

ALESSANDRO IANNUCCI

A proposito di un recente volume sull'epica omerica

Alberto Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*. Padova. Il Poligrafo 2009 (Ricerche; 54). pp. 260. ISBN 978-88-7115-637-8

L'aggettivo solitamente utilizzato a proposito della bibliografia omerica è 'sterminata', e aggiungervi una nuova monografia può di conseguenza sembrare un atto temerario o peggio che resta inosservato¹. Entrambi i rischi sono efficacemente superati da questo prezioso lavoro di Alberto Camerotto, che fin dal titolo afferma la propria collocazione nel quadro degli studi omerici: *Fare gli eroi* allude dichiaratamente (cf. p. 9) alla fondamentale raccolta di studi di Milman Parry *The Making of Homeric Verse* (= Parry [1971]) e l'articolato complemento specifica l'obiettivo di C(amerotto) di focalizzare la pragmatica delle *storie, le imprese, le virtù* dell'epica greca anche in una prospettiva narratologica (*composizione e racconto*).

Quest'ultimo elemento va subito evidenziato come uno dei contributi più innovativi del volume; C. riesce a coniugare l'utilizzo degli ormai tradizionali strumenti di analisi della tecnica formulare e della composizione orale con una visione più ampia delle strutture e delle modalità del racconto epico mediata soprattutto dagli studi di Irene de Jong (1987; 1998; 2001)². Anche grazie a questa originale prospettiva, l'analisi puntuale della dizione epica e dei suoi procedimenti tipici consente – come si avrà modo di sottolineare – di rendere ragione «degli esiti poetici di grande complessità e qualità, quali sono testimoniati dall'*Iliade* e dall'*Odissea*» (p. 13)³.

Uno dei paradossi della critica omerica moderna è forse rappresentato dal fatto che l'analisi degli aspetti compositivi dei poemi è spesso risultata funzionale a dimostrare l'efficacia di un'ipotesi in contrapposizione ad altre, specie in relazione alla cruciale questione – ormai non più solo 'omerica' ma che investe l'intera dizione poetica – del rapporto tra oralità e scrittura nella cultura greca arcaica⁴. Anche per questo la lettura di molti saggi anche imprescindibili è talora affaticata, specie per i non iniziati alla *Homerische Frage*, dal continuo rimbalzare delle argomentazioni da un piano all'altro, appunto tra difesa o negazione dell'oralità dei poemi. Per

¹ Il soggetto 'Homerus' porta a un output di 12.574 record in "APH. L'Année philologique" ovvero 2.156 se la ricerca – effettuata nel luglio 2010 – è filtrata al solo periodo 2000-2009; un buon orientamento analitico alla bibliografia omerica, per parole chiave, è nel sito *Homerica* dell'Università di Grenoble (<http://w3.u-grenoble3.fr/homerica/index.html>) di cui va tuttavia segnalata la scarsa fruibilità dell'interfaccia di ricerca a fronte della ricchezza dei dati raccolti.

² Tra i diversi studi di John Peradotto sul medesimo argomento poteva essere di qualche utilità PERADOTTO (1990).

³ Al riguardo, per es. FRIEDRICH (2002) ha sostenuto l'ipotesi di un Omero post-orale appunto per giustificare comparativamente il valore estetico dei poemi omerici rispetto ad altre forme testimoniate di epica orale.

⁴ Per una concezione unitaria della poesia arcaica – lirica ed epica – in termini di performance, cf. NAGY (1990; 1996a) e ALONI (1998).

molti versi il principale problema degli omeristi, dell'uno o dell'altro schieramento, è spesso stato quello di giustificare la fondatezza delle proprie ipotesi rispetto a quelle contrarie; ne consegue quella bibliografia 'sterminata' di cui si diceva, spesso condizionata da intenti apologetici o dal difficile equilibrio tra *pars construens* – in cui si assicura un autore, più autori o nessun autore ai poemi ovvero si stabilisce la necessità della scrittura o dell'oralità nel processo di composizione – e *pars destruens* in cui per far valere le proprie si cerca di demolire le argomentazioni altrui.

