

Storia e Civiltà dei Greci

Direttore Ranuccio Bianchi Bandinelli

Redattori Luigi Moretti Gregorio Serrao Mario Torelli
Luisa Franchi dell'Orto

Bompiani

Origini e sviluppo della città Il medioevo greco

di Giovanni Pugliese Carratelli Alfonso Mele
Luigi Enrico Rossi Bruno d'Agostino Ettore Lepore
Martin L. West Fulvio Canciani



Bompiani

coincide di solito con il territorio agricolo; che si vuole perciò ampio (*Il.* XVI, 455) e soprattutto pingue.²⁴¹ Ma c'è di più. Giacché se *laòs*, al plurale, si affiancano al *laòs*, singolare, questo non accade per *demos*, sempre al singolare in Omero. Il *demos* è dunque la comunità nella sua absolutezza, così come è la comunità territoriale ed agricola, cioè la comunità omogenea per eccellenza.

In questo senso quindi, il ridimensionamento di *laòs* e il crescere di *demos* su *laòs* non è che il modo in cui si manifesta la crisi della società micenea. La crisi di quei momenti di centralizzazione e redistribuzione cui si appoggiava la crescita del *laòs*, nella misura in cui prendeva le distanze dal *damo* ed evolveva nel senso di uno sviluppo specializzato delle attività secondarie e terziarie. La crisi, in ultima analisi, che porta i *qasirewe* micenei a ripiegare sulla terra e a trasformarsi nella aristocrazia militare e fondiaria dei *basilèes*.²⁴²

A. MELE

— Territorio: *Il.* II, 828; III, 201; V, 710; VI, 158, 225; XVI, 437, 455, 514, 673, 683; XIX, 324; XX, 385; XXIV, 481; *Od.* I, 103; ecc.

²⁴¹ *Il.* V, 710; XVI, 437, 514, 673, 683; XX, 385; *Od.* XIII, 322; XIV, 329; XVII, 526; XIX, 271, 399.

²⁴² Per l'identificazione si pronunciano i più. Vedi in proposito: L. BAUMBACH, *Studies in Mycenaean Inscriptions and Dialect, 1953-1964*, Roma 1968, s.vv. *qasireu*, *qasirewija*; M. LINDGREN, *The People of Pylos*, II, Uppsala 1973, pp. 126 ss. s.vv. *qasireu*, *qasirewija*, *qasirewijote*.

2. I poemi omerici come testimonianza di poesia orale *

A. INTRODUZIONE

I poemi omerici hanno cambiato volto per la critica moderna almeno in tre riprese dalla fine del Settecento ad oggi. Anche se le tesi di Friedrich August Wolf erano state parzialmente anticipate da altri (l'abate d'Aubignac, Vico, Robert Wood), è con lui,²⁴³ nel 1795, che la critica omerica prende veramente, e su scala totale, vie nuove. Wolf, sulla base di testimonianze antiche, sostenne che ai tempi d'Omero la scrittura non esisteva e che perciò i poemi non potessero essere opera d'un singolo, ma fossero un coacervo di canti trasmessi oralmente attraverso i secoli, fino alla cosiddetta redazione pisistratea, della seconda metà del VI secolo a.C. Certo, le idee di Wolf — come si è già detto — erano state in parte anticipate: ma la sua grande autorità filologica, che per la conoscenza della fase antica della trasmissione del testo omerico aveva potuto fondarsi sugli scoli del codice Veneto Marciano A, poco tempo prima (1788) pubblicati da Villoison, da una parte aveva dato l'avvio al vero studio filologico di Omero, impostando quella che da allora va sotto il nome di « questione omerica »; e dall'altra aveva scandalizzato, per così dire, la cultura europea, sottraendole l'idolo di un Omero artista compiuto, uno dei più grandi, se non addirittura il più grande genio letterario d'ogni tempo (sez. Q). Si pensi, per far solo un esempio, alle reazioni di un Goethe, pur oscillanti fra un osanna e un rifiuto.²⁴⁴ La prima

* La bibliografia generale si trova alle pp. 143 ss. Le opere ivi elencate saranno citate in abbreviazione.

²⁴³ F. A. WOLF, *Prolegomena ad Homerum. Sive de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*, I, Halle 1884 (Ed. tertia quam curavit R. Peppmüller). La prima edizione è del 1795.

²⁴⁴ Su Omero nella cultura moderna G. FINSLER, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, Leipzig-

grande rivoluzione negli studi omerici era comunque un fatto compiuto, e cominciò subito a dare i suoi frutti con la corrente cosiddetta analitica, che, variamente accettando le conclusioni di Wolf (che voleva un Omero orale), tenne fede ad un Omero scritto e concepito per iscritto e sul quale l'esercizio più urgente pareva dovesse esser quello di trovare e spiegare aporie narrative e storiche.

Ma fino a dopo la metà del secolo scorso i poemi venivano letti, di necessità, in rigoroso isolamento da un coerente contesto storico e culturale. Wolf stesso, Hermann, Lachmann, Kirchhoff, per far solo alcuni nomi, si ponevano il problema della composizione e della trasmissione; ma in fatto di storia dovevano contentarsi per lo più di ipotesi; e, dovendo definire il dettato dei poemi, non trovavano di meglio che ricorrere al concetto di *stile*, con tutto quello che di individuale e di irripetibile tale concetto comporta.

Circa cento anni fa, negli anni '70 e '80 del secolo scorso, le scoperte archeologiche di Schliemann costituiscono il secondo fatto nuovo di rilievo, che permise di dare una sia pure approssimativa e provvisoria risposta alla domanda a cui l'epoca dello storicismo non era stata ancora in grado di rispondere — com'era avvezza a fare — con dati alla mano: storia o fantasia? La risposta era stata tutta a vantaggio della storia, anche se i primi entusiasmi possono a noi apparire ingenui. Molto, infatti, di quelle scoperte e di quelle certezze è stato in seguito ridimensionato: è stato, anzi, ridimensionato tutto, se solo si considera che, delle scoperte di Schliemann, nessuna ha ottenuto a tutt'oggi, secondo alcuni, una conferma *positiva*. Rigorosamente parlando, il sito di Troia, lo stesso strato identificato con la città di Priamo (il VII a), gli scavi di Itaca, tutto, insomma, risulta semplicemente in non contraddizione con i dati dei poemi, e niente più. I quali hanno ottenuto luce piuttosto dalle scoperte archeologiche più recenti del continente greco, dell'Asia Minore, di Cipro, della Siria, ecc.²⁴⁵ La domanda, e la rispettiva risposta, s'incentravano dunque sul *referente storico*, ma senza che ci si ponesse adeguatamente il problema dello scarso rispetto del dato storico, proprio di ogni tradizione epica.²⁴⁶

Circa cinquant'anni dopo, e cioè circa cinquant'anni fa (1928), Milman

Berlin 1912; e TH. BLEICHER, *Homer in der deutschen Literatur (1450-1740)*, Stuttgart 1972.

²⁴⁵ M. I. FINLEY, *Schliemann's Troy—One Hundred Years After*. The Fourth Annual Mortimer Wheeler Archaeological Lecture, «Proc. British Acad.» 60 (1974), pp. 3-22, un panorama eccezionalmente vivace delle reazioni alle scoperte di Schliemann e un consultivo assai prudente di quanto oggi di esse resta valido. Prudente è anche J. CHADWICK, *Homère: un menteur?*, «Diogenes» 77 (1972), pp. 3-18, che riafferma la vecchia (anzi antica!) distinzione fra verità storica e verità poetica. Un'utile rassegna è M. I. FINLEY, J. L. CASKEY, G. S. KIRK, D. L. PAGE, *The Trojan War*, «Journ. Hell. St.» 84 (1964), pp. 1-20.

²⁴⁶ BOWRA, *Heroic Poetry* (cit. in bibl. XI), cap. XIV, pp. 508 ss.; e cfr. sez. N.

Parry, un americano formatosi alla scuola della linguistica francese (Meillet), raccoglieva i frutti di alcuni decenni di attività di neogrammatici e filologi. Partendo dal concetto di *Kunstsprache* o «lingua artificiale» ovvero *dizione epica* (J. H. Ellendt, H. Düntzer, K. Witte, K. Meister), sottoponeva il testo dei poemi ad un più rigoroso esame interno e ne definiva la *formularità*, traendone la conclusione (all'inizio implicita)²⁴⁷ che si trattasse di poemi orali. La problematica si era incentrata, così, esclusivamente sul piano del *testo*. Era la fase, necessaria, della descrizione sincronica: Parry, reagendo alla pur vigorosa e benemerita analisi storica ottocentesca, e restando sostanzialmente agnostico di fronte al cosiddetto problema omerico, prendeva i poemi in blocco e dava i mezzi per definirli in blocco poesia orale, poesia, cioè, composta senza l'ausilio della scrittura, in virtù appunto del suo forte impianto formulare, e prodotta da una tenace tradizione.

Wolf, Schliemann e Milman Parry rappresentano, così, i tre momenti di maggior rilievo nella critica omerica moderna. Recentemente il quadro storico si è andato ulteriormente precisando: poco più di vent'anni fa (1952-53) la decifrazione del miceneo ad opera di Michael Ventris ci ha permesso di vedere i poemi in un contesto storico più definito rispetto ai tempi di Schliemann, anche se incerto resta ancora per gran parte in qual misura essi siano debitori alla civiltà micenea.²⁴⁸

Quale che sia il grado di accettazione delle teorie di Parry in merito a fatti singoli, è fuor di dubbio che la rivoluzione promossa da lui è oggi, fra le tre, quella che promette i maggiori sviluppi. Col riconoscere ai poemi omerici uno *status* totalmente diverso da quello di tutte le altre opere con cui i filologi classici avevano a che fare, l'impostazione orale li ha sottratti ai metodi tradizionali della filologia e della critica letteraria per consegnarli ad una più ampia visione *antropologica*, in Parry quasi totalmente implicita: dal punto di vista della morfologia culturale tutto il mondo greco appare oggi molto più vario e articolato di quanto apparisse al romanticismo e allo storicismo, e in campo omerico (e non solo omerico) questo è avvenuto attraverso il lento assorbimento dell'opera di Milman Parry. In effetti la filologia classica, nel significato che tale disciplina ha assunto dal momento del suo battesimo alla fine del '700 ad opera proprio di Wolf a Gottinga e che ha poi conservato nell'epoca del romanticismo e del positivismo, è quasi letteralmente nata sul testo di Omero con Wolf stesso: ma, per un'ironia della sorte, Omero doveva risultare quanto mai disadatto a quei metodi. Ne è prova il fatto che alcuni fra i più importanti spunti di rinnovamento per i

²⁴⁷ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. X), *Introd.*, LX s.

²⁴⁸ VENTRIS, CHADWICK, *Documents...* (cit. in bibl. IX).

nostri studi sono venuti recentemente proprio dalla critica omerica, e precisamente dall'inizio del secondo dopoguerra in poi, a causa della ricezione sorprendentemente tardiva delle scoperte di Parry. Se Omero, infatti, poteva essere nel primo romanticismo buona palestra per i cercatori di fonti popolari e per i celebratori di origini selvagge, poche opere più dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sono state restie a due operazioni che dal principio dell'Ottocento ai nostri giorni sono state largamente praticate: l'idealizzazione di tipo umanistico e la riduzione positivista a schemi logici o genericamente razionali. Quanto alla prima, Omero non offre tentazioni a chi voglia un modello in cui identificarsi: i suoi dèi sono degli uomini pieni di difetti (come la critica razionalista di varie epoche ha sempre messo in luce), i suoi eroi sono al di sopra del livello umano (come certo romanticismo ha amato accentuare), la civiltà che viene rappresentata nei poemi ha tutte le caratteristiche di una acerba primitività (come lo storicismo romantico e post-romantico amava dipingerla). Disagevole quindi l'annessione di Omero alla provincia umanistica. D'altra parte, quanto alla seconda operazione, le categorie razionali che sono state e sono ancora alla base di tanta critica testuale, di storia dei testi e di esegesi positivistiche hanno rivelato i loro limiti proprio a contatto con la greicità arcaica in generale e con Omero in particolare.

Parry, nella sua visione (inizialmente, come si è detto, implicita) di una cultura omerica precisamente individuabile rispetto ad altri momenti, ha avuto dei predecessori. Basterebbe ricordare Robert Wood,²⁴⁹ uomo politico e viaggiatore della seconda metà del Settecento, che, visitando l'Egeo, cercò di farsi un'idea della geografia omerica (studiando per esempio i venti nel golfo di Smyrne) e soprattutto osservando con spirito di antropologo la teatralità "orale" dei popoli mediterranei. Dal modo di parlare delle genti da lui visitate (intonazione della voce, espressione, gesticolazione) immaginò che i poemi omerici dovessero essere recitati ad alta voce e in quel modo; la scrittura, anche se conosciuta, doveva essere poco usata. Wood, un dilettante d'ingegno, diventa così il progenitore — se non proprio l'iniziatore — sia della critica storico-archeologica, che sarebbe poi diventata la corrente analitica, sia della critica antropologico-orale. Non serve accentuare, e neppure menzionare, le ingenuità di Wood per lasciare a Parry il merito incontestabile di aver fondato, o meglio inaugurato tale visione della cultura omerica basandola su un esame diretto del dettato dei poemi.

Omero non si può più leggere come si faceva prima di Parry, e in verità

²⁴⁹ R. WOOD, *An Essay on the Original Genius of Homer*, London 1769, 1775². Su Wood, T. J. B. SPENCER, *Robert Wood and the Problem of Troy in the Eighteenth Century*, « Journ. of the Warburg and Courtauld Institutes » 20 (1957), pp. 75-105; J. L. MYRES, D. GRAY, *Homer and His Critics*, London 1958, pp. 59 ss.

sono pochi ormai ad attestarsi sulle vecchie posizioni. Una lettura più docile alla realtà del documento, com'è quella che si è andata affermando, permette di recuperare ai poemi una serie di valenze che erano state finora ignorate; e d'altra parte permette d'impostare più correttamente anche lo studio della loro fortuna. La ricezione dei poemi comincia subito con implicazioni di grande rilievo, fin dal secolo VII con Esiodo, e continua senza interruzioni durante tutto l'arco di sviluppo della civiltà greca. Omero è una presenza costante in tutta la letteratura greca: di tale presenza si colgono le valenze positive non meno delle negative, a seconda che la ricezione di una lingua poetica con in più fenomeni di *zelos* o *aemulatio* portino ad un accostamento (i cosiddetti elementi omerici nella lingua dei poeti posteriori) o ad un cosciente e rilevato allontanamento (il *Los-von-Homeros* di Gudmund Björck).²⁵⁰ Questo su un piano puramente letterario. Ma Omero non è, neppure per i Greci, soltanto un testo che va decodificato correttamente: è anche espressione di una cultura che, rispetto all'età arcaica di Esiodo e dei lirici, all'età classica della filosofia, della storia, del teatro, all'ellenismo con la sua cultura letteraria e antiquaria si pone di volta in volta più o meno chiaramente come una cultura "altra", e come tale provoca reazioni vivaci (basta pensare ad alcuni filosofi arcaici e a Platone). Il nostro compito sarà qui solo quello di precisare quali sembrano essere i contorni di tale cultura e, limitatamente alla considerazione del testo, di intuire quale coscienza di "diverso" ne avessero nei secoli successivi i Greci stessi (sezz. O, P).

Qual è il fattore che più marcatamente caratterizza la cultura omerica? Se consideriamo il mondo greco fino all'ellenismo compreso, possiamo individuare tre epoche, che corrispondono a tre tipi diversi di *facies* culturale: una prima, non alfabetizzata (Omero, fino all'introduzione dell'alfabeto fenicio); una seconda, alfabetizzata, senza che il mezzo scrittoria sia il protagonista unico (e neanche il principale) della comunicazione (approssimativamente dall'VIII al V-IV secolo); una terza infine, in cui la parola scritta assume a sempre maggiore importanza (l'età ellenistica).²⁵¹ Secondo questo quadro, le condizioni della circolazione del sapere subiscono un mutamento rilevante due volte fra Omero e l'ellenismo: la prima volta al momento dell'introduzione della tecnologia scrittoria alfabetica, che sembra attestata non prima della seconda metà del secolo VIII (sez. D); la seconda volta col lento e graduale diffondersi del libro, che (senza tener qui conto di differenze geografiche, che esistevano e meriterebbero considerazione) comincia ad intro-

²⁵⁰ G. BJÖRCK, *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala 1950, pp. 217 e pass.

²⁵¹ Questo quadro è debitore di quello, parzialmente diverso, offerto da R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship*, Oxford 1968, pp. 24 ss. (= trad. it., *Storia della filologia classica*, Napoli 1973, pp. 73 ss.).

dursi alla fine del v secolo ma che si afferma in età ellenistica con l'inizio di un vero e proprio commercio librario: questo periodo è caratterizzato da una sempre più intensa circolazione della parola scritta. Ora, è fuor di dubbio (ed è stato più volte messo in rilievo) che il secondo mutamento è legato ad uno sviluppo storico che trasforma totalmente il mondo greco: dalla comunità di dimensioni ridotte (la *polis*), che è raggiungibile dalla voce del rapsodo o dell'araldo, e che tutt'al più registra e deposita i suoi testi in copie pressoché uniche, si passa alla comunità ecumenica del mondo ellenistico, dove tali mezzi di comunicazione non sono più utilizzabili e c'è bisogno di canali che penetrino capillarmente (il libro). Ma il primo passaggio, quello dalla società non alfabetizzata (la prima epoca, quella dell'*epos*) alla società alfabetizzata (la seconda epoca), pur non immune da un profondo rivolgimento storico-culturale, lascia impresso un suo segno ancor più riconoscibile nel configurarsi dei testi letterari. In altre parole — se ci si può passare il paradosso — c'è più differenza, nel configurarsi dei testi, fra Omero e i lirici che fra i lirici e gli alexandrini (sez. o). Dove per Omero si vuole qui intendere non tanto l'Omero a noi conservato quanto — come diremo meglio — quel *corpus* di poesia epica integralmente orale del quale il nostro Omero non è che il riflesso parziale.

Accettiamo, in mancanza di prova contraria, l'ipotesi che l'alfabeto fenicio sia stato introdotto un poco prima della data dei nostri primi documenti, che sono della seconda metà del secolo VIII (sez. D). È l'ipotesi più economica. Il sillabario miceneo, infatti, sembra essere caduto in disuso, lasciando, per la scrittura, uno iato di qualche secolo, diciamo quattro e mezzo. Chiediamoci ora che cosa possiamo dire per la data di composizione dei poemi omerici. Sono stati essi composti prima o dopo l'introduzione della scrittura? S'impone qui la chiarificazione di alcuni concetti fondamentali. Parlare di oralità come elemento distintivo di una cultura significa normalmente implicare la mancanza della scrittura, e cioè parlare della *composizione* orale dei suoi testi: è la mancanza del mezzo tecnico della scrittura a configurare i suoi testi in un modo determinato. A scanso di equivoci, possibili in materia, sarà precisamente questo il senso che daremo a *oralità*. Non la si deve infatti confondere con un altro fenomeno, e cioè la *trasmissione* orale (un testo, in una sua forma più o meno canonica, si trasmette e cioè si conserva per via orale) e soprattutto con la *pubblicazione* orale (un testo, indipendentemente dal tipo di fissazione, mnemonica o scritta, viene comunicato per via orale alla società che ne fruisce). Per queste due fasi può valere il termine di *auralità*,²⁵² legame, cioè, col fatto o canale sonoro, qualunque sia la genesi della fonte. Anche fasi successive della civiltà greca si possono designare col termine di aurale

(il teatro, per esempio, fino al v-iv secolo). Ora, in un'epoca che manchi totalmente del mezzo scrittorio le tre fasi si realizzano necessariamente per via orale (e, nel caso dell'improvvisazione, vista artificialmente allo stato puro, s'identificano: su questa, cfr. sez. L, o); ma, una volta introdotto il mezzo scrittorio, le fasi che più spontaneamente vengono influenzate dal nuovo mezzo tecnico sembra debbano essere le prime due, la composizione e la trasmissione; ferma restando la possibilità che la terza, la pubblicazione, resti orale (come in Grecia restò fino al IV secolo). Servendoci del modello di comunicazione di Jakobson (DESTINATORE → MESSAGGIO → DESTINATARIO) e semplificando un processo in sé complesso (non considerando qui cioè gli altri fattori e le altre funzioni), si può dire che la composizione ha a che fare in prevalenza col destinatario o autore (un messaggio viene configurato in modo diverso se è concepito oralmente o attraverso la scrittura), mentre la pubblicazione ha a che fare in prevalenza col destinatario (diversa è la reazione dell'ascoltatore da quella del lettore). Si noti però che parliamo qui solo di prevalenza, perché una netta distinzione è illecita. Distinguere troppo nettamente, identificando composizione e destinatario (o autore) da una parte e pubblicazione e destinatario (pubblico) dall'altra, è impossibile soprattutto in una cultura orale: autore e pubblico si influenzano e si condizionano a vicenda in modo molto più immediato che in una civiltà scrittoria, come vedremo meglio parlando dell'empatia, ovvero comunione stretta fra destinatario e destinatario, che si realizza nella *performance* epica (sez. N). Entra qui un altro dei fattori dello schema di Jakobson, e cioè il CONTATTO o CANALE della comunicazione: esso si può definire il modo con cui destinatario e destinatario entrano in rapporto, e questo modo ha una sua particolare fisiologia quando una cultura si serva della parola invece che della scrittura.

La trasmissione orale, per di più, è una fase in cui i due fenomeni (creazione di un destinatario e ricezione di un destinatario) si possono ancor più intimamente intersecare a vicenda. È stato accertato che la trasmissione orale di un testo non è mai fedele in tutto al modello di partenza, giacché chi lo trasmette in realtà anche lo compone in maggiore o minor misura, a seconda delle sollecitazioni che ha dall'ambiente che lo circonda (con buona pace di chi è incline ad ammettere « solo piccole modificazioni verbali »²⁵³). E anche l'esperienza della tradizione manoscritta dei nostri testi, dove le sollecitazioni sono per lo più tutte interiori, ci dice attraverso quante e quali vicende passi anche e perfino la trasmissione scritta. È quindi corretto, in vista della particolare natura del contatto o canale (orale), postulare una intensa intera-

²⁵³ G. S. KIRK, *Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions*, in KIRK, *The Language...* (cit. in bibl. VII), pp. 79-89 (1960).

²⁵² W. J. ONG, *La presenza della parola*, Bologna 1970, *pass.* (ediz. americ., Yale Univ. Press, 1967).

zione fra destinatario (nell'*epos* orale da non confondersi necessariamente con l'autore) e destinatario: tanto che è stata giustamente messa in dubbio la possibilità di sceverare nettamente oralità pura da auralità pura.²⁵⁴ Si può cioè accertare il grado di auralità di un prodotto letterario, tenuto anche conto della civiltà in cui nasce, restando incerta la *misura* in cui esso sia *anche* orale. Ma le due categorie restano operativamente valide: non c'è dubbio infatti che, nei riguardi della scrittura, nella letteratura posteriore ad Omero (sez. o) domini l'auralità.

È probabile, in conclusione, che l'introduzione della scrittura influenzi gradualmente le varie fasi: più prontamente la composizione e la trasmissione, più lentamente la pubblicazione, a causa dei tempi lunghi della alfabetizzazione del pubblico, che sono riscontrabili in ogni civiltà post-orale. In altre parole: il passaggio da oralità integrale ad oralità prevalente e infine ad auralità prevalente può essere lento e graduale, ed in Grecia lo è stato in modo particolare, lungo l'arco di alcuni secoli.

Nel caso dei poemi omerici, par certo che la dialettica oralità/scrittura vada ravvisata all'interno stesso dei poemi. I criteri cronologici (storia, archeologia, lingua), che ci avrebbero permesso almeno di porli in rapporto relativo con la presuntiva data d'introduzione della scrittura in Grecia, si sono rivelati troppe volte esposti al rischio della reversibilità. Qui si proporrà un criterio in prevalenza interno di esame dei testi, basato sulle ricognizioni di Parry e sui numerosi studi che sono stati più o meno direttamente ispirati da lui. Eccone in anticipo e in sintesi i risultati.

I poemi omerici, così come ci sono conservati, rispecchiano senza dubbio una fase, forse lunga, di elaborazione (composizione) orale. Lo sfruttamento della tecnologia scrittoria, intervenuto in un secondo tempo, non può tuttavia esser stato subito integrale: per un periodo, di cui non è possibile precisare la durata, sia la composizione sia la trasmissione (a sua volta importante per i suoi riflessi sulla prima, com'è nel caso di ogni patrimonio epico, che notoriamente « cresce su se stesso » col cantore che innova e aggiunge) saranno state *miste*. I procedimenti tipici di una cultura integralmente orale si saranno contaminati con le possibilità offerte dalla nuova tecnologia. La scrittura sarà servita nel contatto da cantore a cantore, e cioè per la trasmissione dei testi aedici e della tecnica aedica da maestro ad apprendista? Tutto questo dovrebbe risultare dall'analisi dei poemi, della quale qui si darà ovviamente una campionatura minima (e forse non sempre la più opportuna, come spesso capita in *Homericis!*). La crescita del materiale da una

²⁵⁴ J. Russo, *How, and What, does Homer communicate?*, « Class. Journ. » 71 (1976), pp. 289-299, precisamente 291 s.

parte non cessa improvvisamente e dall'altra non può rinunciare alla nuova tecnologia: la « composizione monumentale » dei due poemi è senza dubbio largamente debitrice alla scrittura. La pubblicazione, invece, ha continuato ad essere orale — prima esclusivamente e poi comunque in misura prevalente — fino al IV secolo. Solo questo può voler dire chi afferma che l'oralità è arrivata fino a Platone (non lo dice, a rigore, neanche Havelock): e cioè che orale era solo la pubblicazione e che aurale era il tipo di civiltà. E in questo modo in effetti sono state diffuse praticamente tutte le opere della grecità arcaica e classica: pensiamo ai lirici, al teatro, a Erodoto. Mentre la scrittura serviva alla composizione e alla trasmissione, si continuava a prescindere per la pubblicazione (la lettura ad alta voce arriva fino alla tarda antichità, fino a sant'Agostino). Ma anche qui ci sarà utile qualche *specimen* di esame dei testi (mancanza, per esempio, di una formularità lirica: sez. o); e per di più la contiguità di un Erodoto (concepito per pubblicazione orale) e di un Tucidide (concepito per pubblicazione scritta e per circolazione certo più vasta dal punto di vista geografico: ambienti elevati di diverse città) fa vedere che, come graduale è stato il passaggio dalla prima epoca alla seconda, così graduale è stato il passaggio dalla seconda alla terza. È chiaro ora come la designazione di *orale* possa valere *stricto sensu* solo per la prima epoca (tecnologia scrittoria mancante al destinatario); per la seconda varrà meglio quella, già sperimentata, di *aurale* (tecnologia scrittoria mancante o non presupposta presso il destinatario); mentre la terza sarà l'epoca del *libro*, che si diffonderà progressivamente durante tutta l'epoca ellenistica.²⁵⁵

I poemi omerici — come risulterà dall'esame del testo — non sono stati composti oralmente nella loro interezza. Quanto di essi sia autenticamente orale è per noi molto difficile dire. In altre parole: di fronte all'ipotesi di chi li vuole concepiti interamente per iscritto e all'ipotesi di chi li vuole interamente orali, si cercherà di presentare qui un'ipotesi più sfumata, e cioè che essi siano frutto di una o più redazioni scritte, nelle quali sono passati di peso non solo epiteti e formule, ma addirittura intere sezioni nella forma in cui erano state fissate nell'ultimo periodo di trasmissione orale. Ma, mentre è relativamente facile affermare di un epiteto che è tradizionale o di una intera formula che all'origine è stata composta e poi trasmessa oralmente, questo è più difficile per passi singoli e concreti, che alcune volte tradiscono palese riuso di materiale arcaico operato in epoca scrittoria e che, in altre parole, lasciano spazio a più d'una soluzione. Anche

²⁵⁵ Per la diffusione del libro dal V secolo a.C. fino alla tarda antichità, v. *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, a cura di G. CAVALLO, Bari 1975, con contributi di E. G. TURNER, T. KLEBERG e di CAVALLO stesso.

al nostro problema si possono applicare le parole che Havelock²⁵⁶ usa a proposito di sceverare l'amalgama storico, archeologico, linguistico: «la mistione omerica è per così dire chimica, non meccanica». Una composizione chimica irreversibile: ma per le singole unità (unità narrative, elementi storici e antiquari, fatti formulari o linguistici), mentre la vecchia analisi presumeva di sceverare i componenti del composto, l'ipotesi orale si preoccuperà preliminarmente di stabilire almeno che di composto di tal tipo si tratta. La critica omerica ha peccato spesso di orgoglio: la sua frequente dogmaticità è stata messa progressivamente in crisi man mano che si faceva luce sulla vera natura dei poemi, così diversi dagli altri testi su cui si esercitava e si esercita la filologia.

