



Università
Ca'Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca in Italianistica a Filologia Classico-Medievale
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2014**

**ORALITÀ, SCRITTURA E SCIENZE COGNITIVE.
ALCUNI SIGNIFICATIVI ASPETTI DELL'EPICA DI
OMERO, APOLLONIO RODIO, QUINTO SMIRNEO**

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA:
L-FIL-LET/02 LINGUA E LETTERATURA GRECA**

Tesi di Dottorato di Elisa Bugin, matricola 955845

Coordinatore del Dottorato

Prof. Tiziano Zanato

Tutore della Dottoranda

Prof. Alberto Camerotto

Co-tutore della Dottoranda

Prof. Filippomaria Pontani

INDICE

Indice.....	2
Introduzione.....	5

PRIMA PARTE

<i>Scienze cognitive, working memory e oralità</i>	13
1. Le scienze cognitive e la loro applicazione all'epica omerica.....	14
1.1 L'assimilazione della dizione epica da parte del rapsodo.....	15
1.2 <i>Dictio continua</i>	17
1.3 Esigenze comunicative e formularità.....	19
1.4 Il ritmo.....	22
1.4.1 Il piacere del ritmo.....	23
1.4.2 Il ritmo naturale della lingua ellenica e l'enjambement.....	29
1.5 <i>Script</i>	34
1.6 La ripetizione dei principali componenti della narrazione tradizionale..	41
1.7 Conclusioni.....	43
2. Epica, memoria e <i>working memory</i>	45
2.1 Bartlett e il metodo delle riproduzioni ripetute.....	51
2.2 L'indispensabilità dell'esercitazione.....	56
2.3 Memoria e costanti della narrazione.....	59
2.4 Rammentare e raccontare una fiaba: costanti narrative e affinità con l'epica omerica.....	60
2.5 Composizione – improvvisazione: un'insensata opposizione terminologica per un contesto orale.....	62
2.6 Composizione e tradizione.....	65
2.7 Il lavoro della memoria e la memoria di lavoro.....	67
2.7.1 Localizzazione della <i>working memory</i>	70
2.7.2 Componenti della <i>working memory</i> e loro sedi.....	72
2.8 Conclusioni.....	77
3. <i>Working memory</i> e Oralità.....	80
3.1 Lobi e lateralizzazione.....	80
3.2 <i>Working memory</i> , linguaggio, oralità.....	84
3.2.1 Aree del linguaggio parlato e aree del linguaggio scritto.....	84

3.2.2	Linguaggio e <i>working memory</i>	103
3.2.3	La memoria a lungo termine.....	112
3.2.4	Necessità della <i>working memory</i> per il <i>linguaggio orale</i>	117
3.2.5	Conseguenze dell'attività delle aree del <i>linguaggio scritto</i>	121
3.3	<i>Working memory</i> e dettatura.....	122
3.4	Un primo accostamento riassuntivo e introduttivo: <i>working memory</i> ed epica orale.....	143
3.5	<i>Working memory</i> e originalità.....	150
3.6	Conclusioni.....	154

SECONDA PARTE

	<i>Le conseguenze dei processi cognitivi propri del linguaggio parlato e del linguaggio scritto</i>	158
4.	Schematicità.....	159
4.1	Sequenze narrative.....	169
4.2	Formule.....	271
4.2.1	L'aurora nell' <i>Iliade</i> e nell' <i>Odissea</i>	272
4.2.2	Confronto con Apollonio Rodio e con Quinto Smirneo.....	282
4.2.3	<i>Argonautiche</i>	283
4.2.4	<i>Postomeriche</i>	284
4.3	Transizioni.....	288
4.3.1	Elementi costanti o ricorrenti nelle transizioni dei poemi omerici.....	294
4.3.1.1	L'elemento riassuntivo.....	294
4.3.1.2	Un nuovo soggetto e/o una nuova azione.....	296
4.3.1.3	Entrata e uscita di scena.....	296
4.3.1.4	Transizioni formulari.....	304
4.3.2	Tecniche e tipi di transizione nell' <i>Iliade</i> e nell' <i>Odissea</i>	305
4.3.2.1	Transizioni marcate da particelle, congiunzioni e avverbi che accompagnano il mutare del soggetto e/o di azione.....	315
4.3.2.2	L'avverbio $\epsilon\nu\theta\alpha$	323
4.3.2.3	Le espressioni di percezione.....	331
4.3.2.4	Le <i>if-not situations</i>	336
4.3.2.5	Le indicazioni temporali.....	342
4.3.2.6	L'intervento del narratore.....	347
4.3.3	Le transizioni delle <i>Argonautiche</i> e delle <i>Postomeriche</i>	357
4.3.3.1	Transizioni marcate da avverbi.....	357

4.3.3.2	Transizioni marcate dall'avverbio ἔνθα.....	362
4.3.3.3	Transizioni marcate da espressioni di percezione.....	366
4.3.3.4	Transizioni marcate da <i>if-not situations</i>	372
4.3.3.5	Transizioni marcate da indicazioni temporali.....	377
4.3.3.6	Transizioni marcate dall'intervento del narratore.....	382
4.4	Conclusioni.....	388
5.	Ridondanza.....	389
5.1	Conclusioni.....	403
6.	Descrizioni.....	404
6.1	Il catalogo delle navi.....	404
6.2	Lo scudo di Achille.....	411
6.3	Il palazzo di Alcinoos.....	419
6.4	Il catalogo degli Argonauti.....	422
6.5	Il mantello di Giasone.....	427
6.6	Il palazzo di Eeta.....	429
6.7	Il catalogo del cavallo.....	431
6.8	Lo scudo di Achille.....	433
6.9	Conclusioni.....	438
7.	Sintassi.....	439
7.1	Paratassi.....	439
7.2	Coesione.....	443
7.3	Unità di significato.....	445
7.3.1	<i>Iliade e Odissea</i> : unità di significato riconducibili a originarie <i>idea units</i> e <i>intonation units</i> ?	456
7.4	Conclusioni.....	468

TERZA PARTE

	<i>Brevi considerazioni sulla questione omerica</i>	470
--	---	-----

8.	Considerazioni conclusive sulla questione omerica.....	471
----	--	-----

	Abbreviazioni bibliografiche dei testi citati.....	474
--	--	-----

INTRODUZIONE

L'oralità è stata ed è tuttora il primo e il più importante veicolo di trasmissione del sapere e, come per molte altre civiltà, per i popoli che abitavano il mondo antico essa fu anche, fino all'avvento della scrittura, l'unico. Tradizioni, cultura, insegnamenti, precetti, proverbi, miti, storie, racconti, leggende, favole e canti si tramandavano oralmente di generazione in generazione, affidati a «una delle principali funzioni cognitive superiori» della mente umana: la memoria.¹ Essa è fondamentale e imprescindibile sia in una società moderna avvezza alla tecnologia più sofisticata, sia in una società che non si serve della scrittura².

La concezione e l'impiego della memoria in una comunità orale sono però assai diversi da quelli che caratterizzano le comunità che fanno ampio uso della scrittura³. La memoria, in un contesto unicamente orale, non è infatti considerata come un ricettacolo passivo in cui riporre in modo permanente o temporaneamente e più o meno occasionalmente delle nozioni ma è ritenuta in stretta connessione con il pensiero⁴. La totalità delle informazioni è riposta nella memoria e da essa diffusa, ciononostante (esclusione fatta per alcuni brevi testi rituali, come le preghiere o le formule magiche) non si ha idea di cosa significhi *imparare a memoria* o *imparare parola per parola*⁵.

¹ Pennisi – Perconti 2006, p. 135. Per l'oralità come mezzo esclusivo di conoscenza nelle culture non alfabetizzate cf. Ong 1986, p. 13. In ogni caso una cultura, seppure analfabeta, non poteva evitare di far uso di ausili mnemonici quali simboli e segni convenzionali: cf. Finnegan 1977, p. 24: «The idea of pure and uncontaminated 'oral culture' as the primary reference point for the discussion of oral poetry is a myth». La memoria è un insieme di sistemi, localizzati nel cervello, che differiscono per la durata della traccia mnemonica (definizione di Baddeley 1995, p. 16), è altresì «la capacità di immagazzinare informazione e di avere accesso a essa» (Baddeley 1990, p. 3).

² Cf. Ong 1986, p. 61: «Noi sappiamo ciò che ricordiamo». Cf. Finnegan 1977, p. 4: «Oral poetry is not just something of for away and long ago. In a sense it is all around us still». Per l'importanza di *mnemosyne* fra i Greci e nella letteratura orale vd. Notopoulos 1938.

³ Cf. Ong 1986, p. 42.

⁴ Per la concezione della memoria nell'antichità cf. Small 1997, p. 238.

⁵ Va precisato che il concetto di memorizzare un testo 'parola per parola' è frutto della scrittura dove le parole si vedono, anche se la memorizzazione esatta di ogni parola, sebbene limitata a formula magiche, preghiere, etc., non era certo sconosciuta alle culture analfabete. Vd. p.es. quanto scrive Bakker 1997, p. 7, a proposito dell'influsso che la scrittura ha avuto anche nel definire l'oralità: «Oral poetry and orality, in short, are abstractions derived from the property of not writing or being written, and as such they are

Così era anche al tempo in cui in area greca e in Asia Minore cantavano i rapsodi analfabeti, grazie ai quali un'entità che siamo soliti chiamare Omero (cieco, secondo la leggenda) ha dato all'Occidente i suoi fondamenti culturali: l'*Iliade* e l'*Odissea*⁶.

Senza la scrittura che assicura stabilità e immobilità alle parole, il sapere orale, col passar del tempo, da un lato andava incontro a continue miglie e modifiche, dall'altro tendeva a un notevole grado di conservazione e fissità; precise tecniche mnemoniche furono elaborate per garantirne, se non l'assoluta esattezza, la più accurata fedeltà⁷.

Fra i sistemi per ricordare bene i testi di natura narrativa (importantissimi perché il loro racconto era un modo per tramandare il sapere tradizionale e per rinsaldare i legami sociali⁸) sono compresi la strutturazione per temi fissi delle narrazioni e la costruzione dei temi attraverso sequenze ben determinate di motivi, la formularità delle espressioni linguistiche, l'utilizzo dei proverbi, l'uso di determinati andamenti ritmici, la scarsità delle sezioni esclusivamente descrittive, l'inserimento di dialoghi, la standardizzazione dei ruoli dei personaggi⁹; tutti accorgimenti che si legano indissolubilmente alla 'mente orale', ossia al vero e proprio modo di pensare dei popoli estranei all'uso della scrittura. Il pensiero e l'espressione di tali culture erano e sono infatti paratattici e non ipotattici, aggregativi e non analitici¹⁰, ridondanti e tendenti alla ripetizione: poiché le parole svaniscono una volta

literate constructs: they define speech as the construction of a writing culture that uses its own absence to define its opposite».

⁶ È significativo che nei poemi omerici non ci sia traccia di scrittura, a parte, forse, in Z 168-169 e in H 89-90, 175. Cf. Aloni 1998, pp. 77-78. Per le connessioni fra l'epica omerica e le saghe eroiche del Vicino Oriente vd. Burkert 2005.

⁷ La cura nel tramandare il sapere tradizionale era dovuta alla concezione 'magica' del sapere stesso e delle parole presso le società orali: cf. Ong 1986, p. 9.

⁸ Cf. Marrone – Dusi – Lo Feudo 2007, p. 87.

⁹ Tali espedienti si leggono anche in Ong 1986, pp. 8-9. Cf. anche Cantilena 1987, p. 132.

¹⁰ Cf. Ong 1986, p. 67: «Il pensiero e l'espressione a base orale tendono a comporsi non tanto di unità discrete, quanto di gruppi di elementi come gli epiteti, i termini paralleli od opposti e le frasi parallele od opposte. Chi è immerso in una cultura orale preferisce, specialmente in un discorso non quotidiano, sentir parlare non del soldato, ma del soldato coraggioso; non della principessa, ma della bella principessa; non della quercia, ma della quercia forte. In questo modo, l'espressione orale porta con sé un bagaglio di epiteti e di altri elementi formulaici che l'alfabetizzazione avanzata invece rigetta come pesi morti della ridondanza fastidiosa».

pronunciate, si devono mantenere al centro dell'attenzione (propria e dell'uditorio, spesso numeroso, talvolta chiassoso e/o distratto) molti dei contenuti già trattati¹¹.

Va precisato poi che le civiltà esclusivamente orali quasi mai, non imparando 'a memoria', comprendevano (o comprendono) il concetto di 'testo fisso', così come per la nostra civiltà è difficile (talvolta ostinatamente impossibile) capire il concetto di 'testo fluido' e pensare che i nostri testi fondanti, dalle preghiere più brevi ai poemi più lunghi, prima di essere scritti, erano composti a voce¹²; il termine *testo* ci porta immediatamente a pensare a uno scritto (una pagina, un articolo, un libro) eppure, se ci si sofferma a riflettere sulla parola ci si rende conto che «da una radice che significa 'tessere', è, in termini assoluti, etimologicamente più compatibile con l'espressione orale di quanto non lo sia 'letteratura', che si riferisce etimologicamente alle lettere (*litterae*) dell'alfabeto»¹³. Il tessitore di racconti dell'antichità era il rapsodo.

Egli componeva i suoi canti davanti a un uditorio servendosi di strumenti tradizionali quali: κλέα ἀνδρῶν¹⁴, οἴμαι¹⁵, dizione epica, formule, temi e motivi ricorrenti.

¹¹ Cf. Ong 1986, p. 68: «Il pensiero richiede una certa continuità. La scrittura stabilisce nel testo una linea di continuità al di fuori della mente; se mi distraigo, o dimentico il contesto da cui emerge il materiale che sto ora leggendo, esso può essere recuperato tornando indietro nel testo». Per una trattazione dettagliata delle caratteristiche del pensiero delle culture a 'oralità primaria' cf. Ong 1986, pp. 65-89. Cf. anche Cherchi 1984, p. 76: «Lo stile orale presenta comuni caratteristiche in zone culturali diverse e in periodi lontani. Fra tali caratteristiche spiccano la ripetizione, la paratassi, la tendenza al brevilquio e alla simmetria» e Bion 2006, p. 7: «Va comunque messo in rilievo che, all'interno delle culture più svariate, i tratti caratterizzanti dell'oralità presentano un numero di costanti così cospicuo da giustificare l'acribia con cui viene isolata e descritta la specificità della comunicazione orale». Oltre a Ong, per un altro approfondimento su oralità e scrittura vd. Havelock 1995.

¹² Per la difficoltà di comprensione del testo fisso da parte dei cantori orali e del testo fluido da parte delle società che si servono della scrittura cf. anche Gary Miller 1982, p. 1.

¹³ Ong 1986, p. 32; l'autore aggiunge poi «il discorso orale è stato comunemente considerato, persino in ambienti orali, come una specie di tessitura o di cucitura – *rhapsodein* in greco significa 'cucire insieme canzoni'».

¹⁴ Cf. Camerotto 2009, p. 16: «Il cantore conosce e ha a disposizione per la composizione la leggenda eroica, o meglio, per usare la formula epica, i κλέα ἀνδρῶν, un ampio patrimonio di storie che raccontano le vicende degli eroi, ben noto a tutti e quindi condiviso dal poeta e dal pubblico. I κλέα ἀνδρῶν sono la *materia* del canto eroico del rapsodo: è questa una formula onnicomprensiva, che indica l'insieme di tutte le vicende eroiche» e pp. 20-21: «Possiamo pensare ai κλέα ἀνδρῶν come all'insieme teorico di tutte quelle vicende degli

Il mio lavoro ha come basi la tesi di laurea triennale *Transizioni nella composizione orale dell'epica arcaica* (Venezia a.a. 2006/2007) e, soprattutto, la tesi di laurea specialistica *Memoria e tecniche di transizione nelle narrazioni omeriche: studio cognitivo sull'oralità nell'epica greca arcaica* (Venezia a.a. 2009/2010).

Riprende molti argomenti già trattati nella tesi specialistica: essi sono stati dunque riportati nel nuovo lavoro e arricchiti laddove è stato necessario. Tante altre parti di quest'ultima ricerca sono invece completamente nuove e frutto di un triennio di studi approfonditi, resi possibili anche grazie a due missioni di ricerca all'estero, durante le quali ho avuto la possibilità di confrontarmi con alcuni studiosi che operano nel campo narratologico e cognitivo applicato ai testi epici.

La mia tesi di dottorato ha l'obiettivo di coniugare l'approccio narratologico ai testi con quello cognitivo per mostrare sotto una nuova luce le differenze fra testi che hanno avuto genesi orale e testi che hanno avuto genesi scritta. Saranno prese in esame parti di *Iliade*, *Odissea*, *Argonautiche* e *Postomeriche* e si cercherà di evidenziare come le scienze cognitive e in particolare lo studio dell'attività della *working memory* possono tracciare una netta distinzione fra oralità e scrittura. Considerando i processi mentali che distinguono l'oralità dalla scrittura si cercherà di far vedere come le conseguenze dei processi mentali propri dell'oralità siano ancora evidenti nell'epica omerica¹⁶, mentre le conseguenze dei processi mentali propri

eroi conosciute e narrate in qualsiasi genere e specie di composizione poetica, e più in particolare in tutti i poemi dell'epica eroica che sono stati composti ed eseguiti nel mondo ellenico dalle origini del genere poetico fino alle trasformazioni determinate dall'uso della scrittura per la composizione e alla nascita del poema epico letterario. Il rapsodo eredita da questa tradizione, non necessariamente coerente (non v'è un mitografo all'opera che fa tornare tutti i conti), i contenuti delle sue composizioni, le quali diventano esse stesse parte della leggenda eroica. Il rapsodo riattualizza una parte di quella tradizione e attraverso il suo canto può intervenire a modificarla o a dare maggiore fama a questa o a quella vicenda, che egli stesso può arricchire o modificare. Si tratta di un sistema della memoria e della voce, non immobile e immutabile, ma vivo e fatto di relazioni in perenne trasformazione».

¹⁵ Cf. Camerotto 2009, p. 21: «Le forme stesse di ripresa dei materiali della leggenda, ovvero gli argomenti e la loro articolazione narrativa, sono tradizionali e sono rappresentate dalle οἴμματα».

¹⁶ Per alcuni importanti studi sull'oralità e sull'oralità di Omero vd. Lord 1960; Lord 1968; Parry 1971; Zumthor 1984; Scodel 1998; Nagy 2003; Pavese 2007g.

della scrittura si ritrovino invece nei testi di Apollonio Rodio e Quinto Smirneo.

Per agevolare una piena comprensione dei processi cognitivi coinvolti è stato utile inserire nella prima parte della tesi alcune immagini che mostrano l'attività cerebrale durante lo svolgersi di alcuni compiti nel contesto orale e in quello scritto.

La ricerca si divide in tre parti: nella prima viene fondamentalmente trattata la *working memory*; nella seconda vengono evidenziate alcune conseguenze dell'attività della *working memory* in un contesto orale nei poemi omerici e alcune conseguenze dell'attività mentale estranea a un contesto orale nei poemi di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo; nella terza parte, brevissima, si prende una posizione sulla questione omerica in base ai risultati forniti dall'intera ricerca.

Il primo capitolo è dedicato alle scienze cognitive e all'utilità della loro applicazione all'epica. Il secondo è dedicato alla memoria e alla *working memory*. Il terzo al legame strettissimo fra *working memory* e oralità. Il quarto a molte conseguenze dell'attività della *working memory* riscontrabili nei testi omerici e riconducibili alla schematicità: p.es. presenza di temi e motivi dalla struttura schematica e cognitivamente funzionale, formularità, struttura e funzione dei versi di transizione. Il quinto capitolo è dedicato alla ridondanza; il sesto alla composizione delle descrizioni; il settimo alla paratassi, alla notevole presenza di giuntivi e alla presenza di moltissime unità di significato assai simili alle *idea units* e *intonation units* proprie del *linguaggio parlato*. L'ottavo e ultimo capitolo è dedicato alla questione omerica.

Lo studio intende far notare come le conseguenze dell'attività della *working memory* in un contesto completamente orale sono ancora ben rintracciabili nei testi omerici che pure ci sono pervenuti in forma scritta: i rapsodi parlavano in versi improvvisando durante la *composition in performance*; non avevano tempo per riflettere sulle parole da proferire, non scrivevano per poi leggere, né imparavano a memoria per poi recitare. Il lobo protagonista della loro attività, in base alle caratteristiche dei testi

omerici, risulta essere il lobo frontale e questo non fa che rafforzare la tesi dell'oralità della genesi di *Iliade* e *Odissea* e di buona parte della loro tradizione. Al contrario, conseguenze dell'attività di lettura, scrittura e attenta riflessione sulle parole sono chiare nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche*: Apollonio Rodio e Quinto Smirneo ebbero il tempo di pensare con molta cura ai termini da impiegare, essi scrissero, variarono e diversificarono versi e vocaboli. Nel loro caso i lobi protagonisti risultano essere i lobi parietale, occipitale e temporale, che non fanno che ricondurre a una genesi e a una trasmissione scritta dei loro poemi.

Nel corso del mio lavoro potrò riferirmi a *Iliade* e *Odissea* scrivendo di 'testi orali': mi permetto questa comodità, ben sapendo che si tratta di un paradosso, per non scrivere ogni volta 'testi pervenutici scritti dopo una lunga e travagliata tradizione, ma la cui gran parte deriva da un'originaria dettatura da rapsodo a scriba'. Sempre per comodità, mi permetto anche di usare talvolta 'Omero' o 'poemi omerici' per identificare *Iliade* e *Odissea*.

Ove ho fornito traduzioni, mi sono fondamentalmente servita di quelle di Rosa Calzecchi Onesti per *Iliade* e *Odissea*, di quella di Alberto Borgogno per le *Argonautiche* e di quella di Giuseppe Pompella per le *Postomeriche*.

Per quanto riguarda le edizioni critiche mi sono servita di T.W. Allen per *Iliade* e *Odissea* e di F. Vian per *Argonautiche* e *Postomeriche*.

Per realizzare il mio lavoro ho chiesto e ricevuto consigli da moltissimi esperti, alcuni a me già ben noti essendo stati miei professori a Ca' Foscari, altri conosciuti poi per la realizzazione della tesi specialistica che qui viene in parte ripresa, altri ancora incontrati nel corso del dottorato attraverso iniziative personali, grazie ai Seminari Veneziani di Letteratura Greca e nel corso miei due viaggi all'estero, il primo in Olanda e il secondo in Germania.

Ringrazio dunque, in ordine alfabetico, i professori di Ca' Foscari che mi hanno dato preziosi consigli metodologici e bibliografici e che mi hanno incoraggiato e migliorato non solo per i tre anni di dottorato, ma durante tutto il mio percorso accademico (2004-2014): Alberto Camerotto, Ettore

Cingano, Riccardo Drusi, Luca Mondin, Carlo Odo Pavese, Luigi Perissinotto, Filippomaria Pontani, Olga Tribulato.

Ringrazio poi per i consigli e per la grandissima e generosa disponibilità gli studiosi e i professori Chiara Bozzone (UCLA, Los Angeles), Gianfranco Agosti (Università di Roma, La Sapienza), Mario Cantilena (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Elizabeth Minchin (Australian National University).

Ringrazio i professori Mihailo Antović (FRIAS) e Cristóbal Pagán Cánovas (FRIAS) che mi hanno invitato a Friburgo presso il Freiburg Institute for Advances Studies come relatrice al convegno da loro organizzato *Oral Poetics and Cognitive Science* (24-26/01/2013), occasione in cui mi è stato possibile confrontarmi con eccellenti studiosi di epica e/o scienze cognitive, che ringrazio altresì per gli spunti che m'hanno offerto attraverso le loro interessanti presentazioni e/o commenti: Egbert Bakker (Yale University), Hans Boas (University of Texas at Austin), Anna Bonifazi (University of Heidelberg), Mark de Kreij (University of Heidelberg), Mirjana Detelić e Lidija Delić (University of Belgrade), William Duffy e William Short (University of Texas at San Antonio), Thomas Hoffman e Alex Bergs (University of Osnabrück), Agnieszka Matkowska (Adam Mickiewicz University of Poznań), Winfried Menninghaus (Free University Berlin), Raymond Person (Ohio Northern University), Nemanja Radulović (University of Belgrade), Jonathan Ready (Indiana University), Mark Turner (Case Western Reserve University), Sonja Zeman (Ludwig Maximilian University of Munich).

Ringrazio i dottori e i professori dell'Università e dell'Ospedale di Verona che mi hanno aiutato nella stesura della parte della tesi dedicata allo studio dei meccanismi cerebrali fornendomi delucidazioni ogni volta che ne ho avuto bisogno: il dott. Stefano Perini, la dott.ssa Giada Zoccatelli e, soprattutto, il prof. dott. Giancarlo Tassinari che ha mostrato nei miei confronti una disponibilità, una generosità e una gentilezza delle quali sempre gli sarò riconoscente.

Ringrazio Egbert Bakker (Yale University) per la cortesia che ha sempre usato nei miei confronti, per il suo sostegno, per gli utilissimi consigli che m'ha fornito, per i confronti e le discussioni sull'epica omerica e greca arcaica.

