

Giovanni Cerri (a cura di) *Omero. Iliade. Libro XVIII: Lo Scudo di Achille. Introduzione, traduzione e commento.* Roma. Carocci. 2010. pp. 222. ISBN 978-88-430-5550-0

Nell'ambito di un progetto, coordinato da G. Cerri, che prevede la pubblicazione di singoli volumi dedicati a ciascun libro dell'*Iliade*, ad oggi sono apparsi i volumi sul libro I, con introduzione e commento di Manuela Giordano, e sul libro XVIII, con introduzione e commento di Cerri; la traduzione è quella di Cerri, apparsa nella collana dei Classici Rizzoli a Milano nel 1996.

Della traduzione mi sono già occupata nel 1997 (*Lexis*. 15. 257-9), sottolineandone soprattutto il mimetismo ritmico, tale da riprodurre la natura fondamentale bipartita dell'esametro, e l'articolazione del verso in *cola* (memorizzabili come formule ripetitive e al tempo stesso corrispondenti all'articolazione sintattica, vale a dire concettuale), una scelta particolarmente felice che ha trovato perfetto riscontro nella difficilissima pratica di rispettare i principi teorici. D'altro canto Cerri ha avuto stretti rapporti con l'Urbino di Bruno Gentili, un ambiente universitario caratterizzato da competenza e innegabile sensibilità per la metrica greca arcaica e per la traduzione letteraria. Meno condivisibile mi appariva allora la teoria che indicava in un lessico semplice e non letterario la cifra del linguaggio omerico (e su tale posizione credo incida piuttosto l'appassionata 'riscoperta' di Vico da parte dell'autore)¹. Tale teoria, enunciata da Cerri nel 1996 (quando fu insignito del premio «Città di Monselice» per la traduzione dell'*Iliade*), era più sfumata nelle *Avvertenze* premesse alla traduzione, laddove il lessico omerico veniva descritto come sintesi «inimitabile tra distanza epica e realismo, tra forme del linguaggio quotidiano e forme tradizionali di sapore arcaico» (p. 96), e ora è ulteriormente precisata, ma non snaturata, dalla notazione che se il linguaggio della traduzione è sempre quello parlato, «il tono è, o almeno vorrebbe essere, marcatamente epico» (p. 58). È certo difficile non solo rendere, ma addirittura immaginare, la miracolosa comprensione ecumenica, per così dire, di un impasto linguistico composito (del tutto fittizio, mai 'parlato' in nessun luogo e in nessun tempo, e dunque, almeno in questo senso, 'letterario') quanto è composito il carattere della cultura rappresentata nei poemi: il flusso sonoro, l'abitudine all'ascolto, e l'impatto emotivo, erano evidentemente tali da superare molto probabili lacune nella comprensione di singoli vocaboli (i dubbi di tale natura saranno del resto tipici di lettori, o meglio di critici-lettori, come gli Alessandrini). Il lessico omerico è pertanto impossibile per chiunque da riprodurre filologicamente, considerate anche le 'forzature' morfologiche cui è sottoposto, ma la 'cantabilità' del ritmo cercato da Cerri, la ripetitività delle formule e di interi versi (osservata, senza cedere al nostro gusto per la *variatio*), la fluidità che riesce ad ovviare ai più duri

¹ A tal proposito si veda almeno il suo lungo saggio, dal titolo *G.B. Vico e l'interpretazione oralistica di Omero*, in CERRI (1985).

iperbati, all'ambiguità fra soggetto e oggetto, rispettando però l'*enjambement* significativo, rende il distanziamento, e insieme la fruibilità aurale, ben percepibili in una traduzione che, al di là dell'impostazione teorica, centra a mio avviso l'obiettivo del 'tono epico' (l'unico elemento troppo colloquiale, almeno nel lessico di questo libro iliadico, è in fondo soltanto un «non siete stufi» fatto pronunciare a Ettore al v. 287).