Ora, la prima ipotesi che si è presentata come ovvia e naturale alla filologia omerica fin dai suoi inizi nell'antichità, e cioè che i poemi fossero stati concepiti direttamente e interamente per iscritto, è smentita dalla *facies* culturale in cui oggi riconosciamo che essi sono nati ed è indirettamente screditata dalle contraddizioni in cui si è dibattuta fin la recente critica di tale tendenza (sia analitica sia unitaria). Restano una seconda e una terza ipotesi. La seconda è che i poemi siano interamente orali, nel qual caso sarebbero un vero e proprio *documento* di oralità, e cioè una specie di fotografia o meglio un'istantanea di un momento autenticamente e integralmente orale, di necessità l'ultimo, in stretta contiguità con l'introduzione della scrittura, mezzo necessario per operare l'istantanea. L'ipotesi si scredita nel momento stesso in cui la si definisce. Si deve ricorrere, per salvarla, a espedienti del tutto disperati: o un Omero che addirittura inventa la scrittura alfabetica per "salvare" i suoi poemi (Wade-Gery), o un Omero che detta i suoi poemi ad uno scriba.²⁵⁷ Resta una terza ipotesi: che, a cavallo fra oralità e scrittura, i poemi siano un composto, in verità per gran parte irreversibile ma almeno riconoscibile come tale: in questo caso di oralità essi sarebbero solo *testimonianza*. È quest'ultima l'ipotesi che qui verrà presentata. La vecchia definizione di «libro tradizionale» data da Gilbert Murray resta valida e andrebbe oggi solo aggiornata con quella di «testo di cultura» di Lotman e Uspenskij (sez. c): e uno dei tanti elementi culturali via via assunti risulta essere, così, anche la tecnica di composizione scrittoria. È un'ipotesi, che viene qui presentata non più che come tale e che, come vedremo, non è del tutto inedita, anche se sostenuta da pochi (soprattutto Dihle). Per la stessa oralità originaria raccoglieremo degli indizi, quale

²⁵⁶ E. A. HAVELOCK, *Prologue to Greek Literacy*, Univ. of Cincinnati 1971, p. 5.

²⁵⁷ A. B. LORD, *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*, in KIRK, *The Language...* (cit. in bibl. vii), pp. 68 ss.; cfr. LORD, *The Singer...* (cit. in bibl. x).

più quale meno forte (specialmente sez. N); per la mistione di oralità e scrittura presente nei poemi come li abbiamo di fronte a noi suggeriremo delle proposte, il cui grado di accettabilità attende ancora di essere accertato attraverso studi ulteriori (sez. M). Ma è il caso di ripetere ancora una volta che di soluzioni definitive e di dimostrazioni ineccepibili gli studi omerici sono ormai saturi: se non si vuole farli morire per soffocamento, c'è bisogno di riprendere i vecchi problemi e di riaprirli, ma con prospettive nuove.

B. CONTENUTO DEI POEMI

Sarà opportuno partire da una breve rassegna di contenuti. L'*Iliade*, in 24 libri, non racconta tutta la guerra di Troia, come farebbe pensare il titolo. Della lunga vicenda decennale dei due eserciti racconta solo qualche decina di giorni, sembra poco più di una cinquantina,²⁵⁸ che si situano poco prima della fine della guerra. L'antefatto è costituito dai quasi dieci anni di guerra. La guerra sarebbe stata scatenata per l'offesa fatta da Paride, principe troiano, a Menelao, re di Sparta, col rapirgli la moglie Elena. Per vendicare tale affronto Agamennone, fratello di Menelao, raccoglie un esercito greco e lo porta all'attacco di Troia (Ilio). Il personaggio più evidenziato, anche durante la sua assenza, è Achille e un episodio centrale è quello dell'ira di Achille per un'offesa ricevuta da Agamennone, il che ha fatto pensare a molti che almeno il nucleo del poema, visto come opera unitaria, fosse precisamente l'ira dell'eroe. Il poema si apre, appunto, con la richiesta di Agamennone ad Achille di consegnargli la schiava di guerra Briseide come compenso per la riconsegna di Criseide da parte di Agamennone stesso al padre sacerdote Crise. A tale riconsegna Agamennone è costretto dalla peste scatenata da Apollo, che protegge il suo sacerdote Crise. Criseide viene così restituita solennemente al padre, ma Achille è costretto (o meglio convinto da Athena) a consegnare Briseide ad Agamennone; così, si ritira sdegnosamente dalla lotta, lui, l'eroe più forte degli Achei, e si chiude nelle sue tende ai margini del campo. La guerra continua senza Achille. Si alternano battaglie di massa, in cui entrano singolarmente eroi di varia rilevanza: ma tutti hanno un nome, come un nome hanno gli artigiani che hanno costruito le armi (e alle volte questo artefice può essere un dio, come Efesto per le

²⁵⁸ J. L. MYRES, «Journ. Hell. St.» 52 (1932), pp. 285 s.; 53 (1933), pp. 115-117; sempre, naturalmente, che si voglia dare valore facciale ai ricorrenti «nove», «dodici» giorni, ecc. (cfr. per es. *Il.* I, 53, 425; XXIV, 31, 84; ecc.).

armi di Achille) o perfino lo sgabello di Penelope (nell'*Odissea*). L'anonimato non è epico. Qualche volta le tenzoni sono singolari: Paride-Menelao (III), Ettore-Aiace (VII), fino al duello fatale fra Achille ed Ettore (XXII). Gli dèi, con Zeus alla testa, si riuniscono più d'una volta a concilio: sono divisi, alcuni sono per i Troiani, alcuni per gli Achei. Le azioni di guerra iniziano propriamente con la violazione della tregua da parte di Pandaro (IV). Ad un certo punto (VIII) Zeus decide di appoggiare fattivamente i Troiani (al fondo c'è una vecchia promessa a Tetide di ridare onore al figlio Achille, facendo sentire agli Achei il peso della sua assenza). Con alterne vicende, i Troiani arrivano al muro del campo acheo, lo passano (XII) e cominciano addirittura a dar fuoco alle navi (XVI, inizio). Poco prima di questo fatto, drammatico per gli Achei, Patroclo chiede ad Achille di entrare in battaglia con le armi di lui. Achille glielo concede, proibendogli però d'inseguire i Troiani fino alla rocca d'Ilio. Patroclo respinge i Troiani ma li insegue: ed è ucciso da Ettore (XVI). Achille, appresa la morte dell'amico (XVII), torna in battaglia per vendicarlo; ottiene, attraverso la madre Tetide, nuove armi fabbricate da Efesto (XVIII, XIX); si riconcilia con Agamennone (XIX) e le sue rinnovate imprese di guerra culminano coll'uccisione di Ettore in duello singolare (XXII). Seguono i funerali di Patroclo (XXIII) e infine, nell'ultimo libro (XXIV), il vecchio re Priamo si reca di notte (guidato da Hermès) alla tenda del nemico che gli ha ucciso tanti figli per riottenere il corpo di Ettore: Achille gli concede il corpo di Ettore, con i cui solenni funerali a Troia il poema si conclude.

Questa breve sintesi non fa giustizia alla ricchezza di contenuti del poema. Ne restano fuori i concili degli dèi e i loro numerosi interventi nelle battaglie e presso i mortali in generale, i concili dei capi greci e troiani, le cosiddette *aristèiai* o imprese valorose di singoli eroi, come Diomede (V), Agamennone (XI), Patroclo (XVI), Achille (XIX-XXII), ecc. Anche il ferimento e la morte dei guerrieri è un fatto su cui il canto si ferma in dettaglio.²⁵⁹ Numerose sono quelle che si possono chiamare sezioni in sé concluse e più o meno autosufficienti (su alcune delle quali si è esercitata la critica analitica degli antichi — per esempio, II e X — e dei moderni — IX): la "prova" dell'esercito, l'episodio di Tersite e il catalogo delle navi achee e dell'esercito di parte troiana (II); la rassegna dei Greci fatta da Elena a Priamo dall'alto delle mura di Ilio (III); Glauco e Diomede, Ettore a Troia e il suo incontro con la moglie Andromaca (VI); l'ambasceria inviata ad Achille da parte di Aga-

²⁵⁹ Ancora valido è W.-H. FRIEDRICH, *Verwundung und Tod in der Ilias*, Göttingen 1956; recente è FENIK, *Typical Battle Scenes...* (cit. in bibl. X). Per le *aristèiai*, cfr. KRISCHER, *Formale Konventionen...* (cit. in bibl. VIII).

mennone per operare la riconciliazione, rifiutata da Achille (IX); l'episodio di Dolone (X); l'inganno di Hera a Zeus (XIV); la descrizione delle armi di Achille costruite da Efesto (XVIII); i giochi in onore di Patroclo (XXIII); e infine Priamo presso Achille (XXIV).

L'azione è continuamente accompagnata da paragoni o similitudini, che sono diventate per i critici una delle caratteristiche più salienti del modo epico di raccontare: in esse (che da alcuni, come Shipp, vengono date come tarde) è contenuto quello che del mondo iliadico la costante attenzione alle azioni di guerra lascia fuori. Sono come una integrazione del quadro a suo modo unilaterale offerto dall'asse tematico del poema, piene come sono di notazioni di vita quotidiana, con una attenzione tutta particolare per i fenomeni naturali e per il mondo animale, il mondo del lavoro e le pratiche e i costumi sociali.

I temi che ricorrono continuamente, e spesso con parole identiche o almeno con una strutturazione formulare che li isola tipo per tipo, possono ancor meglio dare un'idea della ricchezza dei contenuti: l'arrivo, l'ambasceria, il sacrificio, il giuramento, il viaggio per mare e per terra, l'armarsi e il vestirsi, il sonno, il sogno, il riflettere, il riunirsi in assemblea sono alcuni di questi temi.²⁶⁰

Quello che qualunque riassunto del poema deve comunque per necessità lasciar fuori sono da una parte le numerose aporie e incongruenze interne (cfr. sez. F), campo di battaglia della critica analitica; e dall'altra i numerosi richiami a distanza, grande argomento di difesa della corrente unitaria (Schadewaldt, Lesky).

La trama dell'*Odissea* è più semplice e più lineare. È per questo che la critica analitica dell'*Odissea* è cominciata più tardi. Sembrava che il poema fosse più unitario, ma da Kirchhoff²⁶¹ in poi si è visto che le aporie sono anche qui quanto mai numerose. La sintesi potrà essere più breve, ma comparativamente con l'*Iliade* è più rilevante la massa di contenuti che si omettono. L'*Odissea* è uno dei « ritorni » (*ndstoi*) degli eroi da Troia, un ritorno che dura quanto era durata la guerra, dieci anni. Il poema si apre sulla scena di Itaca, patria e regno di Odisseo, dove spadroneggiano i pretendenti alla

²⁶⁰ Il lavoro di AREND, *Die typischen Szenen...* (cit. in bibl. X), è rimasto classico, pur pre-parryano nell'impostazione (Parry lo recensì, *The Making...* [cit. in bibl. X], pp. 404-407). Particolare accento sui temi, per il parallelo con la poesia jugoslava, ha posto LORD, *The Singer...* (cit. in bibl. X). Lavori del tipo di quelli citati alla nota precedente si vanno facendo sempre più numerosi (cfr., per es., KRISCHER, cit. a nota 259 sulle *aristèiai*; e M.W. EDWARDS, *Type-scenes and Homeric Hospitality*, « Trans. Amer. Philol. Ass. » 105 [1957], pp. 51-72).

²⁶¹ A. KIRCHHOFF, *Die homerische Odyssee und ihre Entstehung*, Berlin 1859; come seconda ediz. *Die homerische Odyssee*, Berlin 1879.

mano di Penelope, la moglie fedele; il figlio Telemaco viene esortato da Athena, che gli si presenta sotto le spoglie del re Mente, ad andare in cerca del padre (I). Telemaco parte da Itaca su una nave, protetto da Athena (II), e visita Nestore a Pylos (III) e Menelao a Sparta (IV). Odisseo nel frattempo è trattenuto ancora nell'isola Ogia da Calipso, che finalmente lo lascia andar via su una zattera, obbedendo all'ordine di Zeus trasmessole da Hermès; una tempesta, suscitata da Posidone, non impedisce a Odisseo di esser deposto sulla spiaggia dell'isola dei Feaci (V). Il soggiorno presso i sovrani Alcino e Areta è argomento di sette libri (VI-XII, fino all'inizio del XIII), entro i quali s'iscrive il racconto (gli *apòlogoi*) che Odisseo fa ai Feaci delle sue peregrinazioni (IX-XII): il ritorno nella sua interezza ci è noto, così, attraverso una grande digressione. Le varie vicissitudini sono narrate con diverso impegno di dettaglio: i Ciconi, i Lotofagi, i Ciclopi e Polifemo (IX); Eolo e l'otre dei venti, i Lestrigoni, Circe (X); i Cimmeri, la discesa all'Ade con i numerosi incontri (XI); le Sirene, Scilla e Cariddi, i compagni che divorano i buoi del Sole, la fine dei compagni superstiti nell'annientamento della nave, e infine — qui il racconto dell'eroe si chiude — l'approdo di Odisseo, ormai solo, all'isola Ogia (XII). Da qui, terminata la digressione, comincia il racconto di come il protagonista riprende possesso del suo ad Itaca: i ritorni paralleli di Odisseo e Telemaco ad Itaca, l'incontro tra padre e figlio e l'accordo per sterminare i pretendenti (XIII-XVI); l'arrivo in città di padre e figlio separatamente (XVII-XVIII); l'incontro, ancora in incognito, di Odisseo con Penelope (XIX); gli ulteriori preparativi per la strage, la gara dell'arco (l'arco che solo Odisseo può tendere), l'uccisione dei pretendenti, il riconoscimento dei due sposi (XX-XXIII). Il poema si chiude con una seconda scena nell'Ade, dove Hermès conduce le anime dei pretendenti, la visita di Odisseo al vecchio padre Laerte, la lotta con le famiglie degli uccisi, che si conclude con una pace generale sotto gli auspici di Athena (XXIV).

Quello che si è detto quanto all'*Iliade* per i paragoni e i temi vale naturalmente anche per l'*Odissea*. Per quest'ultima, in ragione dei contenuti e della struttura narrativa, così diversi rispetto all'*Iliade*, c'è da aggiungere che speciale interesse rivestono i motivi geografici (anche se una geografia sicura delle peregrinazioni di Odisseo sembra ormai una meta illusoria, pur perseguita con tenacia fin dall'antichità) e favolistici (numerosi contatti si son potuti accertare, per esempio, con la saga degli Argonauti²⁶²). L'*Odissea* è per di più la nostra fonte principale per l'aedo dell'epica più arcaica: Femio, l'aedo degli Itacesi, Demodoco, l'aedo dei Feaci, sono i primi aedi professio-

²⁶² PAGE, *The Homeric Odyssey* (cit. in bibl. VIII).

nali che conosciamo; Odisseo stesso, che racconta i suoi viaggi, riceve il suo "diploma" di aedo dal re Alcino (XI, 368).²⁶³

È necessario aggiungere qualche parola sul *Ciclo*. Ci limitiamo qui al ciclo troiano, contenutisticamente legato ai due grandi poemi, lasciando da parte il ciclo tebano ed altri minori, come pure gli scarsi resti di poesia teogonica arcaica. È stato notato che i poemi del ciclo troiano si presentano come un *complemento* a posteriori dei due poemi: questo sarebbe in accordo con la palese *facies* recenziore della lingua degli scarsi frammenti giunti fino a noi (Wackernagel). Né ci interessano qui giudizi di valore (negativo) come quello di Aristotele (*a.p.*, cap. 23). I *Canti ciprii* narravano in undici libri l'antefatto dell'*Iliade*, mentre l'*Etiopide* (cinque libri) la continuava; ad essa si riattaccavano la *Piccola Iliade*, la *Distruzione d'Ilio*, i *Ritorni* degli eroi da Troia, uno dei quali è l'*Odissea*, che è in ultimo continuata dalla *Telegonia*. Molto si è detto da parte della cosiddetta scuola neoanalitica²⁶⁴ su una precedenza cronologica del *Ciclo* rispetto ai due poemi: ma questo si può affermare non della forma in cui il *Ciclo* si presenta, bensì della tematica nel suo complesso, ricostruibile dai sommari riassunti e dagli scarsi frammenti che abbiamo. Sulla cronologia, sicuramente molto alta, del materiale narrativo del *Ciclo* rispetto al contenuto dei due poemi maggiori ci illumina l'arte figurativa (sez. E, fine).²⁶⁵

C. ENCICLOPEDISMO. ECUMENICITÀ

Dal breve riassunto dei poemi abbiamo ricavato un'idea della materia in essi contenuta. È tutta una società che vi si specchia. È una società guerriera nell'*Iliade*, che mostra il suo versante istituzionale e sociale più chiaramente nell'*Odissea*; e che nelle similitudini apre al mondo di altri strati sociali e al mondo della natura. Importa qui ricordare che la varia stratificazione cronologica che gli elementi culturali fanno intravedere (sez. E) non contraddice al fatto che, come struttura epica d'insieme, i poemi assorbono questi elementi in una unità, che non è meno tale per il fatto di essere composita. Que-

²⁶³ Cfr. i passi rilevanti in G. LANATA, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, specialmente pp. 6 ss.

²⁶⁴ Un eccellente panorama della scuola neoanalitica è offerto da F. MONTANARI, *Karl Reinhardt studioso di Omero*, « Ann. Sc. Norm. Pisa » S. III, 1975, pp. 1409-1441. Nomi che si possono ricordare sono quelli di Pestalozzi, Kakridis, Kullmann.

²⁶⁵ Sulla problematica a cui dà luogo un elemento narrativo non rintracciabile univocamente nel patrimonio epico a noi noto (*Od.* VIII, 74-82: contesa fra Achille e Odisseo), W. MARG, *Das erste Lied des Demodokos*, in *Navicula Chilonensis (Festschrift F. Jacoby)*, Leiden 1956, pp. 16-29 (in polemica con Von der Mühl, che vuole inquadrare l'episodio nei *Canti ciprii*).

sto risulterà chiaro quando si affronterà il discorso delle fasi successive di composizione e della crescita su se stessa della materia epica. La sensibilità epica alla cronologia è diversa dalla sensibilità storica: la distanza cronologica, assoluta e relativa, è in certo modo abolita, col risultato di un "appiattimento" e di una contemporaneizzazione che tende solo a tesaurizzare gli elementi di un passato sentito soprattutto come tradizionale. Il cosiddetto anacronismo, categoria storica, perde senso come tale.²⁶⁶

La materia si presenta così, secondo la felice formulazione di Havelock, come *enciclopedica*. Havelock parla di « enciclopedia tribale », intendendo i poemi come deposito di tutti i contenuti culturali di una civiltà. A questa definizione porta sia l'abbondanza tematica di cui abbiamo fatto cenno sopra (sez. B), sia il fatto che Omero appare come l'*unico* depositario del codice della cultura orale, quali che siano i desiderata che l'enciclopedia omerica stessa eventualmente lasci insoddisfatti. Del resto lo scarso spazio dato ad alcuni fatti della vita collettiva e individuale, come il pasto e i rapporti sessuali, sono stati interpretati in chiave di tabù:²⁶⁷ una esclusione cosciente e voluta, quindi, che riassorbe questi contenuti nel momento stesso in cui, facendo ad essi solo una discreta allusione, dà ad essi un determinato valore. La società epica, ovvero eroica, privilegia alcuni aspetti e tace o quasi tace di altri; a differenza dell'epoca lirica, la cui scala di valori e quindi la cui selezione saranno diverse.

Esemplare è la trattazione di *Il. 1* fatta da Havelock.²⁶⁸ I contenuti sono qui di particolare importanza: comportamento verso gli dèi, preghiera alla divinità, usi sacrificali, dignità del sacerdote, tecnica di imbarco e sbarco; e soprattutto funzioni politiche dei capi, che hanno come pretesto narrativo la divisione del bottino di guerra come spunto per la lite fra Achille e Agamennone. Un esempio. Achille, nel corpo del più denso dei discorsi che fa ad Agamennone (225 ss.), dopo il quale getta a terra con sdegno il suo scettro, simbolo del potere di cui è investito, tiene ad inserire una digressione di molti versi (234 ss.) nella quale illustra l'essere ed il valore del simbolo-scettro. Tale digressione non ha funzione psicologica in senso realistico (nessun Achille avrà mai nella realtà inserito in un suo discorso tale digressione), e neanche una funzione retorica (se mai un discorso sulla retorica in Omero è possibile — come è stato già impostato in Omero stesso e

²⁶⁶ J. GOODY, I. WATT, *The Consequences of Literacy*, « Comparative Stud. in Society and History » 5 (1963), pp. 304-345, precisamente 325 (trad. in *Linguaggio e società*, a cura di P.P. Giglioli, Bologna 1973, pp. 361-405).

²⁶⁷ J. WACKERNAGEL, *Sprachliche Untersuchungen...* (cit. in bibl. XII), pp. 224 ss.; e tutto il libro di MURRAY, *The Rise...* (cit. in bibl. VIII).

²⁶⁸ HAVELOCK, *Preface...* (cit. in bibl. X), cap. IV.

recepito già nell'antichità specie per la figura di Nestore — si dovrà tener conto di questi fatti): la sua funzione è quella di assicurare, all'interno della narrazione epica, la presenza di un così importante elemento del *codice* politico, che del resto, nell'ambito dello stesso libro I, si iscrive in una serie di altre affermazioni in tal senso, come il discorso di Nestore (254 ss.) sui rapporti di potere fra i capi. Non è contraddittorio che sia qui presente *anche* la funzione magica di maledizione o ἀρχή (« questo scettro non metterà più foglie né rami... né fiorirà di nuovo... »).

In questa luce vanno viste tutte le scene tipiche delle quali si parlava in sede di sommario (sez. B).²⁶⁹ Qui, più che l'uso di formule sicuramente identificabili come tali, interessa la costante ripetizione di procedimenti, il ritornare del loro ordine reciproco, le strette parentele verbali, se non sempre formulari. Un confronto con la narrativa moderna. Se un personaggio s'inginocchia e prega, il narratore difficilmente riporterà l'intero testo dell'« Ave Maria »: tale testo è depositato altrove, c'è un "luogo" che lo conserva come contenuto culturale, diverso e lontano dal testo del romanzo; basterà il titolo della preghiera, o anche un'allusione più vaga. Diversamente il poeta epico: il sacerdote Crise prega Apollo (37 ss. κλυθί μευ, ἀργυρότοξ') con una preghiera che è riportata per intero, le cui formule di celebrazione e invocazione si ripeteranno tante altre volte nei poemi. La funzione è allo stesso tempo *descrittiva* e *normativa*: come si prega, come si deve pregare. E così per tutto il resto. Omero, con l'includere tutti questi elementi nel suo tessuto narrativo, crea un deposito di « comunicazione conservata ».

La ricchezza enciclopedica di Omero, ben individuata da Platone nello *Ione* e nella *Repubblica*, appare quindi non come una serie di riferimenti mediati ai contenuti culturali e alle tecniche comunitarie, bensì come un deposito, anzi *il* deposito di tali tecniche. Possiamo ben riprendere il ragionamento platonico (che era rivolto beninteso a tutt'altri fini e che aveva la sua dose di ironia): che è impossibile conoscere a fondo Omero, perché bisognerebbe essere esperto nell'arte militare, nella mantica, nella medicina, ecc. ecc.²⁷⁰ Ora, tale ricchezza non può essere attribuita all'esperienza di uno solo; l'enorme varietà esclude che il punto di vista possa essere quello di un singolo; il cantore epico è — maggiore o minore che sia il suo apporto — portavoce di un *sapere collettivo*. La vecchia ipotesi delle personalità poeti-

²⁶⁹ È questa la versione più efficace e più aggiornata dei vari modi con cui si è voluta definire in passato la « rigidità » dell'*epos*. Cfr. per es. (a suo modo efficace) la *Stilisierung* di H. FRÄNKEL, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³, p. 584 (nel dettagliato indice).

²⁷⁰ Sulle tecniche, M. ISNARDI PARENTE, *Technè*, Firenze 1966; G. CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, Torino 1971.

che (o, peggio, della singola personalità poetica) si avvicina allo zero di validità euristica.²⁷¹ L'unitarismo, in questa prospettiva, perde ogni senso in partenza, ma poco ne ha anche il pluralismo di autori, che resterebbero comunque non individuabili, privi, cioè, di quella personalità di cui si andrebbe in cerca. È la questione omerica nelle sue impostazioni tradizionali a perder senso: se anche si possa intravedere più di un intervento fortemente modellatore o si possa accedere all'ipotesi di un « redattore » di una materia epica prima informe,²⁷² finisce sempre per restare in primo piano la forza e il peso della « tradizione epica » nel suo complesso.

Si può ancora continuare a discutere sull'originario luogo sociologico dei poemi: è la corte, dove il cantore intrattiene i componenti di una cerchia ristretta, come avviene a Itaca con Femio e fra i Feaci con Demodoco?²⁷³ O è piuttosto la *panègyris*, la grande folla convenuta da ogni parte ad un luogo di culto in occasione di una celebrazione?²⁷⁴ E quando si sarà presentata in epoca arcaica, ed ancora creativa, la recitazione informale davanti ad un pubblico occasionale radunato nell'*agorà*?²⁷⁵ Son domande che ancora aspettano una risposta univoca.

Ma, qualunque sia il luogo sociologico, importa qui rilevare che l'enciclopedismo comporta di per sé una forma di *ecumenicità*: se i contenuti corrispondono a un'enciclopedia del sapere comunitario, essi interessano *tutta* la comunità presa nel suo insieme e non come una massa di singoli. Torna qui utile il concetto di *testo di cultura*.²⁷⁶ Se si considera la cultura come « un fascio di sistemi semiotici (lingue) formati storicamente » e cioè come « un insieme di testi », si riconoscerà nella memoria — così marcatamente impersonata dai Greci nella Musa invocata come origine del canto epico — la funzione di introdurre l'informazione, opportunamente selezionata e ordinata, nella memoria dei singoli componenti la collettività, e cioè nella memoria della comunità stessa nel suo insieme. Dal depositario dell'informazione al destinatario dell'informazione, sotto il segno della memoria, e cioè attraverso il canale orale. C'è solo da precisare che nella Grecia arcaicissima l'insieme di testi di cultura è rappresentato sostanzialmente da *un* testo unico, dal poema epico. Nella stessa categoria per gli antichi, sia pure in teoria let-

teraria più tarda, rientrano sia la poesia cosmogonico-teogonica,²⁷⁷ sia il cosiddetto poema didascalico, sia la poesia genealogica (le *Ediai*),²⁷⁸ tutti e tre generi o sottogeneri rappresentati in Esiodo, ma di tradizione sicuramente più antica (sez. o). Come nella lirica corale arcaica posteriore, distinta dagli antichi stessi in divina ed umana (in onore degli dèi e degli uomini), ma sostanzialmente unificata dalla forma lirica, è da vedere in questi diversi generi letterari esametrici, o sottogeneri, una categoria unica, tenuta insieme dalla uguaglianza della forma metrica, l'esametro, con prevalenza di un punto di vista alternativamente divino ed umano.

Il canto epico si rivolge a tutti i componenti del gruppo, o meglio al gruppo nel suo insieme. Le testimonianze esterne ci dicono che i poemi erano recitati in pubblico: tali testimonianze cominciano con Femio, Demodoco, lo stesso Odisseo (sez. B) e continuano lungo tutto l'arco della cultura greca. In più, va rilevata la frequente caratterizzazione *demiurgica* del cantore nell'ambito degli stessi poemi.²⁷⁹ Il cantore non è esclusivamente aristocratico già nell'*Odissea* (VIII, 472; XVII, 383 ss.): è « uno che lavora per il *demos* » allo stesso modo che tanti altri, come, per esempio, gli araldi. Una professionalità così accentuata fa arrivare anche per questa via ad un valore di eminente servizio pubblico attribuito già in epoca molto arcaica al canto della materia epica.

L'eminente funzione politica dell'aedo è evidente nell'importanza che ha l'aedo anonimo di Agamennone (*Od.* III, 267-272); ed è stata vista giustamente rappresentata anche nella Musa come ipostasi del « controllo sociale ». ²⁸⁰ Il pubblico, a qualunque strato sociale esso appartenga, sta pur sempre in una ben definita parte politica, come ben si vede nell'*Odissea* per il caso di Demodoco, il cantore dei Feaci, e di Femio, il cantore degli Itacesi. Ora, a seconda delle esigenze del pubblico, il cantore opererà una scelta opportuna, sarà, secondo una felice formulazione, « elastico » anche nel modellare la sua tematica. Significativo a questo proposito il salvataggio *in extremis* di Femio ad opera di Odisseo alla fine dell'*Odissea* (XXII, 330 ss.), in base

²⁷⁷ M. L. WEST, *Hesiod's Theogony*, Oxford 1966, pp. 1-16.

²⁷⁸ S. KOSTER, *Antike Epos theorien*, Wiesbaden 1970; sui vari generi letterari e sulle teorie antiche L. E. ROSSI, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, « Bull. Inst. Class. St. London » 18 (1971), pp. 69-94.

²⁷⁹ KIRK, *The Songs...* (cit. in bibl. VIII), pp. 278 s.

²⁸⁰ J. SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976, spec. pp. 16-35; sulla « elasticità », pp. 35-45. Tutti i concetti che seguono in questo capoverso sono dovuti all'eccellente lavoro di Svenbro. Sull'*audience control*, cfr. anche FINLEY, *The World...* (cit. in bibl. IX), pp. 16 e 19. Fatti analoghi di controllo sociale sulla scelta dei canti conviviali nella società attica del V secolo sono messi in rilievo da M. VETTA, *Un capitolo di storia di poesia simposiale (Per l'esegesi di Aristoph. Vesp. 1222-48)*, « Dialoghi di Archeologia » 9 (1976).