Ringrazio gli studiosi e i professori di Amsterdam per tutto ciò che hanno fatto per me, in particolare il dr. Rutger Allan (Vrije Universiteit), la prof. dr. Irene de Jong (Universiteit van Amsterdam) e il prof. dr. Gerard Boter (Vrije Universiteit), mio *supervisor* presso la Vrije Universiteit.

Ringrazio il mio cotutore, il prof. Filippomaria Pontani per l'attenzione, gli incoraggiamenti, la presenza, la gentilezza e i numerosi consigli.

Grazie infine al mio tutore, il prof. Alberto Camerotto, per ogni cosa condivisa in dieci anni di ininterrotta collaborazione.

PRIMA PARTE
SCIENZE COGNITIVE, *WORKING MEMORY* E ORALITÀ

1. LE SCIENZE COGNITIVE E LA LORO APPLICAZIONE ALL'EPICA OMERICA

Le scienze cognitive, che si profilano come il filone di studio più recente intorno all'epica greca arcaica, nascono dall'unione e dalla collaborazione di linguistica, semiotica¹⁷, psicologia, neuroscienze, filosofia e studiano i processi 'intelligenti', ossia che richiedono l'acquisizione e l'uso di conoscenza come l'apprendimento, la memorizzazione, l'espressione linguistica, il ragionamento, la soluzione dei problemi, le decisioni. Si occupano in particolare di come le informazioni vengono immagazzinate e rielaborate per la riproduzione; le narrazioni sono perciò un ottimo campo d'indagine¹⁸.

Di converso, lo studio cognitivo dei racconti diviene utile per acquisire nuove conoscenze sulla memoria e sui processi mentali che hanno portato alla composizione della narrazione, come scrive Elizabeth Minchin:

«Cognitive science has a particular interest in narrative. Narratives of all kinds serve as a testing ground for hypotheses about the structure and the function of memory. The cognitive scientist is investigating the way in which individuals compose and comprehend episodic sequences and the role that memory – that is, stored knowledge – plays in the operations»¹⁹.

Attraverso l'applicazione delle scienze cognitive all'epica omerica è possibile non solo corroborare la tesi di una genesi esclusivamente orale di *Iliade* e *Odissea*, o, più ragionevolmente, di buona parte di tali testi che ci sono giunti scritti, ma è possibile dimostrare anche, come si vedrà più avanti e più volte del corso di questo mio lavoro, che chi ha composto oralmente tali poemi di certo non li ha scritti e che chi li ha scritti di certo non li ha composti. Il risultato delle mie ricerche porta inevitabilmente e

¹⁷ Per alcuni buoni manuali di semiotica vd. Volli 2000 e Gensini 2004.

¹⁸ Cf. Gary Miller 1982, p. 6: «Cognitive Science studies show that all information is packaged, stored, uttered, and processed in 'chunks'» e Minchin 1992, p. 230: «Storytelling is, after all, a 'mind-based' activity».

¹⁹ Minchin 1992, p. 231. Cf. Small 1997, p. xiv: «One aspect of the nexus of literacy, orality, and memory that has received scant interest among classicists is retrieval».

necessariamente verso una dettatura del testo, plausibilmente da cantore orale a scriba. Un risultato al quale con tutta franchezza non mi aspettavo di giungere: mirando a scoprire chissà quali rivoluzionarie novità, sono giunta invece a contribuire a dimostrare una teoria inflazionata, tutt'altro che originale, ma che non ha mai smesso di essere sostenuta e alla quale non mi resta che piegarmi, non senza una punta di soddisfazione, perché essa trova nella mia ricerca una forte conferma.

Vi sono molti aspetti dell'epica omerica su cui si potrebbe lavorare con le scienze cognitive e i risultati che si otterrebbero si rivelerebbero assai proficui. Così, prima di trattare l'aspetto fondamentale sul quale ho costruito il mio lavoro – le conseguenze dell'attività della *working memory* in un contesto orale riscontrabili o meno nei testi –, ritengo utile, come m'è stato suggerito durante la mia missione di ricerca ad Amsterdam, riprendere qui alcuni punti della mia tesi specialistica che hanno visto l'applicazione delle scienze cognitive all'epica omerica per evidenziare l'importanza del felice connubio 'epica omerica – scienze cognitive' e per offrire alcuni spunti di riflessione a tal proposito.

1.1 *L'assimilazione della dizione epica da parte del rapsodo*

Per chi nell'antichità avesse voluto o dovuto diventare un rapsodo, l'assiduo esercizio, solitamente in età giovanissima, presso i cantori già attivi costituiva una scelta obbligata e naturale.

La lingua epica veniva appresa attraverso processi mentali del tutto simili a quelli coinvolti nell'apprendimento della prima lingua²⁰. L'elemento basilare era l'ascolto dei canti con una frequenza quasi incessante; l'allievo assimilava il ritmo della poesia esametrica assieme a intere frasi, spesso formulari e nel contempo perfezionava la conoscenza sulle leggende eroiche

²⁰ Cf. a tale proposito Cantilena 1990, p. 49 ove si sostiene che lo sviluppo della dizione omerica era governato dallo stesso principio che regola lo sviluppo delle lingue. Cf. Bozzone 2010, p. 8: «Children start off by learning fixed expressions and their function, in an item-specific, piecemeal fashion. Only when they have acquired enough fixed linguistic sequences do they start to abstract across those sequences, gradually learning to make them flexible, and thus acquiring full grammatical competence» e p. 11: «It is true, as many other scholars observed before, that the singer acquires his oral style just like another language».

e imparava i temi tradizionali²¹, i motivi ricorrenti che li componevano e le tecniche per congiungere un tema²² all'altro o una sequenza narrativa all'altra. Ascoltando le stesse storie, raccontate ogni volta in modo assai simile eppure differente (ogni *ᾠοιδή* è infatti inevitabilmente diversa dall'altra), egli prendeva familiarità con le tecniche narrative e con la dizione; non imparava *a memoria* ma *con la memoria*, proprio come, quando era infante, aveva imparato a parlare²³.

La lingua dei rapsodi era sì una *Kunstsprache* ma veniva acquisita a guisa di una prima lingua che, oltre alla grammatica di base, aveva un insieme di regole in più, dettate dal metro (che, più che una difficoltà, rappresentava un aiuto ritmico)²⁴.

Sono qui illustrate le principali, notevoli, affinità che accomunano l'apprendimento e l'uso della lingua rapsodica a quelli del linguaggio per mostrare come il cantore imparasse a 'parlare in versi'.

²¹ Per i temi dell'epica omerica cf. p. 167, per i temi negli inni omerici vd. Pavese 2007a e Pavese 2007b.

²² Per un approfondimento sui temi dell'epica omerica vd. Camerotto 2003e.

²³ Cf. Small 1997, p. 5: «Lord explains the contradiction in the singer's statements: 'to him *word for word and line for line* are simply an emphatic way of saying 'like'. As I have said, singers do not know what words and lines are».

²⁴ La maggiore differenza fra le lingue poetiche e le lingue parlate sta nel fatto che le prime sono tendenzialmente polimorfiche per esigenze legate alla versificazione e la lingua omerica è polimorfica al massimo grado per le necessità metriche che una composizione orale comportava; la lingua epica è tradizionale e si è formata assemblando elementi di età e dialetti differenti (achei, eolici, ionici); il suo essere una lingua non naturale non le impedisce però di essere appresa come una qualunque prima lingua. Il cervello non fa alcuna differenza fra una lingua artificiale e una naturale quando si tratta di impararle come prima lingua ossia quando si attuano nella mente i processi cognitivi propri dell'apprendimento della lingua madre. P.es. una qualsiasi seconda lingua viene percepita dal nostro cervello come 'artificiale' al momento di impararla e la modalità di apprendimento sarà di conseguenza artificiale – studiando regole e grammatica e memorizzando vocaboli –, anche se è la lingua madre di altri popoli. Come un bambino impara due lingue madri in una situazione familiare di bilinguismo applicando alle due lingue gli stessi processi cognitivi (quelli per l'apprendimento della prima lingua), così egli sarebbe in grado di imparare ipoteticamente l'esperanto, lingua artificiale, se ne fosse esposto fin da piccolo; lo stesso vale per la lingua epica. La mente non fa differenza fra lingua artificiale e naturale perché entrambe sono codici umani, la differenza sta nella modalità di apprendimento: modalità naturale e modalità artificiale. Una lingua artificiale come la *Kunstsprache* epica poteva agevolmente essere appresa attraverso la modalità naturale; il ritmo dell'esametro e gli strumenti tradizionali ne facilitavano molto l'assimilazione.

1.2 *Dictio continua*

La mente dell'aspirante rapsodo che assisteva alle ᾠδοί del suo maestro iniziava dapprima a fare propri, insieme alla cadenza dell'esametro, non singoli termini ma considerevoli segmenti di enunciato e sovente enunciati interi.

Chi non conosce la scrittura non è in grado infatti di separare le parole perché esse, in qualsiasi testo orale (un dialogo, un discorso, un racconto, una preghiera), costituiscono una successione continua e come tale sono percepite. Quando una persona parla, non emette una parola alla volta, facendo delle pause intermedie fra l'una e l'altra, ma emette un flusso ininterrotto o percepito come tale²⁵; una dimostrazione di questa percezione del discorso è la *scriptio continua*. I documenti scritti che presentano la divisione fra le parole sono infatti apparsi, com'è ben noto agli umanisti, in tempi piuttosto 'recenti'²⁶.

La lingua dei rapsodi veniva dunque appresa come se fosse *un'altra prima lingua*²⁷. Una seconda lingua viene acquisita per via artificiale, studiandone cioè l'alfabeto, il lessico e la grammatica e imparando termini e regole a memoria per una corretta espressione; una eccezione, molto simile all'apprendimento della lingua epica, è ovviamente costituita dai fenomeni di bilinguismo in cui un individuo è esposto contemporaneamente all'ascolto di due lingue fin dalla più giovane età (p.es. un bambino con genitori di diversa nazionalità o con una famiglia che oltre alla lingua

²⁵ In realtà non si tratta di un flusso continuo di parole ma di un flusso continuo di segmenti di enunciato, o meglio, di *idea units* intervallate da brevissime pause. Per le *idea units* cf. § 7.3.

²⁶ Cf. Small 1997, p. 5: «Most oral societies are not only uninterested in the detail of the words *per se*, but even unaware of the unit of the word».

²⁷ Cf. Rubin 1995, p. 136: «An oral tradition must be handed down from generation to generation in order to survive. New, younger singers must learn the traditions. [...] Learning such poetic language is similar in many ways to learning first languages». Già A.B. Lord sosteneva che la dizione tradizionale era per il poeta una lingua vera e propria, cf. Cantilena 1983, p. 175. Per l'importanza della ripetizione come fonte d'apprendimento linguistico cf. anche Tamiozzo Goldman 2006.

standard utilizza il dialetto)²⁸. In questo caso la mente applica il sistema di apprendimento della prima lingua a due (o più) diversi idiomi²⁹.

Un bambino che impara la sua lingua madre capisce, prima del significato delle singole parole, quello delle frasi o dei segmenti di frasi. Per esempio la domanda ‘Hai fame?’ viene percepita dall’infante come un possibile rimedio a una situazione di sgradevole disagio fisico. Egli risponderà con cenni o vocalizzi senza saper dividere le parole (il bimbo sente un’unica parola ed è in grado di capire, dall’intonazione o per esperienza, che dovrebbe, in qualche modo, dare una risposta) e ignorando che l’una è la seconda persona singolare dell’indicativo presente del verbo *avere* e che l’altra significa ‘necessità di assumere cibo, dovuta a una particolare sensazione di vuoto all’epigastrio, provocata da uno stimolo nervoso partente dallo stomaco’³⁰.

Lo stesso accadeva nella mente del futuro cantore, egli, pur conoscendo il significato di quasi tutti i termini che sentiva pronunciare dal maestro, assimilava frasi e interi blocchi di frasi (non parole isolate) e nella stragrande maggioranza dei casi essi erano formulari.

Le formule venivano imparate e immagazzinate attraverso l’ascolto e non attraverso forzate e continue ripetizioni delle medesime³¹; venivano fissate nella mente per determinare un concetto e, come sostenuto da Mario Cantilena, era il loro previo essere immagazzinate, non l’essere

²⁸ Il bilinguismo lingua madre – dialetto è significativo: il dialetto è una lingua che ha somiglianze con la lingua madre e che come questa si impara in modo naturale, ma resta comunque una lingua ‘altra’, da usare solo in determinate situazioni (generalmente informali).

²⁹ Cf. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, p. 10: «L’apprendimento della lingua (materna) avviene normalmente senza che si conosca coscientemente la struttura grammaticale e lessicale della lingua medesima: per via empirica quindi».

³⁰ Devoto – Oli 1995, s.v. fame. Per la prima domestichezza del bambino con frasi e non con parole cf. Cantilena 1997, p. 155 e Martinet 1977, p. 217. Cf. Rubin 1995, p. 107: «Much of the structure of language is based on phrases». Cf. Small 1997, p. 6: «What they listen for is the full meanings of an utterance. In speaking, we do not emit words one by one. We do not pause between them. Instead we produce whole clauses or sentences in one single continuous breath. In print there are spaces between the words. Each is discretely represented. As children become aware of the one-by-oneness of words in print, they begin to notice and isolate the words in speech». Il bambino impara a parlare *ripetendo* parole o brevi frasi, cf. Tannen 1989, pp. 46-47.

³¹ Cf. Pavese 1974, p. 25: «Nella dizione epica la formula è una espressione che è regolarmente usata per esprimere una certa idea con valore metrico identico».

eventualmente ripetute a caratterizzarle come formule, anche se per noi si *definiscono* tali quando sussistono le condizioni citate nella definizione fornita³². Esse erano, come i temi, i motivi e gli elementi di transizione, informazioni che col tempo e con l'ascolto erano assunte in quantità e depositate nella mente per restare a disposizione ogniqualvolta risultassero utili nella composizione del canto³³.

1.3 *Esigenze comunicative e formularità*

Un'altra caratteristica comune all'apprendimento e all'uso corrente della lingua di ogni popolo e della lingua epica è l'economia linguistica³⁴. Si tratta dell'equilibrio fra i bisogni comunicativi e l'esigenza di minimizzare lo sforzo per produrre la comunicazione (p.es. si utilizzano espressioni convenzionali, si tende alla paratassi e alla ridondanza, etc.); le esigenze comunicative non vengono tuttavia né eliminate né ridotte ma restano del tutto attive, pur modificandosi in relazione alle condizioni entro cui si svolge la comunicazione, specialmente in relazione al fattore tempo³⁵.

L'esigenza di minimizzare lo sforzo è maggiore nel discorso orale rispetto al discorso scritto (chi scrive studia e calibra con calma e con cura i termini da impiegare, adopera molte proposizioni subordinate, tende a evitare le ripetizioni concepite come sgradevoli e antiestetiche, etc.) e ancor più

³² Riguardo alle formule e alla eventuale (ma sempre limitata) mancanza di economia formulare e presenza di formule equivalenti nei poemi omerici, si tengano presenti le osservazioni di Cantilena 1997, p. 154: «Ciò che deve stupire in Omero non è la presenza di alcuni doppioni formulari, o la presenza di questo o quell'uso non tradizionale: ciò appartiene alla fenomenologia normale del linguaggio, è uno degli aspetti 'non marcati' della dizione epica. Ma il fatto che questi fenomeni, nel complesso, siano tanto pochi: questo è, per così dire, il tratto 'marcato' del linguaggio di Omero, che lo caratterizza come poeta tradizionale rispetto agli altri linguaggi poetici. Il riconoscimento di qualche formula equivalente, insomma, può a volte dirci qualcosa sulla non tradizionalità della frase, non contro l'oralità della composizione».

³³ Cf. Cantilena 1987, p. 133.

³⁴ Cf. Cantilena 1997, p. 153: «Ora, dovrebbe essere preliminarmente chiarito che l'economia epica non è una regola astrusa che i poeti si imponessero disciplinando il proprio linguaggio, ma una tendenza paradigmatica, vigente in ogni linguaggio, e vigente nella dizione formulare precisamente perché anche questa dizione è un linguaggio».

³⁵ Cf. Cantilena 1997, p. 153: «Si tratta appunto di un equilibrio, fra l'esigenza della minimizzazione dello sforzo e le esigenze comunicative: non di una soppressione di quest'ultime, che restano vive e operanti, e si traducono comunque, nelle diverse condizioni date, nella tendenza all'espressione efficace. Le condizioni date variano, specialmente in funzione del tempo disponibile per la composizione». Cf. Martinet 1988, p. x.

quando si ha poco tempo per pensare a cosa dire. Si ricorre così a frasi fatte e ad automatismi linguistici che sono tutt'altro che un ostacolo all'originalità e allo stile personale.

Espressioni fisse e automatismi linguistici ricorrono in numero sorprendentemente maggiore di quanto si possa credere; sono infatti il meccanismo basilare dell'apprendimento e della produzione del linguaggio, parti fondamentali della nostra espressione quotidiana. Essi, va precisato, ricorrono anche nei testi scritti, seppure in quantità più ridotta per la maggiore pianificazione che la scrittura implica; la percentuale delle frasi fatte e degli elementi convenzionali in un testo orale si aggira intorno al 58%, in un testo scritto, risulta fra il 50% e il 52% e, sembra lecito supporre, va diminuendo con l'aumentare dell'accuratezza³⁶; è quindi un dato rilevante, pur ricordando che la lingua epica era stata prodotta da secoli e secoli di tradizione e non è affatto da considerarsi una lingua naturale, che la percentuale di formularità o densità formulare della lingua omerica tocchi il 57,5% e si avvicini anche in questo modo, pur così diversa, al linguaggio naturale³⁷; ciò, anche se è da considerarsi con estrema cautela, va a consolidare la tesi dell'oralità poiché risulta che il cantore Omero applica alla lingua rapsodica una quantità di automatismi sorprendentemente simile a quella che avrebbe applicato l'uomo Omero parlando nella propria lingua madre. Questo non vuol dire affatto che la lingua epica sia da considerarsi una lingua naturale ma che il rapsodo Omero l'apprendeva e la esprimeva – non aveva il tempo per programmare dettagliatamente un testo, doveva

³⁶ Cf. Small 1997, p. 20: «Written english is about 50 per cent redundant».

³⁷ Cf. Pavese 2003, p. 43: «Formulaic density, as it may be called, consists of the number of the formular and formulaic morae, that is of the morae made up by formulae and by formulaic expressions, contained in a certain text, in relation to the number of all the morae constituting the text. [...] The so-called formular percentage consists of the number of the formular verses, that is of the verses containing at least one formula, found in a certain text – regardless of formular density – in relation to the number of all the verses constituting that text. The result is expressed in percentage [...]. Formular quantity is better quantified by formular density than by formular percentage».

comporlo mentre lo eseguiva – allo stesso modo della sua lingua madre: oralmente³⁸.

Nell'epica omerica le formule e le ripetizioni di ogni sorta, anche quelle più cospicue riguardanti sequenze di motivi più o meno ampie e temi, fanno parte del meccanismo di base della produzione della comunicazione poetica come le espressioni e gli elementi convenzionali lo sono per la produzione del linguaggio e fanno parte del bagaglio cognitivo basilico di ogni essere umano.

Se un poeta epico come Apollonio Rodio, Virgilio – ma anche Quinto Smirneo che dei tre si avvicina maggiormente a Omero ed è talvolta stato considerato un poeta orale da studiosi autorevoli³⁹ (e presenta una densità formularia del 29%; quasi la metà di quella omerica) – tende a evitare le formule fino a portarne la densità al 30% e quindi con 27 punti percentuali di scarto, con ottime probabilità significa che la sua produzione era orchestrata con l'aiuto della scrittura, indipendentemente dal modo in cui poi veniva espressa.

Già una densità formularia del 31,88% (come quella dell'*Inno a Pan*) andrebbe quindi a collocarsi fuori dal contesto puramente orale, semmai fra i prodotti transizionali che riutilizzano la dizione tradizionale in un contesto post-orale. E questo è totalmente in linea con quanto scrive Mario Cantilena, dal quale ho tratto i dati: «Ora, la densità formularia di Omero è stata calcolata al 57,5%. Quella di Quinto, del 29%, è un valore nettamente inferiore; e inferiore anche a quello che a me è risultato per l'*Inno omerico XIX* (31, 88%), e superiore al solo *Inno XXX* (26, 75%). Si tratta delle due percentuali più basse di tutto il corpus, e si riferiscono rispettivamente all'*Inno a Pan* e a quello alla Terra madre. [...] è forse possibile ipotizzare che questi *Inni* di media lunghezza possano essere considerati prodotti transizionali, ossia non più documenti dell'epica rapsodica, ma prodotti che

³⁸ Per la percentuale di espressioni fisse nel linguaggio cf. Erman – Warren 2000, p. 37. Vd. anche Kiparsky 1976, pp. 78-81.

³⁹ Cf. Skaftø Jensen 1980, pp. 126-127.

riutilizzano la dizione tradizionale in un contesto oramai post-orale»⁴⁰. Egli aggiunge poi che «transizionale è un testo di passaggio, vuoi perché viene prodotto quando una neonata letteratura non ha ancora elaborato procedimenti stilistici propri, e utilizza quelli della poesia orale, pur non dipendendo più dalla tradizione dal punto di vista tecnico; vuoi perché semplicemente *imita* gli stilemi della tradizione orale per riprodurne in qualche modo la temperie espressiva. Quinto Smirneo è verosimilmente un poeta transizionale nel secondo senso della parola»⁴¹. Gli *Inni* omerici citati, invece, sono transizionali nel primo senso della parola, e, se questi sono transizionali, un prodotto con quasi trenta punti percentuali in più non si può considerare altro se non orale.

1.4 *Il ritmo*

Il ritmo delle parole e delle frasi è di capitale importanza per l'apprendimento della prima lingua, come della lingua epica.

Gli esseri umani sviluppano le capacità cognitive prima dell'acquisizione del linguaggio e indipendentemente da esso: una di queste capacità è il saper registrare e distinguere involontariamente il timbro e, in un momento ancora precedente, il ritmo delle voci⁴².

Già appena nati i bambini sono in grado di riconoscere la 'melodia' della lingua materna rispetto a ogni altro suono o rumore; nella vita intrauterina, quando il senso dell'udito comincia a svilupparsi, essi iniziano ad assumere, prima ancora del timbro, *l'andamento prosodico* della voce della propria madre⁴³. L'andamento prosodico si rivela così il primo dato che viene impresso nella mente umana; esso costituisce inoltre uno dei principali mezzi per imparare a parlare e per apprendere alcuni fra i primi concetti:

⁴⁰ Cantilena 2001, p. 69. Per la formularità degli inni omerici cf. invece Cantilena 1982.

⁴¹ Cantilena 2001, p. 69.

⁴² Cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 25-26.

⁴³ Cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 29: «Sappiamo che il senso dell'udito è pronto precocemente nello sviluppo intrauterino e che appena nati i bambini sono già in grado di riconoscere la melodia della lingua materna rispetto a ogni altro rumore [...]. Ciò che gli infanti assumono della voce della madre in questa fase è essenzialmente il suo andamento prosodico». Cf. a riguardo anche Anolli 2002, pp. 118-120.

p.es. i bambini in età prescolare non hanno difficoltà a imparare filastrocche e canzoncine e generalmente lo fanno spontaneamente, attraverso l'ascolto e la ripetizione – non sanno infatti leggere e imparare memorizzando il testo scritto – mentre non saranno mai in grado di imparare in modo naturale e senza fatica una sequenza di nomi senza che essi siano inseriti in un qualche motivetto (solitamente alle scuole elementari si insegna l'alfabeto inglese ricorrendo a canzoncine e a molti di noi, ancora oggi, sarà capitato, progettando una vacanza o un calendario di studio/lavoro o semplicemente pensando a un mese, di sincerarsi del numero di giorni disponibili ricorrendo alla celebre 'filastrocca dei giorni dei mesi')⁴⁴.

L'andamento prosodico dell'esametro⁴⁵ contribuisce a plasmare la mente dell'apprendista rapsodo, il ritmo è intimamente connesso al respiro e la capacità di produrlo o tenerlo è governata dall'emisfero cerebrale destro che sovrintende anche alla competenza relativa alla distinzione della quantità vocalica, alla creazione di allitterazioni e assonanze⁴⁶.

Un testo marcatamente ritmato generalmente piace di più di un testo poco cadenzato ed è molto più facile da imparare.

1.4.1 *Il piacere del ritmo*

Un andamento prosodico forte (come quello dell'esametro) suscita nella mente un forte piacere: il potere della musicalità della voce (e del ritmo in generale) è formidabile e comincia ad agire nel cervello dell'individuo prima ancora della sua nascita.

Quando si ascolta una musica, una canzone, una poesia particolarmente cadenzata, si prova piacere: il cervello e l'antero-ipofisi infatti rilasciano e

⁴⁴ Per l'importanza del ritmo come mezzo di apprendimento cf. Small 1997, p. 89. Per la filastrocca dei mesi come esempio di testo facile da memorizzare per ritmo e rime cf. Baddeley 1990, p. 219 e Baddeley 1995, p. 216.