A parte la traduzione, i due volumi sembrano condividere, se pur non esplicitamente, anche la teoria fondamentale. È vero che, a differenza del lavoro di Manuela Giordano, incentrato su aspetti politici e giuridici e sulla competizione di poteri², sulla natura anzi del potere stesso, quello di Cerri supera i limiti del libro (e d'altro canto l'episodio dello Scudo si presta a tale operazione) e affronta i più ampi problemi della struttura dell'*Iliade*, della composizione dei poemi omerici, della sincronia e della diacronia, la questione omerica, insomma. Ma come la Giordano pensa a «una fase ateniese nella *composizione* o nell'*aggiornamento* della contesa» (p. 34; corsivo mio), e definisce il I libro «un'unità autonoma, quasi un poema in piccolo» (p. 35), così Cerri è persuaso di una lunga gestazione dei poemi, fra il secolo VIII e il VI, e dell'ampliamento per episodi³. A proposito dell'episodio delle nuove armi forgiate da Efesto, avanza infatti la duplice ipotesi che costituisca un'innovazione, o che la descrizione dell'attuale scudo si sovrapponga a quella, relativamente più antica e ancora in elaborazione, di un diverso scudo.

Il volume dedicato da Cerri al libro XVIII comprende un'*Introduzione* (*L'ira di Achille: una metamorfosi*), intesa a collocare il libro nella struttura del poema e a valutare la funzione dello Scudo nell'ambito del libro (pp. 9-53), una *Nota alla traduzione* (pp. 55-62), quindi il *Testo greco* e la *Traduzione* (pp. 63-98), infine il *Commento* (pp. 99-111), una buona *Bibliografia* specifica, molto aggiornata (pp. 211-8), e una utile *Appendice* sulle *Particolarità prosodiche e metriche* (pp. 219-22).

Essendo pensato in particolare per gli studenti universitari di Letteratura greca (come dimostrano le note del *Commento*, tali da chiarire le forme, soprattutto verbali, più complesse, e gli elementi morfologici propriamente 'omerici', ma anche ricche di osservazioni desunte dagli *scholia* e di valutazioni sulle atetesi alessandrine), il lavoro è per necessità didattiche ed editoriali sintetico, ma non per questo meramente informativo. Lo studioso prende anzi una posizione netta rispetto al panorama degli studi omeristici, maturata nel corso di anni di lavoro dedicati non solo al testo omerico in quanto tale, ma anche alla storia della questione omerica, da Vico ad Havelock, sino agli attuali sviluppi, con significativi approfondimenti sul rapporto oralità-fissazione mnemonica-

² Con approccio prevalentemente storico e retorico; sono assenti i rinvii alla filosofia del diritto, per la quale si vedano almeno BONANNI (1992) e MITTICA (1996) e (2007), testi a mio avviso utili sui rapporti di potere *nei* due poemi, e *fra* i due poemi.

³ A partire almeno dall'importante contributo di CERRI (1986).

scrittura, un rapporto indagato dal punto di vista filologico e antropologico (J. Goody è uno dei suoi autori, insieme con R. Finnegan)⁴, e su quello fra poesia omerica e filosofia in Platone⁵: tutto finisce per tenersi strettamente e armonicamente.

