

Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia

a cura di Ettore Cingano

Estratto



Edizioni dell'Orso
Alessandria 2010

Esiodo a simposio. La performance delle *Opere e Giorni*

Antonio Aloni

Rispetto a Omero, la collocazione storica di Esiodo appare più chiara e fondata. Esiodo ci comunica il suo nome, la terra di provenienza – la minuscola Ascra in Beozia –¹ addirittura uno spaccato di ‘questioni famigliari’ – le vicende del padre e la sua morte, l’esistenza di un fratello – e informazioni su almeno un impegno professionale: un ἄγών poetico in occasione dei giochi funebri di un aristocratico euboico, Anfidamante di Calcide (*Op.* 650 ss.). Dal ricordo di questa unica trasferta si origina una ricca tradizione pseudo-biografica, che troviamo infine registrata nell’*Agone di Omero e Esiodo*. Secondo questo racconto – di età imperiale (successiva a Adriano), ma formulato su materiale antico, anche se non si può essere certi quanto antico –² i due poeti parteciparono assieme all’agone e alla fine Esiodo ne riuscì vincitore. Notiamo subito che, a parte il nome e il luogo dell’investitura da parte delle Muse, tutte le altre informazioni ‘personali’ (si vedranno poi le ragioni delle virgolette) sono contenute nelle *Opere*.

Si tratta, tuttavia, di una identità a mio parere ingannevole, paragonabile a quella proclamata dal poeta dell’*Inno omerico a Apollo*, che appunto afferma di essere Omero (vv. 172-74).³

Più precisamente, credo che ‘Esiodo’ sia, proprio come ‘Omero’, il nome, non necessariamente antico, che una tradizione poetica localizzata in questo caso nel continente (soprattutto o inizialmente in Beozia) ha assunto come anello iniziale di una catena ininterrotta di canti, originariamente rivelati dalle Muse appunto a questo proto-poeta.

Il paradosso apparente di questa affermazione va spiegato. West⁴ ritiene, credo con ragione, che il nome di Omero venga inserito come quello del

¹ Si veda ora Edwards 2004 e la discussione qui in seguito.

² Sul *Certamen* cf. Arrighetti 1987, 167-70 e più recentemente Beaulieu 2004, 104 con ulteriore bibliografia; l’articolo è prezioso anche per l’analisi delle notizie ‘biografiche’ su Esiodo e soprattutto sulla sua morte; sull’eroizzazione del poeta: Calame 1996b.

³ Si veda, con ampia bibliografia, Nagy 1996c, 42-43 e note relative. Segnalo inoltre, il capitolo ‘Hesiod and the Poetics of Pan-Hellenism’ in Nagy 1990a, 36-82: un saggio magistrale che sta alla base di molte riflessioni contenute in questo lavoro.

⁴ West 1999, 364 e 376-79.

capostipite della tradizione che noi diciamo omerica relativamente tardi, nel corso, o più probabilmente nello scorcio, del VI sec.⁵ una tradizione, quindi, ‘omerica’ solo a partire da quel momento. Lo stesso, credo, accade con Esiodo, il cui nome nel proemio del testo scritto della *Teogonia* vale appunto da *sphragis*,⁶ rivolta a marcare (o marchiare) la tradizione medesima.⁷

Siamo di fronte, in altre parole, a una tradizione poetica che continua a rifarsi a ‘Esiodo di Ascra’, anche quando diviene panellenica, e soprattutto quando, superati i confini della Beozia, inizia a circolare in area attico-ateniese, e qui viene probabilmente fissata, non senza esserne influenzata, sia sotto il profilo della dizione, sia sotto quello dei contenuti.⁸

Il fatto che il nome di Esiodo resti sempre legato alla minuscola Ascra, e non vaghi fra dieci patrie come quello di Omero, indica la maggiore localizzazione della tradizione, almeno fino al momento del suo passaggio a tradizione panellenica. E con ‘localizzazione’ intendo il legame con feste e occasioni centrate sul territorio beotico.

Tutto ciò può valere come premessa. Nostro scopo non è indagare la biografia di Esiodo (anche per ragioni che appariranno meglio in seguito), è bensì quello di definire le destinazioni, o se vogliamo le occasioni, per le quali i poemi esiodei che noi possediamo erano composti e comunicati.

Forme e modalità di fissazione scritta della tradizione esiodea

I poemi esiodei, come quelli omerici, sono la registrazione mediante scrittura di testi appartenenti a una tradizione poetica orale. Fino al momento della loro fissazione scritta, ammesso che esistessero nella forma

⁵ West 1999, 379-82.

⁶ Sulle modalità con le quali viene impressa la *sphragis* autoriale nella *Teogonia*, cf. Calame 2004, 17-19.

⁷ Il nome di Esiodo è, dal punto di vista etimologico (ved. la rassegna delle opinioni antiche in Most 2006, 176-77 e la messa a punto, peraltro non conclusiva, sempre in Most 2006, XIV-XVI), assai meno parlante di quello di Omero: quest’ultimo, qualunque ne sia il significato (ved. West 1999, 374-76 che sostiene un percorso per cui il nome del poeta deriva da quello della gilda poetica degli Omeridi, ma *contra* ved. Nagy 2004, 58-59 n. 31), è riconoscibile appunto nella gilda degli Omeridi, e è, come quello di Agesicora, significativo della funzione. Per quanto riguarda Esiodo, benché siano quasi certi i collegamenti con ὄδοc e con un verbo come ἴημι oppure ἴδομαι, sembra tuttavia difficile ricavare da ciò un senso.

⁸ Sui mutamenti intervenuti nella tradizione esiodea e sulla registrazione, ved. da ultimo Pavese 1998, 81-83 (che riporta in larga parte le tesi sostenute in Pavese 1972); inoltre Nagy 1990a, 61-63; per il *Catalogo* si veda West 1985, 164-71.

a noi nota grazie alla registrazione, i poemi erano composti, comunicati, tramandati, ricomposti etc. sempre oralmente. In altre parole, la scrittura non ha nulla a che fare né con la composizione né con la trasmissione più antica dei testi che fanno parte della tradizione esiodea.

Occorre tuttavia introdurre qui una riflessione che raccordi quanto appena detto con il fatto che noi, della tradizione esiodea, possediamo dei testi scritti, che in un qualche momento sono stati scritti, con qualcuno che li ha scritti.

Per quanto la cautela si imponga, credo che anche per Esiodo, e in particolare per la scrittura dei poemi a lui attribuiti, valga quanto si va accertando per i poemi omerici, appunto nella comune prospettiva di 'letteratura orale' che essi esprimono.⁹ La registrazione scritta non dipende da una intenzione letteraria (in pratica, quella di produrre un testo per la lettura) e nemmeno utilitaristica di un singolo poeta, ma mira soprattutto a produrre un oggetto di pregio, la cui esistenza materiale attesta, nel tempo e nello spazio, la potenza e la 'felicità' del suo detentore.¹⁰ In alternativa al 'testo come monumento', esiste la possibilità di un testo registrato come 'aiuto alla performance', uno strumento d'uso ristretto, che non sostituisce la performance che resta in ogni caso il *medium* della comunicazione e della trasmissione del testo.¹¹

A meno di non datare la composizione dei poemi a un assai poco probabile V secolo,¹² la registrazione scritta va considerata in stretta connessione con il processo di 'composition in performance'.¹³ E all'interno del processo di 'composition in performance' dobbiamo ancora distinguere due diverse forme di performance, che potremmo chiamare di 'comunicazione' e di 'registrazione'. La prima è l'usuale performance del rapsodo di fronte al suo pubblico o ai suoi pubblici (usuale per lui, ovviamente). La seconda

⁹ La cautela risiede nella necessità di considerare lo specifico esiodeo, senza affondarlo nel grande oceano omerico. Nel corso di questo lavoro, mi sono più volte tornate in mente le parole di R. Martin (1992, 11), secondo il quale lo studio di Esiodo è sovente una sorta di 'by-product' di quello dedicato a Omero.

¹⁰ Cf. Aloni 2006a, in part. 109-18. Credo che si possa accettare il fatto che in epoca arcaica la scrittura – che certo esiste – non ha ancora la funzione di veicolo privilegiato della memoria culturale. Si veda anche Loscalzo 2003, 85-96 e 116-19.

¹¹ Per questo concetto, cf. p. es. Nagy 1996b, 112 e in generale 109-14 per i vari tipi di registrazione scritta.

¹² Solo una datazione così tarda, infatti, darebbe una qualche credibilità a una scrittura autonoma, cioè dipendente dalla volontà dell'autore e con un intento letterario, di un poema tradizionale, in precedenza eseguito e tramandato oralmente.

¹³ Lord 1960, in part. 13 (63). Una formulazione sintetica in Nagy 1996a, 17; in proposito è fondamentale Nagy 1996b.

è quella, totalmente diversa, che conduce alla registrazione del testo: mediante la scrittura (ma non credo) o la dettatura.¹⁴

Nella performance di comunicazione il cantore è condizionato dall'occasione della festa (per un dio, per un morto etc.), dal contesto performativo (un agone, con le sue regole), dal pubblico e dai rapporti di forza all'interno di questo: chi comanda e chi in definitiva si configura come committente diretto o indiretto.

Assai diverso è il caso della performance di registrazione: a tutto il VI secolo – e quindi in una cultura, va ribadito, in cui la scrittura non era (ancora) un *medium* autorevole della tradizione poetica – occorre trovare una ragione per cui qualcuno si sobbarchi l'impresa di fare mettere per iscritto qualcosa che comunque sarà sempre fruito oralmente; in pratica qualcosa che nessuno leggerà.¹⁵ Impresa lunga e costosa, le cui ragioni non consistono, come a noi pare naturale, nel desiderio di produrre un testo per la lettura.

Le notizie, di varia antichità e autenticità, relative a operazioni di scrittura di testi poetici, che non siano i poemi omerici, appaiono tutte riguardare testi di limitata estensione, compatibili con una performance rapsodica e destinati a essere dedicati come offerta a una divinità. È il caso dell'*Inno a Apollo* che, testimone il *Certamen* (18, p. 44.21-27 Wilamowitz = pp. 350-51 West), gli abitanti di Delo avrebbero fatto scrivere su una tavola di legno e poi dedicato nel tempio di Artemide. I Beoti che abitavano intorno all'Elicona, a loro volta, indicarono a Pausania (9.31.4) una tavola di piombo (uno strano materiale per una dedica) con inciso un testo delle *Opere* di Esiodo: di quale antichità non è dato sapere; ma su questo punto si tornerà nelle conclusioni. Lo storico Gorgon (*FGrHist* 515 F 18) riferisce che la *Olimpica* 7 di Pindaro fu dedicata, scritta a lettere d'oro, nel tempio di Atena Lindia.¹⁶ A questi casi occorre aggiungere che Eraclito dedicò la sua opera nel tempio di Artemide a Efeso.¹⁷

Da queste testimonianze appare chiaro che la scrittura è qualcosa che poco ha a che fare con la lettura o la fruizione; le sue ragioni vanno cercate fuori o oltre la fruizione del testo.¹⁸

La creazione di un testo scritto come oggetto di valore, testimone e memoria materiale di un evento per qualche motivo straordinario, è tutta-

¹⁴ Le ragioni per cui ritengo che i poemi tradizionali siano stati – di norma – registrati attraverso un processo di dettatura sono esposte nel luogo citato alla n. 10.

¹⁵ Jensen 1999, 27-29.

¹⁶ Per una rassegna critica di queste registrazioni antiche, cf. Calame 1996b, 54-56.

¹⁷ Si veda Heraclit. 22 A 1 D.-K. = Diog. Laert. 9.6.

¹⁸ Jensen 1999, 26-29.

via solo una delle possibili ragioni per cui, in epoca arcaica, si sia proceduto a una registrazione scritta di un poema tradizionale. Come si è già accennato, esiste la possibilità di una scrittura a uso, per così dire, interno al mondo dei rapsodi; di una tale procedura, tuttavia, mancano esempi anteriori al V sec.¹⁹

Va qui detto che gli studi nei quali il problema della registrazione dell'e-pos è affrontato in una prospettiva oralista sono quasi tutti dedicati alla scrittura dei poemi omerici. È perciò opportuno cercare di capire in che misura le specifiche caratteristiche dei poemi esiodei possano avere influito sulle modalità e le ragioni della loro registrazione scritta (e quindi, inversamente, in quale misura la registrazione scritta dei poemi abbia influito sulla conformazione dei testi giunti in nostro possesso).