Nel frattempo gli studi sui meccanismi specifici dell'oralità e sui processi mentali delle culture illetterate è ora al centro anche di importanti riflessioni nel campo della neurofisiologia che ci illustrano quanto i processi di lettura siano complicati anche da un punto di vista neuronale (cf. Dehaene [2009]; Wolf [2009]) e come necessitino di lunghi periodi prima di diventare efficaci, confermando sul piano biologico tesi già proposte in ambito antropologico (cf. Goody-Wyatt [1968]; Goody [1981]; Ong [1986]). Il lento passaggio dall'oralità alla scrittura non modifica solo i modi di produzione, conservazione e comunicazione della cultura, ma la stessa struttura del cervello. Ogni sforzo di comprensione di testi che emergono da una cultura non alfabetizzata rischia di diventare vano se quelle caratteristiche che Ong riconduce alla "psicodinamica dell'oralità" sono considerate alla luce dei concetti di testo, alfabeto e letteratura e non nella prospettiva propria dei modi di composizione e fruizione sonora (Ong [1986, 59-117])⁵.

Da questo punto di vista il volume di C. segna una svolta importante; le "prospettive oralistiche" degli studi di Parry (1971) e Lord (1960) in cui si colloca la ricerca non sono preventivamente discusse, ma senza ulteriori indugi «adottate» (p. 13, n. 1). Stabilite queste coordinate, sembra implicitamente suggerire C., è inutile sforzarsi di dimostrarne di nuovo la fondatezza; è infatti più costruttivo ed efficace analizzarne le conseguenze, con coerenza e metodo, senza tralasciare nessuno degli aspetti che tale assunto comporta. Un punto di forza di questo saggio è infatti il denso e geometrico impianto concettuale che lo sostiene nell'articolazione dei capitoli: dagli elementi più generali della dizione epica (l'*epos* in quanto 'saga', patrimonio tradizionale di storie o specifico racconto) fino a quelli più specifici (la composizione per temi e la funzione tematica dell'epiteto). A questa sistematica «definizione degli strumenti della composizione orale e alla verifica del loro funzionamento in relazione alla figura dell'eroe» (p. 9), seguono ulteriori analisi, «in qualche modo delle applicazioni e degli approfondimenti rispetto ai primi» (p. 10), di

⁵ Vale forse la pena ripercorre qui velocemente i «caratteri del pensiero e dell'espressione orale» che secondo ONG (1986) tende a essere «paratattico invece che ipotattico» (pp. 65-7), «aggregativo piuttosto che analitico» (pp. 67s.); implica la «ridondanza o "copia"» (pp. 68s.), è «conservatore o tradizionalista» (pp. 70s.), «vicino all'esperienza umana» (pp. 72s.), presenta un «tono agonistico» (pp. 73-5), è «enfatico e partecipativo piuttosto che oggettivo e distaccato» (pp. 75s.), «omeostatico» (pp. 76-9), «situazionale piuttosto che astratto» (pp. 79-89). Elementi questi che – in tutta evidenza – caratterizzano i poemi omerici così come oggi ancora li conosciamo, *anche* in ragione di una loro registrazione alfabetica.

alcuni importanti aspetti della pragmatica epica: le similitudini, il tema del *nostos* e infine i *semata* nel sistema di comunicazione epico.

In tutte le pagine del volume, corredate da un ricco ma non abnorme apparato di note di approfondimento e di rinvii bibliografici, non si notano mai riferimenti polemici, né gli appesantimenti dovuti alle consuete quanto spesso poco produttive rassegne dossografiche, né ancora inutili sforzi per enfatizzare la bontà delle proprie argomentazioni o viceversa i presunti errori altrui. Anche in questa densa leggerezza – per cui i pregi del volume si rivelano da sé senza che l'autore stesso li debba in qualche modo evidenziare – si avverte la cifra più autentica di C.

Come opportunamente segnalato dallo stesso C. (p. 11 e n. 1), questo volume si pone come sintesi di una ricerca condotta già da molti anni in cui confluiscono studi consolidatisi nel confronto seminariale, nelle occasioni congressuali e in un'intensa e quotidiana pratica didattica e infine «messi alla prova grazie ad una prima pubblicazione» (p. 11 e n. 7)⁶.