⁴⁵ Per l'importanza dell'esametro anche come criterio principale per identificare un testo come testo epico cf. Martin 2005, p. 13. Per la metrica dei generi poetici tradizionali in generale vd. Pavese 2007c.

⁴⁶ Cf. Cavarero 2005, p. 92: «Omero opera con la voce, la sua prestazione ottempera alla legge naturale del suono. Inscritta nel corpo interno prima ancora che nell'orecchio, tale legge è ritmica, come il respiro o il battito del cuore. Situabile nell'emisfero cerebrale destro, essa si manifesta nella parola regolandone gli accenti, le quantità delle lunghe e delle brevi, le modulazioni, le assonanze, i silenzi».

fanno circolare nel nostro corpo una grande quantità di endorfine (già nel feto, se la madre ascolta musica o canta)⁴⁷. La felicità, l'autosoddisfazione o la sensibilità estetica dipendono molto dalle encefaline di cui fanno parte le endorfine. Il senso di felicità che proviamo in alcune situazioni è dovuto a un corretto ma abbondante flusso di endorfine nel corpo⁴⁸; ogni volta che proviamo piacere si mettono in gioco le endorfine. I momenti felici corrispondono biologicamente ai momenti in cui il nostro corpo le sta sintetizzando⁴⁹.

Il ritmo delle parole, il canto, la musica agiscono sulle emozioni e hanno perciò il potere di far produrre al corpo una quantità di endorfine enorme (gli stimoli emozionali sono fra i principali fattori scatenanti del rilascio di quantità eccezionali di endorfine⁵⁰: l'innamoramento⁵¹ rientra, al pari della poesia, del canto e della musica, in questa stessa categoria). Le guarigioni straordinarie operate nell'antichità da stregoni e maghi attraverso *formule magiche e ritmi forti* (e ancora oggi da alcuni guaritori) e le guarigioni miracolose per fede, ottenute con la *preghiera* personale o di un sacerdote,

⁴⁷ Si pensi anche alla musicoterapia, le endorfine prodotte aiutano a eliminare ansia e stress e a dare un senso di pace e benessere. Cf. Cavarero 2005, p. 97: «È la matrice pulsionale del godimento, il piacere di una sfera acustica che asseconda i ritmi del corpo, a rendere potente la voce aedica». Cf. Lawson 2008, pp. 7-8: «Le endorfine sono sostanze naturali, sintetizzate dall'organismo umano, che, fra le altre cose, alleviano il dolore come possono fare soltanto droghe del tipo della morfina [...]. Le *endorfine*, del gruppo delle *encefaline*, sono esattamente, come si desume dal nome, *morfine endogene*: si tratta di un gruppo di *peptidi* di catena corta, con proprietà farmacologiche simili alla *morfina*, sebbene di struttura più completa. Sono distribuite in modo diseguale nel sistema nervoso e in stretta relazione con i ricettori oppiacei. Le endorfine svolgono un ruolo importante quali neurotrasmettitori nel sistema nervoso centrale». Cf. anche Lawson 2008, pp. 13-14: «Le endorfine sono sostanze biochimiche, analgesiche, secrete dal cervello, che svolgono un ruolo fondamentale nell'equilibrio fra il tono vitale e la depressione [...]. Le endorfine trasmettono le informazioni mediante le sinapsi, o collegamenti delle cellule nervose, si comportano come veri messaggeri biochimici, che aumentano o diminuiscono la capacità di comunicazione delle cellule nervose». Le endorfine sono presenti in tutti gli animali, anche negli esseri unicellulari; negli esseri umani, i ricettori di endorfine sono da localizzarsi in svariate sedi: nel cervello, nella pelle, nel cuore, nei reni, nel pancreas, etc... Altri 'piaceri' che fanno secernere endorfine (anche se, a lungo andare, inibiscono la capacità di produrle creando dipendenza e rivelandosi estremamente dannosi) sono le droghe, l'alcool e il fumo. Per un approfondimento cf. Lawson 2008, pp. 57-67.

⁴⁸ Cf. Lawson 2008, p. 6. Anche ridere produce e mette in circolo una grande quantità di endorfine; ottimi metodi per produrre endorfine sono guardare un film divertente o leggere un libro di satira. Cf. Lawson 2008, pp. 69-73.

⁴⁹ Cf. Lawson 2008, p. 10.

⁵⁰ Cf. Lawson 2008, p. 84.

⁵¹ Cf. Lawson pp. 86-88.

ma anche il semplice alleviare i dolori di un bambino con *canzoncine* e carezze, trovano nel rilascio di una straordinaria quantità di endorfine una valida spiegazione⁵².

Il potere della parola è straordinario, quello della parola ritmata o cantilenante lo è ancora di più: la lettura, l'ascolto o la recitazione di un poema fa circolare nel corpo un grande numero di endorfine, come l'ascolto o la produzione della musica e/o di canzoni⁵³. Cantare⁵⁴, immaginare, ricordare⁵⁵ e raccontare si rivelano così attività estremamente stimolanti e in grado di metterci in una condizione di *stress positivo*: un affaticamento che crea piacere, una sorta di piacevolezza nel portare avanti un compito sentito come una piccola sfida o un esercizio di abilità per dimostrare le nostre capacità e competenze⁵⁶.

Ascoltare e comporre la poesia epica era dunque un'attività piacevole e se un'esperienza dà piacere, la si vuole ripetere più volte; nel caso della ripetizione di testi ritmati, si finisce con l'impararli⁵⁷.

⁵² Cf. Lawson 2008, p. 29: «Il cervello del paziente secerne una qualche sostanza con caratteristiche simili alla morfina». Cf. Lawson 2008, p. 16: «Le endorfine agiscono da neuro-modulatori, depolarizzando parzialmente le membrane cellulari. Detta depolarizzazione, che agisce sugli impulsi nervosi trasmessi, è quella che, bloccando il dolore, produce una sensazione di sollievo e di benessere. Fin dall'antichità le madri sapevano, per istinto, che possono calmare il dolore dei loro figli mediante carezze e coccole; e la cosa più sorprendente è che il metodo funziona». Per il legame fra endorfine e guarigioni miracolose cf. Lawson 2008, pp. 27-33.

⁵³ Cf. Lawson 2008, p. 88: «Ciò che vediamo, ciò che ascoltiamo viene trasformato dal cervello in messaggi bioelettrici, questi messaggi bioelettrici si incaricano di stimolare la produzione di endorfine, in questo meccanismo riveste un ruolo fondamentale la memoria». Per il legame tra corde vocali, voce ed endorfine cf. Lawson 2008, p. 104.

⁵⁴ Cantando produciamo endorfine, cf. Lawson 2008, p. 104. Lo stesso vale anche per alcuni tipi di animali, come gli uccelli, cf. Lawson 2008, p. 103: «Gli uccelli cantano perché questo li rende felici: cantando secernono endorfine».

⁵⁵ Anche il ricordo stimola la produzione di endorfine, cf. Lawson 2008, pp. 90-93.

⁵⁶ Cf. Lawson 2008, p. 44: «Uno dei principi fondamentali nell'argomento che riguarda le endorfine è che, di fronte ad una situazione di stress, si secernono endorfine destinate a diminuire la tensione prodotta. Se il flusso delle endorfine è costante e adeguato allo stress generato, questo risulta stimolante. È lo stress positivo, che si trova all'interno della nostra capacità normale di adattamento. Produce nel nostro organismo una risposta di tipo positivo: ci stimola e tonifica». Per la produzione di endorfine attraverso la *visualizzazione creativa*/l'immaginazione cf. Lawson 2008, p. 93 e pp. 106-107.

⁵⁷ In genere ascoltiamo più volentieri una canzone che ci piace e che conosciamo già piuttosto che una completamente nuova perché le endorfine ci spingono a ripetere le stesse cose (cf. Lawson 2008, p. 103), cose che ne stimolano la produzione e la circolazione. Per la ripetitività di alcune azioni (percepiti come piacevoli) legata alle endorfine cf. Lawson 2008, p. 95.

Per il ragazzo che ascoltava il rapsodo volendo seguire le sue orme, imparare l'epica veniva così a essere più naturale e piacevole di quanto si possa pensare. La narrazione epica risultava poi piacevole per altre ragioni: nel mondo antico era una sorta di evasione rituale, di immersione nel mondo dei grandi eroi (e degli dei), accresceva la conoscenza appagando la curiosità e suscitando forti emozioni, e questo evadere era collettivo, vi era la piacevolezza della condivisione, del sentirsi parte di un gruppo, di avere un'identità comune, fondata da personaggi straordinari di cui, dopo innumerevoli anni, generazione dopo generazione, si esaltavano ancora le gesta⁵⁸. Più il cantore era abile, più la narrazione era benefatta, più il pubblico ne rimaneva incantato⁵⁹. Interessante, a tal proposito, è quanto scrive Bertolini: «L'incantamento prodotto dall'aedo è designato col verbo *θέλγειν* (*Od.*, XVII 514-521). Nella lingua dell'epica *θέλγειν* è termine ricco di connotazioni e di implicazioni: esso designa l'incantamento prodotto con la vista, con la voce, con i filtri magici»⁶⁰.

⁵⁸ Anche fiabe e narrazioni liberano endorfine, sebbene, se in prosa, molto meno che in poesia. Per la narrazione come piacere della mente e momento di evasione ed emozione cf. Anolli 2002, p. 143.

⁵⁹ Cf. Cavarero 2005, p. 118: «L'importante, per Omero, è che l'epica procuri un godimento irresistibile, seduca al piacere gli ascoltatori».

⁶⁰ Bertolini 1992a, p. 127-128. Cf. anche Cavarero 2005, p. 16 «Prediletto dall'epica, ma operante nella poesia generale, l'ambito dei suoni viene così crucialmente a rivelarsi come il lato musicale del linguaggio che sollecita l'area corporea del godimento» e p. 17: «Alla prospettiva che indaga l'oralità, insistendo sulla sua contrapposizione alla scrittura, viene infatti ad affiancarsi una costellazione di prospettive, per lo più influenzate dalla psicanalisi, che valorizzano ulteriormente la componente pulsionale e presemantica della sfera acustica. La voce viene in questo caso soprattutto caricata di un ruolo eversivo rispetto ai codici disciplinanti del linguaggio. Essa compare perciò, non tanto come medio della comunicazione e della trasmissione orali, quanto piuttosto come registro di un'economia pulsionale, legata ai ritmi del corpo, che destabilizza il registro razionale su cui si edifica il sistema della parola». Cf. anche il *Lexikon des frühgriechischen Epos*, s.v. *θέλγω*: «*θέλγω* means a shift of control: 'victim' loses control of himself and/or becomes subject to a stronger power [...] charm, bewitch, put a spell upon. Of songs or a story: put under a spell, enthral; the suspension of self-consciousness and personal feeling». Per il potere incantatorio della musica e del ritmo cf. inoltre Menichetti 1993, p. 27: «L'uomo percepisce per natura le forme più elementari e regolari di ritmo (respirazione, moto delle onde, oscillazioni del pendolo, ecc.) e ne subisce facilmente un effetto fascinatore, capace di eccitarlo o acquietarlo. È presumibile che le origini della forma-poesia vadano connesse con l'inclinazione istintiva e gratuita ad esaltare i valori ritmici insiti anche nel linguaggio più spontaneo, mediante il loro assoggettamento a un *principio regolatore di natura* grosso modo *periodica*. L'effetto di tale ritmizzazione è l'esaltazione della 'funzione incantatoria' del linguaggio e l'incremento dell'incisività espressiva, orientabili anche in senso strumentale, pratico: formule magiche e sacrali, cantilene di accompagnamento del lavoro,

L'incantamento e i benefici del canto, ben noti ai Greci che pure non conoscevano le endorfine, si può cogliere anche da alcuni passi significativi della *Teogonia* di Esiodo e dell'*Inno omerico ad Hermes*⁶¹.

Hes. *Theog.* vv. 36-44:

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὑμεῦσαι **τέρπουσι** μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
φωνῆ ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ
ἐκ στομάτων **ἠδεῖα γελᾶ** δέ τε δώματα πατρὸς 40
Ζητὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὀπι λειριοέσση
σκιδναμένη, ἠχεῖ δὲ κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου
δώματά τ' ἀθανάτων· αἱ δ' **ἄμβροτον ὄσσαν** ἰεῖσαι
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ

Gli inni intonati dalle Muse allietano, fanno gioire la mente di Zeus sull'Olimpo e il riso riempie la dimora del padre degli dei quando esse effondono la loro voce di giglio, voce ambrosia⁶².

vv. 50-52:

αὔτις δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων
ὑμεῦσαι **τέρπουσι** Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

Con le loro narrazioni sulla stirpe degli uomini e dei Giganti le Muse olimpiche diletano la mente di Zeus nelle case dell'Olimpo, figlie di Zeus e, significativamente, di Mnemosyne (la memoria)⁶³. La musica per gli dei è momento di festa e di felicità; alcuni dèi sono abilissimi musicisti o inventori di strumenti musicali, p.es. Apollo, Hermes, Pan... Anche alcuni

inni guerreschi, ninnenanne mettono a frutto gli effetti del ritmo. La periodizzazione porta con sé l'aumento della memorabilità (e quindi facilita la trasmissione orale), rende possibile l'uso corale, offre maggiori garanzie contro le deformazioni, impone rigore. Fra poesia e musica sussiste da sempre un rapporto privilegiato, anche nel senso che poesia è musica di parole». Per le emozioni profonde che la musica può suscitare cf. Sloboda 1988, pp. 23-24 e Jourdain 1997, pp. 300-333.

⁶¹ I passi che seguono mi sono stati indicati da A. Camerotto ed erano presenti nel dossier che egli aveva presentato e commentato durante la sua conferenza 'I canti e le musiche degli dei e degli eroi' tenutasi in occasione del convegno 'Musica Antica. Suoni e ritmi tra antichità classica e mondo moderno' (Centro culturale Leonardo da Vinci, San Donà, 15 dicembre 2009).

⁶² Al v. 65 la voce è definita amabile: ἐν θαλίης· ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι.

⁶³ *Theog.* vv. 53-54: τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγεῖσα / Μνημοσύνη...

celebri eroi dell'epica sanno suonare, per esempio Achille nel canto I, suona la cetra (v. 186) e canta le gesta gloriose degli eroi (v. 189).

I racconti dei rapsodi, il canto, la musica, la danza, animavano le giornate ed erano un elemento che non poteva mancare nelle corti dei re, nelle festività pubbliche, locali o panelleniche e nelle feste di nozze; anche occasioni più tristi, come i funerali, prevedevano la presenza della musica⁶⁴. Ancora oggi le occasioni speciali della vita pubblica (p.es. parate, riti liturgici) e privata (p.es. matrimoni e funerali) conservano la loro componente musicale. Durante i funerali la musica serve per lenire il dolore.

Gli antichi sapevano che la musica (come le Muse) era in grado di far dimenticare i mali e di dare riposo dagli affanni⁶⁵:

Theog. 55:

λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων.

Le nove Muse, che amano il canto, hanno un animo privo di dolore e di preoccupazioni:

vv. 60-61:

ἢ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας, ὁμόφρονας, ἧσιν ἀοιδὴ
μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις

Se qualcuno ha l'animo triste per un dolore recente, quando il cantore, servitore delle Muse, canta le gesta degli uomini antichi e gli dei beati celesti ai quali appartiene l'Olimpo, subito dimentica le sventure e non ricorda più le sofferenze; subito lo 'svagano' i doni delle Dee.

⁶⁴ Anche nello scudo di Achille, fabbricato da Efesto, non mancano scene di musica: cf. Σ vv. 495, 526, 569-572. Per quanto riguarda la musica e gli agoni poetici e sportivi in occasione di funerali basti pensare alla nascita del θρῆνος, al *Certamen Homeri et Hesiodi* (seppure opera letteraria, doveva senza dubbio rispecchiare la realtà degli agoni durante i funerali), ai giochi funebri per Patroclo in Ψ. Negli stessi poemi omerici vi sono poi cantori che allietano corti celebri come p.es. Femio a Itaca (α) e Demodoco a Scheria (θ) e anche questo doveva essere una trasposizione poetica della realtà delle corti dei nobili nell'antichità.

⁶⁵ Cf. anche *Herm.* v. 447: τίς τέχνη, τίς μοῦσα ἀμηχανέων μελεδόνων.

vv. 98-103:

εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰιδὸς
Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων 100
ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
αἶψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
μέμνηται· ταχέως δὲ **παρέτραπε** δῶρα θεάων.

Dagli effetti benefici della musica non traggono giovamento solo gli uomini ma anche le divinità.

Herm. 419-423:

πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος· ἦ δ' ὑπὸ χειρὸς
σμερδαλέον κονάβησε, **γέλασσε** δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων 420
γηθήσας, ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἤλυθ' ἰωὴ
θεσπεσίης ἐνοπῆς, καί μιν **γλυκὺς ἴμερος** ἤρει
θυμῷ ἀκουάζοντα· λύρη δ' **ἐρατὸν** κιθαρίζων

Apollo, appena Hermes suona la lira che si è fabbricato servendosi del carapace di una tartaruga, sentendo quel suono meraviglioso, ride e gioisce, perché la dolce melodia di quella musica straordinaria gli attraversa il cuore e, mentre ascolta, il suo animo viene preso da un dolce desiderio.

Ritmo, musica, canto e danza si dimostrano al centro della vita di dei ed eroi e senza dubbio ciò valeva per gli antichi, come vale ora per noi.

Il ritmo delle narrazioni epiche era strettamente connesso alle parole e, oltre a rendere più piacevole il canto, aveva anche un'importante funzione mnemonica. La cultura della Grecia arcaica era orale; la voce, l'udito, la memoria erano i principali mezzi di apprendimento e di conservazione del patrimonio tradizionale riguardante i più svariati campi dello scibile, era perciò necessario servirsi di veri e propri aiuti mnemonici per rendere più facile l'assimilazione del sapere; il ritmo e la musica ne facevano parte.

1.4.2 *Il ritmo naturale della lingua ellenica e l'enjambement*

La centralità della sfera ritmico-acustica nella prestazione aedica fa sì che sia proprio il metro a organizzare le parole del canto epico⁶⁶; è dunque il

⁶⁶ Cf. Cavarero 2005, p. 16: «il semantico, non ancora asservito alle leggi congelanti della scrittura, si piega alla musicalità del vocalico».

metro che determina, pur con varie possibilità, la semantica e il contenuto del testo poetico e non viceversa⁶⁷.

Si tratta di un processo cognitivo. L'apprendimento avviene per via naturale (non artificiale), attraverso l'ascolto ripetuto percepito come molto piacevole: è un processo orale⁶⁸.

Imparare a esprimersi in esametri non doveva essere né troppo complicato né troppo faticoso ma piuttosto, dopo un lungo periodo di ascolto e di assimilazione del ritmo, doveva risultare piuttosto semplice; probabilmente aiutava il fatto che il ritmo dattilico fosse un ritmo ben marcato rispetto al ritmo della lingua parlata⁶⁹.

⁶⁷ Il ritmo comanda e determina il contenuto secondo Cavarero 2005, p. 93.

⁶⁸ Questo si deve a un particolare tipo di memoria, la memoria ritmica che imprime nella nostra mente il ritmo, vincolando, durante il ricordo, la scelta di una limitata gamma di parole; cf. Goto 2004, p. 1 «An implicit memory for musical rhythm exists and the type of metrical structure plays an important role in perceptual priming of rhythmic tone sequences»; Trovato 2007a, p. 362 «Una volta avviato un determinato ritmo, siamo portati ad aspettarci, per una sorta d'inerzia meccanica (*inerzia ritmica*), che esso vada avanti tale e quale, senza cambiare modulo; [...]. L'uomo è capace di iscrivere e conservare i ritmi nella memoria (*memoria ritmica*), e tanto meglio quanto più essi sono elementari e uniformi». Cf. Canettieri 2003: «Possiamo mettere in musica delle parole, e trasaliamo quando un paroliere pigro pone una sillaba accentata in corrispondenza con una nota che non lo è o viceversa. Metro e ritmo hanno funzione di appoggio per la memoria verbale. In termini cognitivi possiamo dire che la forma del canto, cioè, perdura nella memoria a lungo termine più a lungo del livello lessicale e semantico. Del resto, credo sia esperienza comune quella di ricordare la melodia e il ritmo di una canzone e di perdere, invece, le parole». Cf. Biason 2006, p. 8: «Anche il linguaggio formulare, tratto distintivo per antonomasia del messaggio orale sul piano dello stile, è presente nella narrativa, nella poesia – soprattutto nell'epica – e soprattutto nel dettato di leggi o norme trasmesse oralmente, sia come ausilio mnemonico che come attrazione sensoriale per l'ascoltatore, specie se accompagnato dal ritmo regolare». Anche la rima aiuta a ricordare le parole: cf. Santini 2005. Per alcuni studi più generali sul ritmo, la musica e il loro influsso sulla scelta delle parole cf. Edlund 1985; Dahlhaus 1988; Rossell 2010. Cf. Rubin 1995, p. 109: «The words and the music of a song form a unit in which each supports the other». Cf. Small 1997, p. 75: «It is well-known that remembering the words to a song is greatly facilitated by singing the song – the tune and the rhythm serve as mnemonics».

⁶⁹ Cf. Aristot. *Poet.*, 1459b 31- 1460a 5: τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιῶτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετραμέτρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηρικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μὴ γινῶσι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν κύστιαν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἥρωϊ, ἀλλ' ὥσπερ εἶπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρόττον αὐτῇ αἰρεῖσθαι.

Il ritmo era poi un validissimo aiuto per ricordare correttamente le parole del testo poetico⁷⁰. La cadenza costante dell'esametro vincolava di per sé la scelta di una determinata gamma di parole, di epiteti e di formule per ogni sezione del verso, escludendone molte altre ma non solo⁷¹: «in addition, the rhythm provides a global organization, allowing singers to select, substitute, and add or delete whole rhythmic units (e.g., verses) and still continue. Rhythm also emphasizes certain rhyme and alliteration on stressed syllables. Imagery, meaning and poetic devices provide organization or constraint»⁷².

Assieme al ritmo anche le assonanze, le allitterazioni, le immagini mentali e, soprattutto, le ripetizioni (di parole, formule, motivi, temi) contribuivano al ricordo del testo⁷³; infatti, come sostiene Rubin:

⁷⁰ Cf. Small 1997, p. 75: «The addition of meter or beat to your words, as in poetry, makes them more memorable, again a well-known fact in antiquity». Cf. Cavarero 2005, p. 93: «La strutturazione formulaica intreccia le esigenze del suono al lavoro della memoria. Il quale, ovviamente, è fondamentale in una tradizione dove le parole pronunciate non possono contare sulla permanenza del testo scritto poiché consistono, come sempre accade alla parola, di suoni evanescenti. La prodigiosa tecnica mnemonica di Omero si basa su un sistema del ricorso radicato nelle leggi della sfera acustica. Come ancor oggi ben sanno gli scolari, nonchè gli amanti della canzone, la prosa è difficilmente memorizzabile; la poesia tanto più se ha la forma del canto, lo è. Detto altrimenti, il canto epico è affidato a moduli mnemonici di natura sonora che determinano anche la sintassi del verso». Per il ritmo e il metro come vincolo per la scelta delle parole cf. anche Ong 1986, p. 45 e Baddeley 1995, pp. 216-217: «Wallace e Rubin ('Memory of a ballad singer' in M.M. Gruneberg, P.E. Morris, R.N. Sykes, *Practical aspects of memory: Current research and issues, Vol 1, Memory in everyday life*, Chichester, Wiley 1988) furono in grado di studiare gli aspetti della memoria nel cantante di ballate da loro esaminati e trovarono che egli commetteva veramente pochi errori ad ogni ripetizione, ma quando ciò accadeva, invariabilmente venivano mantenuti sia il significato che la prosodia. Ad esempio: 'Lima it's a three mile grade' diventava 'Lima on a three mile grade' oppure 'she cried *bold* captain tell me true' diventava 'she cried *brave* captain tell me true'».

⁷¹ Il ritmo influenza anche la relazione nome-epiteto: cf. Camerotto 2009, p. 86, n. 14: «Va tenuto sempre presente che la relazione autonoma nome-epiteto diviene particolarmente rilevante e forte grazie al ritmo, ed è per l'appunto il ritmo che permette di *fissare* nell'epiteto idee e valori che sono eroici, ma anche narrativi». Per il vincolo ritmo-formule cf. Cantilena 1987, pp. 133-134: «Il sistema formulare in quanto tale prova soltanto che, se c'era qualcosa di 'immagazzinato' in precedenza, questo era appunto lo schema ritmico-sintattico» e Cantilena 1980, p. 27: «Il rapsodo 'pensa' esametricamente, o, per meglio dire, si opera in lui una preselezione inconscia del materiale verbale utilizzabile per la fine di verso, che gli offre soltanto (o meglio, prevalentemente) quelle formule e quelle parole il cui senso rientra compiutamente e senza sforzo nello schema di un esametro. Il poeta letterato sceglie invece fra un materiale molto ampio, e in base a ragioni stilistiche ben più complesse, molte delle quali possono porsi in contrasto con la metrica».

