

ANTONIO ALONI

*La scrittura di Esiodo*\*

Nello studio della poesia greca arcaica vi è un punto che, a mio parere, merita attenzione e chiarezza: occorre distinguere meglio i diversi aspetti che riguardano la composizione, la comunicazione e la trasmissione dei testi poetici.

Se vogliamo procedere in modo schematico, occorre distinguere:

– il formarsi di una tradizione poetica (per es. le storie della guerra di Troia in una certa parte della Grecia antica);

– le performance orali di alcuni aspetti di quella tradizione, che singoli cantori realizzano nel tempo in occasione di feste civiche o di clan, o di altro ancora (il duello fra due eroi, o gli "apologhi di Alcino" ricordati in Plat. *Resp.* X 614b);

– l'eventuale formarsi di testi (orali) che superano – almeno in teoria – le dimensioni della performance di un singolo cantore;

– la messa per iscritto di testi derivati da quella tradizione.

Anche quest'ultimo evento, cioè la registrazione scritta di un testo fino a quel momento diffuso e conservato solo oralmente è, in un certo senso, una performance. Una performance di natura affatto particolare perché, sia che avvenga per dettatura a uno scrivano, sia che si realizzi per autodettatura, la scrittura impone ritmi, necessità e limiti ben diversi da quelli di una performance orale.

M.S. Jensen, ancora una volta in modo pionieristico, ha studiato in modo assai convincente il processo di scrittura che ha portato ai nostri poemi omerici<sup>1</sup>. Con più modesti intenti, qualche mese fa, Alessandro Iannucci e io abbiamo presentato a Londra una relazione dal titolo *Writing Solon*, dedicato appunto alla messa per iscritto del "libro" soloniano<sup>2</sup>.

In questo lavoro vorrei iniziare a estendere l'indagine anche alla poesia esiodea: in questo caso proseguo su un campo di indagine cui ho già dedicato un paio di saggi. Alla fine tornerò all'*epos* omerico.

In via preliminare vorrei definire il campo e gli oggetti dell'indagine. Con "Esiodo" indico non tanto un preciso poeta, della cui esistenza mi sembra lecito dubitare, quanto una tradizione poetica, diffusa prima in Beozia, e poi in tutta la Grecia<sup>3</sup>.

---

\* Il testo ripropone l'intervento svolto nella bella giornata ferrarese *Generi letterari e performance. La tradizione dell'oralità* (8 Ottobre 2012). Ne ripropone anche i limiti e le conclusioni aperte: è il passo iniziale di una ricerca che prosegue e che ha tratto utili indicazioni dalla discussione a Ferrara; spero che questa pubblicazione in tempi rapidi possa stimolare una ulteriore discussione.

<sup>1</sup> JENSEN (2011).

<sup>2</sup> Il contributo è ora in corso di stampa: ALONI – IANNUCCI (in corso di stampa).

<sup>3</sup> Per ulteriori argomentazioni e bibliografia si veda ALONI (2010, 115s.).

A Esiodo, o meglio alla tradizione poetica che a questo nome fa capo, vengono attribuiti numerosi poemi molto diversi fra loro. Qui ne prendo in esame i principali.

*Teogonia*: è un poema genealogico narrativo di 1022 versi, con parti quasi completamente catalogiche, soprattutto verso la fine, e parti dove la catena genealogica si arresta per dare luogo a più o meno ampie espansioni narrative. È preceduta da almeno 3 proemi semplicemente giustapposti l'uno all'altro: il primo è dedicato alle Muse Eliconie (vv. 1-34) e contiene il racconto dell'iniziazione di Esiodo da parte delle Muse Olimpie; il secondo è dedicato appunto alle Muse Olimpie (vv. 36-103) e ha tutti i tratti di un inno autonomo del formato degli *Inni Omerici* di dimensioni intermedie (v. sotto), con una conclusione (v. 104) che costituisce la transizione al terzo e ultimo proemio, dedicato ancora alle medesime Muse Olimpie (v. 105-15)<sup>4</sup>. Ai vv. 963s. il poema ha un primo congedo, cui segue una ripresa del canto tematicamente diversa (dalle stirpi divine si passa a quelle eroiche, nate da una divinità femminile) e finalmente ai vv. 1019ss. vi è un ulteriore congedo, dove si esprime l'intenzione di cantare i figli delle donne (e degli dèi maschi).