Dopo una breve *Premessa* (pp. 9-12) – non solo efficace sintesi della materia trattata ma anche ideale strutturazione di essa in un quadro unitario – il primo capitolo, *La tradizione delle storie e i canti* (pp. 13-36), è dedicato alla concreta pragmatica del canto epico attraverso un'analisi in brevi e densi paragrafi successivi degli elementi su cui si fonda il repertorio dei cantori tradizionali: la saga eroica (ἡ κλέα ἀνδρῶν), le trame convenzionali (οἴμαι) e i canti eseguiti nelle singole occasioni (ᾠοὶδαί). Dopo alcune preliminari osservazioni sul motivo della tradizione del canto e del suo rapporto dialettico con l'improvvisazione o *composition by performance* – oltre a Parry e Lord i testi di riferimento sono Hainsworth (1968), Finkelberg (1990), Gainsford (2001) e naturalmente Nagler (1978) – C. insiste su un ulteriore elemento, quello della *premeditazione* del canto, vale a dire la continuità tra le *aidai* nella costruzione di repertori specifici per cui «se ogni nuova *aoide* non è mai uguale alle precedenti anche quando il cantore esegue la stessa *oime*, essa non è in nessun caso assolutamente nuova» (p. 15). Specificazione questa non priva di conseguenze: il processo di perfezionamento e la tendenza a una certa fissità della *aidé* è infatti utile anche per spiegare la formazione di poemi lunghi e narrativamente elaborati come l'*Iliade* e l'*Odissea*. Questa ipotesi – è stato osservato – resta «sfortunatamente» solo una «breve speculazione» e nel prosieguo del libro si passerebbe ad altri argomenti⁷: al contrario, la ricostruzione successiva di C., basata sulle indicazioni degli elementi costitutivi il patrimonio tradizionale delle storie che ci provengono dagli stessi poemi, si presenta appunto come un'articolata dimostrazione di questo assunto iniziale.

⁶ Oltre ai cinque studi qui ricordati (CAMEROTTO [2001; 2002; 2003; 2005a; 2007a]), andrebbero forse aggiunti almeno CAMEROTTO (2005b) – sull'epiteto βοῆν ἀγαθός in Diomede – e (2007b) sulla morfologia della *monomachia*.

⁷ MALTA (2010); in realtà questo giudizio (e altri) della recensione per la *Bryn Mawr Classical Review* al volume – di cui si segnala il macroscopico refuso nel titolo in cui le “imprese” diventano “emprese” – pur definito in conclusione «an excellent book» sembrano non tanto ingenerosi quanto poco fondati.

Ed anzi credo debba essere sottolineato proprio questo aspetto come uno degli elementi di maggiore originalità del volume.

I κλέα ἀνδρῶν – ovvero κλέα φωτῶν – sono una sorta di «insieme teorico di tutte quelle vicende degli eroi conosciute e narrate in qualsiasi genere e specie di composizione poetica» (p. 20), un immenso patrimonio tradizionale che è il fondamento delle competenze e delle attività del cantore; ma i *klea* a loro volta «tendono a riunirsi in saghe o cicli – che possono tra loro influenzarsi, contaminarsi, sovrapporsi» (p. 21) intorno alla figura centrale di un eroe o alle gesta di una grande impresa. Ecco allora definirsi una specifica *oime* – o trama tradizionale – e il cantore potrà attingere appunto dal repertorio delle *oimai* «valutando, oltre che l'ispirazione che proviene dalle divinità del canto, il contesto rappresentato dal suo pubblico e dall'occasione» (p. 23). È proprio questa competenza del cantore consente la sopra ricordata *premeditazione* del canto, ovvero la tendenza alla sua regolarizzazione in un repertorio specifico e autorevole. La riconoscibilità dell'*oime* come parte della leggenda eroica è infine garantita dalla tradizionalità e convenzionalità degli argomenti di canto. Ricorrendo, ancora una volta, all'aurea norma del Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν, C. insiste sui numerosi elementi di informazione che offrono i poemi omerici stessi, primi testimoni dell'epica orale e indica quindi la *menis* o *cholos*, il *neikos* o *eris*, la *halosis* o *persis*, e infine il *nostos* (pp. 25-9). La realizzazione concreta di una *oime* davanti a un uditorio è quindi la *aoide* composta ed eseguita nell'ambito di una singola esecuzione. Le *aidai* sono sempre diverse tra loro, a fronte dell'apparente fissità delle *oimai*: ma è anche vero – e qui ritorna in gioco l'importanza del concetto di *premeditazione* sopra dichiarato che «le singole *aidai*, a loro volta, esercitano un'influenza rilevante quando abbiano particolare successo sull'*oime* stessa, determinandone tanto la trasformazione quanto la nuova fissazione, come avviene per la dizione formulare» (p. 32).