⁷² Rubin 1995, p. 12.

⁷³ Cf. Rubin 1995, p. 72: «The repetition of sounds is widely used as a poetic device in oral traditions and literate poetry» e p. 75: «The repetition of a sound is an aid to memory».

«oral traditions are system of multiple constraints. These constraints include the organization of meaning, imagery, and patterns of sound, including the poetic devices of rhyme, alliteration, and assonance, as well as the rhythm and music»⁷⁴.

Infine, un elemento da non trascurare è l'incidenza delle pause e dei silenzi; che il rapsodo facesse una piccolissima pausa alla fine di ogni verso è dimostrato dall'indifferenza dell'elemento finale⁷⁵. Sovente nella poesia orale le unità di significato coincidono con il verso con una frequenza ridotta dell'*enjambement*⁷⁶. Il cantore operava per via additiva, aggiungendo verso a verso ed era più facile comporre quando il senso di una frase corrispondeva esattamente alla lunghezza del verso⁷⁷. La tradizione aveva operato negli anni per costruire numerose unità autonome per metro e per senso, non difficili da porre in successione: è perciò possibile che i passi con *enjambement* siano più recenti di quelli che ne sono privi⁷⁸.

È doveroso però segnalare che utilizzare l'*enjambement* come prova di oralità è rischioso e improprio, più che una prova è infatti un semplice indizio poiché una poesia genuinamente orale si limitava necessariamente a contenere l'*enjambement* ma non lo eliminava. In una composizione orale evitare ovunque l'*enjambement* era inattuabile: un poeta che improvvisava non aveva infatti il tempo per progettare in anticipo il periodo e pertanto non riusciva ogni volta (sempre per mancanza di tempo) a eliminare ogni possibile protrazione della frase oltre i confini del verso.

⁷⁴ Rubin 1995, p. 10.

⁷⁵ Cf. Cantilena 1980, p. 26.

⁷⁶ Cf. Rubin 1995, p. 194: «Both formulaic and psychological theories predict that the units of meaning will coincide with the units of meter, reducing the frequency of *enjambement*». Per la tendenza a evitare l'*enjambement* come spia dell'oralità cf. Cantilena 1980, p. 4. Per altri studi sull'*enjambement* cf. Kirk 1976, pp. 146-182; Bakker 1990 e Gostoli 2008.

⁷⁷ Per la necessità di riempire il verso, anche componendolo con una serie di nomi o con epiteti, cf. Rubin 1995, p. 199. La tecnica orale tradizionale operava per via additiva preferendo utilizzare i versi che coincidevano con il senso di una frase poiché era necessario e impellente comporre rapidamente concludendo facilmente una frase cercando di prolungarla possibilmente fino alla fine del verso; i poeti letterati disponevano di tempi di riflessione molto più lunghi ed equilibravano frasi e concetti con più simmetria ed eleganza: essi miravano al bello stile e alla raffinatezza, per questo spesso l'*enjambement* era voluto e ben studiato. Cf. Cantilena 1980, p. 5.

⁷⁸ Che i versi con *enjambement* siano più recenti di quelli senza è sostenuto in Cantilena 1980, p. 34.

«Se è vero però che un poeta che improvvisa non ha tempo di ‘progettare in anticipo il periodo’ e compone in stile ‘additivo’, è anche vero che proprio per questo non ha sempre il tempo di eliminare ogni possibile protrazione della frase al di là del verso. L’*enjambement* quindi può venire ad essere più ‘necessario’ per chi deve improvvisare dei versi, che per chi li compone con l’agio e la riflessione offerti dalla scrittura»⁷⁹.

Milman Parry distingueva tre comportamenti del periodo sintattico in relazione al verso:

- a) coincidenza di esso con la fine del verso (assenza di *enjambement*);
- b) casi in cui il senso è già completo alla fine del verso, ma quello successivo dipende sintatticamente dal primo e vi aggiunge altri concetti (*enjambement* ‘aperiodico’);
- c) il senso non è completo alla fine del verso, ma prosegue necessariamente nel successivo (*enjambement* ‘necessario’)⁸⁰.

Egli constatava poi che lo stile omerico è caratterizzato da una percentuale di *enjambement* necessario di gran lunga inferiore a quella di Apollonio Rodio e di Virgilio (*Iliade* 26,6%; *Odissea* 28,5%; *Argonautiche* 49,1%; *Eneide* 49,2%). Superiori erano invece le medie omeriche per i versi senza *enjambement* (*Iliade* 48,5%; *Odissea* 44,8 %; *Argonautiche* 34,8%; *Eneide* 38,3%) e per quelli con *enjambement* aperiodico (*Iliade* 24,8%, *Odissea* 26,6%; *Argonautiche* 16%; *Eneide* 12,5%). Quest’ultimo è l’*enjambement* che Parry considerava più caratteristicamente omerico⁸¹.

Per quanto riguarda l’*enjambement* necessario, va notato che il più delle volte ricorre dalla dieresi bucolica in poi, ossia l’unità di significato che lo precede termina con il terminare di B₁ e con B₂ inizia una nuova unità di significato che prosegue al verso seguente proprio attraverso l’*enjambement* necessario. È possibile ipotizzare che, data la facilità e la disponibilità di espressioni e formule con cui era possibile riempire B₂, il rapsodo non di rado cercasse appositamente tale tipo di *enjambement* per dare rilevanza al

⁷⁹ Cf. Cantilena 1980, p. 24.

⁸⁰ Cf. Parry 1971, pp. 251-265 e Cantilena 1980, p. 5.

⁸¹ Le notizie sulle percentuali di Parry sono tratte da Cantilena 1980, p. 5. Sull’importanza della differenza della frequenza dell’*enjambement* necessario nella poesia omerica rispetto a quella di Apollonio Rodio e di Virgilio come indizio di oralità, cf. Gary Miller 1982, pp. xiii-xiv.

nuovo periodo, al nuovo soggetto e alla nuova azione che si accingeva a raccontare; questo stacco brusco in realtà è un potenziamento semantico dell'espressione poetica e si rivelava spesso un modo per richiamare l'attenzione del pubblico, una tecnica di transizione tradizionale fra sezioni narrative diverse⁸².

In conclusione, ribadendo che la presenza o meno di *enjambement*, da sola, costituisce solo un indizio di oralità e non una prova, un poeta orale avrebbe cercato di far coincidere il più possibile le unità di significato con i versi interi ma non avrebbe sempre potuto evitare di ricorrere a *enjambement*, dovendo per necessità comporre in brevissimo tempo, o meglio, nello stesso tempo dell'esecuzione davanti all'uditorio; egli avrebbe avuto la tendenza additiva a utilizzare quello che Parry definiva *enjambement* 'aperiodico' e, qualora avesse utilizzato l'*enjambement* 'necessario', avrebbe cercato di sfruttarlo sovente e volutamente⁸³ come improvvisa – e perciò importante – transizione per dare inizio e rilevanza a un nuovo sviluppo narrativo; insomma, avrebbe dovuto comportarsi esattamente come Omero.

1.5 *Script*

Per imparare a narrare in esametri le gesta degli dei e degli eroi, il futuro cantore disponeva fin da bambino di un'ampia serie di *scripts*.

Si definisce *script* una sequenza di azioni che accadono, ricorrono o, se si tratta di sviluppare un racconto, sono riportate alla mente, in un ordine fisso⁸⁴; gli *scripts*, una volta appresi (fin dalla più tenera età) attraverso

⁸² Cf. Cantilena 1980, p. 23: «Da un lato, va rilevato che Omero non sembra solo 'subire' l'*enjambement* necessario: a volte lo ricerca, e specialmente nello spazio seguente la dieresi bucolica. Omero spesso potrebbe terminare il verso con un comodo riempitivo metrico, ma preferisce incominciare un nuovo periodo dopo una pausa forte». Cf. Bakker 1999, p. 45: «This kind of necessary or violent enjambement tends to occur in clusters, creating areas of metrical turbulence at emotional high points in the narrative». Per l' *enjambement* come potenziamento semantico dell'espressione poetica cf. anche Zucco 1997, p. 235.

⁸³ Ecco forse il perché della percentuale dell' *enjambement* necessario più alta di quella dell' *enjambement* aperiodico.

⁸⁴ Cf. Rubin 1995, p. 24: «A *script* is a predetermined, stereotyped sequence of actions that defines a well-known situation». Cf anche Baddeley 1990, p. 89: «Uno *script* è essenzialmente un programma integrato d'informazione che può essere utilizzato

l'esperienza, vengono assimilati a tal punto da diventare automatici⁸⁵; sono successioni routinarie di azioni che costituiscono unità tendenzialmente chiuse, caratterizzate da un ordine canonico e da un'organizzazione coerente e gerarchica e che sono realizzate in un contesto spazio-temporale standardizzato e regolare tanto da diventare in breve tempo veri e propri schemi mentali⁸⁶.

Spiego con qualche esempio. Accendere la luce per entrare in una stanza buia della nostra casa è uno *script*: la sequenza *fermarsi sulla soglia* → *cercare l'interruttore* → *trovarlo* → *premerlo* → *entrare* è una sequenza logica di azioni ben definite ma che col tempo e col ricorrere numerose volte si è automatizzata a tal punto che non ci fermiamo più a pensare «devo cercare l'interruttore, premerlo per accendere la luce cosicché io possa entrare senza inciampare o urtare qualcosa», ma si va direttamente all'interruttore e lo si preme non facendoci caso e pensando a tutt'altro. Si possono fare innumerevoli altri esempi di *script*: schiacciare la frizione quando si mette in moto la macchina o si cambia una marcia (anche questo lo si fa senza pensarci), togliere il tappo a una bottiglia se si vuole berne il contenuto, accendere il fuoco se si vuole cucinare, premere i tasti del pianoforte per suonarlo (si legge il pentagramma senza più fare attenzione ai tasti che si premono poiché, dopo un periodo di esercitazione, il movimento delle mani diventa automatico)⁸⁷; ma anche iniziare una conversazione con 'buongiorno/buonasera/ciao' e terminarla con 'arrivederci/ciao', utilizzare

nell'interpretazione o nella comprensione di un evento dato», Anolli 2002, p. 141: «sequenza routinaria di azioni che costituiscono unità tendenzialmente chiuse. Tali unità sono caratterizzate da un ordine canonico e da un'organizzazione coerente e gerarchica di azioni realizzate in un contesto spazio-temporale standardizzato e regolare» e Heiden 2002-2003, p. 216: «Episodic memories are sequences of actions drawn from personal experience; an example offered is the standard sequence of events that occur when you visit a restaurant. Such memorized sequence is called a *script* or *schema*».

⁸⁵ A proposito degli *scripts* cf. Schank – Abelson 1977 e Minchin 2001, p. 37: «Even from birth, as we experience various event sequences as part of our daily routines, we store these experiences in our memories as sequential units».

⁸⁶ Sugli *scripts* e sulla loro definizione cf. in particolare Anolli 2002, pp. 141-142.

⁸⁷ Gli automatismi sono governati dalla *working memory*, cf. *infra*, § 3.2.1. e § 3.2.3.

formule standard (consuete ed educate) per accettare o declinare un invito, etc.⁸⁸

Come si è visto gli *scripts* possono riguardare non solo azioni fisiche, ma anche atti propri del linguaggio e dell'espressione e fra queste rientra il narrare (come una fiaba, così l'epica)⁸⁹; gli *scripts* erano infatti estremamente utili per rammentare e narrare correttamente i racconti.

Essi però, in particolare per quanto riguarda l'epica omerica, non vanno in alcun modo a sostituire (e così a eliminare) il patrimonio tradizionale di temi e motivi, vero fondamento della narrazione⁹⁰; narrare secondo gli *scripts* poteva aiutare poiché si conoscevano gli sviluppi delle storie e le varie sequenze di causa-effetto in essi contenute: per esempio si sapeva che il ritiro di Achille dalla battaglia era stato *causato dalla* prepotenza di Agamennone, *che* gli aveva sottratto Briseide *perché* Achille gli aveva mancato di rispetto in assemblea *dato che* Agamennone voleva un'altra schiava *visto che* Criseide doveva essere liberata *per* far cessare la peste *voluta da* Apollo *per* punire gli Achei, etc.

Lo *script* narrativo noto ai più era dunque *Ira di Apollo → Pestilenza punitiva → Assemblea → Obbligo di restituire Criseide → Prepotenza di Agamennone → Insulti di Achille → Sottrazione di Briseide → Ritiro di Achille*⁹¹. Ma questo *script* non corrisponde a un tema, è una sequenza

⁸⁸ Cf. Minchin 1992, p. 234: «Scripts also, I suggest, represent knowledge about some aspects of our verbal behavior. Many of our spoken exchanges are scripted routines».

⁸⁹ Cf. Rubin 1995, p. 210: «Epics contain many such sequences of actions that occur in a fixed order, *script*. In epic, they are a way of organizing a story for easier recall and performance for the singer and the audience».

⁹⁰ Cf. Camerotto 2003d, pp. 417-418: «L'importanza dello *script* non è messa qui in discussione, perchè aiuta a comprendere meglio come un cantore proceda nella composizione, e inoltre lo *script* derivato dall'esperienza può spiegare le somiglianze fra temi di tradizioni diverse, ma sono le strutture tematiche che si generano all'interno di una tradizione orale, insieme all'uso del formulario, a spiegare più in particolare le costanti immediatamente percepibili nello sviluppo delle unità narrative che chiamiamo *temi*. E se gli *script* favoriscono anche la ricezione da parte dell'uditorio, una funzione analoga e non meno rilevante hanno i temi e i motivi tradizionali, che l'uditorio del cantore conosce e riconosce grazie alla sua esperienza delle esecuzioni rapsodiche, in maniera non diversa da quanto accade per le vicende della leggenda eroica e le trame o *oimai*, sulla traccia delle quali il cantore compone l'*aoide*». Per oralità e tradizione in Omero cf. Cerri 2002.

⁹¹ Questo è solo uno degli *scripts* possibili: ve ne possono essere anche di più brevi, p.es. Ira di Apollo → Obbligo di liberare Criseide → Sottrazione di Briseide → Ritiro di Achille.

logica di azioni che comprende inoltre la materia di più temi senza svilupparli.

Il tema è un concetto e un fatto di ordine diverso; è un blocco narrativo fondamentale per l'ulteriore sviluppo della vicenda, di dimensioni variabili ma di significato unitario, caratterizzato da un nuovo soggetto e/o da un nuovo tipo di azione (ben identificabili) rispetto al tema precedente, articolato in sequenze di unità significative minori (i motivi) e discreto, introdotto e concluso (nella stragrande maggioranza dei casi) da versi o elementi di transizione. Si tratta cioè di un'unità di significato ben riconoscibile, che si distingue dal tema precedente e da quello seguente per una diversa e precisa struttura narrativa, per la presenza di determinate formule e di determinate sequenze di motivi. Temi analoghi saranno composti di sequenze di motivi assai simili, se non uguali e generalmente saranno marcati da simili, se non uguali, versi di transizione. Temi con uno sviluppo limitato conserveranno un grado di stabilità e fissità più alto rispetto a temi con uno sviluppo molto ampio.

Ridurre una narrazione agli *scripts* è impossibile, la si ridimensionerebbe a *fabula*, inoltre i temi, diversamente dagli *scripts*, non sempre comprendono motivi disposti in stretta sequenza logica (p.es. vi sono numerose digressioni⁹²).

L'intera *Iliade* può essere ridotta a una sequenza di *scripts* ma il risultato che ne deriverebbe non sarebbe altro che una sua riduzione semplicistica, un ritorno alla sua *fabula*. Gli *scripts* servono a semplificare il racconto per rammentarlo meglio, grazie alle catene logiche e lo stesso vale per i temi⁹³: *scripts* e temi non sono due cose completamente diverse e il tema potrebbe forse anche essere interpretato come una sorta di *script* narrativo che agisce in simbiosi con la dizione epica e con le *oimai*. La grossa differenza sta nel fatto che gli *scripts* servono solo a rendere semplice ossia semplificare il

⁹² Le digressioni servono per mostrare l'abilità del cantore, descrivere oggetti o luoghi significativi, aumentare l'attesa dell'uditorio, impressionarlo. Il cantore può inserirle a suo piacimento.

⁹³ Cf. Camerotto 2003d, p. 418: «Le due prospettive teoriche, anziché essere contrapposte, sembrano piuttosto complementari, ovvero vanno coniugate insieme, per una visione più chiara delle strutture narrative dell'epica, della loro genesi e del loro funzionamento».

racconto, i temi invece servono anche e soprattutto per svilupparlo⁹⁴; anche se il rapsodo pensa per *scripts*, egli compone per temi (ed è per temi – costituiti da motivi – che il suo cervello sistema le informazioni dello *script* in vista della narrazione). I temi, come gli *scripts*, possono avere dimensioni variabili ma, diversamente dagli *scripts*, sono sempre costituiti da motivi e aiutano il rapsodo a creare una storia, un vero e proprio racconto⁹⁵. In più i temi possono anche essere inseriti a piacimento dal rapsodo, gli *scripts* devono sempre essere inseriti in una catena logica e avere un ordine fisso⁹⁶.

Scripts e temi coesistono nell'epica e si può certo parlare di 'scripts poetici' ben presenti nella mente del cantore e, seppure in modo diverso, dell'uditorio, ma sostenere che i rapsodi, per comporre, non utilizzassero i temi ma solo gli *scripts* assimilati grazie alle loro esperienze di vita vissute molto prima del loro apprendistato⁹⁷ presso un qualche altro cantore e ritenere che fra il cantore e il suo pubblico non vi fosse alcuna differenza di conoscenza di *scripts* (che equivale a dire che fra rapsodo e uditorio non vi era disparità di sapere epico tradizionale, solo che il cantore era più abile a narrare) è irragionevole⁹⁸. Il cantore imparava a usare i *temi* per la

⁹⁴ Cf. la recensione a Minchin 2001 di Heiden 2002-2003, p. 217: «This book is unfortunately afflicted with serious conceptual blind spots. Consider, for example, its enumeration of the 'principal modes' of the Iliad and Odyssey: what about plot, characters, values or emotions? Is human recall really prompted automatically by standard action sequences, rather than by thoughts, feelings, and purposes? Are social exchanges really regulated by rules, and not by the actual business that the parties are trying to effect? [...]. Because mental schemas must serve all of our needs, they are infinitely recombinable, not episodic sequences retrieved from storage but structural potentials yielding on-the-spot conceptions and behaviors addressed to the business at hand. *Scripts, therefore, cannot 'generate' stories* [mio il corsivo]; only a specific need can determine whether a communication should take the form of a wink or a novel to begin with». Cf. anche p. 218: «Homer held his audiences – then and now – by convincing them that his epics were worth the considerable effort they demanded, and the only indispensable resources he brought were the emotional, intellectual, and cultural depths that sharpened his techniques and gave them significance. The human mind is far from shallow, and a cognitive approach to Homeric poetry need not reduce it to mechanical functions devoid of meaning». Per altre recensioni cf. Fantuzzi 2002, Hummel 2002, Wakker 2002.

⁹⁵ Vd. Propp 2000, *passim*. Egli tratta spesso di *temi* per quanto riguarda le fiabe.

⁹⁶ Gli *scripts*, diversamente da quanto può accadere nell'epica, preservano rigorosamente l'ordine degli eventi: cf. Rubin 1995, p. 26.

⁹⁷ Cf. Minchin 1992, p. 235: «I suggest that these so-called themes have been laid down in the memory of any would-be singer long before his apprenticeship, as *scripts*».

⁹⁸ Cf. Minchin 2001, p. 39: «I suggest that these so-called themes have been laid down, as *scripts*, in the memories of aspiring singers long before their apprenticeship. [...] These

composizione e il pubblico imparava a conoscerli e sapeva riconoscerli durante la ricezione.

Una delle caratteristiche principali degli *scripts* è che presuppongono un'esperienza diretta: si può presumere che un rapsodo quando si serve di una similitudine che coinvolge animali feroci abbia visto coi propri occhi tali animali, ma si può pensare anche che egli dipenda dalla tradizione che ha fissato le esperienze ed egli si sia solo limitato ad assimilare lo *script*; questo può valere non solo per le similitudini ma anche per i temi (si può fare esperienza del tema degli Agoni, di quello dell'Assemblea, perfino della Battaglia), eppure non vale ovviamente per tutti. Ammettendo dunque che un rapsodo avesse appreso a narrare un Intervento divino dal suo maestro e che questo avesse imparato lo *script* dal proprio maestro e così via, non è certo molto sensato ammettere che il rapsodo all'origine dello *script* dell'Intervento divino abbia fatto esperienza dell'Intervento stesso per essere in grado di trasmettere lo *script* ai suoi successori⁹⁹. Il rapsodo dunque, per narrare l'Intervento divino, ha assimilato un tema e non uno *script*; lo *script* deriva dall'esperienza diretta, il tema dalla tradizione. Lo *script* si limita, anche da questo punto di vista, a essere una conseguenza, si badi bene, sul piano narrativo, del tema. Il tema si dimostra dunque precedente allo *script* nelle narrazioni; l'apprendista rapsodo imparerà

units of knowledge are not peculiar to the repertoire of the singer; they are part of everyone's repertoire».

⁹⁹ Cf. Camerotto 2003d, p. 412: «Secondo Elizabeth Minchin, i temi di Lord non sono altro che *script* della memoria, che il cantore non ha bisogno di apprendere, ma che acquisisce ben prima del suo apprendistato e che sono parte dell'esperienza comune del mondo reale». Per quanto riguarda l'importanza dell'esperienza diretta per l'apprendimento di uno *script*, cf. anche la debolezza delle argomentazioni di Elizabeth Minchin rilevata già in Camerotto 2003d, p. 417: «Nella ricerca della libertà e della originalità del cantore, Elizabeth Minchin confina il ruolo della tradizione al formulario e alla traccia delle storie, mentre esclude che i temi o le scene tipiche possano essere tradizionali e che svolgano, in questa prospettiva, un ruolo importante nella composizione, per sostituire a essi *script* e *format* della memoria comune. Ma non mi pare necessario vedere un'incompatibilità tra composizione tematica e composizione attraverso gli *script*, tanto più che anche nell'analisi proposta le strutture tematiche e gli *script* sembrano sovrapporsi e coincidere, eccetto che per l'espressione verbale, che ai temi e alle scene tipiche è associata, mentre per gli *script* è esclusa. Inoltre non tutti gli *script* dei poemi omerici sembrano essere parte dell'esperienza diretta del cantore e l'A. stessa riconosce che gli *script* possono costituirsi attraverso l'ascolto della narrazione di altri cantori – quindi anche nell'apprendistato che permette al rapsodo di apprendere l'uso della lingua poetica e le storie – e che gli sviluppi narrativi dell'epica sono ben diversi da quelli di un comune contesto quotidiano, ovvero sono il risultato di un'arte».

dunque prima i motivi che compongono un determinato tema e cercherà di ripeterli, inizialmente, come fa il suo maestro; solo in un secondo momento, quando sarà diventato più abile, sarà in grado di servirsi dello *script* mentale derivatogli dall'ascolto ripetuto di quel tema e di costruire, seguendone l'impalcatura logica, lo stesso tema con nuove combinazioni di parole e di formule, variando magari i motivi, aggiungendone altri o eliminandone alcuni sempre entro i limiti consentiti dal metro¹⁰⁰, dalla storia e dall'occasione.

Se inoltre, come sostiene Elizabeth Minchin, cantore e uditorio conoscono e condividono gli stessi *scripts*, come si spiega il fatto che i temi ripetono generalmente, costantemente gli stessi motivi (quindi i soliti dettagli che potrebbero essere omessi dal cantore perché già noti all'uditorio)¹⁰¹? La risposta riporta inesorabilmente alla composizione per temi (e non solo per *scripts*), ossia quelle unità di significato che introducono nel racconto un'azione fondamentale, costituite da un'azione discreta con un principio e una fine ben identificabili in base al soggetto principale, al tipo di azione, alla struttura, alle formule, agli elementi di transizione che ne segnano i confini: unità *articolate* costituite di più motivi, di dimensioni variabili in base al numero di questi.

Infine, se l'uditorio può supplire a eventuali omissioni del cantore¹⁰², a cosa servirebbero gli elementi riassuntivi presenti non solo per marcare molte transizioni fra temi ma anche dopo semplici e brevi sezioni di discorso diretto¹⁰³? Omero, quando un personaggio termina di parlare, p.es. in assemblea ma anche durante un dialogo, canta 'così disse/così parlò/così

¹⁰⁰ Cf. Nagy 1976.

¹⁰¹ Cf. Minchin 1992, p. 240: «I suggest, again, that Parry and Lord's themes, as they are expressed in Homer, are fundamentally a *cognitive* phenomenon. We should cease to view them as narrative units learned by the singer for performance; we should consider them as cognitive entities that are shared by the singer and all members of his audience».

¹⁰² Per i meccanismi di comprensione di tutto ciò che non è esplicitamente detto in una comunicazione cf. Sbisà 2007.

