



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

**Voci divine: i canti delle muse e l'iniziazione poetica nel proemio della
Teogonia esiodea**

Gemelli Marciano, M Laura

DOI: <https://doi.org/10.19272/201610501004>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-148284>

Journal Article

Accepted Version

Originally published at:

Gemelli Marciano, M Laura (2017). Voci divine: i canti delle muse e l'iniziazione poetica nel proemio della Teogonia esiodea. *Technai*, 7:31-60.

DOI: <https://doi.org/10.19272/201610501004>

TECHNAI

An International, Yearly and Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

★

Direttore / *Editor-in-Chief*

CARLO SANTINI

Consiglio Direttivo / *Co-editors*

LORENZO PERILLI · FABIO STOK · PAOLO ZELLINI

Comitato scientifico / *Board of Consulting Editors*

CHRISTIAN BROCKMANN (Hamburg) · THERESE FUHRER (Munich)

FRANCESCO PRONTERA (Perugia) · PAOLA RADICI COLACE (Messina)

ELISA ROMANO (Pavia) · RALPH ROSEN (Philadelphia)

MARIA MICHELA SASSI (Pisa) · SERGIO SCONOCCHIA (Trieste)

GIUSEPPE SOLARO (Foggia) · LIBA TAUB (Cambridge)

ALAIN TOUWAIDE (Washington, DC) · ANTONINO ZUMBO (Reggio Calabria)

In collaborazione con il Centro Studi di Antichità Matematica Filosofia
«Forme del Sapere nel Mondo Antico»
dell'Università degli Studi di Roma «Tor Vergata».



TECHNAI

AN INTERNATIONAL JOURNAL
FOR ANCIENT SCIENCE AND TECHNOLOGY

7 · 2016



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXVII

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888,
fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. + 39 0670493456, fax + 39 0670476605,
fse.roma@libraweb.net

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 20 del 20 ottobre 2000
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · All rights reserved
Copyright 2017 by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

ISSN 2036-8097
E-ISSN 2037-7967

SOMMARIO

AKOUSMATA

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI IN MEMORIA DI WALTER BURKERT

ROMA, 9 GIUGNO 2016

LORENZO PERILLI, <i>Introduzione</i>	11
ENRICO DECLEVA, <i>Un saluto</i>	17
CHRISTOPH RIEDWEG, <i>Walter Burkert: l'uomo, lo studioso, il maestro</i>	19
M. LAURA GEMELLI-MARCIANO, <i>Voci divine: i canti delle muse e l'iniziazione poetica nel proemio della Teogonia esiodea</i>	31
CORNELIA ISLER-KERÉNYI, <i>I misteri, la morte, l'aldilà</i>	61
MAURIZIO GIANGIULIO, <i>Vergleichbares Festhalten. Walter Burkert e Erodoto</i>	77
GIUSEPPE CAMBIANO, <i>Burkert, il pitagorismo e la geometria greca</i>	91

NOTE E RECENSIONI

MARIA FERNANDA FERRINI, <i>Lessico dei termini greci di colore: progetto e linee di ricerca</i>	107
<i>Errata corrige</i>	131

Draft. The numbering of footnotes and pages has changed in the published version

Voci divine: i canti delle Muse e l'iniziazione poetica nel proemio della Teogonia esiodea

M. Laura Gemelli-Marciano (Università di Zurigo)

While the use of 'national epics' as symbols of nationhood continues, the singer's voice of authority is about to become silent (or has become silent). What he and his traditional audience regarded as truth is now sought in history books, and if his tale is still appreciated it is a work of literature, on a par with other works of poetic imagination, and like them nowadays more often read than listened to. This is also our situation with medieval epics for which we can assume an oral background: all we have—like the contemporary reader in Central Asia—is a text, and all we can generally do is to appreciate this text as a work of literature. But the question remains whether the cultural context is written into these texts in a way similar to what we found in oral heroic epics like *Edige*, giving us the possibility of recapturing some aspects of the dynamics of their original oral milieu.

(K. Reichl, *Singing the Past: Turkic and Medieval Heroic poetry*, Ithaca/London 2000,

Walter Burkert è stato per me non solo un maestro, ma un padre. Come un antico cantore mi ha insegnato narrando 'storie vere' del passato. Per questo vorrei offrirgli queste necessariamente sintetiche considerazioni su un tema su cui non ha scritto nulla di specifico, ma di cui abbiamo parlato spesso davanti ad una tazza di caffè al ristorante Kunsthaus di Zurigo. Per me è come continuare il dialogo.

1. Considerazioni preliminari

A. Approcci esegetici

La trattazione del proemio della Teogonia e dell'iniziazione poetica non può prescindere da alcune considerazioni sui modelli correnti di analisi dei poemi esiodei.

In quanto giunti a noi come testi scritti, si suppone in generale che possano, anzi debbano, essere analizzati come composizioni 'letterarie' nel significato moderno del termine, cioè sostanzialmente come testi di *fiction*, composti secondo regole di 'genere' e, in pratica, separabili dall'occasione concreta della loro composizione e recitazione¹. Come ho già puntualizzato altrove² e hanno dimostrato molto

¹ Anche coloro che, come Arrighetti 1998 e Most 2006 (cfr. anche 1993), prendono sul serio gli elementi biografici, considerando Esiodo come l'autore reale della *Teogonia* e delle *Opere*, concepiscono queste due opere come composizioni scritte in due diversi periodi e le interpretano conseguentemente con i metodi correnti della critica letteraria. Il loro approccio evolucionistico non tiene però sufficientemente conto delle eventuali differenti situazioni comunicative e dei diversi destinatari dei due poemi (per esempi di adattamento di materiale e atteggiamenti da parte dello stesso cantore all'uditorio, cfr. Radlov 1885, pp. XIV, XVIII s.; Lord 2000, pp. 18 s.; Finnegan 1992, p. 54 s.; Reynolds 1995, capp. 3-4; van der Heide 2008, 140 s.; Skafto Jensen 2011, pp. 89 s.). Secondo Nagy 2009 (cfr. 1990, cap. 3), invece, Esiodo è sì un poeta orale, ma, come tale, il suo nome è un nome 'parlante' per una poesia tradizionale. Nagy, partendo dall'idea che la poesia di Esiodo, come quella di Omero, sia panellenica, astrae tuttavia le parole del poeta dalla situazione comunicativa specifica cui la *Teogonia* rimanda più volte, cfr. *infra* nel testo. Nell'interpretazione narratologica, quella oggi più in auge, Esiodo è poi semplicemente l'io narrante o l'«enunciatore», egli stesso personaggio del poema, dalle cui affermazioni non è possibile trarre alcuna conclusione di tipo biografico o relativa al contesto concreto in cui egli opera. I risultati estremi di questa corrente esegetica, che estrapola in modo artificioso il testo da un qualsiasi contesto storico-culturale, sono visibili in Stoddard 2004 (cfr. su questo anche la recensione di Arrighetti 2007). Più sfumata, ma per molti versi più ambigua, è la posizione di Calame 2000 che, pur ritenendo l'esperienza dell'iniziazione autentica, afferma nel contempo che non può essere considerata del tutto autobiografica. Questo perché egli stacca di fatto l'«enunciatore», cioè colui che costruisce l'«enunciato dell'enunciazione», da una *performance* reale riducendolo ad «un être de papier», un «simulacro» che si differenzerebbe però dai personaggi di pura *fiction* in quanto è lui stesso a produrre il proprio enunciato nel tempo specifico dell'enunciazione (p. 32 s.: «n'oublions pas en effet que, à travers le processus de référentiation mentionné, l'énoncé de l'énonciation ne se présente en rien comme le reflet direct des pratiques constitutives de la situation de communication. [...] Sémiotiquement, l'énoncé de l'énonciation construit son propre monde, comme le récit construit sa fiction. Sans qu'on les réduise à des purs «simulacres», les protagonistes de l'énonciation énoncée sont en tout cas des êtres de papier au même titre que les acteurs de la fiction romanesque par exemple. Ce qui les distingue cependant de ces derniers, c'est l'activité de production de l'énoncé qui leur est attachée: des simulacres, mais des simulacres qui se situent dans le temps de l'énonciation»). Anche qui, se pure nelle forme estremamente intellettualizzate (e un po' ermetiche) della semiotica moderna, fa capolino il presupposto tipico delle analisi più tradizionali secondo cui gli stessi criteri validi per l'interpretazione delle opere letterarie moderne possono essere applicati anche nell'esegesi dei testi arcaici. Sia le interpretazioni 'biografiche' che quelle 'narratologiche' non fanno cenno o non si servono dei paralleli offerti dalla letteratura etnologica e dalla prassi di narrazione ancora vigente, almeno fino a qualche tempo fa, in molte zone del mondo occidentale. Qui abbiamo narratori in carne ed ossa, non 'simulacri' o 'artefatti', ma individui ben identificati, riconosciuti socialmente nella loro funzione di recitante o narratore. Anche se non riflettono in

prima di me Andrew Ford ed altri³, tale concezione, in nuce già nei testi del tardo V sec., viene teorizzata esplicitamente solo da Aristotele, ma è del tutto inadeguata per l'interpretazione di poemi come quello esiodico composti in o per una specifica occasione e recitati oralmente in un contesto in cui la presenza dell'autore gioca un ruolo determinante. Non si può dunque procedere come se questo momento non ci fosse stato. Anche se non siamo in grado di ricostruirne esattamente i contorni, è sempre meglio un'approssimazione che una totale emarginazione del problema. Le parole di Karl Reichl sulla ricezione moderna dell'epica turca, poste in epigrafe a questo contributo, devono far riflettere anche sul modo in cui i testi epici della Grecia arcaica sono stati progressivamente sradicati dal loro contesto di cultura orale tradizionale e suggerire altre possibili modalità di approccio.

Una seconda considerazione riguarda la composizione della *Teogonia*. In genere si suppone che sia un testo composto per iscritto⁴ o, almeno, dettato⁵. Ambedue le possibilità sono estremamente ridotte se non in pratica nulle se si data Esiodo alla fine dell'VIII sec. quando non solo la scrittura continua, ma anche la dettatura di un testo lungo avrebbero presentato notevoli difficoltà. È diverso infatti in una cultura ancora totalmente orale incidere qualche verso su un dono votivo o mettere per iscritto, seguendo il ritmo di recitazione, un testo molto più ampio. La dettatura è difficilmente immaginabile in un contesto concreto di fine VIII sec. a. C. Radlov, ancora a metà dell'Ottocento, sottolineava a più riprese le difficoltà incontrate nel farsi dettare i canti dai cantori orali kara-kirghisi. La dettatura, infatti, li costringeva a fare a meno del pubblico, vale a dire di un elemento fondamentale per la *performance*; inoltre, rallentando il ritmo del canto, non solo toglieva forza alle loro parole, ma faceva perdere loro il filo del discorso⁶. Per contro l'ipotesi, ancora prevalente, che i poemi esiodici siano stati composti per iscritto si scontra anch'essa con diverse difficoltà. In primo luogo è difficile immaginare che un poeta cresciuto e formatosi in piena tradizione orale, quando la scrittura era ancora ben lontana dall'aver una qualche rilevanza, abbia potuto pensare improvvisamente di comporre i suoi canti per iscritto, perché sarebbe stata per lui un'impresa del tutto superflua⁷, oltre che estremamente ardua. In secondo luogo lo stile esiodico è così tipico⁸ che *non può* risultare da una semplice 'imitazione' della composizione orale. A parte le cosiddette 'formule' e altre caratteristiche già messe in luce da Edwards 1971, il principio di associazione per cui determinati suoni, parole e motivi ne veicolano altri non necessariamente in stretta connessione col tema principale è dominante. Versi e gruppi di versi sono organizzati infatti secondo

tutti i particolari le condizioni della recitazione poetica della Grecia di fine VIII sec. a. C., questi studi aprono però scenari che vanno ben al di là delle 'teorie' semiotiche della moderna critica letteraria occidentale (nate, bisogna comunque ricordarlo, in funzione dell'analisi di testi letterari moderni, cfr. *infra* n. 2).

² Gemelli Marciano 2013, pp. 46-48.

³ Gentili 2006, cap. I; Ford 2002.

⁴ Cfr. e.g. West 1966, p. 40s.; Most 2006, pp. XX-XXV.

⁵ West 1966, v. *supra* n. 4.

⁶ Radlov 1885, pp. XV-XX. Sulle difficoltà di trascrizione dei testi degli improvvisatori italiani settecenteschi, cfr. anche Cianfogni 1774, pp. III-IV. Lord 1953, p. 132, pur sottolineando le stesse difficoltà, molto ottimisticamente, equipara tout-court la sua esperienza di trascrizione con i *Guslari* a quella dei poemi omerici in una società con tecniche e materiali scrittorii ben diversi. Tutto questo non esclude tuttavia che un qualche rapsodo di epoca posteriore, fra il VII e il VI sec. a. C., quando il possesso di un testo scritto costituisce, per chi lo recita, una prova della sua funzione di custode autorizzato di una tradizione, abbia messo per iscritto i testi esiodici e li abbia trasmessi con la stessa finalità all'interno della sua famiglia o corporazione. Sull'esistenza di queste congregazioni e la probabile fissazione per iscritto del testo omerico cfr. Burkert 2001a e b. Sulla funzione principalmente 'simbolica' del testo scritto in una società 'aurale', che basa la trasmissione sulla recitazione mnemonica, cfr. Seydou 2015, pp. 13s. (poesia mistica dei Fulbe del Mali trasmessa oralmente).