A parte l'origine geografica delle diverse tradizioni, la differenza più vistosa fra i poemi omerici e quelli esiodei è di tipo quantitativo.

Da una parte poemi monumentali di decine di migliaia di versi, dall'altra composizioni che, con l'eccezione del *Catalogo*, superano (di poco) i mille versi solo nel caso della *Teogonia*. Una tale differenza, a parte la valentia dei cantori, si spiega soprattutto con il fatto che alla base vi sono due diversi modelli reali di performance. Per Esiodo vi è la performance festiva e agonale più antica e diffusa, basata essenzialmente sulle capacità e la resistenza del singolo cantore. Per Omero vi è invece la monumentale performance panatenaica, istituita dai Tiranni di Atene, che prevedeva una successione di cantori, dove il cantore che subentrava proseguiva il racconto dal punto in cui il precedente l'aveva lasciato.

In effetti, vi è un accordo ampio fra gli studiosi sul fatto che il testo che noi possediamo dei poemi omerici dipenda in larga parte da quello che fu registrato all'epoca dei Tiranni ateniesi, come conseguenza della riforma degli agoni rapsodici alle Panatenee.

Per quanto riguarda Esiodo, i termini sono meno precisabili, ma è quasi certo che noi abbiamo gli esiti di un testo che fu registrato in ambito ateniese, forse nel corso del VI sec., in circostanze che non conosciamo (per il *Catalogo* West avanza alcune ipotesi),²⁰ ma che rinviando ancora una volta all'entourage dei Pisistratidi.²¹

¹⁹ Nagy 1992, 41-43.

²⁰ West 1985, 168-71.

²¹ L'Attica e la seconda metà del VI sec. sono indicati da Pavese 1998, 81. La sostanziale coerenza della dizione esiodea, messa in luce da Janko 1982 (in part. le tavole riassuntive alle pp. 72-74), mi sembra soprattutto indizio di una registrazione scritta avvenuta in un breve arco di tempo.

La ridotta dimensione dei poemi esiodei permette di ipotizzare, accanto alla registrazione voluta da un committente esterno, anche la possibilità di una scrittura realizzata come aiuto alla performance, e perciò interna al mondo dei rapsodi. La dimensione del *Catalogo* non fa – da questo punto di vista – alcuna difficoltà; anzi, a favore di una registrazione a uso rapsodico parla la sua peculiarità di poema catalogico, risultante dalla sommatoria di storie diverse, accomunate sotto il profilo tematico, ma disponibili per performances parziali, a seconda delle circostanze fisiche e politiche dell'occasione.

I due diversi scenari qui delineati implicano un diversificarsi dei parametri che condizionano la performance di registrazione. Anzitutto si modificano i ruoli del pubblico e del committente. Nella performance di registrazione viene meno il controllo istantaneo esercitato dal pubblico che partecipa alla performance. Il committente, nel caso di una registrazione rapsodica, non esiste, o piuttosto è il rapsodo stesso e quanti altri avranno accesso al testo scritto come aiuto alla performance. I poemi esiodei, inoltre, non sembrano condizionati da un intento monumentale paragonabile a quello che possiamo riconoscere alla base della registrazione omerica (necessariamente ossequiosa nei confronti di una vigile committenza), e è lasciata perciò al cantore una maggiore possibilità di seguire le proprie abitudini compositive e performative.

Sia nel caso di Omero sia in quello di Esiodo, comunque, la performance di registrazione è ulteriormente condizionata da due fattori diversi, uno negativo e uno potenzialmente positivo. La scrittura, o la dettatura, hanno un ritmo ben diverso dalla recitazione: mettere su papiro, o qualche altro supporto, le parole del cantore richiede un tempo diverso e assai superiore a quello dell'emissione. Il cantore è perciò costretto a andare contro il proprio fondamentale habitus comportamentale, che Lord e poi Peabody hanno definito come 'sempre avanti'.²² La registrazione, tuttavia, con le sue pause e magari con l'aiuto di uno scriba esperto della materia, permette di riflettere sul proprio procedere, di selezionare episodi e personaggi, di ampliare e ornare senza la tirannia del tempo e della fatica fisica.

Diverso, per le ragioni appena accennate, mi sembra però l'esito di questo fattore nel caso dei poemi omerici e esiodei.²³ La necessità di riprodurre nel testo dettato la dimensione continua e monumentale della performance panatenaica ha spinto il cantore a inserire, con mirabile perizia,

²² Lord 1960, 128 (208): «egli (il cantore) è abituato a pensare in avanti, mai indietro e poi avanti!». Cf. anche Peabody 1975, 231-36.

²³ Una dettagliata descrizione dei caratteri di questa particolare performance nel caso dei poemi omerici in Jensen 1999, 29-33, e anche Jensen 1997, 139-41 e 144.

ampliamenti descrittivi e narrativi, e soprattutto a collocare nel corpo della narrazione dell'ira di Achille (che si svolge nell'ultimo anno di guerra) episodi chiaramente riferiti agli inizi della stessa, come la costruzione del muro oppure la *teichoscopia*. Episodi per lo più intesi a fornire all'ascoltatore quanti più elementi possibili del quadro generale entro cui l'ira di Achille si colloca.²⁴

Per i poemi esiodici le sollecitazioni sul cantore sono meno forti, così come meno eccezionali paiono le attese della eventuale committenza. Il cantore sembra perciò essersi limitato (si fa per dire) a impiegare nella registrazione il complesso della propria competenza relativa al canto richiesto, inserendo nel testo registrato anche sezioni – come i proemi – che sono fra loro chiaramente alternative, ma che appunto appartengono tutte alla competenza del poeta.²⁵

Le peculiari condizioni della performance di registrazione spiegano, per parlare di Esiodo, il fatto che la *Teogonia* si apra con tre (o forse quattro) proemi diversi, che a mio parere sono chiaramente alternativi, ma appartengono tutti alla competenza del poeta che ha dettato il testo.

Il primo occupa i vv. 1-35: vi è una invocazione alle Muse Eliconie (v. 1), delle quali si enumerano gli attributi fondamentali; segue un ampliamento (o il resto di un ulteriore proemio?) dedicato all'iniziazione del poeta a opera delle Muse, questa volta Olimpie (v. 25) – con la *sphragis* – e una transizione generica al canto. Questo segmento, iniziazione poetica e *sphragis*, rispetto alla parte proemiale vera e propria ha in realtà una sua autonomia, segnalata anche dalla comparsa di una diversa epiclesi delle Muse. I tentativi di rendere ragione della transizione da una Musa all'altra sono talmente tanti e diversi, da indurre il sospetto che una ragione vera non esista a livello contestuale; la *sphragis* di Esiodo – e della tradizione che da lui prende nome – deriva, appunto tradizionalmente, la propria sanzione di verità dalle Muse dell'Olimpo. E basta.

Ai vv. 36-103 vi è un nuovo proemio: in esso sono invocate le Muse Olimpie (v. 52, con la necessaria enumerazione degli attributi), delle quali viene altresì tracciata la genealogia, cui seguono due ampliamenti dedicati rispettivamente ai *basileis* e agli aedi; infine ai vv. 104-15 vi è un terzo proemio, nel quale sono ancora invocate le Muse, una prima volta senza una specifica collocazione geografica, che ricompare invece alla conclusione del proemio (v. 114: ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,

²⁴ Per importanti osservazioni, svolte sotto il profilo narratologico, di questo aspetto della composizione dell'*Iliade*, cf. Rengakos 2006, 185-86.

²⁵ Per il concetto di sezioni alternative nella registrazione scritta, cf. Rossi 1997, in part. 11-17.

‘queste cose a me dite, Muse che abitate case olimpiche’); all’iniziale invocazione generica segue invece una sorta di sommario del poema (la *Teogonia*) che seguirà.

Nelle performances di comunicazione il rapsodo sceglieva il proemio più adatto all’occasione; nella registrazione è risultato del tutto naturale metterli in sequenza, a formare una sorta di prontuario rapsodico. Anche questo è un elemento che induce a ritenere che i poemi esiodici potrebbero essere un testo registrato come aiuto alla performance.

Performance e occasione

Veniamo ora a parlare in modo più puntuale delle occasioni che fanno da sfondo alle performances esiodiche.

Anche in questo caso, sembra opportuno tenere presente quanto si è appurato, credo con buon fondamento, a proposito di Omero. Una tradizione antica connette sia la performance di narrazioni eroiche come quelle di Omero, sia Omero stesso e gli Omeridi con le grandi feste panelleniche, e anche locali di significativa importanza, in contesti di tipo agonale.²⁶ Dei dettagli si potrà poi discutere, ma la situazione di base è chiara, come attestano anche i proemi (gli *Inni omerici*), composti appunto per adattare la performance epica di tipo eroico-narrativo ai diversi contesti festivi e agonali.

Per Esiodo le cose sono più complesse, soprattutto perché più eterogenei sono i poemi giunti fino a noi.

In questa sede prenderemo in considerazione solo quei poemi che ci sono giunti completi o dei quali abbiamo una quantità significativa di frammenti. In pratica: *Teogonia*, *Opere e Giorni*, *Scudo* e *Catalogo delle donne*. Non sono in questo contesto rilevanti i problemi relativi alla attribuzione di un singolo poema a un singolo autore, perché quello che qui interessa non è una autorialità di tipo personale, bensì l’appartenenza di tutti questi poemi a una comune tradizione poetica, quella esiodica.²⁷

Rispetto a tutti gli altri poemi tramandati sotto il nome di Esiodo,²⁸ i quattro di cui parleremo rappresentano uno specimen in grado di coprire le diverse ‘performance arena’²⁹ impegnate dalla poesia esiodica.

²⁶ In generale Nagy 2004; sul caso più noto, quello delle Panatenee ateniesi, si vedano West 2001, 17-19 e Nagy 2002.

²⁷ Cf. Nagy 1990a, 80: «In sum, it seems preferable to treat all Hesiodic poems, including the fragments, as variable manifestations of a more extensive phenomenon, which is Hesiodic poetry».

²⁸ Per un attento, e conciso, quadro degli altri poemi tradizionalmente attribuiti a Esiodo, cf. Most 2006, LIX-LXIII.

²⁹ Secondo la definizione di Foley 1995, 47-49.

Esiodo catalogico-eroico

Anzitutto abbiamo due poemi genealogici, basati sul principio compositivo e strutturale del catalogo: *Teogonia* e *Catalogo delle donne*. Entrambi si collocano bene in feste e agoni di carattere panellenico, se pure di un panellenismo un po' ristretto.

In particolare, la *Teogonia* – almeno il suo corpo centrale con le grandi genealogie divine – sembra riflettere davvero un punto di vista panellenico.³⁰

Le coordinate geografiche e culturali del *Catalogo* assomigliano invece molto a quelle di altre opere genealogiche, come quella di Ferecide (recentemente studiata da P. Dolcetti),³¹ che – pur con una visione assai ampia – tengono soprattutto d'occhio gli interessi di una zona e di un clan. Ovviamente, nel caso del *Catalogo* – di cui non conosciamo l'estensione originaria, che doveva tuttavia assommare a svariate migliaia di versi (in almeno 5 libri) – possiamo pensare, rispetto al testo messo per iscritto, a performances parziali, 'ritagliate' sull'occasione e sugli interessi e le esigenze del pubblico.

Meno chiara è la destinazione dello *Scudo*. Dal punto di vista formale il poema si apre con una modalità identica a quella che introduce le singole voci del *Catalogo*:³²

Scut. 1-3

ἦ οἴη προλιποῦσα δόμους καὶ πατρίδα γαῖαν
ἦλυθεν ἐς Θήβας μετ' ἀρήτιον Ἀμφιτρώωνα
Ἄλκμήνη, θυγάτηρ λαοκόου Ἡλεκτρώωνος·

O ancora quale, abbandonate le case e la terra del padre,
giunse a Tebe, seguendo Anfitrione bellicoso,
Alcmena, figlia di Elettrione adunatore di genti. (trad. S. Romani)

Lo *Scudo* si presenta dunque come l'espansione narrativa di una voce di un catalogo, secondo una tecnica compositiva che troviamo applicata anche negli *Inni omerici* maggiori, dove la narrazione centrale espande la struttura essenziale che troviamo esemplificata negli altri *Inni*. Inoltre la presenza di un analogo canto descrittivo tradizionale in *Iliade* 18 (vv. 478-607: lo scudo di Achille) permette l'ipotesi che la destinazione fosse una performance non dissimile da quella (festiva e agonale) delle storie eroiche e/o genealogiche.