*Opere e Giorni*: si tratta di un poema di 828 versi, contenente una serie di precetti comportamentali a un "fratello"<sup>5</sup> Perse, perché si ravveda e migliori la propria condizione economica. Vi è poi una sezione finale (vv. 765-828) che costituisce una sorta di calendario agricolo; il poema è preceduto da un proemio (vv. 1-10)<sup>6</sup>.

*Catalogo*: si trattava di un poema genealogico, il cui contenuto era in qualche modo preannunciato dalla conclusione della *Teogonia*: narrava le stirpi eroiche discendenti dall'unione di una donna con un dio<sup>7</sup>. Il poema era suddiviso in 5 libri e è giunto frammentario; era aperto da un proemio (fr. 1 M.-W.). Dal momento che il proemio è tramandato solo in parte e da un solo papiro, non abbiamo modo di sapere se esso fosse unico o replicato, come nella *Teogonia*. Seguivano poi centinaia di micronarrazioni di varia ampiezza, non sempre coerenti con il tema proposto nel proemio: è il caso, per esempio, della ampia sezione narrativa dedicata ai pretendenti di Elena (fr. 196-204 M.-W.)<sup>8</sup>.

*Scutum*: si tratta di un poema di circa 500 versi, ma la sua peculiare struttura merita una analisi dell'articolarsi di diversi temi, in quanto aiuta a comprendere la tecnica compositiva e

<sup>4</sup> Sui tre proemi della *Teogonia* cf. ALONI (2010).

<sup>5</sup> Il perché delle virgolette sarà detto in seguito.

<sup>6</sup> A una analisi delle *Opere*, e a una definizione del loro contesto performativo, è dedicato buona parte di ALONI (2010); a esso rimando anche per la bibliografia.

<sup>7</sup> Il tema è chiaramente annunciato ai vv. 1-4 del fr. 1 M.-W.: Νῦν δὲ γυναικῶν [φῦλον ἀείσατε, ἡδύπειαι / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδε[ς, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο, / αἱ τότ' ἄρισται ἔσαν[ καὶ κάλλισται κατὰ γαῖαν / μίτρας τ' ἀλλύσαντο δ[ιὰ χρυσέην τ' Ἀφροδίτην / μισγόμεναι θεοῖσ[ιν («E ora cantate la stirpe delle donne, dalla dolce voce / Olimpie Muse, figlie di Zeus egioico / quelle che allora erano le migliori [e le più belle sulla terra / e esse si sciolsero le cinture [a causa di Afrodite aurea / unendosi con dèi»).

<sup>8</sup> Il Catalogo dei pretendenti, secondo la ricostruzione proposta da Merkelbach e West, si trovava all'inizio del libro V, mentre la genealogia di Elena, in quanto discendente di Eolo, si trovava nel libro II (fr. 23a-24 M.-W.); cf. CINGANO (2005, 118-21).

scrittoria del poeta<sup>9</sup>. Ricordo che per composizione intendo il processo di *re-composition in performance*, e che anche la scrittura è una forma di performance.