⁷ Sulla difficoltà della composizione scritta da parte di un poeta abituato alla composizione nella *performance* cfr. Lord 1953, pp. 129-131; 1991, p. 44; Notopoulos 1960, p. 192 n. 50. Per altri argomenti contro una fissazione scritta dei poemi omerici ed esiodici già alla fine dell'VIII sec. a. C. cfr. Nagy 1990, pp. 38-40.

⁸ Cfr. Edwards 1971. Si potrebbero inoltre addurre altri argomenti, a cui farò solo qualche accenno in questo contributo, ma che richiederebbero una trattazione specifica. Il fatto che in Esiodo la *audé* delle Muse 'scorre senza sforzo' (per la traduzione v. *infra* n. 16) rinvia ad es. alla *composition in performance*. Sulla 'voce divina' del cantore intesa come 'liquidità', libertà da un testo rigidamente fissato, libertà di adattarsi alla situazione, in definitiva di seguire le Muse e 'cantare come il cuore lo spinge' cfr. Ford 1992, cap. V. Questo non significa tuttavia che il poeta orale non abbia in mente un 'canovaccio' che gli permette di cantare gli avvenimenti *κατὰ κόσμον*. Per un simile procedimento dei cantori turchi Reichl 1992, pp. 269s.

motivi conduttori fonici⁹ e semantici (ripetizione ravvicinata di parole e di suoni, associazioni semantiche) fino a violare talvolta il principio, reclamato dagli interpreti, della coerenza di senso. Per fare un esempio molto semplice, ma se ne potrebbero addurre molti altri, se si parte da questa ottica, il problema del perché al v. 50 della *Teogonia*, in chiusura dell'‘inno teogonico’ cantato dalle Muse per Zeus, vengano menzionate insieme la generazione degli uomini e quella dei giganti, la prima non trattata nella *Teogonia*, la seconda del tutto inattesa in questo contesto, non è più tale: gli attributi formulari di Zeus nei v. 47 (θεῶν πατήρ ἤδὲ καὶ ἀνδρῶν) e 49 (φέρτατος ἐστὶ θεῶν κάρτει τε μέγιστος) richiamano infatti, per associazione semantica, rispettivamente gli uomini ἀνθρώπων τε γένος, di cui Zeus è padre (gli dèi sono menzionati ancora immediatamente prima, al v. 49), e i depositari della forza per eccellenza, i giganti: κάρτει τε μέγιστος attira infatti naturalmente il successivo κρατερῶν.¹⁰ Se si considerasse poi il groviglio di richiami fonici e semantici costituito dall'‘inno’ delle Muse nei vv. 11-21, punti estremamente controversi diverrebbero forse più chiari¹¹.

Composizione orale non significa comunque sempre anche non preparata (e mi pare che coloro che attribuiscono ad Esiodo una stesura scritta dei poemi non tengano in considerazione proprio questo fatto fondamentale). In alcune tradizioni il poeta si ritira in solitudine e concentrazione e medita il suo canto¹². Anche alcuni *Guslari* studiati da Lord e Parry chiedevano talvolta un giorno per questo perché, come affermava uno di loro, ‘It has to come to one. One has to think... how it goes, and then little by little it comes to him, so that he won't live anything out...’¹³. Un cantore bosniaco dichiarava di provare e riprovare le sue composizioni proprio accudendo alle sue pecore¹⁴.

Un'altra considerazione, in particolare in relazione alla celebrazione delle Muse, riguarda il concetto di ‘genere’. La sua classificazione come ‘inno’ da parte di Friedländer (1914), seguito in misura maggiore o minore da tutti gli interpreti, ha creato tutta una serie di problemi concernenti la sua strutturazione. In realtà i problemi non sono di Esiodo, che segue il suo percorso celebrativo determinato dall'intento

⁹ Sul ruolo dei suoni nell'impiego di determinate formule o espressioni in determinati passi omerici, cfr. già Lord 1968, pp. 37-42; 2000, pp. 55-57; Nagler 1974, pp. 1-13; Minchin 2001, pp. 88-90 per i cataloghi. Sull'importanza dei suoni nel veicolare determinati motivi nell'epica turca cfr. Reichl 1992, pp. 269s.

¹⁰ Interessante notare che l'attributo κρατερός ritorna comunque ancora al v. 185, questa volta attribuito alle erinni, contiguo però alla menzione dei giganti; questi ultimi sono qui definiti μεγάλοι (γείνατ' Ἐρινῦς τε κρατεράς μεγάλους τε γίγαντας).

¹¹ Se i primi versi sembrano non presentare problemi perché molto ‘tradizionali’, la menzione di una serie di divinità nei successivi è spesso considerata ‘strana’ (Wilamowitz 1916, p. 471 proponeva addirittura di espungerli per questo motivo). In realtà essi sono organizzati secondo un inestricabile intreccio di ‘motivi’ fonici e associazioni semantiche. Il motivo fonico conduttore dei vv. 11-15 è contenuto nel gruppo αἰγιοχ- di αἰγίοχος, l'attributo di Zeus (11: Δία τ' αἰγίοχον; 13: κούρη τ' αἰγίοχοιο Διὸς γλαυκῶπιν Ἀθήνην). La menzione di Artemide (e conseguentemente anche del fratello Apollo) al v. 14 è veicolata infatti, dall'associazione nella coscienza del cantore, con la formula Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν (clausola del v. 14) che contiene il gruppo ιοχ- di αἰγίοχοιο. Lo stesso gruppo è riecheggiato con un lieve ampliamento nell'attributo di Poseidone del v. 15, γαιήοχον (dove compare anche il gruppo γαι-, inversione di αιγ-) che trascina il successivo ἔννοσίγαιον (ἠδὲ Ποσειδάωνα γαιήοχον ἔννοσίγαιον). Tuttavia Ποσειδάωνα fa anche rima con Ἀπόλλωνα del verso precedente senza contare che Apollo e Poseidone vengono menzionati spesso insieme anche nella poesia omerica (*Il.* 12, 17; 34; 20, 68s.; *Od.* 8, 323s.). Al v. 16 (καὶ Θέμιν αἰδοίην ἔλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην) la menzione di *Themis* e del suo attributo è dovuta anch'essa principalmente ad una assonanza: Θέμιν riecheggia infatti Ἄρτεμιν del v. 14 (stessa assonanza con menzione di Afrodite e Leto come in questo passo, ma in un intreccio di suoni differente in *Hymn. Ven.* 94s.: Ἄρτεμις ἢ Λητώ ἢ χρυσέη Ἀφροδίτη/ ἢ Θέμις ἠϋγενής ἢ γλαυκῶπις Ἀθήνη); αἰδοίην riprende invece Ποσειδάωνα del v. 15. Διώνην, in clausola nel v. 17 (Ἥβην τε χρυσοστέφανον καλήν τε Διώνην), si inserisce in questa catena e viene attratto dalla precedente menzione di Afrodite, sua figlia in Omero, cui viene accostata Ebe, come parte del suo corteggio (cfr. *Hymn. Ap.* 195 e West 1966, 156). Con Λητώ (v. 18 Λητώ τ' Ἰαπετόν τε ἰδὲ Κρόνον ἀγκυλομήτην) si passa ad un'altra serie fonica; semanticamente il nome si riallaccia alla menzione di Apollo e Artemide del v. 14, ma trascina per assonanze e consonanze Ἰαπετόν e ἀγκυλομήτην e, per assonanza, Ἡῶ del verso successivo. Ἡῶ richiama a sua volta il campo semantico dei corpi celesti, Sole (con allitterazione e assonanza Ἡῶ τ' Ἡέλιόν) e luna, e questi gli altri elementi del cosmo che chiudono il canto. Da notare inoltre, la ripetizione ravvicinata nei vv. 19-20 (19 τ' Ἡέλιόν τε μέγαν; 20 τ' Ὠκεανόν τε μέγαν). La struttura del passo, da questo punto di vista, è dunque perfettamente coerente con un tipo di composizione basata non unicamente su una rigida coerenza semantica, come vorrebbero gli interpreti moderni, ma sul percorso associativo di suoni e parole tipico del poeta orale.

¹² Finnegan 1992, pp. 18s. e 80-83.

¹³ Lord 2000, p. 26.

¹⁴ Lord 2000, p. 21; cfr. Janko 1998, 4.

evocativo e dall'occasione specifica del canto, ma degli interpreti che hanno voluto ingabbiare un percorso aperto e dinamico in un rigido concetto di 'genere', per altro teorizzato ben più tardi¹⁵. Il cosiddetto inno tripartito alle Muse è dettato infatti dallo svolgimento naturale del canto non da un preciso programma stabilito a priori. Proprio questa 'fluidità' 'senza sforzo' (v. 39 τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ¹⁶) è la caratteristica della voce delle Muse e dei loro protetti.

Un'ultima considerazione sulle interpretazioni esiodee riguarda l'eccessiva focalizzazione sul 'contenuto' dei poemi tendenzialmente analizzato come separato dalla 'forma'. Anche questo discende dal presupposto che il testo esiodeo sia da affrontare con gli stessi criteri dell'opera 'letteraria' o 'filosofica' moderna. Esiodo avrebbe dunque espresso in poesia dei 'concetti' in certo qual modo 'filosofici'. Compito dell'interprete è 'ricostruire' questo *background* concettuale implicito attraverso l'estrapolazione di singoli passi dal loro contesto e la loro successiva ri-composizione alla luce di categorie interpretative moderne¹⁷. Questa prospettiva, tipica delle società legate al testo scritto, non di culture tradizionali come quella della Beozia dell'VIII sec. a. C., ha generato non solo 'ricostruzioni' artificiose di un ipotetico 'sistema', ma anche tutta una serie di problemi riguardanti presunte 'contraddizioni' sia all'interno dello stesso poema, sia tra un poema e l'altro, con relative proposte di soluzione. Tuttavia Esiodo non procede per 'teorie da dimostrare', ma rende vivi e presenti eventi all'origine del mondo, significativi per uno specifico uditorio che partecipa degli stessi valori. Nel flusso ininterrotto di una voce che scorre 'dolce come il miele' un presunto 'contenuto' non può essere artificiosamente isolato e distinto da quella che noi definiamo 'forma'. Il fatto che, quando il testo è stato rifunzionalizzato e letto come tanti altri testi 'letterari', fruitori e interpreti antichi e moderni possano avervi intravvisto 'teorie' vicine al loro modo di rappresentarsi il mondo, non dice nulla sulla natura e la funzione del poema originario. L'ascoltatore (e l'esegeta moderno) deve cercare invece di abbandonare le 'teorie' e 'immergersi' nel 'flusso' del canto, così come si presenta. È questo a suggerire le atmosfere, le dinamiche interattive fra poeta e pubblico e le possibili implicazioni a livello di valori personali e socio-culturali che entrano in gioco al momento della *performance*.

Piuttosto che partire dunque da classificazioni preordinate, cominciando a leggere dall'inizio il testo esiodeo ed esaminandone la progressione senza preconcetti sul 'testo letterario' e sui contenuti filosofici, si possono cogliere quei caratteri, tipici di una poesia composta oralmente per un determinato pubblico, che vanno persi nelle interpretazioni fortemente marcate da schemi teorici.

B. *Ispirazione e 'tecnica'*

Quello di Esiodo è il primo testo completo di poesia teogonica greca, anche se sicuramente preesisteva una tradizione in questo senso¹⁸. La prima cosa da chiedersi è dunque in quale luogo e in quale occasione venisse composta e cantata una tale poesia e che cosa comportasse il discorso sull'origine degli dèi. Sebbene per la Grecia arcaica non si possa parlare di contesto rituale in senso stretto come per la tradizione mesopotamica ed egizia, il tema era comunque particolarmente delicato perché coinvolgeva il rapporto stesso del poeta e del suo pubblico con il mondo divino. Il canto di una

¹⁵ Che la classificazione in 'generi' sia sconosciuta nell'età arcaica è testimoniato dal fatto che Eraclito, nel fr. DK 22 B 40 enumera uno accanto all'altro come *polymatheis* ugualmente privi di *noos* Esiodo, Pitagora, Senofane ed Ecateo, cfr. anche Rösler 1980, p. 286s. La poesia arcaica non è una poesia di genere, ma di occasione. Sulla problematicità del concetto di 'genere' inteso come composizione che si conforma a determinate regole formali, cfr. Ford 2002, pp. 10-22.