³⁰ Cf. Tsagalis 2006, 114-20.

³¹ Dolcetti 2004.

³² Cf. Most 2006, LV.

Esiodo 'irregolare'

Restano le *Opere*, su cui vale la pena di soffermarci, perché credo che il quadro di riferimento sia diverso, perché assai diverso dagli altri è il poema.

Per prima cosa diciamo che mancano notizie antiche attendibili connesse con la performance di questo poema.³³

Occorre poi considerare la usuale definizione di 'didascalico', come strumento atto a definire il poema: dal punto di vista della cultura greca arcaica una simile etichetta dà poco o punto senso.³⁴ Infatti ogni poema arcaico, e soprattutto ogni poema esametrico, è enciclopedico – come ci ha insegnato Havelock –,³⁵ e insegna attraverso la memoria del passato remoto, prossimo e anche del presente; esso ricorda, fa ricordare, fa fare: è la funzione 'pragmatica' della poesia arcaica, indagata da Gentili.³⁶ Ma questo riguarda appunto quasi tutta la poesia arcaica: nel *Primo Partenio* di Alcmane (fr. 3 Calame) il coro, dopo la narrazione mitica, e prima di esplodere nella gnome riassuntiva e pragmatica 'c'è una vendetta degli dei' (v. 36), scandisce le norme comportamentali che il canto ha insegnato al coro e il coro insegna all'auditorio: 'che nessun uomo fino al cielo cerchi di volare, / né tenti di sposare Afrodite' (vv. 31-32).

Didascalico è concetto recente, che presuppone un rapporto preciso e 'moderno' fra emittente e ricevente; non possiamo insomma scambiare le *Opere* con un manuale del bravo fattore o con il calendario di Barbanera.

Anche la categoria della 'wisdom poetry'³⁷ è poco utile. Comprende parole di sapienza che vanno dalla saggezza apollinea e oracolare alla favola di tipo esopico, dal poema di Parmenide fino ai poemi sumeri, egiziani o irlandesi, tutti con origini e struttura, funzioni, destinazioni, modalità di performance diversi e peculiari. Qui interessano, ripeto, non i contenuti, ma le occasioni di performance e i fruitori originari del poema.

Di conseguenza, le domande da porsi sono: chi recita le *Opere*? Di fronte a chi? In che occasione? Perché? Altre ne potremmo aggiungere, ma accontentiamoci di queste.

³³ Secondo il *Certamen* (12-13, pp. 40-41 Wilamowitz = pp. 336-41 West) Esiodo avrebbe recitato un segmento (vv. 384-93) delle *Opere* all'agone calcidese, procurandosi così la vittoria. La notizia non è tuttavia verificabile, e con ogni probabilità è autoschediastica.

³⁴ Cf. anche Rossi 1997, 21.

³⁵ Si veda almeno il capitolo 4 'L'enciclopedia omerica', in Havelock 1983.

³⁶ Gentili 1995, 5 e 45; Aloni - Iannucci 2007, 86-87.

³⁷ In proposito si vedano le pagine sempre importanti di West 1978, 3-25 e ancora Most 2006, LXVI-LXVII.

In assenza di testimonianze dirimenti, l'unica possibilità è rivolgerci al testo, alla ricerca di eventuali tratti generici (cioè di genere) che ci permettano di restituire, o almeno ipotizzare, l'occasione per noi perduta.³⁸

Come è tradizione, partiamo dal proemio.

Il saggio di Calame (1996a) dedicato al proemio ha un titolo significativo: 'Le proème des *Travaux* d'Hésiode, prélude à une poésie d'action'; in esso appare subito in evidenza la componente pragmatica di tutto il poema.

Fin dal proemio, lo scopo della performance è chiaro: raddrizzare, o addirittura ristabilire la giustizia, così come fa Zeus, sarà compito dell'Io poetico, con l'aiuto delle Muse. A questa presenza perentoria dell'Io poetico non corrisponde, almeno nel proemio, alcuna *sphragis*, volta a segnalare l'autorevolezza e l'autorialità del canto che seguirà. Come già si notava all'inizio, il proemio delle *Opere* non contiene, a differenza di quanto accade in uno dei proemi della *Teogonia*, né il nome del poeta, né alcuna altra *sphragis* esplicita.³⁹ Paradossalmente, ma non troppo, tutte le informazioni 'biografiche' delle *Opere* potrebbero riferirsi a un altro poeta, appartenente alla medesima tradizione poetica di quell'Esiodo che 'firma' la *Teogonia*. Se vogliamo evitare il paradosso, occorre però dire che l'Esiodo del proemio delle *Opere*, proprio nel luogo tradizionalmente destinato allo scopo, non sente il bisogno di proclamare la propria identità. Non certo perché modesto, né perché l'ha già fatto nella *Teogonia*, bensì perché il problema dell'identità non esiste, in ragione di una diversa destinazione del canto, segnata da una profonda, e soprattutto immutabile nei suoi tratti di fondo, familiarità con i propri destinatari.⁴⁰ Ancora una volta, non si tratta di una familiarità personale: le *Opere* sono un canto che presuppone un pubblico più selezionato e unanime di quanto può essere il pubblico di una grande festa, panellenica o locale che sia. È questa una caratteristica delle *Opere* di cui dovremo tenere conto.

Peculiare, e comunque diverso da quello proprio dell'epos eroico è poi il

³⁸ Il riferimento è ovviamente ai lavori di G. Nagy, e in particolare a Nagy 1995.

³⁹ Non vi è dubbio che i vv. 646-62 delle *Opere* siano una *sphragis*, che rinvia alla sezione della *Teogonia* che ricorda l'incontro con le Muse sull'Elicona; si tratta però di una *sphragis* che può essere sia personale, sia genericamente volta a individuare una tradizione poetica, che fa capo alla Beozia e alle Muse dell'Elicona (cf. Tsagalis 2006, 105-106). Peraltro il rinvio alla *Teogonia* non sembra affatto puntuale, perché in questo ultimo poema il luogo dell'iniziazione poetica è certamente l'Elicona, ma le Muse protagoniste dell'episodio sono quelle Olimpiche, e non quelle Eliconie, ricordate nelle *Opere* (vv. 658-59).

⁴⁰ Tsagalis 2006, 128 sottolinea l'ansia del poeta della *Teogonia* a definirsi come autore.

rapporto con le Muse: Calame ha mostrato come l'invocazione alle Muse delle *Opere* si configuri più come un inno cletico (che invoca la presenza di un dio e ne chiede l'assistenza) che come un proemio epico. Il rapporto fra poeta e Musa non è infatti di totale dipendenza, come è nell'epos che narra eventi lontani, ma si basa su una richiesta di assistenza generica che prescinde dai contenuti.⁴¹ Alla fine del proemio le Muse sembrano quasi destinate a non fare nulla: a Zeus è chiesto di raddrizzare la giustizia, e spetta all' 'Io' dire cose ἐτήτυμα a Perse. Una tale relazione con le Muse è analoga a quella di un testo elegiaco come il fr. 1 W. di Archiloco o alla definizione della Musa come ἐπίκουρος nella *Elegia per Platea* di Simonide.⁴² Ricordiamo che invece nella *Teogonia* a dire cose (talvolta) vere (ἐτήτυμα) sono proprio e solo le Muse.⁴³ Ma l'argomento e la destinazione della *Teogonia* sono del tutto diversi da quelli delle *Opere*.

Inoltre il sistema enunciativo che sta alla base del proemio è articolato intorno alla relazione fra 'Io' e 'Tu'; il rapporto fra le due persone è inteso a senso unico, senza cioè che vi sia alcuno spazio dialogico disponibile per una inversione dei ruoli fra emittente e destinatario. È una relazione analoga, o almeno assimilabile, a quella che possiamo trovare in Ibico, nei riguardi di Policrate, in Saffo, nei riguardi di Attis, in Teognide, nei riguardi di Cirno.⁴⁴

Infatti alla conclusione del proemio destinatario delle parole dell'Io poetico non sono più le Muse, bensì un 'Tu' appartenente alla realtà (poetica, beninteso) della performance.

Già nel proemio, dunque, si manifestano alcuni, non trascurabili tratti che accomunano le *Opere* con composizioni non epiche, e in particolare con la *Silloge* teognidea; in Teognide infatti dall'invocazione alle Muse (e alle Cariti, v. 14) si passa alla menzione di Cirno (v. 19), rispetto al quale l'Io poetico manifesta la propria intenzione di porsi come maestro di saggezza e verità (vv. 26-27); in modo e con intenti del tutto analoghi nelle *Opere* si passa dalle Muse a Perse.

⁴¹ Pucci 1996, 192-93.

⁴² Simon. fr. 10-18 W. Cf. Aloni - Iannucci 2007, 102-105.

⁴³ Vale forse la pena di sottolineare questa 'ansia' esiodea in relazione alla verità del canto. Garantita dalle Muse, o sostenuta dalla benevolenza delle stesse, la verità non è solo – come di norma – una esigenza primaria del canto; è qualcosa di più, che il poeta sottolinea e difende. Questa ansia di essere, o almeno di proclamarsi veritiero accomuna i proemi sia della *Teogonia* sia delle *Opere*, dove appare addirittura preminente rispetto all'interesse a firmare il poema (ved. *supra*). Ciò sembra la conseguenza di una situazione non pacifica, anzi contrastata e messa in discussione per il cantore e per la tradizione – genealogica in un caso, sapienziale e politica nell'altro – di cui è portatore.

⁴⁴ Calame 1996a, in part. 174-75.

Questa presenza, diffusa in tutto il poema, della prima persona dell'Io poetico e della seconda di un interlocutore e destinatario privilegiato, appunto Perse, è un tratto generico di grande importanza. Nella poesia esametrica a noi pervenuta l'Io poetico si manifesta solo nei proemi – come è il caso degli *Inni omerici* o del primo proemio della *Teogonia* – oppure nelle sezioni con un forte carattere proemiale – come è il caso del breve proemio che introduce il 'Catalogo delle navi' (*Il.* 2.484-93). La presenza di un interlocutore (che non siano le Muse) cui si rivolge l'Io poetico è ancora più rara. Vi sono alcuni casi peculiari e isolati in Omero, legati soprattutto ai nomi di Menelao e Patroclo nell'*Iliade*, e di Eumeo nell'*Odissea*:⁴⁵ si tratta sempre di allocuzioni *am Phantasma*, legate a momenti particolarmente patetici o, nel caso di Eumeo, a probabili necessità metriche.⁴⁶

Peraltro, 'Io', vale la pena notarlo ancora, non dice nelle *Opere* quale sia il suo nome. 'Tu' invece ha anche un nome: Perse. Proprio le caratteristiche che a questo 'Tu' sono attribuite nel corso del poema contribuiscono a suggerire una natura stratificata e di silloge per le *Opere*. Esse appaiono talmente mutevoli e contraddittorie, che fanno di Perse un personaggio non già reale, ma di genere, in grado cioè di riflettere svariate circostanze e esigenze di un medesimo genere di performance. Anche per ciò vale il parallelo con Cirno, che nella *Silloge* sembra talvolta un ragazzo modello e talaltra un poco di buono.⁴⁷

A proposito di Perse si possono ricordare alcuni punti della analisi che West dedica al personaggio:⁴⁸ ai vv. 35 ss. Perse è ammonito a non prolungare la disputa, ora che ha ottenuto quel che voleva con la corruzione dei giudici, ma al v. 396 sembra inopinatamente ridotto in miseria. D'altra parte i vv. 213 ('e tu, Perse, ascolta giustizia, e non fomentare violenza', trad. S. Romani) e 275 ('ascolta giustizia, scorda del tutto violenza', trad. S. Romani) possono difficilmente essere rivolti a uno che è privo di tutto e si affida alla carità altrui. Dalla situazione miserabile in cui si è ridotto, Perse sembra risollevarsi inopinatamente quando, alla conclusione della sezione

⁴⁵ Menelao 7x, p. es. *Il.* 4.127; Patroclo 8x tutte concentrate in *Il.* 16, p. es. *Il.* 16.787; Eumeo 15x, p. es. *Od.* 14.55. Si possono aggiungere i casi di Melanippo (solo *Il.* 15.582) e di Apollo (2x: *Il.* 15.365 e 20.152).