²⁷¹ Cfr. già per es., G. PASQUALI, in *Enciclopedia Italiana, s.v. Omero*, p. 334.

²⁷² Su tutto questo HEUBECK, *Die homerische Frage* (cit. in bibl. VI), pp. 228 ss.

²⁷³ FINLEY, *The World...* (cit. in bibl. IX), pp. 38, 59; LESKY, *RE* (cit. in bibl. VII), coll. 831.66 ss.

²⁷⁴ MURRAY, *The Rise...* (cit. in bibl. VIII); WADE-GERY, *The Poet...* (cit. in bibl. VIII); J. A. DAVISON, *The Homeric Question*, in WACE, STUBBINGS, *A Companion...* (cit. in bibl. VII), pp. 255, 264, n. 58.

²⁷⁵ KIRK, *The Songs...* (cit. in bibl. VIII), pp. 137 s.

²⁷⁶ J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, specialmente pp. 31, 50, 150; cfr. anche 64.

alla giustificazione della « costrizione » a cui l'aedo è stato sottoposto nel cantare per i pretendenti. Nel lungo seguito della fortuna dei poemi tale situazione, caratterizzata dalla sua originaria unicità, non si ripeterà più: i poemi, non più elastici bensì fissati nella loro « immutabilità monumentale », verranno sottratti alla loro primitiva funzione sociale con un atto, non voluto ma storicamente determinato, di « chirurgia sociale ». Ione, cantore del v secolo, sarà diverso e canterà per un pubblico dalle esigenze diverse.

Appare evidente da tutto questo che almeno la pubblicazione e la trasmissione dovessero essere orali e rispondessero a una precisa funzione nell'ambito della cultura rappresentata dai poemi epici. Troveremo prove anche interne quando parleremo dell'esametro, che si rivelerà fortemente funzionalizzato alla recitazione (pubblicazione) orale (sez. I). Per una composizione orale ci mancano ancora prove decisive: enciclopedismo ed ecumenicità possono essere per ora soltanto indizi, anche se forti. Indizi ancora più forti, sconfinanti col valore di prova, potranno venirci soprattutto da un'indagine sulla configurazione interna del testo, e cioè sulla formularità (sezz. I, L). Ma prima occorre stabilire quale grado di verosimiglianza sia consentito dall'esistenza o meno, e in che periodo, di una tecnologia scrittoria.

D. SCRITTURA

Una prova dell'oralità dei poemi era stata vista (ma è stata sfruttata in tal senso solo molto più tardi) nella valutazione che Wolf (sez. A) aveva data delle testimonianze antiche sulla redazione pisistratea (sez. M): Pisistrato, alla metà del VI secolo, sarebbe stato il primo a far fissare per iscritto i poemi. Nell'epoca creativa dell'epica sarebbe mancata la scrittura. Oggi sulla scrittura greca arcaica sappiamo di più che ai tempi di Wolf, anche se purtroppo non abbastanza da poter trarre conclusioni del tutto sicure. Sappiamo che un particolare tipo di scrittura sillabica, la lineare B, era in uso fra il XV e il XIII secolo a.C. (Ventris-Chadwick). Ma, a chi voglia far risalire così indietro il fissarsi dei materiali dell'epica (Nilsson, Page; cfr. Webster, che pensa addirittura ad antichissima fissazione scritta), le obiezioni che comunemente oggi si fanno valere sono di vario tipo, fra cui una di tipo sociologico: sia quella scrittura sillabica sia gli scribi che se ne servivano erano strettamente legati alla redazione di inventari di palazzo,²⁸¹ ed è altamente

²⁸¹ Per la figura dello scriba, cfr. specialmente J.-P. OLIVIER, *Les scribes de Cnossos*, Roma 1967; L. H. JEFFERY, A. MORPURGO-DAVIES, Poinikastas and Poinikazein: *BM 1969. 4-2.1, A New Archaic Inscription from Crete*, « *Kadmos* » 9 (1970), pp. 118-154.

improbabile che sia l'una sia gli altri potessero servire alla registrazione di canti epici. Ma ci sono vari altri argomenti, fra cui argomenti linguistici e metrici. Per di più, quelle che ad alcuni erano sembrate allusioni alla scrittura all'interno dei poemi (*Il. VI*, 168; *VII*, 175) sono oggi comunemente svalutate come tali.

D'altra parte sembra che la tecnologia scrittoria sia stata assente in Grecia fra la caduta dei regni micenei e l'introduzione dell'alfabeto fenicio ad opera di Cadmo in Beozia. Quando sarebbe stato introdotto in Grecia tale alfabeto? Lasciando da parte ipotesi quanto meno fantasiose per la loro cronologia troppo alta, la maggioranza degli studiosi oscillano fra il 1100 e il 700 a.C.²⁸² L'ipotesi più accettabile sembra comunque essere quella di legare la data d'introduzione della scrittura ai documenti esistenti e di farla risalire a qualche tempo, ma non molto, prima. Ricorderemo, di tali documenti, il vaso del Dipylon,²⁸³ datato circa al 725, e la coppa di Nestore da Pithekoùssai,²⁸⁴ datata anch'essa nella seconda metà del secolo VIII. Una data, quindi, intorno alla metà del secolo VIII²⁸⁵ sembra una supposizione ragionevole. Alzare o abbassare di qualche decennio la cronologia, pur argomento di accaniti dibattiti, non sembra debba molto influenzare la valutazione della scrittura in rapporto all'epica: le origini dell'epica orale sembrano infatti risalire ad epoca notevolmente anteriore, in pieno medioevo ellenico, come fanno supporre gli elementi storici e culturali presenti nei poemi, che passiamo in veloce rassegna nella sezione successiva (sez. E).

Quello che va messo in chiaro fin da ora a proposito della scrittura è che l'esistenza della scrittura stessa può aver influenzato alcune fasi della composizione dei poemi, o meglio alcune parti di essi; ma non fu certo utilizzata in fase molto antica per la fissazione, nella loro interezza, di poemi della portata di un'*Iliade* o di un'*Odisea*.²⁸⁶ Né siamo in grado di sapere quale estensione avesse il patrimonio epico nell'VIII secolo. Ma come una fissazione scrittoria totale, senza dubbio fatto singolare date le condizioni storiche della Grecia arcaica (e nient'affatto singolare in altre epiche, cfr. sez. N), si sia realizzata, è e resterà oggetto di discussione. Importante tenere

²⁸² *Das Alphabet. Entstehung und Entwicklung der griechischen Schrift*, ed. G. Pfohl, Darmstadt 1968 (*Einleitung*, von G. Pf., pp. xv s.); « Parola del Passato » 166 (1976) (*Dal sillabario minoico all'alfabeto greco*) con contributi di vari studiosi (cfr. specialmente G. PUGLIESE CARRATELLI, *Cadmo prima e dopo*, pp. 5-16; M. BURZACHECHI, *L'adozione dell'alfabeto nel mondo greco*, pp. 82-102).

²⁸³ *IG* 1², 919.

²⁸⁴ G. BUCHNER, C. F. RUSSO, « *Rend. Acc. Lincei* » 1955, pp. 215-234; *SEG* XIV, 604; XVIII, 418; M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca*, I, Roma 1967, pp. 225 ss.

²⁸⁵ L. H. JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961, p. 21. Recentemente M. Burzachechi, cit. a nota 282, cerca di alzare la cronologia di più d'un secolo: metà del IX o addirittura fine del X.

²⁸⁶ NILSSON, *Homer...* (cit. in bibl. IX), p. 210.

presente la funzione di una fissazione scrittoria, funzione che si lascia individuare quanto più chiaro è il quadro storico che si ha di fronte. Un interessante parallelo è quello della fissazione scritta della musica attraverso la notazione musicale, fatto assai più tardo (dal v secolo in poi), che si sviluppa inizialmente in misura direttamente proporzionale al diffondersi del professionismo musicale.²⁸⁷ Un'attenta considerazione comparativa con i fatti omerici potrà dare qualche risultato.

La scrittura ha bisogno di un materiale scrittorio: si aveva già il papiro o quale altro materiale più duraturo e, soprattutto, più verosimile? Anche qui le ipotesi sono molte e non è il caso di affrontarle in questa sede.²⁸⁸ Erodoto (v, 58 s.), parlando dell'introduzione dell'alfabeto fenicio, menziona pelli di capra e di pecora.

E. ARCHEOLOGIA E STORIA

Parlando di archeologia e storia si apre il problema della cronologia degli elementi storici e culturali presenti nei poemi (uno dei quali è ovviamente la lingua, di cui si parlerà più avanti, sez. G). Un principio che sembra ovvio, ma che ha stentato ad affermarsi, è che un elemento arcaico non implica necessariamente composizione arcaica: l'arcaismo linguistico artificiale, l'anacronismo storico sono espedienti comuni all'epica e non solo all'epica; essi rientrano addirittura nelle richieste o attese dell'uditorio.²⁸⁹ Eppure la critica analitica aveva fondato tanti dei suoi argomenti sull'assunto che arcaismo dovesse significare arcaicità: trascurando l'ipotesi che di molti elementi, reali o linguistici, si può conservare memoria fino ad un momento, anche assai tardo, in cui diventano come maturi per una utilizzazione poetica, che li contestualizza con elementi più recenti. Per un elemento di elevata arcaicità, soprattutto se fissato in una formula, va individuato un mezzo e un modo di conservazione: è, appunto, la memoria epica, che conserva soprattutto per mezzo del verso e della formula e consente il riuso.

Per la tematica generale dei poemi un *terminus post quem*, ottenuto da una combinazione di dati storici e archeologici, è la distruzione della cosid-

²⁸⁷ E. PÖHLMANN, *Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik*, « Würzburger Jahrb. für d. Altertumswiss. », N.F. 2 (1976), pp. 53-73.

²⁸⁸ Orientamento in LORIMER, *Homer...* (cit. in bibl. IX), pp. 526 s.; JEFFERY, in WACE, STUBBINGS, *A Companion...* (cit. in bibl. VII), pp. 555 ss. Un utile panorama è H. L. LORIMER, *Homer and the Art of Writing: A Sketch of Opinion Between 1713 and 1939*, « Amer. Journ. Arch. » 52 (1948), pp. 11-23. Utile N. LEWIS, *Papyrus in Classical Antiquity*, Oxford 1974. Per il papiro, cfr. B. HEMMERDINGER, *Wolf, Homère et le papyrus*, « Arch. f. Papyrusforsch. » 17 (1962), pp. 186 s.

²⁸⁹ FINLEY, *The World...* (cit. in bibl. IX), pp. 16 e 19.

detta Troia VII a, che vien fatta risalire al 1200 a.C. circa. Questo non toglie che alcuni elementi non possano risalire ad epoca ancor più antica. Un utile elenco è stato fornito da Kirk,²⁹⁰ dal quale si possono citare alcuni esempi, sempre tenendo presente (come fa Kirk stesso) l'avvertimento meto- dico dato sopra. Dall'epoca micenea possono venire, attraverso il medioevo ellenico, lo scudo di Aiace, che copre tutta la persona; la spada con chiodi d'argento (*φάσγανον ἀργυρόηλον*, che trova corrispondenza anche linguistica in myc. *pakana* e *akuro*), l'elmo con zanne di cinghiale (*Il. x*, 261 ss.: in un libro che già dagli antichi era considerato tardo!); almeno al periodo del protogeometrico e del geometrico (1025-700 a.C.), se non a epoche anteriori, può appartenere l'uso diffuso della cremazione dei cadaveri; alla fine di questo periodo può appartenere quella che sembra essere tattica oplitica (*Il. XII*, 105; *XIII*, 130 ss.; *XVI*, 212 ss.); fra gli elementi che possono esser tardi, ma che non debbono esserlo necessariamente, c'è la lampada d'oro di Athena, con la quale la dea illumina i recessi della casa a Odisseo e a Telemaco (*Od. XIX*, 33 ss.). Si dovrebbe ora parlare della mistione di elementi culturali in relazione ad armi ed usi di guerra, religione, sepoltura, usi matrimoniali, ecc.: e si vedrebbe ancor meglio che, all'interno di singole funzioni culturali, la varietà delle forme, appartenenti a momenti storici diversi e cronologicamente lontani, attestano niente altro che la *fusione* di fatti e momenti diversi nel ricco amalgama della tradizione epica (Kirk). La stessa società omerica è un problema in rapporto con la micenea: *wanax* e *basileus* hanno sicuramente cambiato valore, mentre *lawagetes* è scomparso.²⁹¹ Finley, per esempio, pensa che l'*Odissea* rispecchi una società molto più tarda rispetto a quella micenea, in contrapposto a molti altri che le vogliono attribuire un valore molto maggiore di testimonianza fedele di quella civiltà.

La cronologia degli elementi storico-archeologici non impedisce che l'epica orale si sia formata, a cominciare da un momento per noi difficile da precisare, almeno fino al pieno VIII secolo: prima, cioè, dell'introduzione della scrittura, o almeno fino alla concomitanza col primo apparire di essa, quando la nuova tecnologia poteva cominciare appena ad influenzare la configurazione dei testi.

Ma la crescita deve esser continuata. Elementi sicuramente recenziatori, nel senso di sicuramente posteriori all'introduzione della scrittura, non mancano.

²⁹⁰ KIRK, in KIRK, *The Language...* (cit. in bibl. VII), pp. 174-190; *The Songs...* (cit. in bibl. VIII), pp. 179 ss.

²⁹¹ Cfr. in proposito i numerosi scritti di G. PUGLIESE CARRATELLI (*Scritti sul mondo antico*, Napoli 1976). Da ultimo G. MADDOLI, *Damos e basileus. Contributo allo studio delle origini della polis*, « Studi micenei ed egeo-anatolici » 12 (1970), pp. 7-57. Per altre considerazioni sul valore dei poemi come eventuale testimonianza storica si rimanda alla sez. A.



Questi, a differenza degli arcaismi, sono realmente atti a fornire dei *termini post quos*. Pensiamo, per esempio, agli atticismi storici, alle cosiddette interpolazioni attiche nel libro II dell'*Iliade*, già riconosciute dagli antichi. Il II, 557 s. sembra una rivendicazione della atticità di Salamìs, contesa fin dai tempi di Solone; e I, 265 e III, 144,²⁹² dov'è nominato Teseo, sembrano compensi per la presenza nel Catalogo delle navi dell'insignificante Menesteo (II, 551) come capo degli Ateniesi (dove per altro chi crede all'interpolazione dell'intero catalogo vede nell'intera sezione dedicata ad Atene opera di poeta attico).²⁹³

Il dubbio che deve sempre venire di fronte a passi sospetti di interpolazione è se si tratti di pura e semplice interpolazione isolata oppure di recenziorità organica di ampi blocchi. Alcuni di questi ultimi hanno contribuito a costituire il finale mosaico epico (penso per esempio alla *Dolonia*); e d'altra parte è solo quando i poemi abbiano raggiunto una loro canonicità che si può parlare di interpolazione isolata. Ma quando l'hanno raggiunta, tale canonicità? La risposta a questa domanda sarebbe niente più ma anche niente meno che una proposta definitiva di soluzione del problema omerico.

Fin qui per il rapporto unidirezionale fra storia e reperti archeologici da una parte e poemi dall'altra. Ma, per una approssimativa fissazione cronologica e ambientale dei poemi, c'è anche da considerare il rapporto in direzione inversa: l'influenza, cioè, esercitata dai poemi sull'arte figurativa. È singolare che prima del 725 a.C. circa si trovino solo delle rappresentazioni, dai contorni mitici non precisamente individuabili, di riti funebri, danze, battaglie, cacce, scene marine e vari altri tipi di rappresentazioni di vita quotidiana. Episodi mitici precisamente individuabili cominciano, appunto, intorno al 725, e in principio si tratta quasi esclusivamente di materiale del *Ciclo* (sez. B, fine). Dal 675 a.C. circa in poi *Iliade* e *Odissea* sono compattamente presenti in misura nettamente superiore al *Ciclo*, confermandosi così la fortuna sempre crescente dei poemi e l'antichità del materiale del *Ciclo*. A parte il mito di Eracle, che fin da principio non è mai assente.²⁹⁴

Un discorso sulla biografia di Omero, che dovrebbe trovar qui il suo luogo, risulta però già dalle premesse come del tutto superfluo. Le varie notizie e biografie tramandateci e il *Certamen Homeri et Hesiodi* sono solo

²⁹² DIHLE, *Homer-Probleme* (cit. in bibl. VIII), p. 29.

²⁹³ VON DER MÜHLL, *Kritisches Hypomnema...* (cit. in bibl. VIII), p. 58.

²⁹⁴ K. FITTSCHEN, *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969 (v. le conclusioni, pp. 199-201, e le tavole in fine). Cfr. anche K. SCHEFOLD, *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964 e la sua utile esegesi dei materiali in *Das homerische Epos in der antiken Kunst*, Acc. Naz. Lincei, Quad. 139 (cit. in bibl. XI), pp. 91-116.

testimonianze — alcune per di più assai tarde — della fortuna di Omero nel mondo antico.²⁹⁵

F. « SCANDALI » ANALITICI

Se le cosiddette incongruenze storiche sono state buon campo di battaglia per gli analisti — mentre sono un inestricabile amalgama che testimonia solo della ricchezza di una tradizione epica che ha fuso tutto, come un torrente che trascina detriti da vari livelli del suo corso —, le cosiddette incongruenze narrative sono state campo di battaglia ancora più battuto. Si è trattato di un trasferirsi dell'acribia analitica dal piano del referente storico a quello narrativo-compositivo. L'esempio più banale è quello di un guerriero che muore e risuscita (Pylaimènes, *Il.* v, 576; XIII, 658; ecc.).

Vorrei dare a queste aporie il nome di *scandali analitici*. Ma non sono stati, ovviamente, pascolo solo per gli analisti. Questi hanno chiamato in aiuto una loro storia di sviluppo dell'*epos*, ricorrendo all'ipotetico sovrapporsi di strati individuali (due o più poeti). Ma anche gli unitari hanno dovuto misurarsi con queste difficoltà: hanno cercato di spiegare gli scandali con sforzi, spesso commoventi, di portarli a coerenza logica, ad una coerenza che spesso è solo la *nostra* (una proiezione di nostre categorie sulla realtà arcaica: procedimento di tipo umanistico e razionalistico molto frequente, cfr. sez. A). Un esempio. Ben noto è il problema del libro IX dell'*Iliade*, l'ambasceria ad Achille mandata da Agamennone. Gli eroi che vengono inviati sono tre, Fenice, Odisseo ed Aiace; ora, da un certo punto in poi, le forme verbali che designano l'ambasceria sono forme duali; sembra che Fenice sia scomparso, ma riappare più tardi nella narrazione con un discorso di fondamentale importanza tenuto ad Achille. Ebbene: in contrasto con chi prende a valore facciale una tale incongruenza²⁹⁶ — qualunque siano le conclusioni che se ne debbano trarre, in qualunque rapporto le diverse versioni siano con la saga di Meleagro — c'è chi pensa che Fenice venga per un certo tempo ignorato solo perché è l'indiscusso capo dell'ambasceria, un *primus inter pares*!!²⁹⁷ Una simile ingenuità non la sopportiamo neanche da un unitario di valore. D'altra parte sembra che l'intera ambasceria inviata da Agamennone nel libro IX sia in seguito totalmente ignorata da Achille stesso: a XVI, 72 s., 84 ss. la benevolenza di Agamennone nei suoi confronti è data

²⁹⁵ LESKY, *RE* (cit. in bibl. VII), coll. 687 ss.

²⁹⁶ PAGE, *History...* (cit. in bibl. VIII), pp. 297 ss.

²⁹⁷ SCHADEWALDT, *Iliasstudien* (cit. in bibl. VIII), pp. 137 ss.

da lui stesso come ipotesi non ancora avveratasi. È inevitabile postulare l'accavallarsi di due redazioni (Page), ma senza che il prodotto finale disturbasse, con le sue incongruenze narrative, e il cantore e il pubblico. In questo senso è da dire che i nostri strumenti ermeneutici, senza di necessità cessare di essere nostri, devono costruirsi tenendo conto delle varie facce della realtà: non il testo nudo e crudo, quindi, che con le sue incongruenze sarebbe un testo fallito; bensì il testo nel suo contesto storico e culturale (compositivo), che è oggettivamente un testo riuscito.

Ben noto è poi il problema del catalogo delle navi nel libro II: se è vero che si tratta della cosiddetta matricola d'Aulis — e cioè dell'elenco dei contingenti che da Aulis salpano verso Troia —, come fra l'altro farebbero pensare gli imperfetti («e seguivano le navi di...»), allora sembra strano che una simile unità narrativa si situi nel decimo anno di guerra, mentre sarebbe stata più a suo luogo all'inizio della guerra stessa (e in realtà i *Canti Ciprii* ci danno indizio di averla contenuta). Inutile qui parlare del problema del muro degli Achei,²⁹⁸ o di fatti odiosi come la compresenza nel libro I di vari consigli dati da Athena a Telemaco, che sono in contraddizione fra loro e in parte in contraddizione con quanto nel poema avviene veramente (fu Kirchhoff il primo a occuparsi di questa aporia e le sue pagine hanno fatto testo per decenni dal punto di vista del metodo).

Un'indagine dettagliata degli scandali analitici ci porterebbe a fare una storia degli studi omerici da Wolf in poi, guidati dal filo d'oro delle taglianti, spesso geniali osservazioni degli analisti di varia estrazione: dalla teoria del nucleo originario (per l'*II*. l'ira di Achille), che man mano si estende, che fu di Gottfried Hermann; alla teoria dei canti singoli che si aggregano poi insieme (Lachmann); alla teoria che postula un intervento redazionale finale (Kirchhoff, e molti dopo di lui); fino alla corrente (in sé più grossolana, quanto mai inadatta al lavoro a cui si applica) di chi ricerca episodiche interpolazioni, come se i due poemi fossero qualcosa di simile al testo di una tragedia attica. I cosiddetti neoanalisti (cfr. sez. B e nota 264) si richiama a una per altro non accertabile influenza diretta dei poemi ciclici, che già sarebbero stati fruiti, in forme ricostruibili, dai poeti dei due grandi poemi.²⁹⁹ Gli unitari infine, insoddisfatti di alcune loro forzate razionalizzazioni o in franco imbarazzo di fronte a fatti in nessun modo razionalizzabili, si volgono a valorizzare gli innegabili legami interni, che appaiono loro il frutto di una volontà unitaria. Ma è stato giustamente osservato di recente

²⁹⁸ PAGE, *History...* (cit. in bibl. VIII), pp. 315 ss.

²⁹⁹ Il che porta, fra l'altro, a dover ipotizzare una letteratura preomerica già scritta (W. KULLMANN, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden 1960, pp. 372 s.).

che un redattore finale di scandali ne avrebbe lasciati meno;³⁰⁰ e, se qualcuno obiettasse che ad un testo ormai divenuto quasi sacro non si poteva portar violenza più che tanto, allora si ritorna (giustamente) al punto di partenza, e cioè alla forza di una lunga tradizione epica, che cresce lentamente su se stessa nel volgere di decenni e forse addirittura di secoli, senza preoccuparsi di omologare tutti gli elementi che di volta in volta si aggregano.

L'ipotesi del «libro tradizionale» sembra alla fine l'unica a poterci dar ragione degli scandali analitici, nonché delle incongruenze storiche. Queste non sono sufficienti di per sé a trasformare l'ipotesi tradizionale in ipotesi orale: indizi più forti verranno, come si è annunciato, da un esame interno del testo. Qui si può proporre soltanto un avvio, tutt'altro che privo di valore: che a incongruenze di qualunque tipo, da una parte, chi compone oralmente è più facilmente portato e, dall'altra, chi fruisce di pubblicazione orale a tali incongruenze è meno sensibile. Alle incongruenze è meno sensibile sia una civiltà autenticamente orale (che non ha sviluppato ancora rigorose categorie storiche) sia una civiltà prevalentemente aurale, che ha diverse esigenze di fronte alla celebrazione del fatto narrativo: concentrazione maggiore, quasi esclusiva, sul singolo momento narrativo, che esclude o attenua quella rigorosa operazione di controllo del sintagma che è propria di chi legge un testo scritto.

Tutto questo, che risulta da un approccio antropologico alla civiltà omerica, sarà più chiaro quando tireremo le fila del nostro discorso (sez. N), che va articolato per ora punto per punto.

G. LINGUA

Il primo elemento formale di cui dobbiamo tener conto è la lingua. Gli antichi erano arrivati ad affermare che Omero, avendo molto viaggiato, aveva incluso nei suoi poemi forme di tutti i dialetti, eolico, ionico e perfino dorico! Oppure parlavano di un ionico arcaico, contrapposto allo ionico recente di un Erodoto. Per molto tempo il mondo moderno si contentò delle categorie del «poetico» e della licenza poetica. Solo con i neogrammatici si è arrivati allo studio analitico della lingua omerica: la premessa era il materiale dialettale messo a disposizione nel corso di vari decenni dalla pubblicazione delle iscrizioni di Boeckh (dal 1825 in poi) e Ahrens fu il primo (fra il 1839 e il 1845) che in un manuale cominciò a sfruttare tali materiali su larga scala. L'intersecarsi di elementi eolici e ionici aveva portato al

³⁰⁰ A. M. SNODGRASS, *An Historical Homeric Society?*, «Journ. Hell. St.» 94 (1974), pp. 114-125.

riconoscimento di una lingua *mista*; pian piano si è fatto strada il concetto di lingua *artificiale* (Meister), mentre sempre di più si veniva individuando lo stretto legame di tale artificialità con le esigenze del metro.³⁰¹ Queste diverse angolazioni si sono fuse nel concetto generale di *formularità*, come vedremo meglio in seguito. Ma i fatti linguistici conservano una loro autonomia, che consente, anzi rende indispensabile una considerazione a parte: con lo stesso diritto degli elementi storici, dei quali anche la lingua fa parte. Occorre quindi ridistinguere formularità da lingua, dopo che erano state fuse nel primo approccio formulare. È solo oggi, del resto, che considerazione metrica (sez. H) e formulare (sezz. I, L) vengono opportunamente integrate.

Una situazione singolare, creatasi attraverso uno sviluppo storico determinato, dà alla lingua omerica un suo posto a parte anche rispetto alle altre lingue letterarie: essa presenta delle fortissime violazioni della categoria linguistica dell'economia, violazioni che si risolvono in una polimorfia molto accentuata (più modi per dire la stessa cosa). Durante³⁰² mette questo in giusto rilievo, ricordando che già Pagliaro aveva sostenuto come la lingua omerica non si configurasse affatto come sistema.

Sulla valutazione delle componenti di tale lingua polimorfa e artificiale le opinioni divergono oggi forse più di ieri, proprio dopo la decifrazione del miceneo (1952-53). Il miceneo infatti, attestato nel secondo millennio, ha posto il problema della possibilità o meno di una proiezione all'indietro delle categorie dialettali a noi fino ad allora note: e se ne è concluso che non tutte le distinzioni del primo millennio sono proiettabili indietro nel secondo.³⁰³

Dalla concezione della semplice giustapposizione di due dialetti (dove l'eolico sembrava portatore di arcaismi chiaramente identificabili rispetto allo ionico), si tende oggi a valutare l'arcadico-cipriota o come una terza componente di rilevante importanza, a cui si dà il nome di acheo, o come facente parte di un greco meridionale che comprenderebbe anche lo ionico e si contrapporrebbe al settentrionale eolico.³⁰⁴ Le sfumature sono anche qui numerose e non è possibile riferirle in questa sede.

Un problema a parte sono i famosi atticismi.³⁰⁵ Abbiamo visto (sez. E)

³⁰¹ WITTE, *RE* (cit. in bibl. XII), col. 2214.5: « La lingua dei poemi è creazione — *ein Gebilde* — del verso epico ».

³⁰² DURANTE, *Sulla preistoria...* (cit. in bibl. XII), p. 42 e n. 4.

³⁰³ E. RISCH, *Die Gliederung der griechischen Dialekte in neuer Sicht*, in KIRK, *The Language...* (cit. in bibl. VII), pp. 90-105.

³⁰⁴ CHANTRAINE, *Morphologie...* (cit. in bibl. XII), pp. 16 ss., per cui anche il miceneo sarebbe meridionale; Risch (cit. a nota 303) prende le distanze dal miceneo, considerandolo anteriore alle successive distinzioni dialettali.

³⁰⁵ Informazione in CAUER, *Grundfragen...* (cit. in bibl. VII), pp. 121 ss.

casi di atticismi di tipo storico. Ma gli interventi linguistici sono più numerosi e più facilmente riconoscibili. Wackernagel tendeva a dare ad essi il valore di prova di un passaggio del testo omerico attraverso l'Attica, quando la recitazione dei poemi cominciò a far parte delle Panatenee; ma oggi³⁰⁶ si vedono come fatti meramente grafici o poco più. Per esempio: per $\epsilon\omega\varsigma\text{-}\tau\acute{\epsilon}\omega\varsigma$ ($\epsilon\acute{\iota}\omega\varsigma\text{-}\tau\acute{\epsilon}\acute{\iota}\omega\varsigma$) sono quasi sempre ricostruibili le forme $\eta\omicron\varsigma\text{-}\tau\eta\omicron\varsigma$. Per altri casi si assume un lieve adattamento del testo circostante, che è comunque agevole riportare alla forma primitiva. Sono casi di modernizzazione per lo più fonetica e morfologica, che non permettono di pensare a una vera e propria redazione attica. Fatti del genere si sono verificati anche prima, come $\mu\epsilon\iota\lambda\iota\chi\lambda\omicron\iota\sigma'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\epsilon}\epsilon\sigma\sigma\iota$ che risulta modernizzazione di $\mu\epsilon\iota\lambda\iota\chi\lambda\omicron\iota\sigma\iota$ $F\acute{\epsilon}\pi\epsilon\sigma\sigma\iota$ con digamma operante; o come, nel primo verso dell'*Iliade*, $\Pi\eta\lambda\eta\acute{\iota}\delta\epsilon\omega$ $\text{'}\text{A}\chi\iota\lambda\eta\omicron\varsigma$ che può bene aver sostituito un $\Pi\eta\lambda\eta\acute{\iota}\delta\alpha$ $\text{'}\text{A}\chi\iota\lambda\eta\omicron\varsigma$, col genitivo, già miceneo, in $\text{-}\acute{\alpha}\omicron$.