Il poema si apre con una *Eoia* di Alcmena estesa fino al v. 56; che si tratti di una *Eoia* è confermato dal fatto che i medesimi versi compaiono nel libro IV del *Catalogo*, nella sezione dedicata alla discendenza delle figlie di Pelope (fr. 193-5 M.-W.). I primi 3 vv. propongono l'argomento della *Eoia*:

Ἡ οἴη προλιποῦσα δόμους καὶ πατρίδα γαῖαν  
ἦλυθεν ἐς Θήβας μετ' ἄρῃων Ἀμφιτρώωνα  
Ἀλκμήνη, θυγάτηρ λαοσσόου Ἡλεκτρώωνος·

O quale colei che, avendo lasciato le case e la terra dei padri,  
giunse a Tebe insieme a Anfitrione guerriero,  
Alcmena figlia di Elettrione incitatore di popoli

Vi è poi una espansione dedicata alla bellezza di Alcmena (vv. 3-8): si tratta di un tema tradizionale nel *Catalogo*, che ritorna ai fr. 180, 10 M.-W. e 251a, 9 M.-W.<sup>10</sup>. Dal v. 9 al v. 47 abbiamo una ulteriore espansione dedicata alla vicenda di Anfitrione e Zeus; la sequenza è preceduta (v. 8) e conclusa (v. 47) dalla medesima formula πολυχρόσου Ἀφροδίτης, posta in clausola. Dal v. 48 al v. 56 prosegue (e si conclude) la *Eoia* di Alcmena con la nascita di Eracle e Ificle.

Al v. 57 il racconto abbandona Alcmena, e si concentra su Eracle, anzi su una precisa avventura dell'eroe: la lotta con Cicno. L'espansione si apre con un nesso (Ὅς καὶ) che sembra anche esso fare parte di un catalogo, in questo caso delle imprese di Eracle. La lotta fra Eracle e Cicno occupa il poema fino alla conclusione, che non è marcata da alcun tratto che indichi la fine del racconto. L'espansione è strutturata in tre momenti tipici e tradizionali: ai vv. 58-121 vengono presentati i due contendenti e le ragioni della contesa; questa sezione si conclude con l'esposizione da parte di Eracle a Iolao della diversa sorte capitata a lui e al fratello Ificle (il padre di Iolao). Segue la vestizione delle armi, articolata in due diverse sezioni: la prima è una scena tipica (vv. 122-40), che si interrompe al momento di imbracciare lo scudo, che diventa oggetto di una ampia digressione di tipo descrittivo (vv. 141-324), un pezzo di bravura che doveva fare parte del bagaglio di ogni buon cantore<sup>11</sup>. Infine viene narrato lo scontro mortale di Cicno contro la valentia di Eracle,

<sup>9</sup> Lo pseudo-problema della cosiddetta autenticità esiodea dello *Scutum* è una traccia significativa, ai nostri fini, per ragionare sul passaggio da tradizioni orali (legate all'autorevolezza di un 'nome' tradizionale che è garante della verità dei contenuti del poema, cf. ALONI 2013) alla formazione di un *corpus* scritto che si forma progressivamente a partire da quella tradizione poetica e è perciò un processo 'di lunga durata', difficilmente legato a un singolo "autore".

<sup>10</sup> *Scut.* 4s.: ἢ ὅα γυναικῶν φῶλον ἐκαίντο θηλυτεράων / εἶδεῖ τε μεγέθει τε ... 180, 10 M.-W.: ...]εἴνεκ' ἄρ' εἶδει ἐκαίντο [φῶλα γυναικῶν; 251a, 9 M.-W.: Εὐαίχμην, ἦ εἶδε[ι ἐκαίντο φῶλα γυναικῶν.

<sup>11</sup> L'esempio perfetto è lo scudo di Achille descritto nell'*Iliade*, ma non mancano esempi anche in altre forme poetiche, dai *Sette a Tebe* alle *Fenicie*.

la morte del figlio di Ares e, in un crescendo di eroismo eraclideo, perfino il ferimento di Ares, in una sequenza in qualche misura paragonabile al ferimento di Afrodite da parte di Diomede. Solo alla fine si capisce la ragione di tanto sconvolgimento: il desiderio di Apollo di liberare la strada che portava a Delfi dalla presenza di Cicno, evidentemente nocivo agli interessi del santuario.