⁴⁶ Si vedano i commenti di Kirk in Kirk 1985, 343 *ad Il.* 4.127; Id. 1990, 247 *ad Il.* 7.104, e di Hoekstra 1984, 197 *ad Od.* 14.55. A differenza dell'opinione prevalente, Yamagata 1989 ritiene che l'impiego di tali espressioni non abbia in generale alcuna funzione o significato particolari.

⁴⁷ Questo parallelo, peraltro, si trova già nei *Prolegomena* all'edizione di Teognide di F. G. Welcker: cf. Welcker 1826, LXXVII-LXXVIII.

⁴⁸ West 1978, 33-40.

dedicata ai lavori agricoli, gli vengono dati consigli su come e quando mettersi in mare per commerciare i propri surplus agricoli. West conclude che le *Opere* non possono essere spiegate a partire da una sola situazione personale, e che i 'failings' che caratterizzano Perse non solo sono differenti in differenti contesti, ma che sono determinati dai contesti stessi a volta a volta, e in alcuni casi inventati sulla base del contesto.⁴⁹

Ciò significa che nel testo che noi leggiamo si accumulano parti diverse appartenenti a un genere che si adattava a una molteplicità di situazioni, e che aveva un canto adatto per ogni circostanza. Al momento della registrazione per iscritto, il cantore ha riversato tutta la sua competenza (o forse una parte) all'interno di un singolo testo, senza appunto curarsi che esistesse una totale coerenza fra le parti. Tanto lui quel testo non lo leggeva, e è del tutto opinabile che quel testo sia stato scritto per essere letto: al più, come si diceva prima, poteva essere un aiuto (ma non un copione) per la performance. Ma la scelta degli episodi e delle cose da dire spettava ancora una volta al cantore attuale, esattamente come in una situazione di totale oralità (il pubblico non aveva sotto gli occhi alcun 'libretto' su cui seguire il canto del poeta!).

Peraltro, il frequente ricorso alla deissi di seconda persona non implica di necessità che Perse sia presente alla performance; la deissi può benissimo essere, come nei casi omerici appena ricordati, *am Phantasma*; le ragioni di ciò appariranno più chiare in seguito.

Oltre a Perse, c'è anche un altro interlocutore, ingombrante anche se egualmente assente (credo): si tratta dei *basileis*. Dal punto di vista pragmatico i re sono talvolta designati con la terza persona ('essi'), talvolta con la seconda ('voi'). Ma anche sui *basileis* occorrerà ritornare, soprattutto per definirne meglio il rapporto con l'Io poetico.

Una deissi così articolata e estesa con punto d'origine l'Io poetico sembra estranea alle circostanze performative dell'epos sia eroico e narrativo, sia catalogico e genealogico. Una tale estraneità può costituire un ulteriore indizio di una diversa destinazione e di un diverso contesto esecutivo.⁵⁰

⁴⁹ West 1978, 35-36. Non si può tuttavia dimenticare che esiste una vasta letteratura che mira a mettere in luce la profonda (molto profonda invero) coerenza della figura di Perse, oltre che quella complessiva del poema. Ricordo, di recente, Clay 1993 e 2003, 34. D'altra parte, le incoerenze e le contraddizioni legate alla figura di Perse erano già nell'Ottocento oggetto di riflessione da parte della critica analitica, fino ai casi estremi di Schoemann 1869 e di Kirchhoff 1889, che immaginavano una molteplicità di poemi, messi assieme dal solito redattore.

⁵⁰ A interlocutori che sono «in tutto o in parte frutto della finzione» ha pensato di recente anche Pucci 1996, 201, che però vede in ciò un segno della scrittura nel testo delle *Opere*, destinate fin dall'inizio a una diffusione scritta.

Nell'epos, aggiungiamo, il ricorso a una simile deissi caratterizza soprattutto quelle performances interne alla narrazione, dove si realizza uno scontro fra due interlocutori: in tali casi il punto d'origine non è l'Io poetico, ma il personaggio che a volta a volta prende la parola. Esempi di ciò possono essere il *neikos* fra Achille e Agamennone nel primo canto dell'*Iliade* o la cosiddetta rassegna di Agamennone nel quarto (vv. 223 ss.), dove il comandante, per incitare le sue truppe disorientate per la ferita di Menelao, non trova di meglio che correre dall'uno all'altro dei suoi subalterni e coprirli di insulti per risvegliarne l'ardore, ricevendone peraltro appropriate risposte.⁵¹ Tali segmenti, come ha mostrato Martin, rimettono in scena ('reenact'), all'interno del poema, altre forme performative che caratterizzano la società e l'esperienza del cantore.⁵² Nei casi appena citati la performance che soggiace alla parola 'arrabbiata' degli eroi è quella giambica.⁵³

Termini e ragioni profonde della contesa

Passiamo ora a esaminare l'elemento portante del poema, quello che sembra tenere assieme tutte le diverse parti: la contesa patrimoniale fra i due fratelli.⁵⁴

Anche qui siamo di fronte a un *neikos*, ma questo non è parte di una narrazione più ampia, è bensì messo in scena e agito dall'Io poetico senza alcuna mediazione. Questo *neikos*, in quanto oggetto e motivo conduttore di tutto il poema, non è un evento singolo e irripetibile, al contrario si ripete a ogni performance del poema. Le ripetute performances in tempi e luoghi diversi (che vi imprimono, fra l'altro, diverse marche linguistiche e di dizione),⁵⁵ sono alla base della sopravvivenza del poema, fino al momento della sua registrazione scritta. Di conseguenza, poco importano la realtà della contesa e quella dei suoi contenuti. Ci interessa piuttosto il fatto che nel tempo anche la contesa (se ci fu) diventa tratto generico, che ancora e sempre ricrea l'occasione originaria per mimesi. Un *contest* fra due cantori, uno dei quali chiamato tradizionalmente Perse, è lo sfondo che Peabody propone per la performance delle *Opere*.⁵⁶ Non credo che in questo caso Peabody abbia ragione, resta tuttavia il fatto che la contesa fra 'Io' e 'Tu' appare come ulterio-

⁵¹ Cfr Aloni 2006b, 84-85 e soprattutto Martin 1989, 65-77.

⁵² Martin 1989, in part. 1-26.

⁵³ Cf. Lardinois 2003.

⁵⁴ Sulla contesa poetica come forma e come tema della performance si veda Collins 2004.

⁵⁵ Ved. *supra* n. 9.

⁵⁶ Peabody 1975, 263 ss.

re e fondamentale riflesso e modello del genere, caratterizzato da un 'Io' che si pone a un livello superiore rispetto a un 'Tu', cui ritiene di potere imporre la sua verità: una sorta di ontologizzazione e istituzionalizzazione dello statuto di 'poeta-maestro-di-verità'.

Del resto una tale caratteristica strutturale non trova riscontro nell'epos a noi noto, mentre è tratto fondante in molte forme liriche monodiche, e soprattutto nei due generi simposiali per eccellenza: l'elegia e il giambico.

Va detto subito che 'lirico' non va inteso come qualcosa che esprime punti di vista individuali: il riferimento è a modalità ma soprattutto a contesti di performance. Ritorna, quindi, un elemento già emerso: tanto Perse quanto i re trovano, sia dal punto di vista deittico sia da quello narrativo, una analogia significativa con Cirno e i *kakoi/poneroi* della *Silloge* teognidea. Mentre i re, come i *kakoi* (si vedano p. es. i vv. 39-68 della *Silloge*), gestiscono illegalmente e per il proprio interesse il potere, Perse è l'immagine polare di Cirno, che ha bisogno di essere istruito,⁵⁷ non perché non sa (come Cirno), ma perché si è dato al malaffare. Se vogliamo Perse è la trasformazione giambica di Cirno.⁵⁸

Proseguendo lungo questa strada, notiamo che all'interno del poema vi è una continua presenza e tensione dei concetti di lode e biasimo. Come ha mostrato Calame,⁵⁹ lode e biasimo sono presenti nella *pheme* dispensata da Zeus, ma soprattutto le due *Eris* sono l'una oggetto di lode, l'altra di biasimo (vv. 12-13). Pure sospeso tra il biasimo attuale e la lode possibile è Perse. Ancora un tratto che ci porta lontano dalla poesia epica, e ci riporta invece a dei contesti simposiali.

Il paradigma indiziario che stiamo lentamente costruendo va dunque nella direzione di una destinazione originariamente simposiale delle *Opere*. In esso si inserisce assai bene anche quanto possiamo ricavare dall'analisi dei tre *exempla* che l'Io poetico introduce, in apertura del suo canto. Dapprima vi è la storia di Pandora, che serve a spiegare come mai gli uomini

⁵⁷ L'intento educativo nei riguardi di Cirno, presente in tutta la *Silloge*, è sintetizzato ai vv. 27-28: *κοὶ δ' ἐγὼ εὖ φρονέων ὑποθήσομαι, οἷά περ αὐτός, / Κύρν', ἀπὸ τῶν ἀγαθῶν πάντ' ἔτ' ἐὼν ἔμαθον*, 'E per il bene che ti voglio io ti darò, o Cirno, i consigli che anch'io fanciullo dai buoni appresi' (trad. F. Ferrari).

⁵⁸ Al riguardo, sembra assai significativo che Most (2006, XLVI), per individuare dei poeti che proseguano la tradizione 'sapienziale' (per Most) delle *Opere* faccia ricorso a Focilide e Teognide, entrambi poeti elegiaci e simposiali, i cui componimenti sono sovente venati da tratti aggressivi nei riguardi dei propri interlocutori. Simili analogie si trovano anche in Lardinois 2003, 15 (Teognide e Empedocle), e Nagy 1990a, 71-72 (Teognide).

⁵⁹ Calame 1996a, 171 e 177-78 con n. 23.

debbano faticare per procurarsi di che sopravvivere (vv. 47-105);⁶⁰ segue il mito delle razze umane (vv. 107-201). Questo va osservato più da vicino, a cominciare dai due versi che lo introducono.

Hes. *Op.* 107-108

εἰ δ' ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω
εὖ καὶ ἐπιταμένως· ἐν δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο κῆριν

Se vuoi, coronerò le mie parole con un'altra storia,
raccontata con arte e misura, e tu imprimila nell'animo tuo. (trad. S. Romani)

Ritroviamo una simile transizione nelle performances di parole eroiche di Glauco (*Il.* 6.150 dopo il paragone tra uomini e foglie) e di Enea (*Il.* 20.213 dopo avere proclamato la propria discendenza divina, passa a raccontare anche la genealogia dardanide complessiva).

Il. 6.150-51 = 20.213-14

εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαήμεναι ὄφρ' εὖ εἰδῆς
ἡμετέραν γενεήν, πολλοὶ δέ μιν ἄνδρες ἴσασιν·

Se anche questo però vuoi sapere, per conoscerla bene
la stirpe mia, molti la sanno fra gli uomini. (trad. R. Calzecchi Onesti)

Rispetto all'uso epico, il nesso di transizione sembra utilizzato in modo leggermente diverso. Mentre le parole di Glauco e Enea rispondono a una richiesta effettiva dell'interlocutore, l'uso della medesima formula transizionale nelle *Opere* mira, attraverso l'allocuzione al destinatario generico, a coinvolgere in maniera scoperta il destinatario reale, in modo tale che l'ulteriore (ἕτερον) *exemplum* che egli sta per fornire viene presentato come richiesto da quest'ultimo. A ben pensarci, tuttavia, l'*exemplum* che segue tanto *heteron* non è, dal momento che si limita a esprimere, con un racconto diverso, il concetto appena delineato attraverso il mito di Pandora: quali siano le ragioni della durezza dell'esistenza.

L'esistenza di due miti, convergenti nel loro significato di fondo, dipende soprattutto dalle caratteristiche della performance di registrazione: ciò che è alternativo in performances diverse (cioè a seconda delle attese del pubblico si utilizza l'*exemplum* più adatto), può essere giustapposto in una performance percepita come riassuntiva della propria competenza.

