί* per a lires i cítares, encara anomena *λίνον* la corda de l'instrument. La Suda³⁴ s'adhereix a la versió d'Aristarc, però també *afirma* que *λίνοσ* pot significar *corda de la lira*. La mateixa Suda³⁵ és qui recull l'expressió *λίνειοσ μίτοσ*, que significa corda de lli o fil de lli. *Μίτοσ* és una paraula usada per a significar *corda de la lira*, entre d'altres coses³⁶. L'expressió que cita el lexicògraf no té perquè identificar-se, és clar, amb aquesta petita part del significat de *μίτοσ*. En canvi, sí que ajuda a veure l'estreta interrelació de significats entre *χορδή*, *λίνοσ* (*λίνον*) i *μίτοσ*. El cas de *μίτοσ*, a més, podria arribar a il·lustrar el que pot haver passat amb *λίνοσ* (*λίνον*): a partir d'un significat base que no té res a veure amb la música, el mot arriba a ocupar el lloc de la *corda de la lira*.

Eustaci s'ocupa d'aquesta qüestió en diversos punts. Ja d'entrada, en una discussió lingüística que no es relaciona directament amb el que ara ens ocupa, aporta la dada que el mot *λίνον*, que s'hauria usat antigament en el sentit de *corda de la lira*, havia conservat aquest valor fins i tot pels *de després*³⁷. Seria interessantíssim, però és impossible, saber si *els de després* a qui fa referència Eustaci són tan sols *els dels temps homèrics* o si el filòleg pensa en algun altre exemple posterior. Apart d'això, no assegura pas que les cordes antigues haguessin estat fetes de lli; diu tan sols que ho *sembla*, referint-se, probablement, a tradicions com la de l'escoli pindàric, la de Filòcor o la de Zenòdot. Més endavant³⁸,

30. Escolí a Heròdot II 79,5.

31. Eli Herodià, *Περὶ ἰλιακῆσ προσφδίασ* 3, 2, 109, 28-31 i *De prosodia catholica* 3, 1, 295, 30-32.

32. Vegeu l'escoli a *Iliada* XVIII 570 i, per exemple, LSJ. *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1968; BAILLY *Dictionnaire Grec Français*, Paris 1950.

33. Foci, *Lexicon s.v. Λίνοσ*.

34. *Suda s.v. Λίνοσ*.

35. *Suda s.v. λίνειοσ μίτοσ*.

36. LSJ; BAILLY.

37. Eustaci, *Commentarii ad Homeri Iliadem* vol. 1, p. 662, 10-12.

38. Eustaci, *Op.cit.* vol. 2, p. 131, 11-14.

comentant una aparició de la paraula *lli*, ens diu, entre moltes d'altres coses, que, *tal i com li passa al mot* μίτος, també es va usar per a significar *corda de la lira*. Ja que —i ara ho afirma— «hi hagué un temps en què les cordes de la lira eren de lli». Finalment³⁹, quan s'ocupa del vers XVIII 570, repeteix, una mica ampliades, totes les històries dels escolis homèrics. La idea que la corda de la lira fos de lli en un temps remot o bé que λίνον, per un camí o altre, arribés a tenir aquest significat es reitera constantment, *fins i tot a l'hora d'explicar* λίνον *com a nom de cant*.

Eustaci inclou en el seu comentari la versió marginal que hem citat més amunt: el noi de la *Iliada* cantaria *amb la corda* o *al ritme de la corda*. És ara un bon moment per fer un breu excurs i analitzar-la. Si acceptem el text tal i com ens ha arribat, no és possible traduir λίνον com a *corda* i com a complement del verb alhora: si creiem que ens trobem davant d'un verb en tmesi, cal dir que ὑπαείδω —*cantar (quelcom) tot acompanyant a...*, *cantar (quelcom) al ritme de...*—, porta *en datiu* l'objecte acompanyat o ritmador, no pas en acusatiu, que s'usa per a indicar-ne el complement directe quan n'hi ha. Si considerem, en canvi, que ὑπὸ és un *adverbi* més o menys independent del verb, llavors ens trobem davant la simple construcció λίνον...ἄειδε, en què, a nivell sintàctic, λίνον tan sols pot ser entès com a subjecte en el sentit de corda o com a complement directe amb el valor de nom de cant. L'única possibilitat que hi ha de defensar la tradició que estem analitzant és pensar que ὑπὸ funciona com a preposició —com a postposició, de fet— de λίνον, tot i que cap dels testimonis que es tenen del text no recolza la forma ὑπο, que és la pròpia de la postposició. Ens trobaríem, llavors, davant d'un mot en un sentit poc usual —λίνον, com a *corda de la lira*— combinat amb una construcció totalment postposicional de ὑπὸ, tampoc gaire corrent a la *Iliada*. Aquesta interpretació comparteix, a més a més, alguns dels problemes que s'han tractat per a la versió que fa de λίνον, complement directe. Cal recordar que, en els quatre grans paral·lels que la literatura grega més antiga ofereix d'*Iliada* XVIII 570⁴⁰, el subjecte és explícit sempre, a diferència del que passaria en el cas que ens ocupa. A més, en el passatge que seria més similar a la versió que estem analitzant, ὑπὸ apareix com a preposició, no pas com a postposició, i regeix genitiu, no pas acusatiu⁴¹. Tal com succeeix a la tradició que fa de λίνον un nom de cant, cal veure un indicatiu contrari a la versió que ara ens ocupa en el fet que hi apareguin dos verbs coordinats i seguits dependent del mateix subjecte, l'un amb una arrel relacionada amb la lira i l'altre amb una arrel relacionada amb el cant. Ja hem vist que la forma més normal en l'èpica antiga per a aquest tipus de situacions és la construcció participial. Finalment, cal fer notar que l'adjectiu λεπταλέος, en la versió que ens ocupa, ha de referir-se per força a la veu del noi, ús que, com s'ha explicat més amunt, no sembla massa justificable a nivell poètic i musical. La millor opció,