Cerri recupera l'opinione di Schadewaldt⁶ sul libro XVIII come nuovo inizio del poema, punto di svolta che segnala il passaggio dalla prima alla seconda ira vendicativa di Achille, destinata a placarsi solo nel libro XXIV, quindi sottolinea coerentemente i numerosi legami che il libro intrattiene con quello iniziale. Ma la coerenza, o meglio la «compattezza del testo in nostro possesso» (p. 47), che a questo punto comprende l'intero poema, non dipende a suo avviso da un autore unico (come oggi si ritorna da più parti a sostenere⁷, attribuendogli addirittura entrambi i poemi⁸) e dalla sua intenzione compositiva (non è insomma un poema organico in cui l'inizio e la fine sono preordinati, e la parte centrale dipende dal primo e prelude alla seconda), deriva bensì da un lento e costante sviluppo «fra VIII e VI secolo a.C., nell'ambito di un certo numero di centri rapsodici, impegnati ad aggiornare e perfezionare ciascuno il suo testo non senza un confronto continuo con i testi che intanto venivano approntati negli altri centri» (p. 46). Inevitabile a questo punto che la compattezza risulti «incrinata da una serie di lezioni alternanti», e che riveli molteplici «punti di sutura degli interventi rapsodici che si sono succeduti nel tempo». Nonostante ciò, «tutte le varianti testuali e gli interventi rapsodici debbono essere ritenuti equipollenti, autentici e autoriali, perché l'autore è costituito per l'appunto da questa vasta pluralità di autori» (p. 47), che collaboravano tra loro, nei singoli centri e a livello panellenico⁹. Come appare evidente, Cerri si muove in difficile equilibrio fra sostanziale compattezza del poema e multiautorialità, equilibrio che lo studioso riesce a mantenere assumendo che «ogni intervento implicava rifacimenti scaltriti e ristrutturazioni mirate del tutto» (p. 50): non interpolazioni sporadiche, dunque, da espungere con fede sicura nei metodi della filologia (come per lo più riteneva l'Analisi tedesca dell' '800 e della prima metà del '900), e nemmeno incongruenze giustificate con la derivazione da altri, precedenti poemi (posizione assunta dalla Neoanalisi, sia quella originaria, scrittoria, sia quella successiva, più

⁴ Penso in particolare a GOODY (1968) e a FINNEGAN (1977), un testo, quest'ultimo, davvero dirompente, la cui tesi principale era che la scrittura, a differenza di quanto aveva sostenuto LORD (1960), con ampio seguito, non determinava l'immediata fine della cultura orale.

⁵ Cf. CERRI (1991) e (2007).

⁶ Studioso da lui amato, tanto da premettere alla traduzione del 1996 proprio un suo saggio su *La composizione dell'Iliade*, uscito postumo a Frankfurt am Main nel 1975 e tradotto, per la prima volta in Italia, da C. Groff (7-61). L'altro autore, da sempre presente a Cerri, è senz'altro MURRAY (1934⁴).

⁷ Penso in particolare al recentissimo *The Making of the Iliad* di WEST (2011), soprattutto perché, come Cerri, lo studioso ritorna alle «epoch-making *Iliasstudien*» di Schadewaldt (1938), giungendo tuttavia a conclusioni opposte, vale a dire appunto all'autore unico.

⁸ Così, fra gli altri, JANKO (1992) nel monumentale commento cantabrigiense all'*Iliade*.

⁹ Modello che risale a MURRAY (1934⁴), ed è stato ampliato da NAGY (1995), a partire da *An Evolutionary Model for the Making of Homeric Poetry: Comparative Perspectives*: oralista convinto, Nagy passa tuttavia dalle originarie modificazioni «in performance» a quelle «in transmission».

conciliante con l'oralità)¹⁰, ma accrescimento per episodi, tali da 'agire' anche retroattivamente e prospetticamente. Maggiore spazio Cerri ha dedicato al noto pregiudizio per cui la struttura unitaria è indice di autore unico nel suo ampio lavoro sul concetto di 'poema tradizionale'¹¹, là dove ha sostenuto esplicitamente ciò che in questa sede rimane per certi versi non del tutto chiarito, vale a dire l'interazione dinamica fra oralità e scrittura «perché le *performances* influiscono sulle registrazioni scritte nella stessa misura in cui i diversi libri rapsodici influiscono sulle *performances*» (Cerri 2002, 21).

La preparazione delle armi di Achille ad opera di Efesto sembra perfetta a Cerri per illustrare, e confermare, la sua tesi. L'«eventualità di un'elaborazione tardo-arcaica dello Scudo» (che lo studioso afferma sulla base della nozione di mimesi, a suo avviso operante in questa scena, come vedremo) può essere difesa nonostante le numerose allusioni alle nuove armi dell'eroe, disseminate dal libro XVI al XXII, tramite un'opera di rifacimento «inteso a integrarla poeticamente [...] in un testo sostanzialmente nuovo», oppure si potrebbe alternativamente pensare alla costruzione delle armi «presente nel testo in elaborazione [...] soppiantata dall'attuale, che [...] si concentra sulla decorazione dello scudo» (p. 50).