Ognuno di questi poemi mostra una evidente dispersione tematica e una ancora più evidente discontinuità estetica. La cosa riguarda, nonostante le limitate dimensioni anche lo *Scutum*, che sembra oscillare fra forme poetiche diverse riunite in modo non del tutto compiuto: *Eoia*, racconto drammatizzato di una battaglia eroica, descrizione di un oggetto.

La soluzione più semplice sarebbe quella di supporre una molteplicità di autori. E così è stato fatto. Sia il *Catalogo* sia lo *Scutum* hanno nel tempo ricevuto l'etichetta di "pseudo-Esiodo". Tuttavia, anche se ci limitassimo ai due poemi considerati di norma autenticamente esiodei, restano comunque differenze fondamentali.

La *Teogonia* è sostanzialmente un poema narrativo con forti elementi catalogici e una destinazione festiva abbastanza evidente, come si deduce dall'esistenza di diversi proemi destinati a occasioni diverse; le *Opere* sono invece la registrazione di una tradizione simposiale, sotto forma di una Silloge non diversa da quella di Teognide, solo con un metro almeno parzialmente diverso; ma, a parte che delle regole di canto del simposio in Beozia non sappiamo quasi niente, nulla impedisce che l'esametro possa essere recitato e/o cantato al simposio<sup>12</sup>.

Con la menzione delle *Opere* e della raccolta teognidea come Sillogi siamo giunti a un concetto chiave per questa ricerca: la Silloge è un oggetto che esiste solo nella scrittura.

Proprio come mostrano le elegie di Teognide da una parte e le *Opere* dall'altra, la Silloge non è un testo organico e coerente, ma è al contrario l'esito più ovvio di una scrittura che non ha come prima destinazione la lettura e neppure si propone come testo da ripetere in performance, ma che costituisce da un lato la "memoria" di un poeta o di un gruppo, e da un altro la base, o l'aiuto, per una performance che da quel testo parte. Per restare a Teognide, le "catene simposiali" individuate all'interno della *Sillogi*<sup>13</sup> sono l'indicatore di cosa dovesse essere una "reale" performance simposiale della tradizione poetica raccolta sotto forma di Silloge: una sequenza di brevi interventi, affidati alla *re-composition in performance* di uno o più cantori, attraverso interventi legati fra loro per continuità, opposizione etc.<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Si veda ancora ALONI (2010). Sull'impiego dell'esametro in contesto simposiale, si può ricordare il 'ritratto' di Anacreonte fatto da Crizia in esametri (1 D.-K. = 8 G.-P.) e mal interpretato, proprio per una pseudo-questione di genere ricavata dal metro utilizzato, a un testo libresco ed erudito, di tipo prealessandrino; cf. IANNUCCI (2002, 141-51).

<sup>13</sup> Cf. ALONI – IANNUCCI (2007, 72s.); fondamentale VETTA (1984), e in seguito COLESANTI (1998); ERCOLANI (1998); CONDELLO (2002) e da ultimo COLESANTI (2011). Da questa prospettiva la Silloge può essere intesa come «il manuale poetico di un'eteria di epoca arcaica»: COLESANTI (2011, 225; cf. anche pp. 177-218 per una completa rassegna delle coppie e catene simposiali sin qui identificate dalla critica, e pp. 219-25 per una proposta di genesi del *corpus*).

<sup>14</sup> Per la performance dell'elegia teognidea cf. FARAONE (2008, in part. il cap. 4).

Come è chiaro da Teognide, e come credo di avere dimostrato per le *Opere*, la Silloge è la fissazione (completa, almeno negli intenti) di una competenza tradizionale (tutto quello che potrei dire su..., oppure tutto quello che ci siamo detti su...); questa competenza viene registrata da parte di un cantore, ma non è solo la competenza di un cantore, bensì, in tutto o in parte, di una tradizione poetica.

Nella Silloge si raccoglie il sapere che il cantore e i cantori portatori di una medesima tradizione poetica realizzano, in parte, nella performance, adattando il canto – per dimensioni, contenuti, e modi – alle singole occasioni.