39. Eustaci, *Op.cit.* vol. 4, pp. 258-261.

40. El paral·lel més pertinent és, en aquest cas, l'*Himne Homèric a Apol·ló* (21) 1. Vegeu també *Odissea* XXI 411; *Himne Homèric a Hermes* 54 i 502.

41. Es tracta del ja citat *Himne Homèric a Apol·ló* (21) 1.

com ja hem vist, sembla la d'aplicar aquest mot al so de la corda de la lira — prim, tènue, suau... Així doncs, per tot el que s'ha dit, a l'hora de triar una funció sintàctica per a aquest λίνov amb significat de *corda*, la de subjecte sembla la més adient.

Tornant al tronc principal de l'argumentació, cal dir que gairebé tots els testimonis que s'han aportat fins aquí a favor de λίνov en el valor de *corda de la lira* —i, especialment, en funció de subjecte— procedeixen de comentaristes i lexicògrafs, els quals podrien estar seguint les tradicions interpretatives heretades, per exemple, de Filòcor o Zenòdot. Però la naturalitat i la quantitat de vegades en què s'accepta la possibilitat que λίνov, i la corda de la lira estiguin relacionats és sorprenent: cal tenir en compte que aquesta relació no es queda estancada en la versió inicial, sinó que es complica i sofisticada, mantenint sempre com a base el significat de *corda* per al mot λίνov. En tot cas, com s'ha anat veient, els problemes que planteja entendre λίνov com a *corda* de la lira amb el valor sintàctic de subjecte són pràcticament nuls en comparació als que se'ns presenten a l'hora de defensar-lo com a nom de cant.

Provem d'anar més enllà, però. Per a ponderar fins a quin punt hom podia arribar o no a imaginar-se una relació entre la lira i el vegetal del *lli* —independentment, és clar, del valor arqueològic de la dada—, pot anar bé recórrer a un testimoni que, probablement, no escrivia influenciat per aquesta polèmica. Plini el Jove, a la *Història Natural*⁴², parlant del lli de Retovium, diu:

nerviositas

filo aequalior paene quam araneis tinnitusque cum dente libeat experiri.

Aquest lli produeix un so metàl·lic si se'l prova amb les dents. Aquí es descriu el mateix principi que actua en els instruments de corda: el budell o tendó tensats produeixen un so més aviat metàl·lic quan hom toca amb els dits o el plectre. D'aquesta dada no se'n pot deduir que existissin cordes de lira fetes de lli; tan sols queda clar que el fil de lli podia arribar a tenir propietats similars a les de les χορδαί, i que això facilitaria molt la possibilitat que un grec arribés a imaginar una lira equipada amb cordes vegetals. Això, però, no és necessari per a defensar el λίνov d'*Ilíada* XVIII 570 en el sentit de *corda de la lira*. N'hi ha prou, com suggeria Van der Valk, amb fer una lleugera extensió de l'ús normal d'aquesta paraula: de *corda* o *fil* en sentit genèric a *corda (de la lira)*.