Si tratta di riusi, che rendono tali forme non utilizzabili per la determinazione di cronologie né assolute né relative. Altri casi, che si riferiscono a fasi anteriori, possono al più permettere cronologie relative, ma limitate al solo fenomeno linguistico. Penso, per esempio, alla declinazione di « nave » nel catalogo delle navi.³⁰⁷ Quanto poi agli arcaismi, per essi vale quanto si è detto per i fatti storico-archeologici. Basterà citare il caso di $\acute{\alpha}\beta\rho\omicron\tau\acute{\alpha}\xi\omicron\mu\epsilon\nu$ (*Il. x*, 65), col suo vocalismo -o- anch'esso già miceneo, che compare di nuovo in *Il. x*, già per gli antichi un libro recenziere. Arcaismo, qui come altrove, non significa arcaicità.

Da quanto si è esposto, anche qui l'unico modo di render ragione della varietà è, di nuovo, l'ipotesi orale-tradizionale. Ma, rispetto ai temi privilegiati dell'analisi (storia e contesto narrativo), qui l'ipotesi orale trova un appoggio sia pur di poco più solido:³⁰⁸ una visione quasi panellenica della diffusione dell'*epos* dà perfettamente ragione della polimorfia ovvero ricchezza di forme. Una specie di lingua franca che opera già da sé come "segnale" per l'avvio del canto epico di fronte a pubblici diversi e che garantisce la comunicazione su base ecumenica (sez. C); cantori che, pur entro certi limiti, improvvisano creando episodio dopo episodio, servendosi di una polimorfia linguistica che offre maggiori possibilità di adattamento alle strettoie del metro (sezz. H, I).

Resta da spiegare come elementi dorici, sia storico-reali sia linguistici, siano praticamente assenti dall'epica: è vero che i Dori, immigrati più tardi, sono

³⁰⁶ CHANTRAINE, *Grammaire...* (cit. in bibl. XII), I, pp. 11 s., 15 s., 513.

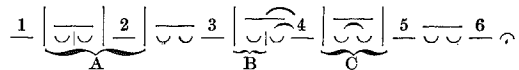
³⁰⁷ $\nu\eta\epsilon\varsigma$, $\nu\acute{\epsilon}\epsilon\varsigma$, ecc.: HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* (cit. in bibl. X), pp. 124 ss.

³⁰⁸ LESKY, *RE* (cit. in bibl. VII), coll. 709.50 ss.

stati i grandi assenti dalla scena *storica* dell'*epos*, ma resta comunque notevole che non siano entrati più tardi nella fase compositivo-poetica dei poemi.³⁰⁹ Un caso di arcaizzazione corretta (eccezionalmente corretta, vorremmo dire), come brillantemente conclude Kirk?³¹⁰ O un segno di alta antichità della fissazione dei contenuti dell'*epica*? Pur se non rigorosamente dimostrabile, questa seconda ipotesi sembra la più probabile.

H. METRICA

Veniamo ora ad aspetti formali che, per una corretta verifica dell'ipotesi orale, hanno bisogno di un discorso più dettagliato. Dobbiamo affrontare la metrica, principale elemento configuratore del testo poetico come tale. L'esametro è la prima forma metrica che incontriamo nella letteratura greca. Sulla sua origine si sono fatte varie ipotesi,³¹¹ ma possiamo considerarlo già un dato al momento della sua utilizzazione nell'*epica*: come infatti vedremo, la tecnica con cui è costruito si presenta già fortemente evoluta e perfettamente funzionalizzata. Eccone lo schema:³¹²



Si tratta di un verso quantitativo, fondato cioè sull'alternanza di brevi e di

³⁰⁹ J. CHADWICK, *Who were the Dorians?*, « Parola del Passato » 166 (1976), pp. 103-117, avanza recentemente la teoria, inedita, che i Dori fossero già presenti nel mondo miceneo in qualità di classe subalterna (i Dori in Grecia fin dal 1600 a.C. già nel famoso articolo di J. BELOCH, *Die dorische Wanderung*, « Rhein. Mus. » 45 [1890], pp. 555-598). Ma *Od.* XIX, 177 come unico reale accenno ai Dori in Omero è troppo poco per sostenere l'ipotesi su base storica.

³¹⁰ KIRK, *The Songs...* (cit. in bibl. VIII), p. 110.

³¹¹ Ricordo specialmente Bergk (1853), Usener, Schroeder, Gentili, tutti appartenenti alla scuola cosiddetta storica. Meillet (1921) aveva proposto per l'esametro un'origine non ario-europea, mentre apparentava metrica vedica e metrica eolica. Recentemente NAGY, *Comparative Studies...* (cit. in bibl. XIII), ha cercato di collegare la metrica eolica coll'esametro, facendo di quest'ultimo il prodotto dell'estensione dattilica del ferecrateo: ma, a differenza di Meillet, che operava comparando schemi metrici, Nagy si fonda soprattutto sulla comparazione e sullo studio della dizione (cfr., come filo conduttore, il suo esame della formula *ἄλεος ἀφθιτον*). Per una origine lirica, da canti epico-lirici (eolici), è ancora A. PAGLIARO, *Origini liriche e formazione agonale dell'epica greca*, Acc. Naz. Lincei, Quad. 139 (cit. in bibl. XI), pp. 31-61.

³¹² Con | indico la fine di parola generalizzata, e cioè l'incisione (cesura o dieresi). Con ∩ (« punto coronato » della grafia musicale) indico l'elemento indifferente finale del verso, che, in virtù della pausa di fine verso, può essere realizzato indifferentemente da sillaba breve o lunga. Nella trattazione che segue riutilizzo i materiali da me raccolti in *Estensione...* (cit. in bibl. XIII). Oggi come allora considero fondamentale FRÄNKEL, *Der homerische...* (cit. in bibl. XIII) (invariato 1960, 1968), da cui avevo allora ed ho qui mutuato gran parte. Mia è la valutazione del *colon* breve, essenziale per l'ipotesi orale. Per una veduta d'insieme della tecnica e della storia della versificazione greca, cfr. L. E. ROSSI, *Verskunst*, in *Der Kleine Pauly*, vol. 5 (1975), coll. 1210-1218 con corrig. et add. in fine del volume.

lunghe, nonché sull'equivalenza di una lunga a due brevi (— = ∩∩). Quest'ultima viene data comunemente come una caratteristica della metrica ionica. Il ritmo è dattilico (— ∩∩). L'equivalenza di una lunga a due brevi è comprovata soltanto dal comportamento del secondo elemento del dattilo; il tempo debole (detto *biceps* da Paul Maas), dove dattilo e spondeo possono alternarsi; il tempo forte, il *longum*, non presenta mai soluzione in due brevi. Fondandosi sull'equivalenza di una lunga a due brevi, si dà convenzionalmente il valore di due more (ovvero tempi) alla lunga e di una mora alla breve: di conseguenza un dattilo vale 4 more, mentre un intero esametro ne vale 24 (dando convenzionalmente il valore di due more all'elemento indifferente finale).

L'esametro omerico è il verso della recitazione, ovvero della pubblicazione orale dei poemi: lo sappiamo da testimonianze esterne e lo troveremo confermato da un esame interno del verso. I versi lirici sono strutturati in maniera da essere funzionalizzati ad una resa spiegatamente musicale: è così del tutto naturale che in essi non ci sia un regolare disporsi delle fini di parola e cioè delle incisioni, dal momento che è la musica a metterne in rilievo il ritmo interno. L'esametro invece non era cantato: in epoca arcaica esso era soltanto accompagnato musicalmente con lo strumento a corda in un modo che somigliava al moderno « recitativo » e che gli antichi chiamavano *parakatalogè*. La strutturazione del verso è quindi affidata alla parola recitata, a quella che i francesi chiamano *métrique verbale*. Per noi, che siamo lontani dall'uso vivo del verso e cioè dalla sua recitazione, tale struttura è frutto di una faticosa riconquista fatta attraverso uno studio statistico. Ora, appunto da statistiche da me condotte su *Il.* I, risulta che, al di là di pochissime eccezioni, ogni esametro ha tre incisioni, e precisamente nella zona A, nella B e nella C. Precisamente: nella A si ha l'89%, nella B il 100%,³¹³ nella C il 79,2%. Se per A e per C si estende l'indagine alle altre incisioni possibili (... $\frac{2}{\cup|\cup|}$; ... $\frac{5}{|\cup|\cup|}$), si ottiene anche per A e per C il 100% con uno scarto minimo: i casi di incisioni del tutto saltate sono rarissimi. Vietata è l'incisione alla fine del terzo dattilo, che dividerebbe l'esametro in due esatte metà; ed estremamente rara è l'incisione al quarto trocheo (il cosiddetto « ponte » di Hermann). Questi due punti sensibili sono indicati, nello schema, dal segno —, che significa « ponte », ovvero divieto di fine di parola. I due tabù vanno spiegati ritmicamente: il primo tende ad evitare

³¹³ Statistiche su un solo libro (611 versi su più di 27000) falsano i risultati solo per la incisione in B, che non manca quasi mai. Ma versi che mancano di B esistono, anche se sono rari: basterà ricordare il formulare *διογενές Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεύ* (*Il.* 7 volte, *Od.* 15 volte), costruito, in termini di more, come 6 + 8 + 10.

monotonia (due emistichi uguali!), il secondo tende ad evitare l'impressione di fine prematura del verso (... $\frac{4}{\cup}$ | farebbe sentire come compiuto un tetrametro dattilico).

Diverso sarebbe il discorso sull'esametro alessandrino e più tardo, che raffina ulteriormente la tecnica con un accumulo di altre leggi e di tabù. Ma a dare il giusto valore alle statistiche sull'esametro omerico ci si offre un'occasione preziosa. Si potrebbe infatti pensare che esse siano frutto del caso o della stessa struttura della lingua. Ma nella *Nemea* IX di Pindaro il primo verso della strofa si presenta apparentemente come un esametro, mentre è un verso lirico, e precisamente dattilo-epitritico. Ebbene, su undici ripetizioni strofiche dello stesso verso, solo due (36, 46) rispettano le pur larghe leggi di *métrique verbale* date qui per l'esametro: gli altri nove presentano violazioni di leggi fondamentali, come (in ordine d'importanza, ovvero in ordine crescente di inviolabilità) la mancanza di incisione in B (in Omero violazioni rare), il ponte di Hermann (in Omero violazioni rarissime), il divieto di divisione in due (in tutta la poesia esametrica praticamente nessuna violazione!). È una bella conferma del valore della *métrique verbale* solo per i versi recitativi; e d'altra parte ci assicura che le statistiche per le fini di parola sono frutto di scelte ritmiche precise.

Dire però che l'esametro ha tre incisioni è soltanto una formulazione negativa. Un approccio positivo alla realtà ritmica del verso porta a riconoscere i quattro membri o cola a cui le tre incisioni danno vita. Ecco alcuni esempi di colizzazione, che si ricavano leggendo i primi sette versi dell'*Iliade* (i numeri indicano il valore dei vari cola misurato in more):

Mḡνιν αἶδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος	7 + 3 + 8 + 6
οὐλομένην, ἣ μύρι' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε	6 + 5 + 5 + 8
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν	4 + 6 + 4 + 10
ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν	6 + 5 + 5 + 8
5 οἰωνοῖσι τε δαῖτα, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,	8 + 3 + 3 + 10
ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε	6 + 5 + 7 + 6
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.	7 + 3 + 4 + 10

L'elisione non ostacola l'incisione (vv. 2, 3, 5). Parole che o non portano accento, come enclitiche e proclitiche, o sono comunque non indipendenti (più genericamente prepositive e pospositive, che si situano cioè prima o dopo le parole a cui si legano) non contano come parole autonome per la *métrique verbale*. Prepositive (che si legano alla parola successiva) sono gli articoli, le preposizioni, le congiunzioni, ecc. (v. 6 ἔξ, τὰ, v. 7 καὶ); pospositive (che si legano alla parola precedente) sono le varie enclitiche, le par-

ticelle, ecc. [v. 3 δ(έ), v. 4 δέ, v. 5 τε, δ(έ), v. 6 δῆ, v. 7 τε]. Tanto basta a dar ragione delle colizzazioni qui proposte.

L'elastico disperso delle tre incisioni (che pure, come abbiamo visto, rispetta leggi molto precise) crea quattro cola di estensione diseguale. L'incisione doveva essere marcata da una leggera pausa nella recitazione: solo così i cola potevano essere sentiti nella loro individualità e diversità, che dava vita e varietà alla recitazione. L'esametro si presenta così, secondo la felice formulazione di Hermann Fränkel, come una *strofe in miniatura*. Ora, dalle statistiche per le singole incisioni, risulta che lo schema più frequente di esametro è il seguente:

$$\frac{1}{\cup} \cup \cup \frac{2}{\cup} | \cup \cup \frac{3}{\cup} \cup | \cup \frac{4}{\cup} \cup \cup | \frac{5}{\cup} \cup \cup \frac{6}{\cup} \cup \quad 6 + 5 + 5 + 8$$

Fra i primi sette versi dell'*Iliade* sono così costruiti i vv. 2 e 4. La maggior frequenza statistica di questa forma fa concludere che l'esametro mostra una certa tendenza all'equilibrio fra i quattro cola, e cioè all'equiparazione di essi dal punto di vista dei valori in more. Sensibilmente più lungo rispetto agli altri è soltanto l'ultimo, che è però sede, come vedremo (sez. 1), di gran parte del materiale formulare (l'adonio finale, dalla incisione bucolica in poi: | $\frac{5}{\cup} \cup \cup \frac{6}{\cup} \cup$). Quanto qui si postula è che lo squilibrio morico fra i cola doveva tradursi in un nuovo equilibrio *nella recitazione*. È allora naturale che il colon finale, fatto prevalentemente di formule e cioè di materiale « saputo », scorra via più velocemente rispetto al resto del verso.

Ma con schemi meno frequenti lo squilibrio in termini di more può esser molto maggiore:

Il. 1, 89 σοὶ κοίλης παρὰ νηυσὶ βαρείας χεῖρας ἐποίησεν	2 + 9 + 5 + 8
Il. 1, 295 ἄλλοισιν δὴ ταῦτ' ἐπιτέλλεο, μὴ γὰρ ἔμοιγε	8 + 2 + 6 + 8
Od. XI, 224 ἴσθ' ἵνα καὶ μετόπισθε τεῆ εἴπησθα γυναικί	2 + 9 + 3 + 10

Per ottenere un approssimativo equilibrio, chi recita dovrà rallentare la dizione dei cola brevi di 2 o 3 more rispetto agli altri. Questo non solo perché chi recita è sollecitato a dare, pur nella varietà, una certa regolarità ritmica alla sua recitazione, ma anche perché il cosiddetto *orizzonte di attesa* del pubblico (per la prevalenza di esametri divisi equamente, come il tipo 6 + 5 + 5 + 8) va precisamente nella stessa direzione (cfr. sez. N sull'empatia). Si rileggano i versi nel loro contesto e si vedrà che il rallentando sul colon breve può avere anche un suo senso espressivo: Achille a Calcante (« *su di te* nessuno degli Achei alzerà le mani »); Achille ad Agamennone (« *queste cose* ordinale ad altri, non comandare a me »); Anticlea al figlio Odisseo (« *sappi* queste cose per dirle poi a tua moglie »).

Prove di tal genere, tuttavia, sconfinando nella stilistica, possono non

soddisfare. Ma l'ipotesi qui presentata è confortata da un solido argomento linguistico. È noto che l'assenza di aumento in Omero produce forme non aumentate di tempi passati (imperfetti e aoristi) costituiti da monosillabo lungo: βῆ (andò), ῆ (disse), γῶ, στῆ, ecc. Ora, nella stragrande maggioranza (85,4%) queste forme costituiscono da sole colon breve di 2 o 3 more (a seconda che siano o no accompagnate da un pospositivo):

Il. VIII, 322	β ῆ δ'		ἰθὺς Τεύκρου,		βλάειν δέ ἐ		θυμὸς ἀνώγει	2 + 8 + 6 + 8
Il. I, 528	ῆ		καὶ κυανέησιν		ἐπ' ὄφρυσιν		νεῦσε Κρονίῳν	2 + 9 + 5 + 8
Il. III, 310	ῆ β α,		καὶ ἐς δίφρον		ἄρνας θέτο		ἰσῶθεος φῶς	3 + 7 + 6 + 8

Già molti anni fa, nel 1906, Wackernagel³¹⁴ aveva notato che tali forme verbali, per la mancanza dell'aumento (originariamente un fatto espressivo), si trovano ad avere una corposità morica inferiore alla loro importante funzione linguistica ed hanno quindi come bisogno di un rinforzo: secondo lui questo veniva dalla quasi costante collocazione di tali forme in principio di verso o di periodo. Aggiungendo questi casi residui (e cioè forme verbali all'inizio di verso o di periodo che non costituiscono colon a sé) ai nostri, passiamo dall'85,4% al 94,8%: ma è importante che il 90% di tutti questi casi (che è il rapporto fra 85,4 e 94,8) rispetti in più un'altra tendenza, quella cioè dell'*isolamento in colon breve*. La spiegazione qui proposta non si sostituisce a quella di Wackernagel, ma concorre con essa e la rafforza.

Sembra quindi sicuro che il peso del quale i passati monosillabici erano venuti a mancare, per la mancanza dell'aumento e per la loro intrinseca insufficienza morica, tornasse ad essi dall'essere in assoluta maggioranza isolati in colon breve. La prova linguistica conferma con ben maggiore forza probante quanto faceva intravedere la struttura dell'esametro come microstrofa e le conseguenti osservazioni di tipo stilistico fatte prima. È evidente quindi che il colon breve ha, relativamente ai cola più lunghi, una resa più rallentata che mette in maggior rilievo il materiale linguistico in esso contenuto; i cola più lunghi sono resi, in proporzione, in *presto*. È così che si assicura l'*equilibrio dei quattro cola* che costituiscono la microstrofa.³¹⁵

A noi importava qui definire e spiegare una legge di strutturazione interna dell'esametro omerico, che già, per testimonianze esterne, conosciamo come legato alla recitazione. Ora abbiamo una prova interna: siamo riusciti a vedere le leggi che regolano l'estensione dei cola in funzione della

recitatività del verso. Abbiamo stabilito così un criterio di lettura dell'esametro, intendendo per lettura una esecuzione (*performance*) cosciente dei valori che realizza. È come se, attraverso una registrazione magnetica, sentissimo realmente recitata la microstrofa esametrica, coi suoi "rallentando" e i suoi "accelerando".

Abbiamo ora una ragione in più — se mai ce n'era bisogno — per considerare l'esametro, fin dai suoi inizi documentati, frutto di una ormai collaudata perizia tecnica. E soprattutto esce di qui confermato il legame della forma metrica con almeno una delle manifestazioni della cultura orale, e cioè con la *pubblicazione orale*. La struttura del verso appare intimamente legata e funzionalizzata alla *performance* che ad esso è propria. In qual misura questo sia in rapporto anche con la composizione orale si vedrà da un resoconto sommario della formularità, che è ormai il momento di cominciare a trattare.

I. FORMULARITÀ

La principale caratteristica formale del testo poetico omerico è la formularità. Essa si presenta come ripetizione costante di versi interi o di parti di versi in situazioni usuali e ripetute (le scene tipiche) e in nessi narrativi, più o meno rilevati, anch'essi costantemente ripetuti. È il mezzo esterno e formale della stilizzazione epica. Per il valore contenutistico di « quando sorse l'aurora » noi troviamo due volte nell'*Iliade* e venti nell'*Odissea* l'intero verso

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος ἠώς.

Questo intero verso serve ad uno scopo narrativo ben preciso: ad evocare un determinato avvenimento, il sorgere dell'aurora (che, per la strutturazione in giorni del narrare epico, è assai importante e frequente); e ad evocarlo in un nesso sintattico ben preciso, di subordinazione temporale (« quando »).

Ma il caso più comune è quello di un nesso costituito da un nome (proprio o comune) e da un epiteto. Di qui partì Parry per il suo primo lavoro (1928). « Achille piè veloce », πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, compare 31 volte e « Odisseo eccelso che molto sa sopportare », πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς, 38 volte nei due poemi. Importante è notare che queste due formule compaiono, come molte altre ma non tutte, nella stessa sede del verso, e cioè nella sua seconda parte. Indichiamo così il loro valore metrico:

πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς || ∪ ∪ $\frac{5}{-}$ ∪ ∪ $\frac{6}{-}$ — ||
 πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς || ∪ $\frac{4}{-}$ — $\frac{5}{-}$ ∪ ∪ $\frac{6}{-}$ — ||

³¹⁴ J. WACKERNAGEL, *Kleine Schriften*, Göttingen 1953, pp. 148 ss.

³¹⁵ Qualcosa di simile avviene per l'alexandrino francese, verso di illustre tradizione recitativa. Le affermazioni di Grammont (1913) sono oggi confermate su base sperimentale da G. FAURE, M. ROSSI, *Le rythme de l'alexandrin*, « Trav. de Linguistique et de Littérature » 6, 1 (1968), pp. 203 ss.

Ora, fra le tante cose che il personaggio di un poema epico può fare, succede che si debba esprimere qualcosa come « rispose ». Per le formule nome-epiteto citate sopra c'è bisogno di due formule di risposta diverse, capaci di riempire la prima parte del verso, che è differente nei due casi:

$$\left. \begin{array}{l} \tau\acute{\omicron}\nu \\ \tau\eta\nu \\ \tau\omicron\upsilon\varsigma \end{array} \right\} \delta' \acute{\alpha}\pi\alpha\mu\epsilon\iota\beta\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma \pi\rho\omicron\sigma\acute{\epsilon}\phi\eta \quad || \quad \underline{1} \cup \cup \underline{2} \cup \cup \underline{3} \cup \cup \underline{4}$$

che precede la formula nome-epiteto di Achille, e

$$\left. \begin{array}{l} \tau\acute{\omicron}\nu \\ \tau\eta\nu \end{array} \right\} \delta' \acute{\alpha}\upsilon\tau\epsilon \pi\rho\omicron\sigma\acute{\epsilon}\epsilon\iota\pi\epsilon \quad || \quad \underline{1} - \underline{2} \cup \cup \underline{3} \cup$$

che precede la formula nome-epiteto di Odisseo.³¹⁶

Naturalmente gli eroi che possono « rispondere » sono ben più di due del tipo qui dato. In più, una notevole varietà di formule corrisponde alla varietà dei parlanti: si veda per esempio τὸν δ' αὐτ' Ἀλκίνοος ἀπαμείβετο φώνησέν τε,³¹⁷ dove la formula appare spezzata fra pronomi e verbi. E naturalmente ogni personaggio può fare svariate azioni: Odisseo con la formula data prima, può || αὐτὰρ ὁ μερμήριξε, || ὡς φάτο γήθησέν τε, || γήθησεν δ' ἄρ' ἔπειτα, ecc.³¹⁸ Tutte queste sono formule che appaiono più d'una volta, alcune addirittura svariate decine di volte: tanto basta per renderci sufficientemente sicuri della loro qualità formulare.

Già le prime pagine del primo lavoro di Parry, da cui questi esempi sono presi, erano destinate a creare disorientamento fra gli studiosi, vorremmo dire anche fra i semplici lettori di Omero. La personalità creativa, così come si era venuta elaborando durante l'età romantica e come era stata nuovamente assunta dal neoidealismo, sembrava dissolta con lo svelare una tecnica compositiva che appariva l'esatto opposto della cosiddetta ispirazione (sezz. A, Q). Non si capivano due cose: che, per Omero, la personalità creatrice era già stata posta seriamente in discussione dall'analisi, nata da Wolf (e ben se n'era accorto Goethe); e che, volendo, una diversa forma di creatività restava comunque assicurata, solo che si considerasse il lavorare per formule — per così dire — un lavorare per unità più vaste, ma della stessa natura delle parole e dei nessi verbali. Una *langue* poetica più rigida delle altre (una *langue* orale, appunto), che non era comunque rigida al punto da impedire l'emergere di una *parole*. Lo sforzo degli omeristi successivi a Mil-

man Parry è stato proprio nel senso di riconoscere questa *parole* (penso soprattutto al figlio Adam Parry).

Se Meister (1921) aveva già accentuato il carattere artificiale della lingua dell'*epos*, più vero precursore di Parry era stato Witte (1913). A lui dobbiamo le prime osservazioni coerenti sul nascere di veri e propri sistemi, che ancora non avevano ricevuto il nome di formulari. Se ad un (corretto) genitivo ἡνίοχοιο deve corrispondere un accusativo dello stesso valore metrico, si crea l'eteroclitico ἡνιοχῆα, invece di ἡνίοχον, che ha diverso valore metrico; su εὐρέι πόντῳ si crea εὐρέα πόντον, dal momento che εὐρὺν πόντον, di per sé corretto, ha lo svantaggio di non conservare il ritmo dattilico che la formula ha al dativo.³¹⁹ Si tratta qui, come si vede, di violenze morfologiche, che Witte considerava ancora dovute alla costrizione del metro, ma che oggi si vedono meglio come produzione di una lingua formulare, che cresce epicamente su se stessa. Quando poi si vuole una formula finale diversa per « patria terra », ecco che si crea un sistema πατρις ἄρουρα, πατρίδος αἴης, πατρίδι γαίη, πατρίδα γαῖαν: e vane sono state le ricerche etimologico-semantiche di neogrammatici ed esegeti vecchio stile nel voler trovare diversi valori a ἄρουρα, γαῖα, αἴη.³²⁰ Si tratta qui di fatti lessicali, come si vede. Forse l'unico fatto che sembra ancor oggi ad alcuni uscire dalla dialettica formulare sono i vari tipi di violenza prosodica che vanno sotto il nome di allungamento epico e il cui studio è stato inaugurato da Wilhelm Schulze:³²¹ ἀθάνατος, con la sua sequenza di tre sillabe brevi (l'ultima può diventar lunga con consonante che segua e che chiuda, rendendola lunga, l'ultima sillaba), diventerà di misura coriambica, allungando la sillaba iniziale (— ∪ ∪ —).

È questa una delle cosiddette leggi di Schulze. Si tratta di fatti che appaiono in rapporto *immediato* con la metrica dattilica del verso, senza la mediazione di un sistema formulare. Ma ci sono altri fatti di violenza prosodica che appaiono invece in rapporto diretto con un sistema formulare: sulla formula frequente μερόπων ἀνθρώπων si crea un μέροτες ἄνθρωποι (∪ ∪ — — —), dove l'ultima sillaba dell'epiteto viene sentita sempre come lunga in virtù del paradigma formulare. Il sistema formulare, come tale, vive sull'*asse paradigmatico*: la quantità breve dell'ultimo caso è come metafora della quantità lunga (richiesta dal metro) della formula più frequente; così come ἄρουρα-γαῖα-αἴη sono metafora l'una dell'altra, e come i fatti morfologici eteroclitici sono metafora di quelli cosiddetti regolari.

³¹⁹ WITTE, *RE* (cit. in bibl. XII), col. 2225.

³²⁰ WITTE, *ibid.*, coll. 2244 s.

³²¹ W. SCHULZE, *Quaestiones epicae*, Gütersloh 1892; per un aggiornamento della problematica, cfr. ora W. F. WYATT JR., *Metrica Legitimation in Homer*, Roma 1969.

³¹⁶ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. X), pp. 10 ss.

³¹⁷ EDWARDS, *Homeric Speech...* (cit. in bibl. X), p. 4.

³¹⁸ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. X), p. 11.

Nonostante molti tentativi recenti di riforgiare la definizione data da Parry della formula, la più valida resta ancora la sua: « un'espressione usata regolarmente, sotto le stesse condizioni metriche, per esprimere un'idea essenziale ». ³²² Naturalmente la formula, per esser tale e appartenere all'armamentario dell'epica, deve essere tradizionale: questo concetto sarà sviluppato da Parry soprattutto nei suoi studi ulteriori. ³²³ Bisognerà in seguito solo correggere parzialmente il concetto di assoluta fissità metrica (cfr. *infra*). A lui si debbono le prime descrizioni di vasti sistemi formulari. Dèi ed eroi al nominativo, al genitivo, la specializzazione di alcuni epiteti ad alcuni personaggi mentre altri epiteti sono generici (πολύμητις si applica solo a Odisseo, πόδας ὠκύς solo ad Achille, mentre ἀναξ ἀνδρῶν, κρατερός, ecc. si applicano a più d'un eroe). I toponimi, le navi, i cavalli, lo scudo hanno loro sistemi formulari, alcuni dei quali sono stati ristudiati recentemente: scene di battaglia, navi, discorsi, ecc. ³²⁴

Uno dei sistemi dove più delicata è la necessità di adattarsi alle varie esigenze è quello, iniziale di verso, per « disse » in fine di discorso diretto (M. W. Edwards). Con valore da || 1 a || 1 ∪ ∪ 2 abbiamo almeno quattro tipi, ³²⁵ e cioè (con sillaba finale di volta in volta vocalica o consonantica) ἦ, ἦ ρ', ἦ ρα, ὡς φάτ', ὡς φάτο, ὡς ἔφατ', ὡς ἄρ' ἔφη (a cui va aggiunto l'*unicum* ὡς ἔφατο). La ricchezza di forme è richiesta dall'alta utilizzabilità del nesso narrativo « (così) disse ».