¹⁶ L'uso dell'aggettivo ἀκάματος in funzione predicativa rispetto a quella più comune di attributo, quale si ritrova nella formula omerica ἀκάματον πῦρ e altrove nella *Teogonia* (v. 563 ἀκαμάτοιο πυρός; v. 824 ἀκάματοι πόδες), suggerisce piuttosto questo significato che la comune traduzione 'instancabile'. Stesso uso e significato in [Hippocr.] *Mul.* 1, 1 [VIII, 10 Littré]; *Fract.* 3 [II, 51, 7 Kühlewein = III, 426 Littré].

¹⁷ Questo approccio è particolarmente evidente in Stoddard 2004, ma si ritrova in modo più o meno esplicito anche in molti studi su Esiodo. I problemi rappresentati da queste ricostruzioni generalizzanti 'a posteriori' sono gli stessi di quelli che Boyer 1986a, pp. 53s., in altro contesto, riferisce ai metodi della corrente etnografica cosiddetta 'neo-intellettualistica'. Gli etnologi spesso 'ricostruiscono' da singole affermazioni o atti presunte teorie generali, intuitive e implicite, sul mondo, che costituirebbero il 'belief-system' di una certa società tradizionale. In realtà tali 'sistemi integrati' sono solo un loro prodotto che non rispecchia le singole realtà fattuali in cui tali enunciati sono stati espressi. Cfr. anche Boyer 1986b, p. 314; 1990, pp. 11-13.

¹⁸ Cfr. e.g. il pluricitato *Il.* 14, 201 con i suoi addentellati orientali (Burkert 1992, 92-94; 2003, 36-38); per una panoramica, West 1966, pp. 12s.

Teogonia non solo nel proemio di Esiodo, ma anche nell'inno ad Hermes (427-431) viene eseguito da divinità e per divinità (le Muse per Zeus nella Teogonia; Hermes per Apollo nell'inno omerico). Inoltre in età arcaica e classica Teogonie vengono sempre attribuite a personaggi carismatici: Orfeo, Museo, Epimenide che hanno un particolare rapporto col divino. Si entra dunque in un ambito estremamente sensibile e delicato, in un mondo nel quale si situano le radici dell'esistenza e dell'ordine divino da cui dipende *in toto* la vita umana. In questo ambito anche un piccolo errore può suscitare la collera degli dèi contro il poeta e la sua comunità. Dunque, come un essere umano non può senza aiuto divino addentrarsi negli inferi, così anche il cantore di Teogonie ha bisogno, per entrare nel mondo divino alla ricerca delle origini, di divinità che lo autorizzino e lo guidino.

In una prospettiva comparativa, presupposto fondamentale di questo tipo di poesia che riguarda e coinvolge entità divine o comunque sovrumane è la percezione da parte del poeta dell'origine divina della propria arte.

A questo proposito dobbiamo staccarci dall'idea, pervicace nella critica letteraria, che il poeta orale arcaico greco, così come quello di molte società tradizionali, attribuisca all'acquisizione di una 'tecnica' un ruolo determinante e sappia teorizzarne *ex professo* i principi¹⁹. In genere il poeta impara ascoltando altri poeti orali, ma non fa parola di un 'metodo' di insegnamento specifico e sistematico²⁰; sa ben valutare la bontà di una composizione (l'avverbio *ἐπισταμένως* ritorna in Omero ed Esiodo stesso in relazione a questo tema²¹), ma non sa spiegarne il motivo alla luce di categorie astratte assimilabili alle nostre²².

In molte società tradizionali sono divinità o antenati, o gli eroi stessi dell'epica che, in sogno o durante una *trance*, gli hanno rivelato i canti. La verità di questa affermazione è confermata da una esperienza personale riferita Nienke van der Heide che ha condotto ricerche sul campo fra i poeti epici orali kirghisi (*Manaschis*). Costoro ricevono tradizionalmente in sogno una chiamata dall'eroe stesso dell'epopea, Manas, o da persone della sua cerchia, o ancora da grandi *Manaschis* del passato e, successivamente, anche i brani che diventeranno parte del loro repertorio²³. La ricercatrice racconta che, essendo ospitata nella famiglia di uno di loro e condividendone la stanza da letto, le è capitato più volte di essere svegliata nel cuore della notte dal canto del cantore che stava dormendo e sognando. Il canto riguardava per lo più un nuovo episodio e la *performance* era di una potenza e di una vividezza impressionanti. Al mattino egli si svegliava dicendo di aver ricevuto in sogno il canto che ora recitava da sveglio, ma con una resa meno efficace²⁴. La studiosa afferma che i *Manaschis*, parlando del loro 'apprendistato', escludono espressamente la tecnica riportando la loro ispirazione all'insegnamento

¹⁹ Tanto è vero che i *Guslari* jugoslavi studiati da Parry e Lord non forniscono molti dettagli sul modo in cui hanno imparato l'arte e danno spiegazioni in termini molto generali: interesse o passione per gli antichi canti, ascolto di cantori e 'lavoro' costante. Cfr. Lord 2000, 24: 'He [*il cantore*] had no definite program of study, of course no sense of learning this or that formula or set of formulas. It is a process of imitation and of assimilation through listening and much practice'. Per i cantori Kirghisi cfr. Van der Heide 2008, p. 123-126.

²⁰ Lord 2000, pp. 20-29; cfr. anche Reichl 1992, p. 71 (per i *Baxshi* uzbeki); Van der Heide 2008, p. 130 (per i *Manaschis* kirghisi), cfr. anche Opland 1983, pp. 64-66 (per i poeti orali encomiastici sudafricani, *Imbongi*).

²¹ Hom. *Od.* 11, 368; Hes. *Tb.* 87; *Op.* 107

²² Addirittura il tentativo di Parry e Lord di sapere cosa intendessero i *Guslari* jugoslavi per 'parola' (*reč*), un termine da noi dato per scontato, era destinato a fallire da principio perché gli intervistati affermavano o di non saperlo o designavano ogni volta unità fono-ritmiche di diversa lunghezza, da un gruppo di suoni, a un verso, fino ad un intero canto. Allo stesso modo reagivano quando veniva chiesto loro cosa intendessero per 'verso' (Lord 2000, p. 25).

²³ Van der Heide 2008, pp. 111-123 che critica con precise e documentate argomentazioni la profonda incomprendimento del fenomeno e la sua conseguente razionalizzazione ad oltranza da parte degli interpreti accademici. Cfr. anche la biografia del *Manaschi* kirghiso del territorio cinese dello Xinjiang, Jusup Mamay. Per lui la memorizzazione dei canti e il loro insegnamento in sogno da parte degli eroi epici coesistono armonicamente senza contraddizione (Ying 2001, 225-228). Per i sogni 'iniziatici' presso i cantori epici di etnia turca di Kazakistan e Uzbekistan cfr. Zhirmunsky 1969, pp. 332-334; Reichl 1992, pp. 58-61; presso i cantori tibetani dell'Epos di *Gesar*, il poema tradizionale centralasiatico, cfr. Gyaltsho 2001, pp. 280-282; Berglie 1976, p. 88-90. Su procedimenti simili presso gli *Imbongi* del Sudafrica, cfr. Opland 1983, p. 64; 96s. Anche i cantori-guaritori presso gli indiani Mohave, che pure imparano i loro canti da altri cantori, devono comunque riceverli in sogno, alla fine del loro apprendistato, da cantori-guaritori del passato. Senza questa esperienza, non possono praticare (Devereux 1957, pp. 1039s. e 1057).

²⁴ Van der Heide 2008, pp. 121s.

ricevuto in sogno dagli eroi²⁵. Lei stessa ha potuto verificare che questa percezione è del tutto genuina e per nulla ispirata da un desiderio di acquisire autorità²⁶. Tutto questo getta luce fra l'altro sull'affermazione omerica ed esiodea secondo cui la Musa o un dio hanno 'insegnato' al cantore o 'impiantato nelle sue *phrenes*' delle 'vie [di canti]²⁷. Le divinità (o gli eroi o gli spiriti nelle culture tradizionali moderne) non istruiscono secondo modelli umani, ma 'rivelano' in sogni ed epifanie. Se non c'è stata un'esperienza di questo genere, la poesia non ha lo stesso valore presso chi la recita, né la stessa autorità presso chi la ascolta né è efficace in un qualche modo. Devereux raccontava che un indiano della tribù Mohave gli aveva insegnato un canto di guarigione, specificando però che sulla sua bocca non avrebbe avuto alcun effetto perché non l'aveva sognato²⁸.

Significativo a questo proposito è l'accento al mito del tracio Tamiri nel secondo libro dell'*Iliade* (594-600): il cantore si vanta di vincere anche in un agone con le Muse, vale a dire esalta la sua arte, la sua tecnica umana senza riconoscerne la vera fonte²⁹. Le dee allora gli si fanno incontro (*ἀντόμεναι*) mentre va ad Ecalia³⁰, gli tolgono il canto (*παύσαν ἀοιδῆς*), lo rendono *πηρός*, un termine difficile da tradurre, perché riguarda sia l'infermità fisica che psichica, l'incapacità di vedere, ma anche di percepire, di elaborare un pensiero³¹, ma soprattutto gli tolgono l'*ἀοιδή θεσπεσίη*, il canto divino³² e gli fanno dimenticare l'arte della cetra (*ἐκλέλαθον κιθαριστύν*) poiché lui stesso ha dimenticato l'origine reale di questa sua abilità³³.

La menzione dell'iniziazione non è quindi semplicemente dovuta alla necessità di acquisire autorità come 'maestro di verità'³⁴, né rivela una maggiore consapevolezza dello statuto autonomo del poeta³⁵,

²⁵ Van der Heide 2008, p. 111: 'The stress on vocation and inspiration dreams has rendered talk of other forms of learning almost a taboo. The ability to recite the Manas is regarded as a gift from the spirit of Manas. It is not a personal achievement acquired by hard work or individual genius, but it is rather seen as a task that has to be performed. When I asked Manaschīs about their first years of Manaschīhood, they spoke of dreams, visions and other supernatural occurrences, but not of training sessions. [...] The life stories told by the Manaschīs leaves the impression that from the moment of their vocation dream on, they were skilled and apt reciters. They do not mention long hours of hard work, trial and error learning, or the frustration that is often associated with mastering a skill in the West. [...] This is not to say that practice sessions are absent in the training of a young Manaschī, but only that the stress is on inspiration. It would be interesting to investigate how this different approach influences the actual learning process'.

²⁶ Van der Heide 2008, pp. 119s.: 'It is striking that most Manas scholars dismiss the possibility of dream inspiration as a genuine driving force for Manaschīs. A positivist academic tradition with its rejection of supernatural events as real has led scholars to see the vocation dream as a phenomenon that needs to be explained away in rationalist terms. [...] The Manaschīs I encountered, however, genuinely saw the source of their dreams outside themselves and they did not doubt that the dreams were true communications with the spirits of Manas and his fellows'.

²⁷ *Od.* 8, 481 (*οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε*); 22, 347s. (*θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας/ παντοίας ἐνέφυσεν*). Sulla traduzione di *οἶμας* cfr. Foley 2006, p. 94. Soprattutto l'affermazione di Femio presuppone una trasformazione 'fisica' nelle *phrenes* del cantore operata dal dio simile a quella che le Muse hanno prodotto in Esiodo all'atto dell'iniziazione. Anche Femio, come Esiodo, canta del resto *per gli dèi* e *per gli uomini* (346 *ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω*), non solo per questi ultimi.

²⁸ Devereux 1957, 1036.

²⁹ Se si guarda anche alla testimonianza dell'*Inno ad Hermes*, in cui comunque gli attori sono pur sempre divinità, sembra che il citaredo sia portato più del cantore senza strumento, come sembra essere Esiodo (a lui le Muse donano lo scettro d'alloro, non una lira come ad es. ad Archiloco), a sottolineare il valore della sua *techné* e del suo strumento. Nell'*Inno* è la lira a guidare il cantore e ad insegnargli sia l'arte sia il canto (482-486). Qui sembra addirittura adombrata una polemica fra aedi senza accompagnamento e citaredi. A differenza di Esiodo, Hermes, celebra, prima del suo canto teogonico, non le Muse, ma la loro madre, *Mnemosyne* (v. 429s.), un modo per sottolineare la priorità del canto citarodico, protetto dalla madre, su quello senza accompagnamento, protetto dalle figlie. Apollo ne sancisce in seguito la superiorità affermando che, pur avendo consuetudine con le Muse, non ha mai sentito una melodia più deliziosa del suono della cetra (vv. 450-454).

³⁰ L'incontro inatteso da solo a solo lungo il cammino da un luogo all'altro richiama, in forma rovesciata, uno scenario iniziatico, in particolare l'iniziazione di Archiloco; qui si tratta però non di dare lo strumento e il canto, ma di toglierli, cfr. su questo Brillante 2009, 94.