¹⁰³ Cf. Minchin 1992, p. 233-234: «Because all of us have a wide range of experiences in common, we have a large number of scripts in common. [...] It is not necessary to express all its details, since both parties, it is assumed, already share this information. A speaker need only mention one or two key actions from the scripted sequence: these will serve to activate the whole script in the mind of his listeners. Thus they (the listeners) can supply the information that will complete the sense of what they hear».

rispose' il personaggio X per marcare il passaggio a un'altra sequenza narrativa. Se davvero si trattasse di *scripts* e quindi per l'uditorio, che li condivide col rapsodo, non fosse affatto indispensabile¹⁰⁴ sentire ripetutamente un elemento riassuntivo quale 'così disse X', queste forme di transizione non sarebbero affatto necessarie, né esisterebbero. Ma esistono e la loro abbondante, massiva e appropriata presenza – le transizioni si localizzano dove le sequenze narrative cambiano – è una spia della loro funzionalità narrativa; ed esistono sia per legare assieme sezioni narrative brevi come sequenze dialogiche, sia grandi come temi¹⁰⁵.

1.6 *La ripetizione dei principali componenti della narrazione tradizionale*

Per essere in grado di narrare l'epica non ci si poteva esimere dal prendere profonda dimestichezza con gli strumenti della tradizione¹⁰⁶: la dizione epica, le formule, i temi e i motivi.

Attraverso l'ascolto ripetuto il cantore apprendeva la *Kunstsprache*, assimilava le formule, i temi e i motivi che li componevano; come le ripetizioni frequenti di tali elementi erano utili per la comprensione della narrazione da parte dell'uditorio, così lo erano anche per l'allievo che imparava l'arte dei cantori; si imparava attraverso la ripetizione frequente, prima dell'ascolto, poi delle prove di composizione.

La ridondanza delle informazioni aiuta la comprensione¹⁰⁷ e l'apprendimento, come delle canzoni, così dei canti epici. *Sentire ripetere* spesso (come un giovane allievo sentiva assai spesso cantare il suo maestro

¹⁰⁴ Anzi si rivelerebbe cosa assai superflua e noiosa.

¹⁰⁵ Sembra che Elizabeth Minchin non abbia ben chiaro il concetto di tema; la cosa non si può del tutto biasimare perché nel corso del tempo si è creata una grande confusione circa la definizione di tema. Cf. p.es. le diverse definizioni leggibili in Lord 1960, pp. 68-69: «following Parry I have called the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song the themes of the poetry [...] The theme, even though it be verbal, is not any fixed set of words, but a grouping of ideas»; Lord 1991, p. 27: «It is a repeated *passage* rather than a repeated subject»; de Jong 2001, p. xviii: «the theme is a recurrent topic which is essential to the narrative as a whole (e.g., the theme of 'cunning versus force')».

¹⁰⁶ Per un quadro sul patrimonio tradizionale comune ad *epos* ed elegia cf. Aloni – Iannucci 2007, p. 93.

¹⁰⁷ Cf. Small 1997, p. 20: «In other words, more repeated informations does lead to faster comprehension».

rapsodo) le stesse formule, gli stessi temi e gli stessi motivi serviva a *saperli ripetere*¹⁰⁸.

La poesia omerica, orale, è inevitabilmente estremamente ridondante. La sua ripetitività, la sua prevedibilità e i suoi automatismi hanno le stesse funzioni che la ridondanza presenta nel linguaggio parlato¹⁰⁹: servono per garantire la comprensione del messaggio in un contesto orale che non è mai privo di ostacoli per la comunicazione (*funzione antirumore*)¹¹⁰; come scrive Isabella Chiari:

«La ridondanza assicura il buon funzionamento della comunicazione anche laddove la produzione avvenga in modo veloce, poco sorvegliato e in generale quando intervengono fattori di disgregazione del materiale fonico»¹¹¹.

I fattori di disgregazione del materiale fonico o i rumori erano certamente numerosi nel contesto in cui si esibiva il rapsodo¹¹².

La ridondanza produce inoltre una sorta di ‘serbatoio di parole standard’ che possono essere utilizzate quando ve ne è bisogno, per permettere alla

¹⁰⁸ Cf. Small 1997, pp. 19-20: «In other words, text, as we are accustomed to seeing it, contains a lot of redundancy which enables us to understand it far more quickly».

¹⁰⁹ Cf. Chiari 2002, p. 26: «La ridondanza è uno dei motori ineliminabili delle lingue naturali, necessario e vantaggioso alla comunicazione tra esseri umani psicobiologicamente limitati».

¹¹⁰ Cf. Chiari 2002, p. 21: «La prima e più conosciuta funzione della ridondanza è la sua capacità di combattere le diverse forme di rumore. Poiché gli elementi prevedibili o ripetuti sono facilmente ricostruibili, anche quando il messaggio giunga a destinazione in maniera non integra, la ridondanza viene vista come quel dispositivo di sicurezza che permette il buon funzionamento di un codice anche in situazioni meno ottimali», p. 22: «Forme sovrabbondanti, inutili, prevedibili, stereotipate caratterizzano la struttura e allo stesso tempo il discorso in ogni lingua naturale conosciuta. Questo fatto è appunto dipendente dalla presenza di ridondanze. Tali ridondanze sono chiamate a rispondere a un fatto ineliminabile della comunicazione: la sua comparsa in circostanze meno che ideali. I fenomeni che la teoria dell’informazione chiamava genericamente ‘rumori’ fanno sì che ogni atto di enunciazione subisca, a diversi livelli e per cause molteplici, continue distorsioni, mutilazioni, rischi e danneggiamenti al messaggio linguistico – e più in generale semiotico. Tali attentati al buon funzionamento della comunicazione vanno sventati, previsti, annullati, vanno contrastati con mezzi di due tipi: con sistemi automatici di precorrezione, con l’inserimento di strutture prevedibili, con meccanismi di automazione che permettono dalla presenza di un elemento di dedurre con una certa probabilità la presenza di un altro» e p. 136: «Nella teoria dell’informazione ‘rumore’ significa qualsiasi forma di disturbo possa inserirsi sul canale producendo una distorsione del messaggio ricevuto».

¹¹¹ Chiari 2002, p. 28.

¹¹² Va ricordato che anche il rapsodo poteva essere un produttore di rumore con eventuali cali del tono di voce causati dalla stanchezza. Per il rumore del ricevente vd. Chiari 2002, p. 29, per il rumore del produttore p. 140.

mente di pensare meglio a cosa dire in un momento successivo (*predisposizione di un serbatoio del nuovo*)¹¹³; agevola la percezione e la comprensione mediante un processo di ripetizione – e quindi di controllo – di ciò che viene proferito (*agevolazione della percezione, della sincronizzazione tra i parlanti e della comprensione*); si articola attraverso strutture ripetitive, note e dunque prevedibili (*garanzia per le articolazioni non accurate*)¹¹⁴.

1.7 Conclusioni

La prima formazione del rapsodo impiegava gli stessi processi cognitivi impiegati per l'apprendimento della prima lingua, inoltre un aiuto in più per l'apprendimento e l'assimilazione della lingua epica veniva fornito dal ritmo dell'esametro, dalla presenza di *scripts* mentali che aiutavano a ricordare una determinata trama, dal ricorrere in maniera ridondante di formule, temi e motivi fissi utili; le sequenze narrative si articolavano attraverso gli elementi di transizione, strumenti tradizionali adatti a elaborare la composizione (e l'organizzazione) del racconto¹¹⁵; esso poteva essere molto lungo e molto bene organizzato¹¹⁶.

Come infatti ognuno di noi è in grado di *parlare* a lungo di un argomento di sua competenza e come un bravo cantastorie sarebbe in grado di *raccontare* a lungo una storia, così un rapsodo capace poteva *comporre* una lunga narrazione epica utilizzando e combinando gli strumenti della

¹¹³ Cf. Chiari 2002, p. 88: «La ridondanza permette la presenza di determinati automatismi nelle lingue i quali svolgono un'azione di stabilizzazione e di garanzia della continuazione delle interazioni comunicative».

¹¹⁴ Per un approfondimento sulle proprietà della ridondanza cf. Chiari 2002, p. 28. Cf. inoltre Tannen 1989, p. 48: «Repetition enables a speaker to produce language in a more efficient, less energy-draining way. It facilitates the production of more language, more fluently. [...] Repetition is a resource for producing ample talk, both by providing material for talk and by enabling talk through automaticity» e pp. 49-50: «Repetition and variants facilitate comprehension by providing semantically less dense discourse. [...]It serves as referential and tying function».

¹¹⁵ Per una dettagliata trattazione delle transizioni, sia dal punto di vista cognitivo, sia da quello (strettamente correlato) compositivo cf. § 4.3.

¹¹⁶ Cf. Cantilena 1997, p. 150: «È un errore di prospettiva attribuire alle virtù della scrittura le qualità inerenti ad ogni narrazione. La strutturazione di una storia è inerente all'essenza della storia, e non si deve alla tecnica (orale o scritta) adoperata per narrarla. La scrittura non è l'unica possibile configuratrice di un racconto ben organizzato».

tradizione. La lunghezza del testo non era affatto un problema e non determina assolutamente lo *status* di epica scritta piuttosto che orale. Certo un rapsodo non avrebbe potuto comporre all'infinito; aveva bisogno di riposare¹¹⁷ dopo uno sforzo mentale, vocale e fisico notevole. Narrare illimitatamente ogni cosa gli sarebbe risultato impossibile, anche se avesse avuto *dieci lingue e dieci bocche, voce instancabile e petto di bronzo*¹¹⁸.

¹¹⁷ Cf. a tal proposito quanto scritto circa le transizioni costituite da indicazioni temporali, Parte Seconda, § 4.3.2.5.

¹¹⁸ B 489-490: οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, / φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη. In questo contesto neppure con tali caratteristiche fisiche il rapsodo avrebbe potuto narrare l'intera schiera dei Danai a Πιο, tanto era numerosa (si tratta di una transizione speciale che richiede l'intervento del narratore vista l'importanza di ciò che segue: il catalogo dei Danai; per questo tipo di transizione cf. Parte Seconda, § 4.3.2.6). Cf. anche M 176: ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὥς πάντ' ἀγορεύσαι.

2. EPICA, MEMORIA E *WORKING MEMORY*

Come si è già accennato¹¹⁹, il rapsodo non imparava a cantare memorizzando le narrazioni del suo maestro *parola per parola*; in realtà egli probabilmente nemmeno sapeva cosa significasse ripetere un testo *parola per parola*¹²⁰.

Lo stesso vale per i cantori che ancora esercitano la propria arte presso i popoli che non fanno uso della scrittura o per i poeti che, pur vivendo in una società moderna, come quella italiana, hanno imparato dai padri o dai nonni analfabeti l'arte dell'improvvisazione poetica¹²¹.

Per quanto riguarda il *guslar*, figura studiata da M. Parry e A.B. Lord e ancora esistente¹²², si può ben affermare che:

¹¹⁹ Cf. *supra*, p. 5.

¹²⁰ Cf. Small 1997, p. 131: «Because a concept of memorizing does not exist in Homer, his characters may recall or remember things, but they do not commit them to memory concept».

¹²¹ Esistono ancora cantori, cantastorie e poeti che improvvisano le loro composizioni e vi sono pure dei veri e propri agoni poetici e festivals ad essi dedicati, come la 'Festa della poesia estemporanea' che si tiene ogni anno (regolarmente dal 1992) a Ribolla (Grosseto), e che prevede degli agoni poetici in cui i poeti, come Umberto Lozzi, si sfidano a 'suon di versi in ottava rima' su argomenti che vengono sorteggiati al momento; è prevista anche la sfida del 'contrasto' in cui due o più poeti si sfidano su un argomento proposto dal pubblico e devono concatenare la propria ottava rima a quella dell'avversario senza mai sbagliare la rima di concatenazione ossia l'ultima; la concatenazione del contrasto può essere esemplificata dallo schema *Poeta 1*: ABABCC *Poeta 2*: CDCDEE *Poeta 3* (o *Poeta 1* se la sfida è a due) EFEFGG e così via. Il contrasto prosegue per ore e ore e alla fine il vincitore è stabilito dal pubblico. In Toscana i poeti-improvvisatori sono ancora richiesti per le occasioni speciali come festività tradizionali, celebrazioni pubbliche e matrimoni, circostanze in cui compongono improvvisando su argomenti di satira, storia, su vicende e leggende a lieto fine proposte dal pubblico o su poemi epici e cavallereschi. Altra manifestazione di rilievo è il 'Festival Canto a Braccio' di Borbona (Rieti), simile per contenuti e per l'uso dell'ottava rima alla festa di Ribolla; alcuni dei poeti che vi partecipano più di frequente sono gli stessi, come Mauro Chechi, Agnese Monaldi, Enrico Rustici, Paolo Santini e Pietro De Acutis, che sentì per la prima volta l'ottava rima improvvisata dal nonno, all'età di 6 anni. Per l'epica omerica come momento che allietava le festività cf. Rubin 1995, p. 8. Cf. anche quanto detto da Gary Miller sugli agoni dei cantori di tradizione turca in occasione di grandi festività: Gary Miller 1982, p. 4: «The contest would last weeks 'and sometimes even months', concluding with the award of prizes by the audience to the singers who, in their judgment, 'had most distinguished themselves'».

¹²² *YouTube* offre molti video (anche recenti) di *guslari* all'opera, prevalentemente serbi, croati o kosovari: Republički Festival Guslara Srbije: http://www.youtube.com/watch?v=uGeq4_O9R7U. Hrvatski Guslar Vlado Mikulić: http://www.youtube.com/watch?v=urrvQ_iHmHQ. 30 Svibnja 1990 Hrvatske Gusle: <http://www.youtube.com/watch?v=8-XV4v37RoU>. Šimica Karamatić – Hrvatski Guslar

«egli non memorizza coscientemente le formule, bensì impara a comporre versi su temi tradizionali. Il giovane *guslar* viene cioè addestrato a cantare in versi le storie della tradizione, e tutto il resto non è che una conseguenza. A forza di ascoltare i canti tradizionali, si imprimono nel suo ricordo scene tipiche, motivi tipici e *quindi* anche frasi fatte, metricamente regolate, versi e sequenze di versi, che egli tenderà naturalmente a reimpiegare quando a sua volta produrrà i suoi canti. Ma proprio per questo il dominio della dizione tradizionale non ha nulla a che fare con l'apprendimento di una mnemotecnica, bensì equivale all'apprendimento di una lingua, di una lingua che ha, oltre alla grammatica di base, un insieme di regole in più, dettate dal metro»¹²³.

L'apprendistato si svolgeva solitamente presso un cantore esperto, non di rado un membro della famiglia¹²⁴.

L'apprendista assimilava dapprima, assieme al ritmo dell'esametro, i temi e i motivi e i modi o le espressioni per legare le sequenze narrative (ossia le tecniche di transizione); la memorizzazione passiva non era né prevista né praticata, anche perché sarebbe risultata impossibile. Ciò che inizialmente la mente imparava a immagazzinare e a rielaborare ogni volta che l'allievo cercava di imitare il maestro provando a comporre, erano le sezioni tematiche, il loro significato e la loro struttura¹²⁵. La rielaborazione delle

Mate Grubišić Tičarević: <http://www.youtube.com/watch?v=GXkWe87RQSc>. Kosovski Ciklus-Epske Pesme: <http://www.youtube.com/watch?v=Cu4rQadv3bk>.

¹²³ Cantilena 1997, p. 155, dove inoltre si legge: «Il *guslar* impara a fare versi come impara a parlare una lingua, procedendo per analogia, accostando enunciati modello (le prime formule): quando è padrone del mestiere, il suo racconto versificato è prodotto con la naturalezza con cui si parla una lingua». Cf. Bakker 1997, p. 14: «We may wonder how 'natural' ordinary language is when we realize that analogy, the creation of one form on the basis of another, is not at all confined to the creation of formulas in the oral style».

¹²⁴ Cf. Taplin 1992, p. 35: «Homer surely learned the art of poetry from older bards who were themselves the heirs of a long and rich tradition of oral poetry». Cf. Rubin 1995, p. 10: «Oral traditions depend on human memory for their preservation. If a tradition is to survive, it must be stored in one person's memory and be passed to another person who is also capable of storing and retelling it. All this must occur over many generations. [...] Oral traditions must, therefore, have developed forms of organization (i.e., rules, redundancies, constraints) and strategies to decrease the changes that human memory imposes on the more casual transmission of verbal material». Sull'apprendistato dei giovani presso uomini più esperti, in generale, cf. Ong 1986, p. 27.

¹²⁵ Cf. Small 1997, p. 199: «There is no such thing as static memory; it is always in flux. Each time we remember, we in some sense do work on and transform our memories; they are not simply being called up from store and, once consulted, replaced unmodified. Our memories are recreated each time we remember. The oral singers, create the text anew each time they tell the story» e p. 223: «Because the classical tools did not allow great precision in verbatim accuracy, no one even thought about being accurate in that way. Instead you concentrated on making sure you got the argument absolutely right».

informazioni nella composizione orale sia dell'allievo, sia del maestro, è un processo attivo che si dimostra valido per ogni persona che, ancora oggi, voglia raccontare una fiaba o una storia.

Il racconto non è stato memorizzato parola per parola, bensì ne vengono rammentate trama, personaggi e azioni principali, magari con qualche formula fissa per iniziare (p.es. *C'era una volta; c'era una volta, in un paese lontano lontano; al tempo dei tempi; quando Berta filava*), per marcare gli snodi narrativi principali (*e proprio quando stava per...; e proprio sul più bello/quando era sul punto di fare/prendere/raggiungere; tutto andava bene finché un giorno non arrivò X; cammina cammina e X incontrò Y; X attraversò monti e valli finché...; passarono molti anni finché un bel/brutto giorno; passò tanto tempo e alla fine...;*) e per concludere (*vissero tutti felici e contenti; larga è la foglia, stretta è la via, dite la vostra che io ho detto la mia; andai a mangiare all'osteria, così finisce la storia mia', etc.*)¹²⁶.

Queste espressioni fisse¹²⁷, le prime a venire assimilate, sono formule funzionali di inizio, transizione, e fine: la loro funzionalità (sono i perni narrativi che permettono, attraverso la connessione fra sequenze narrative definite, lo sviluppo del racconto) e il loro ricorrere per segnare svolte rilevanti nella narrazione ne facilitano la standardizzazione e l'apprendimento; alcune transizioni ricorrono in punti di alta tensione narrativa (p.es. quando il protagonista sta per essere ucciso ma interviene un aiutante magico una formula standard potrebbe essere '*e proprio quando X stava per essere mangiato/sconfitto/ucciso dal mostro, apparve/giunse Y*') o

¹²⁶ Altre formule fisse sono le 'formule nome-epiteto', p.es.: principe azzurro, bella fanciulla, lupo cattivo, orco/strega malvagio/a, etc... Si noti poi come molte formule, specialmente le introduttive e le conclusive, siano altamente ritmate (si tratta per lo più di un ritmo che ricorda quello dattilico, considerato in base agli accenti) e/o rimate. P.es. : *c'era una volta* (+ - - + -); *al tempo dei tempi* (- + - - + -); *vissero tutti felici e contenti* (+ - - + - - + - - + -); *larga è la foglia, stretta è la via, dite la vostra ch' io ho detto la mia* (+ - - + -, + - - + -, + - - + - - + - - + -, con rime); *andai a mangiare all'osteria, così finisce la storia mia* (- + - - + - + - + -, - + - + - - + - + -, con rime; si noti inoltre la forte simmetria ritmica, anche se imperfetta). Per i moduli narrativi di apertura e chiusura nei racconti del Trecento, cf. Lo Nigro 1985, p. 7. Per gli aspetti ritmico-musicali della fiaba cf. Lo Nigro 1985, p. 9.

¹²⁷ Alcune di queste formule sono tratte da Querzé 2006, p. 3.

sono esse stesse a creare la tensione spezzando il ritmo che può caratterizzare una sezione del racconto e sono marcate da indicazioni spaziali o temporali (dopo un certo periodo di tempo succede qualcosa e/o il soggetto si sposta¹²⁸/compie una nuova azione oppure entra in scena un nuovo soggetto che compie una nuova azione), anche se vaghe¹²⁹ (p.es. *tutto andava bene finché un giorno non arrivò X; cammina cammina e X incontrò Y; X attraversò monti e valli finché...; passarono molti anni finché un bel/brutto giorno; passò tanto tempo e alla fine...*).

Così l'epica greca arcaica, per la sua natura orale, aveva i propri versi di transizione, ben definiti, le cui caratteristiche funzionali e strutturali non sono molto dissimili da quelle impiegate nelle fiabe (entrambi sono prodotti orali)¹³⁰.

Gli snodi principali sono fra i primi e i pochi elementi di un racconto a essere immagazzinati dalla mente e a prevedere una rielaborazione limitata, data la loro indispensabile funzionalità.

Le formule venivano *assimilate* dopo l'ascolto ripetuto¹³¹ degli stessi temi e potevano subire variazioni, purché rispettassero i limiti imposti dal metro, una volta che l'allievo avesse avuto una buona padronanza del ritmo (ossia qualora fosse stato in grado di formulare 'frasi epiche' dopo aver imparato a 'parlare in esametri')¹³². Grazie agli strumenti tradizionali il racconto veniva 'rammentato' durante la composizione senza essere mai stato imparato a memoria¹³³.

¹²⁸ Per il cambio di scena nelle narrazioni cf. Du Bois 1980a.

¹²⁹ La vaghezza spazio-temporale è tipica delle fiabe.

¹³⁰ Per somiglianze e differenze tra epica e fiaba cf. Bertolini 1989 e Propp 2000.

¹³¹ Cf. Camerotto 2008b, p. 22 «Ma nel canto come nella relazione tra il cantore e le Muse è il nesso tra l'udito e la memoria che ha un ruolo fondamentale per la conoscenza e quindi per la creazione poetica». Cf. anche nota 31, p. 22: «Apprendimento e memoria sono connessi essenzialmente all'udito secondo Aristot. *Met.* 980b: *μανθάνει δ' ὄσα πρὸς τῇ μνήμῃ καὶ ταύτην ἔχει τὴν αἴσθησιν* (ossia l'*akoe*). E chi è privato della vista è portato ad affinare la potenza della memoria, cf. Aristot. *Eth. Eud.* 1248b οἱ τυφλοὶ μνημονεύουσι μᾶλλον ἀπολυθέντες τοῦ πρὸς τοῖς ὀρατοῖς».

¹³² Cf. Lord 1960, p. 43: «The singer cannot, and does not, remember enough to sing a song; he must, and does, learn to create phrases. Hence the most important elements in the style are the basic patterns which we have illustrated, and which are established at this period». Neanche il *guslar* impara a memoria: cf. Cantilena 1990, p. 56.

¹³³ Cf. Bertolini 1992b, p. 61: «In una tradizione orale, il cantore non riproduce mai meccanicamente il testo tradito, ma lo ricrea al momento dell'esecuzione; composizione,

Va inoltre segnalato che «l'ampiezza della memoria diminuisce all'aumentare della lunghezza delle parole»¹³⁴ e *memorizzare* correttamente migliaia di versi in sequenza (anche se formulari) sarebbe stato, se non impossibile, quantomeno improbabile vista la lunghezza e macchinosità di un eventuale addestramento dell'allievo a ripetere esattamente, più e più volte, ciò che il maestro cantava¹³⁵.

In più, la memorizzazione passiva, ossia l'assunzione di informazioni senza rielaborazione, si rivelerebbe certamente dannosa per il cervello, che pone infatti dei limiti al numero di informazioni, per quanto enorme, che è possibile immagazzinare¹³⁶.

performance e trasmissione non sono momenti distinti in una tradizione orale, ma un'unica cosa. Ne consegue che un testo non è mai eseguito due volte nella stessa forma né dallo stesso cantore né da cantori diversi; non esiste quindi l'idea di testo fisso, in quanto ogni recita costituisce una nuova composizione. In una tradizione orale sono privi di significato, e quindi di applicabilità, concetti quali 'imitazione', 'interpolazione' che sono propri di una cultura scritta. Attraverso un lungo processo di apprendistato il cantore *assorbe inconsciamente* fraseologia, linguaggio, ritmo della poesia. L'apprendimento è della tecnica di versificazione, degli elementi dello stile orale, delle formule, dei temi, delle storie. Una volta acquisita, la tecnica di composizione consente innovazioni, linguistiche e tematiche, ma sempre nel solco della tradizione; la grande estensione del sistema formulare omerico si è prodotta col contributo di generazioni di cantori. Quando un cantore racconta una storia, questa non è presente in forma fissa nella sua mente, ma nei suoi tratti caratteristici e viene ogni volta ricreata. La composizione orale è più una tecnica di *remembering* che di *memorization*. [Mio il corsivo.]

¹³⁴ Pennisi – Perconti 2006, p. 150.

¹³⁵ Anche le persone più abili al mondo nella memorizzazione impiegano moltissimo tempo per imparare pochi versi: cf. Small 1997, p. 203.