Concordo pienamente con Cerri sulla molteplicità autoriale, anche a mio avviso evidente nei poemi omerici, e come lui attribuisco a una forma di interazione fra oralità e scrittura la loro apparente unitarietà, garantita dai rimandi e dalle anticipazioni interne. Ma il punto di 'svolta' dell'*Iliade* mi sembra da riconoscere nel libro IX¹², che serve a congiungere i due più ampi temi di Ira e Vendetta, il secondo innescato dall'intervento di Patroclo, episodio funzionale appunto all'ampliamento del piano 'originario', e a sua volta causa di un ulteriore, inevitabile episodio che prevede le nuove armi di Achille. Il processo di formazione dei poemi, lento e probabilmente dovuto a corporazioni di aedi come ritiene Cerri¹³, è a mio avviso caratterizzato da *ampliamento* di temi grazie all'inserzione di motivi diffusi nei canti epici circolanti (o tramite il *raddoppiamento* della sequenza, come risulta forse più evidente nell'*Odissea*, grazie ai noti *doublets* segnalati da

¹⁰ Sulla Neoanalisi, si veda *Commento*, pp. 109s.

¹¹ Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico: il concetto di 'poema tradizionale' (CERRI 2002, 7-34).

¹² Cf. NANNINI (1995).

¹³ Che tuttavia non credo si facessero chiamare Omeridi, almeno in origine, «quasi fossero gruppi familiari davvero discendenti per linea di sangue» da Omero (p. 46). Accolgo la teoria di DURANTE (1976) che fa piuttosto derivare il nome di Omero dagli Omeridi. Lo studioso si è avvalso della denominazione del bosco di *Homarion*, *Hamarion*, o *Amarion* (che presuppone a sua volta un termine arcaico per 'assemblea', *omaros* o *omaris*), presso Elice in Acaia (luogo nel quale la lega achea teneva assemblee comuni, sacro a Zeus Homarios), per dare ragione non solo degli elementi radicali immediatamente rilevabili in *homer-*, ma anche per rafforzare l'ipotesi che con l'epiteto *Homeros*, secondario rispetto a *Homarioi*, *Homaridai*, si segnalava in origine la funzione sacrale, comunitaria, del cantore, e non le modalità del suo canto. Secondo Durante, infine, l'assemblea generale per una festa comune doveva essere l'occasione, e avvenire nel luogo giusto, perché dei rapsodi si sfidassero, così come nella festa panionia di Delo, poi nelle Panatenee ateniesi. Identica evoluzione avrebbe subito il nome proprio *Thamyris*, cantore tracio che fa la sua comparsa nell'*Iliade* (II 595), evidentemente collegato a *thamyris*, 'assemblea, riunione del popolo' (come si desume da una glossa esichiana).

Fenik), e insieme da *contrazione* di saghe locali mano a mano integrate (il ‘panellenismo’ come lo intende Nagy), ma anche dall’elaborazione di ‘snodi’ *ad hoc*, e infine da ‘giustificazioni’ in nome della congruenza e della verosimiglianza (numerossime, e in quanto tali ‘sospette’, a proposito delle nuove armi), queste ultime segnali di un testo ormai fissato, sul quale si può intervenire anche retroattivamente, stendendo come una rete, a maglie pur sempre larghe, ma tale da suscitare quella impressione di ‘compattezza’ che resiste addirittura alla lettura, ma non alla dissezione critica¹⁴. D’altro canto le ‘giustificazioni’ hanno un senso e una funzione solo se si considera il poema cosiddetto monumentale. La recita di singoli brani o episodi non avrebbe infatti creato problemi all’uditorio, se non al momento in cui le *performances* si fossero susseguite secondo un ordine stabilito, e di seguito, dunque molto tardi, nel VI secolo, a quanto ne sappiamo (senza con ciò dimenticare che interventi razionalizzanti macroscopici potevano essere nei testi già scritti raccolti per le Panatenee). Se è l’intervento di Patroclo, con lo scambio delle armi, a rendere necessarie le nuove armi di Achille, esse costituiscono allora *in toto* una grande innovazione nell’ambito dello sviluppo secondario, e qualora lo Scudo presentasse delle caratteristiche peculiari rispetto al resto del poema, la seconda delle ipotesi avanzate da Cerri apparirebbe più probabile, dunque avremmo una descrizione dello Scudo che si sovrappone e ‘vince’ su una diversa costruzione delle armi.