³¹ La traduzione corrente 'lo resero cieco' non esprime la complessità del termine. Su questo cfr. Brillante 2009, pp. 94s.

³² Sulla connotazione di 'brute, material power' contenuta nell'attributo *θεσπέσιος* quando è riferito alla voce o al suono cfr. Ford 1992, p. 187.

³³ Cfr. anche Svenbro 1976, pp. 24s.; Brillante 2009, pp. 108-110.

³⁴ Arrighetti 1998, p. XXI; Most 2006, p. XXII.

³⁵ Calame 2000, in part. pp. 98-109. L'interpretazione di Stoddard 2004, cap. 3, secondo cui il 'narratore', Esiodo, vorrebbe invece prendere le distanze dalle Muse e presentarsi come il reale '*deus ex machina*' del canto sradica completamente la poesia esiodea da un qualsiasi contesto storico e da un qualsiasi legame con una performance reale, in ossequio a schemi del tutto moderni.

ma, al contrario, va alla radice stessa della sua essenza di cantore, di cui mai deve dimenticare la provenienza. Non si ragiona qui in termini di dominio e manipolazione del divino³⁶, ma semmai di accettazione di un rapporto di assoluta dipendenza che non deve per nulla al mondo essere spezzato con un atto di *hybris*. Se le Muse abbandonano il poeta, la sua tecnica non vale più nulla. Il suo canto è dunque concepito come un ‘dono’ della divinità (δῶρα θεάων), non come una acquisizione tecnica personale³⁷.

In secondo luogo, il poeta orale, per poter recitare le sue composizioni ufficialmente, davanti ad un pubblico competente e numeroso, deve essere già riconosciuto come autorità all’interno del gruppo. Nelle tribù kara-kirghise studiate già nell’ottocento da Radlov, presso le quali la poesia orale veniva praticata assiduamente, potevano esibirsi davanti ad un tale pubblico solo i cantori più famosi designati con il titolo onorifico di *Akyn*, non chiunque sapesse poetare³⁸. Se si riconsidera, da questa angolazione e sempre in una prospettiva comparativa, anche il ‘criterio’ più che il ‘concetto’ di verità, gli studi di Boyer sugli specialisti presso le tribù africane possono aprire uno spiraglio per comprendere Esiodo. Presso queste tribù infatti il principio di autorità, ma anche la situazione di enunciazione determinano il

³⁶ Un tipico presupposto di questo tipo porta invece Ford 1992, p. 91 e cap. V *passim* a postulare una ‘tension’ fra la dichiarazione del poeta di totale dipendenza dalle Muse, la ‘theology of inspired poetry’, come lui la definisce, e le concrete modalità di acquisizione della tecnica, e a considerare le Muse una deliberata ‘fiction’ tesa a ‘guidare’ la percezione del pubblico sul modo in cui la poesia è arrivata a loro attraverso il tempo. Su una linea simile anche Svenbro 1976, p. 35 che spiega la musa come una ‘fiction nécessaire’ prodotta dal campo sociale in cui l’aedo agisce e dalla costrizione sociale esercitata su di lui dall’uditorio (la stessa ‘riduzione’ viene da lui operata riguardo alla famosa e pluricitata affermazione dello *Akyn* kirghiso studiato da Radlov 1885, p. XVII secondo cui dio gli ha messo in cuore il dono del canto e gli ispira le parole senza che egli abbia bisogno di cercarle, ma cfr. su questo tipo di ispirazione in relazione all’omerico Femio, Brillante 2009, pp. 24-28). Queste spiegazioni, derivate dalla necessità di ‘teorizzare’ e ridurre a concetti familiari un fenomeno incomprensibile al moderno razionalismo occidentale, non rispecchiano assolutamente il contesto e il senso reale dell’arte del cantore. L’invocazione alla Musa non è infatti per lui la risoluzione di un problema teorico o un espediente dettato dalla ‘pressione sociale’, ma una reale consapevolezza della sorgente dei propri canti e della necessità della presenza e dell’aiuto divino di fronte ad un’impresa che ogni volta presenta insidie e trappole anche per un cantore esperto. Il cavalier Perfetti, famoso improvvisatore del settecento, ricordato in un memorabile saggio di Bruno Gentili (1980; cfr. 2006, 25-30), riportava allo stesso modo la sua ispirazione a Dio e si comunicava prima di ogni sua esibizione (cfr. Cianfogni 1774, p. XVI ‘È degna di particolare osservazione la total diffidenza, che avea di se il Perfetti, quale non confidando niente nelle sue forze, nel suo grand’ingegno, e ne’ suoi rari talenti, quali ben conosceva esser mero dono gratuito dell’Altissimo, il qual poteva ripigliarlo a suo arbitrio in qualsivoglia circostanza di tempo, e di luogo, ed in qualunque maniera a S. D. Maestà fosse più a grado. Ond’è, che ogni qualvolta per Lui si sapeva anticipatamente di dovere improvvisare, non tralasciava di premunirsi co’ Santissimi Sacramenti della Penitenza, e della Eucarestia con ascoltare, e far celebrare qualche Sacrificio di più per ottenere quel potentissimo speciale aiuto Divino, che abbisognavali a ben riuscire in sì azzardoso cimento’). Del resto, anche nei racconti dei sogni iniziatici dei *Manaschis* da lei incontrati nelle sue ricerche sul campo Van der Heide 2008, p. 120s., non ha ravvisato la minima ombra di ricerca di autorità (cfr. *supra* n. 26). Lo spirito di Manas, secondo una radicata credenza, sarebbe del resto spietato contro chi abusa del suo nome.

³⁷ Questo vale anche per le tecniche in generale che in Omero sono concepite come doni di divinità. Finkelberg 1998, cap. 2 vede nella poesia omerica ed esiodica una distinzione fra ‘dare’ e ‘insegnare’ le arti fra cui anche la poesia. Il ‘dare’ si riferirebbe ad una ricezione passiva che non comporta una partecipazione attiva dell’artista: sarebbe il caso dell’ispirazione nella performance con tutte le sue varianti contingenti. L’insegnare invece ad una acquisizione che presuppone un ruolo ‘attivo’ del ricevente nella esecuzione di quanto ha appreso (cfr. anche Brillante 2012, pp. 23s.), nel caso dell’aedo, i temi e le strutture basilari dei canti. Questa netta distinzione è però di una categorizzazione rigida basata su una concezione moderna di insegnamento e apprendimento. Il cantore, quando afferma che la Musa gli ha ‘insegnato’ dei canti, non si riferisce ad un insegnamento sistematico di una *techné* (come dimostrano le ricerche sul campo nella poesia orale tradizionale, il poeta, nella grande maggioranza dei casi, non lo riceve neppure dai suoi ‘maestri’, v. *supra* nn. 19-20). Il parallelo con i poeti kirghisi è illuminante in questo senso: gli eroi dell’epica ‘insegnano’ infatti loro canti vecchi e nuovi in sogno nel senso che glieli recitano per intero, non che forniscono loro ‘temi e strutture’. Il cantore, al suo risveglio, deve semplicemente cantarli inserendoli nel suo repertorio. Il fatto che strutture, temi, stile e canti derivino anche dall’esercizio presso un maestro non ha rilevanza per lui, anche quando è perfettamente consapevole di aver ricevuto un tale insegnamento proprio perché la garanzia ultima dell’apprendimento consiste nel ‘dono’ o ‘insegnamento’ da parte di entità sovrumane.

³⁸ Radlov 1885, p. IV. Per esempi presso i Fang del Camerun cfr. Boyer 1990, p. 11 (cfr. anche 1988, p. 45). Qui i poemi epici del tipo *mvet* possono esser cantati anche di giorno e da altri poeti non iniziati, ma non vengono considerati tali se non sono cantati di notte da specialisti iniziati davanti ad un pubblico esclusivamente maschile. Gli intenditori riconoscono che si tratta di *mvet*, ma non sanno spiegare in termini astratti. Questa distinzione dell’aedo professionista dai profani che cantano degli stessi soggetti è chiara del resto anche nell’*Iliade*. Achille canta i κλέα ἀνδρῶν (*Il.* 9, 189), ma non è un *aidos* ispirato dalle Muse. Allo stesso modo Odisseo, quando narra le sue imprese alla corte di Alcino, parla ἐπισταμένως come un *aidos*, ma non per questo è tale (Ford 1992, p. 16).

valore di verità delle parole del locutore. Pronunciate da un altro, non socialmente riconosciuto, cioè non specificamente iniziato per una determinata funzione, e in un altro contesto le stesse parole non sono giudicate vere³⁹.

Alla luce di queste premesse mi sembra si debba riconsiderare anche il tema dell'iniziazione poetica liberandolo dai legami imposti da una concezione troppo moderna di 'letteratura' e reinsidendolo nel contesto di una reale *performance* davanti ad un determinato pubblico, probabilmente locale, come si vedrà, di fine VIII sec.

2. Il proemio

Per chi dunque, in questo frangente, si accinge a cantare una Teogonia è fondamentale in primo luogo entrare nel mondo divino e stabilire il contatto diretto con la fonte dell'ispirazione. Sono le Muse a garantire il flusso naturale e continuo della 'dolce voce' e a suggerire il canto. La loro presenza deve essere avvertita anche dal pubblico che solo così può, a sua volta, essere trascinato fuori dalla dimensione prettamente umana, con i suoi dolori e le sue miserie, e sintonizzarsi col mondo divino⁴⁰.

Da qui deriva il carattere evocativo del proemio che si basa principalmente su due fattori: in primo luogo un procedere per associazioni, tipico della poesia orale, che regola il complesso flusso delle digressioni e dei ritorni al motivo dominante come in una sorta di partitura musicale creando atmosfere in cui rapire l'ascoltatore. In secondo luogo una tessitura ritmica e sonora che dirige naturalmente questo flusso ed ha a sua volta un effetto sull'uditorio. Tale ritmicità e sonorità è particolarmente evidente e determinante nei cataloghi della *Teogonia*. La poesia catalogica risulta infatti tediosa per noi, che la leggiamo fuori da un contesto vivo di *performance* orale, ma, come dimostrano gli studi di Minchin e di altri⁴¹, è estremamente amata da un uditorio abituato a questo tipo di poesia. È tuttavia anche estremamente insidiosa e di difficile esecuzione perché non ammette né cadute di tono, né errori di ritmo e sonorità, né tantomeno *défaillances* nel flusso del discorso. Presuppone quindi non solo una particolare capacità poetica e vocale, ma soprattutto un'assistenza soprannaturale come si evince dalla famosa invocazione che, nel II libro dell'*Iliade*, precede il catalogo delle navi⁴².

Tutto questo dunque deve esser tenuto presente quando si affronta il testo esiodeo, al di là di quelle presunte 'strutture' e considerazioni sull'io narrante tanto care alle interpretazioni narratologiche. Esiodo non è un autore cervelotico, come lo rappresentano molti interpreti moderni, ma un poeta orale arcaico che si immerge nel mondo divino delle origini creando atmosfere in cui trascina il pubblico. Chi canta gli dèi e gli eroi del passato, come lui stesso afferma, deve, coi doni delle Muse, sviare l'ascoltatore (παρέτραπε δῶρα θεάων), trascinarlo fuori dalle cure quotidiane, produrre oblio (102 αἴψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων/ μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων). Questo oblio, come osservava già Vernant in un memorabile saggio, è il necessario effetto della vera memoria, quella che non è semplice 'ricordo', ma immersione nell'eterno presente che fa vivere sul momento la 'realtà' eroica o divina attraverso il canto⁴³. L'ascoltatore deve quindi dimenticare

³⁹ Boyer 1990, p. 60 e 111, su questo tema **v. infra p.**

⁴⁰ È interessante, riguardo alla descrizione degli effetti 'somatici' della recitazione orale sul pubblico, riportare l'esperienza personale di van der Heide nell'ascolto dei cantori epici kirghisi (2008, p. 134): 'I personally experienced the impact of recitals by goose bumps on my skin, deepening of my breath, and a bodily sense of concentration, when every fibre in my body focussed on the chant. These phenomena occurred long before I could understand even a few words of the text, and were shared by a number of my European friends who witnessed Manas recitals'. Cfr. anche *ibid.* p. 135 sulla percezione di questa 'energia' da parte del cantore stesso: 'For Talantaali, 'energies' (*energia, kasiet*) are crucial in the process of somatic communication. During a recital, both narrator and listener can enter a state in which they become one with nature and where they can pick up information from the other world. It is the energy of the other world that touches the body of the reciter or listener.'

⁴¹ Minchin 2001, cap. II. Per la poesia orale catalogica presso i pastori Peuls del Mali, che sfrutta all'esasperazione le risorse foniche della lingua cfr. Seydou 1989.

⁴² *Il. 2*, 484-487.