Da Perse la voce dell'Io poetico si dirige poi verso i re: anche essi hanno

⁶⁰ Calame 1996a, 186 n. 46 rileva come la menzione di Elpis sia usuale nella poesia elegiaca e simposiale.

bisogno di essere ammaestrati nonostante che qui siano definiti saggi,⁶¹ e perciò racconta loro la favola dello sparviero e dell'usignolo (vv. 202-12). Il verso che introduce il racconto è interessante:

Hes. *Op.* 202

ἄνδρ' αἴνον βασιλευσὶν ἔρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖσ'

E ora racconterò un *ainos* ai re che sono anche essi saggi.

Esso mostra indubbe somiglianze con i versi iniziali di un epodo di Archiloco:

Archil. fr. 185.1 W.

ἔρέω τιν' ὑμῖν αἴνον, ὦ Κηρυκίδη,
ἀχνυμένη σκυτάλη,

voglio raccontarvi una favola, o Cericide,
come triste messaggero.

Il ricorso all'*ainos*, alla favola animale, con la specifica che di *ainos* si tratta, pare davvero un tratto caratteristico del genere giambico (Archil. fr. 174-81 e 185-87 W.).⁶² La compresenza di narrazione mitica e di *ainos* rinvia ancora una volta al simposio: la nuova elegia di Archiloco in cui si racconta (e si ri-racconta) una parte della storia di Telefo⁶³ e gli *ainoi* sempre di Archiloco erano destinati a un medesimo ambito simposiale.

La funzione prevalentemente aggressiva e giambica dell'*ainos* appare chiara non solo dall'uso che ne fa Archiloco, ma anche da gran parte dei casi in cui l'*ainos* compare nella letteratura arcaica e classica; ricordo solo l'*ainos* narrato da Ciro agli ambasciatori degli Eoli e degli Ioni per respingere le loro richieste (Herodt. 1.141) e quelli che compaiono nella scena comica fra Bdelicleone e la Donna nelle *Vespe* aristofanee (vv. 1399 ss.).⁶⁴

⁶¹ Il testo del v. 202 non è privo di problemi; tuttavia il senso è in ogni caso senza dubbi positivo. Si veda peraltro qui sotto.

⁶² Una ampia trattazione sulla presenza e la funzione dell'*ainos* nella poesia arcaica in Lasserre 1984, con l'importante 'Discussion' che segue il saggio di Lasserre (pp. 97-103). Nagy 1990b, 146-48 afferma l'estraneità dell'*ainos* rispetto all'epos. A proposito dell'*ainos* delle *Opere* osserva (p. 148 n. 11): «In any case, I see no compelling reason to assume that Hesiodic poetry is epic», il che, limitatamente alle *Opere*, è quanto si va qui sostenendo.

⁶³ POxy 4708; per una interpretazione e la bibliografia: Aloni - Iannucci 2007, 205-37.

⁶⁴ Ciro narra l'*ainos* ὀργῆ ἔχόμενος, 'posseduto dall'ira' (Herodt. 1.141.4). Sull'*ainos* nella poesia epica cf. Davies 2001. Su presenza e funzione dell'*ainos* nella commedia cf. Zanetto 2001.

Va ancora rilevato che l'*ainos* esiodeo manifesta caratteristiche molto particolari che permettono una molteplicità di decodifiche, a seconda di chi (i re, Perse, l'Io poetico) a volta a volta si identifichi con gli animali protagonisti dell'*ainos*.⁶⁵ L'*ainos* si presenta dunque in forma enigmatica; ma l'enigma, è ovvio, si pone per noi e per quei fruitori che, come noi, non sono *sophoi* come il poeta e i suoi destinatari; e costoro sono sia i *basileis* (v. 202) sia quanti partecipano alla performance, solidali con il poeta e perciò in grado di decodificare immediatamente e correttamente il senso del racconto.

L'enigma, come ha mostrato Gentili, è parte integrante della relazione fra il poeta aristocratico – come Pindaro e Teognide – e la cerchia ristretta di quanti sono in grado di capire e interpretare le parole velate e allusive del poeta.⁶⁶

Vi è ancora un tratto 'non epico' da tenere presente, all'interno del paradigma di indizi che andiamo costruendo: l'uso, in una sezione abbastanza circoscritta delle *Opere*, di *kenning* di tipo descrittivo.⁶⁷

Assenti in Omero e negli *Inni*, questi *kenning* – del tipo ἀνώγειος (524) per il polipo o τρίπους βροτός (527) per il vecchio con il bastone – ricorrono con alta frequenza (6x) fra i vv. 524 e 605, con un'ulteriore ricorrenza al v. 742. Come rileva Waern,⁶⁸ *kenning* di questo tipo ricorrono solo in Teognide, Timocreon, Pindaro e poi in Eschilo, per limitarci all'epoca classica. I primi due rinviano chiaramente a un ambito simposiale; in generale nella lirica (anche successiva) questi *kenning* sono sempre impiegati quando si riporta o si allude a un folk tale o a una storia orale. I *kenning* insomma si combinano perfettamente con l'impiego dell'*ainos*, in un contesto simposiale, a metà strada fra elegia e giambo.

Procediamo ora a una analisi del contenuto delle *Opere* e soprattutto del contesto sociale e politico che le stesse suggeriscono.

L'analisi delle caratteristiche strutturali e formali ha finora individuato tratti che sembrano connettere le *Opere* non con un contesto agonale e festivo, ma piuttosto con una occasione più ristretta di tipo simposiale.

⁶⁵ Si veda van Dijk 1997, 127-34; in particolare le numerosissime interpretazioni formulate e la quasi sterminata letteratura relativa sono riassunte alle pp. 129-31.

⁶⁶ Gentili 1995, 57-59; cf. anche Collins 2004, 127-29 e Yatromanolakis 2009. Si veda inoltre Aloni - Iannucci 2007, 63-66.

⁶⁷ Waern 1951, 38 ss. Il termine designa originariamente una particolare modalità espressiva della letteratura medioevale norrena: un *kenning* è una frase poetica che sostituisce, rimpiazzandolo con una metafora spesso enigmatica, il nome di una persona o di una cosa (p. es. 'le ossa della terra' sono le 'pietre').

⁶⁸ Waern 1951, 40-41.

Occorre ora capire, proprio in base ai contenuti del poema e al contesto socio-politico, che i contenuti stessi presuppongono, quale fosse la natura e la disposizione (in altre parole, la collocazione sociale e politica) di questo pubblico particolare. Ancora una volta una natura generica, cui corrispondono, nel tempo e nello spazio, pubblici reali diversi, con tratti di continuità legati appunto al 'genere' del poema.

A questo scopo occorre partire dal fatto che il poema stesso indica una precisa cornice geografica in cui si colloca la vicenda dell'Io poetico e di Perse: Ascra. Al villaggio sono stati dedicati attenti studi svolti sotto prospettive diverse: archeologica, topografica, storica e sociologica.⁶⁹ Questi studi, nel loro complesso, costituiscono una formidabile base di partenza; occorre tuttavia tenere presente un punto preliminare. Il fatto che Ascra sia definita un villaggio non è solo la conseguenza di una realtà quantitativa; il villaggio è un elemento di un processo politico e antropologico che prende corpo nel corso dell'arcaismo, diciamo a partire dall'VIII secolo: la formazione della città stato, e il dominio di questa sul territorio che la circonda, comprese le comunità più piccole, i villaggi appunto, fino a allora autonomi. In questo caso, la città è Tespie, collocata una decina di chilometri a Sud-Est della Valle delle Muse e di Ascra.

All'interno del processo di sinecismo (ma anche in seguito, quando il processo si è compiuto: si pensi al monologo di Diceopoli che apre gli *Acarnesi* di Aristofane)⁷⁰ la relazione fra la città e il villaggio è di norma di natura antagonistica.⁷¹ Nel caso specifico di Ascra e Tespie ciò è confermato sia dal fatto che in un qualche momento Ascra fu distrutta dai tespiesi, secondo quanto affermato da uno scolio alle *Opere* (633-40, pp. 201-202 Pertusi = Aristot. fr. 565 Rose [= 580 Gigon] = Plut. fr. 82 Sandbach),⁷² sia dal fatto che bersaglio della polemica dell'Io poetico delle *Opere* – saldamente radicato a Ascra – sono i *basileis* di Tespie, come è sostenuto da quasi tutti gli studiosi.⁷³

⁶⁹ In Edwards 2004 vi è una bibliografia praticamente completa.

⁷⁰ Si vedano in part. i vv. 33-36.

⁷¹ Si veda in proposito in Carter 1986 il cap. 4, 'The Peasant Farmer', 76-98.

⁷² Sulla datazione di questo evento si veda qui sotto.

⁷³ Lardinois 2003, 2 pensa tuttavia che si tratti dei re di Ascra. A questo proposito il testo non è dirimente. Personalmente ritengo che i re 'mangiatori di doni' siano da distinguere da quelli 'saggi' (*Op.* 202) cui è indirizzato l'*ainos* dello sparviero e dell'usignolo. La soluzione più semplice (anche per le ragioni che si addurranno fra poco) mi sembra quella di ritenere che gli uni, quelli corrotti, siano quelli della città lontana, e gli altri quelli più vicini, e probabilmente solidali con l'Io poetico, se non addirittura coinvolti nella performance. Tespie e Ascra sono insomma due utili denominazioni per segnalare questa differente disposizione dell'Io poetico.

La nostra analisi, dunque, dovrà prendere in considerazione i motivi e la natura del contrasto che anima tutto il poema, quello cioè fra Io poetico e Perse, all'interno del quadro più complesso della relazione, anch'essa antagonistica, fra Tespie e Ascra, nei termini in cui essa sembra riflettersi nel poema (appunto attraverso la menzione dei *basileis*).

Su Ascra, si è detto, e anche sulla natura dei contrasti che animano le *Opere* è stato scritto moltissimo. Il bel libro di Edwards (2004) già ricordato può essere un utile punto di partenza, perché in esso si sommano molti dei pregi e dei difetti della letteratura sull'argomento.

Edwards sostiene giustamente che i contrasti che stanno al centro delle *Opere* sono due: quello fra Esiodo (o meglio l'Io poetico) e Perse, e quello fra *polis* (Tespie) e villaggio (Ascra).

In sintesi: Perse dopo la divisione dell'eredità, invece di dedicarsi anima e corpo alla produzione agricola, si è messo a frequentare e a offrire doni ai *basileis*, contando di ottenerne dei vantaggi. Che poi questi abbiano emesso una qualche sentenza relativa al contrasto fra Io poetico e Perse, o almeno siano stati investiti della questione, non è chiaro e dipende soprattutto da come si interpreta il passaggio compreso nei vv. 34-41.⁷⁴

Più precisamente, è l'interpretazione dei vv. 34-35 che permette di delineare lo stato del contrasto fra Io poetico e Perse, e il ruolo che fino a quel punto vi hanno svolto i *basileis*.

Hes. *Op.* 34-35

coì δ' οὐκέτι δεύτερον ἔσται
ὠδ' ἔρδειν· ἀλλ' αὐθι διακρινώμεθα νεῖκος⁷⁵

ma non potrai due volte
agire così! Orsù dipaniamo la nostra contesa. (trad. S. Romani)

Con buoni argomenti logici e grammaticali Edwards sostiene che l'espressione *coì δ' οὐκέτι δεύτερον ἔσται* / *ὠδ' ἔρδειν* non si può riferire a quanto precede, al fatto cioè che solo quanti hanno abbondanti scorte nei loro magazzini possono imbarcarsi in procedimenti giudiziari, rivolti a impadronirsi delle altrui proprietà. *ὠδε* in *ὠδ' ἔρδειν* ha piuttosto una funzione prolettica nei riguardi dell'azione che viene descritta ai vv. 37-39:

ἦδη μὲν γὰρ κληρὸν ἔδασσάμεθ', ἄλλα τε πολλὰ
ἀρπάζων ἐφόρεις μέγα κυδαίνων βασιλῆας
δωροφάγους, οἳ τήνδε δίκην ἐθέλουσι δικάσσαι.

⁷⁴ Si veda su ciò la dettagliata analisi di Edwards (2004, 41-44).

⁷⁵ Una traduzione più letterale: 'a te non sarà data una seconda volta di fare così; ma allora qui decidiamo il contrasto'.