¹³⁶ Cf. Small 1997, p. 8: «The human brain places definite limits on the amount of information we can store». Per alcune diverse dimostrazioni della capacità limitata di immagazzinare e ricordare del cervello umano cf. Landauer 1986; Merkle 1988; Merkle 1989. Per un approfondimento sull'oblio e il decadimento della memoria cf. Baddeley 1990, pp. 48-60 e Baddeley 1995, pp. 165-296 e, in particolare, pp. 275-290. Per studi generali sui neuroni e le sinapsi cf. Kandel – Schwartz 1981; Kuffler – Martin – Nicholls 1984. Infine, per una teoria estrema che paragona il cervello a un computer cf. Moravec 1988. È ovvio che il nostro cervello ha comunque una capacità impressionante di immagazzinare dati e un essere umano può memorizzare non solo i poemi omerici, ma anche l'intera *Enciclopedia*; tali operazioni tuttavia si rivelerebbero estenuanti e dannose per memoria di riconoscimento e rievocazione e le informazioni memorizzate *parola per parola*, ossia *leggendo* i testi *scritti*, andrebbero, con l'andar del tempo, incontro a distorsioni, causando talvolta veri e propri vuoti di memoria, senza contare che andrebbero a inficiare la capacità o la velocità di imparare altre informazioni. È altresì improbabile che un rapsodo analfabeta si limitasse a imparare a memoria un canto solo o un paio di canti e vivesse ripetendo sempre gli stessi canti – la memorizzazione di qualche canto per una determinata occasione e di qualche altro canto per un'altra ricorrenza poteva rientrare nell'attività di un poeta epico che si servisse dell'ausilio di lettura e scrittura –, se così fosse non si spiegherebbe perché l'epica omerica sia così ridondante; non si spiegherebbero inoltre i rimandi interni, le ricapitolazioni, i versi di transizione suddivisibili in tipi limitati,

La memoria infatti è sensibile alla lunghezza e alla varietà delle parole e l'attività della *memoria di riconoscimento* (che sovrintende all'ascolto e alla lettura) produce uno sforzo minore dell'attività della *memoria di rievocazione* (che sovrintende alla parola e alla scrittura): l'operazione cognitiva del *riconoscimento* è naturalmente più semplice della *rievocazione*¹³⁷. Un'ipotetica memorizzazione di un poema omerico *parola per parola* attraverso l'ascolto e la ripetizione continua degli stessi versi (una manciata di versi dopo l'altra), dopo aver sovraccaricato enormemente la memoria di riconoscimento, avrebbe prodotto uno stress ancora maggiore per la memoria di *rievocazione* e tale sforzo richiesto alla memoria di *rievocazione* si sarebbe ripetuto ogni volta che il cantore avesse cantato. Ne sarebbero risultati canti pieni di errori, narrazioni in cui il rapsodo si sarebbe frequentemente interrotto per amnesia o incertezza, incapacità di colmare eventuali vuoti metrici (una delle prime operazioni che invece un rapsodo dovrebbe imparare grazie all'assimilazione del ritmo dell'esametro), totale mancanza di originalità e abilità, grave affaticamento (è ben diverso l'affaticamento provocato da dieci minuti ininterrotti di recita *a memoria* di versi e da dieci minuti di semplice conversazione o di narrazione di una fiaba); in breve, un risultato disastroso.

Il ricorrere degli stessi temi e la ripetizione delle stesse formule servivano al rapsodo per cantare non *per una decina di minuti*, ma *per ore senza affaticare* troppo la sua *memoria di rievocazione*¹³⁸.

Il cantore, avendo appreso la lingua epica come una seconda lingua madre, era in grado di variare con originalità i versi a piacimento, rispettando il metro, senza interrompersi a causa di incertezze perché

gli elementi riassuntivi, la ripetizione degli stessi temi composti dagli stessi motivi. La ridondanza serve per la *comunicazione* e per il *ricordo in un contesto orale*, non per la memorizzazione di un testo scritto.

¹³⁷ Sulla *memoria di riconoscimento* e di *rievocazione* cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 154.

¹³⁸ L'altissima presenza di formule nei poemi omerici va intesa dunque, anche da questa prospettiva, come aiuto per l'apprendimento e la composizione *orale* dell'epica: il ripetersi degli elementi del racconto sono il modo migliore per sovraccaricare il meno possibile la *memoria di rievocazione* (la cui attività affatica di più di quella della *memoria di riconoscimento*) quando si devono comporre svariate centinaia di versi durante una sola performance.

l'amnesia, come quando si parla o si racconta una fiaba nota, ricreandola con le proprie parole pur utilizzando molte formule fisse, non si presenta.

2.1 Bartlett e il metodo delle riproduzioni ripetute¹³⁹

Nel 1932 Frederic Bartlett pubblicò un libro fondamentale sullo studio della memoria: *Remembering: a Study in Experimental and Social Psychology*¹⁴⁰.

Il testo si concentrava principalmente sull'esposizione dei risultati di alcuni esperimenti che l'autore, professore di psicologia sperimentale a Cambridge, aveva effettuato allo scopo di verificare come e quanto determinate informazioni venissero memorizzate dal cervello umano. Buona parte del volume è dedicata a illustrare i risultati ottenuti utilizzando il *metodo delle riproduzioni ripetute*.

L'esperimento consisteva nel far leggere a chi si sottoponeva al test (persone sane e prive di deficit mentali) una sorta di breve racconto (o testo narrativo) sconosciuto, piuttosto semplice ma parzialmente mancante di coesione e coerenza; successivamente veniva chiesto al lettore di scrivere e raccontare lo stesso testo con le proprie parole ma cercando nel contempo di ricordarlo il più fedelmente possibile (nomi di personaggi e di luoghi compresi). La narrazione da parte dei soggetti testati doveva poi ripetersi a distanza di determinati intervalli di tempo (anche molto lunghi)¹⁴¹.

Ne risultò che nessuno riuscì a riprodurre esattamente il racconto, parola per parola, sebbene la storia fosse assai breve (solo poche righe) e alcuni soggetti fossero molto colti e con la mente ben allenata allo studio¹⁴²; ogni singolo soggetto, narrazione dopo narrazione, tendeva a conferire una sempre maggior fissità alla forma del suo racconto, arrivando a ripeterne continuamente e fedelmente molti elementi¹⁴³; anche il ritmo con cui lo

¹³⁹ Cf. Bartlett (in traduzione italiana)1974.

¹⁴⁰ London – Cambridge.

¹⁴¹ Per un commento all'esperimento di Bartlett cf. Baddeley 1990, p. 37.

¹⁴² Il testo riprodotto dai soggetti testati non corrisponde all'originale: cf. Bartlett 1974, p. 110 e p. 278. Le parole e le frasi non sono mai duplicati, le riproduzioni non sono mai totalmente fedeli: cf. Bartlett 1974, p. 27.

¹⁴³ Cf. Bartlett 1974, p. 113: «Se le riproduzioni vengono effettuate di frequente, la forma tende a diventare fissa molto rapidamente», 133: «La caratteristica più generale di tutto questo gruppo di esperimenti era la persistenza, per un dato soggetto, della forma della sua

raccontava, rivelandosi un valido aiuto mnemonico, permaneva nel tempo¹⁴⁴. L'ordine degli avvenimenti subiva inoltre limitate variazioni.

Ogni racconto che la medesima persona narrava a distanza di tempo si semplificava (ciò non vuol dire necessariamente che si abbreviava) di volta in volta e andava incontro a un processo di razionalizzazione¹⁴⁵: si tendeva a trasformare le parole insolite in termini più familiari, ad arricchire l'esposizione con importazioni da testi noti o con invenzioni che comunque potevano risultare congruenti con la storia imparata¹⁴⁶. Rimarchevole era inoltre l'integrazione involontaria¹⁴⁷ di particelle (avverbi, locuzioni avverbiali, congiunzioni, etc.) che conferivano al racconto *una coesione e una coerenza* di gran lunga maggiori rispetto all'originale¹⁴⁸.

Ogniquale volta si ascolta o si legge un testo nuovo, le informazioni in esso contenute vengono conservate in forma codificata e semplificata ma sufficiente per una ricostruzione completa che tuttavia risulterà inevitabilmente (se non si è imparato a memoria il testo) diversa dall'originale, a volte addirittura migliore¹⁴⁹. Questo avviene perchè «quando si affronta un testo (ascoltandolo o leggendolo) si procede man mano a fare un riassunto simultaneo delle informazioni di volta in volta acquisite, sintetizzandole, facendo inferenze e integrandole con le conoscenze precedenti»¹⁵⁰. Il cervello, durante l'attività attenta¹⁵¹,

prima riproduzione» e p. 145: «Nella catena di riproduzioni di un singolo individuo, la forma e lo schema generale, una volta data la prima versione, restano notevolmente stabili. Con riproduzioni frequenti, la forma e gli elementi di un particolare ricordato diventano ben presto stereotipati, e da questo momento in poi subiscono pochi cambiamenti».

¹⁴⁴ Ritmo e formule ritmate e/o rimate agiscono come aiuto mnemonico: cf. Ong 1986, p. 63. Cf anche *supra*, cap. 1, § 1.4.

¹⁴⁵ Cf. Bartlett 1974, p. 118.

¹⁴⁶ Per informazioni più approfondite cf. Bartlett 1974, p. 19.

¹⁴⁷ Per la quale cf. Bartlett 1974, p. 55.

¹⁴⁸ Per la maggiore coerenza delle riproduzioni dei soggetti testati rispetto al racconto originale cf. Bartlett 1974, pp. 116-117. Le informazioni raccolte vengono organizzate in una rete di relazioni che la mente può facilmente essere in grado di collegare; il racconto viene scomposto in singole proposizioni che hanno relazioni di coerenza e di subordinazione fra loro. Cf. Anolli 2002, p. 140.

¹⁴⁹ Cf. Bartlett 1974, p. 20.

¹⁵⁰ Anolli 2002, p. 140. Cf. Small 1997, p. 4 (che cita a sua volta A.B. Lord 1985, p. 50): «Albert Lord describes the process more generally: 'We remember a story without memorizing its words – the idea of doing so is ridiculous. If it be appropriate we may memorize a 'punch line', but that is as far as memorization goes'. The best way to

organizza le informazioni servendosi di schemi cognitivi già noti o elaborandone di nuovi (in caso la narrazione si dimostrasse estranea a qualsiasi tipologia di testo noto) e contemporaneamente elimina da esse ciò che non è rilevante o che non interessa (notizie secondarie, non fondamentali) in vista di un eventuale recupero¹⁵²; tali schemi cognitivi gioveranno all'organizzazione dei ricordi e ne faciliteranno la successiva ripresa.

L'esperimento delle riproduzioni ripetute ha inoltre dimostrato come la sequenza cronologica degli avvenimenti tenda a conservarsi piuttosto bene¹⁵³, giocando un ruolo di capitale importanza nel processo mnemonico di recupero delle informazioni. Noi stessi, se perdiamo il filo di un discorso, per riprenderlo, ci chiediamo o chiediamo ad altri dove eravamo rimasti o cosa stavamo dicendo; lo stesso dicasi per quando si fa un resoconto o si racconta una storia¹⁵⁴; poiché il ricordo è assai agevolato dall'organizzazione sequenziale di un testo, può rivelarsi utile, in particolar modo nelle narrazioni orali (di qualsiasi tipo) evitare di perdere il filo del discorso raccordandone periodicamente le varie parti con brevi elementi riassuntivi; questo è un metodo utile sia al parlante, sia al suo uditorio, che tutti adottiamo durante i nostri discorsi o durante le nostre narrazioni¹⁵⁵.

understand the distinction Lord is making between memory for words and memory for story, because repeated listenings and readings are sufficient for most Americans to render the tales in all their gory. Even if we tell a story in different words and with different embellishments at different times, if asked we would indeed say that it is the same story. As Lord puts it, 'They [the oral singers] create the text anew each time they tell the story'».

¹⁵¹ Attività in cui il soggetto è attento, ossia in lui è in corso il processo cognitivo dell'attenzione, che gli permette di filtrare le informazioni utili in un dato contesto e di ignorare tutti gli altri stimoli e le informazioni esterne.

¹⁵² Cf. Bartlett 1974, p. 133: «In effetti la risposta ad uno schema, ad una forma, ad un ordine di sistemazione generali di un materiale sembra essere un fattore dominante sia al momento della ricezione iniziale che nel successivo ricordo». Per approfondire cf. inoltre Bartlett 1974, p. 27.

¹⁵³ Cf. Bartlett 1974, p. 198. Cf. Small 1997, p. 84: «The art of memory applies to, first, sequential information, such as presenting a series of items in a specific order to lead to a particular conclusion».

¹⁵⁴ Cf. Rubin 1995, p. 15: «Recall of a piece in an oral tradition is serial. It starts at the first word and proceeds sequentially to the end».

¹⁵⁵ Cf. Minchin 1995-1996, p. 26: «When we as speakers tell a story to a group which includes both first-time listeners and people who have participated in or witnessed the events which are the subject of our tale, we adapt our presentation in recognition of these differences in knowledge-states. It is remarkable that when a storyteller is aware of a

Tendono inoltre a fissarsi nella memoria le peculiarità dei luoghi che fanno da sfondo al racconto, così come le caratteristiche fisiche, psicologiche e morali dei protagonisti sebbene i nomi esatti di questi e di quelli si vadano talvolta modificando o perdendo del tutto; anche i numeri, qualora non siano culturalmente significativi (come per noi il tre o il sette) o ripetuti, non sempre si fissano nella memoria¹⁵⁶.

Un altro aspetto rilevante emerso dall'esperimento – oltre a quello, importantissimo dell'integrazione da parte dei soggetti di termini che spieghino e colleghino i fatti rendendo il tutto più coeso e coerente – è il fatto che si ricordi notevolmente meglio un testo narrativo (una storia, una leggenda, una favola) piuttosto che un testo puramente descrittivo, di argomento scientifico o economico¹⁵⁷. Il ricordare un particolare testo dipende dal tipo di testo con cui si ha a che fare; la nostra mente ricorda molto meglio una lunga favola piuttosto che un breve trattato economico, non perché il primo è più semplice del secondo, ma perché il nostro cervello immagazzina, rielabora e rammenta meglio un testo che può scomporre secondo uno schema già noto (p.es. lo schema: il protagonista subisce un torto da parte dell'antagonista che fugge, il protagonista parte alla ricerca dell'antagonista per rimediare al torto subito, si imbatte in numerosi pericoli, trova l'antagonista, lotta, vince, torna a casa felice)¹⁵⁸.

Inoltre la concretezza¹⁵⁹ di alcuni racconti e la facilità con cui si possono immaginare¹⁶⁰, li rende più facili da ricordare rispetto ad altri.

'knowing recipient' among his or her listeners, s/he displays uncertainty about events, even though s/he may be confident of the facts: s/he will hesitate, check details, and ask for confirmation».

¹⁵⁶ La trama si conserva, così come le caratteristiche degli ambienti in cui si svolgono le vicende e dei personaggi che ne sono protagonisti, i numeri che non hanno un significato culturale o che non si ripetono tendono a essere dimenticati e dunque sostituiti con altri: cf. Bartlett 1974, p. 139. In Omero si rileva la presenza limitata di numeri, molto fissi e ricorrenti, p.es. nove/dieci, dodici, tre, quattro; anche questo è indizio di oralità.

¹⁵⁷ Cf. Bartlett 1974, p. 235: «Le storie popolari tendono infatti nel loro complesso ad essere rese più coerenti mediante l'introduzione di parole che colleghino e spieghino i fatti».

¹⁵⁸ Cf. Small 1997, p. 4: «In short, how well someone remembers a particular subject matter depends on the subject at hand» e p. 198: «We are more likely to remember something that we can slot into a pre-existing schema».

¹⁵⁹ Cf. Bartlett 1974, p. 232-233. Cf. Rubin 1995, p. 11: «Oral traditions predominantly consist of sequences of concrete actions».

L'immaginazione, fra gli aiuti mnemonici, gioca infatti un ruolo di primo piano¹⁶¹; ecco anche perché in molti testi narrativi (fra i quali rientra l'epica) i concetti che noi consideriamo astratti (come p.es. la vittoria, la discordia, la divinità) sono personificati¹⁶² e, di conseguenza, assai facili da immaginare. Inoltre, poiché la *mental imagery*, attivando la *visual memory*¹⁶³, che sovrintende anche alla registrazione delle immagini reali, è una tecnica mnemonica estremamente efficace, essa è raccomandata già da fonti antiche quali p.es. Quintiliano, per imparare e rammentare nel giusto ordine una serie di informazioni distribuendole mentalmente lungo una sorta di percorso mentale¹⁶⁴.

Se si presta attenzione alle parti descrittive dei poemi omerici¹⁶⁵, p.es. il catalogo delle navi¹⁶⁶ o lo scudo di Achille¹⁶⁷, si nota come esse siano ricche di elementi concreti, quindi relativamente facili da immaginare, da riportare alla mente e da descrivere, e povere di astrazioni. Un rapsodo che componeva oralmente, in pezzi come questi, che richiedevano estrema abilità non essendo narrativi bensì descrittivi, si poteva aiutare inserendovi elementi concreti.

¹⁶⁰ Cf. Bartlett 1974, p. 114. Cf. Rubin 1995, p. 39: «The story is told in terms of concrete, imageable actions» e p. 62: «Imagery is one of our most powerful mnemonic aids».

¹⁶¹ Per la mnemotecnica basata sulle immagini cf. Baddeley 1995, pp. 215-217, in cui si trattano anche le mnemotecniche basate su rime e ritmi.

¹⁶² Sulla personificazione di concetti astratti cf. Rubin 1995, p. 60.

¹⁶³ Per la *mental imagery* e la *visula memory* cf. Minchin 2001, pp. 25-31. Sull'importanza delle immagini mentali cf. Small 1997, p. 82-87.

¹⁶⁴ Cf. Small 1997, p. 101 (che a sua volta cita Luria 1987, p. 32): «He would 'distribute' what he had to memorize along some roadway or street he visualized in his mind. He would take a mental walk along the street» (è possibile presumere uno stretto collegamento fra le parole οἴμη – canto – e οἶμος – strada –, cf. Camerotto 2009, p. 21, n. 32) e p. 109: «Quintilian recommends a single but relatively complex path that would be taken naturally, as, for example, you would go from room to room in a house». Cf. Small 1997, p. 105: «In short, practical experience implies that mental images obey the same rules as visual images» e p. 237: «A picture is worth a thousand words». Cf. anche Rubin 1995, p. 59 che afferma che le immagini servono per ricordare meglio le canzoni in cui si presentano.

¹⁶⁵ Ma anche a numerosi epiteti che danno una concretezza maggiore a elementi naturali come l'aurora 'dalle dita di rosa'/ῥοδοδάκτυλος, o il mare 'color del vino'/οἶνοψ. Cf. Rubin 1995, p. 61: «If imagery is divided into two components, object and spatial, then oral traditions are mostly spatial. There are graphic scenes, but most of the lines involve movement and location rather than description, and much of the description that does exist is in the form of 'formulas' or 'commonplace'. In Homer, the sea is always wine dark; the dawn, rosy fingered».

¹⁶⁶ B 494-759.

¹⁶⁷ Σ 478-607.

Il catalogo delle navi è composto dal ripetersi di sequenze che presentano una struttura ben definita, è costellato di nomi di luoghi ed epiteti che li caratterizzavano e di elementi narrativi, quali brevi riassunti delle vicende riguardanti popoli o capi che componevano la spedizione¹⁶⁸.

La descrizione dello scudo di Achille è composta da innumerevoli immagini (p.es. il cielo con le sue stelle, nozze, banchetti, persone che suonano e danzano per rappresentare una città in tempo di pace; una città sotto assedio ed eserciti che si scontrano guidati da Ares e Atena per rappresentare un paese in guerra) ed elementi concreti (talami, torce, flauti, cetre, una piazza, armi, due pastori, bestiame, etc...) ¹⁶⁹.

Infine, tornando alle conclusioni dell'esperimento di Bartlett, si tende a ricordare bene anche ciò che è insolito o buffo, come qualche stranezza riguardante l'aspetto di alcuni luoghi o personaggi o qualche battuta divertente di questi ultimi o situazione comica che li riguarda¹⁷⁰.

2.2 *L'indispensabilità dell'esercitazione*

Già il metodo delle riproduzioni ripetute utilizzato da Bartlett mostrava come uno stesso soggetto tendesse, narrando molte volte lo stesso racconto,

¹⁶⁸ Per un approfondimento sulle sequenze che compongono il catalogo delle navi cf. Parte Seconda, § 6.1. Cf. Rubin 1995, p. 61: «The catalogue of ships in the *Iliad* is not in the form of a modern list of those who took part in the Trojan War, but is a series of concrete actions taken by particular heroes set in an overall theme. The rank and relations of each hero are not given in abstract terms, but in the number of imageable men and ships the hero is in the midst of leading. Similarly, the lineage of a hero or god is not given in efficient, abstract kinship terms, but in easy-to-image scenes of procreation». Elizabeth Minchin ipotizza un metodo mnemonico spaziale per ricordare meglio il catalogo: ritiene che il catalogo delle navi segua un percorso ben definito lungo le regioni (o le antiche città) della Grecia, rotto soltanto per inserire Creta, Rodi e le isole vicine. Una simile affermazione è un poco eccessiva ma sostanzialmente corretta: alcune località sono vicine nel catalogo così come lo sono nella realtà (p.es. Focide e Locride; Eubea e Attica; Argolide, Laconia, Messenia, Arcadia, Elide): è probabile che il rapsodo, per costruire in modo ordinato il suo catalogo e per evitare di dimenticare qualche contingente, seguisse un metodo spaziale servendosi della sua *visual imagery*. Egli ovviamente non poteva disporre di carte geografiche da memorizzare e molte regioni che io ho menzionato in questa nota non sono presenti nel catalogo con il proprio nome bensì con etnici o con nomi di città che a tali regioni appartengono ma egli era certamente a conoscenza della vicinanza di alcune aree (o città) dell'Ellade ad altre e trasponeva questo legame spaziale, utilizzandolo come aiuto mnemonico, nella sua narrazione. Cf. Minchin 2001, p. 85.

¹⁶⁹ Per un'analisi più dettagliata dello scudo di Achille cf. § 6.2.

¹⁷⁰ Per la conservazione nel ricordo del comico e dell'insolito cf. Bartlett 1974, p. 140 e p. 196.

a dare alla forma del suo testo una notevole fissità, ripetendo sovente gli stessi termini (anche intere frasi) e mantenendo altresì lo stesso ritmo narrativo (che si rivela un utile strumento per ricordare meglio).

Le persone esaminate non passavano affatto il proprio tempo a esercitarsi ripetendo frequentemente la narrazione da soli, ad alta voce o scrivendo, prima di fare l'esperimento; né erano abituate a tale tipo di attività.

Se dunque la forma di un racconto tendeva a fissarsi già nella mente di un individuo comune che non veniva sottoposta a costante esercizio, nella mente allenata del cantore la fissità del testo, coadiuvata moltissimo anche dagli strumenti tradizionali, grazie al continuo esercizio consistente con tutta probabilità in numerose prove 'a voce', veniva a costituirsi con più precisione e naturalezza. Egli, si può supporre, dopo aver ascoltato a lungo il proprio maestro e, conseguentemente, assimilato nel contempo le trame, i temi, i motivi, le formule e la dizione tradizionale, iniziava a fare delle prove, a cantare da solo o davanti al maestro che poteva correggere eventuali errori; solo dopo un lungo periodo di indispensabile esercitazione l'allievo era in grado di esibirsi davanti a un uditorio numeroso e da quel momento, pur essendo in grado di esercitare l'arte del maestro, non avrebbe mai finito di imparare e di migliorare se stesso¹⁷¹.

¹⁷¹ La fasi dell'apprendimento del rapsodo si leggono in Rubin 1995 (che a sua volta le trae da Lord 1960, pp. 22-24), pp. 138-139: «Lord (1960) postulates the existence of three stages in the learning of poetic language. In the first stage, the novice listens, becoming familiar with the tradition. In the second stage, the novice sings, but without a critical audience. [...] In this second stage, the act of singing forces the novice to fit his ideas into the fixed, rhythmic pattern of the song. In a sense, the novice is continually testing his own knowledge. In Lord's (1960) words: 'He is like a child learning words, or anyone learning a language without a school method; except that the language here being learned is the special language of poetry...He had no definite program of study, of course, no sense of learning this or that formula or set of formulas. It is a process of imitation and of assimilation through listening and much practice on one's own'. This second stage ends, and the third stage begins when the singer can sing a song for a critical audience. There is still much to learn». Cf. Camerotto 2009, p. 14: «Il canto del rapsodo ha come premessa una lunga e complessa elaborazione, la quale è costituita dall'apprendistato del cantore, un apprendistato dell'orecchio e della voce che si estende per tutta la vita passando attraverso gli innumerevoli eventi della sua carriera. Questa preparazione attraverso l'ascolto e fin dalle prime prove si accresce e si affina di canto in canto, permettendo al cantore di acquisire una straordinaria familiarità con gli strumenti della tradizione. Dal possesso di questi strumenti derivano la capacità di comporre *improvvisando* davanti all'uditorio e inoltre la possibilità di innovare e perfezionare, libertà che è inscritta nel codice genetico della tradizione orale».

La fase intermedia, in cui cioè l'allievo inizia e continua ad allenarsi narrando ad alta voce, sentendosi recitare, è di fondamentale importanza per la formazione del cantore: il cervello umano infatti ricorda meglio quando l'orecchio sente/ascolta (molto più di quando l'occhio legge).