Se riprendiamo la basilare distinzione di Lord fra *Song*, *Theme* e *Formula*, possiamo dire che nella Silloge vengono concentrati i capisaldi narrativi di una molteplicità di *Song*. I *Song* vengono poi realizzati impiegando i temi tradizionali legati agli eventi narrati. L'analisi accennata sopra del succedersi dei diversi temi nello *Scutum* conferma, credo, questa affermazione.

La natura composita e riassuntiva della Silloge, nel caso di Teognide e delle *Opere*, dà conto, fra l'altro, della impossibilità di definire un ritratto univoco dei comportamenti e delle caratteristiche delle persone che vengono a volta a volta interpellate o ammonite o anche insultate sotto i nomi di Cirno, l'amato dell'Io poetico, e di Perse, indicato come fratello dell'Io poetico. I due destinatari non sono due persone definite, viste in uno specifico momento della loro esistenza. Essi sono due modelli, l'uno del giovane e non sempre fedele amato, l'altro del membro del gruppo che tradisce le regole del regime di autarchia e redistribuzione vigenti all'interno del gruppo stesso<sup>15</sup>. In quanto modelli, questi personaggi non hanno una definizione univoca, ma variabile a seconda delle circostanze e del sentire momentaneo del poeta e dell'auditorio nei loro confronti.

Per riassumere: la Silloge è dunque la performance scritta di materiale tradizionale che, in altro diverso formato, viene realizzato nella performance orale. Contiene insomma la traccia tematica, più o meno sintetica e a vari livelli di elaborazione, dei canti che un cantore può realizzare nell'occasione concreta della sua performance.

Ma le osservazioni fatte qui sopra a proposito dei diversi poemi di Esiodo mostrano che la Silloge è solo uno dei formati in cui può realizzarsi la scrittura di una tradizione. Mentre la Silloge non intende riprodurre un singolo canto, esistono dei testi scritti che verisimilmente mirano proprio a essere la registrazione di un canto *orally performed*. La scrittura in questo caso registra quello che il cantore potrebbe dire o più probabilmente ha detto in una occasione concreta di canto; e ciò, pur con i condizionamenti provocati dalla natura del *medium* (scrittura) e/o del processo/evento (dettatura)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Sui destinatari delle *Opere* si veda ALONI (2010, in part. pp. 24-6).

<sup>16</sup> A questo proposito non posso che rinviare ai capp. 9 e 10 di JENSEN (2011).

L'esistenza di questo doppio aspetto della performance di scrittura appare infatti evidente proprio in Esiodo: da un lato esiste il *Catalogo* frammentario, dove le entrate si succedono continue, ognuna concentrando in pochi versi lo scheletro di storie assai ampie e complesse. Per esempio, in poco più di 30 vv. (fr. 33a M.-W. = 31 M.) è concentrata la vicenda, estesa per tre generazioni, di Tyrò, di suo figlio Neleo e dei figli di Neleo, fino all'uccisione di questi ultimi da parte di Eracle, con un abbozzo di possibile ampliamento a proposito di Nestore e di Periclimeno. Al contrario, fra i frammenti conservati, le vicende di Atalanta (fr. 72-6 M.-W.), Mestra (fr. 43 a-c M.-W.) e il "Catalogo dei Pretendenti" (fr. 196-204 M.-W.) mostrano uno sviluppo narrativo assai più ampio e compiuto.

Da un altro, lo *Scutum* è l'esito di una espansione, fino al formato di una possibile performance, di una entrata del *Catalogo* riconducibile a pochi versi o a poche decine di versi, dedicati a Alcmena e ai suoi figli; e a conferma di ciò ricordiamo che i vv. 1-56 dello *Scutum* apparivano nel *Catalogo*, proprio come *Eoia* di Alcmena, inserita nella discendenza delle figlie di Pelope.