Proprio la sezione dedicata all’*Estetica della mimesi* (pp. 34-9), che propone la singolarità dello Scudo, mi sembra destinata a suscitare maggiori riflessioni e approfondimenti. A differenza di Becker (1995), il quale nella mimesi riconosce il principio operante nella descrizione dello Scudo con maggiore evidenza, ma anche in altre parti del poema – un principio che collega mimesi verbale a mimesi iconografica, ponendole sullo stesso piano –, Cerri sottolinea invece il fatto che l’«imitazione selettiva del reale» (cioè la mimesi aristotelicamente intesa), si affaccia proprio, e soltanto, nei versi dedicati allo Scudo, dove viene espressa addirittura tramite i termini chiave con i quali il concetto verrà in seguito espresso (così in XVIII 539 «Come [ὅς τε] uomini veri, s’affrontavano etc.» e soprattutto in XVIII 548s. la terra «sembrava [ἐφ’κει] proprio arata, / benché fosse d’oro [ἐοῦσα]»). Nei versi citati farebbe la sua comparsa la nozione di «“verosimile” artistico», alla quale si contrapporrebbe anche la nozione di «“essere” [...], a dimostrazione di quanto [essi] esprimano un’estetica già matura» (p. 35)¹⁵. L’indagine condotta da Becker sullo Scudo (e sulle altre descrizioni iconografiche all’interno del poema) è inevitabilmente più ampia¹⁶,

¹⁴ All’argomento ho dedicato un lavoro, attualmente in corso di stampa, dal titolo *Razionalismo, iperrazionalismo e stratigrafia a proposito delle due armature di Achille*.

¹⁵ Nel *Commento*, Cerri rimanda anche a Platone e al *Timeo*: «Come Efesto ricrea sullo scudo l’immagine fittizia del mondo, imitando i dati della realtà, così il dio “demiurgo” imita i modelli ideali [...]» (p. 164).

¹⁶ E si estende anche al concetto di θαῦμα (la ‘meraviglia’ che lo scudo e le altre armi, «belle» ma non tali da salvare Achille, susciteranno in chiunque le vedrà, come recitano i vv. 466s.), a mio avviso da approfondire, proprio in nome dell’«estetica già matura». R. Scully ha analizzato tutti gli effetti che lo scudo produce sull’uditorio interno, trascurando però anch’egli il fatto che la ‘meraviglia’, confinata alle parole di Efesto, dovrebbe proprio per questo essere l’effetto

essendo proprio alla mimesi dedicato l'intero volume, con sottili e condivisibili differenziazioni fra reale imitato, *opus* e *artifex*, descrittore e ricevente esterno, ma il sistema mi sembra meno convincente quando egli lo applica al resto del poema, al proemio in particolare (la coincidenza dei risultati deriva più da un identico schema sintattico, a mio avviso, che da uno stesso principio metapoetico operante), per cui la descrizione dello scudo ha ottime probabilità di appartenere a uno strato più recente del poema.