⁴³ Vernant 1978, p. 102; cf. anche Ford 1992, 126s. Sul concetto di memoria nei poeti orali che non equivale a ripetizione di un testo fisso, ma alla 'attivazione creativa', al momento della *performance*, di strutture ritmiche, foniche e semantiche tradizionali, cfr. Lord 2000, p. 22; Zhirmunsky 1969, pp. 326s.; Janko 1998, p. 5; Foley 2006. Sulla 'vividness' come caratteristica principale della 'poetry of the past', che rende immediatamente presenti gli eventi del passato, Bakker 2005, pp. 140-143. Come affermava Dennis Tedlock 1977, p. 507: 'A good narrator 'sees' his story'. Cfr. anche le parole del bardo

ciò che limita l'accesso a questa realtà e dis-trae, cioè la sua situazione personale contingente con tutto quello che essa comporta⁴⁴. L'oblio della dimensione umana è il presupposto necessario per entrare nel territorio delle Muse la cui energia può fluire in tutta la sua potenza solo in un'atmosfera libera da scorie⁴⁵.

‘Cominciamo dalle Muse Eliconie’ (v. 1). ‘Cominciamo’ non è un semplice *plurale maiestatis*, ma è già un primo passo verso il coinvolgimento dell'uditorio la cui partecipazione è fondamentale per il buon andamento della *performance*⁴⁶. Per farlo, il poeta deve mettersi e metterlo nel contempo in contatto con la loro presenza ed energia. La menzione della provenienza delle Muse, l'Elicon, evoca il loro luogo abituale di permanenza ed evidentemente di culto⁴⁷ a livello locale: la fonte e l'altare di Zeus⁴⁸. Il fatto che Esiodo non aggiunga altri particolari fa pensare che questo sia ben presente all'uditorio⁴⁹ che si configurerebbe dunque, almeno nella rappresentazione originaria, come un pubblico locale piuttosto che panellenico. Omero si rivolge infatti più genericamente alla Musa.

Ora si tratta di attrarre le dee sul luogo della celebrazione (anche questo procedimento rimanda ad un contesto locale). Il poeta, rivive al suo interno le percezioni e le fasi dell'arrivo delle Muse all'atto della sua iniziazione ricreando in sé quel soffio, quella voce e rendendo reale qui ed ora l'epifania⁵⁰. Ma c'è di più, perché questa irruzione diretta del divino trasforma anche la percezione del pubblico che, attraverso l'intimità che il poeta ricrea, viene messo in grado di avvertire la presenza delle divinità.

Il cambio di tempo, dal presente all'imperfetto, non segna affatto la transizione dal tempo eterno degli dèi alla dimensione temporale degli uomini⁵¹, ma, avvicinando e confondendo passato e presente, segna piuttosto il percorso inverso, necessario per l'ascolto di una Teogonia. Il procedimento si ripete infatti più volte in tutto il cosiddetto inno alle Muse dove azioni e canti che caratterizzano la loro dimensione eterna (e sono espressi al presente) si alternano senza soluzione di continuità a quelli legati all'atto puntuale della loro nascita. Presente e passato si confondono dunque in una narrazione altamente evocativa tesa a far rivivere 'qui e ora' eventi fondanti e cruciali per cantore e pubblico.

scozzese citato in Bakker 2005, p. 64. Sul carattere chiaramente 'visionario' della poesia epica orale del vero *Manaschi* kirghiso (l'improvvisatore, *chimgi Manaschilar*, non il *jattama Manaschilar*, che invece si limita a ripetere quanto ha appreso a memoria da testi scritti), cfr. van der Heide 2008, p. 149.

⁴⁴ Questa affermazione non va interpretata però, partendo dal presupposto che si tratti di un 'espediente' teso ad assicurare alla poesia 'its special status and aesthetic power' (Ford 1992, p. 92), bensì come una rappresentazione 'letterale' e fedele delle dinamiche di una *performance* orale: se le Muse non sono presenti, se non intervengono a ispirare il cantore e a trascinare il pubblico, non c'è incanto né oblio del quotidiano, anche se il cantore ripetesse esattamente le stesse parole. I rapsodi, che recitano in seguito i poemi omerici ed esiodici, non godono né dello stesso statuto né della stessa autorità dei reali o presunti autori presso il pubblico perché si pensa che 'riproducano' dei canti, ma non siano ispirati direttamente dalle Muse. Per questo a poco a poco la loro autorità viene messa in discussione e i loro autori di riferimento, in quanto figure astratte e decontestualizzate, vengono sottoposti a feroci critiche. Cfr. Gemelli Marciano 2005, p. 124s.; 2007, pp. 415-417.

⁴⁵ Per una atmosfera di questo tipo nelle *performances* dei cantori delle etnie turche cfr. Reichl 1992, p. 57: 'The singer is clearly more than an entertainer and his tale more than entertainment: the spell he casts on his audience is real enough, a spiritual force wielding power over the life of his listeners'. Sulla conflazione nella tradizione epica dell'Asia centrale della figura del poeta orale e dello sciamano cfr. Zhirmunsky 1969, pp. 333s. Un poeta epico orale kirghiso del secolo scorso, Mambet Chokmorov, era famoso anche come guaritore (Van der Heide 2008, p. 109).

⁴⁶ Sull'uso specifico della prima persona plurale per sottolineare la sinergia fra poeta e pubblico nella *performance* cfr. Foley 2006, 90-93. Sulla cruciale importanza di questa sinergia per il poeta epico improvvisatore delle etnie turche cfr. Radlov 1885, p. XVIII s.; Reichl 1994, p. 75; altri esempi in Lord 2000, pp. 16s., Finnegan 1992, pp. 54s. L'ipotesi di Strauss Clay 2003, p. 51s. secondo cui il 'noi' indicherebbe il poeta e le Muse è priva di fondamento.

⁴⁷ Da qui anche l'epiteto ζῳθεον. Sull'invocazione della divinità con l'indicazione del luogo della sua abituale dimora come caratteristica dell'inno cletico, cfr. Bremmer-Furley 2001, p. 54s.; cfr. anche West 1966, 152 ad loc.

⁴⁸ La danza rituale intorno all'altare di Zeus collega peraltro da subito le Muse col 'padre', un tema sviluppato poi nei versi successivi.

⁴⁹ Questo era già stato notato da Wilamowitz 1916, p. 470; gli argomenti più dettagliati e convincenti per una ambientazione locale si trovano però in Vetta 2006.

⁵⁰ Questo aspetto è messo in luce anche da Assaël 1996, 127 che però lo interpreta principalmente come una coscienza 'tecnica compositiva' basata sull'evocazione di immagini che implicherebbe nel contempo anche una riflessione dell'autore sul suo modo di comporre. Assaël adotta infatti la prospettiva narrativa e stacca di fatto la composizione da una *performance* reale.

⁵¹ Come invece sostiene Strauss Clay 2003, pp. 54, 56.

Come all'atto dell'iniziazione, anche ora le Muse si avvicinano e vengono percepite sempre più chiaramente dal poeta⁵² che comunica le sue sensazioni al pubblico. Percezioni, prima indistinte, si fanno sempre più precise.

Dapprima si avverte, ma da lontano, senza che le si possa localizzare esattamente (da qui l'incertezza sul fiume in cui si sono bagnate prima della danza), solo il rimbombo dei loro passi di danza (V. 8 *ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν*). Si apprende solo dopo che Esiodo si trova in basso, alle pendici del monte. Tuttavia, se si immagina una rappresentazione locale, per il pubblico, la provenienza del suono è evidente già da ora. Poi le voci delle fanciulle divine, mentre scendono dal monte⁵³ e si avvicinano, si fanno più distinte. Le loro figure, però, non sono ancora visibili perché è notte⁵⁴ ed esse sono 'avvolte da molta nebbia'.

Non mi sembra si debbano assegnare a questa espressione significati simbolici o filosofici. Si può fare invece, con West, qualche deduzione sul tempo della discesa particolarmente favorevole a sogni e visioni. L'immagine esiodica sottolinea il carattere sacro, misterioso del loro avanzare preparando a poco a poco il cantore stesso e il pubblico all'incontro. Ora si ode più chiaramente il canto delle Muse. Non si tratta affatto di una teogonia⁵⁵, come sovente si afferma, ma di una celebrazione corale di fanciulle a passo di danza di dèi, nuovi e vecchi, piuttosto libera e lontana da un uditorio, fortemente marcata da una stretta tessitura fonica e dal procedimento associativo⁵⁶. Solo ora, però, sembra emergere alla coscienza del poeta l'episodio fondante (*αἶ νύ ποτ'*) dell'iniziazione. Questo apparentemente improvviso passaggio è in realtà del tutto naturale se si considera che la narrazione stessa ha attirato le Muse dalla loro dimora abituale al luogo della rappresentazione. Solo ora, quando ne avverte pienamente la presenza, il poeta può rivivere l'esperienza dell'incontro originario.

Esiodo non inserisce qui il suo nome principalmente per marcare la propria individualità e affermare la propria autorità presso il pubblico⁵⁷ o per imporre una forma di *sphragis* alla sua opera⁵⁸ e neppure per una generica consapevolezza della propria arte⁵⁹, bensì soprattutto per le Muse, per riattivare con loro, nel momento stesso in cui deve eseguire il compito che gli hanno affidato, quell'intimità instauratasi all'atto dell'iniziazione. Da qui il nome in terza persona che lo identifica precisamente, come nelle iscrizioni dedicatorie. Per capire meglio questa rievocazione di intimità col dio, anche attraverso l'enunciazione esplicita del proprio nome⁶⁰, per ottenerne protezione e benevolenza mi pare utile il confronto con un'iscrizione su una famosa statuetta dedicatoria beotica di guerriero, poco posteriore ad Esiodo, l'iscrizione di Manticlo. Il dedicante si rivolge qui in versi epici ad Apollo con la preghiera di concedergli 'amabile ricompensa'⁶¹. L'iscrizione bustrofedica, incisa in linee irregolari e in minuscole

⁵² Cfr. anche Assaël 2006, 122-129 che tuttavia non fa alcun accenno al coinvolgimento del pubblico.

⁵³ Minton 1970, 367 n. 18 sostiene contro West, che *ἐνθεν ἀπορνύμεναι* indica non necessariamente una discesa. Tuttavia egli non considera il contesto: Esiodo si trova alle pendici dell'Elicona (non solo all'atto dell'iniziazione, ma con ogni probabilità anche nel momento della *performance*) e descrive da questo punto di osservazione l'arrivo delle Muse dal monte.

⁵⁴ Con Müller 2006, p. 102, mi pare che non vi debbano essere dubbi sul momento della discesa e dell'epifania ('Wer es denn genau wissen will, wann die Musen dem Hesiod erschienen sind ... darf sich aufgrund dieser Verse berechtigt fühlen —und er kann gar nicht anders—, mit *ἐννυχία* auch den Zeitpunkt der *Parusie* bei der Dichterweihe angegeben zu finden; sie am Mittag stattfinden zu lassen, heißt die Dinge auf den Kopf stellen').

⁵⁵ Cfr. già Wilamowitz 1916, 471 che per questo ipotizzava 'interpolazioni' da parte di rapsodi posteriori. Nessuno sembra, tuttavia, aver notato che la menzione specifica dell'Era argiva con i sandali dorati, un dettaglio che non compare nell'epopea omerica, ma rimanda probabilmente ad un particolare della statua della dea nel suo santuario di Argo (che risale all'VIII sec. a. C., cfr. Burkert 2001, p. 174), sarebbe completamente fuori luogo in un canto teogonico.

⁵⁶ V. *supra* n. 11.

⁵⁷ Most 2006, p. XXII; Stein 1990, p. 13.

⁵⁸ Cfr. Calame 2000, p. 97. Contro un'ipotesi di questo genere già West 1966, 161 comm. ad loc.

⁵⁹ Arrighetti 1998, pp. XV-XXI; Calame 2000, pp. 43-47; pp. 55-67. Cfr. la critica di Brillante 2012, pp. 22s.

⁶⁰ Come è universalmente noto e particolarmente evidente nel caso dei rituali qualificati in modo improprio come 'magici', il nome ha, in tutte le culture tradizionali, un particolare potere in quanto espressione dell'essenza della persona. Non a caso Saffo, nell'inno ad Afrodite, mette il suo nome in bocca alla dea nella sua precedente epifania (chi, Saffo, ti 'fa ingiustizia?') proprio per riattualizzare la loro particolare intimità e invitarla ad intervenire ancora. Sulle connotazioni incantatorie dell'inno cfr. Segal 1974.

⁶¹ Μάντικλος μ' ἀνέθεκε φεκαβόλοι ἀργυροτόξοι/ τὰς δεκάτας. τυ δὲ, Φοῖβε, δίδοι χαρίετταν ἀμοιβ[άν].

lettere sulle cosce della statuetta di 20 cm., dunque estremamente difficile da leggere, era quindi pensata principalmente per il dio, per stabilire con lui un rapporto intimo e continuo⁶².