A questo punto abbiamo identificato due performance di scrittura:

- silloge più o meno completa della tradizione relativa a un certo argomento (e/o una certa destinazione?)
- registrazione di una possibile performance (o più probabilmente di una performance già realizzata) relativa a uno o più argomenti appartenenti alla tradizione.

Tra le due performance di scrittura esiste una differenza sia nei tempi di realizzazione, sia nei supporti impiegati: qualche centinaio di versi non sono la stessa cosa che alcune migliaia. Possiamo ipotizzare che la registrazione di un testo più breve e compiuto sia legata a un evento che si vuole monumentalizzare e ricordare nel tempo. È il caso della scrittura dell'*Inno Omerico a Apollo* realizzata a Delo e poi deposta nel tempio di Artemide o dell'*Olimpica 7* di Pindaro dedicata nel tempio di Atena Lindia a Rodi, patria del committente Diagora<sup>17</sup>. Diversamente, la scrittura di una Silloge riflette l'intenzione di un singolo o di un gruppo di fissare non un singolo canto occasionale, bensì in modo complessivo i contenuti della propria specifica tradizione.

Occorre comunque tenere presente che è improbabile che i due formati che abbiamo individuato esistano allo stato puro; si tratta infatti di una categorizzazione che riguarda le procedure di registrazione scritta all'interno di una fase culturale estesa nello spazio e nel tempo. Si avranno piuttosto dei testi che tenderanno verso uno dei due formati, pur avendo alcuni tratti dell'altro formato. È il caso della *Teogonia*, che si presenta come una narrazione continua ampia e realizzabile in una singola performance, tuttavia preceduta da tre proemi, utilizzabili o utilizzati in

---

<sup>17</sup> Per l'*Inno* cf. *Certamen* 18 p. 44, 21-7 Wilamowitz (= p. 350 ll. 1-8 West); per Pindaro cf. Gorgon *FgrHist* 515F18.

occasioni diverse, e che si conclude con ben due congedi: il primo ai vv. 963s. è seguito da un nuovo diverso catalogo genealogico, e il secondo ai vv. 1019-22 preannuncia l'intenzione di procedere a un ulteriore catalogo, che dovrebbe essere quello delle *Eoie*.

Proprio questa natura di silloge riassuntiva di una competenza (e di una tradizione) poetica, oramai di stampo panellenico, costituisce il limite estetico di tanta poesia esiodea, soprattutto del *Catalogo*, che alla lettura si presenta assai inameno, molto simile a una enciclopedia eroica in formato ridotto e compilata in modo poco coerente.

Una analoga inferiorità sul piano estetico è stata avvertita anche da Aristotele (*Poetica* 59a-b) a proposito dei poemi ciclici

διὸ ὡσπερ εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίως κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίως [δὶς] διαλαμβάνει τὴν ποίησιν.

Perciò, come abbiamo già detto, anche in questo Omero deve apparire mirabile in confronto agli altri: per non aver tentato di rappresentare intera la guerra, anche se essa aveva un principio e una fine; il racconto sarebbe risultato troppo grande e non abbracciabile con uno sguardo, oppure pur misurato nella grandezza, intricato per la varietà [*sembra stia parlando del Catalogo!*]. Ricavatane invece una parte, ha fatto uso di molti episodi; per esempio con il Catalogo delle navi e con altri episodi fa procedere in lungo il poema.

La superiorità di Omero consiste dunque nel fatto che "non ha tentato di rappresentare tutta la guerra", ma che, dopo averne presa una parte (μέρος) ha fatto uso di molti episodi (ἐπεισοδίως κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς). Il rapporto che Aristotele stabilisce fra parte (μέρος) e episodio (ἐπεισόδιος) mi sembra lo stesso che esiste fra entrata di una silloge e espansione come strumento della *re-composition in performance*.