Il secondo capitolo, *La composizione per temi. L'aristeia* (pp. 37-81), si presenta con una prospettiva teorica non meno profonda ed efficace, discutendo e innovando il concetto di *composition by theme* individuato per l'epica omerica da Lord (1951; 1960) e poi ampiamente rielaborato da Edwards (1968; 1975; 1980; 1986; 1992). Una introduzione insiste sulla distinzione tra tema e motivo (pp. 37-42) e, sulla scorta sempre di Lord, identifica il primo come una «unità di significato che introduce nel racconto un'azione fondamentale, determinando la progressione della vicenda e del racconto» (p. 40), e definisce il secondo come «l'unità significativa minore» e «componente del tema», «rappresentato di norma da un'azione semplice e [...] identificabile in base alla presenza di un verbo e al suo significato» (p. 41). L'obiettivo di C. diventa quindi «delineare una morfologia di uno di questi temi, e di uno dei più complessi e problematici, ovvero dell'*Aristeia*» (p. 42). La scelta non è casuale perché appunto nel racconto dei comportamenti

eccezionali dell'eroe, l'*aristeuein*, si condensano tutti i tratti distintivi dell'*epos* anche rispetto ad altre forme di comunicazione poetica arcaica⁸. La descrizione delle strutture, delle componenti e dell'articolazione dei motivi del tema (pp. 43-61) amplia e perfeziona il modello di Krisher (1971) di cui è confermata la suddivisione in tre "momenti", ciascuno dei quali contiene a sua volta una successione di «motivi»: (I) la preparazione dell'*aristeuon*; (II) l'azione dell'*aristeuon* nella battaglia (*mache*) e (IIa) l'eventuale ferimento e nuova azione dell'*aristeuon* nella battaglia; (III) il duello dell'*aristeuon* (*Monomachia*). Per esempio il primo momento contiene i motivi della (a) «vestizione delle armi»; (b) del «dio» che «dà forza e coraggio all'*aristeuon*»; (c) «ne trasforma l'aspetto» e ancora con (d) un «segnale prodigioso» ne sanziona il ruolo e (e) lo «spinge a combattere». Questa griglia e le sue articolazioni stabiliscono una morfologia completa: i «momenti [...] possono essere presenti o meno, in forme contratte (con un ridotto numero di motivi) oppure ampie e particolareggiate (con una ampia articolazione di motivi e con una ricca ornamentazione) [...] iterati e anche combinati tra loro e con altre strutture tematiche» (p. 51).

Concludono il capitolo una serrata analisi dell'*aristeia* di Diomede (pp. 61-74) e di quella di Agamennone (pp. 74-81), da cui la tassonomia proposta, tuttavia, pare solo parzialmente sfruttata (e di conseguenza ne risulta solo in parte confermata)⁹.

Il terzo capitolo, *Epiteti eroici. I significati e le azioni* (pp. 83-140), consiste in un efficace lavoro di sviluppo e perfezionamento del preliminare quanto celebre lavoro di M. Parry (1928) sull'epiteto tradizionale. Dopo una sintetica riproposizione delle argomentazioni di Parry sul valore *ornamentale* dell'epiteto e sulla funzione *distintiva* che particolari epiteti hanno assunto nell'ambito della tradizione, C. sottolinea e discute il «valore semantico» e la conseguente «funzione estetica» da considerarsi non «in relazione allo specifico contesto, come si fa normalmente nell'analisi di un testo letterario, ma a partire [...] da una valutazione delle dinamiche che sono proprie della tradizione e della composizione orale» (p. 89). L'epiteto infatti conserva il suo significato anche quando il contesto e l'azione sembrano «dire altro» (p. 91), e, attraverso il reticolo assiologico che determina, contribuisce alla costruzione dell'eroe. Il personaggio della narrazione, si potrebbe dire, diventa eroe in ragione dell'epiteto che lo caratterizza come tale: epiteto che da un lato esprime una qualità, dall'altro è quasi sempre «riconducibile a un'azione» – ancorché ridotta a un «sintagma minimo» – di tipo eroico (p. 91). La relazione tra epiteto e narrazione non è quindi di ordine

⁸ Cf. per es. NAGY (1996b)