Già infatti ci spartimmo l'eredità, ma tu,
 gran parte, con mano rapace, via ti portavi,
 corteggiando i giudici con grandi lusinghe,
 ingordi di doni, che emettono volentieri tali sentenze. (trad. S. Romani)

Ciò che non si potrà ripetere una seconda volta è la divisione dell'eredità, che peraltro Perse ha largamente intaccato per sostenere e foraggiare (così la vede l'Io poetico) i *basileis* 'mangiatori di doni'. Il νεῖκος fra i fratelli, che potrebbe portare a una nuova divisione della loro eredità,⁷⁶ non è stato ancora né sottoposto, né tantomeno giudicato dai re di Tespie; che ciò accada è quanto tutto il poema vuole evitare.

Edwards poi tende a sopravvalutare il primo contrasto, e a considerare quello fra *polis* e villaggio come un effetto collaterale del conflitto principale fra agricoltore di successo e agricoltore fallito. Ma tutta questa parte del ragionamento è inficiata dal fatto che Edwards parte dalla presupposizione che il poema rifletta un preciso momento della storia fra Ascra e Tespie, e in particolare che Ascra sia, 'al tempo di Esiodo', ancora indipendente da Tespie.⁷⁷

Il presupposto si fonda a sua volta su due dati in apparenza storici: la data della sottomissione di Ascra a Tespie, e la data di morte di Esiodo o, se vogliamo essere meno polemicamente, la datazione di Esiodo, che Edwards colloca fra la fine dell'VIII e l'inizio del VII sec.⁷⁸ E proprio qui, a mio parere, i ragionamenti di Edwards, ma anche di molti altri studiosi, mostrano i propri limiti.

Anzitutto per quanto riguarda l'eventuale esistenza storica di Esiodo e i contenuti dei poemi a lui attribuiti. Proprio per quanto si è detto della natura tradizionale della poesia arcaica, è difficile che la morte fisica di un poeta – anzi di un poeta capostipite (supposto) di una tradizione poetica – ponga fine all'evoluzione e all'aggiornamento costante dei poemi ritenuti parte della tradizione stessa.

Per quanto poi riguarda la sottomissione di Ascra a Tespie, le opinioni degli studiosi sono divise, anche se prevale l'opinione di quanti collocano l'annessione di Ascra in un periodo anteriore a Esiodo.⁷⁹ Vi è poi chi, come Buck,⁸⁰ ipotizza una situazione intermedia fra la totale autonomia e la totale dipendenza di Ascra rispetto a Tespie. Ma anche in ciò vi sono molte cose che non tornano.

⁷⁶ Edwards 2004, 44.

⁷⁷ Edwards 2004, 166-73.

⁷⁸ Edwards 2004, 26-28.

⁷⁹ P. es. Tandy 1997, 205; Snodgrass 1985, 94 e 1990, 130-35; Bintliff 1996, 197.

⁸⁰ Buck 1979, 97-99.

La lettura delle fonti e l'analisi dei dati archeologici (tutti accuratamente esposti da Edwards) mostrano che la annessione del villaggio di Ascra alla città di Tespie fu un processo che si realizzò in modo progressivo, piuttosto che un evento traumatico. La distruzione violenta di Ascra per mano dei Tespiesi già ricordata avvenne probabilmente molto tardi, forse addirittura nel IV sec.⁸¹

La sottomissione di Ascra a Tespie è insomma un evento certamente collocabile nell'epoca arcaica – diciamo fra l'VIII e il VI sec. – del quale tuttavia non possiamo fissare la data, se non facendo ricorso a Esiodo, o meglio combinando una possibile interpretazione delle *Opere* (i *basileis* di Tespie esercitano la giustizia nelle questioni di Ascra) con la datazione di Esiodo.

Tutto ciò avrebbe senso se le *Opere* fossero state composte direttamente per iscritto, e fossero perciò la registrazione di un evento unico e non ripetibile. Questo, in pratica, è quello che sostiene Tandy, che vede in esse l'espressione di una fazione minoritaria e antiaristocratica di Ascra.⁸² Ma ciò poco e male si accorda con quanto sappiamo della cultura greca arcaica e della sua poesia in particolare.

Le *Opere*, infatti, certamente non sono la registrazione 'a futura memoria' né di un singolo momento del contrasto fra Tespie e Ascra, né dell'unica vicenda patrimoniale che oppose Esiodo a Perse. Al contrario, entrambe le cose vanno considerate come parti di una vicenda paradigmatica che la performance poetica realizza, con piena efficacia pragmatica, ogni volta che il poema viene ripetuto, anche lontano da Ascra e in contesti socio-politici diversi.

Inoltre, la sopravvivenza di un testo poetico non può dipendere solo dall'esistenza di una sua eventuale registrazione scritta, quando non esiste ancora una circolazione libraria e neppure un pubblico di lettori.⁸³ Un testo vive, cioè viene tramandato, finché viene ripetuto in successive performances in tempi e luoghi diversi, da cantori diversi, con un continuo aggiornamento, in modo tale da essere sempre pragmaticamente efficace rispetto alla situazione e alle condizioni a volta a volta attuali:⁸⁴ è per que-

⁸¹ Snodgrass 1985, 94.

⁸² Tandy 1997, 198-201.

⁸³ Per quanto riguarda la possibilità che un testo poetico ampio venga registrato per iscritto nell'epoca arcaica cf. Aloni 2006a, 93-108.

⁸⁴ Si veda quanto si diceva sopra a proposito della 'composition in performance'. Un esempio per chiarire: non vi è dubbio che noi dobbiamo la sopravvivenza dell'opera di Teognide – poeta non eccelso di una città poco rappresentata nel panorama letterario greco – al riuso che di essa fecero nel VI e nel V sec. soprattutto i gruppi oligarchici e conservatori ateniesi; nei versi del poeta megarese questi in parte trovarono, in parte

sto che viene tramandato. La registrazione scritta – quando avviene – non interrompe questo costante aggiornamento del testo alle circostanze e alle necessità della performance.

Per tutto ciò non dà molto senso cercare di far dire alle *Opere* quello che non possono dire.

In una prospettiva di poesia orale e tradizionale, le *Opere* contengono piuttosto un attacco da parte di un Io poetico collocato in un villaggio di nome Ascra, nei riguardi di un duplice bersaglio, ossia un duplice ‘ascoltatore implicito’: un ‘*Tu*’ vicino, ma non per questo presente alla performance, e dei ‘re’, che possono essere quelli di Tespie o di ogni altro luogo che, come Tespie nei riguardi di Ascra, avanzi pretese di dominio o almeno di sinecismo e centralizzazione politica. Questo è quanto, e a questo dobbiamo limitarci. Ma questo non è insignificante. Siamo di fronte a un canto – di Esiodo e perciò di un grande poeta – che nel tempo ripete l’opposizione di un cetto agrario di un villaggio (Ascra ma non solo) nei riguardi di una città e delle pretese e intromissioni di questa, attraverso le sue istituzioni, nelle forme di potere e di relazione che sono tipiche e sedimentate nel villaggio. Tutto ciò rientra nella normale contrapposizione fra politica della città e le forme prepolitiche di gestione del territorio da parte dei clan aristocratici, che possiamo osservare ancora a Atene e altrove nel VI e nel V sec.⁸⁵ E questo si mantiene anche con il passare del tempo, rendendo sempre attuale il canto.

Nonostante questi limiti relativi alla natura dei conflitti che animano le *Opere*, il modello di economia che secondo Edwards è dominante nel poema esiodeo mi sembra invece corretto. Siamo di fronte a un sistema basato sulla condivisione (*sharing*) con obbligo di reciprocità. In altre parole: ogni casata vive della propria produzione; in caso di mancato o scarso raccolto, il malcapitato può ricorrere a qualcuno (un vicino, ricordiamo quanto i vicini siano importanti nella precettistica esiodea)⁸⁶ per farsi pre-

proiettarono, i propri punti di vista politici e in generale esistenziali; su ciò cf. Vetta 2000.

⁸⁵ Una analisi delle modalità di formazione della forma statale, e del rapporto fra questa e i villaggi, intesi come comunità prepolitiche, in Morris 1994. Per una sommaria analisi dei diversi gradi di coesione politica dei cittadini e del territorio intorno all’istituzione civica, si veda Aloni, *Epinician*.

⁸⁶ Per l’importanza dei vicini, si vedano *Op.* 23, dove la buona *eris* consiste nello ζῆλος del vicino nei riguardi del vicino operoso; *Op.* 342-51, in apparenza una sorta di galateo del buon vicinato, in sostanza una sintesi dei principi che regolano il sistema dello *sharing* di cui stiamo parlando; i medesimi concetti, espressi però in forma negativa attraverso l’invito a Perse a lavorare, affinché possa evitare il ricorso ai vicini, ritornano ai vv. 397-400. Nei precetti matrimoniali in *Op.* 694-705, infine, i vicini sono presenti

stare quanto gli è necessario, con l'accordo che non solo la restituzione è obbligatoria, ma che eventuali futuri surplus devono essere primariamente disponibili per essere prestati a chi, a quel punto, ne avesse bisogno: di qui, fra l'altro, la scarsa propensione per il commercio e la navigazione, che si basano sullo scambio dei surplus all'esterno della comunità.

Ciò che Esiodo rimprovera ai re di Tespie (vv. 38-39) è alla lettera di 'mangiare i doni', cioè di essere in una posizione in cui non debbono attuare la reciprocità. Lasciando da parte la personale ingordigia di un singolo *basileus*, ciò implica quello che in un sistema centralizzato si chiamerà tassazione: fornire una parte delle proprie entrate alla *polis* che provvede a determinati servizi (p. es. la giustizia, ma non solo). Che poi questo sia rappresentato sotto forma di dono (peraltro c'è da dire che ancora oggi molti, se e quando pagano le tasse, sono convinti di regalare dei soldi allo Stato) non è altro che una questione di prospettiva.⁸⁷ Specularmente, Tucidide (6.54.5) e Aristotele (*Ath. Pol.* 13.4) si riferiscono alla 'tassazione' di Pisistrato con la terminologia della tassazione dei loro tempi (πρότερον τὴν ... τῶν γιγνομένων).

A differenza di quello che sostiene Edwards,⁸⁸ occorre però dire che i *basileis* di Tespie difficilmente saranno stati solo dei giudici. Questo per la semplice ragione che a una data tanto alta sembra difficile ipotizzare una distinzione fra le diverse funzioni e i diversi poteri. Fra l'altro, se ci sono dei giudici con giurisdizione ampia, ci saranno delle leggi (e qualcuno le avrà fatte) e ci saranno degli organi che faranno rispettare le decisioni dei giudici etc. I *basileis* – uno dei tratti generici delle *Opere* – sono, insomma, null'altro che i magistrati della città che si va lentamente costituendo, a fronte di una totale parcellizzazione e autonomia delle comunità rurali.

Questo spiega anche l'oscillazione dei valori connessi ai *basileis*: nella *Teogonia* (vv. 80 ss.) essi sono qualcosa del tutto diverso da ciò che appare nelle *Opere*. E anche nelle *Opere* la valutazione dei *basileis* non è univoca: benché essi siano quasi sempre mangiatori di doni, o comunque oggetto di critica e di attacchi da parte dell'Io poetico, essi sono detti saggi nell'introduzione all'*ainos* dello sparviero e dell'usignolo (v. 202 *cit. supra*). La ragio-

in due modi: la buona moglie deve provenire dal vicinato, e la selezione deve inoltre essere accurata, affinché gli onnipresenti vicini non ridano e sparolino di una scelta infelice.

⁸⁷ Vi è forse anche la difficoltà di dare espressione verbale e poetica a un evento – la giustizia esercitata da magistrati *coram populo* – relativamente nuovo. Analogamente non è chiarissima la vicenda giudiziaria rappresentata sullo scudo di Achille (*Il.* 18.498-508): in questo caso il compenso per i 'giudici' viene presentato quasi fosse il premio di una gara; cf. Edwards 1991, 217-18 *ad Il.* 18.507-508.

⁸⁸ Edwards 2004, 42 ss.

ne (o la possibile ragione) sta nel fatto che i re della *Teogonia* sembrano i capi quasi taumaturgici della comunità cui si rivolgono (il modello di Itaca e isole vicine con molti re sembra applicabile qui); nelle *Opere* sono soprattutto i capi di una *polis* che pretende di esercitare un potere su un intero territorio in cui sono comprese altre comunità, che a loro volta potrebbero avere dei re, quelli appunto 'saggi', cui si accennava sopra.