Se tentassimo di collocare le due performance di scrittura che abbiamo individuato all'interno del "modello di evoluzione per la composizione della poesia omerica", proposto in più occasioni da G. Nagy<sup>18</sup>, potremmo concludere che entrambe le performance di scrittura si collocano a un livello successivo alla formazione di una tradizione (o un *text*, come dice Nagy) panellenico<sup>19</sup> e si tratta di due diverse forme di *transcript*: «a record of performance [per es. lo *Scutum*], even an aid for performance [per es. il *Catalogo* o le *Opere*], but not the equivalent of performance»<sup>20</sup>.

Il *transcript* di una performance ha una caratteristica: registra un evento reale, con i limiti esterni (il tempo concesso) e interni (la resistenza del cantore) inerenti all'evento.

<sup>18</sup> Personalmente prediligo NAGY (1966).

<sup>19</sup> Dubito che, almeno per l'epoca arcaica, si possa parlare di testi scritti a proposito di tradizioni locali. A fronte di una comunicazione e di un costante aggiornamento in performance, davvero non vedo la ragione di una scrittura.

<sup>20</sup> NAGY (1996, 110-2, la citazione da p. 112).

Questo spiega la limitata dimensione sia dei testi appartenenti alla tradizione esiodea (*Teogonia* e *Scutum*), sia degli *Inni Omerici* maggiori. Ma la raccolta degli *Inni Omerici* è forse l'esempio più completo delle diverse performance di scrittura; la funzione di "proemio occasionale" che è peculiare degli *Inni* si riflette infatti sulla loro composizione, ma anche sulla loro scrittura.

I cosiddetti *Inni* maggiori registrano una performance, e contengono tutte e tre le sezioni che sembrano essere necessarie per l'esecuzione dell'inno in un contesto festivo: l'introduzione con la lode del dio, la narrazione di una sua avventura, il congedo con (sovente) l'intenzione espressa di passare a un nuovo canto. Fra gli altri *Inni* la maggior parte contiene solo l'esordio e il congedo. Nel primo sono raccolti gli elementi più strettamente culturali, che sono alla base di un proemio per una occasione festiva dedicata a una certa divinità (genealogia, luogo di nascita, attributi e caratteristiche); viene lasciata poi al cantore la scelta degli avvenimenti con cui completare la narrazione prima del congedo. È chiaro che mentre prologo e congedo sono più strettamente legati alla generalità dell'occasione, cioè la lode di un dio, la parte narrativa dipende sia dalla natura e dalla disposizione del pubblico, sia dalla competenza specifica del singolo cantore. Per esempio, nel caso di un *Inno a Artemide*, dopo l'esordio il cantore può scegliere fra i molti episodi che caratterizzano la dea (la vicenda di Ifigenia o di Niobe etc.) a seconda del pubblico e anche della tradizione poetica cui appartiene il cantore.

È interessante tuttavia notare che esistono, accanto ai maggiori e a quelli brevi, alcuni *Inni* "intermedi" (6 a Afrodite, 7 a Dioniso, 19 a Pan, 27 a Artemide) dove troviamo una singola, breve espansione narrativa.

In questo modo all'interno del pur limitato *corpus* degli *Inni* troviamo una casistica simile a quella presente nel *Catalogo*; in modo analogo a quanto accade negli "intermedi", nel *Catalogo* troviamo a volte delle entrate nelle quali l'enumerazione all'improvviso si interrompe per un ampliamento che copre qualche decina di versi. Come esempi possono valere i fr. 23a M.-W. e 25 M.-W.

Nel primo caso, all'interno di una sequenza in cui prevale l'enumerazione, si giunge ai figli di Clitemestra e Agamennone (vv. 13ss.): mentre a Elettra è dedicato un solo verso puramente ornamentale, Ifimede (forse già citata nella lacuna del v. 15) si guadagna una breve espansione ai vv. 17-26, mentre, subito dopo, la nascita e la vendetta di Oreste sono brevemente risolti nel giro di 4 versi (vv. 27-30).