⁹ Avrebbe forse giovato a questo riguardo marcare la strutturazione delle due *aristeiai* con i codici precedentemente proposti: si ha a dire il vero l'impressione che C. tema di scivolare in un formalismo eccessivo che, tuttavia, sarebbe stato di grande efficacia. Da notare inoltre una certa difficoltà terminologica per cui le macrostrutture tematiche, il livello intermedio tra i temi e i motivi, sono definite "momenti". Si tratta di difficoltà peraltro comuni anche ai teorici della letteratura (cui molto potrebbe giovare al riguardo il contributo degli omeristi), su cui si veda per es. GIGLIOLI (2001).

contestuale ma tematico: ovvero il significato dell'epiteto è funzionale alla composizione tematica (cf. Nagy [1976]; Cantilena [1986]). L'analisi del nesso epitetico βοήν ἀγαθός – tipico di Menelao e Diomede (25 + 21 occorrenze) ma attribuito anche a Ettore (2x), Aiace (2x) e Polite (1x) – consente di chiarire ed esemplificare questa relazione: «il grido di guerra appare [...] come un elemento tematico tradizionale della narrazione o meglio come una componente del motivo più ampio dell'assalto», e chi possiede questa qualità, la valentia nel grido, che è anche una specifica azione, può essere considerato «un eroe che manifesta il suo valore in combattimento» (p. 99).

Seguono ulteriori riflessioni incentrate intorno alla sfera guerresca degli epiteti di Ettore condivisi in modo pressoché esclusivo con Ares – ἀνδροφόνος, κορυθαίολος, ὄβριμος e πελώριος – che, al pari di alcune comparazioni e associazioni nella battaglia, contribuiscono a determinare la cifra dell'eroe appunto in quella prospettiva di analisi dei modi della composizione tematica (pp. 100-40) che rappresenta uno dei tratti maggiormente distintivi del volume.

Gli ultimi tre capitoli affrontano alcuni aspetti specifici della narrazione epica¹⁰ di cui, come già ricordato, lo stesso C. nella *Premessa* (p. 10) chiarisce la funzione sia di verifica, sia di esemplificazione rispetto alle modalità della composizione orale analizzate. In ciascuno di essi è infatti preso in considerazione un particolare strumento narrativo funzionale alla costruzione dell'eroe.

Nel quarto capitolo, *Animali ed eroi: il buon esempio del cinghiale* (pp. 141-68), prendendo le mosse dalla paradossale superiorità degli animali sugli uomini discussa nel dialogo plutarco *Se gli uomini bruti siano dotati di ragione* o *Il grillo*, e in particolare dall'affermazione che, specie in relazione all'ἀνδρεία, sono gli uomini a essere paragonati dai poeti agli animali e non viceversa (988d), C. conduce un'originalissima analisi delle virtù e delle azioni 'eroiche' del cinghiale nella dizione epica. I paradigmi descrittivi e l'*ethos* rappresentato di questo animale, che nell'epica «è presente con una frequenza che, tra gli animali selvatici, è seconda solo al leone» (p. 142), sono infatti utilizzati, in particolar modo nelle similitudini, per «illustrare le azioni di guerra degli eroi». I tratti guerreschi del cinghiale, le sue 'armi', il *furor* con cui si lancia nella mischia evocano infatti una sorta di controfigura dell'*aristeuon* che il cantore può sfruttare nella focalizzazione dei tratti tematici e dei motivi bellici caratterizzanti l'eroe epico.

Nel quinto capitolo, *Il ritorno dell'eroe e le vie del racconto* (pp. 169-93), la figura dell'eroe è arricchita dalle virtù specifiche che occorre mettere in gioco per dar vita alla possibilità narrativa del *nostos*: il *kleos* conquistato con le armi, sottolinea C., si può anche perdere «se non v'è il ritorno» (p. 169). Il confronto tra i *nostoi* felici – specie quello quasi metonimico di Nestore – e le insidie che colpiscono alcuni degli eroi al loro rientro – Agamennone, Diomede – consente a C. di

¹⁰ A torto ritenuti da MALTA (2010) «loosely connected to the rest of the book».