Questa resistenza al sinecismo non è tanto un fatto di maggiore o minore ricchezza fra Tespie e Ascra, che peraltro riesce difficile immaginare per territori agricoli confinanti. La realtà è che fra il VII e il VI sec. le casate agricole vedono senza alcun piacere la città che si sostituisce loro nell'esercitare il potere sul territorio. Sinecismi, magistrature civiche e tribunali mettono in discussione l'autonomia dei clan che fanno della propria autosufficienza la base per una autonomia politica e un regime basato sull'egualitarismo fra i bennati.⁸⁹

Se questa è la situazione in cui si inquadra la performance, e le performances nel tempo, delle *Opere*, dobbiamo concludere che la ragione prima del poema, e soprattutto della tradizione che le sta alle spalle, è politica, nel senso che si tratta di una sorta di *plaidoyer* contro i mutamenti intervenuti nella situazione che si vorrebbe immutabile (la *hesychia* tanto amata da tutti gli aristocratici),⁹⁰ dove l'Io poetico ha un bersaglio polemico, rappresentato da un 'Tu' che invece aderisce alla nuova situazione.

La sede per simili lamentose arringhe, occorre dirlo, non è di solito la piazza o la festa pubblica, ma il simposio, come bene insegnano i frammenti dell'opera poetica di Solone e la *Silloge* teognidea, sia nella sua origine sia nella sua tradizione fino alla fissazione per iscritto.⁹¹

L'esametro a simposio

È opportuno, a questo punto, passare in rassegna gli indizi che abbiamo finora raccolto. Si tratta di indizi che si collocano su piani diversi, ma che tutti sembrano indirizzare verso una medesima conclusione.

⁸⁹ Si tratta di una concezione, e anche di un modo di vita, che si prolunga nel tempo e che ritroviamo nella figura di Iscomaco, il protagonista esemplare dell'*Economico* di Senofonte, conservatore e filoligarchico quanto altri mai.

⁹⁰ Per una trattazione del motivo della *hesychia* in Pindaro, Tucidide e Platone, relativa soprattutto alla seconda metà del V sec., cf. Carter 1986, 42-48. È significativo che nelle *Opere* l'unica fra le stirpi che vive nella perfetta *hesychia* è naturalmente quella aurea (*Op.* 118-20).

⁹¹ Soprattutto quando, come nel caso di Teognide, il lamento viene dalla parte dei perdenti. Anche in quell'angolo della Beozia il processo di sinecismo e di politicizzazione è andato avanti, nonostante le parole di Esiodo.

- Il poema si apre con un proemio cletico, inusuale nell'epos, nel quale alle Muse è richiesta una generica assistenza. Le Muse non sono l'origine delle verità che l'Io poetico intende proclamare.
- Il proemio si conclude con una allocuzione a un 'Tu' destinatario del poema, ma al tempo stesso anche bersaglio dei suoi intenti polemici.
- Tutto il poema è caratterizzato da un complesso sistema deittico, articolato intorno all'Io poetico: oltre al 'Tu' (Perse), vi è anche un 'Voi' (rappresentato dai *basileis*), che talvolta vengono individuati mediante la terza persona 'Essi'. In prevalenza, questa deissi sembra di tipo fantasmatico.
- Tutto il poema è caratterizzato dalla enunciazione di valori e disvalori, legati alle funzioni polari della lode e del biasimo.
- Un medesimo concetto (le ragioni della durezza dell'esistenza) viene illustrato mediante due diversi racconti giustapposti, e eventualmente alternativi.
- È presente un *ainos* con protagonisti degli animali, con tratti enigmatici.
- Si fa ricorso a *kenning* descrittivi.

Si tratta nell'insieme di indizi che non trovano riscontro nell'epos esametrico a noi noto,⁹² e avvicinano o addirittura accomunano le *Opere* a forme poetiche quali l'elegia e il giambo. In particolare appare straordinariamente significativa la costante analogia delle caratteristiche di fondo delle *Opere* con quelle che troviamo nella *Silloge* teognidea.

Comune con la *Silloge* è anche il contesto socio-politico che fa da sfondo al poema esiodeo. Entrambi esprimono la resistenza di un gruppo – certamente aristocratico, anche per il tipo di comunicazione poetica che lo caratterizza – perdente di fronte al mutare dei tempi e delle istituzioni. A fronte di un mondo (mondo piccolo, ma è sempre questione di punti di vista, come sosteneva Guareschi) che cambia, al gruppo tenacemente legato al passato non resta che proclamare l'eccellenza delle proprie regole e dei propri valori, mettendo e rimettendo in scena una storia in cui i valori e le regole valgono e funzionano.

Resta il fatto, certo non trascurabile, che le *Opere* si presentano come un poema esametrico, e non in distici o in metri giambici. A fronte di ciò possiamo dire che non esiste ragione per ritenere l'esametro stichico estraneo

⁹² Se non forse alle opere di Senofane, di Parmenide e di Empedocle; è questo tuttavia un punto che per ora non intendo affrontare, dal momento che occorrerebbe definire le modalità di performance che quei poemi presupponevano.

al simposio. Per quanto riguarda il suo impiego con funzioni che – in altri contesti – sono svolte dal distico elegiaco o dai metri giambici, non possiamo che proclamare la nostra ignoranza per quanto riguarda le modalità concrete della comunicazione poetica simposiale in Beozia fra l'VIII e il VI sec. Tuttavia, può essere utile ricordare il caso di Lesbo. Nel simposio alcaico, così come nel gruppo saffico, funzioni paragonabili a quelle della poesia giambica sono svolte in metri non giambici, che siamo soliti definire lirici.⁹³ Nulla impedisce di pensare che la tradizione simposiale della Beozia arcaica impiegasse l'esametro stichico del racconto eroico, genealogico e teogonico anche per altri contenuti e funzioni.⁹⁴

In questa prospettiva, la registrazione delle *Opere* non può essere del tutto assimilata a quella di altri poemi, destinati a performances di tipo pubblico e festivo. Fa ostacolo non solo la dimensione locale dei contenuti, ma anche la ristrettezza della prospettiva politica e culturale implicata. Tuttavia l'appartenenza a una stessa tradizione poetica, sintetizzata nel nome di Esiodo, e segnalata nelle *Opere* attraverso la *spbragis* dei vv. 650-59, ha consentito che anche il canto simposiale si conservasse insieme ai poemi genealogici e eroici.

Le caratteristiche di fondo dei poemi conservati, e soprattutto dei maggiori (*Teogonia*, *Catalogo* e *Opere*), appaiono comuni: in tutti i casi si tratta di scritti che riflettono il complesso della competenza del cantore, e valgono non come libro di lettura, bensì da aiuto e supporto alla performance. Nel caso della *Teogonia* e del *Catalogo* siamo di fronte a una sorta di manuale rapsodico – analogo al testo scritto degli *Inni omerici*. Le *Opere* si presentano invece come una silloge, paragonabile a quella teognidea.

Le ipotesi finora formulate circa la destinazione originaria delle *Opere* e le modalità della loro registrazione scritta trovano un elemento di conferma in quello che sembra essere il più antico testo scritto del poema di cui abbiamo notizia. Ce ne parla Pausania, nel corso del suo viaggio in Beozia, a Ascra e nella Valle delle Muse intorno all'Elicona (Paus. 9.28-31).

Come ha scritto Calame, i capitoli 28-31 del nono libro vanno considerati nel loro complesso, perché descrivono un vero e proprio percorso attraverso il passato poetico e mitico della regione.⁹⁵

Il senso generale del 'discorso' sotteso alla descrizione della Valle delle Muse sembra essere quello di armonizzare una tradizione locale sulle Muse – tre Muse con sede sull'Elicona – con quella più nota e diffusa che preve-

⁹³ Per Alceo cf. Andrisano 2001, per Saffo cf. Aloni 1997, LXVI-LXXV.

⁹⁴ Sulla presenza dell'esametro in contesti simposiali cf. Collins 2004, 129-34 e per Crizia (88 B 1 D.-K. = fr. 8 G.-P.) cf. Iannucci 2002, 143-51.

⁹⁵ Calame 1996b, 43-44.

de nove Muse, figlie di Zeus e residenti in Pieria ai piedi dell'Olimpo (Paus. 9.29.1-4). Ogni monumento, dedica e culto di cui Pausania parla sembra un tassello di questo disegno più vasto, nel quale un ruolo importante è svolto da Esiodo, poeta locale di fama panellenica, egualmente devoto alle antiche Muse dell'Elicona e a quelle Olimpie. Questo, tuttavia, è soprattutto il punto di vista di Pausania, o l'orizzonte di attesa entro cui Pausania ritiene di potere iscrivere il poeta. Occorre però dire che in realtà l'Esiodo che Pausania trova a Ascra e dintorni è un Esiodo particolare, alquanto diverso da quello che egli conosce, e ciò gli provoca qualche imbarazzo.

Tre, in particolare, sono i monumenti che Pausania vede e descrive, e che sono i segni di un culto eroico tributato al poeta:⁹⁶ una statua del poeta seduto, con sulle ginocchia una cetra (Paus. 9.30.3), il tripode vinto dal poeta nell'agone di Calcide e dedicato alle Muse Eliconie (Paus. 9.31.3), e infine – presso la fonte Ippocrene – la tavola (o più probabilmente le tavole) di piombo, già menzionata, recante incise le *Opere* (Paus. 9.30.4-5). In relazione a questi monumenti, per due volte Pausania interviene direttamente nel proprio racconto, per confrontare e correggere ciò che vede, e ciò che gli viene detto, con ciò che egli sa e che è comunemente conosciuto a proposito del poeta.

Alla descrizione della statua con la cetra sulle ginocchia segue una sorta di esclamazione: οὐδέν τι οἰκεῖον Ἑσιόδῳ φόρημα ('per nulla un ornamento conveniente a Esiodo'): quello dell'Elicona è un Esiodo che canta, un poeta simile agli antichi aedi o a un poeta lirico. Lo scultore, e/o la sua committenza, non conoscevano bene la *Teogonia*, dove l'oggetto simbolo dell'attività poetica di Esiodo è il bastone di alloro. La perplessità di Pausania aumenta quando gli viene mostrata la copia della *Opere*, che da un lato è priva del proemio, e da un altro gli viene presentata come l'unica opera autenticamente di Esiodo. Ciò costringe Pausania a una breve digressione, che 'rende giustizia' al poeta di Ascra a dispetto dei suoi conterranei, attribuendogli numerosi altri poemi, dal *Catalogo* alla *Teogonia*, dalla *Melampodia* ai *Precetti di Chirone* (Paus. 9.31.5).

Insomma, l'Esiodo dell'Elicona è un poeta molto più locale e localizzato di quello celebre nel resto della Grecia: un Esiodo ridotto a una sola opera, che trova le sue ragioni e i suoi contenuti nel territorio, e trascura il proemio dedicato alle Muse Olimpie panelleniche per concentrarsi solo sul ricordo di quelle Eliconie.

L'assenza dei versi proemiali, di per sé, non è cosa straordinaria, proprio

⁹⁶ Calame 1996b, 51-54.

per la natura e le caratteristiche di questi canti: l'occasione determina le modalità introduttive del canto e di conseguenza il proemio è un elemento intercambiabile, e in definitiva non necessario in determinate circostanze.⁹⁷ Questo significa però che il testo intravisto da Pausania non era una copia del testo registrato come parte dell'opera di Esiodo poeta panellenico; doveva invece dipendere da una tradizione locale, in qualche misura indipendente da quella.⁹⁸ Spiace che le tavole fossero così rovinate dal tempo (Paus. 9.31.4: τὰ πολλὰ ὑπὸ τοῦ χρόνου λελυμασμένον, 'in gran parte guastate dal tempo'), che Pausania probabilmente non potè leggere il poema e confrontarlo con quello da lui conosciuto.

Restano però alcuni fatti: anzitutto questa tradizione locale non prevedeva una introduzione dedicata alle Muse dell'Olimpo, e – con ogni probabilità – si gloriava della menzione delle Muse Eliconie, cui Esiodo dedicò il tripode conservato a una ventina di stadi dalla fonte Ippocrene. A ciò si aggiunge che gli abitanti dei luoghi esiodici riducevano l'opera del loro poeta a quel solo poema. E questo sembra molto importante.

Mentre esiste una tradizione panellenica che attribuisce a Esiodo, e registra per iscritto sotto il suo nome, una molteplicità di poemi, ne esiste una locale che si riconosce in un solo poema, fortemente localizzato nel suo contesto e nei suoi personaggi, perché riflette vicende almeno in origine radicate in quei luoghi e nella loro storia.