Se confrontato alla descrizione della tela di Elena, istoriata con la materia che l'aedo utilizza per il poema, una tela che sta insomma 'facendo' un'*Iliade* iconografica, lo Scudo davvero si segnala per elementi suoi propri, soprattutto per il particolare tipo di materiale poetico che vi compare (prossimo però a quello delle similitudini)¹⁷. Già Di Donato¹⁸ aveva segnalato «un problema di coerenza» fra il contenuto dei quadri descritti e il mondo degli eroi: «Manca nello scudo l'ideologia che sostiene per intero il vivere e l'operare di coloro che assediano Troia e ne tornano vittoriosi. Manca la convivenza, la compresenza mitologica di dèi ed eroi che pure è sostanza dell'epica». Ci troveremmo a suo avviso di fronte «a una paradossale intromissione nel mondo eroico dell'epica», nella quale «il quotidiano, il reale *compresente alla fase aedica*¹⁹ [...] fa irruzione se pur solo raffigurato nello scudo»²⁰. Per Cerri, invece, il contrasto fra materiale epico-eroico e scene raffigurate nello scudo è, ancora una volta, esito di un pensiero 'filosofico'. Mentre l'*Iliade*, poesia narrativa, «racconta la vita umana [...] attraverso il mito», le figurazioni dello scudo «sono rappresentazioni della vita umana tramite uno strumento diverso [...], sono pittura, fotografia *ante litteram*. Di conseguenza, debbono prescindere dal mito e raccontare finalmente e direttamente la vita degli uomini» (p. 45): vita umana rappresentata in sequenza temporale nel poema, «nella fissità atemporale», nella «perennità del divenire», sullo scudo. La via indicata da entrambi gli autori, vale a dire la focalizzazione su ciò che è assente dalle figurazioni dello Scudo (convivenza di uomini e dèi, e ideale eroico, da un lato, dall'altro diversi 'tempi' del poema e della vita rappresentata – una sorta di vita stilizzata, in quanto non individualizzata, la sola che può eternare, almeno a mio avviso –, tempi che si completano a vicenda), mi sembra quella che può condurre a una soluzione ben più soddisfacente della diffusa teoria che nello scudo vede un espediente retorico (digressione che allenta la tensione o che viceversa la acuisce), oppure soltanto la contrapposizione fra mondo ideale e mondo reale.

che l'oggetto produce sul ricevente esterno, su tutti i riceventi dislocati nel tempo. Per la 'meraviglia' come *pathos* che mette in rapporto il narratore, descrittore in questo caso, con il pubblico, si veda in particolare già MARG (1957).

¹⁷ Per il rapporto fra Scudo e similitudini cf. *Commento*, p. 197.

¹⁸ DI DONATO (1996, 227-53). Posizione che oggi ribadisce in un breve saggio dedicato a *Diacronia di civiltà. Lo scudo rivisitato*, DI DONATO (2010, 15-21).

¹⁹ Corsivo mio, per segnalare la differente impostazione per quanto concerne la datazione relativa dello scudo.

²⁰ DI DONATO (1996, 252).

Quanto al *Commento*, nel quale spesso sono recuperate le note, sempre chiare e informate, che A. Gostoli ha apposto alla traduzione del 1996, si segnalano in particolare le pagine dedicate al processo rappresentato sullo scudo (pp. 171-81), e alcune note che completano il quadro generale delineato nell'*Introduzione*, in particolare quelle relative alla tecnica formulare – da «strumento che semplifica», a elemento stilistico che dona solennità, ma spesso «rifunzionalizzata a fini di allusività interna» (p. 139)²¹ – e alle ricapitolazioni – «necessarie a livello rapsodico», per la contestualizzazione del singolo episodio, ma anche «sottolineatura poeticamente significativa della struttura generale», a livello di «poema monumentale» (p. 156) –, nonché l'analisi delle atetesi alessandrine (pp. 166s., 189, 597s.). A proposito dell'ultima atetesi, relativa ai vv. 604s., sarebbe forse valsa la pena di citare l'«integrazione spuria», per così dire, riportata da Ateneo («e fra loro accompagnava la danza con la cetra l'aedo divino»), dal momento che inserisce la figura dell'aedo (addirittura di Omero, per alcuni) nel poema, e proprio recentemente è stata presa in considerazione come modo per «ovviare all'assenza della figura del cantore nella scena dello Scudo di Achille [...] perché evidentemente ci si rendeva conto dell'anomalia di tale assenza»²², ritenuta tanto singolare da dover essere in realtà intenzionale, nell'ambito di una *querelle* fra le arti. Se l'aedo fosse stato davvero rappresentato dall'artigiano, le due arti si rifletterebero l'una nell'altra: «E il fatto che ciò sia appunto evitato non tende, al contrario, a determinare un sensibile sbilanciamento a tutto vantaggio dell'arte poetica?» (p. 72). Non condivido il punto di vista di Sbardella (e rimango persuasa di una parità, non meno interessante, fra le due arti, sulla base soprattutto della scena di Elena e della sua tela), ma certamente anche questa esegesi fa parte di una affascinante storia della ricezione del testo.