Quanto alla sede metrica, già prima di Parry ³²⁶ era stata notata la frequenza di nessi nell'adonio finale (5 ∪ ∪ 6 ∪): Ἴλιος ἱρή, πότνια Ἥρη, υἱες Ἀχαιῶν, ecc. Abbiamo già visto (sez. H) come il colon finale del verso, che con prevalenza statistica è un adonio, è il colon proporzionalmente più lungo e recitato con un tempo più affrettato rispetto al resto della microstrofa esametrica, ed è significativo che sia sede di tanto materiale formulare.

Una correzione importante alla definizione parryana di formula è stata data da Hainsworth, ³²⁷ che contesta l'aspetto della fissità metrica. Dal ricco materiale offerto da Hainsworth risulta che molte formule si presentano mobili (non legate, cioè, ad una precisa sede del verso), variamente modificate, passibili di espansione e di separazione. Per dare solo esempi del

primo caso, è notevole che espressioni frequenti e dal chiaro aspetto formulare come μέγα ἔργον e κακὰ πολλὰ si presentino in tutte e quattro le posizioni possibili del verso: ³²⁸ la sillaba lunga compare nel II, III, V e VI elemento lungo. Di espansione abbiamo dato sopra un esempio per formula di « dire ». Questo richiede una revisione della definizione: e Hainsworth propone semplicemente « un gruppo verbale ripetuto », senza l'esigenza della fissità metrica.

Un'altra correzione, almeno altrettanto importante, è stata proposta da Hoekstra, che si pone il problema della *estensione* del patrimonio formulare. Quanto in Omero è formulare? E quanto in Omero — si chiede con particolare accento Hoekstra — è tradizionale? Certamente non solo nessi frequentemente ripetuti sono formulari, ma anche nessi che eventualmente compaiono una volta sola, purché ci sia « sufficiente evidenza che siano stati usati dai predecessori di Omero ». ³²⁹ Θεὰ δασπλήτης Ἐρινός, per esempio, capita una volta sola (*Od.* xv, 234): da una parte l'epiteto, certo incomprensibile già agli antichi, mostra una sua arcaicità e tradizionalità (epiteto di divinità!); dall'altra sembra rientrare in sistemi formulari di divinità come θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη e βοῶπις πότνια Ἥρη, che ne assicurerebbe la utilizzabilità come formula. È, quindi, una formula, anche se compare una volta sola. A considerazioni di tal genere è ancora aperto tutto il testo di Omero. Quando siano rette da prudenza metodica, hanno il pregio di aprire prospettive sulla fase primitiva dell'*epos*: sia che a questi momenti si dia il nome di fase pre-omerica (come fa Hoekstra), sia che si dia loro il nome di fase epica arcaica (come preferisco fare io).

C'è poi un modo di procedere che permette di vedere le formule nel loro farsi. Di cronologie assolute nel campo della dialettologia greca siamo purtroppo a corto; ma le relative permettono di stabilire un prima e un dopo. La formula come spia linguistica non è fine a se stessa: tradisce uno sviluppo della formula stessa. Per esempio, λούσεν και χρίσεν ἐλαίῳ, con il ν efelcistico che chiude una sillaba e con quello che evita lo iato, può esser nata sulla falsariga del plurale λούσαν και χρίσαν ἐλαίῳ; ³³⁰ ἡδέος οἴνου, con la non operatività del digamma originario di « vino », può esser nata sulla falsariga di ἡδέι οἴνω, dove il digamma era operante per evitare iato. Ma c'è di più. Usener ³³¹ aveva creduto di trovare in versi come

II. I, 141 νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν | (F)έρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν

³²⁸ HAINSWORTH, *ibid.*, pp. 55, 143.

³²⁹ HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* (cit. in bibl. x), pp. 13 s.

³³⁰ HOEKSTRA, *ibid.*, p. 165.

³³¹ H. USENER, *Altgriechischer Versbau*, Bonn 1887, pp. 18 ss.

³²² PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), pp. 13, 272.

³²³ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), pp. 266 ss., 325 ss., rispettivamente del 1930 e 1932; cfr. HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* (cit. in bibl. x), p. 14.

³²⁴ Rispettivamente FENIK, *Typical Battle Scenes...* (cit. in bibl. x); ALEXANDERSON, *Homeric Formulae...* (cit. in bibl. x); LOHMANN, *Die Komposition...* (cit. in bibl. VIII).

³²⁵ FRÄNKEL, *Der homerische... Hexameter* (cit. in bibl. XIII), p. 115.

³²⁶ WITTE, *RE* (cit. in bibl. XII), col. 2244.

³²⁷ HAINSWORTH, *The Flexibility...* (cit. in bibl. x), pp. 33 ss.

la prova di una sutura, all'incisione mediana, fra due diverse componenti metriche (un *hemiepes* femminile e un *enoplio*) a causa della aporia prosodica prodotta dalla presenza dell'originario digamma. Lasciamo impregiudicata la questione dell'origine dell'esametro, come abbiamo detto (sez. H): ma questa *non* ne è una prova. Il procedimento di Hoekstra³³² fa vedere nell'incisione mediana la sutura non di due componenti metriche, ma di due componenti *formulari*. Due elementi formulari che, dopo la scomparsa del digamma, possono unirsi a formare un sol verso, prosodicamente ineccepibile. La storia della dizione formulare acquista, così, in profondità cronologica e storica.³³³

Riprendendo il problema della *estensione* del materiale formulare, c'è da chiedersi in concreto se una approssimazione è possibile in percentuali. Sembra in partenza difficile, ma è certo che si dovrà lavorare ancora molto, sperando in documentazione ulteriore, soprattutto linguistica. Nei suoi studi successivi Parry, seguito da Lord,³³⁴ tendeva ad estenderla molto; lo stesso fa Notopoulos,³³⁵ interessato (come vedremo, sez. O) a formularizzare e cioè — secondo lui — a oralizzare Esiodo, *Inni* omerici e *Ciclo*. Da ultimo J. A. Russo³³⁶ è arrivato ad assumere sotto il concetto di formula nessi sintattici ricorrenti, del tipo $\tau\epsilon\upsilon\chi\epsilon \kappa\acute{o}\nu\epsilon\sigma\sigma\iota\nu$ e $\delta\acute{\omega}\kappa\epsilon\nu \acute{\epsilon}\tau\alpha\iota\rho\omega$ (per altro già in Parry). Il passo da questa posizione alla linguistica generativa è breve, ed è stato fatto da Nagler.³³⁷ Certi schemi sintattico-ritmici tendono a riprodursi, a generarsi da una matrice: ma allora, agli scopi puri e semplici di una definizione di quello che in Omero è formula e di quello che non lo è, tale procedere diventa pericolosamente vago.

Non mancavano già in Parry spunti in tal senso,³³⁸ per quello che veniva chiamato il « gioco dell'analogia ». *Od.* XII, 369 $\acute{\alpha}\mu\phi\acute{\eta}\lambda\upsilon\theta\epsilon\nu \eta\delta\delta\acute{\iota}\varsigma \acute{\alpha}\upsilon\tau\mu\acute{\eta}$ e VI, 122 $\acute{\alpha}\mu\phi\acute{\eta}\lambda\upsilon\theta\epsilon \theta\eta\lambda\upsilon\varsigma \acute{\alpha}\upsilon\tau\acute{\eta}\iota$, « (mi) si sparse all'intorno un dolce odore », « (mi) circondarono grida femminili », sono espressioni diverse, che si richiamano prepotentemente l'una l'altra al di là della possibilità che si tratti di un caso. Sono le sottili operazioni della memoria analogica (il cosiddetto *orecchio*

interno), che abbisognerebbero di approfondimento su piano linguistico-psicologico (cfr. sez. N).³³⁹

Posto che in Omero una formularità è presente, c'è da chiedersi quale sia la corretta esegesi che va condotta su questo dato di fatto. Ricordiamo ancora una volta che originariamente Parry non aveva portato prove per l'oralità, o meglio non aveva cercato affatto di dimostrarla (sez. A). La formularità è, sì, presente in altre epiche orali, ma in misura inferiore a quella omerica (cfr. sez. N);³⁴⁰ il grado di formularità, insomma, varia sensibilmente nelle varie tradizioni orali. Ora, è essa condizione necessaria ed eventualmente sufficiente per l'oralità? Penso che sulla sua sufficienza non sia possibile una risposta positiva: vedremo meglio in seguito come anch'essa sia un indizio, che acquisterà valore nel contesto dei molti altri. Quanto alla sua necessità, la domanda è certo mal posta: meglio sarebbe domandarsi quale può essere la sua *funzione*. Troppo si è parlato della formularità come espediente mnemotecnico: il cantore epico, per aiutarsi nella creazione del canto, pescherebbe in un repertorio più o meno fisso di formule. Ma una simile impostazione risente ancora troppo delle categorie della letteratura scritta: c'è un accento troppo esclusivo sul destinatario o autore, che trascura la componente destinatario o pubblico. Anche gli ascoltatori avevano bisogno di punti di riferimento costanti, e questi erano dati dalla fissità formulare (nonché tematica).³⁴¹ Il pubblico a sua volta rimbalza le sue esigenze, le sue attese sul cantore. Questo avviene, sia pure in forma molto più mediata, perfino nella letteratura scritta, nella silenziosa composizione del libro. Nella celebrazione collettiva, che è la recitazione o esecuzione o *performance* della narrazione epica, questo contatto avviene in forma molto più immediata, tanto da condizionare a sua volta il processo compositivo stesso. Ne ripareremo a proposito della sinossi degli indizi di oralità e a proposito dell'empatia (sez. N).

Possiamo portare qui provvisoriamente una prova, negativa, che risulterà più chiara in seguito (sez. O). I poemi omerici, con una formularità *loro propria*, fanno singolare contrasto con tutto il resto della letteratura greca. Le opere successive o presentano (ma solo in parte) una formularità sostanzialmente *omerica* (Esiodo, *Inni*, epigramma ed elegia) o non ne presentano alcuna, né omerica né autonoma (lirici). Se per i poemi omerici qualcuno

³³⁹ Qualcosa di simile richiama G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino 1975, a proposito di schemi sintattico-ritmici frequentemente ricorrenti in Dante.

³⁴⁰ BOWRA, *Heroic Poetry* (cit. in bibl. XI), cap. VI; LORD, *The Singer...* (cit. in bibl. X), pp. 50, 53; KIRK, *The Song...* (cit. in bibl. VIII), pp. 89 s.; cfr. sez. N.

³⁴¹ DAVISON, in WACE, STUBBINGS, *A Companion...* (cit. in bibl. VII), p. 216; DIHLE, *Homer-Probleme* (cit. in bibl. VIII), p. 74.

³³² HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* (cit. in bibl. X), p. 60.

³³³ Messo in luce da ROSSI, *Wesen und Werden...* (cit. in bibl. X), pp. 165 s.

³³⁴ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. X), pp. 301 ss.; LORD, *The Singer...* (cit. in bibl. X), pp. 141 ss.

³³⁵ NOTOPOULOS, *Homer, Hesiod...*, specialmente pp. 180 ss.; *The Homeric Hymns...*, specialmente pp. 355 ss.; *Studies...*, specialmente pp. 28 ss. (tutti cit. in bibl. X).

³³⁶ J. A. RUSSO, « Yale Class. St. » 20 (1966), pp. 217 ss.

³³⁷ M. N. NAGLER, « Trans. Amer. Philol. Ass. » 98 (1967), pp. 269 ss.: *Spontaneity...* (cit. in bibl. X).

³³⁸ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. X), pp. 68 ss., specialmente 73 ss.; 319 ss.; cfr. A. PARRY, *ibid.*, *Introduct.*, pp. XXXII s.

potrà ancora avere dubbi sulla contemporaneità di parte della loro composizione con l'esistenza della tecnologia scrittoria (sez. M), per le opere posteriori questo dubbio non sussiste: da Esiodo in poi la letteratura ha a disposizione tale tecnologia e mostra di farne uso, con di fronte un Omero già troppo canonizzato per essere ancora in circolazione esclusivamente *per ora vatum*.

L. ECONOMIA FORMULARE

Della formularità resta da esaminare un altro aspetto. Si è visto come la lingua omerica sia polimorfa, si allontani cioè dalle caratteristiche di un sistema, che tenderebbe ad essere economico. Molto più della lingua a tale economia si avvicinano i sistemi formulari, senza però realizzarla neanche in misura molto forte. Parry, nell'entusiasmo della sua scoperta, tendeva a ipervalutare l'economia della formularità epica. Conviene intanto sgombrare il campo da quelli che dopponi non sono (che non violano, cioè, l'economia): *μελαινάων ἐπὶ νηῶν* e *ἑυσσέλμων ἐπὶ νηῶν* hanno la stessa misura metrica ($\cup \underline{4} - \underline{5} \cup \underline{6} - ||$), ma l'una formula comincia per consonante e l'altra per vocale, in modo da rispondere ad esigenze prosodiche diverse; ugualmente per *δῖος Ὀδυσσεύς* e *ἑσθλὸς Ὀδυσσεύς*. In alcuni casi occorre una valutazione linguistica precisa. Le due formule di « dire » finali di verso, *εἶπέ τε μῦθον ||* e *φώνησέν τε ||* (« e disse »), sembrano non essere dopponi: ma sono in realtà diventate due formule diverse solo quando si sia persa l'operatività del digamma (*ῥεῖπε*), come in *Il. VII, 277* e negli *Inni*; prima, quando il digamma era operante (in tutti gli altri casi, per esempio *Il. XI, 647*), erano dopponi, cominciando tutte e due per consonante.³⁴²

Parry giustificava molti dopponi con quello che chiamava il gioco dell'analogia.³⁴³ Per *ποντοπόρος νηῦς* e *νηῦς εὐεργής* richiamava *νηὸς... ποντοπόροιο, ποντοπόροισι νήεσσι* e *εὐεργέα νήα*: come dire che i due diversi epiteti fanno entrambi parte di diversi sistemi formulari per « nave », in casi e numeri diversi e con valore metrico diverso. È una conflazione analogica di varie parti di sistemi associati per « nave ».

Ma in alcuni casi si tratta di veri e propri dopponi, senza possibilità di giustificazioni di alcun tipo, che vanno perciò accettati come tali. Gli esempi sarebbero molti, e bisognerebbe ancora setacciarli e ordinarli.³⁴⁴

³⁴² E cfr. in più *καὶ προσέειπε*, EDWARDS, *Homeric Speech...* (cit. in bibl. x), p. 12.

³⁴³ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), pp. 173 ss.

³⁴⁴ L'interesse per la ricerca dei dopponi formulari è venuto crescendo man mano che si scopriva che la forte economicità postulata da Parry era solo una tendenza e non una norma rigida. Segnalazioni

Una formula comune come *πολυφλοίσβοιο θαλάσσης ||* ha un doppone in *θαλάσσης εὐρυπόροιο ||* (ambidue finali di verso). Nel sistema per « lancia » c'è, al dativo, *ὄξει δουρί ||* ed *ἔγχει μακρῷ ||* (ambidue finali) perfettamente equivalenti e paralleli; ma al nominativo per *δόρυ χάλκεον* e *δόρυ μείλιον* (cfr. *χάλκεον ἔγχος* e *μείλιον ἔγχος*) si può sospettare forte arcaicità dell'epiteto *μείλιος*,³⁴⁵ così che l'altra formula potrebbe essere sorta in seguito, senza per altro rimpiazzare l'arcaismo: ma quest'ipotesi non è assolutamente provabile sulla base dell'esame dei passi singoli (si veda la distribuzione delle formule nei vari libri, che appare del tutto casuale³⁴⁶). In alcuni casi, trattandosi di epiteti di divinità, si può ipotizzare la maggiore antichità dell'epiteto più caratterizzante: fra *ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων* e *ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων* certo il secondo ha buona probabilità di essere il più antico; ma non andrebbe dimenticata, in favore di un insorgere coevo dei dopponi, la pluralità di appellazioni divine, che tanta parte ha più tardi nella vita e nella letteratura per la formalizzazione della preghiera.³⁴⁷ In altri casi si può proporre recenziorità, addirittura non epicità di alcuni dopponi. Fra *Φιλοίτιος ὄρχαμος ἀνδρῶν* (*Od. XX, 185, 254*) e *βοῶν ἐπιβούκολος ἀνήρ* (*ibid.*, 235 ecc., 4 volte) il secondo, che è anonimo (*Od. III, 422* non è un parallelo, ché non è anaforico), è quasi sicuramente più tardo:³⁴⁸ l'anonimità non è epica (cfr. sez. B)³⁴⁹ e il doppone può appartenere a fase più tarda.

In alcuni casi la necessità della variazione può presentarsi per ragioni di contesto. Di fronte alla formula frequentissima *νεφεληγερέτα Ζεὺς* (30 volte) in un solo caso (*Il. XVI, 298*) abbiamo *κινήση πυκινήνη νεφέλην στεροπηγερέτα Ζεὺς*, per semplice *variato* contestuale. In altri casi la variazione può essere dettata da ragioni più sottili. La formula usuale per « verso le navi » con valore di *hemiepes* è *νήας ἐπὶ γλαφυράς* (16 volte); una sola volta (*Il. XXIV, 298*) si trova *νήας ἐπ' Ἀργείων*, dove a parlare è Ecuba che fa presenti a Priamo i pericoli dell'andare alle navi « degli Achei », e cioè « dei nemici », a riscattare da Achille il cadavere del figlio Ettore.³⁵⁰ Questo può ben essere espediente ancora orale: negandolo aprioristicamente come tale, e accreditandolo

in ROSSI, *Wesen und Werden...* (cit. in bibl. x), pp. 164, 165, 167 s., 172, dove avrei dovuto aggiungere almeno PAGE, *History...* (cit. in bibl. VIII), pp. 227, 266 s., 274; oggi andrebbero segnalati ALEXANDERSON, *Homeric Formulae...* (cit. in bibl. x), specialmente pp. 40-43; EDWARDS, *Homeric Speech...* (cit. in bibl. x), specialmente p. 35; EDWARDS, *The Language of Hesiod* (cit. in bibl. x), pp. 55-73; N. J. RICHARDSON, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, specialmente pp. 31, 47, 49-52.

³⁴⁵ PAGE, *History...* (cit. in bibl. VIII), pp. 239 ss.

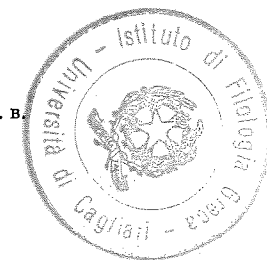
³⁴⁶ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), p. 183.

³⁴⁷ ED. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950, ad v. 160.

³⁴⁸ ROSSI, *Wesen und Werden...* (cit. in bibl. x), p. 168.

³⁴⁹ JACHMANN, *Der homerische Schiffskatalog...* (cit. in bibl. VIII), pp. 119 ss.; cfr. sez. B.

³⁵⁰ ALEXANDERSON, *Homeric Formulae...* (cit. in bibl. x), p. 24.



solo a composizione scritta, si attribuirebbe all'epica orale una rigidità eccessiva, legata in modo troppo esclusivo alla comunicazione di un raggio troppo ristretto di informazione.

Ma anche nei casi di veri dopponi, dove a noi sia precluso per mancanza di ulteriori materiali l'accertamento di procedimenti analogici (quanto dell'epica arcaica è andato perduto?), non si può escludere un gusto puro e semplice di *variatio*: esso sarebbe pur sempre ristretto entro certi limiti, non confrontabili certo con la quantità di violazioni che si trovano nella poesia esametrica anche immediatamente posteriore a Omero, come vedremo oltre (sez. o). C'è solo da chiedersi se alcuni di questi dopponi non tradiscano una elaborazione della tecnica compositiva che vada oltre la fase orale. Una esemplificazione esauriente sarebbe qui fuori luogo: limitiamoci ad alcuni casi. Un nesso *ἀεικέα μῆδετο ἔργα* (*Il.* xxii, 395 = xxiii, 24), costruito sul nesso *ἔργον ἀεικές*, fa vedere come doppione arbitrario un *ἐμήσατο ἔργον ἀεικές* (*Od.* xi, 429):³⁵¹ e qui almeno il sospetto di elaborazione scritta è più che lecito. Esistendo un nesso *τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε* per « e ad essi rispose » e dovendolo applicare a un Agelao, ci si aspetterebbe tale nesso più *Δαμαστορίδης Ἀγέλαος* (*Od.* xx, 321; xxii, 212, 241): ma a *Od.* xxii, 131 = 247 troviamo *τοῖς δ' Ἀγέλεως μετέειπεν, ἔπος πάντεσσι πιφαύσκων*, dove la stessa morfologia del nome proprio (nominativo con metatesi quantitativa) fa pensare ad elaborazione molto più tarda.³⁵² Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma — ripeto — è proprio questo delle violazioni dell'economia formulare un campo in cui la critica omerica deve lavorare e valutare. I criteri a suo tempo applicati da Parry sulla base dell'analogia andrebbero rivisitati, ma solo tenendo conto di altri fattori, non negandoli in blocco.

C'è per esempio da chiedersi quale ruolo può aver svolto, nel campo dei dopponi formulari ed eventualmente in altri campi, l'*improvvisazione*. Le opinioni avanzate su questo tema in campo omerico sono le più varie: vanno da una totale negazione a una totale affermazione, e conviene esimersi qui dal discuterle. Se improvvisazione è in sé una forma d'invenzione, si tratta di stabilire in partenza quali sono gli elementi primari che l'improvvisazione estemporaneamente combina in una sorta di *bricolage*. Trattare teoricamente a fondo l'argomento equivarrebbe a impegnarsi nel problema stesso dell'origine del linguaggio. È chiaro che a combinarsi le une con le altre sono unità sempre preesistenti — al momento in cui noi siamo in grado di studiare il procedimento —, unità che, con il progressivo affermarsi della tradizione epica, acquistano sempre maggiore estensione e rilevanza (formule prima

³⁵¹ HAINSWORTH, *The Flexibility...* (cit. in bibl. x), p. 94 e n. 3.

³⁵² HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* (cit. in bibl. x), pp. 39 s.

meno e poi più estese ed elaborate; temi e blocchi compositivi sempre più complessi; ecc.). Se quindi è sbagliata la posizione di chi vuole il canto epico affidato ad un'improvvisazione totale e libera, è però giusto darle un posto, determinandola e qualificandola in modo il più possibile circostanziato: il cantore dispone di un certo repertorio di formule e temi (come il parlante di parole e nessi e periodi) e opera una combinazione in modi che non possono essere sempre del tutto fissi; una certa elasticità è data proprio dalle elastiche associazioni della memoria e in questo senso il criterio analogico di Parry e l'orecchio interno vanno accettati come utili strumenti euristici. Se ci raffiguriamo — come cerchiamo di fare in tutta la nostra indagine — una fase in cui l'*epos* cresce vitalmente su se stesso, dobbiamo ammettere che la stessa funzionale elasticità della dizione formulare lascia un certo spazio a processi d'improvvisazione. Alcune libertà e violazioni di quello che a Parry sembrava inizialmente un sistema rigido e rigidamente economico possono essere quindi dovute alla necessità d'improvvisare, beninteso usando di più o meno definite unità compositive. In altre parole: anche l'improvvisazione può essere stata alla base del fatto che la formularità ci appare oggi meno economica di quanto apparisse a Parry e la dizione formulare più elastica e più ricca. Vedremo in seguito (sez. o) un rinascere tardo della prassi dell'improvvisazione, ma in condizioni e con materiali ben diversi.

Su un nascere e un decadere dell'economia formulare si possono riproporre i vari stadi ipotizzati da Parry stesso:³⁵³ uno stadio di sovrabbondanza iniziale, quando la tradizione non si è ancora irrigidita, quando non ha ancora raggiunto un grado abbastanza elevato di canonicità (varianti locali, prima che l'*epos* divenga veramente ecumenico?); uno stadio di economia, per così dire, ottimale, che per le considerazioni sopra fatte non si deve tuttavia pretendere totale; e infine uno stadio di abbandono della economicità ottenuto attraverso contaminazione di formule esistenti o di invenzione di formule equivalenti del tutto nuove, che tradisce un allontanamento dalla genuina tradizione epica orale e — a seconda del suo accertabile grado di elaborata *variatio* voluta e intenzionale — un passaggio dalla tradizione orale alla possibile utilizzazione della scrittura. Dove questa volontà e ricercatezza (e elaborazione!) è palese è negli autori che seguono Omero, per raggiungere un grado ancora superiore negli autori alessandrini (sez. o).

³⁵³ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), p. 180.

M. MISTIONE DI ORALITÀ E SCRITTURA

Ma ancor più delle violazioni dell'economia — principio elastico, come abbiamo visto — ad una molto probabile *mistione di oralità e scrittura* possono far pensare le *violazioni della formularità stessa*, che sfumano naturalmente nel concetto di recenziorità linguistica. È a Hoekstra³⁵⁴ che dobbiamo la massa più compatta di osservazioni nel senso di una crescita del materiale linguistico-formulare epico su se stesso. Hoekstra sfrutta alcuni sviluppi linguistici per tracciare una storia interna delle formule: introduzione del ν paragogico ovvero efelcistico, perdita del digamma iniziale, metatesi quantitativa (cfr. sez. L). Naturalmente, in mancanza di sicuri appigli cronologici per i fatti linguistici,³⁵⁵ non possiamo ancorare questi sviluppi alla data d'introduzione dell'alfabeto. Ma questi fatti si possono collegare con la massa ingente di osservazioni soprattutto linguistiche la cui paternità è da date pur sempre alla vecchia corrente analitica, ancora preziosa e da anni, in fondo, troppo poco accreditata.³⁵⁶ Recentemente Dihle³⁵⁷ ha spezzato una lancia per la mistione di oralità e scrittura con un'analisi dettagliata della cosiddetta *Eneide* (*Il. xx, 75-352*) e dell'« inganno fatto a Zeus da Hera » (*Il. xiv, 153-351*): due sezioni in cui, più che i fatti recenziori, si accavallano le violazioni della formularità, accanto a riusi più o meno fedeli della formularità stessa. Quello che va rifiutato della vecchia analisi è la pretesa di sceverare ed espungere (esempi illustri: Fick per la lingua; Jachmann per i contenuti): l'amalgama è irreversibile e non si possono riportare i poemi ad una loro *facies* totalmente orale, come non li si poteva ridurre a veste linguistica eolica (Fick).

Un altro prezioso strumento di lavoro ulteriore sono i materiali forniti da Hainsworth, che, con la dimostrazione documentata della *flessibilità* della formula, ha liberato la formularità parryana dalla sua rigida fissità (sez. I), che tra l'altro non era stato l'ultimo degli argomenti per cui le scoperte di Parry erano state rifiutate da tanti. È ancora prematuro prender posizione di fronte a fatti come³⁵⁸ $\nu\eta\alpha\varsigma \epsilon\upsilon\sigma\sigma\acute{\epsilon}\lambda\mu\omicron\upsilon\varsigma \acute{\epsilon}\lambda\alpha\delta' \acute{\epsilon}\lambda\kappa\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu \acute{\alpha}\mu\phi\iota\epsilon\lambda\iota\sigma\sigma\alpha\varsigma$ accanto a $\nu\eta\alpha\varsigma \epsilon\upsilon\sigma\sigma\acute{\epsilon}\lambda\mu\omicron\upsilon\varsigma$ e $\nu\epsilon\alpha\varsigma \acute{\alpha}\mu\phi\iota\epsilon\lambda\iota\sigma\sigma\alpha\varsigma$ (« separazione » e « conflazione » di formule), perché, in mancanza di documentazione, dovremmo possedere meglio il meccanismo mentale compositivo del bardo epico: ma l'ipotesi di una utilizzazione della scrittura va vista almeno come probabile.

Perché, del resto, le anomalie dal punto di vista formulare e i fatti non epici si accumulano in zone che tradiscono una loro origine più tarda, e fra gli altri, per esempio, nei paragoni (Shipp)?³⁵⁹ I paragoni violano vistosamente non solo l'economia, ma le stesse regole della tecnica formulare, tendendo a variare: siamo ad uno stadio avanzato dello sviluppo nel quale si fa sentire più forte che mai l'esigenza della libertà di inventare. Qui l'epica appare svilupparsi nelle medesime condizioni in cui vedremo svilupparsi la poesia posteriore (sez. O): contenuti nuovi nelle strettoie di una lingua e di un metro che sempre più si avvicinano al concetto di *stile* da rispettare, la cui funzionalità è ben diversa da quella della dizione formulare vera e propria, strettamente legata alla composizione e alla *performance* orali.

Ma va ricordato forse ancora una volta che le vie della rielaborazione sono infinite: la separazione del grano dal loglio diventa impossibile. E va tenuto anche presente che spesso le sezioni più elaborate sono quelle contenutisticamente più arcaiche, più centrali nello sviluppo dell'azione.