Ma anche un tale sciovinismo localistico non sembra sufficiente per la scissione radicale di un singolo poema dal resto del corpus poetico esiodico. La ragione più probabile di ciò è proprio quella che abbiamo cercato di ricostruire in queste pagine: tra i poemi festivi e agonali di Esiodo e le *Opere* vi è una differenza di destinazione, o se vogliamo di 'performance arena'. Da una parte le feste e le altre occasioni, soprattutto agonistiche, pubbliche, dall'altra il simposio, con la riproposizione di una visione del mondo e della storia rispondente alle attese e ai desideri del gruppo destinatario, e anche attore, del canto.

In questa prospettiva, è possibile, e sensato, che da un lato il poema simposiale resti collegato, anche in ambito panellenico, alle altre opere del poeta capostipite della tradizione cui appartiene, e venga quindi registrato insieme con quelle, fornito di un inizio che ne attesti una analoga natura panellenica. Dall'altro, la tradizione più locale si perpetua nei luoghi e nei modi originari, e diventa l'unica opera di Esiodo, e come tale viene registrata e conservata. Un Esiodo ridotto ai minimi termini, funzionale e alleato a quei gruppi che si battono contro ogni forma di sinecismo e di stata-

⁹⁷ Calame 1996b, 53-54.

⁹⁸ Di una 'conservation locale' parla anche Calame 1996a, 53.

lità, che possano cancellare o anche mettere in discussione prerogative e privilegi dei gruppi medesimi.

È questo contesto, ristretto e fortemente coeso nella difesa del passato, che garantisce la verità e l'eccellenza delle parole di Esiodo, e rende in questo modo superfluo il proemio, tanto più se dedicato alle panelleniche Muse dell'Olimpo.

Le domande formulate *supra* (p. 124) possono a questo punto trovare alcune possibili risposte: le *Opere* sono la silloge di una tradizione poetica che, in forme parziali, si realizza in occasioni di tipo simposiale, e che presuppone come destinatario un gruppo ristretto e unanime, diverso dalla collettività che si riunisce *es meson*. Comunque assai diverso da una audience panellenica. Il poema appartiene a un genere a metà strada fra l'elegia sentenziosa e il giambo, generi con i quali condivide numerose caratteristiche. Dal punto di vista socio-politico, i destinatari possono essere individuati in un ambiente di aristocratici fortemente legati alle proprie terre, un ambiente che sta perdendo potere e tenta di opporsi al mutamento prodotto dalla città e dalla politica.

Bibliografia

Aloni 1997

Saffo. Frammenti, a cura di A. Aloni, Firenze 1997.

Aloni 2006a

A. Aloni, *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani all'epoca dei Tiranni*, Alessandria 2006.

Aloni 2006b

A. Aloni, 'La performance giambica nella Grecia arcaica', *AOFL* 1, 2006, 83-107.

Aloni, *Epinician*

A. Aloni, 'Epinician in the City', in AA. VV., *Epinician: an International Conference on the Victory Ode* (London, 5-9 July 2006), in corso di stampa.

Aloni - Iannucci 2007

A. Aloni, A. Iannucci, *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al V secolo. Con un'appendice sulla nuova elegia di Archiloco*, Firenze 2007.

Andrisano 2001

A. Andrisano, 'Iambic Motifs in Alcaeus' Lyrics', in Cavarzere - Aloni - Barchiesi 2001, 41-63.

Arrighetti 1987

G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografati*, Pisa 1987.

Beaulieu 2004

M.-C. Beaulieu, 'L'héroïsation du poète Hésiode en Grèce ancienne', *Kernos* 17, 2004, 103-17.

Bintliff 1996

J. L. Bintliff, 'The Archaeological Survey of the Valley of the Muses and Its Significance for Boeotian History', in Hurst - Schachter 1996, 193-224.

Blaise - Judet de la Combe - Rousseau 1996

F. Blaise, P. Judet de la Combe, P. Rousseau (éds.), *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille 1996.

Buck 1979

R. J. Buck, *A History of Boeotia*, Edmonton 1979.

Calame 1996a

C. Calame, 'Le proème des *Travaux* d'Hésiode, prélude à une poésie d'action', in Blaise - Judet de la Combe - Rousseau 1996, 169-89.

Calame 1996b

C. Calame, 'Montagne des Muses et Mouséia: la consecration des *Travaux* et l'héroïsation d'Hésiode', in Hurst - Schachter 1996, 43-56.

Calame 2004

C. Calame, 'Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations', in Calame - Chartier 2004, 11-39.

Calame - Chartier 2004

C. Calame, R. Chartier (éds.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble 2004.

Cavarzere - Aloni - Barchiesi 2001

A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi (eds.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham 2001.

Carter 1986

L. B. Carter, *The Quiet Athenian*, Oxford 1986.

Clay 1993

J. Strauss Clay, 'The Education of Perses: from «Mega Nepios» to «Dion Genos» and Back', *MD* 31, 1993, 23-33.

Clay 2003

J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003.

Collins 2004

D. B. Collins, *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*, Cambridge (Mass.) 2004.

Davies 2001

M. Davies, 'Homer and the Fable: *Odyssey* 21.293-306', *Prometheus* 27, 2001, 193-210.

Dolcetti 2004

Ferecide di Atene. Testimonianze e Frammenti, Intr., testo, trad. e comm. a cura di P. Dolcetti, Alessandria 2004.

Doukellis - Mendoni 1994

P. N. Doukellis, L. G. Mendoni (éds.), *Structures Rurales et Sociétés Antiques*, Paris 1994.

Edwards, A. 2004

A. T. Edwards, *Hesiod's Ascra*, Berkeley-London 2004.

Edwards, M. 1991

M. W. Edwards, *The Iliad: A Commentary V* (Books 17-20), Cambridge 1991.

Foley 1995

J. M. Foley, *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington 1995.

Gentili 1995

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995³.

Havelock 1983

E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari 1983² (= *Preface to Plato*, Cambridge [Mass.] 1963).

Hoekstra 1984

Omero. Odissea IV (Libri XIII-XVI), a cura di A. Hoekstra, trad. di G. A. Privitera, Milano 1984.

Hurst - Schachter 1996

A. Hurst, A. Schachter (éds.), *La Montagne des Muses*, Genève 1996.

Iannucci 2002

A. Iannucci, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna 2002.

Janko 1982

R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982.

Jensen 1997

M. S. Jensen, 'La scrittura dell'Iliade e dell'Odissea', *ARID* 24, 1997, 136-46.

Jensen 1999

M. S. Jensen, 'Dividing Homer. When and How Were the *Iliad* and the *Odyssey* Divided into Songs?', *SO* 74, 1999, 5-35, 73-83.

Kirchhoff 1889

A. Kirchhoff, *Hesiodos' Mahnlieder an Perses*, Berlin 1889.

Kirk 1985

G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary I* (Books 1-4), Cambridge 1985.

Kirk 1990

G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary II* (Books 5-8), Cambridge 1990.

Lardinois 2003

A. P. M. H. Lardinois, 'The Wrath of Hesiod: Angry Homeric Speeches and the Structure of Hesiod's *Works and Days*', *Arethusa* 36, 2003, 1-20.

Lasserre 1984

F. Lasserre, 'La fable en Grèce dans la poésie archaïque', in F. R. Adrados, O. Reverdin (éds.), *La Fable*, Entretiens Hardt 30, Vandœuvres-Genève 1984, 61-103.

Lord 1960

A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960, 2000² (= trad. it. Lecce 2005).

Loscalzo 2003

D. Loscalzo, *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico*, Roma 2003.

Martin 1989

R. P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca (New York)-London 1989.

Martin 1992

R. P. Martin, 'Hesiod's Metanastic Poetics', *Ramus* 21, 1992, 11-33.

Montanari - Rengakos 2006

F. Montanari, A. Rengakos (éds.), *La poésie épique grecque: Métamorphoses d'un genre littéraire*, Entretiens Hardt 52, Vandœuvres-Genève 2006.

Morris 1994

I. Morris, 'Village Society and the Rise of the Greek State', in Doukellis - Mendoni 1994, 49-53.

Most 2006

Hesiod I. Theogony, Works and Days, Testimonia, Ed. and Trans. by G. W. Most, Cambridge (Mass.)-London 2006.

Nagy 1990a

G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca (New York)-London 1990.

Nagy 1990b

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

Nagy 1992

G. Nagy, 'Homeric Questions', *TAPhA* 122, 1992, 17-60.

Nagy 1995

G. Nagy, 'Genre and Occasion', *Métis* 9-10, 1994-95, 11-25.

Nagy 1996a

G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin (Texas) 1996.

Nagy 1996b

G. Nagy, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge (Mass.) 1996.

Nagy 1996c

G. Nagy, 'Autorité et auteur dans la *Théogonie* hésiodique', in Blaise - Judet de la Combe - Rousseau 1996, 41-52.

Nagy 2002

G. Nagy, *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Cambridge (Mass.)-London 2002.

Nagy 2004

G. Nagy, 'L'aède épique en auteur: la tradition des *Vies d'Homère*', in Calame - Chartier 2004, 41-67.

Pavese 1972

C. O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972.

Pavese 1998

C. O. Pavese, 'The Rhapsodic Epic Poems as Oral and Independent Poems', *HSCP* 98, 1998, 63-90.

Peabody 1975

B. Peabody, *The Winged Word. A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*, Albany (New York) 1975.

Pucci 1996

P. Pucci, 'Auteur et destinataires dans les Travaux d'Hésiode', in Blaise - Judet de la Combe - Rousseau 1996, 191-210.

Rengakos 2006

A. Rengakos, 'Homer and the Historians: the Influence of Epic Narrative Technique on Herodotus and Thucydides', in Montanari - Rengakos 2006, 183-214.

Rossi 1997

L. E. Rossi, 'Esiodo, *Le opere e i giorni*: un nuovo tentativo di analisi', in F. Montanari, S. Pittaluga (a cura di), *Posthomerica I. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, Genova 1997, 7-22.

Schoemann 1869

Hesiodi quae feruntur carminum reliquiae cum commentatione critica ed. G. F. Schoemann, Berlin 1869.

Snodgrass 1985

A. M. Snodgrass, 'The Site of Ascra', in P. Roesch, G. Argoud (éds.), *La Bèotie antique*, Paris 1985, 87-95.

Snodgrass 1990

A. M. Snodgrass, 'Survey Archaeology and the Rural Landscape', in O. Murray, S. Price (eds.), *The Greek City from Homer to Alexander*, Oxford 1990, 113-36.

Tandy 1997

D. W. Tandy, *Warriors into Traders. The Power of the Market in Early Greece*, Berkeley (Cal.)-Los Angeles-London 1997.

Tsagalis 2006

C. Tsagalis, 'Poet and Audience: from Homer to Hesiod', in Montanari - Rengakos 2006, 79-134.

van Dijk 1997

G.-J. van Dijk, *Ainoi, logoi, mythoi. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature. With a Study of the Theory and Terminology of the Genre*, Leiden 1997.

Vetta 2000

M. Vetta, 'Teognide e anonimi nella Silloge teognidea', in G. Cerri (a cura di), *La letteratura pseudoepigrafa nella cultura greca e romana*, Napoli 2000, 123-41.

Waern 1951

I. Waern, ΓHC OCTEA. *The Kenning in Pre-Christian Greek Poetry*, Uppsala 1951.

Welcker 1826

Theognidis Reliquiae, Novo ordine disposuit, commentationem criticam et notas adiecit F. T. Welcker, Frankfurt am Mein 1826.

West 1978

Hesiod. Works and Days, Ed. with Prolegomena and Comm. by M. L. West, Oxford 1978.

West 1985

M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford 1985.

West 1999

M. L. West, 'The Invention of Homer', *CQ* 49, 1999, 364-82.

West 2001

M. L. West, *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, Leipzig 2001.

Yamagata 1989

N. Yamagata, 'The Apostrophe in Homer as Part of the Oral Technique', *BICS* 36, 1989, 91-103.

Yatromanolakis 2009

D. Yatromanolakis, 'Ancient Greek Popular Songs', in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric Poetry*, Cambridge 2009, 263-76.

Zanetto 2001

G. Zanetto, 'Iambic Patterns in Aristophanic Comedy', in Cavarzere - Aloni - Barchiesi 2001, 65-76.