Simonetta Nannini

Università di Bologna

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica

Via Zamboni, 32

I – 40126 Bologna

simonetta.nannini@unibo.it

²¹ Anche in questo caso lo slittamento da oralità a fissazione del testo risulta evidente: solo nel secondo caso l'allusività può avere un ruolo.

²² SBARDELLA (2010, 72).

Riferimenti bibliografici

Becker, A.S. (1995) *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham. Rowan & Littlefield Publ.

Bonanni, M. (1992) *Il cerchio e la piramide. Le origini del politico nell'epica omerica*. Bologna. Il Mulino.

Cerri, G. (1985) G.B. Vico e l'interpretazione oralistica di Omero. In Gentili, B., Paioni G. (a cura di) *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*. Roma. Edizioni dell'Ateneo. 233-52.

Cerri, G. (1986) Lo statuto del guerriero morto nel diritto della guerra omerica e la novità del libro XXIV dell'*Iliade*. Teoria dell'oralità e storia del testo. In Id. (a cura di) *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*. Atti di una ricerca interdisciplinare svolta presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Roma. Edizioni dell'Ateneo. 1-48.

Cerri, G. (1991) *Platone sociologo della comunicazione*. Milano. Mondadori.

Cerri, G. (2002) Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico. In *QUCC*. N.s. 70/1. 7-34.

Cerri, G. (2007) *La poetica di Platone: una teoria della comunicazione*. Lecce. Argo (III ed. aggiornata e ampliata di *Platone sociologo della comunicazione*).

Di Donato, R. (1996) Omero: forme della narrazione e forme della realtà. Lo scudo di Achille. In Settis, S. (a cura di) *I Greci. Storia Cultura Arte Società*. Vol. II/1. Torino. Einaudi. 227-53.

Di Donato, R. (2010) Diacronia di civiltà. Lo scudo rivisitato. In D'Acunto, M., Palmisciano, R. (a cura di) *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti della giornata di studi. Napoli, 12 maggio 2008. Pisa-Roma. Serra editore. 15-21.

Durante, M. (1976) *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. 2: Risultanze della comparazione indoeuropea*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.

Finnegan, R. (1977) *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge. Cambridge University Press.

Goody, J. (1968) *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge. Cambridge University Press.

Janko, R. (ed.) (1992) *The Iliad: a Commentary. Vol. IV. Books 13-16*. Cambridge. Cambridge University Press.

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

Marg, W. (1957) *Homer über die Dichtung*. Münster. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung (= *Orbis Antiquus*. 11).

Mittica, P. (1996) *Il divenire dell'ordine. L'interazione normativa nella società omerica*. Milano. Giuffrè.

Mittica, P. (2007) *Cantori di nostoi. Strutture giuridiche e politiche delle comunità omeriche*. Roma. Aracne.

Murray, G. (1934⁴) *The Rise of Greek Epic* (1907). Oxford. Clarendon Press.

Nagy, G. (1995) An Evolutionary Model for the Making of Homeric Poetry: Comparative Perspectives. In Carter, J.B., Morris, S.P. (eds.) *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*. Austin. University of Texas Press. 163-79.

Nannini, S. (1985) *Nuclei tematici dell'Iliade. «Il duello in sogno»*. Firenze. Olschki.

Sbardella, L. (2010) *Erga Charianta*. Il cantore e l'artigiano nello Scudo di Achille. In D'Acunto, M., Palmisciano, R. (a cura di) *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti della giornata di studi. Napoli, 12 maggio 2008. Pisa-Roma. Serra editore. 65-81.

West, M.L. (2011) *The Making of the Iliad*. Oxford. Oxford University Press.