Né si può risolvere diversamente il problema, più volte dibattuto, della ripetizione di discorsi interi o di passi interi a distanza. Odisseo racconta due volte la storia del suo arrivo in Egitto (*Od. xiv, 258-272; xvii, 427-441*; e cfr. la variazione all'inizio, *xiv, 257*, non ripresa!) con le stesse parole, dove non tutto sembra formulare, dove non tutto cioè sarebbe *indipendentemente* ricreabile con gli strumenti dell'armamentario formulare; e Odisseo stesso mette in bocca a Menelao esattamente le stesse parole in *iv, 333-350* e *xvii, 124-141*. È stato Hoekstra³⁶⁰ a riportare recentemente l'attenzione su questi fatti, che sono numerosi. Ripetizioni di altro tipo, per le quali è da escludere il meccanismo formulare, sono i *Leitmotive* o ripetizioni tematiche: $\epsilon\nu\theta\epsilon\nu \delta\acute{\epsilon} \pi\rho\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\omega \pi\lambda\acute{\epsilon}\omicron\mu\epsilon\nu \acute{\alpha}\nu\alpha\chi\eta\mu\epsilon\nu\omicron\iota \eta\tau\omicron\rho$ (*Od. ix, 62, 105, 565; x, 77, 133*)³⁶¹ sono ripetizioni con valore tematico, a metà fra la formula e la scena tipica, senza essere né l'una né l'altra, che collegano i vari episodi delle narrazioni di Odisseo;³⁶² così come $\text{Αἴας δ' οὐκέτ' ἔμιμνε, βιάζετο γὰρ βελέεσσι}$ (*Il. xv, 727; xvi, 102*).³⁶³ Tutto questo va spiegato, insieme con tanti altri tipi di richiamo a distanza (Schadewaldt, Lesky), non tanto con una *volontà* unificatrice di un rielaboratore (*Bearbeiter*) — volontà che sarebbe comunque troppo tenue per legare insieme i poemi, che troppo spesso, per così dire, partono per la tangente —, quanto come *frutti episodici di una facilitazione*

³⁵⁴ HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* e, per gli *Inni*, *The Sub-Epic Stage...* (ambidue citt. in bibl. x).

³⁵⁵ Cfr. le obiezioni di C. J. RUIJGH, « *Lingua* » 18 (1967), pp. 93-96.

³⁵⁶ Cfr. per es. MARZULLO, *Il problema omerico* (cit. in bibl. viii), che ne fa opportunamente largo uso.

³⁵⁷ DIHLE, *Homer-Probleme* (cit. in bibl. viii), pp. 94 ss., specialmente 109 ss.

³⁵⁸ HAINSWORTH, *The Flexibility...* (cit. in bibl. x), p. 93.

³⁵⁹ J. A. RUSSO, « *Arion* » 7 (1968), 287 ss.

³⁶⁰ HOEKSTRA, *Homeric Modifications...* (cit. in bibl. x), pp. 18 ss.

³⁶¹ HAINSWORTH, *The Flexibility...*, p. 41; ROSSI, *Wesen und Werden...*, p. 173 (ambidue citt. in bibl. x).

³⁶² LESKY, *RE* (cit. in bibl. vii), col. 795.

³⁶³ L. E. ROSSI, « *Riv. Fil. Class.* » 92 (1964), pp. 82 ss.

alla variazione compositiva che può essere offerta solo dalla tecnologia scrittorica.

Una riprova l'abbiamo nel fatto che il testo omerico, in una forma che non doveva essere molto diversa da quella che è arrivata fino a noi, era già a disposizione di Esiodo, degli autori di alcuni *Inni*, dei lirici.³⁶⁴

Ora risulterà chiaro quanto all'inizio annunciavo come proposta di una impostazione nuova del problema omerico: che i poemi, cioè, non siano *documento* integrale di oralità — come sarebbe se con essi ci fosse data la fotografia di una fase ancora originariamente orale — bensì come *testimonianza* di una fase orale, negare la quale sarebbe oggi impresa disperata, ma che ci si presenta comunque contaminata con procedimenti compositivi scrittori.

In altre parole: ad una fase tutta orale, anteriore alla diffusione della scrittura, segue una fase mista, in cui è ragionevole pensare che alcuni cantori per alcune sezioni del canto epico si servissero del mezzo scrittorio. Il mezzo scrittorio non serve certo alla pubblicazione (la società continua ad essere aurale), bensì alla *composizione* (in misura sempre crescente) e alla *trasmissione*. Ora, per i poemi omerici una famosa fissazione scrittorica c'è ed ha un nome: è la cosiddetta redazione pisistratea, ma essa è totale (questa è la differenza che viene sempre dimenticata rispetto alle possibili redazioni anteriori). Chi nega recisamente la redazione pisistratea trova una giustificazione nel farlo solo nella tenacia di chi vede in tale redazione la *prima* fissazione scritta dei poemi: e ha ragione Heubeck³⁶⁵ a dire che si dovrebbe parlare « di una *recensio* meglio che di una redazione: il concetto di redazione evoca troppo facilmente l'immagine del poeta finale « B », al quale saremmo debitori dei poemi nella loro forma monumentale ». Ha ragione chi vede nella redazione pisistratea una redazione, una delle molte, quanto dissimili l'una dall'altra non è possibile per noi dire; quella, certo, che ha avuto maggior fortuna e che è poi diventata canonica. È in questo senso che è giusto affermare che, « se Pisistrato non fosse testimoniato, dovremmo inventarlo »:³⁶⁶ assurdo infatti che, di fronte alla solerzia con cui Atene già nel VI secolo costruisce il suo impero culturale, non venisse apprestato un testo per le recitazioni panatenaiche.³⁶⁷

³⁶⁴ È la tesi di MARZULLO (cit. in bibl. VIII), *passim*; cfr. soprattutto le pagine finali.

³⁶⁵ HEUBECK, *Die homerische Frage* (cit. in bibl. VI), p. 232.

³⁶⁶ CARPENTER, *Folk Tale...* (cit. in bibl. VIII), p. 12.

³⁶⁷ Per il problema, e la distinzione dei pareri, basterà rimandare a LESKY, *RE* (cit. in bibl. VII), coll. 832 ss. e a HEUBECK, *Die homerische Frage* (cit. in bibl. VI), pp. 228 ss.

N. SINOSI DEGLI INDIZI DI ORALITÀ.

EMPATIA. COMPARAZIONE

È ora di raccogliere quanto si è argomentato fin qui in una ordinata sinossi degli indizi di oralità. Siamo partiti dall'*enciclopedismo* dei poemi: specchio fedele e completo di una società, che va vista in dimensione diacronica, che molti sono gli elementi culturali che si presentano isolati, arcaici rispetto ai più recenti, ma tutti accolti in un quadro artificialmente sincronico, che è tipico di tutte le tradizioni epiche. È vano quindi tentar di sceverare e di creare un quadro, che sarebbe ancor più artificiale, con caratteristiche culturalmente unitarie. L'epica trascina i suoi materiali come un torrente i suoi detriti. È stato detto (cfr. sez. c) che l'epica orale fa una distinzione assai meno netta fra passato e presente di quanto non facciano le civiltà scritte: non è un caso che la vera storia nasca in Grecia in piena civiltà scrittorica. L'anacronismo può avere, al limite, una sua funzione narrativa. Ma a tutto il materiale epico nel suo insieme inerisce una funzione descrittiva e normativa, che è tanto più forte in quanto il poema epico è l'*unico* veicolo dei contenuti essenziali di una civiltà, è il testo di cultura che convoglia i valori universali (sez. c). L'anacronismo, l'incongruenza narrativa e molte altre caratteristiche che differenziano l'epica orale dall'opera letteraria nata dalla scrittura (non ultima la strutturazione sintattica a paratassi invece che a ipotassi) non solo soddisfano pienamente il controllo dell'uditorio, ma rispondono anche alle esigenze del compositore-recitatore, che con il suo uditorio si immedesima.

Legata all'enciclopedismo abbiamo visto l'*ecumenicità*. Il concetto di *tribù* o gruppo ristretto è quello che nei paesi anglosassoni viene reso col concetto di *face-to-face-society*.³⁶⁸ Anche se non siamo in grado di ricostruire in modo univoco la società che per prima ha dato origine al costume di recitare l'*epos*, possiamo vederne rispecchiata l'*ecumenicità* nell'ampiezza tematica messa in luce all'inizio (sezz. B, C). La principale caratteristica dei contenuti dell'*epos* è la loro *tipicità*: « la descrizione omerica della vita psichica mostra una marcata tendenza a rappresentare ciò che è comune e pubblicamente osservabile, a preferenza di ciò che è idiosincratico e privato ».³⁶⁹ Tale tipicità, che porta

³⁶⁸ È d'obbligo qui citare (lo faccio nella traduzione francese) M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris 1967 (Toronto 1962). Un parallelo fra la diffusione orale medievale e i *mass media* odierni in P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973, specialmente pp. 37-42.

³⁶⁹ J. A. Russo, B. SIMON, « Quaderni Urbinati » 12 (1971), pp. 40-61, precisamente 45 (= « Journ. Hist. of Ideas » 29 [1968], pp. 483-498). Oltre agli spunti del libro di Havelock, si veda anche M.

alle varie forme di stilizzazione epica, è fatta per interessare *tutti* i componenti del gruppo, solo raggiungibili dalla voce di chi recita in quella celebrazione comunitaria che è la recitazione epica.³⁷⁰

La *formularità* e la tendenza all'*economia formulare* si sono rivelate indizi forti sul piano formale. La ripetizione stichica del verso, l'esametro, con la sua regolarità e la sua rispondenza alle attese del pubblico che ascolta, è stata vista come una funzione primaria della pubblicazione orale (sez. H). La formularità appare invece legata in primo piano alla composizione orale, ma non esclusivamente ad essa, ché anche la pubblicazione, e cioè la reazione di un pubblico, vi rientra in pieno: non quindi come puro espediente mnemotecnico (sez. I, in fine), che sarebbe solo in funzione di una composizione vista astrattamente e slegata dalla sua occasione e dai suoi destinatari, bensì come fatto di legame di gruppo, funzionalizzata alla ricettività e quindi anche alla memoria di chi ascolta.

Una migliore comprensione di una realtà che a noi resta comunque sostanzialmente estranea ci potrebbe venire dalla conoscenza di studi socio-psicologici: e soprattutto da studi sui meccanismi della memoria e sullo sviluppo storico della mnemotecnica.³⁷¹ Nell'entusiasmo delle prime scoperte parryane si poteva ancora dire che le formule erano un aiuto per il cantore: ma oggi abbiamo più chiara l'intima unione fra autore-cantore e pubblico, che può evitarci una visione essenzialmente riduttiva.

Tale unione è l'*empatia*.³⁷² L'*empatia* è lo stato emozionale di partecipazione collettiva che lega autore-cantore e pubblico. L'energia psico-motoria messa in moto dal regolare martellamento ritmico del verso stichico, dal concatenarsi dei contenuti più o meno saputi e riconoscibili delle formule, dal susseguirsi degli elementi narrativi tipici e stilizzati, dalle stesse novità e nel ritmo e nelle formule e nei contenuti, che creano la reazione delle cosiddette attese frustrate: e questo nell'autore-cantore non meno che nel pubblico. L'*empatia* è così ricavata da elementi interni al circolo della comunicazione orale. Ma non mancano anche testimonianze esterne. Non abbiamo bisogno di sfogliare lo *Ione* platonico per trovare una descrizione della reazione em-

JOUSSE, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, « Archives de philosophie » 2, Cahier IV (Paris 1925).

³⁷⁰ RUSSO, SIMON, *art. cit.*, p. 53.

³⁷¹ Come studio teorico sul funzionamento della memoria si può citare J. PIAGET, B. INHELDER, *Mémoire et intelligence*, Paris 1968. Un panorama storico della mnemotecnica, limitato al mondo antico, è H. BLUM, *Antike Mnemotechnik*, Hildesheim-New York 1969 (Spudasmata, Bd. 15), dove è strano che manchi almeno menzione dell'*epos* arcaico. Un panorama più ampio, che raggiunge lo sviluppo del metodo scientifico, è FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino 1972, (1966).

³⁷² Cfr. Jousse; la prefazione di Gentili a Havelock; Russo, Simon, ecc.

patica: il grado di penetrazione di Platone nei meccanismi della cultura orale è ancora in discussione e dopo tutto va tenuto presente non tanto che si tratta di testimonianza lontana cronologicamente, quanto soprattutto che si tratta di una visione che rischia di essere troppo poco simpatetica, fortemente finalizzata ad un apprezzamento marcatamente qualificato della cultura contemporanea a Platone stesso, il IV secolo. Ma abbiamo alcune testimonianze esterne all'interno stesso dei poemi. A parte la forte emotività di un Odisseo al canto della saga troiana (*Od.* VIII, 83 ss., 521 ss.), e la virtù calmante che le « imprese gloriose degli eroi » esercitano su un Achille (*Il.* IX, 186 ss.), basterebbe ricordare un bel verso odissiaco che riflette proprio quella reazione collettiva al canto di cui stiamo parlando e che si riferisce al racconto di Odisseo ai Feaci (*Od.* XI, 332; XIII, 2):

κληθημῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιόεντα

e stavano incantati (ad ascoltare) nel *mègaron* ombroso.

L'immedesimazione e il coinvolgimento di esecutore ed ascoltatore realizzati nell'*epos* arcaico sono forse paragonabili, nel mondo moderno, solo alla musica, e soprattutto alla musica dell'età romantica: i contenuti che quest'ultima veicolava erano certo diversi, e diversa anche la collocazione sociologica del fenomeno (Adorno); ma almeno paragonabile è l'altissima percentuale di contenuti essenziali, costitutivi delle rispettive culture. Oggi, del resto, il diffondersi dei mezzi di comunicazione audiovisivi e la conseguente riduzione delle dimensioni dell'*ecumene*, ci riportano sotto molti aspetti ad una civiltà che tende a prescindere dalla scrittura: è, com'è noto, la suggestiva (anche se non tutta accettabile) tesi di McLuhan. È del resto comune — per venire a fenomeni musicali più vicini a noi — la svalutazione della memoria (scrittoria) sia nel jazz (che si affida a un'improvvisazione estemporanea), sia nella musica elettronica o nella musica di tipi affini (che in realtà rifiuta non solo la scrittura, ma anche ogni tipo di memoria, affidando apparentemente quest'ultima alla macchina, vero muro divisorio, e non canale comunicativo, fra emittente e destinatario).

A sua volta diversa a me sembra la partecipazione che si stabilisce con il pubblico della lirica corale. Musica più complessa, fondata anche su ritmi più complessi: una specie di orpello, per attirare, o per cercar di attirare. Il vero rapporto è fra autore e committente.³⁷³ Il pubblico degli agoni o delle feste

³⁷³ Per la committenza dell'opera d'arte in generale sono importanti alcuni spunti di Bianchi Bandinelli. Per le opere letterarie, cfr. F. LASSERRE, *La condition du poète dans la Grèce antique*, « Étud. de Lettres » 5 (1962), pp. 3 ss.; B. GENTILI, *Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca*, « Studi Urbinati » 39 (1965), pp. 70 ss. e in *St. Civ. Greci*, vol. II, cap. II, § 1.

della *polis* a stento doveva capir le parole di un'ode di Pindaro: quello che contava era la spettacolarità della *performance* (musica, danza), e la ovvia notorietà del fatto che essa era celebrativa, non la *performance* stessa in sé e per sé (cfr. alla fine della sez. o).

Tutti gli indizi che siamo venuti raccogliendo, contestualizzati e reciprocamente funzionalizzati, assumono ormai valore di prova. I poemi omerici sono epica orale. Tanto più che gli pseudo-problemi posti dalla vecchia critica analitica e falsamente risolti da quest'ultima e dalla critica degli unitari trovano nella ipotesi orale non tanto soluzione, quanto dissoluzione.

Bisognerebbe a questo punto stabilire correttamente il ruolo della *comparazione* antropologica con altre epiche. È noto come in un secondo momento, in seguito alle sue campagne in Jugoslavia, Milman Parry aveva affidato molta della forza delle sue argomentazioni alla comparazione con l'epica jugoslava. Di più avrebbe fatto se fosse vissuto (in realtà si tratta solo di spunti), ma lo sfruttamento del materiale (per la verità ancora quasi tutto inedito e conservato nella Widener Library a Harvard) doveva essere affidato al suo allora assistente e poi allievo e successore Albert Lord. Il libro di Lord si può in sostanza definire così: integrare quello che manca all'evidenza omerica, soprattutto in fatto di pratica viva di canto epico, col materiale iugoslavo. Ma giustamente Kirk³⁷⁴ gli ha obiettato che non solo le condizioni obiettive di rilevamento del materiale erano destinate fatalmente ad influenzare il configurarsi del materiale stesso (i canti dei bardi iugoslavi erano stati registrati su richiesta di Parry e dei suoi collaboratori, il che doveva influenzare il tipo stesso di prestazione del cantore, come in alcuni casi si può documentatamente controllare), ma — e questa dev'essere l'obiezione principale — l'epica orale iugoslava viveva in pieno contatto con una ben sviluppata civiltà scrittoria.

Questo non può non condizionare il giudizio che, su piano comparativo, si dia di epiche geograficamente, cronologicamente e culturalmente lontane dall'*epos* omerico. *Heroic Poetry* di Bowra è una miniera di minuta informazione e vorrei dire di godimento di epiche a noi estranee e lontane.³⁷⁵ Ma la comparazione andrebbe riassunta su nuove basi: un esempio può essere quello di Heda Jason,³⁷⁶ che cerca di stabilire un certo numero di « determinanti »

³⁷⁴ KIRK, in KIRK, *The Language...* (cit. in bibl. vii), pp. 79 ss.

³⁷⁵ Molto utile è, sempre di Bowra, l'articolo, di poco anteriore al libro, *The Comparative Study of Homer*, « Amer. Journ. Arch. » 54 (1950), pp. 184-192; recentissimo e utilmente informativo è A. B. LORD, *Perspectives on Recent Work on Oral Literature*, in *Oral Literature. Seven Essays*, ed. J. J. Duggan, « Forum for Modern Language Studies » 10 (1975), pp. 1-24.

³⁷⁶ HEDA JASON, *A Multidimensional Approach to Oral Literature*, « Current Anthropology » 10 (1970), pp. 413-426.

e ne verifica la presenza e la qualità, come formale-artistico, contenutistico, culturale, sociale, rapportato al mondo circostante (referenziale).

Quello che colpisce è l'importanza che gli studi omerici, e in sostanza l'opera di Milman Parry, hanno avuto per lo sviluppo degli studi in altri ambienti epici.³⁷⁷

Sarebbe fuori luogo qui far più che i nomi di alcuni famosi poemi epici, distanti fra loro non meno che millenni: *Gilgamesh* (nelle varie versioni, babilonese, assira, hittita), *Beowulf*, *La Chanson de Roland*, i *Nibelunghi*, il *Cid*, l'*Edda*, i canti epici slavi. Ma un fatto importante rimane per molti di essi o non chiarito o solo parzialmente chiarito: il loro rapporto con la scrittura, e cioè in che relazione le varie versioni scritte sono con la originaria crescita orale. In alcuni settori, comunque, il problema è vivamente sentito.³⁷⁸

Lo studio delle epiche orientali ha portato a fare delle distinzioni essenziali. Una è quella che contrappone l'epica tradizionale, legata alle sue originarie funzioni, all'epica riflessa, che si presenta sotto la forma di elaborazione colta, spesso individuale (pensiamo all'epica ellenistica o a Virgilio, per restare in un campo a noi familiare). Ma è anche importante la distinzione fra epica legata al palazzo (dove l'intento celebrativo è preminente) e quella legata al tempio (dove più ampio è lo spazio dedicato al mito). Le epiche orientali offrono un campionario quanto mai vasto, sia dal punto di vista morfologico sia da quello funzionale.³⁷⁹

Le stesse oscure fasi compositive di alcuni libri della Bibbia potrebbero fornire utile materiale di raffronto: ricordiamo che il grande libro di Gilbert Murray con la sua ipotesi del « libro tradizionale » nasceva dalla critica bi-

³⁷⁷ T. PAROLI, *Sull'elemento formulare nella poesia germanica antica*, Roma (Istituto di Glottologia) 1975, pp. 19 ss. È sbalorditivo che la ricerca orale sull'*epos* dei Nibelunghi sia cominciata solo circa dieci anni fa. Il libro della Paroli, che tratta l'*Edda*, la poesia inglese antica, il carme di Ildebrando, la poesia religiosa sassone (*Heliand*, ecc.), i *Nibelunghi*, e che si presenta come un solido contributo allo studio di alcuni nessi formulari (prevalentemente ai *verba dicendi*), pur nella dichiarata selezione del materiale, fa creder sempre vera l'affermazione di BOWRA, *art. cit.* a nota 375, p. 186 (e cfr. sez. 1) che i poemi omerici sono quanto mai ricchi di materiale formulare, più di altre epiche. Ma il verso greco, come nota la Paroli stessa, è notoriamente più rigoroso e ritmicamente fisso, mentre, per es., il verso germanico permette un molto maggior margine di libertà.

³⁷⁸ T. PAROLI, *Modalità del passaggio dalla tradizione orale alla codificazione nella poesia germanica antica*, « Annali - Studi Nederlandesi - Studi Nordici » 18 (1975), pp. 147-168 (importante per noi, p. 166, « il persistere della tradizione orale di un componimento epico anche dopo la sua prima codificazione »). Per problemi analoghi A. RONCAGLIA, *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, Acc. Naz. Lincei, Quad. 139 (cit. in bibl. xi), pp. 277-298.

³⁷⁹ Cfr. tutto il volume dell'Acc. Naz. Lincei, Quad. 139 (cit. in bibl. xi), e, per quanto qui affermato, specialmente S. MOSCATI, *L'epica nel vicino Oriente antico*, *ibid.*, pp. 811-823.

blica.³⁸⁰ Potrà essere interessante ricordare quanta parte della *Torah* giudaica è da secoli legata all'oralità.³⁸¹

Un campo che sembra lontano da Omero, quello del canto gregoriano, ne divide invece, nei più accorti e informati cultori, i problemi e i metodi: trasmissione orale, esistenza di formule stereotipate, addirittura una certa economia di espressione musicale sono voci sufficienti perché chi studia Omero non sia sordo al canto gregoriano e viceversa.³⁸²

O. OMERO E LA POESIA POSTERIORE

Un *test* contrastivo di particolare efficacia è quello fornito dalla poesia posteriore ad Omero (esametrica e lirica). Alcuni degli indizi di oralità visti sopra e messi fra loro in rapporto per l'*epos* o mancano del tutto o sono palesemente contraddetti. Qui non ci sono dubbi cronologici: si comincia con Esiodo nel VII secolo, epoca in cui la scrittura è in uso e in cui sembra lasciar tracce nella formazione dei testi. È chiaro che la pubblicazione continua ad essere orale,³⁸³ ma non lo è più la composizione, che tra l'altro ha sicuramente a sua disposizione un testo o meglio più testi omerici in circolazione scritta.

A *Esiodo* si è cercato più volte di applicare i metodi dell'analisi formulare di Parry³⁸⁴ per affermare una *sua* formularità indipendente. È difficile dar percentuali (è difficile, si ricordi, per lo stesso Omero, cfr. sez. I sulla estensione del materiale formulare). Ma la gran massa di quelle che omericamente si possono chiamare formule sono appunto, in Esiodo, semplicemente formule omeriche.³⁸⁵ Ci sono anche espressioni singolari, ci sono fatti linguistici

isolati³⁸⁶ e ci sono soprattutto delle rilevanti differenze tematiche rispetto all'*epos*: la *Teogonia* appartiene certo ad un sottogenere più antico dell'*epos*, la poesia cosmogonico-teogonica, e le *Opere* inaugurano un genere che, se sarà riconosciuto molto più tardi come parzialmente indipendente (il poema didascalico), era certo sentito in antico come apparentato alla narrazione epica (la comunanza del metro, l'esametro); l'epica genealogica delle *Ediiai* completa il quadro (sez. c). Ma questo basta solo per assicurare ad una certa *tradizione poetica* che fa capo ad Esiodo, e che può aspirare a una sua qualifica di beotica, una sua antichità e anche una sua originaria indipendenza: non basta per fare di Esiodo un rappresentante ancora autonomo e orale di tale tradizione. Come Omero è solo testimonianza e non documento integrale di poesia orale, così Esiodo è solo testimonianza e non documento di una tradizione autonoma che sta alle sue spalle. Per Esiodo, già, la formularità omerica è diventata uno *stile* poetico, uno stile che può già ambire ad una sua nuova ecumenicità (per il successo e la diffusione della poesia omerica), ben diversa però da quella che era funzionalizzata alla *face-to-face-society* delle origini dell'*epos*. Se si vuol parlare di «stile orale» lo si faccia pure: ma si tenga presente che si tratta di una «oralità di riflesso»: il patrimonio epico viene assunto e riutilizzato come, appunto, uno stile, uno stile che assicura certe ampie esigenze di comunicazione; ma la sua originaria funzionalità orale è continuamente contraddetta. Le violazioni della formularità e dell'economicità sono ben diversamente vistose che in Omero (G. P. Edwards). Vediamo, per esempio, il sistema formulare per Zeus.³⁸⁷ Molte volte Zeus compare con corrette formule omeriche, ma molte altre volte compare in nessi del tutto singolari, che distruggono ogni parvenza di sistema: Ζεὺς δὲ θεῶν βασιλεὺς (*Th.* 886), Ζεὺς ἀθανάτων βασιλεὺς (*Op.* 668), Ζῆνα μέγαν (*Th.* 479), Ζηγὸς ἐρισθενέος (*Op.* 416), ecc. Il gusto per la *variatio* supe-
ra di gran lunga quello riscontrabile in Omero: *Th.* 923 e 944 cominciano con μυχθεῖσ' ἐν φιλότῃτι e continuano l'uno con θεῶν βασιλῆι καὶ ἀνδρῶν e l'altro con Διὸς νεφεληγερέταο,³⁸⁸ dove anche la struttura sintattica è variata. Il fatto stesso che i contenuti esiodici siano così differenti da quelli dell'*epos*, specie nelle *Opere*, il fatto che nonostante questo il verso sia lo stesso e la lingua sia *volutamente* per così gran parte la stessa (e cioè omerica), ha portato a far vedere un certo sforzo in un adattamento ancora così inedito: è quanto

³⁸⁶ HOEKSTRA, *Hésiode...* (cit. in bibl. x). Per lessico e morfologia, cfr. nota 385. Per gli accusativi plurali brevi A. MORPURGO DAVIES, «*Doric*» *Features in the Language of Hesiod*, «*Glotta*» 42 (1964), pp. 138-165.

³⁸⁷ DIHLE, *Homer-Probleme* (cit. in bibl. VIII), pp. 128 s.

³⁸⁸ EDWARDS, *The Language of Hesiod...* (cit. in bibl. x), p. 57.

³⁸⁰ BOWRA, *art. cit.* a nota 375, p. 184.

³⁸¹ B. GERHARDSSON, *Memory and Manuscript. Oral Tradition and Written Transmission in Rabbinic Judaism and Early Christianity*, Uppsala 1961.

³⁸² L. TREITLER, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, «*Mus. Quart.*» 60 (1974), pp. 333-372; ID., «*Centonate*» *Cant: Uebles Flickwerk or E pluribus unus?*, «*Journ. Amer. Musicol. Soc.*» 28 (1975), pp. 1-23.

³⁸³ B. GENTILI, *Lirica greca arcaica e tardo arcaica*, in *Introduzione allo studio della Cultura Classica*, Milano 1972, pp. 57-105 *pass.*

³⁸⁴ Nel solco di Notopoulos, con diverse argomentazioni, C. O. PAVESE, *Tradizioni e generi poetici nella Grecia arcaica*, Roma 1972 (da integrare con *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974) è per l'indipendenza di Esiodo da Omero, per fare di Esiodo il rappresentante di una autonoma tradizione orale.

³⁸⁵ Per la lingua I. SELLSCHOPP, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod*, Hamburg 1934; H. TROXLER, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Diss., Zürich 1964. Per i raffronti formulari con Omero F. KRAFFT, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Göttingen 1963 (Hypomnemata H. 6); per formule e dizione orale EDWARDS, *The Language of Hesiod...* (cit. in bibl. x), e questo nonostante le forti divergenze da formularità e da economia da lui stesso messe in luce.

nota Havelock³⁸⁹ per *Op.* 11-41, dove la seconda parte del passo per lessico, sintassi e solo parziale adattamento alla formularità omerica mostra con chiarezza tale sforzo, condotto evidentemente su una versione scritta di Omero e per una redazione scritta. L'*epos* narrava: Esiodo, adattandone le forme, ragiona e valuta, in modi non epici. Per Esiodo non orale e scritto è oggi più d'uno studioso.³⁹⁰

Per l'*elegia* e per l'*epigramma* arcaici³⁹¹ il discorso è lo stesso, pur con importanti precisazioni. Qui è ancor più chiara l'assunzione di quello che possiamo ormai chiamare il frasario ovvero lo stile epico: per di più iscrizioni, per esempio dedicatorie o sepolcrali, si fondano di necessità su un ristretto gruppo di espressioni strettamente funzionalizzate agli scopi dei componimenti, e dare ad esse il nome di formule è lecito solo a patto di non dare al termine lo stesso valore che ha nell'*epos*. Di composizione orale non si può infatti parlare: e di pubblicazione orale si può parlare solo per l'*elegia*. Che i testi parlino in altissima percentuale il linguaggio omerico è più che ovvio, data l'affermazione di tale linguaggio come stile.