Per a comprendre bé la versió que converteix λίνov en subjecte, queda tan sols per explicar el sentit que hi aporta la preposició ὑπό. Normalment, qui ha considerat que λίνov era complement directe ha pensat que ὑπό ... ἀείδω significava *cantar tot acompanyant a...* o bé *cantar al ritme de...*⁴³ La traduc-

42. Plini el Jove, *Naturalis Historia* 19, 9

43. R. HÄUSSLER, «Λίνος, ante Λίνον?», *Rheinisches Museum* 117, 1974, pp. 81-114; G. MARZI, «Sinfonia ed eterofonia nella teoria musicale classica» *Vichiana* 3, 4, 1966, pp. 24-52.

ció més adient del passatge, llavors, seria similar a la que dona Murray: *el noi tocava la cítara i al seu ritme (al ritme de la cítara) cantava la bella cançó de Linos o bé i cantava la bella cançó de Linos tot acompanyant (a la cítara)*. Aquest tipus de relació entre el cant i la cítara amb la intervenció de ὑπό es troba testimoniada per primer cop a l'*Himne Homèric a Hermes*, v. 53-54 i 501-502. Al primer d'aquests dos passatges, pràcticament idèntics, llegim:

ἡ δ' ὑπὸ χειρὸς
σμερδαλέον κονάβησε· θεὸς δ' ὑπὸ καλὸν ᾄδειεν

Aquí, és el déu qui canta ὑπὸ respecte de l'instrument —el ἡ del vers anterior es refereix a la lira. Aquests dos passatges han servit moltes vegades⁴⁴ per a donar suport a la idea que a *Iliada* XVIII 570 és també el πᾶϊς qui canta ὑπὸ respecte de l'acompanyament musical. Cal no oblidar, però, que a *Odissea* XXI 411 els factors estan en l'ordre oposat i és la corda la que sona ὑπὸ respecte de les accions d'Ulisses. Hem vist, a més, la dificultat de considerar que ἀείδω porti *el noi* com a subjecte i que λίνων en sigui el complement directe. ¿Quin seria, llavors, el sentit de ὑπὸ a *Iliada* XVIII 570 i a *Odissea* XXI 411? Tant el poema iliàdic com el paral·lel de l'*Odissea* permeten, em sembla, dues interpretacions. La més clara i simple fa referència al sentit físic de ὑπὸ, a la posició de la lira i de l'arc, que sonarien *a sota* —*sota* el braç, *sota* el rostre i la mirada del músic i d'Ulisses. Tan sols un dels testimonis antics podria parlar en contra aquesta opció. Al vers 501 de l'*Himne Homèric a Hermes* es llegeix que la lira ressona ... ὑπὸ νέσθεν. El significat local *a sota* ja el transmet aquí l'adverbi νέσθεν. Si entenem ὑπὸ en sentit físic ens trobarem davant d'una repetició totalment innecessària. Segurament, aquí ὑπὸ deu indicar alguna altra cosa. De totes maneres, això tampoc ens obliga a suposar un ὑπὸ similar a aquest a la resta de passatges paral·lels.

Hi ha, però, una altra manera d'interpretar la construcció que ara ens ocupa, i té l'avantatge que pot incloure també *Hb. Hermes* 501. Fins i tot pot arribar a aproximar-se al valor que ὑπὸ pren en la versió dominant avui dia d'*Iliada* XVIII 570 i en els «paral·lels» que s'aporten a vegades per a recolzar-la: els ja citats *Hermes* 54 i 502⁴⁵. ὑπὸ pot interpretar-se, a més de en el sentit local, en el sentit agent o causatiu. S'hi pot veure, si es vol, també el de submissió. Aquests tipus de valor són dels més genuïns de la preposició⁴⁶. Així, d'una banda, es pot llegir que, tal i com algú plora ὑπὸ λύπης, la corda sona *a causa*, *en resposta al fet que* el minyó o Odisseu la toquen. De l'altra, tal i com algú es troba *sota* —ὑπὸ— el poder, la guia o la direcció d'algú altre, també la corda obeeix els moviments de l'executant o de l'arquer. Aquestes dues traduccions són, en el fons, molt similars, ja que la diferència entre *actuar en resposta a* uns estímuls donats o *obeir* un poder superior és, sovint, força lleu. Als passatges en què ὑπὸ ... ᾄδειε no porta per subjecte una corda de lira o d'arc sinó una

44. R. HÄUSSLER, *op. cit.*; etc.

45. R. HÄUSSLER, *op. cit.*; etc.

46. LIDDLE-SCOTT-JONES, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1968; BAILLY *Dictionnaire Grec Français*, Paris 1950.