Analogo quanto accade nel fr. 25 M.-W. = 22 M.: fra i figli di Altea per primo compare Meleagro, il cui tragico destino viene narrato in 13 versi; 4 versi poi bastano per gli altri figli (vv. 14-17), fino alla comparsa di Deianira che provoca una duplice espansione: la prima riguarda la

vicenda tragica del chitone avvelenato e della morte di Eracle, che necessita poi di una ulteriore correzione sul destino finale di Eracle (vv. 18-33).

Tutto ciò a dimostrazione del fatto che, anche all'interno di un procedere "a silloge", il cantore può deviare dallo schema base e inserire più o meno brevi ampliamenti, spinto dal suo abito comportamentale provocato da innumerevoli performance orali di quel *song*.

Qui termina la riflessione dedicata alla scrittura dei poemi esiodei. A fianco di ciò, continua a sussistere il problema dei problemi: come si accorda tutto ciò, vale a dire la definizione di due diverse modalità di *transcript*, con l'esistenza, e quindi la registrazione, di due poemi monumentali come *Illiade* e *Odissea*? Certamente ha ragione Aristotele: i poemi omerici non sono una Silloge; d'altra parte entrambi sono di gran lunga superiori alle capacità fisiche di un singolo cantore.

Ma l'aporia è solo apparente: esiste una performance orale che può essere modello di una performance di scrittura come quella che si realizzò con la registrazione del primo poema omerico messo per iscritto (io credo *Illiade*)<sup>21</sup>.

Come da diversi anni numerosi studiosi sostengono, alla base c'è la riforma delle Panatenee dei Pisistratidi, e la recitazione continua a staffetta di numerosi cantori, a formare il modello per un poema monumentale, che solo la scrittura può conservare al di là dell'occasione.

Antonio Aloni  
Università di Torino  
aaloni@iol.it

---

<sup>21</sup> Ancora una volta occorre ricordare JENSEN (1980).

## Riferimenti bibliografici

### ALONI 2010

A. Aloni, *Esiodo a simposio. La performance delle Opere e Giorni*, in E. Cingano (a cura di), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 115-50.

### ALONI 2013

A. Aloni, *La sanzione del canto: strategie della verità (e della falsificazione) nella poesia greca arcaica*, «Pallas» XCI 29-42.

### ALONI – IANNUCCI 2007

A. Aloni – A. Iannucci, *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al 5. secolo: con un'appendice sulla 'nuova' elegia di Archiloco*, Firenze, Le Monnier università.

### ALONI – IANNUCCI in corso di stampa

A. Aloni – A. Iannucci, *Writing Solon*, in Ch. Carey – L. Swift (eds.), *Iambus and Elegy*, Oxford, Oxford University Press, forthcoming (paper given at the «Iambus and elegy Conference», London, University College, 11-3 July 2012).

### CINGANO 2005

E. Cingano, *A catalogue within a catalogue: Helen's suitors in the Hesiodic Catalogue of Women (fr. 196-204)*, in R.S. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 118-52.

### COLESANTI 1998

G. Colesanti, *Un agone simposiale in Theogn. 1003-1022*, «SemRom» I 207-29.

### COLESANTI 2011

G. Colesanti, *Questioni teognidee. La genesi simposiale di un corpus di elegie*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

### CONDELLO 2002

F. Condello, *Dialoghi e diverbi simposiali nella Silloge teognidea (Theogn. 619-624, 637-640, 837-844)*, «SemRom» V 181-95.

### ERCOLANI 1998

A. Ercolani, *Theogn. 1381-1385: una nuova catena simposiale?*, «SemRom» I 231-42.

### FARAONE 2008

Ch.A. Faraone, *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*, Oxford-New York, Oxford University Press.

### IANNUCCI 2002

A. Iannucci, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna, Edizioni Nautilus.

JENSEN 1980

M.S. Jensen, *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

JENSEN 2011

M.S. Jensen, *Writing Homer: a Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab.

NAGY 1996

G. Nagy, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.

VETTA 1984

M. Vetta, *Identificazione di un caso di catena simposiale nel corpus teognideo*, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di F.M. Pontani*, Padova, Liviana, 113-26.