Se prendiamo poi uno degli *Inni omerici* più antichi, l'*Inno a Demetra*, ci troviamo di fronte alle conclusioni date per Esiodo, con in più, operante, la stessa influenza di Esiodo.³⁹² Anche qui mancanza di sistemi formulari di tipo omerico nientemeno che per personaggi come Demetra, Zeus, ecc. Vediamo ben tre palesi doppioni per Demetra:

- 54 πότνια Δημήτηρ ὠρηφόρε ἀγλαόκαρπε
75 Πείης ἠσυχόμου θυγάτηρ Δήμητερ ἄνασσα
492 πότνια ἀγλαόδωρ ὠρηφόρε Δήῳ ἄνασσα.

È proprio negli *Inni* che è evidente il rapido allontanarsi dalla formularità epica: quello che Hoekstra³⁹³ chiama «lo stadio sub-epico della tradizione formulare».

³⁸⁹ E. A. HAVELock, *Thoughtful Hesiod*, «Yale Class. St.» 20 (1966) pp. 59-72. Simile è quanto nota G. ARRIGHETTI nell'*Introduzione* (pp. 26 s.) a *Esiodo. Letture critiche*, Milano 1975: in generale la posizione di Arrighetti, per quanto concerne Esiodo, si avvicina molto a quanto è qui esposto.

³⁹⁰ M. L. WEST, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966, pp. 40 s.; cfr. anche «Class. Rev.» 23 (1973), p. 20; DITLE, *Homer-Probleme* (cit. in bibl. VIII), pp. 123 ss.; ARRIGHETTI, cit. a nota 389; TH. G. ROSENMEYER, «Arion» 4 (1965), pp. 302 s.

³⁹¹ B. GENTILI, *Epigramma ed elegia* (Fondation Hardt, XIV), Vandoeuvres-Genève 1969, pp. 39-90; Z. DI TILLIO, *Confronti formulari e lessicali tra le iscrizioni esametriche ed elegiache dal VII al V sec. a.C. e l'epos arcaico: I. Iscrizioni sepolcrali*, «Quaderni Urbinati» 7 (1969), pp. 45-73; M. MORANTI, *Formule metriche nelle iscrizioni greche arcaiche*, *ibid.*, 13 (1972), pp. 7-23; P. GIANNINI, *Espressioni formulari nell'elegia greca arcaica*, *ibid.*, 16 (1973), pp. 7-78.

³⁹² *The Homeric Hymn to Demeter*, ed. N. J. Richardson, Oxford 1974. Vedi vv. 30 ss.; cfr. 337 s.; per Zeus, 47, 49; per Demetra, 47; ecc.

³⁹³ HOEKSTRA, *Sub-Epic Stage...* (cit. in bibl. x).

Quello che sembra di dover del tutto escludere per giustificare i doppioni presi in esame è la prassi dell'*improvvisazione*, che nel caso di Omero, violatore più sobrio e funzionale, appariva ben più probabile (sez. L). Se una prassi improvvisatoria, pur qualificata con cura, è in qualche modo legata a esercizio orale della poesia, la sua mancanza è forte indizio di non oralità. E nei poeti passati ora in rapido esame il *bricolage*, realizzato con i frequenti e rilevanti doppioni formulari, appare più arbitrario, più studiato, più gratuito, meno (o per niente) funzionalizzato a prassi orale; tale *bricolage* celebrerà i suoi massimi fasti alcuni secoli più tardi fra i poeti alessandrini, come si vedrà specie per i doppioni apolloniani, così scopertamente intenzionali ed elaborati (sez. P), in una poesia che con oralità e improvvisazione non avrà certo più niente a che fare. Viene qui a proposito la considerazione di un genere di solito ignorato, quello dei *responsi oracolari*. Dallo studio dei materiali e dalle testimonianze è possibile ricavare quella che era la prassi prevalente almeno nel santuario di Delfi:³⁹⁴ alle domande dell'interessato, che si recava a visitare il santuario, la Pizia rispondeva, attraverso l'intermediario di un inserviente, frasi improvvisate che spesso erano in stile omerico e in forma esametrica.³⁹⁵ Abbiamo qui un esempio prezioso, proprio perché tardo, di una improvvisazione orale che si serve però di una tradizione ormai del tutto irrigidita; e l'elemento d'improvvisazione insieme con la perdita della vitalità autonoma di una dizione sono quanto mai evidenti per il fatto che questi esametri mostrano una tecnica scadente (iati, violazioni di leggi esametriche, ecc.). Segno della forza di uno stile, a cui si affida la solennità dell'occasione, che però, per le difficoltà di una tecnica (quella esametrica orale) ormai lontana dall'uso vivo, tradisce il suo stridente anacronismo. La stragrande maggioranza è databile infatti dal VI secolo in poi. In Omero le violazioni dell'economia, più sobrie, tradivano un'improvvisazione strettamente funzionale; nei poeti esametrici posteriori le violazioni, ben più forti, escludono un'improvvisazione di tipo orale; negli oracoli il *bricolage* alle volte maldestro tradisce una improvvisazione ancora viva, ma con materiali ormai morti. Non è da vedere come una semplice beffa del caso il fatto che l'unica oralità vera e funzionale a noi storicamente e documentariamente accessibile sia una oralità di riasco, quella degli oracoli, un'improvvisazione orale che connette fra loro materiali non più vitali, ormai staccati dal vivo della cultura attuale con quell'atto di «chirurgia sociale» di cui si parlava sopra

³⁹⁴ Fondamentale H. W. PARKE, D. E. W. WORMELL, *The Delphic Oracle. I. The History, II. The Oracular Responses*, Oxford 1956 (cfr. specialmente II, pp. XXI-XXXVI per stile e metro). Una utile sintesi è H. LLOYD-JONES, *The Delphic Oracle*, «Greece and Rome» 23 (1976), pp. 60-73 (spec. 67).

³⁹⁵ W. E. MCLEOD, *Oral Bards at Delphi*, «Trans. Amer. Philol. Ass.» 92 (1961), pp. 317-325: di 581 oracoli studiati (da Parke-Wormell) 175 sono esametrici.

(sez. c). Sarebbe utile un confronto fra gli oracoli esametrici e l'unico altro genere esametrico dove — per testimonianze esterne di occasione e utilizzazione — ha un senso parlare d'improvvisazione con materiali in parte omerici: quello dell'elegia simposiale (Teognide). Ma il discorso si farebbe più complicato sia perché i processi compositivi di questo genere letterario saranno stati vari, sia perché bisognerebbe coordinare la ricerca sull'elegia simposiale a distico elegiaco con quella sulla poesia simposiale lirica, così maggiormente legata alla musica (Alceo, Simonide, Pindaro, Bacchilide, Anacreonte, scoli attici, ecc.), alla quale ora ci volgiamo nei suoi aspetti non solo simposiali.

In conclusione, le similarità con Omero hanno tratto spesso in inganno, perché si è mancato di dare ad esse il loro giusto valore: assunzione esteriore di una dizione, che ha conservato come sua funzionalità solo quella di fornire una *langue*. Ma i poeti lirici non hanno neanche quelle similarità. In Archiloco per vero l'elemento omerico è massicciamente presente (anche se non se ne può concludere per un Archiloco a metà scritto e a metà orale!),³⁹⁶ e il discorso da fare è quello fatto per Esiodo, elegia, epigramma, *Inni*. Ma nei lirici successivi le similarità con Omero sono soltanto episodiche. Per questi poeti sono presenti due fatti fondamentali: l'elaborazione di complesse forme liriche, che sono legate alla musica e che sono quanto mai lontane dalla stichicità e dell'*epos* e del giambo (e dalla quasi-stichicità della breve strofe epodica ed elegiaca); e l'assenza totale di qualsiasi formularità, sia di accatto (omerica) sia autonoma. Di altamente formalizzato la lirica corale ha la tematica,³⁹⁷ che risponde alle complesse esigenze di una società in trasformazione: celebrazione delle divinità della *polis* negli inni religiosi, celebrazione di personalità politiche o anche di ricchi privati nei canti per i vincitori degli agoni sportivi, necessità d'intrattenere nelle più importanti occasioni sociali come il simposio. Ma il modo di configurarsi dei testi è del tutto nuovo. Parlare di una *dizione* lirica è difficile: gli attacchi sintattici hanno una loro peculiare scioltezza, i modi narrativi sono quanto mai lontani dal fluire regolare dell'*epos* (Pindaro!), e questo dipende dalle occasioni concrete, da un diverso e più libero atteggiarsi di fronte alla tradizione.³⁹⁸ Qui comincia ad

³⁹⁶ D. PAGE, *Archilochus and the Oral Tradition* (Entret. de la Fondation Hardt, x), Vandoeuvres Genève 1964, pp. 119-179.

³⁹⁷ E. L. BUNDY, *Studia Pindarica*. I. *The Eleventh Olympian Ode*; II. *The First Isthmian Ode*, Berkeley Los Angeles 1962; C. O. PAVESE, *Semantematica della poesia corale greca*, « Belfagor » 23 (1968), pp. 389-431; ID., *Gli epinici di Bacchilide*, « Atti Ist. Veneto » 132 (1973-74), pp. 299-328; ID., *Le Olimpiche di Pindaro*, « Quaderni Urbinati » 20 (1975), pp. 65-121.

³⁹⁸ G. ARRIGHETTI, *In tema di poetica greca arcaica e tardo-arcaica (Esiodo, Pindaro, Bacchilide)*, « Studi Class. Orient. » 25 (1976), pp. 255-314, specialmente 257 n. 6, 292 n. 107.

esser lecito parlare di uno stile nel pieno senso della parola, ma di uno stile autonomo rispetto a quello, omerizzante, della prima poesia esametrica. Gli omerismi sono sempre più episodici,³⁹⁹ come saranno nella letteratura del V secolo. Quando Pindaro dice *ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου* (*Nem.* v, 13) non fa che dare una traduzione dattiloeplitica dell'omerico *ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης*, isolata in un contesto che è lirico, non più omerico, che anzi a Omero volutamente si contrappone. Valga per questo un altro bell'esempio. Nella *Pitica* IV le parole di Medea sono concluse con (v. 57) *ἦ ῥα Μηδείας ἐπέων στίχες*. Sembra lì per lì che si tratti di una formula omerica conclusiva di un discorso diretto, *ἦ ῥα*, « disse »,⁴⁰⁰ ma la sintassi rende chiaro che qui Pindaro gioca con un equivoco: *ἦ* qui vale « così », « tali furono le parole di Medea », e non (come Omero avrebbe concluso un discorso) « disse Medea ». L'equivoco è sul doppio valore di *ἦ* e pare già gioco di poeta alessandrino.⁴⁰¹

L'assunzione della lingua omerica e di omerismi isolati ha dunque portato molti a vedere nei poeti posteriori ad Omero una oralità integrale ancora operante, mentre non si tratta se non di quella che è stata felicemente chiamata *gespielte Mündlichkeit*, ovvero oralità fittizia.⁴⁰² Se mancasse il controllo delle situazioni storiche e culturali, essa apparirebbe comunque come tale per il fatto di essere incompleta, e alle volte, come nei poeti lirici, solo episodica. L'omerizzare quindi, in qualità di oralità fittizia, diventa così un più o meno esplicito omaggio alla tradizione, della quale ci si serve — come sempre in Grecia — per realizzare contenuti nuovi. Un fenomeno analogo avviene per esempio in Orazio e nella lirica romana in generale e nella lirica moderna: « io canto », « noi cantiamo » sono un puro gesto formale e non sostanziale, dal momento che la poesia lirica ha cessato di essere musicata e cantata già nel corso del IV secolo a.C. in Grecia.

In sintesi, anche se i filoni tradizionali a monte soprattutto della poesia esiodea possono essere più d'uno e distinti dalla tradizione epica arcaica, la letteratura postomerica si presenta con delle caratteristiche *unitarie*, che ne fanno una letteratura postomerica nel vero senso della parola. Un'ulteriore conferma viene anche dall'evidenza linguistica. Durante⁴⁰³ nota che « in Esiodo la lingua epica presenta un grado di evoluzione notevolmente più pro-

³⁹⁹ A. E. HARVEY, *Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry*, « Class. Quart. » 7 (1957), pp. 206-223; J. A. DAVISON, *Quotations and Allusions in Early Greek Literature*, in *From Archilochus to Pindar*, London, ecc. 1968, pp. 70-85.

⁴⁰⁰ Tutte raccolte in Rossi, *Estensione...* (cit. in bibl. XIII), p. 265.

⁴⁰¹ A. ARDIZZONI, *Note sul testo di Pindaro*, « Giorn. Ital. Filologia » 5 (1974), pp. 252-262, precisamente 253.

⁴⁰² R. HARDER, *Kleine Schriften*, München 1960, p. 80.

⁴⁰³ DURANTE, *Sulla preistoria...* (cit. in bibl. XII), p. 50.

gredito rispetto ai testi omerici»: l'inefficacia del digamma e i genitivi in -ou irresolubili (né in -oo né in -ot') sono in misura superiore. È uno sviluppo rettilineo, che parte dall'*Iliade* e progredisce nell'*Odissea*, a cui si potrebbe aggiungere l'aumento dei casi di muta più liquida in *correptio Attica* (muta e liquida che non chiudono la sillaba precedente), che mostra ugualmente uno sviluppo rettilineo.⁴⁰⁴ Con questo non si vuol ritornare a posizioni arretrate che fanno di Omero un modello letterario nel senso alessandrino o moderno della parola: si vuol solo affermare l'unitarietà di uno sviluppo, che al suo interno vede realizzato non il semplice imprestito letterario, ma l'assunzione di una dizione tradizionale affermata da parte di alcuni (Esiodo, ecc.) e la creazione di un nuovo stile da parte di altri (lirici). Riuso della lingua omerica: esso è ora massiccio (Esiodo, elegia ed epigramma, *Inni*), ora sempre più dosato, fino ad arrivare al livello della pura citazione (lirici).

È giusto comunque mettere l'accento sulla persistente pubblicazione orale.⁴⁰⁵ Sarebbe più corretto chiamarla auralità, che rende questa letteratura lontana e diversa da quella che nascerà nel IV-III secolo e che sarà sempre più legata e determinata dalla sempre maggior diffusione della scrittura, anzi addirittura dalla diffusione del libro (sez. A). È chiaro che l'auralità immediatamente postomerica avrà agito anche *come tale*, e cioè a suo modo indipendentemente dalla scrittura, per una sempre più intensa memorizzazione e assimilazione dei poemi: allo stesso modo che certe cosiddette formule stereotipe dei tragici si saranno affermate nell'orecchio del pubblico e degli stessi tragediografi (essi stessi parte del pubblico) proprio con il loro costante e martellato ripetersi dalla scena del teatro, tanto da riprodursi più o meno coscientemente all'interno dell'opera di ogni singolo tragediografo e da un autore all'altro. Ma non si possono disconoscere le differenze da quella che sola merita il nome di cultura orale, quella dell'*epos* arcaico, o meglio ancora quella che l'*epos* arcaico ci permette di intravedere (i poemi omerici come testimonianza!). Alla luce della sua destinazione e funzionalizzazione sociale, la letteratura dell'epoca lirica è certo più vicina all'epoca arcaica: l'esecuzione, la *performance* è quello che le unisce, l'occasione pur sempre comunitaria. Ambedue rientrano in una fase che è in assoluta prevalenza aurale. Ma alla luce della configurazione dei testi — abbiamo già enunciato questo paradosso (cfr. sez. A) — la lirica, anche quella arcaica, è più vicina alla

⁴⁰⁴ Cfr. inoltre quanto osserva J. B. HAINSWORTH, «Class. Rev.» 26 (1976), p. 52 a proposito del digamma in Esiodo: in lui tende a scomparire, mentre persiste nel beotico e nei dialetti occidentali. Questo impedisce ad Esiodo di assumere vera caratteristica «locale».

⁴⁰⁵ Cfr., oltre a nota 383, B. GENTILI, G. CERRI, *Le teorie del discorso storico nel pensiero greco e la storiografia romana arcaica*, Roma 1975, cap. I.

poesia alessandrina che ad Omero (cfr. l'esempio pindarico dato sopra). Bisognerebbe qui parlare dei primi prosatori, Cadmo di Mileto e Ferecide di Syros; dei filosofi ionici, Talete, Anassimandro, Anassimene, e del loro ancor discusso legame con la prosa; di Eraclito con la sua prosa ritmica, particolarmente adatta alla *performance*; dei filosofi-poeti Senofane, Parmenide, Empedocle, dove il riuso di lingua omerica non è che la base per la contrapposizione ideologica ad Omero stesso, talora addirittura per la polemica violenta. Resterebbe confermato quanto si è detto e sul configurarsi dei testi e sulle funzioni culturali.

Ma anche in queste ultime i cambiamenti sono rilevanti. Subentrano qui ulteriori differenziazioni dalla cultura di tipo epico. L'ecumenicità è sostituita da una rigorosa *selezione del pubblico*:⁴⁰⁶ subentra una committenza ristretta, sia di autorità cittadine sia di privati, e l'ampia partecipazione addirittura panellenica alle feste agonali, o almeno cittadina alle celebrazioni religiose locali, è una partecipazione per così dire di secondo grado, più subita che vissuta in prima persona (cfr. sez. N). Ne viene di conseguenza che l'enciclopedismo epico viene qui sostituito da una altrettanto rigorosa *selezione della materia*: sia l'attualità sia il mito sono selezionati in rapporto ai committenti. Le scelte discendono naturalmente da una funzionalizzazione nuova, la valutazione dei contenuti in dimensione diacronica e cioè storica. Si attualizza il mito proprio distanziandolo (non è un bisticcio verbale) e storicizzandolo, collocandolo cioè in un passato e dando ad esso valore e funzione di modello, di punto di riferimento: esso non è più appiattito nella atemporale contemporaneità dell'*epos*. È la nascita dell'epoca della storia, che si rifletterà anche nelle scelte storiche di attualità proprie di tanta epica ellenistica.⁴⁰⁷

L'opposizione contrastiva all'*epos* arcaico ci ha dato come risultato il quadro di una utilizzazione sempre più intensa e in sempre più rapida ascesa della tecnologia scrittoria. Come ogni modificazione dei mezzi di comunicazione, essa ha provocato il nascere di una nuova *facies* culturale, che ha portato con sé rivolgimenti sociali. «Basta una sola generazione di alfabetismo per dare almeno inizio al distacco dell'individuo dalla ragnatela tribale» (cfr. sez. C), come efficacemente dice McLuhan.⁴⁰⁸ Qualcosa di simile e di parallelo avviene nella seconda metà del secolo VII con l'introduzione della moneta. Quanto qui si è cercato di fare è stato di mettere in opera una ricognizione del passaggio da cultura orale a cultura aurale attraverso la *lettura dei testi*.

⁴⁰⁶ Oltre a quanto cit. alla sez. N, nota 373, cfr. anche Rossi, *art. cit.* a nota 278, specialmente p. 80.

⁴⁰⁷ Per un panorama K. ZIEGLER, *Das hellenistische Epos*, Leipzig 1966².

⁴⁰⁸ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano 1967, pp. 88-90.

Confortati, beninteso, da un'evidenza storica, che nei testi trova conferme e che i testi stessi ci insegna a leggere.

P. STORIA DELLA SENSIBILITÀ
AL FATTORE FORMULARE

Abbiamo seguito così la storia della poesia greca fino all'età lirica nel suo rapporto di progressivo distanziamento dal padre Omero. Tale progressivo distanziamento segna anche l'inizio del manifestarsi, se non di un preciso riconoscimento, almeno di una sensibilità al fattore formulare, che è il filo conduttore dei modi del rapporto con Omero di tutta la letteratura greca.

Le testimonianze di tale sensibilità possono essere implicite od esplicite. Quelle *implicite* vanno ricercate in tutta la poesia greca, nel riuso, cioè, che del materiale omerico fanno tutti i poeti successivi. Alcuni esempi li abbiamo già visti. È sorprendente come è in genere proprio il materiale più spiccatamente formulare ad essere riusato: e questo non certo per una sua maggior frequenza statistica (come potrebbe far pensare una valutazione puramente meccanica, quella — per intenderci — degli apparati degli *auctores* nella maggior parte delle edizioni correnti dei classici), ma per una precisa scelta, perché il materiale formulare è sentito — sia dal poeta sia dal suo uditorio — come più epico e quindi come più qualificante per la nuova lingua poetica. Esiodo, elegia ed epigramma, *Inni* attestano un attaccamento più forte, la lingua si districa con difficoltà dalla pastoia epica: la formula è comunque sempre la protagonista, sia che venga fedelmente riutilizzata sia che venga volutamente modificata. Quello che abbiamo voluto chiamare lo *stile* epico, contrapposto alla dizione formulare dell'epica arcaica, non viene ancora messo seriamente in discussione. Ma con la lirica, che si rinnova nel metro e soprattutto sviluppa la sua musica, il castone omerico acquista maggior rilievo proprio per il fatto di essere isolato. Un esempio fra tanti, che è particolarmente istruttivo. Anacreonte parla in un carme gliconico di una fanciulla (fr. 13 Gent. = 358 Page) e ne dà la patria (vv. 5 s.) dicendo ἦ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκλείτου || Λέσβου. Ora, Lesbos in Omero compare con l'epiteto εὐκλείμενος in quattro casi; εὐκλείτος compare una volta sola (*Il.* II, 592), applicato alla località Αἰπύ. Anacreonte pensava a Lesbos, non voleva certo alludere al passo del catalogo delle navi (come avrebbe fatto un poeta alessandrino). Sentiva l'epiteto «ben costruito» come omerico (formulare!) nel suo nesso con Lesbos ed ha accolto la forma più rara dell'epiteto solo ai fini della sua traduzione gliconica.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Per questo e molti altri esempi nella lirica HARVEY, *art. cit.* a nota 399. Qui viene di necessità sa-

Tutta la poesia greca va quindi riletta non nella chiave della vecchia generica *imitatio Homeri*, bensì nel senso di una sensibilità a quanto in Omero è più propriamente specifico, e cioè alla formularità. Molto lavoro è stato già fatto in questa direzione e molto ne resta da fare. Si può accennare qui ad un genere letterario che, da questo punto di vista, è una miniera, per saggiare il grado di sensibilità degli antichi: quello della poesia epica parodica.⁴¹⁰ La *Batracomiomachia* pseudo-omerica, Egemone di Thasos, Eubeo di Paros, Matrone di Pitane, Arcestrato di Gela, Timone di Phlious: una poesia che, a distanza cronologica da Ipponatte, che ne vien dato come l'inventore, si situa fra il V e il III secolo a.C. Sia il nudo riuso — che riasume la formula tale e quale, ma la funzionalizza ad un contesto "altro" — sia la modificazione parodica — che a suo modo realizza una forma di metafora — fanno intravedere quanto specificamente tipico, e cioè epico, viene sentito il materiale riutilizzato. Del resto la commedia non è avara di parodia di formule: ricordiamo qui, come esempio, Cratino (fr. 68 K.).

Un tipo diverso di reazione, ma non per questo meno significativo, è quello dei poeti alessandrini. È noto come, parallelamente alla polemica sul poema epico, vi sia in età ellenistica una tendenza a mostrarsi il più possibile innovatori anche in quello che si può considerare il settore più conservatore della letteratura, la poesia epica: ed è proprio qui che la reazione ad Omero risulta più evidente. Parry⁴¹¹ aveva già messo in rilievo la più macroscopica differenza fra Omero e Apollonio Rodio, e cioè la scarsità di epiteti rispetto all'abbondanza omerica. Ne traeva la conclusione che le *Argonautiche* fossero un buon esempio di poema «non tradizionale», che possiamo tradurre «non orale». Ma è una qualificazione generica, del tutto insufficiente: le *Argonautiche* si presentano con una *facies* testuale non tanto non omerica, quanto decisamente antiomerica, pur nel rispetto delle grandi forme compositive del poema epico. Abbiamo visto come Omero abbia sempre un verso e uno solo per esprimere «quando sorse l'aurora»: ebbene, il fatto che Apollonio vari *sempre* tale unità narrativa, facendone talvolta una barocca sequenza di più versi (I, 519-521, 1280-1282; II, 164 s., 669-671; IV, 109-113, 885), è testimonianza implicita, ma eloquente, del rifiuto della formularità epica, che può venir rifiutata solo in quanto riconosciuta e circoscritta.

crificato il dramma. Si possono comunque segnalare lavori come L. BERGSON, *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala 1956 e, recentemente, A. SIDERAS, *Aeschylus Homericus*, Göttingen 1971.

⁴¹⁰ *Corpusculum poesis epicae ludibundae*, I, ed. P. Brandt, Leipzig 1888; II, ed. K. Wachsmuth, Leipzig 1885; per la *Batracomiomachia*, A. LUDWICH, *Die homerische Batracomiomachie des Karers Pigres*, Leipzig 1896. Per un commento essenziale E. DEGANI, *Poeti parodici greci*, Bologna 1974.

⁴¹¹ PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), pp. 24 ss.

Ogni tipo di testimonianza implicita è naturalmente tale soltanto per noi, che siamo condannati a leggere i nudi testi, senza la possibilità di calarci negli ambienti che li hanno recepiti: ma è ovvio che tutto questo doveva diventare a suo modo esplicito nel tipo di resa, nel canto o nella semplice recitazione, e nel tipo stesso di reazione dei destinatari.

Testimonianze esplicite vere e proprie sono soprattutto quelle dei grammatici alessandrini commentatori di Omero, che alle volte si trovano alle prese con epiteti che non hanno giustificazione razionale o situazionale, che sembrano contraddire il referente.⁴¹² Il cielo è detto « stellato », ed è giorno (*Il.* xv, 371): lo scoliasta annota che non è stellato in quel momento, ma « per natura ». Lo stesso viene detto per le vesti « splendenti » che Nausicaa porta a lavare (*Od.* vi, 74): sono sporche, naturalmente, ma le vesti di una principessa sono splendenti per natura, soprattutto per uno scoliasta che interpreta bene il suo poeta epico. Egisto è detto « senza macchia » (*Od.* i, 29) proprio nel momento in cui Zeus sta per condannare il suo comportamento di adultero: e lo scoliasta si affretta a dire che tale qualifica gli si addiceva prima del misfatto oppure inerisce naturalmente alla nobiltà del suo lignaggio. Sono spiegazioni a volte ingenue, ma si tratta sempre di formule epiche, rispetto alle quali l'esegesi antica rivela una sua sensibilità a quello che appare ad essa come uno stile diverso, lo stile epico: per il quale il cielo è sempre stellato, le vesti regali sempre splendenti, i principi sempre senza macchia. In questo senso è banale, ma significativo, l'inizio del *Timone* di Luciano:

O Zeus protettore dell'amicizia, dell'ospitalità, della consorteria, del focolare, saettatore, protettore del giuramento, adunatore di nemi, profondamente risonante col tuono, e in qualunque altro modo ti chiamano i poeti rimbecilliti, specialmente quando non sanno come fare a mettere insieme i loro versi: è proprio allora che tu, diventando venerabile sotto molti nomi, tieni su i loro versi fatiscenti e riempi quel che manca nei loro ritmi.

Ma il passo decisivo alla vera ricognizione del dettato epico in quanto ha di proprio si ha solo in epoca moderna (sez. A). Si può qui aggiungere che sarebbe interessante vedere come i singoli traduttori, in epoche e in culture diverse, si sono comportati di fronte alla formularità.

Q. FUNZIONE ESTETICA DEI POEMI

Se della funzione estetica dei poemi si parla solo ora, e in breve, contravvenendo ad un uso quasi generale fino a poco tempo fa in tema di critica ome-

⁴¹² PARRY, *The Making...* (cit. in bibl. x), pp. 122 ss.

rica, è perché tale funzione, per l'impostazione storico-critica data alla nostra trattazione, deve apparire un problema di natura particolare, non del tutto assimilabile a quello che presentano le opere di letteratura che è in genere avvezza a trattare la critica letteraria. Si è detto più volte, e solo con enfasi variabile, che l'estetica del poema epico orale non può esser la stessa di quella delle opere concepite per iscritto.⁴¹³ L'affermazione, così nuda e cruda, è falsa, come è anche falsa la sua contraria, sostenuta pure da alcuni. La funzione estetica, insieme con molte altre,⁴¹⁴ è presente in ogni opera di letteratura, e deve essere comunque sempre oggetto di esame, sia pure in misura e modi diversi, a seconda anche delle epoche di storia della fortuna a cui ci si debba di volta in volta riferire.