individuare, opportunamente, la struttura «a dittico» di questo tipo di *oime* «costituita dal viaggio con le peripezie e i relativi *algea* e poi [...] continuata da una seconda sequenza che può rimanere implicita se non vi sono particolari incidenti» ovvero «distinta fino ad assumere anche il rilievo maggiore» (p. 177). In questa prospettiva l'*Odissea* non è solo il δύσνοστος νόστος per eccellenza, ma senza dubbio il «*nostos* ideale per il racconto e per il canto», posto che «la felicità del *nostos* è un problema per il racconto» e che «dal punto di vista narrativo il *nostos* felice non ha senso» (p. 180). Odisseo diventa così «per eccellenza l'eroe del *nostos*»; e al contrario di quanto avviene per Nestore, si potrebbe aggiungere recuperando le riflessioni iniziali di C., il *nostos* di Odisseo continua a essere raccontato in una forma autonoma e monumentale, appunto una *aoide* che interviene a modificare e a fissare con un risultato estetico di eccellenza una *oime* tradizionale.

Il sesto capitolo, *I segni epici, le storie e la gloria* (pp. 195-224), è incentrato sul sistema di comunicazione interno al mondo degli dèi e degli eroi epici. L'analisi dei diversi σήματα presenti nei poemi e le forme di significazione visiva, acustica e tattile tende all'obiettivo di individuare «un organico sistema concettuale che organizza e definisce le funzioni della comunicazione» (p. 195). Il segno e la produzione di segni sono innanzi tutto «azione di potere e di prestigio, che implica una comunicazione *verticale* nella quale chi produce i segni si pone al di sopra di colui che è il destinatario del messaggio» (p. 196), anche per questo il segno è sempre evidente e manifesto (δέελον), per quanto possa essere frainteso (pp. 199-202). Insieme alla propria evidenza, inoltre, il segno reca con sé «un significato che è già chiaro, in genere, nell'epiteto che lo accompagna» (p. 202). Ha per questo una particolare rilevanza narrativa, specie nel tema epico dell'*anagnorisis*, contribuisce a definire e a costituire le strutture spazio-temporali del racconto (pp. 209-14) e diventa in ultimo il «veicolo del *kleos*» (p. 214).

Infine C. ritorna sui due noti passi da cui è nata la vecchia questione dei segni epici come traccia o testimonianza della conoscenza omerica della scrittura alfabetica. Il σήμαινεν sui *kleroi* da sorteggiare tra gli Achei per individuare lo sfidante di Ettore (*Iliade*, VII 185ss.) è evidentemente estraneo alla scrittura, in quanto si tratta di un codice che «può essere riconosciuto soltanto da chi ne conosce la codificazione attraverso lo stesso atto di produzione del segno» (p. 222). Più simili a un vero e proprio sistema di scrittura sarebbero invece i σήματα λυγρά di Bellerofonte (*Iliade*, VI 155-202) ma C. – sulla scorta di Brillante (1996) – ne chiarisce il valore di codificazione chiusa, limitata alla comprensione del mittente (Preto) e del destinatario (il re di Licia) in un contesto narrativo-simbolico fiabesco, in cui sono del tutto assenti «la codificazione aperta» e la «diffusa riconoscibilità» in cui consiste il «potere dell'alfabeto» (p. 224)¹¹.

¹¹ Sulla «frequente liquidazione di *Il.* VI 168s. [...] sulla base di *Il.* VII 161-174» si vedano tuttavia le motivate obiezioni di CONDELLO (2007, 495), che richiama anche l'ipotesi recentemente ribadita da SHEAR (1998) sulla presenza di scrittura micenea nel πίνναξ di Bellerofonte. Aggiungo a queste un'ulteriore considerazione. Proprio per il contesto

Concludono il volume una ricca e aggiornata bibliografia (pp. 227-45) di oltre 380 titoli, che costituisce senza dubbio una selezione di riferimento e una guida per quanti vorranno in futuro studiare l'*epos* omerico coniugando la prospettiva oralista con un approccio narratologico; un *index rerum* (pp. 249-53), utile mappa degli argomenti, i personaggi e i nomi di luogo affrontati nel volume; un *index verborum* (pp. 255s.) e infine un *index locorum* (pp. 257-60) di tutti i passi epici (omerici, esiodei e di alcuni 'minori') citati. Il consistente numero di passi lirici richiamati nelle note risulta quindi escluso da questo repertorio; tuttavia proprio in ragione della prospettiva oralista adottata sarebbe forse stato opportuno considerare parte di una medesima dizione poetica comune le diverse forme di comunicazione poetica arcaica, epica e lirica¹².