Per Esiodo la rievocazione del luogo, delle circostanze, delle parole e dei gesti delle Muse nella prima epifania si configura quindi come un atto rituale che rinnova il patto nel momento in cui egli si accinge a cantare il passato, il futuro e gli dèi e a celebrarle come gli è stato ordinato. Come nelle società tradizionali, anche qui il canto, ricreando la situazione originaria, rende presente l'entità che lo ha donato. Mi limito qui ad un esempio citato da Lee Irwin nel suo studio sugli iniziati visionari presso gli indiani delle praterie, *The Dream Seekers*. Presso di loro i canti ricevuti durante il sogno-visione hanno un uso rituale ed hanno il potere di rievocare, anche attraverso la narrazione condensata dell'esperienza, la presenza dello spirito all'atto della cerimonia. La Madre-cedro che, durante una visione, ha insegnato il canto ad un capo degli indiani *pannee*, discende nel cedro piantato in mezzo al luogo della danza dell'orso, proprio attraverso il canto che narra del loro primo incontro⁶³.

In Esiodo la presenza delle Muse si rende chiaramente percepibile anche al pubblico attraverso la rude apostrofe al pastore, non ancora cantore, per trasformarne l'identità. Non voglio qui addentrarmi nell'analisi di questi versi che tanto inchiostro hanno fatto scorrere⁶⁴, ma solo richiamare un paio di considerazioni sulla loro valenza generale. L'apostrofe definisce lo statuto del cantore prima dell'iniziazione, un pastore come gli altri, una mala genía, solo ventre⁶⁵, privo dunque dei doni delle Muse. L'accento al vero e al falso che esse sono in grado di enunciare, mi sembra non vada disgiunto da questa apostrofe. Esse parlano infatti diversamente a chi è stato da loro iniziato a cantare gli dèi, il passato e il futuro e ai non iniziati: al primo cantano il vero, agli altri, invece, raccontano solo cose false simili o uguali (se si vuole tradurre così ὁμοῖα) al vero. Verità e falsità non sono qui determinate da criteri astratti e generalizzanti sul valore degli enunciati o sui generi poetici, ma dallo statuto e dalla funzione del singolo cantore.

Il parallelo con le società tradizionali africane studiate da Boyer può aiutare a comprendere meglio questo assunto: per i Fang dice la verità solo lo specialista riconosciuto, colui che ha altri occhi per vedere l'aspetto nascosto delle cose e ha a questo scopo incontrato in specifici riti di iniziazione gli antenati e gli spiriti ricevendone i segreti della pratica e opera in un determinato contesto rituale. La stessa cosa detta da altri, o anche da lui, ma in contesti non specifici, non è considerata vera in assoluto ed è quindi oggetto di scrutinio e di critica⁶⁶. Ancora più significativo è il fatto che questo criterio di verità, basato sull'autorità all'interno del gruppo a sua volta determinata da un certo percorso iniziatico (oltre che dalla genealogia dei canti), è esattamente lo stesso applicato alla valutazione della poesia orale nelle etnie turche di Kazakistan e Uzbekistan⁶⁷. Alla luce di questo tipo di giudizio, condiviso da poeta e pubblico⁶⁸, si può interpretare anche l'affermazione delle Muse in Esiodo: chi non è formalmente iniziato per un certo tipo di canto, può venir ingannato dalle Muse, in quanto privo di una *audè* vera ed efficace, capace di enunciare la realtà e di incidere sulla realtà. Illuminante a questo proposito mi sembra un parallelo col mondo della profezia. Cassandra, anche se dice il vero, non viene creduta perché non ha portato a compimento l'ultimo gradino dell'iniziazione, non ha rispettato cioè le condizioni del 'dono' e si è rifiutata ad Apollo. È perciò destinata a rimanere a metà fra lo statuto di *mantis* e di *pseudomantis*: in chi la ascolta si ingenera la sensazione che il dio possa ispirarle anche 'cose false uguali al vero'. Questa possibile ambiguità della parola divina nei confronti di un 'non eletto' è, sebbene ad un

⁶² Robb 1994, p. 59 che riporta altri esempi arcaici di questa 'indifference to any readers' per sottolineare invece il rapporto del dedicante col dio; Day 2010, 39-46 (cfr. anche 1994), pur ammettendo la difficoltà di lettura, cerca di dimostrare che si poteva leggere per sostenere la sua tesi della *re-performance* del rito di dedica ogni qualvolta un 'lettore' legge l'iscrizione. È tuttavia difficile immaginare concretamente un 'lettore' nel primo quarto del VII sec. a. C. che acrobaticamente si ingegna a leggere questi caratteri minuscoli seguendone il percorso contorto.

⁶³ Irwin 1994, pp. 147-150.

⁶⁴ Una bibliografia su questo tema in Brillante 2009, p. 35s. n. 36.

⁶⁵ L'apostrofe specifica ai pastori e il carattere locale molto specifico dello scenario escludono a priori la consacrazione a poeta 'panellenico' che Nagy 2009, p. 276s. vorrebbe vedere in questa iniziazione.

⁶⁶ Boyer 1990, p. 34, cfr. anche 1986b, pp. 318ss.

⁶⁷ Reichl 2000, pp. 140-142.

⁶⁸ Aloni 2013, pp. 36-40 mette in luce il rapporto fra verità e accettazione da parte del pubblico, ma sposta l'accento sul carattere utilitaristico del comportamento dell'aedo trascurando completamente il suo rapporto, altrettanto importante sia per lui che per il pubblico, col divino, cfr. *Od.* 22, 346-348, *supra* n. 27.

altro livello, presupposta anche nel famoso dialogo di Odisseo con Atena al suo arrivo ad Itaca nel XIII libro dell'*Odissea*. Quando Atena si rivela offrendogli il suo aiuto e dicendogli che è arrivato ad Itaca, l'eroe si mostra cauto: evidentemente non è più il suo protetto se la dea l'ha abbandonato per così lungo tempo dopo la conquista di Troia (*Od.* 13, 318 οὐ σ' ἔτ' ἔπειτα ἴδον, κούρη Διός, οὐδ' ἐνόησα/ νηὸς ἐμῆς ἐπιβάσαν, ὅπως τί μοι ἄλγος ἀλάλκοις), *ergo* ora gli dice di essere arrivato a Itaca per ingannarlo. La prega quindi di dirgli se 'veramente' (ἐτεόν) è giunto nella sua patria (σὲ δὲ κερτομέουσιν οἴω/ ταῦτ' ἀγορευέμεναι, ἴν' ἐμὰς φρένας ἠπεροπέυης· / εἰπέ μοι εἰ ἐτεόν γε φίλην ἐς πατρίδ' ἰκάνω). E la dea gli spiega la ragione del suo comportamento e dissipa la nebbia mostrandogli il porto, l'antro delle ninfe e il boscoso Nerito⁶⁹. Solo davanti alla concreta visione dei luoghi Odisseo ha la sicurezza di essere ancora 'l'electo' cui viene detta la 'verità', non cose false uguali al vero.

Ritornando al testo esiodico, le Muse fanno seguire alle parole immediatamente un preciso rituale che suggella l'elezione e quindi anche la 'verità' delle parole che gli ispireranno. Staccano un ramo di alloro, qualificato come σκῆπτρον, dunque come strumento di autorità, ma, in quanto colto direttamente dall'albero sacro ad Apollo, anche simbolo di naturalezza e fluidità della parola⁷⁰, lo consegnano al pastore Esiodo e gli insufflano una voce divina⁷¹. Non si tratta di una immagine astratta, metaforica dell'ispirazione, ma di un gesto estremamente concreto e intimo, di una promiscuità inusitata per la mentalità greca arcaica, quasi una respirazione bocca a bocca che trasferisce uno pneuma divino all'interno del poeta cambiandone letteralmente la configurazione fisica, nella fattispecie la voce, la *audé*, lo strumento principale del cantore. Nelle iniziazioni sciamaniche vengono sostituiti spesso organi, sangue e parti del corpo dell'iniziando con corrispettivi sovrumani, funzionali ai compiti che lo attendono.

Si è insistito molto sulla 'convenzionalità' di questo tipo di racconto iniziatico anche se in realtà non sono attestati antecedenti. Tuttavia nelle società tradizionali l'uso di immagini e di forme narrative 'convenzionali' tradizionali per il racconto iniziatico non esclude affatto la realtà esperienziale, anzi ne corrobora la validità⁷². L'autenticità dell'iniziazione dello sciamano o del poeta si misura infatti anche in base a schemi e modalità fissate dalla tradizione.

Su queste basi si deve riconsiderare anche l'esperienza esiodica: se anche essa assumesse generici tratti definibili come tradizionali, cosa che rimane comunque da dimostrare, non significherebbe automaticamente che non ci sia stata⁷³. Inoltre, a differenza di quanto sostengono interpreti che non hanno alcuna idea del mondo pastorale, pastori poeti di grande valore sono comuni nelle società tradizionali⁷⁴. Essi si esibiscono però solo dopo una formale iniziazione⁷⁵ o, come nel caso dei *Guslari* jugoslavi, quando sono in grado di comporre i 'loro' canti, cioè quando hanno trovato il loro particolare

⁶⁹ *Od.* 13, 330-352.

⁷⁰ Accolgo, con la maggioranza degli interpreti, la lezione δρέψασαι perché durante tutto l'incontro il poeta resta passivo e perché, come giustamente sottolinea Leclerc 1993, p. 174, il ramo, per avere tutto il suo potere, deve essere toccato anche materialmente dalle Muse stesse. Questo *skēptron* ha una diversa natura e funzione rispetto a quello dei re che, in quanto segno del potere di ordinare e mantenere stabile la struttura sociale, è generalmente 'lavorato' (*Il.* 2, 101s.). Il ramo di alloro, colto direttamente dall'albero, mantiene invece tutte le caratteristiche 'naturali' e il potere 'generativo' della pianta 'fiorente' (δάφνης ἐπιθηλέος).

⁷¹ A proposito di questo incontro un particolare mi sembra sia stato poco focalizzato. A differenza di quanto generalmente si sostiene, è evidente che Esiodo vede le Muse se esse gli consegnano il ramo e gli insufflano la voce (cf. anche Petridou 2015, pp. 216s.), ma non le descrive perché questo violerebbe l'intimità della cerimonia iniziatica. Allo stesso modo Parmenide non descrive né le Eliadi, né *Diké*, né la dea, anche se chiaramente le vede (egli vede le Eliadi parlare con *Diké*, questa aprire le porte e la dea prendergli la mano), ma riporta solamente quello che esse fanno o dicono.

⁷² Cfr. Petridou 2015, p. 221. Per citare solo un paio di esempi da altre tradizioni, le visioni iniziatiche del Fang Bwiti presso le tribù Fang del sud del Camerun e del nord del Gabon presentano tutte struttura e motivi simili (Fernandez 1982, pp. 489-492). Lo stesso fenomeno si osserva anche presso le tribù indiane delle praterie (Irwin 1994 *passim*).

⁷³ Su questo Brillante 2012, p. 20; Calame 2000, 88.

⁷⁴ Cfr. Shecho Kolich, un bardo jugoslavo intervistato da Parry, affermava di aver imparato recitando i poemi che egli aveva sentito la sera prima da altri cantori, mentre pascolava le sue pecore (Lord 2000, p. 21). Sull'esercizio dei canti da parte dei *Manaschis* kirghisi mentre pascolano in solitudine, cfr. van der Heide 2008, *passim*. Sulla poesia pastorale africana, cfr. Seydou 1989, 1991.

⁷⁵ Come i *Manaschis* kirghisi studiati da Van der Heide 2008, p. 131 presso i quali la cerimonia formale di investitura ha luogo dopo la 'chiamata' in sogno, davanti ai *Manaschis* anziani, e contempla benedizione e augurio ufficiali di questi ultimi al novizio.

modo di poetare. Alcuni non arrivano mai a questo grado e rimangono dei riproduttori mediocri senza alcuna specifica autorità e prestigio⁷⁶.

Dunque l'iniziazione esiodea va presa molto sul serio: le percezioni sensoriali, il carattere evocativo della narrazione, la particolarità di parole e gesti rituali e di precise istruzioni delle Muse rimandano ad un incontro reale che si ripete quando il poeta si accinge a cantare.

La narrazione dell'iniziazione viene però interrotta *ex abrupto*. La ragione sta nel fatto che il racconto di una tale esperienza non deve essere troppo dettagliato⁷⁷ né indulgere troppo a lungo sull'individuo che l'ha vissuta, perché sfocerebbe in un atto di *hybris* e sarebbe una deviazione dal compito principale che gli è stato affidato, la glorificazione delle Muse. L'affermazione 'ma perché dilungarsi su quanto è avvenuto intorno ad una quercia o ad una roccia?'⁷⁸ e l'esortazione che il poeta rivolge a se stesso in seconda persona, come se si riscuotesse da uno stato particolare che rischia di risucchiarlo e portarlo lontano dallo scopo, rientra in questa rifocalizzazione sull'oggetto principale del canto.