L'efficacia dell'apprendimento è in questo caso molto aumentata dalla doppia attività del recitare e dell'ascoltarsi recitare: la recitazione, che esclude l'ascolto passivo, è un metodo insostituibile per quanto riguarda la facilitazione dell'apprendimento¹⁷²; durante i periodi di riposo, soprattutto durante il sonno, il cervello immagazzina meglio, rielabora le informazioni recepite durante il periodo di attività recitativa (anche gli esperimenti di Bartlett hanno dimostrato che gli intervalli di tempo, anche lunghi, non fanno dimenticare quanto appreso, bensì lo imprimono meglio nella mente) e le fissa¹⁷³.

Assieme alle informazioni, viene impresso meglio nella mente e perciò ricordato anche lo schema ritmico dell'esametro, che permetterà al cantore, quando sarà diventato abbastanza abile, di esprimere la propria originalità ricavando più formule di quelle già note (un alto numero di formule si trovava già depositato, solida base derivata da una lunga tradizione, nella sua memoria agli inizi della sua attività da professionista¹⁷⁴), costruendole

¹⁷² Cf. Small 1997, p. 118: «Not only should you practice, but you should also test yourself to make sure you have got it right. [...] Passive repetition is no help» e p. 121: «The ear alone is sharper than the eye alone for memory of words». Cf. Rubin 1995, p. 129: «From the earliest scientific studies of memory, it has been known that *recitation*, the technical term for the mixing of test trials with study trials, aids learning».

¹⁷³ Il miglior modo per ricordare ciò che si è studiato o imparato (ciò vale anche per l'apprendimento di processi meccanici) è dormire bene prima di eseguire la prestazione per la quale ci si è applicati in precedenza. Il sonno consolida l'apprendimento aiutando a recuperare ciò che sembra svanire durante il giorno e proteggendo da successive perdite le nozioni assimilate. Il sonno ha un ruolo importante nel consolidare abilità acquisite nonché nello stabilizzare e proteggere la memoria; questo consolidamento agevola sia i processi di apprendimento relativi alla lettura e alla scrittura sia quelli connessi ad abilità oculo-manuali come p.es. il tennis. Cf. Nusbaum 2008. Cf. Gary Miller 1982, p. 6: «[...] in reproducing new songs, the bards did much better when given a day or two to reflect on the song».

¹⁷⁴ Cf. Cantilena 1990, p. 75: «È quindi ragionevole concludere che il training di un rapsodo abbia comportato una maggior memorizzazione di formule, proporzionale al molto maggior numero di 'pattern' coi quali versificare. Ed è probabile che un alto numero di formule si trovasse necessariamente depositato, come vocabolario basico, nella memoria del rapsodo agli inizi della sua attività da 'professionista'». Cf. anche Gary Miller 1982, p. 27: «A single literate author, unless a philologist, could not have access to such a motley

mediante analogie, sostituzioni, ampliamenti, dislocazioni, separazioni, modificazioni¹⁷⁵.

2.3 Memoria e costanti della narrazione

Durante il suo apprendistato, il rapsodo *imparava a pensare* in moduli mnemonici tradizionali creati appositamente per un pronto recupero orale, atti a risolvere con efficacia il problema di tenere a mente e rammentare (non certo recitare a memoria), durante la composizione, sezioni narrative anche molto estese ed elaborate¹⁷⁶.

I moduli mnemonici principali, veri e propri strumenti cognitivi¹⁷⁷, erano i temi, costituiti da motivi (indispensabili per la *composition in performance*)¹⁷⁸; una narrazione epica consisteva nel susseguirsi di più temi, legati fra loro da versi o elementi di transizione.

Generalmente un cantore che raccontava più volte la stessa storia, utilizzava gli stessi temi nello stesso ordine (o con un numero di variazioni limitato); i temi erano a loro volta narrati seguendo la sequenza ordinata e fissa di motivi che li componevano¹⁷⁹. L'ordine delle sequenze narrative, grandi e piccole, rende il testo facile da rammentare e comporre¹⁸⁰. Una

array of forms, but singers who learned their songs and traditional language from a long stock of bards from different areas naturally have a repertoire of archaic (including obsolete) and dialect forms».

¹⁷⁵ Per un approfondimento circa tali operazioni cf. Hainsworth 1968 e Pavese 1974, pp. 29-30. Avendo assimilato gli schemi ritmico-sintattici di base, il rapsodo è in grado di ricavare altre formule: cf. Cantilena 1990, p. 74.

¹⁷⁶ A tal proposito cf. Ong 1986, p. 62 e Bertolini 2003, p. 114.

¹⁷⁷ Cf. Foley 1991, p. 60 (citato anche in Camerotto 2009, pp. 89-90, n. 30): «Formulas and themes are not just compositional, in other words; they are also cognitive. They not only contain information; they refer in an institutionalized way to other information and determine the perception or reception of the whole».

¹⁷⁸ Per la definizione di tema e motivo cf. *infra*, § 4.1, p. 167. Interessante, per le affinità con le definizioni di tema e motivo, quanto scrive Anolli a proposito della struttura di un testo: cf. Anolli 2002, p. 140: «In questo processo vanno distinte le *microstrutture* dalle *macrostrutture*. Le prime sono un insieme di proposizioni appartenenti al medesimo periodo e definiscono il significato di una frase. Esse sono successivamente elaborate e organizzate in modo gerarchico per costituire una o più *macrostrutture* che forniscono nel loro insieme il significato globale del racconto».

¹⁷⁹ Cf. Lord 1991, p. 27: «the theme in oral literature is distinctive because its content is expressed in more or less the same words every time the singer or storyteller uses it.».

¹⁸⁰ Cf. Small 1997, p. 118: «Having a set order makes a difference in ease of remembering. Not only should your speech be well organized with clearly marked divisions, but also the subject of your speech should have its internal logic. [...] Your listeners and readers will

sequenza si univa all'altra attraverso gli elementi di transizione che avevano altresì la funzione di rendere il testo più coeso e coerente; narrare è dopotutto la capacità di elaborare sequenze di frasi tematicamente organizzate, dotate di ordine, senso logico, coesione e coerenza, sia al loro interno, sia rispetto al resto del testo¹⁸¹.

Altri moduli mnemonici importanti erano le formule¹⁸², i ruoli attanziali dei personaggi (anche se i nomi cambiano, vi sono sempre protagonisti, aiutanti dei protagonisti, antagonisti, aiutanti degli antagonisti, figure dotate di poteri sovrumani che intervengono in aiuto di questo o quel personaggio, etc.) e le azioni ricorrenti (rapimenti, litigi, combattimenti, uccisioni, vittorie, premiazioni, partenze, ritorni, etc.) che talvolta potevano coincidere con interi temi.

Un rapsodo, servendosi abilmente delle costanti narrative (p.es. duplicando, inserendo o spostando episodi), era in grado di sviluppare un racconto anche molto lungo e articolato¹⁸³.

2.4 *Rammentare e raccontare una fiaba: costanti narrative e affinità con l'epica omerica*

Le fiabe assomigliano ai miti e il loro studio è in grado di offrire un rilevante contributo alla comprensione dell'epica arcaica, essendo entrambi prodotti dell'oralità consistenti di sequenze, ruoli attanziali e schemi tipici, trasmessi di generazione in generazione con formule già pronte¹⁸⁴.

also more easily understand and remember». Per l'importanza che la trama ha in un racconto, cf. Volli 2000, p. 87. Cf. anche Greimas 1974, pp. 114-115, il quale sostiene che al centro di ogni narrazione vi è una missione, un compito da realizzare e che essa si conclude quando lo scopo viene raggiunto.

¹⁸¹ Per questa definizione di 'narrazione' cf. Anolli 2000, p. 137.

¹⁸² Per le formule come risultato della ripetizione tematica: cf. Cantilena 1990, pp. 58-59.

¹⁸³ Cf. Cantilena 1987, p. 137 (che commenta a sua volta Miller 1982): «Miller osserva giustamente che la struttura dell' *Iliade* è molto meno intricata di quanto si dica (p. 91), e mostra che l'apparente complessità dei poemi si deve all'alterazione dei paradigmi compositivi tradizionali operata mediante alcuni espedienti elementari quali la duplicazione, l'inserzione, lo spostamento di episodi: l'utilizzazione e l'incrocio di complessi tematici ripetuti è caratteristica sia di Omero sia della poesia orale (p. 40 s.)».

¹⁸⁴ Lévi-Strauss in Propp 2000, p. 180: «Propp ha ragione. Non v'è alcun motivo fondato per isolare le favole dai miti». Cf. anche p. 183: «Le fiabe sono miti in miniatura, in cui le stesse opposizioni sono riportate in scala ridotta». Cf. anche Propp 2000, p. 124 e Pozzato 2007, p. 73.

I cognitivisti sono assai interessati all'analisi delle fiabe poiché, mentre i poemi epici non sono quasi più raccontati oralmente ed è conseguentemente difficile ascoltarli dal vivo, a meno che non si decida di intraprendere lunghi viaggi presso le culture in cui questa tradizione rimane ancora viva, le fiabe sono raccontate pressoché ovunque e vengono imparate fin dall'età prescolare (quindi in una situazione che precede l'apprendimento della scrittura).

La nostra mente, abituata alle fiabe fin dalla più tenera età, è in grado di riconoscerne la struttura non appena il racconto inizia; questo significa che la struttura stessa della fiaba è sempre ben determinata ed è costituita da elementi comuni¹⁸⁵.

Raccontare e rammentare una fiaba non è un'operazione complessa, lo sanno fare anche i bambini; essi, senza saperne coscientemente analizzare il testo, sanno ripetere le fiabe note seguendo, inconsciamente, regole precise che la tradizione ha prodotto per aiutare la mente a recuperare i dati del testo.

Come l'epica, anche la fiaba si costruisce legando assieme dei temi ricorrenti (in Propp sono chiamati anche 'intrecci') costituiti da motivi¹⁸⁶. Un tema della fiaba, come per l'epica, può presentarsi in forma ridotta o molto estesa e lo stesso vale per i motivi: qualsiasi elemento della favola può trasformarsi in racconto a sé¹⁸⁷.

I ruoli atanziali delle fiabe inoltre, non diversamente da quelli dell'epica omerica, possono essere soggetti alla *legge della trasferibilità*¹⁸⁸. Per esempio una funzione come quella dell' 'aiutante magico' del protagonista nell'epica può essere svolta dalle divinità che intervengono per difendere i loro protetti. Atena, in particolare, svolge tale funzione sia nell'*Iliade* che

¹⁸⁵ Cf. Propp 2000, p. 11: «Le favole di magia posseggono una *struttura* particolare che viene subito percepita e ne determina la categoria anche se non ce ne rendiamo conto».

¹⁸⁶ Una serie di motivi è un intreccio e per intreccio si intende il tema. Cf. Propp 2000, pp. 18-19.

¹⁸⁷ Cf. Propp 2000, pp. 83-84: «Qualsiasi elemento della favola può svilupparsi in azione, trasformarsi in racconto a sé o dargli origine».

¹⁸⁸ Cf. Propp 200, p. 12: «Le favole possiedono una caratteristica: le parti componenti dell'una possono essere trasferite nell'altra, senza modificazione alcuna».

nell'*Odissea*. Nelle epopee e nelle fiabe cambiano i nomi dei personaggi ma non le loro funzioni o azioni¹⁸⁹ (e le azioni principali sono da identificarsi con i temi); i personaggi sono molto numerosi ma le funzioni e, quindi, i temi che li riguardano sono limitati: ecco perché entrambi i testi (fiaba ed epica) appaiono estremamente vari ma nel contempo molto ripetitivi¹⁹⁰. Con gli stessi temi e con gli stessi ruoli attanziali si possono comporre infiniti racconti, è sufficiente cambiare i nomi dei protagonisti: questo meccanismo tradizionale serve sia per rammentare correttamente un testo noto, sia per *comporre improvvisando* (*inventare* non sarebbe un termine del tutto corretto dopo quanto si è detto) una narrazione mai sentita prima.

Vi è da dire poi che fiaba ed epica hanno in comune molte azioni, p. es. combattimenti e prove di destrezza e coraggio¹⁹¹, arrivi e permanenze in località varie sotto mentite spoglie¹⁹², sconfitta degli antagonisti dopo varie vicissitudini¹⁹³, trasfigurazioni operate dagli aiutanti magici in cui l'eroe assume bellissime sembianze¹⁹⁴, riconoscimento dell'eroe perché possiede un marchio indelebile (spesso si tratta di una cicatrice)¹⁹⁵, ritorno a casa dell'eroe e, spesso, suo matrimonio, etc...

2.5 *Composizione – improvvisazione: un' insensata opposizione terminologica per un contesto orale*

«Un'opposizione terminologica tra 'comporre' e 'improvvisare' può avere senso solo in un contesto di cultura letteraria»¹⁹⁶; in un contesto orale essa

¹⁸⁹ Cf. Propp 2000, p. 26: «Cambiano i nomi (e con essi gli attributi) dei personaggi, ma non le loro azioni, o funzioni, donde la conclusione che la favola non di rado attribuisce un identico operato a personaggi diversi».

¹⁹⁰ Cf. Propp 2000, p. 26-27: «Le funzioni sono straordinariamente poche e i personaggi straordinariamente numerosi. Ciò spiega l'ambivalenza della favola: la sua sorprendente varietà, la sua pittoresca eterogeneità, da un lato, la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità, dall'altro». Per la ripetibilità delle parti componenti cf. anche Propp 2000, p. 30.

¹⁹¹ Cf. Propp 2000, p. 95.

¹⁹² Cf. Propp 2000, p. 64.

¹⁹³ Cf. Propp 2000, p. 68.

¹⁹⁴ Cf. Propp 2000, p. 67.

¹⁹⁵ Cf. Propp 2000, p. 67.

¹⁹⁶ Cantilena 1983, p. 174.

risulta infondata e inconcepibile¹⁹⁷. Il rapsodo componeva improvvisando, servendosi però degli strumenti tradizionali per sviluppare la sua narrazione: senza dunque inventarla ex novo e senza ripeterla mai allo stesso modo¹⁹⁸. Non si tratta cioè di una improvvisazione intesa come composizione frettolosa della narrazione, senza preparazione, esercitazione né programmazione alcuna, adeguandosi all'ispirazione del momento e nemmeno di una ripetizione continua, esecuzione dopo esecuzione, dello stesso identico racconto. Sostenere che il rapsodo componeva improvvisando significa affermare che egli ricreava ogni volta, in forma mai uguale, lo stesso racconto e che *lo ricreava nel momento stesso in cui lo componeva*, senza averlo imparato a memoria in precedenza, pur essendosi esercitato, solo in questo senso può andare bene il termine 'improvvisazione'¹⁹⁹.

Non si trattava dunque né di una semplice esecuzione di un testo preconstituito, né di pura improvvisazione; il canto del rapsodo era infatti *tradizionale* («una lunga e ricca tradizione orale fornisce al cantore gli strumenti adeguati che gli permettono di realizzare questo tipo di composizione»²⁰⁰) e *premeditato*²⁰¹ («se ogni nuova *aoide* non è mai uguale

¹⁹⁷ Cf. Small 1997, p. 35: «Untill the term *poiêtês* (first attested in the mid-fifth century) gained currency, the language did not even have the means of distinguishing composer from performer».

¹⁹⁸ Cf. Camerotto 2009, pp. 9-10: «La saga eroica, che chiamiamo con una formula epica κλέα ἀνδρῶν, rappresenta il patrimonio delle storie, mentre le trame tradizionali, le οἶμαι sono già uno strumento specifico di cui il cantore si serve per la composizione. In rapporto a queste storie e alla ripresa di queste trame si realizza l'evento del canto, l' αἰοιδή che vive nella sua unicità e irripetibilità nel tempo della composizione-esecuzione davanti all'uditorio».

¹⁹⁹ Cf. Cantilena 1983, p. 174: «Ma applicata ad opere nate in una cultura orale, quest'opposizione (comporre-improvvisare) perde completamente senso, poiché non esiste composizione che non si realizzi mediante improvvisazione». Ogni *composition in performance* è unica; la poesia orale viene rielaborata durante ogni esecuzione. Cf. Gary Miller 1982, p. 15. Cf. Camerotto 2009, pp. 30-31: «Ogni composizione-esecuzione, anche del medesimo rapsodo, è una nuova composizione, ovvero una nuova *poiesis*, unica e irripetibile nella sua integralità, anche quando il cantore scelga di seguire la medesima *oime* in diverse occasioni di canto».

²⁰⁰ Camerotto 2009, p. 14, che continua in questo modo: «Queste risorse, che sono state create, sono cresciute e si sono perfezionate in un rapporto organico tra loro, sono rappresentate: a) dal patrimonio tradizionale delle storie, in cui possiamo distinguere, utilizzando le indicazioni contenute nei testi che possediamo, la leggenda eroica (κλέα ἀνδρῶν), le trame convenzionali (οἶμαι) e i canti che vennero eseguiti nelle singole occasioni (αἰοιδαί), b) dalle articolazioni della composizione tematica, che chiamiamo *temi*

alle precedenti anche quando il cantore segue la stessa *oime*, essa non è in nessun caso assolutamente nuova»²⁰².

L'utilizzo della dizione tradizionale e degli altri strumenti derivati dalla tradizione rendeva tuttavia ogni racconto simile all'altro e quando la trama era la stessa vi potevano essere intere sezioni narrative analoghe in due diverse *compositions in performance*²⁰³. Ciò si deve alla fissità²⁰⁴, derivata da secoli e secoli di narrazioni orali, di formule e motivi che andavano a comporre i temi. Cambiamenti, innovazioni, modifiche non andavano a intaccare la struttura generale dei poemi epici arcaici, sebbene non fossero affatto assenti, rendendo ogni esecuzione diversa dall'altra²⁰⁵.

Similmente si può dire delle fiabe, esse non sono mai raccontate allo stesso modo dalla stessa persona eppure si tratta sempre delle stesse fiabe,

e motivi, c) dalla dizione epica, ovvero dalle formule e dalle tecniche della composizione formulare».

²⁰¹ Cf. Camerotto 2009, p. 15: «Il canto, che può essere *improvvisato* davanti all'uditorio grazie agli strumenti della tradizione [...] diviene *premeditato*, ovvero conosce una preparazione nelle esecuzioni precedenti, sia in quelle davanti a un uditorio vero e proprio, sia quelle di fronte a un uditorio ristretto o anche nullo».

²⁰² Camerotto 2009, p. 15, che continua in questo modo: «Il rapsodo all'interno della tradizione crea e perfeziona un suo repertorio, una sua tecnica compositiva, un suo stile, pensando e ripensando la propria esperienza poetica e le proprie composizioni, preparando così le nuove *aidai*. Su una singola *oime* andrà sperimentando elementi che si consolidano e divengono costanti, elementi che vengono trasformati, sostituiti o abbandonati, ma anche elementi che vivono il tempo dell'occasione» e p. 31: «Se l'*oime* resta sostanzialmente invariata, l'*aoide* è diversa di esecuzione in esecuzione».

²⁰³ Per alcuni studi sulla *performance* rapsodica e omerica e per il coinvolgimento dell'uditorio vd. Nagy 1996b e Skaft Jensen 2005.

²⁰⁴ Senza la rigidezza che diamo a questa parola.

²⁰⁵ Cf. Rubin 1995, p. 3: «Oral traditions, which rely on human memory for storage and oral/aural means for transmission, change little over long periods, though they do change from telling to telling» e p. 6: «Remembering a piece from an oral tradition does not require the recall of exact words: recall of the general meaning and form is sufficient». In una tradizione orale, in cui i poemi vengono non memorizzati ma ricreati, i cambiamenti sono circoscritti e non coinvolgono la macrostruttura del poema. Cf. a tal proposito Cantilena 1987, p. 132. Cf. Camerotto 2009, p. 15: «Le conseguenze della premeditazione sono due: 1) L'*aoide* potrà subire un processo di perfezionamento e divenire progressivamente più ampia e complessa. 2) L'*aoide*, pur restando sempre nuova, potrà tendere a un certo grado di fissità, innescando un processo di latente memorizzazione passiva, diversa dal tipo di memoria attiva che governa l'uso delle formule e dei temi» e p. 16: «Il connubio di tradizione e premeditazione spiegherebbe così alcuni fatti che riguardano la genesi dei testi che possediamo: a) la creazione di poemi lunghi ed elaborati sul piano delle strutture narrative come lo sono l'*Iliade* e l'*Odissea*, b) l'insorgere di un 'testo' che tende a essere ripetuto più o meno consapevolmente, c) la successiva trasmissione, prima orale, attraverso un tipo di memorizzazione che è parte anche della tecnica del compositore orale e poi scritta, grazie all'affinità concettuale che si produce, a partire dall'idea di un testo sostanzialmente fisso, tra memorizzazione e registrazione».

che presentano le stesse trame, gli stessi personaggi, le stesse azioni, le stesse formule²⁰⁶. Occorre poi aggiungere che, una volta in possesso degli schemi narrativi delle fiabe, esse possono anche essere inventate nel momento stesso in cui vengono raccontate (l'importante è avere assimilato gli strumenti tradizionali): altrettanto dicasi per una narrazione epica. Anche in quest'ultimo caso, il più vicino alla piena definizione di improvvisazione (che implica cioè una mancata specifica memorizzazione precedente) non si può dire che si tratti del tutto di pura improvvisazione (come la intendiamo noi)²⁰⁷: la fiaba viene infatti costruita secondo precisi meccanismi e segue sempre determinate regole compositive altrimenti non potrebbe essere chiamata 'fiaba'. Anche l'improvvisazione implica dunque il ricordare (come memoria attiva)²⁰⁸.

2.6 *Composizione e tradizione*

Poiché la memoria è sensibile alla lunghezza e alla varietà delle parole (più termini diversi vi sono e più essi sono lunghi e complessi, più difficile sarà rammentarli), è cosa assai utile che un testo molto lungo da narrare oralmente contenga numerose ripetizioni²⁰⁹.

Il rapsodo che cantava davanti a un uditorio si trovava a essere assai agevolato nella composizione del racconto dall'aver a disposizione gli strumenti della tradizione, alcuni adatti anche a essere dislocati in più punti

²⁰⁶ Cf. Propp 2000, p. 216: «Torniamo ora a considerare che cosa si intenda per composizione. Con essa indico la successione delle funzioni come è data dalla favola stessa. Lo schema che se ne ricava non è un archetipo né la ricostruzione di una favola unica mai esistita, ma qualcosa di assolutamente diverso: è lo schema compositivo unitario che sta alla base delle favole di magia. Questo schema compositivo non ha esistenza reale. Esso però si realizza nella narrazione nelle forme più diverse, sta a fondamento degli intrecci e ne rappresenta per così dire l'ossatura».

²⁰⁷ Cf. Cantilena 1997, p. 156 in cui si sostiene, con Lord, che la composizione orale non equivale all'improvvisazione.

²⁰⁸ L'improvvisazione implica sempre il ricordo, conseguentemente non esiste opposizione di principio fra testi 'fissi' e 'fluidi', solo un variare del grado di fluidità: cf. Cantilena 1987, p. 132.

²⁰⁹ Cf. Baddeley – Thomson – Buchanan 1975, p. 586, in cui si sostiene che la memoria è limitata e sensibile alla lunghezza delle parole; ugualmente dicasi per Pennisi – Perconti 2006, p. 150. Cf. Giordano 1999, pp. 228-229: «Credo che il cantare stesso dell'aedo vada inteso come un atto rituale, dotato di una sua struttura profonda, fatta, anch'essa, di elementi fissi e convenzionali, sia a livello di dizione che di narrazione, di cui la cifra caratterizzante è la ripetizione».

del verso o delle sezioni narrative e a subire operazioni funzionali alla buona riuscita della narrazione²¹⁰; le formule, per esempio, possono essere oggetto di diverse operazioni compositive: ampliamento, sostituzione, etc²¹¹.

Va poi ricordato che anche i procedimenti narrativi ampiamente usati nella narrativa scritta quali analessi, anticipazioni, rimandi interni²¹², *suspense*, sono frutto della cultura orale²¹³.

Il rapsodo traduceva gli elementi della narrazione nei temi e, dunque, nei motivi della tradizione e sovente si esprimeva attraverso formule, prezioso (non necessario ma estremamente utile²¹⁴) supporto mnemonico-compositivo²¹⁵; per quanto riguarda i temi, è utile aggiungere che anch'essi potevano andare incontro a operazioni quali frammentazioni che prevedevano l'inclusione di digressioni (anche descrittive), inserimenti di temi in altri temi, strutturazioni complesse (come il tema dell'*Aristeia*), etc.²¹⁶.

La tradizione veniva in aiuto del rapsodo fornendogli di un bagaglio di strumenti validi, efficaci e adattabili alla situazione ogniqualevolta egli si

²¹⁰ Cf. Gary Miller 1982, p. 17: «It seems reasonable to hypothesize, with Parry, Lord, and their followers, that rapid improvisation-composition before a live audience can be facilitated by having a number of ready-made building blocks (phrases, lines, themes) engineered for easy insertion, removal, and substitution».