La pressoché completa mancanza di refusi¹³, in un testo peraltro denso di citazioni dall'originale greco, conferma il rigore, la sorvegliata attenzione e la chiarezza espositiva di C.

Gregory Nagy (1996b, 1s.) sottolineava l'importanza teorica del più volte citato *The Singer of Tales* di A. Lord nell'ormai vastissimo campo di studi sulla letteratura orale e metteva in evidenza come spesso i motivi di accordo e di contrasto con questo volume rivelassero quanto fosse stato letto poco, o comunque male interpretato, in particolare in riferimento alla complementarità tra *composition* e *performance*. A questo riguardo Nagy suggeriva un parallelismo con i termini della linguistica saussuriana, *langue* e *parole*, e si proponeva di porre l'accento su quest'ultimo termine, corrispettivo di *performance*. Nella tensione tra elementi di *parole* – la concreta manifestazione pubblica del canto epico – ed elementi di *langue* – o potremmo dire di regole di funzionamento della dizione orale e di strutture compositive – l'attenzione di C. è piuttosto quasi sempre rivolta a questi ultimi. Il frutto migliore di questo volume acuto, leggibile e documentato consiste probabilmente proprio in questa continua attenzione alle strutture di *langue* epica, vale a dire alle modalità di costruzione e comunicazione del racconto in un contesto culturale a oralità primaria. Anche per questo si tratta di un libro che sicuramente rappresenterà nei prossimi anni un punto di riferimento imprescindibile negli studi omerici.

narrativo-simbolico dell'episodio di Bellerofonte la presenza della scrittura con tale funzione negativa e quasi 'magica' non costituirebbe un ostacolo, anzi rinforza la plausibilità del contesto orale della cultura dei poemi: paradossalmente dovrebbero essere piuttosto i sostenitori di una precoce scrittura dei poemi a preoccuparsi della presenza della sillabica micenea o addirittura di grafemi alfabetici nel passo in questione.

¹² Al riguardo cf. *supra* n. 1.

¹³ Si segnala qui solo la ripetizione di "con due volte" a p. 133 e qualche imprecisione nella bibliografia, per es. la mancanza di uniformità nell'attribuzione di maiuscola/minuscola alle iniziali delle parole inglesi; l'ordinamento alfabetico di Irene J.F. de Jong alla lettera D in luogo dell'attesa J, come previsto per i prefissi dei nomi olandesi; il volume di NAGLER (1974) citato solo come *Spontaneity and Tradition* senza il fondamentale complemento del titolo *A Study in the Oral Art of Homer*.

Alessandro Iannucci

Università di Bologna, sede di Ravenna

Dip.to Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali

Via degli Ariani, 1

I – 48121 Ravenna

alessandro.iannucci@unibo.it

<http://www.unibo.it/docenti/alessandro.iannucci>

Riferimenti bibliografici

Aloni, A. (1998) *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*. Torino. Scriptorium.

Brillante, C. (1996) La scrittura in Omero. In *QUCC*. 81.31-45.

Camerotto, A. (2001) *Aristeia*. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia. In *Aevum Antiquum*. n.s. 1. 263-308.

Camerotto, A. (2002) *Obrimos Ares, obrimos Hektor*. Epiteti eroici e significati. In *Aevum Antiquum*. n.s. 2. 141-87.

Camerotto, A. (2003) Le storie e i canti degli eroi. In *QUCC*. n.s. 74 (103). 9-31.

Camerotto, A. (2005a) Cinghiali eroici. In Cingano, E., Ghersetti, A., Milano, L. (a cura di) *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*. Atti del Convegno (Venezia, 22-23 Maggio 2002). Padova. Sargon. 107-28.

Camerotto, A. (2005b) Il grido di Diomedes: epiteti eroici e composizione tematica. In Bertolini, F., Gasti, F. (a cura di) *Dialetti e lingue letterarie nella Grecia arcaica*. Atti della 4^a giornata ghisleriana di filologia classica (Pavia, 1-2 aprile 2004). Como. Ibis. 107-29.

Camerotto, A. (2007a) Segni epici. Dello spazio e del tempo. In Cresci Marrone, G., Pistellato, A. (a cura di) *Studi in ricordo di Fulviomario Brollo*. Atti del Convegno (Venezia, 14-15 ottobre 2005). Padova. Sargon. 147-68.