L'affermazione 'ma a che pro queste cose avvenute intorno ad una quercia o ad una roccia?' e l'esortazione che il poeta rivolge a se stesso in seconda persona, come se si riscuotesse da uno stato particolare che rischia di risucchiarlo e portarlo lontano dallo scopo, rientra in questa rifocalizzazione sull'oggetto principale del canto. Questa breve ed enigmatica espressione rimanda comunque ancora allo scenario epifanico appena descritto e ricorda in particolare due motivi specifici e cioè i luoghi delle epifanie rappresentate sui sigilli minoico-micenei e quello dell'iniziazione poetica di Archiloco. Su diversi sigilli micenei personaggi maschili e femminili reclinati o appoggiati su rocce e accanto ad un albero sacro assistono all'arrivo di una divinità⁷⁹. Marinatos le ha, correttamente a mio parere, interpretate come scene di incubazione rituale in cui avviene l'incontro col dio richiamando anche il sogno di Giacobbe che dorme sulla pietra, poi consacrata com beth-El⁸⁰. Allo stesso modo l'iniziazione poetica di Archiloco (al di là del problema della sua autenticità⁸¹) viene comunque localizzata in un luogo chiamato *λισσίδες*, cioè delle pietre lisce. Dunque l'accento enigmatico a ciò che accade presso querce e rocce rimanda probabilmente ai luoghi dove tradizionalmente si verificano epifanie⁸².

Esiodo ritorna dunque alla celebrazione delle Muse, esaltandone il loro carattere specificamente Olimpico, ma nel contempo facendo percepire al pubblico l'eco cosmico del loro canto, quando all'unisono enunciano presente passato e futuro: la sonorità dei vv. 40-43 in cui si odono risuonare l'Olimpo e le dimore degli dèi⁸³, avvolge e coinvolge nel contempo l'uditorio umano e divino. Ora cantano distintamente una *Teogonia*, un segno della loro presenza più marcata presso il poeta che comincia a sentirne gradatamente l'effetto attraverso una percezione più chiara del tema. Questa *Teogonia* sfocia nel dominio di Zeus: il canto è per il padre, per allietarne il νόον ἐντὸς Ὀλύμπου. Questo legame stretto col padre (κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο chiude al v. 52 la descrizione del canto) richiama dunque automaticamente il racconto della loro nascita straordinaria in Pieria, vicino all'Olimpo, probabilmente il luogo canonico del loro culto (da qui si può dedurre come il culto

⁷⁶ Lord 2000, pp. 24-26. Il fatto che Lord non menzioni un rituale o una cerimonia formale di iniziazione per i *Guslari*, può dipendere da un dato di fatto concreto, o anche dal suo disinteresse per questo aspetto. Van der Heide 2008, 131s. rimanda a questo proposito ad un simile atteggiamento da parte di uno studioso sovietico, Musaev, profondamente influenzato dal positivismo dell'Accademia russa, il quale, nel suo studio sui *Manaschis*, non faceva alcun cenno alla 'chiamata' nel sogno così importante nella loro formazione.

⁷⁷ cfr. Irwin 1994, p. 145 sulla resistenza degli indiani d'America a raccontare per esteso le loro esperienze visionarie: 'It would be a fundamental error to assume that such a narrative represents the full visionary experience. Many visionaries were simply not willing to talk in detail about their experience, for to do so was tantamount to giving away their power'.

⁷⁸ West 1966, commento ad loc., ha già da tempo sottolineato il fatto che περί con l'accusativo vale come indicazione di luogo, non di argomento.

⁷⁹ Esempi in Marinatos 2004, 32-39.

⁸⁰ *Gen* 28, 18.

⁸¹ Cfr. sul tema Aloni 1981 e 2011, Clay 2004, Brillante 2012, pp. 75-89.

⁸² Non bisogna dimenticare che a Dodona Zeus parla attraverso una quercia. Nel vicino Oriente querce e rocce marcano spesso la presenza della divinità, cfr. i passi riportati in Ford 1992, p. 155, n. 42s.

⁸³ *Tb.* 40-44 γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς/ Ζητὸς ἐριγδοῦποιο θεᾶν ὅπῃ λειριοέσση/ σκιδναμένη, ἠχεῖ δέ κάρη νιφόντος Ὀλύμπου/ δώματά τ' ἀθανάτων. Le parti in grassetto segnalano assonanze e onomatopoe.

dell'Ellicona, in cui le Muse sono associate all'altare di Zeus, fosse piuttosto di carattere locale⁸⁴). Alla nascita è legata la loro prerogativa, il canto⁸⁵, che, nelle feste degli dèi, riguarda altri temi: esse celebrano 'gli usi e i costumi eccellenti di tutti gli dei'.

Il punto di raccordo col tema principale (la nascita) è costituito ancora una volta da un elemento fonico. Il secondo emistichio del v. 67 **ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι**, attira il seguente **αἶ τότ' ἴσαν** che segna il ritorno all'Olimpo delle Muse dopo la nascita. Questa volta cantano la presa di potere di Zeus che stabilisce leggi e distribuisce *timai*, cioè la conclusione di una Teogonia, cosa che, però, viene specificata solo dopo. Il racconto si chiude magistralmente col catalogo dei loro nomi, importantissimo perché anche la conoscenza del nome vero delle divinità implica un particolare rapporto di intimità con loro⁸⁶. Come spesso avviene nei cataloghi esiodici, si tratta però di una 'falsa conclusione'. La celebrazione riprende infatti con una appendice sull'azione delle Muse su re e aedi destinata non solo a sorprendere, ma anche a coinvolgere in maniera più profonda il pubblico nel rapporto con le dee. Anche su questo punto si è scritto molto alla ricerca di ragioni filosofiche che giustificano l'inusitata relazione fra Muse e re. A mio parere si dovrebbe guardare non alle stelle, ma ai propri piedi.⁸⁷ È evidente come già osservava Wilamowitz⁸⁸, che qui Esiodo ha davanti dei 're' particolari, dei notabili, come quelli che poi egli attacca nelle opere⁸⁹, il cui specifico compito è quello di amministrare e fare da arbitri in una realtà locale. È perciò naturale che in un contesto festivo locale egli li collochi abilmente sotto la protezione delle Muse lasciandone però implicitamente intravedere la dipendenza da queste divinità: senza di loro dalla loro bocca non potrebbero mai fluire parole di miele ed essi non potrebbero mai parlare sapientemente e soprattutto con giustizia ed equità per comporre contrasti e liti. I re vengono così attratti in maniera performativa nella sfera dell'influsso delle Muse. La loro esaltazione è infatti funzionale alla celebrazione delle dee le cui *timai* vengono così estese anche ad un campo a loro tradizionalmente estraneo. I re, discendenti da Zeus, vengono inoltre posti solo in apparenza sullo stesso piano del cantore, citato subito dopo. In realtà il ruolo che le Muse assegnano loro, quello di comporre le liti attraverso le loro parole suadenti, è limitato all'ambito esclusivamente umano⁹⁰. Al cantore, invece, che discende da Apollo e dalle dee stesse, esse permettono di trascinare il pubblico fuori da questa dimensione, facendogli dimenticare dolori e pene attraverso il canto delle imprese degli eroi e il canto teogonico⁹¹. Una presunta *captatio benevolentiae* nei confronti dei re si rivela invece una glorificazione delle Muse e dei loro doni, in particolare all'aedo, il loro portavoce. Dopo aver eseguito puntigliosamente e sapientemente il compito celebrativo a lui ordinato ed aver creato l'atmosfera

⁸⁴ Pace Nagy 2009, p. 278 non c'è alcun indizio nel testo che la collocazione sull'Olimpo rimandi ad una 'trasformazione' in senso 'panellenico' delle Muse.

⁸⁵ La formula **νιφόντος Ὀλύμπου** del v. 62, con suoni onomatopeici che riproducono una sorta di rimbombo, coagula, come nel canto per Zeus (cf. v. 42) tutta una serie di richiami, precedenti e seguenti, alla voce e al canto. Cf. v. 60 **ἦσιν αἰοιδῆ**; v. 65 **ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι**; v. 67 **ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι** (cf. v. 39 **ἀκάματος ῥέει αὐδῆ**; v. 43 **αἶ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι**). Sul valore di **ὄσσα** come voce potente e incantatoria che solo la divinità può controllare cfr. Ford 1992, 175. La totale insensibilità per i suoni e il fastidio per la ripetitività, tipica invece della composizione orale, aveva portato Wilamowitz 1916, 467s. addirittura a rigettare come spuri i vv. 65-68.

⁸⁶ Questo è un tratto costante di molte culture. Per il mondo antico è particolarmente rilevante nella religione egizia e, in Grecia nelle pratiche cosiddette magiche. Anche i continui riferimenti di Esiodo all'etimologia dei nomi divini rientra nell'ambito della sua posizione di iniziato con accesso privilegiato al mondo degli dèi.

⁸⁷ West 1966, pp. 44s. lo aveva già fatto in parte, con la disapprovazione di molti, mettendo in relazione il motivo con la *performance* concreta ai funerali di Alcide. In questa occasione, tuttavia, ci si aspetterebbe non l'immagine di un re il cui unico compito è di amministrare la giustizia, bensì la figura di un re guerriero come quelli omerici.

⁸⁸ Wilamowitz 1916, pp. 475 e 477. Per una panoramica sulle interpretazioni di questo passo, cfr. Stoddard 2003, p. 4s.

⁸⁹ Wilamowitz 1916, come gli altri interpreti dopo di lui, attribuisce questo diverso trattamento ad una 'evoluzione' biografica del poeta. In realtà si dovrebbe piuttosto spiegare come un segnale del differente contesto e dei differenti destinatari delle due opere. L'invettiva contro Perse e i re *dórophagoi* rimanda ad una esecuzione davanti al pubblico del villaggio *in absentia* dei re che possono così anche essere malamente apostrofati. La stessa variazione di tono nei confronti degli stessi personaggi in base ai destinatari si riscontra ad esempio anche presso i poeti kara-kirghisi (Radlov 1885, p. XVIII s.).

⁹⁰ Interessanti a questo proposito sono anche le diverse modalità di trattamento dei re e dei cantori. Le Muse scelgono i re dalla nascita, ma versano loro sulla lingua dolce rugiada che permette loro di pronunciare fluentemente 'parole di miele' senza mostrarsi loro e senza che essi stessi ne siano consapevoli. Al cantore invece danno lo strumento stesso del canto, la voce, non dalla nascita, ma apparendogli e parlandogli in una ben precisa cerimonia di iniziazione.

⁹¹ Questa differenza di piani fra re e cantori non era sfuggita al Wilamowitz 1916, 476.

adeguata all'ascolto di un canto teogonico⁹², Esiodo può riallacciarsi al tema con un saluto alle Muse, ora pienamente presenti e operanti, e con la canonica preghiera di narrare 'da principio' la Teogonia e chi 'per primo fu generato'. E le Muse entrano in scena, davanti al pubblico, e rispondono: *L' ἦτοι μὲν* posto all'inizio della successiva narrazione teogonica, crea appunto il quadro per questo flusso dalle Muse al pubblico attraverso il poeta⁹³.

Bibliografia

- Aloni 1981 = ANTONIO ALONI, *Le muse di Archiloco*, København.
- Aloni 2011 = ANTONIO ALONI, Il dono e i doni degli dèi. Sull'identità poetica di Archiloco, in: ANTONIO ALONI, MAURIZIO ORNAGHI (edd.), *Tra panellenismo e tradizioni locali. Nuovi contributi*, Messina, pp. 141-158.
- Aloni 2013 = ANTONIO ALONI, *La sanzione del canto: strategie della verità (e della falsificazione) nella poesia greca arcaica*, *Pallas* 91, pp. 27-40.
- Arrighetti 1994 = GRAZIANO ARRIGHETTI, *Esiodo. Teogonia*. Introduzione, traduzione e note di G. A., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Arrighetti 1998 = GRAZIANO ARRIGHETTI, *Esiodo. Opere*. Testi introdotti, tradotti e commentati da G. A., Torino, Einaudi-Gallimard.
- Arrighetti 2007 = GRAZIANO ARRIGHETTI, Rec. a Stoddard 2004, *Gnomon* 79, pp. 385-390.
- Assaël 2006 = JACQUELINE ASSAËL, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Louvain-Namur et al., Peeters.
- Bakker 1997 = EGBERT JAN BAKKER, *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Bakker 2005 = EGBERT JAN BAKKER, *Pointing to the Past. From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Cambridge MA-London, Harvard University Press.
- Berglie 1976 = PER-ARNIE BERGLIE, *Preliminary Remarks on some Tibetan 'Spirit Mediums' in Nepal*, *Kailash* 4/1, pp. 85-108.
- Boyer 1986a = PASCAL BOYER, *The 'Empty' Concepts of Traditional Thinking: A Semantic and Pragmatic Description*, *Man* 21, pp. 50-64.
- Boyer 1986b = PASCAL BOYER, *Tradition et vérité*, *L'Homme* 97-98, pp. 309-329.
- Boyer 1988 = PASCAL BOYER, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées Fang*, Paris, Société d'ethnologie, 1988.
- Boyer 1990 = PASCAL BOYER, *Tradition as Truth and Communication: A Cognitive Description of Traditional Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bremmer-Furley 2001 = WILLIAM DAVID FURLEY, JAN MAARTEN BREMER, *Greek Hymns. Volume I. The Texts in Translation*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Brillante 1992 = CARLO BRILLANTE, *La voce delle Muse nella poesia greca arcaica*, *Rudiae. Ricerche sul mondo classico* 4, pp. 7-37.
- Brillante 2009 = CARLO BRILLANTE, *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa, ETS.
- Burkert 1992 = WALTER BURKERT, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge MA-London, Harvard University Press.
- Burkert 2001a = WALTER BURKERT, *Die Leistung eines Kreophylos. Kreophyleer, Homeriden und die archaische Heraklesepike*, in ID., *Kleine Schriften I: Homerica*, Hrsg. von CHRISTOPH RIEDWEG, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 138-149 [= *Museum Helveticum* 29 (1972), pp. 74-85].
- Burkert 2001b = WALTER BURKERT, *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.*, in ID., *Kleine Schriften I: Homerica*, Hrsg. von CHRISTOPH RIEDWEG, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 198-217

⁹² L'immagine dei re che, con le loro dolci parole dirimono le liti instaurando armonia, così come quella del cantore che trascina il pubblico fuori della dimensione quotidiana sono 'performative' in quanto generano nell'uditorio sensazioni e disposizioni corrispondenti.