Perché è importante ricordare che il giudizio estetico varia di epoca in epoca. La storia dell'apprezzamento estetico di un'opera è in sostanza contenuta nella storia della sua fortuna: e tale fortuna, specie nel caso che sia fiancheggiata da metadiscorso letterario, trova di volta in volta dei modi di razionalizzare le sue scelte e le sue valutazioni, di darsene delle giustificazioni. Posto che l'opera, com'è stato detto, è polifunzionale, diversa è la valutazione delle singole funzioni nelle varie epoche e quella estetica, che da alcuni è stata vista come la funzione dominante in assoluto, non sfugge a tale valutazione, potendo trovarsi in epoche diverse a svolgere un ruolo subalterno rispetto ad alcune altre. Non è escluso, infatti, che almeno all'inizio l'*epos* orale, al momento della sua maggiore attualità e vitalità, abbia svolto addirittura in prevalenza funzioni diverse da quella estetica, funzioni che si lascerebbero approssimativamente sintetizzare nelle categorie del politico e del sociale. Si può dire che ogni opera, man mano che si allontana nel tempo e negli spazi culturali dalle istanze primarie che l'hanno prodotta, vede in ogni caso più o meno rilevatamente crescere, almeno in

⁴¹³ Un esempio di polemica è quello di ANNE AMORY, *Homer as Artist*, « Class. Quart. » 21 (1971), pp. 1-25 (che non vede differenze fra le due estetiche) contro A. B. LORD, *Homer as Oral Poet*, « Harv. St. Class. Philol. » 72 (1967), pp. 1-46 (che accentua le differenze, riprendendo le posizioni del suo *Singer*, cit. in bibl. x). Più equilibrate le posizioni, per es., di J. B. HAINSWORTH, *Homer*, Oxford 1969; ID., *The Criticism of an Oral Homer*, « Journ. Hellen. St. » 90 (1970), pp. 90-98; CH. SEGAL, *Andromache's Anagnorisis: Formulaic Artistry in Iliad 22.437-476*, « Harvard St. Class. Phil. » 75 (1971), pp. 35-57; A. PARRY, *Language and Characterization in Homer*, *ibid.* 76 (1972), pp. 1-22; G. S. KIRK, *The Search for the Real Homer*, « Greece and Rome » 20 (1973), pp. 124-139 (= *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1977, pp. 201-217). Belle pagine sui valori artistici rappresentati da Omero sono nelle opere di Bowra e di Lesky, anche in quelle qui non cit. (reperibili col sussidio dei repertori bibliografici cit. in bibl.). Il più recente e interessante tentativo di conciliare oralità e certi valori estetici è quello di NAGLER, *Spontaneity...* (cit. in bibl. x), anche se concede troppo a un vago simbolismo.

⁴¹⁴ L. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'Arte*. Introd. e trad. di S. Corduas, Torino 1971. Sulla funzione dominante e sulla polifunzionalità, specialmente pp. 178 s., 180.

via relativa, la sua funzione estetica, sia essa valutata in positivo o in negativo. Solo parziale correttivo di tale stato di cose, che alle volte ignora la storia, è la considerazione e l'intelligenza storica, che si sforzi di ricostruire proprio quelle istanze che hanno prodotto l'opera. È così che l'aspetto estetico dei poemi omerici può riacquistare anche una sua calibratura e validità attuale, specie oggi che tanta luce è stata fatta sulla civiltà che li ha prodotti.

L'estetica del poema epico orale presenta quindi solo angolature diverse da quelle di un'opera concepita per iscritto in una civiltà come la nostra. Si deve quindi dire che si tratta di estetiche né del tutto differenti né del tutto uguali: sono solo alcuni criteri a dover essere di necessità adattati a realtà differenti.

L'apprezzamento estetico dei poemi come opera d'arte fruibile in quanto tale ha una sua lunga storia,⁴¹⁵ che comincia in Omero stesso — ma, come s'è detto, ne è incerta la rilevanza — e continua subito dopo Omero. Quello che sorprende è in primo luogo che, essendone stato riconosciuto lo *status* orale solo di recente, tale apprezzamento si sia realizzato da sempre, fino a tempi a noi vicinissimi, seguendo criteri uguali a quelli delle altre opere, concepite e trasmesse fin dall'inizio per iscritto; e in secondo (e principalissimo) luogo che questo fatto non abbia impedito ai poemi di avere un loro posto non tanto paritario fra le altre opere, ma addirittura un posto di enorme superiorità. Con pochi e brevi episodi di flessione, specialmente nell'epoca del razionalismo fra il XVII e il XVIII secolo, i poemi sono stati quasi sempre considerati come i maggiori capolavori letterari in assoluto.

Gli antichi vi avevano visto anche altre funzioni: per fare solo alcuni esempi, quella etica (anche se talvolta solo in negativo, com'è il caso di Senofane e dell'illuminismo greco) e quella politica (Pisistrato e le aggiunte attiche; e in generale tutta la grecità ha voluto vedervi rispecchiate le più varie esigenze di affermazione politica). Ma anche la funzione puramente estetica non è stata dimenticata. Basta ricordare l'apprezzamento che ne dà Aristotele nella *Poetica* (cap. XXIII), dove ne viene lodata l'opportuna selezione dei contenuti e la sapiente distribuzione compositiva soprattutto in confronto con il *Ciclo*; né mancano apprezzamenti dell'aspetto schiettamente formale, come quello di Dionisio di Halikarnassòs (*De composit. verbor.*, cap. XVI), che loda la scelta e la disposizione nonché il collegamento dei nomi propri geografici nel catalogo delle navi (*Il. II*); su un altro piano ancora si pone l'autore del trattato *Sul sublime*, lodando la frequente « sublimità » del dettato omerico.

⁴¹⁵ Si può rimandare alle sintetiche e lucide pagine di CODINO, *Introduzione...* (cit. in bibl. VII), pp. 23-47; cfr. anche sez. A e il libro di FINSLER, cit. a nota 244.

L'età moderna si è raramente sottratta al fascino esercitato dai poemi, facilitata anche dal fatto che, per comune ammissione, l'*Iliade* e l'*Odissea* primeggiano di gran lunga su tutto il resto della letteratura epica antica e recente. Non possiamo qui seguire la storia della critica nei dettagli. Nella tematica, pur arcaica e legata a particolari situazioni culturali, diverse epoche e culture di vario livello si sono sempre riconosciute: nella ammirazione per la figura dell'eroe e nello stupore per la grandiosità dell'azione di guerra (*Il.*); nella descrizione di tipi umani che, per essere poco scavati dal punto di vista psicologico, non mancano per questo di avere una loro incisività (Achille iroso e generoso, Ettore magnanimo difensore della famiglia e della patria); nell'attaccamento di Odisseo, l'eroe astuto, per la sua terra e la sua casa e nella tenacia con cui persegue il programma del suo difficile ritorno (*Od.*); nella vivace descrizione di avventure in paesi sconosciuti e strani (*Od.*); nell'aderenza dei molti paragoni a fatti di natura (cfr. per tutto questo la sez. B). E l'elenco potrebbe continuare, ma sarebbe anche necessario fare i molti nomi degli estimatori — e dei pochi detrattori — antichi e moderni e dare le ragioni delle scelte critiche, quasi sempre in positivo e solo raramente in negativo.

Di estetica dei poemi negli ultimi decenni si è parlato meno: un po' per reazione alla considerazione sprovveduta che per molti secoli se ne era fatta, un po' perché oggi, in clima di critica orale, il discorso è diventato più difficile. Ma è un problema reale, che va lentamente tornando alla ribalta. La difficoltà resta per molti quella di accordare la composizione a blocchi verbali (formule ricorrenti) e a blocchi contenutistici (temi) con la cosiddetta creatività originale (sez. A, 1). Bisogna prima di tutto considerare l'epiteto, e la formula in generale, non come una scelta occasionale e meccanica, ma come un elemento stabile e funzionale dell'armamentario dell'*epos* orale; e lo stesso va detto per i temi. Ma occorre anche, in omaggio ad una maggiore aderenza alle circostanze compositive iniziali, liberarsi dalla premienza che si è sempre data (e che in molti altri casi si deve continuare a dare) all'invenzione pura e semplice — l'*inventio* degli antichi —, a quella che in certi ambienti si continua a chiamare originalità: qui va considerata anche la collocazione — la *dispositio* degli antichi —, in altre parole la composizione, la cosiddetta composizione monumentale dei poemi, che per avventura è così ben riuscita. In questo senso può avere ancora qualche ragione chi parla di un poeta, di un Omero, o qualunque nome egli abbia, che, selezionando dal ricco patrimonio epico ed opportunamente disponendo, ha messo insieme quelli che non si possono non definire dei capolavori sotto ogni aspetto. Molto è stato anche fatto sulla via del riconoscimento di interventi cosiddetti personali o originali, sia sul livello della dizione sia su quello

della costruzione compositiva. Ma la difficoltà qui è di natura più sottile, data dalla nostra scarsa capacità di sceverare quello che dei poemi è integralmente orale, e quindi integralmente tradizionale, da quello che è intervento più personale di epoca scrittoria, e quindi assai meno integralmente tradizionale (specialmente sez. M).

Ma l'elemento preminente e soprattutto inglobante resta pur sempre quello tradizionale, impostato nelle sue forme e nei suoi valori fin dalla primissima epoca orale creativa. Ogni intervento successivo, magari di epoca scrittoria, se per avventura individuato e accertato con le armi della filologia, non potrà intaccare l'ammirazione per il mondo epico nel suo complesso né accrescerà o diminuirà l'apprezzamento che per noi è oggi così importante, quello estetico.

Da queste premesse, risulta chiaro come i poemi omerici siano opere che meno di ogni altra possano reggere ad una antologizzazione o esemplificazione di qualsiasi tipo. Ogni passo, per ricco di elementi autonomamente validi e a lor modo originali che esso sia, non si lascia estrapolare dal suo contesto: contesto che è non solo e non tanto contenutistico, come in tutte le opere di diverso tipo, ma soprattutto formulare e tematico. Ogni elemento compositivo, dai minori ai maggiori, si iscrive in una struttura che è perennemente presente dietro ad esso (asse paradigmatico) e intorno ad esso (piano sintagmatico), sia che tali elementi siano statisticamente molto frequenti, e quindi di tipicità accertata, sia che siano meno frequenti o addirittura unici, e quindi di tipicità incerta. Da quanto si è detto prima si capisce che non si vuole negare aprioristicamente l'esistenza di interventi del tutto originali anche nel senso più moderno della parola: si vuole solo qui affacciare il dubbio metodologico che deve guidare, soprattutto oggi, la lettura dei poemi.

Con questa non retorica, ma reale *recusatio* dobbiamo chiudere le nostre considerazioni sulla funzione e sul valore estetico dei poemi. Il che nulla potrà togliere mai alla lettura cosiddetta ingenua, che continuerà in forme da secoli collaudate, da secoli remunerative e legate soprattutto alle temperature, spesso imponderabili, del gusto.

R. CONCLUSIONE

Le argomentazioni qui esposte, per aperte che intenzionalmente siano state, tendono ad un quadro finale, ad una conclusione, della quale si resta fino alla fine debitori. In *Homericis* l'utopia sta dalla parte di chi voglia risolvere tutto, non di chi si contenti di dare risultati parziali o di intravedere pro-

spettive nuove. Sintetizziamo qui questi risultati parziali e cerchiamo di mettere a fuoco queste prospettive.

Omero è per noi un nome tradizionale che può ricoprire sia i cantori che fecero nascere e crescere inizialmente l'*epos* arcaico sia i più tardi rielaboratori che portarono i poemi alla forma attuale. La civiltà in cui vissero i primi cantori, il medioevo ellenico (XI-VIII secolo a.C.), fu un'epoca di cultura totalmente orale (specialmente sezz. A, N) e i poemi epici, sicuramente in numero e misura maggiore di quelli che sono pervenuti a noi, erano i veri testi di cultura di tale civiltà, con le loro caratteristiche di enciclopedismo ed ecumenicità (sezz. C, N), ricavabili dai loro contenuti (sez. B). Il circolo della comunicazione, realizzata attraverso il canale orale, coinvolgeva e faceva interagire destinatario e destinatario nel tipico meccanismo dell'empatia (sez. N).

Ovviamente le memorie di un'epoca ancora anteriore, quella della guerra di Troia (secolo XIII: sez. E), non erano spente: come su questo e altro ci informa la comparazione (sez. N), un lasso di tempo di due o tre secoli può ben separare gli avvenimenti da chi imprende a cantarli; e d'altra parte l'arcaismo e l'anacronismo (sez. E) e ogni altra forma di incongruenza narrativa (sez. F) fanno parte di pieno diritto di quel particolare testo di cultura che è il poema epico (sez. E).

A mediare la forma poetica esametrica, interna al configurarsi del testo, possono esserci stati in origine carmi epico-lirici o carmi lirici (sez. H). La prassi della composizione orale si affina progressivamente creando a poco a poco una lingua composita e artificiale (sez. G), che prende la forma di un sistema formulare estremamente efficiente (sezz. I, L). Veicolo naturale ne è un metro raffinato come l'esametro dattilico epico, evidentemente funzionalizzato alla *performance* orale, come si evince dall'analisi delle sue strutture interne (sez. H): quanto noi ne abbiamo, tecnicamente già così evoluto, non lascia se non intravedere confusamente l'epoca dei primi tentativi.

L'attività dei cantori si scontra in un certo momento, all'incirca verso la metà dell'VIII secolo, con la realtà di un mezzo tecnologico nuovo, la scrittura (sez. D). Qui si è proposto un modo particolare di leggere i poemi (sez. M), che conduce a vederne parte come eredità diretta dell'epoca orale e parte come elaborazione di civiltà scrittoria, pur se nel composto finale le varie parti risultano difficilmente districabili con sicurezza. Dell'epoca orale i poemi attuali sono quindi solo testimonianza, non documento integrale: oralità e scrittura convivono già all'interno stesso dei poemi (sezz. A, M).

I poeti posteriori ad Omero (sezz. O, P) servono qui essenzialmente da contrasto per capir meglio lo specifico dell'epica più arcaica: si tratta di poeti così palesemente non orali, che, in virtù dell'opposizione contrastiva "orale /

non orale", fanno risaltare più vivamente gli indizi convergenti dell'oralità omerica (sez. N). La *facies* culturale dell'età epica creativa risulta, così, profondamente diversa da tutte quelle che l'hanno seguita. Quella immediatamente successiva (VII-IV secolo) è aurale, mentre con l'ellenismo si entra in piena civiltà scrittoria (sez. I).

Fino a due secoli fa, all'epoca di Winckelmann, il cosiddetto mondo greco — o "ellenico", con una *elatio* stilistica che ne voleva assicurare e conservare la canonizzazione umanistica — era sembrato ancora una cultura unitaria. Ma tale mondo era andato mostrando a poco a poco le sue diverse facce, culturalmente fra loro così poco omogenee. L'attenzione si è via via concentrata ora sull'uno ora sull'altro momento, a seconda di predilezioni e scelte operate dalle singole epoche, anch'esse varie, della cultura europea. Sull'età arcaica e classica fecero le loro prove il classicismo tedesco della fine del Settecento e il successivo romanticismo; l'ellenismo emerse come cultura autonoma e non di decadenza dalla metà del secolo scorso in poi, da quando fu riabilitato dal punto di vista storico-politico da Droysen (1836) e dal punto di vista letterario, a suo modo, da Wilamowitz nonché da chi raccolse la sua voce; la greicità tarda si è imposta autonomamente in tempi a noi ancora più vicini. Resta ancora da far molto, ma l'essenziale è, preventivamente, vedere delle differenze là dove differenze ci sono: individuare lo specifico di tali differenze può ben essere processo lento, ma lo si segue con fiducia, una volta che si sia capito di avere imboccato la via giusta.

L'epoca pre-arcaica, invece, quella dell'*epos* integralmente orale, restava ancora saldata all'epoca arcaica ed è solo negli ultimi decenni che, specie in seguito al riconoscimento di aspetti formali dei suoi testi di cultura (la formularità di Parry), si sono poste le premesse per distaccarla e recuperarla così nelle sue peculiari valenze culturali. Il cosiddetto mondo greco appare oggi meno unitario che mai. È, questo, un risultato tutt'altro che trascurabile dell'affermarsi sempre crescente del metodo antropologico.

Resterebbe da dar ragione del fascino che i poemi hanno sempre, con poche oscillazioni, esercitato come opere d'arte (sez. Q): e non solo prestandosi a criteri di giudizio che oggi vediamo applicabili ad opere composte con strumenti e funzioni diverse (opere scritte), ma addirittura prestandovisi con netto vantaggio. L'*Iliade* e l'*Odissea* sono state e sono per molti i maggiori capolavori della letteratura mondiale. Nonostante il clima culturale in cui sono nate, e che ci obbliga oggi a leggerle con occhio più smalzato di una volta, non sono una sequenza di frammenti, ma — come già si erano accorti gli antichi — opere con un centro e una struttura narrativa ben precisa. È un caso? No certo. Dobbiamo almeno tener conto del fatto, anche se la genesi di esso ancora nel dettaglio ci sfugge.

L. E. Rossi

NOTA BIBLIOGRAFICA

Con una selezione che in campo omerico non può essere che arbitraria, la bibliografia propone alcune opere che si possono considerare o essenziali o utilmente introduttive. La divisione per argomenti è approssimativa e di comodo.

I. EDIZIONI

Homeri opera, 5 voll.: *Ilias*, I-II, edd. D. B. Monro, Th. W. Allen; *Odyssea*, III-IV, ed. Th. W. Allen; *Hymni, Cyclus*, ecc., v, ed. Th. W. Allen (I-II², 1920; III², 1917; IV², 1919; V, 1912). Oxford.

A. LUDWICH, *Homeri Carmina: Ilias*, I, 1902; II, 1907; *Odyssea*, I, 1889; II, 1891. Leipzig.

Th. W. ALLEN, *Homeri Ilias*, I-III, Oxford 1931.

P. MAZON, *Homère. Iliade*: I, 1937; II, 1937; III, 1938; IV, 1938. Paris.

P. VON DER MÜHLL, *Homeri Odyssea*, Basel 1946.

G. KINKEL, *Epicorum Graecorum fragmenta*, Leipzig 1877.

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Vitae Homeri et Hesiodi*, Berlin 1929.

II. COMMENTI

K. F. AMEIS, C. HENTZE, P. CAUER, *Homers Ilias*, Leipzig 1905-22; *Homers Odyssee*, ibid. 1905-22; con gli *Anhänge*.

W. LEAF, *The Iliad*, Ed. with appar. crit., proleg., not. and appendices, I², 1900; II², 1902. London.

W. W. MERRY, J. RIDDELL, D. B. MONRO, *Odyssey*, I², 1886; II, 1901. Oxford.

Th. W. ALLEN, W. R. HALLIDAY, E. E. SYKES, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936².

F. CASSOLA, *Inni omerici*, Milano 1975.

III. PAPIRI

R. A. PACK, *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, Ann Arbor 1965².

St. R. WEST, *The Ptolemaic Papyri of Homer*, Köln-Opladen 1967.

H. J. METTE, «Lustrum» (Cfr. VI, Bibliografie).

IV. SCOLI

H. ERBSE, *Scholias Graeca in Homeri Iliadem*, 5 voll. (I-XX), I, 1969; II, 1971; III, 1974; IV, 1975; V, 1977. Berlin.

W. DINDORF, *Scholias Graeca in Homeri Odysseam*, 2 voll., Oxford 1855.

M. VAN DER VALK, *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, I, 1971; II, 1976. Leiden.

V. LESSICI

H. EBELING, *Lexicon Homericum*, 2 voll., Leipzig 1885.

A. GEHRING, *Index Homericus*, Leipzig 1891.

G. L. PRENDERGAST, *A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, New Edition Completely Revised and Enlarged by B. Marzullo, Hildesheim 1962 (1875¹).

H. DUNBAR, *A Complete Concordance to the Odyssey of Homer*, New Edition Completely Revised and Enlarged by B. Marzullo, Hildesheim 1962 (1880¹).

B. SNELL, *Lexikon des frühgriechischen Epos* (Liefer. 1-7, ἀ-Ἀριστοῦ), Göttingen 1955-1973.

VI. BIBLIOGRAFIE

A. LESKY, *Homer*, I, « Anz. f. die Altertumswiss. » 4 (1951), pp. 65-80; II, *ibid.* 4 (1951), pp. 195-212; III, *ibid.* 5 (1952), pp. 1-24; I. Fortsetz., *ibid.* 6 (1953), pp. 129-150; 2. Fortsetz., *ibid.* 8 (1955), pp. 129-156; 3. Fortsetz. (1), *ibid.* 12 (1959), pp. 129-146; 3. Fortsetz. (2), *ibid.* 13 (1960), pp. 1-22; 4. Fortsetz. (1), *ibid.* 17 (1964), pp. 129-154; 4. Fortsetz. (2), 18 (1965), pp. 1-30; E. DÖNT, 5. Fortsetz. (1), *ibid.* 21 (1968), pp. 129-144; 5. Fortsetz. (2), *ibid.* 23 (1970), pp. 129-148; 6. Fortsetz. (1), *ibid.* 25 (1972), pp. 163-182; 6. Fortsetz. (2), *ibid.* 25 (1972), pp. 257-268; O. PANAGL, ST. HILLER, 7. Fortsetz., *ibid.* 29 (1976), pp. 1-70.
H. J. METTE, *Homer 1930-1956*, « Lustrum » 1 (1956), pp. 7-86; *Bibliogr. Nachträge (1956-1966)*, « Lustrum » II (1966), pp. 33-69; *Homer 1966-1971*, « Lustrum » 15 (1970), pp. 99-122, 128 s.

A. HEUBECK, *Die homerische Frage*, Darmstadt 1974.

E. R. DODDS, L. R. PALMER, D. GRAY, *Homer, in Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, Oxford 1968², pp. 1-49.

D. W. PACKARD, T. MEYERS, *A Bibliography of Homeric Scholarship*. Preliminary Edition 1930-1970, Malibu (Calif.) 1974.

E. R. HAYNES, *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*, Public. of the Milman Parry Collection, Harvard University, Cambridge (Mass.) 1973.

VII. OPERE INTRODUTTIVE GENERALI

P. CAUER, *Grundfragen der Homerkritik*, Leipzig 1921³.

F. CODINO, *Introduzione a Omero*, Torino 1965.

G. L. HUXLEY, *Greek Epic Poetry from Eumelus to Panyassis*, London 1969.

G. S. KIRK, *The Language and Background of Homer. Some Recent Studies and Controversies*, Cambridge 1964 (AA.VV.).

A. LESKY, *Homer*, RE, Suppl.-Bd. II (1968), coll. 687-846.

P. MAZON, P. CHANTRAINE, P. COLLART, R. LANGUMIER, *Introduction à l'Illiade*, Paris 1942.

A. J. B. WACE, F. H. STUBBINGS, *A Companion to Homer*, London 1962 (AA.VV.).

VIII. SU Omero E SUI POEMI

TH. W. ALLEN, *Homer. The Origins and the Transmission*, Oxford 1924.

RH. CARPENTER, *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley-Los Angeles 1946.

J. A. DAVISON, *Peisistratos and Homer*, « Trans. Amer. Philol. Ass. » 86 (1955), pp. 1-21.

A. DIHLE, *Homer-Probleme*, Opladen 1970.

G. JACHMANN, *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*, Köln-Opladen 1958.

G. S. KIRK, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962.

TH. KRISCHER, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München 1971.

D. LOHMANN, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin 1970.

R. MERKELBACH, *Untersuchungen zur Odyssee*, München 1969² (pp. 239-262: *Die pisistratische Redaktion der hom. Ged.*, già in « Rhein. Mus. » 95 [1952], pp. 23-47).

B. MARZULLO, *Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970².

G. MURRAY, *The Rise of the Greek Epic*, Oxford 1934⁴.

D. L. PAGE, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955.

D. L. PAGE, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley-Los Angeles 1959.

K. REINHARDT, *Die Ilias und ihr Dichter*, ed. U. Hölscher, Göttingen 1961.

W. SCHADEWALDT, *Iliasstudien*, Darmstadt 1965³ (1943²).

E. SCHWARTZ, *Die Odyssee*, München 1924.

A. SEVERYNS, *Grèce et Proche-Orient avant Homère*, Bruxelles 1968²; II. *Homère, Le poète et son oeuvre*, Bruxelles 1964²; III. *Homère. L'artiste*, Bruxelles 1948.

P. VON DER MÜHLL, *Odyssee*, RE, Suppl.-Bd. 7 (1940), coll. 696-768.

P. VON DER MÜHLL, *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Basel 1952.

H. T. WADE-GERY, *The Poet of the Iliad*, Cambridge 1952.

T. B. L. WEBSTER, *From Mycenae to Homer*, London 1964².

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884.

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916.

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin 1927.

IX. ARCHEOLOGIA E STORIA

Ricordando la *Archaeologia Homerica* (Göttingen), la *Cambridge Ancient History* e tutta la bibliografia riguardante il miceneo (qui si menzionano solo i *Documents*), si può aggiungere:

M. I. FINLEY, *The World of Odysseus*, London 1964².

M. I. FINLEY, *The World of Odysseus Revisited*, « Proc. Class. Association » 1974, pp. 13-31.

M. I. FINLEY, *Schliemann's Troy — One Hundred Years After*, « Proc. British Acad. » 60 (1974), pp. 3-22.

H. L. LORIMER, *Homer and the Monuments*, London 1950.

M. P. NILSSON, *Homer and Mycenae*, London 1933.

R. H. SIMPSON, J. F. LAZENBY, *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, London 1970.

A. M. SNODGRASS, *The Dark Age of Greece. An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries B. C.*, Edinburgh 1971.

M. VENTRIS, J. CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, ed. J. Chadwick, Cambridge 1973² (1956¹).

X. ORALITÀ. FORMULARITÀ

B. ALEXANDERSON, *Homeric Formulae for Ships*, « Eranos » 68 (1970), pp. 1-46.

W. AREND, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933.

J. A. DAVISON, *Literature and Literacy in Ancient Greece*, in *From Archilochus to Pindar*, London ecc. 1968, pp. 86-126 (1962).

G. P. EDWARDS, *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford 1971.

M. W. EDWARDS, *Homeric Speech Introductions*, « Harvard St. Class. Phil. » 74 (1970), pp. 1-36.

B. FENIK, *Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden 1968.

E. A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Introd. di B. Gentili (pp. v-xi), Bari 1973 (= *Preface to Plato*, Oxford 1963).

J. B. HAINSWORTH, *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford 1968.

A. HOEKSTRA, *Hésiode et la tradition orale. Contribution à l'étude du style formulaire*, « Mnemosyne » s. IV, 10 (1957), pp. 193-225.

A. HOEKSTRA, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the Development of Greek Epic Diction*, Amsterdam 1965.

- A. HOEKSTRA, *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition. Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam-London 1969.
- A. LESKY, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im homerischen Epos*, in *Gesammelte Schriften*, Bern-München 1966, pp. 63-71.
- A. B. LORD, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960.
- M. N. NAGLER, *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley ecc. 1974.
- J. A. NOTOPOULOS, *Parataxis in Homer*, « Trans. Amer. Philol. Ass. » 80 (1949), pp. 1-23.
- J. A. NOTOPOULOS, *Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of Oral Poetry*, « Hesperia » 29 (1960), pp. 177-197.
- J. A. NOTOPOULOS, *The Homeric Hymns as Oral Poetry. A Study of the Post-Homeric Oral Tradition*, « Amer. Journ. Phil. » 83 (1962), pp. 337-368.
- J. A. NOTOPOULOS, *Studies in Early Greek Oral Poetry*, « Harvard St. Class. Phil. » 68 (1964), pp. 1-77.
- A. PARRY, *Have We Homer's Iliad?*, « Yale Class. St. » 20 (1966), pp. 177-216.
- M. PARRY, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of M. P. Ed. by Adam Parry (Introduction by A. P. IX-LXII)*, Oxford 1971.
- L. E. ROSSI, *Wesen und Werden der homerischen Formeltechnik* (su Hoekstra 1965, 1969; Hainsworth), « Göttingische Gel. Anzeigen » 223 (1971), pp. 161-174.
- J. RUSSO, B. SIMON, *Psicologia omerica e tradizione epica orale*, « Quaderni Urbinati » 12 (1971), pp. 40-61 (= « Journ. Hist. of Ideas » 29 [1968], pp. 483-498).

XI. COMPARAZIONE

- « Atti del Convegno internazionale sul tema: *La poesia epica e la sua formazione* » Acc. Naz. Lincei, Quad. 139, Roma 1970 (contributi di autori vari).
- C. M. BOWRA, *Heroic Poetry*, London 1952.
- H. M. CHADWICK, *The Heroic Age*, Cambridge 1912.
- F. DIRLMEIER, *Das serbokroatische Heldenlied und Homer*, « Sitzungsab. Heidelberg » 1971, 1 (39 pp.).

XII. LINGUA

- P. CHANTRAINE, *Grammaire homérique*, I, 1973⁵ (1942); II, 1963² (1953). Paris.
- P. CHANTRAINE, *Morphologie historique du grec*, Paris 1961² (1945).
- M. DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. I. Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti*, Roma 1971.
- M. LEUMANN, *Homerische Wörter*, Basel 1950.
- A. MEILLET, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris 1955⁷.
- K. MEISTER, *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig 1921.
- E. RISCH, *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlin-New York 1974².
- C. J. RUIJGH, *L'élément achéen dans la langue épique*, Assen 1957.
- C. J. RUIJGH, *Autour de « te épique »*, Amsterdam 1971.
- G. P. SHIPP, *Studies in the Language of Homer*, Cambridge 1972².
- J. WACKERNAGEL, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, Göttingen 1916.
- K. WITTE, *Homerus. Sprache*, RE, 8, 2 (1913), coll. 2213-2247.

XIII. METRICA

- H. FRÄNKEL, *Der homerische und der kallimachische Hexameter*, in *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1968³ (1955), pp. 100-156.
- G. NAGY, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge (Mass.) 1974.
- L. E. ROSSI, *Estensione e valore del colon nell'esametro omerico*, « Studi Urbinati » 39 (1965), pp. 239-273.