Camerotto, A. (2007b) Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica. In *Nikephoros*. 20. 9-32.

Cantilena, M. (1986) Lo sviluppo della dizione epica. In *RFIC*. 114. 91-124.

Condello, F. (2007) A proposito di una recente introduzione a Omero. In *Eikasmos*. 18. 492-504.

Dehaene, S. (2009) *I neuroni della lettura*. Milano. Cortina.

Edwards, M.W. (1968) Some Stylistic Notes on *Iliad* 18. In *AJPh*. 89. 257-83.

Edwards, M.W. (1975) Type-Scenes and Homeric Hospitality. In *TAPhA*. 105. 51-72.

Edwards, M.W. (1980) Convention and Individuality in *Iliad* 1. In *HSCPh*. 84. 1-28.

Edwards, M.W. (1986) Homer and Oral Tradition. The Formula, Part I. In *Oral Tradition*. 3. 11-60.

Edwards, M.W. (1992) Homer and Oral Tradition. The Type-Scene. In *Oral Tradition*. 7. 284-330.

Finkelberg, M. (1990) A Creative Oral Poet and the Muse. In *AJPh*. 111. 293-303.

Friedrich, R. (2002) Oral Composition-by-theme and Homeric Narrative. The exposition of the epic action in Avdo Medjedovic's *Wedding of Meho* and Homer's *Iliad*. In *Omero tremila anni dopo*. Atti del congresso di Genova (6-8 luglio 2000). Roma. Edizioni di Storia e Letteratura. 41-71.

Gainsford, P. (2001) Cognition and Type-scenes: the *aidos* at Work. In Budelmann, F., Michelakis, P. (eds.) *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P.E. Easterling*. London. Society for the promotion of Hellenic studies. 3-21.

Giglioli, D. (2001) *Tema*. Firenze. La Nuova Italia.

Goody, J. (1981) *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge. Cambridge University Press.

Goody, J., Wyatt, I. (1968) The Consequences of Literacy. In Cambridge, J.G. (ed.) *Literacy in Traditional Society*. Cambridge. Cambridge University Press. 27-68.

Hainsworth, J.B. (1968) *The Flexibility and the Homeric Formula*. Oxford. Oxford University Press.

Jong, Irene J.F. de (1987) *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam. Gruner.

Jong, Irene J.F. de (1998) Homeric Epithet and Narrative Situation. In Païsi Apostolopoulos, M. (ed.) *Homerica*. Proceedings of the 8th International Symposium on the *Odyssey* (1-5 september 1996). Ithaca. Centre for Odyssean Studies. 121-35.

Jong, Irene J.F. de (2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge. Cambridge University Press.

Krischer, T. (1971) *Formale Konventionen der homerischen Epik*. München. Beck.

Lord, A.B. (1951) Composition by Theme in Homer and South-Slavic Epos. In *TAPhA*. 82. 71-80.

Lord, A.B. (1960) *The Singer of Tales*. Cambridge (Mass.). Harvard University Press.

Malta, A. (2010) Review to A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*. Padova. Il Poligrafo. 2009. In *BMCR* 2010.02.21.

Nagler, M.N. (1974) *Spontaneity and Tradition: a Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley-Los Angeles. University of California Press.

Nagy, G. (1976) Formula and Meter. In Stolz, B.A., Shannon III, R.S. (eds.) *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor. Center for the coordination of ancient and modern studies, The University of Michigan. 239-72.

Nagy, G. (1990) *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore-London. The John Hopkins University Press.

Nagy, G. (1996a) *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge. Cambridge University Press.

Nagy, G. (1996b) Aristocrazia: caratteri e stili di vita. In Settis, S. (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Vol. III/1. Torino. Einaudi. 577-98.

Ong, W.J. (1986) *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Trad. it. Bologna. Il Mulino (ed. or. [1982] London-New York).

Parry, M. (1928) *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*. Paris. Les Belles Lettres.

Parry, M. (ed.) (1971) *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford. Clarendon Press.

Peradotto, J. (1990) *Man in the middle voice. Name and narration in the Odyssey*. Martin class. lectures N.S. nr. 1. Princeton. Princeton University Press.

Shear, I.M. (1998) Bellerophon tables from the Mycenaean world? A tale of Seven Bronze Hinges. In *JHS*. 116. 187-9.

Wolf, M. (2009) *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*. Milano. Vita e Pensiero.