⁹³ Sull'uso di *ἦτοι μὲν* all'inizio di una narrazione come base 'dialogica' atta ad accentrare l'attenzione su quanto viene narrato in seguito e a creare le premesse per una comunicazione efficace, cfr. Bakker 1997, 81s. e n. 72.

- [=*Papers on the Amasis Painter and his World*. Colloquium Sponsered by the Getty Center for the History of Art and Humanities and Symposium Sponsered by the J. Paul Getty Museum, Malibu, Cal., J. P. Getty Museum 1987, pp. 43-62].
- Burkert 2003 = WALTER BURKERT, *Die Griechen und der Orient: Von Homer bis zu den Magiern*, München, Beck [versione ampliata di *Da Omero ai Magi*, Venezia, Marsilio editori, 1999].
- Calame 2000 = CLAUDE CALAME, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin, terza edizione (1a ed. Paris, Méridiens Klincksieck, 1986; trad. ingl. ampliata *The Craft of the Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995)
- Chadwick, Zhirmunsky 1969 = NORA K. CHADWICK, VICTOR ZHIRMUNSKY, *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cianfogni 1774 = *Saggi di poesie parte dette all'improvviso, e parte scritte dal cavaliere Bernardino Perfetti patrizio senese, ed insigne poeta estemporaneo Coronato di laurea in Campidoglio*. Raccolte e date alla luce dal Dottor Domenico Cianfogni sacerdote fiorentino Canonico dell'imperial Basilica Laurenziana, ed accademico apatista, Seconda edizione, Firenze, Stamperia Bonducciana.
- Clay 2004 = DISKIN CLAY, *Archilochos Heros: The Cult of Poets in the Greek Polis*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Day 1994 = JOSEPH W. DAY, *Interactive Offerings: Early Greek Dedicatory Epigrams and Ritual*, *Harvard Studies in Classical Philology* 96, pp. 37-74.
- Day 2010 = JOSEPH W. DAY, *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Devereux 1957 = GEORGE DEVEREUX, *Dream Learning and Individual Ritual Differences in Mohave Shamanism*, *American Anthropologist* 59, pp. 1036-1045.
- Edwards 1971 = G. PATRICK EDWARDS, *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford, Blackwell, 1971.
- Fernandez 1982 = JAMES W. FERNANDEZ, *Bwiti. An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press.
- Finkelberg 1998 = MARGALITH FINKELBERG, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford, Clarendon Press.
- Finnegan 1992 = RUTH FINNEGAN, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, seconda edizione, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press [1. ed. Cambridge, Cambridge University Press 1977].
- Foley 2006 = JOHN MILES FOLEY, *Memory in Oral Tradition*, in RICHARD A. HORSLEY, JONATHAN A. DRAPER, JOHN MILES FOLEY (edd.), *Performing the Gospel: Orality, Memory and Mark. Essays dedicated to Werner Kelber*, Minneapolis, Fortress Press.
- Ford 1992 = ANDREW FORD, *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Ford 2002 = ANDREW FORD, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-London, Princeton University Press.
- Friedländer 1914 = PAUL FRIEDLÄNDER, *Das Proömium von Hesiods' Theogonie*, *Hermes* 49, pp. 1-16.
- Gemelli Marciano 2005 = M. LAURA GEMELLI MARCIANO, *Xenophanes: Antike Interpretation und kultureller Kontext. Die Kritik an den Dichtern und der sogenannte 'Monismus'*, in GEORG RECHENAUER (ed.), *Frühgriechisches Denken*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 118-134 [Versione tedesca rivista e ampliata di *Senofane: interpretazioni antiche e contesto culturale. La critica ai poeti e il cosiddetto 'monismo'*, in MAURIZIO BUGNO (ed.), *Senofane ed Elea tra Ionia e Magna Grecia*, Napoli, Luciano, 2005, pp. 63-76].
- Gemelli Marciano 2007 = M. LAURA GEMELLI MARCIANO (ed.), *Die Vorsokratiker. Griechisch-lateinisch-deutsch. Auswahl der Fragmente und Zeugnisse, Übersetzung und Erläuterungen von M. L. G. M., Band I: Thales, Anaximander, Anaximenes, Pythagoras und die Pythagoreer, Xenophanes, Heraklit*, Düsseldorf, Artemis Verlag.
- Gemelli Marciano 2013 = M. LAURA GEMELLI MARCIANO ET AL., *Parmenide: suoni, immagini, esperienza*, a cura di LIVIO ROSSETTI e MASSIMO PULPITO, Sankt Augustin, Academia Verlag.
- Gentili 1980 = BRUNO GENTILI, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 6, pp. 17-59.

- Gentili 2006 = BRUNO GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, quarta edizione (1a ed. Bari, Laterza 1984)
- Gyaltsho = ZAMBHEY GYALTSHO, Bab Sgrung: Tibetan Epic Singers, «Oral Tradition», 16/1, pp. 280-293.
- Hoekstra 1957 = ALFRED HOEKSTRA, *Hésiode et la tradition orale. Contribution à l'étude du style formulaire*, *Mnemosyne* 3, pp. 193-225.
- Irwin 1994 = LEE IRWIN, *The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, Norman-London, Oklahoma University Press.
- Janko 1998 = RICHARD JANKO, *The Homeric Poems as Oral Dictated Texts*, *The Classical Quarterly* 48, pp. 1-13.
- Janko 2007 = RICHARD JANKO, Rec. a Most 2006, *Bryn Mawr Classical Review* 2007.03.31 (<http://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007-03-31.html>)
- Leclerc 1993 = MARIE-CRISTINE LECLERC, *La parole chez Hésiode. À la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, Belles Lettres.
- Lord 1953 = ALBERT BATES LORD, *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 84, pp. 124-134.
- Lord 1968 = ALBERT BATES LORD, *Homer as Oral Poet*, *Harvard Studies in Classical Philology* 72, pp. 1-46.
- Lord 1991 = ALBERT BATES LORD, *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Lord 2000 [1960] = ALBERT BATES LORD, *The Singer of Tales*, Second Edition, Cambridge MA-London, Harvard University Press (1a ed. 1960).
- Marinatos 2004 = NANNO MARINATOS, *The Character of Minoan Epiphanies*, *Illinois Classical Studies* 29, 25-42.
- Minchin 2001 = ELISABETH MINCHIN, *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford University Press.
- Minton 1970 = WILLIAM W. MINTON, *The Proem-Hymn of Hesiods' Theogony*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, pp. 357-377.
- Most 1993 = GLENN W. MOST, *Hesiod and the Textualisation of Personal Temporality*, in GRAZIANO ARRIGHETTI, FRANCO MONTANARI (EDD.), *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*. Atti del convegno, Pisa 16-17 maggio 1991, Pisa, Giardini, pp. 73-92.
- Most 2006 = GLENN W. MOST, *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Müller 2006 = CARL WERNER MÜLLER, *Die Archilochos-Legende*, in ID., *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 98-151.
- Nagler 1974 = MICHAEL N. NAGLER, *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Nagy 1990 = GREGORY NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Nagy 2009 = GREGORY NAGY, *Hesiod and the Ancient Biographical Traditions*, in FRANCO MONTANARI, ANTONIS RENGAKOS, CHRISTOS TSAGALIS (edd.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden-Boston, Brill, pp. 271-312.
- Notopoulos 1960 = JAMES NOTOPOULOS, *Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of Oral Poetry*, *Hesperia* 29, 177-197.
- Opland 1983 = JEFF OPLAND, *Xhosa Oral Poetry: Aspects of a Black South African Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Petridou 2015 = GEORGIA PETRIDOU, *Divine Epiphany in Ancient Greek Literature and Culture*, Oxford University Press.
- Radlov 1885 = WILHELM RADLOV, *Proben der Volksliteratur bei den nördlichen türkischen Stämmen*, V: *Der Dialekt der Kara-Kirgisen*, Sankt Petersburg, **Kaiserliche Akademie der Wissenschaften**.
- Reichl 1992 = KARL REICHL, *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structures*, New York-London, Garland Publishing.

- Reichl 2000 = KARL REICHL, *Singing the Past: Turkic and Medieval Heroic Poetry*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Reynolds 1995 = DWIGHT FLETSCHER REYNOLDS, *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Robb 1994 = KEVIN ROBB, *Literacy and Paideia in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press.
- Rösler 1980 = WOLFGANG RÖSLER, *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, *Poetica* 12, pp. 283-319.
- Segal 1974 = CHARLES SEGAL, *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*, *Arethusa*, 7, pp. 139-160 [Ristampato in ELLEN GREENE (ed.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, pp. 58-75]
- Seydou 1989 = CHRISTIANE SEYDOU, *Raison poétique contre raison graphique*, *L'Homme* 29, 50-68.
- Seydou 1991 = CHRISTIANE SEYDOU, *Bergers des mots. Poésie peule du Mâssina*, Paris.
- SEYDOU 2015 = CHRISTIANE SEYDOU, *La parole dans la culture peule: notions, représentations, pratiques*, «Cargo», 4, pp. 13-25.
- Skafté Jensen 2011 = MINNA SKAFTE JENSEN, *Writing Homer: A Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.
- Stoddard 2003 = KATHRYN B. STODDARD, *The Programmatic Message of the "Kings and Singers" Passage: Hesiod, Theogony 80–103*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 133, pp. 1-16.
- Stoddard 2004 = KATHRYN B. STODDARD, *The Narrative Voice in The Theogony of Hesiod*, Leiden-Boston, Brill.
- Strauss Clay 1988 = JENNY STRAUSS CLAY, *What the Muses Sang: Theogony 1-115*, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29, pp. 323-333.
- Strauss Clay 2003 = JENNY STRAUSS CLAY, *Hesiods' Cosmos*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Svenbro 1976 = JESPER SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund, Klassiska Institutionen.
- Tedlock 1977 = DENNIS TEDLOCK, *Toward an Oral Poetics*, *New Literary History* 8, pp. 507-519.
- Van der Heide 2008 = NIENKE VAN DER HEIDE, *Spirited Performance: The Manas Epic and Society in Kyrgyzstan*, Amsterdam (2a ed. 2015).
- Vernant 1978 = JEAN-PIERRE VERNANT, *Aspetti mitici della memoria*, in ID. *Mito e pensiero presso i Greci. Studio di psicologia storica*, seconda edizione, Torino, Einaudi [trad. italiana di *Mythe et pensée chez les Grecs. Étude de psychologie historique*, Paris, Maspéro, seconda edizione, 1971], pp. 93-124.
- Vetta 2006 = MASSIMO VETTA, *Esiodo e i due santuari dell'Elicono*, in MASSIMO VETTA, CARMINE CATENACCI (edd.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria, Dell'Orso, 53-71.
- West 1966 = MARTIN L. WEST, *Hesiod. Theogony*, edited with Prolegomena and Commentary by M. W., Oxford, Clarendon Press.
- Wilamowitz 1916 = ULRICH VON WILAMOWITZ MOELLENDORF, *Das Proömium der Theogonie des Hesiodos*, in: ID., *Die Ilias und Homer*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, pp. 463-479.
- Ying 2001 = LANG YING, *The Bard Jusup Mamay*, *Oral Tradition* 16, pp. 222-239.
- Zhirmunsky 1969 = VICTOR ZHIRMUNSKY, *Epic Songs and Singers in Central Asia*, in CHADWICK-ZHIRMUNSKY, pp. 269-339.