divinitat⁴⁷ s'estableix un tipus de relació similar a la que acabem de dibuixar, com per exemple, a *Hermes* 54, que ja hem transcrit i en què es recull la reacció del déu —es posa a cantar— en començar a sentir, per primer cop, el so complet de l'instrument que acaba de crear: ...θεὸς ὑπὸ καλὸν ᾄειδε. S'afegeix tot seguit que el déu canta *tot improvisant*. Així doncs, el que fa Hermes és cantar tot seguint els dictats de la lira, tot seguint el ritme, subjugant-se a la cadència, improvisant a partir del so instrumental. Això és el que sempre es fa quan hom parteix d'una música instrumental i hi va afegint *al damunt*—amb una expressió catalana curiosament oposada a la grega— un cant improvisat. El mot *improvisació* és clarament destacat pel poeta de l'himne a Hermes: són els primers cops que hom sent el so de la lira, per tant, hom segueix la música i no a la inversa. A més, en un mite sobre la invenció de la lira, no sembla estrany que el poeta destaquí subtilment aquells aspectes de l'acte musical que atorguen al so de l'instrument una certa *superioritat* sobre el cant de l'executant. La convenció més normal a l'èpica antiga —que era, segons sembla, que la música més aviat fós vista com a esclava de les paraules⁴⁸— queda subvertida. En aquest sentit, pot resultar significatiu que, qualificant el so de la lira, hi aparegui un mot que no se sol usar per a tal finalitat: *σμερδαλέος*. Fora d'aquesta obra, a Homer, Hesíode i els Himnes la música de cítares i lires és *λιγύς, ἡμερόεις, περικαλλές*, etc., però *μαί σμερδαλέος*. En canvi, a l'Himne a Hermes, curiosament, el so de la lira acabada d'inventar és qualificat amb aquest adjectiu adverbialitzat diverses vegades⁴⁹. *Σμερδαλέος* és el crit de guerra, el so de les armes, el terratrèmol, la veu humana quan es vol fer sentir molt clarament... La meua opinió és que aquest adjectiu es troba aquí o bé per assenyalar que es tracta d'una cítara divina —i per tant molt *potent*— o bé per indicar la dissonància causada per la poca experiència citarística dels déus o bé per a transmetre la impressió subjectiva, la gran sorpresa i admiració que devia causar a Hermes i Apol·ló el ressonar de les cordes sentit *per primer cop*. El més probable és que totes tres variables intervinguin en l'efecte poètic del passatge. Si afegim el que acabem de dir al que s'ha exposat més amunt, pren cada cop més cos la idea ja apuntada que, a l' *Himne a Hermes*, el que sol fer la lira —obeir, seguir el ritme dels dits del músic, respondre als estímuls— sembla fer-ho el déu. Aquest valor de ὑπὸ s'adequa òptimament a totes les aparicions de la construcció ὑπὸ ... ᾄειδε a la literatura grega. Així doncs, com s'ha suggerit més amunt, a *Iliada* XVIII 570 i *Odissea* XXI 411 ὑπὸ pot desplegar alhora el seu sentit físic i figurat: la lira del πᾶϊς i l'arc d'Odisseu són a sota, físicament; també, però, estan a les ordres dels seus amos; també responen, sonen a causa de la pressió que els dits humans hi exerceixen.

Com hem anat veient, l'opció de llegir *λίνον* com a *corda de la lira*, tot i no ser realment indiscutible, és molt més sòlida que la de considerar-lo un nom

47. *Himne homèric a Hermes* 54 i 502.

48. Vegeu la nota 18.

49. *Hb. Hermes* 54, 420 i 502.

de cant en funció d'objecte directe. Com ja s'ha dit, no cal que pensem que el poeta homèric parlava de cordes fetes de lli: n'hi ha prou amb una lleugera extensió semàntica com la que proposava Van der Valk. Recordem que *λίνον* significa *corda, fil*. Si, en un poema en català, parléssim dels *fills suaus*, dels *cordills daurats*, de la *teranyina* o de la *xarxa* d'una guitarra estaríem fent una violència al llenguatge corrent molt superior a la necessària per a entendre *λίνον* com a *corda de la lira*. En aquest sentit, és clara la proximitat dels camps semàntics de *λίνον*, *μίτος* i *χορδή*. Si hom vol, però, pot anar encara més enllà. Es podria discórrer perfectament així: si durant tots els segles que ocupen els testimonis que hem aportat s'ha cregut en la possibilitat que les cordes musicals haguessin estat fetes de lli en algun passat remot, i sabem que el fil de lli podia arribar a sonar de manera més o menys semblant a la corda d'una lira ¿què ens impedeix de postular que potser també el poeta homèric hauria tingut una creença similar? És cert, però, que falten evidències positives. Personalment, m'inclino per considerar *λίνον* tan sols en el sentit genèric de *fil o corda*, sense intervenció del material del lli. En tot cas, per tot el que s'ha dit fins aquí, cal repetir que sembla clar que no es pot interpretar *λίνον* com a complement directe i com a nom de cant, almenys en el moment en què el poeta hauria emès el vers per primer cop. Aquesta opció s'ha d'enfrontar, en massa camps, a un nombre massa gran de problemes i indicis contraris. És recomanable, per tant, que els traductors l'abandonin. Si hom no vol declarar el passatge corrupte i no vol cercar correccions o parafrasis, el preferible és que s'adhereixi a la interpretació que ofereixen gran part de les traduccions antigues, almenys del segle XVI al XIX, i que faci de *λίνον* subjecte.