²¹¹ Cf. Gary Miller 1982, p. 17: «One of the most basic building blocks that has been claimed to develop in a tradition of oral improvisation-composition is the formula».

²¹² Cf. Cantilena 1997, p. 152: «La tecnica dei rimandi interni appartiene alle leggi universali del racconto, e il poeta orale, che è il narratore per eccellenza naturalmente *sa* ciò che ha cantato prima».

²¹³ Cf. Cantilena 1997, p. 153: «Lord, fino agli ultimi scritti, non s'è stancato di ricordare che i più antichi documenti della letteratura furono preceduti da secoli e secoli di cultura orale. È questa ad aver creato praticamente tutti i procedimenti narrativi che poi la narrativa scrittorica non farà che sfruttare e rielaborare: intreccio, anticipazioni, *flashback*, *suspense*».

²¹⁴ Le formule non sono necessarie per comporre oralmente ma la loro straordinaria e inestimabile utilità le rende elemento preponderante: cf. Gary Miller 1982, p. 25.

²¹⁵ Cf. Gary Miller 1982, pp. 7-8: «The 'formulas' (expressions stored for some mental content) function as an aid in fluent improvisation-composition». Ogni tema è costituito da determinati motivi (condivisibili in alcuni casi con altri temi) e prevede che i soggetti compiano specifiche azioni: cf. p.es. quanto sostenuto a proposito del tema della *Supplica* in Giordano 1999, vd. in particolare pp. 42-44 (schema verbale della supplica) e pp. 229-233 (elementi e formule tipiche della supplica).

²¹⁶ Cf. Rubin 1995, p. 19: «Epics are long enough that themes can and do exist at many levels, with themes at one level containing themes at a lower level as components». Per il tema dell'*Aristeia* e per la sua complessità cf. Camerotto 2001.

esibiva esercitando la sua arte²¹⁷; essi erano immagazzinati nella mente del cantore, pronti per essere recuperati e utilizzati al momento della composizione²¹⁸.

A determinare il successo e perciò pure la fissità di un testo contribuiva inoltre il pubblico del cantore, che poteva scegliere anche quale canto far eseguire al rapsodo²¹⁹, e manifestare emozioni, interesse, critiche rispetto a ciò che udiva²²⁰. Non si esitava dunque a ripetere una sezione narrativa che aveva riscosso un particolare successo come si tendeva a non narrare più un pezzo che era risultato sgradito o noioso. Se necessario allo sviluppo della narrazione, si cercava di modificare la composizione apportandovi migliorie²²¹.

2.7 Il lavoro della memoria e la 'memoria di lavoro'

Che cosa avviene nella mente del rapsodo mentre esercita l'arte della *composition in performance*?

²¹⁷ Cf. Gary Miller 1982, p. 7.

²¹⁸ Cf. Gary Miller 1982, p. 7: «'Chunks' of information are stored ('memorized') for impromptu delivery. To take a simple illustration, anyone who has ever sold a product knows the method very well. There are stock lines and phrases – some you've heard before, some you made up yourself, in advance or at a moment of inspiration during the performance – that are delivered as though impromptu to your audience. In some sense they are indeed impromptu, because variations are made in accordance with demands of time, situation, audience-reaction, recollection of another anecdote, addition or subtraction of examples, thinking of a new 'point', etc. Addition, deletions, permutations, and other changes are made freely, but the text is always the same in its macrostructure and content».

²¹⁹ Cf. Camerotto 2009, pp. 22-23.

²²⁰ Cf. Bertolini 1992b, p. 60: «All'interno di una tradizione orale sono dunque operanti tre forze: da una parte il persistere della tradizione, dall'altra l'individualità del cantore che modifica i testi traditi e infine l'uditorio con le sue esigenze, le sue aspettative, talvolta con la sua censura». Cf. Camerotto 2009, p. 13: «L'epica eroica della Grecia arcaica è una poesia orale e tradizionale, che narra le gesta degli eroi. Il cantore, o meglio il rapsodo, è un poeta che compone ed esegue l'ᾠοιδίη di fronte a un uditorio in una situazione viva e dinamica, la quale condiziona le forme del suo canto».

²²¹ Cf. Cantilena 1987, p. 132: «Miller mostra come, a determinare la fissità di un testo, contribuiscano, oltre al suo contenuto, vari altri fattori, quali le attese del pubblico, la funzione della poesia nei diversi contesti culturali, il ruolo sociale dei poeti, il concetto di proprietà letteraria». Cf. Camerotto 2009, p. 32: «Le singole *aoidai*, a loro volta, esercitano una influenza rilevante, quando abbiano particolare successo, sull'*oime* stessa, determinando tanto la trasformazione quanto la nuova fissazione, come avviene per la dizione formulare».

Nella sua mente si attivano vari tipi di memoria²²²: la memoria implicita/procedurale che gli ricorda *come* si canta, la memoria esplicita/dichiarativa che gli ricorda *cosa* si canta, le funzioni mnemoniche di base, ossia la memoria semantica (che gli fa rammentare correttamente sequenze narrative, temi e motivi che li compongono) o episodica (autobiografica)²²³, la memoria verbale, visuale e spaziale (entrambe sovrintendono al ricordo delle corrette descrizioni di luoghi e personaggi e coinvolgono i centri cerebrali preposti alla visione e all'immaginazione), la memoria uditiva (il rapsodo, dopo aver immagazzinato le informazioni – filtrate come importanti – che ha sentito nella memoria dichiarativa, ricorda ciò che ha già sentito, sia raccontato da egli stesso, sia da altri cantori)²²⁴.

La memoria dichiarativa e quella procedurale fanno parte della memoria a lungo termine, mentre la memoria verbale e visuale/spaziale fanno parte della memoria a breve termine e, pur attingendo informazioni dalla memoria a lungo termine, sono interamente governate e gestite dalla memoria che è la protagonista principale del processo di composizione: la *working memory* o

²²² Cf. Umiltà 1999², p. 360: «Da un punto di vista generale, la memoria può essere definita come un processo che lascia a disposizione del sistema nervoso una rappresentazione di eventi per un periodo di tempo più o meno lungo: questa copia nervosa degli eventi costituisce il ricordo». Cf. anche Umiltà 1999², p. 614: «Con il termine memoria ci si riferisce in generale alla capacità dell'uomo di ricordare informazioni acquisite in precedenza attraverso l'esperienza e di apprendere nuove informazioni integrandole con quelle già acquisite. Nei processi mnemonici entrano in gioco momenti di codifica, di consolidamento e organizzazione, di accesso e recupero dell'informazione. La neuropsicologia odierna può giustificare l'esistenza di una memoria umana costituita da componenti anatomo-funzionali fra loro strettamente interconnesse ma nello stesso tempo relativamente indipendenti. Queste componenti risultano riconducibili alla lesione di zone cerebrali specifiche».

²²³ Cf. Umiltà 1999², pp. 614-615: «Con l'espressione *memoria semantica* si intende la conoscenza organizzata che ogni individuo possiede su oggetti, parole, concetti e regole. [...] Di contro, per *memoria episodica* si intende la memoria che si ha per episodi e avvenimenti datati temporalmente e per le relazioni tra questi eventi. Si tratta di ricordi di cui si ha avuto esperienza diretta o mediata». La memoria episodica si localizza nel lobo temporale e nell'ippocampo, quella semantica nel lobo temporale laterale: cf. Umiltà 1999², p. 619.

²²⁴ Per uno studio generale sulla memoria cf. Rose 1992. Per memoria implicita ed esplicita cf. Rubin 19995, p. 191. Per la memoria visuale, spaziale e uditiva cf. Baddeley 1995, pp. 26-40, 115-137; 40-51. Cf. Minchin 2001, p. 30: «When singers are confronted with the task of drawing from memory a sequence of events which will be the foundation of a good story – and the words to express it – they employ a number of memory-based functions: memory for typical scenes (that is, semantic, or episodic, memory), visual memory, spatial memory, and auditory memory». Per un approfondimento sui tipi di memoria cf. Montarolo 2005, p. 659 e p. 664.

*memoria di lavoro*²²⁵. Si tratta di una memoria potente che attiva alcuni fra i centri cerebrali più profondi e che è addirittura in grado di resistere all'amnesia²²⁶.

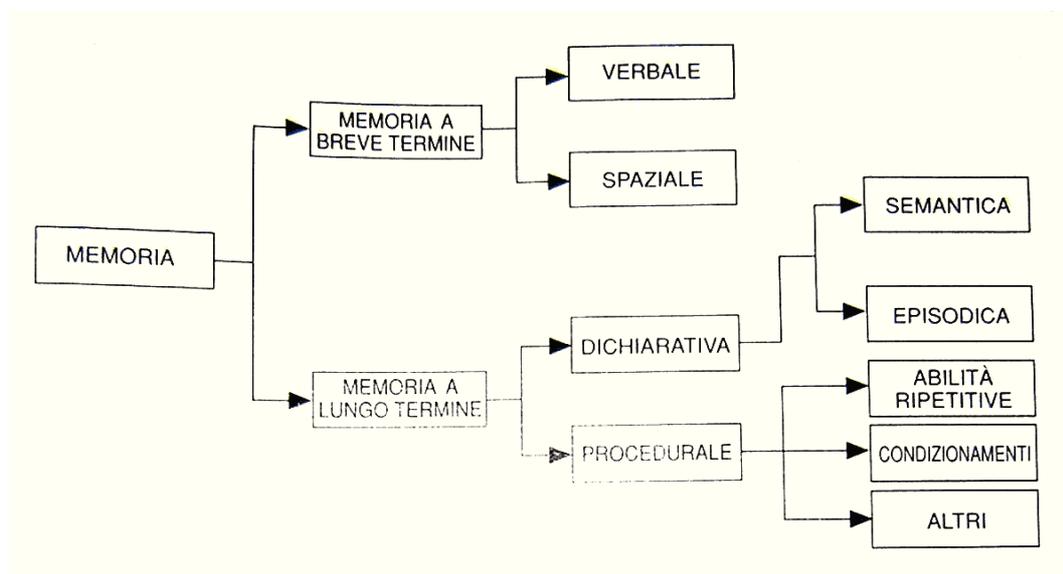


Fig. 1: le varie componenti della memoria²²⁷

²²⁵ Vd. Cowan 2005. Cf. Umiltà 1999², p. 614: «Sul piano temporo-funzionale è possibile distinguere una memoria a breve termine che consente la ritenzione di quantità limitate di informazioni per intervalli di pochi secondi, e una memoria a lungo termine che permette il ricordo di una gran quantità di informazione per periodi di tempo dell'ordine di mesi e anni. A sua volta la memoria a breve termine può essere frazionata in almeno due componenti funzionali per materiale verbale e materiale visuo-spaziale. Analogamente, la memoria a lungo termine può essere scomposta in varie componenti, tra le quali quelle meglio individuate sono la memoria semantica, la memoria episodica e la memoria procedurale». Per altri studi importanti sulla *working memory* cf. Baddeley – Thomson – Buchanan 1975; Baddeley 1990; Baddeley – Gathercole 1993; Baddeley 1995. Per la debolezza della memoria cf. Baddeley – Thomson – Buchanan 1975, p. 586; cf. Baddeley 1990, pp. 48-60; Baddeley 1995, pp. 165-296 e, in particolare, pp. 275-290; Pennisi – Perconti 2006, p. 150.

²²⁶ Cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 139: «Questo sistema di memoria attiva alcuni centri cerebrali profondi ed è talmente forte da resistere alla devastazione provocata dall'amnesia».

²²⁷ Cf. Umiltà 1999², p. 615, fig. 5.13. Cf. Umiltà 1999², pp. 360-361: «Se ci si basa sulla durata del ricordo, si può parlare di *memoria a breve termine*, in cui i ricordi possono permanere per diversi minuti e di *memoria a lungo termine*, in cui i ricordi permangono per giorni o anni; ancora, sulla base della modalità sensoriale attraverso cui l'informazione viene fatta pervenire al soggetto, si può parlare di *memoria visiva*, di *memoria uditiva*, ecc.; se invece si prendono in esame le operazioni che la memoria svolge, si possono distinguere: una *memoria di lavoro*, che si occupa di fornire al comportamento il supporto continuo dei dati necessari allo svolgimento di un particolare compito e che è, quindi, di uso temporaneo e una *memoria di accumulo*, che trattiene e cataloga i dati che si riferiscono a tutti i compiti comportamentali che costituiscono il repertorio delle esperienze del soggetto e che è permanente; similmente, si parla anche di *memoria dichiarativa*, quando si fa riferimento al racconto riguardante eventi collocabili precisamente nel tempo e nello spazio e di *memoria procedurale*, che è la parte di memoria che non concerne eventi particolari, ma l'abilità generale di fare o di pensare che sottende il comportamento». La memoria procedurale si

2.7.1. Localizzazione della working memory

È la più importante fra le ‘funzioni esecutive’ del cervello, che si localizzano nella corteccia frontale e prefrontale e che formano «l’insieme dei processi finalizzati a regolare e dirigere la condotta mediante la gestione di alcune operazioni sovraordinate, quali la definizione delle strategie e dei piani di azione, l’organizzazione delle gerarchie e delle sequenze delle azioni, nonché l’adattamento delle strategie operative a un contesto»²²⁸.

Più precisamente, la *working memory*, agisce soprattutto nella corteccia frontale, prefrontale laterale, nella corteccia orbitale e nella corteccia anteriore cingolata²²⁹.

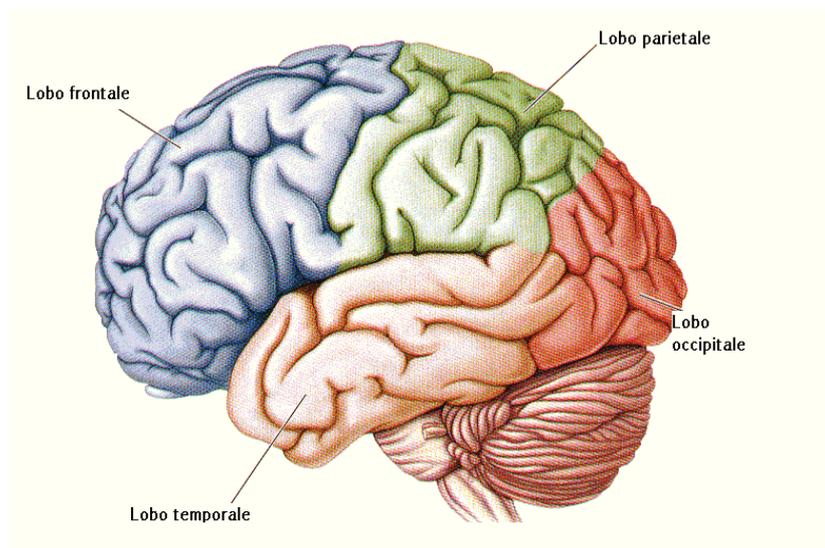


Fig. 2: lobi²³⁰

localizza nella regione prefrontale del lobo frontale: cf. Umiltà 1999², p. 621. Per un approfondimento completo sulla memoria vd. Umiltà 1999², pp. 614-622.

²²⁸ Balconi 2002, p. 84. Cf. Baddeley 1986, p. 34: «I wish to assume that the concept of a working memory implies a common system that operates across a wide range of tasks».

²²⁹ Cf. Balconi 2002, p. 85: «Un ruolo prioritario e più diretto per compiti comunicativi è svolto dal sistema esecutivo centrale della memoria di lavoro che si ritiene sia attivata nella corteccia prefrontale laterale, nella corteccia orbitale e nella corteccia anteriore cingolata». Il lobo frontale dell’emisfero sinistro sarebbe alla base di questo tipo di memoria: cf. Umiltà 1999², p. 618.

²³⁰ Bear – Connors – Paradiso, 2007³, p. 200, fig. 7.22.

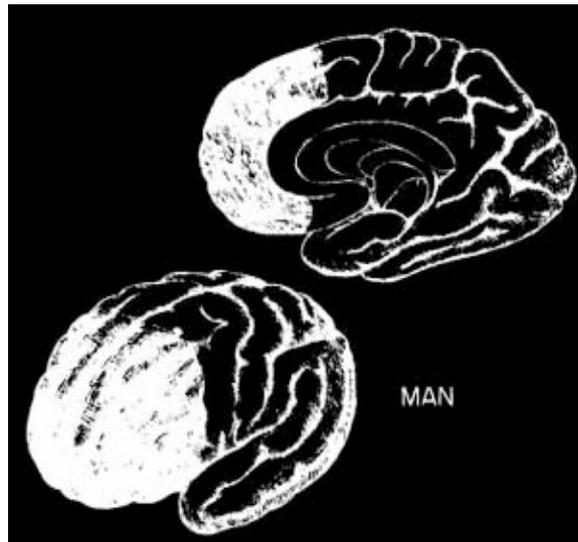


Fig. 3: corteccia prefrontale²³¹

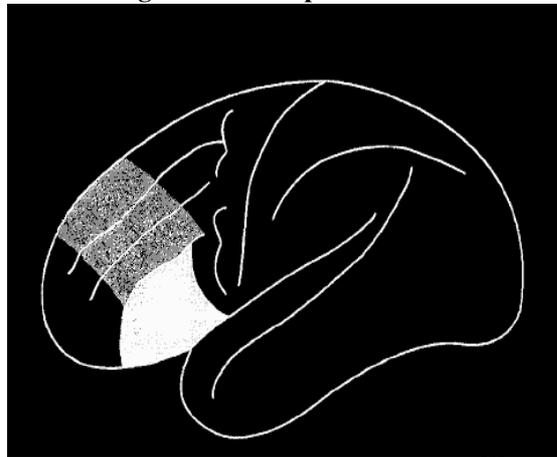


Fig. 4: corteccia prefrontale laterale²³²

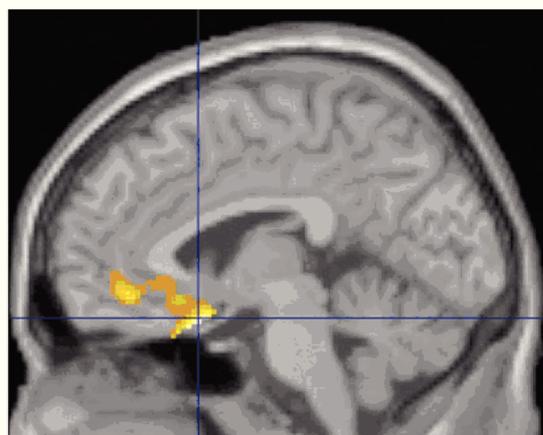


Fig. 5: corteccia orbitale²³³

²³¹ Fuster 2008⁴, p. 12, fig. 2.2.

²³² Cf. Owen 1997, p. 1330, fig. 1.

²³³ Cf. Rolls – Grabenhorst 2008, p. 230, fig. 11.

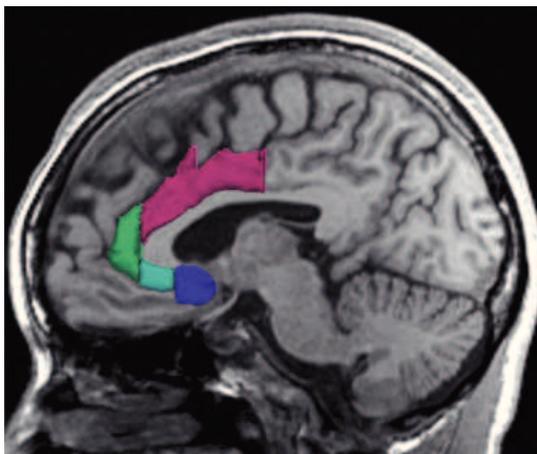


Fig. 6: corteccia anteriore cingolata²³⁴

Prima di localizzare con più precisione la *working memory* che sovrintende al linguaggio parlato, è utile ricordare tutte le sedi della *working memory* generica, ossia ogni sede da essa occupata indipendentemente dal compito che svolge; si noterà comunque come il lobo protagonista sia sempre quello frontale, anche perché, come si vedrà più avanti, la sua connessione con il linguaggio parlato e con il contesto orale è strettissima.

2.7.2 Componenti della working memory e loro sedi

La *working memory* è un sistema mnemonico a breve termine tripartito che comprende un sistema supervisore di controllo (la parte più importante), definito *Central Executive*, e due *Slave Systems*²³⁵, l'uno, l'*Articulatory Loop*²³⁶, specializzato nel campo del linguaggio e l'altro, il *Visuo-spatial Scratch Pad*²³⁷, specializzato nel campo della memoria visuale e spaziale²³⁸.

²³⁴ Cf. Asami – Hayano – Nakamura – Yamasue – Uehara – Otsuka – Roppongi – Nihashi – Inoue – Hirayasu 2008, p. 324, fig. 1.

²³⁵ Cf. Baddeley 1986, pp. 33-34: «The term working memory implies a system for the temporary holding and manipulation of information during the performance of a range of cognitive tasks such as comprehension, learning, and reasoning». Cf. Baddeley 1986, p. 71: «The central executive has attentional capacities and is capable of selecting and operating control processes». Cf. Umiltà 1999², p. 617: «Infine l'esecutivo centrale è pensato come un sistema attentivo a capacità limitata responsabile del coordinamento degli altri sottosistemi e implicato in processi di decisione oltre che di elaborazione e selezione di strategie».

²³⁶ Cf. Baddeley 1986, p. 72: «Articulatory Loop: speech-based slave system».

²³⁷ Cf. Baddeley 1986, p. 72: «Visuo-spatial Sketch Pad: a system involved in generating and manipulating visuo-spatial images». Cf. Umiltà 1999², p. 617: «Il taccuino visuo-

A questo sistema tripartito si deve aggiungere poi l'*Episodic Buffer*: un terzo *Slave System*, una sorta di magazzino temporaneo dove si uniscono e combinano le informazioni provenienti dai due *Slave Systems* e dalla memoria a lungo termine.

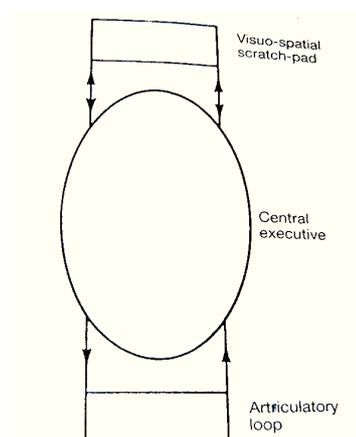


Fig. 7: schema di base della *working memory*²³⁹

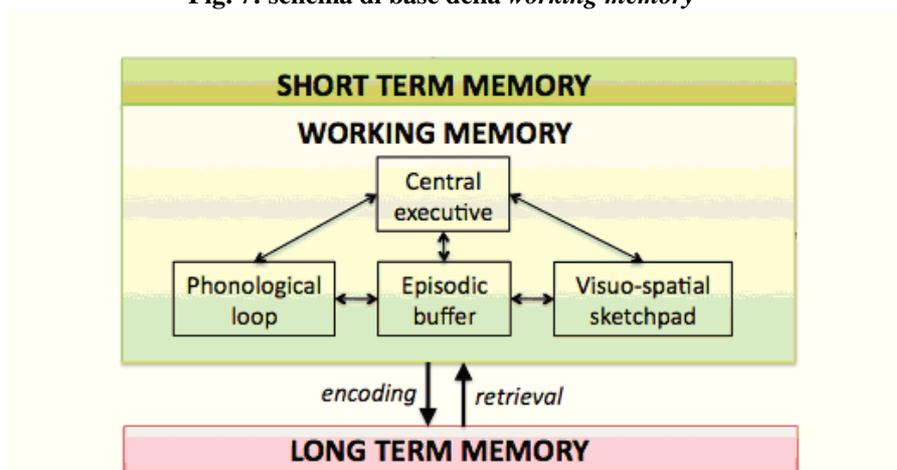


Fig. 8: schema della *working memory* completo di *Episodic Buffer*²⁴⁰

spaziale è invece coinvolto nell'immagazzinamento ed elaborazione di materiale visuo-spaziale e probabilmente interviene anche nella generazione e nel mantenimento di informazioni sotto forma di immagini mentali». Sulla *mental imagery* e sulla componente visivo-spaziale della *working memory* vd. anche Baddeley 1986, pp. 109-144.

²³⁸ Cf. Baddeley 1986, pp. 70-71: «It is a tripartite system, comprising a supervisory controlling system, the *Central Executive* aided by two slave systems, one which was specialized for processing language material, the *Articulatory Loop* and the other concerned with visuo-spatial memory, the *Visuo-Spatial Scratch Pad* or *Sketch Pads*. Cf. Umiltà 1999², p. 616: «Un sistema complesso all'interno del quale vengono distinte tre componenti fondamentali: il circuito articolatorio, il taccuino visuo-spaziale e l'esecutivo centrale». Cf. Lancashire 2004: «Alan Baddeley first proposed twenty years ago a very influential model of working memory split into three parts: a central executive and two subsystems, a visual area and a phonological or articulatory loop. The executive, which manages tasks in the two subsystems, has been localized in the dorsolateral prefrontal cortex».

²³⁹ Cf. Baddeley 1986, p. 71.

Il *Central Executive* integra e dirige tutte le informazioni provenienti dagli *Slave Systems*, le pianifica, le ordina, e soprattutto le filtra ‘decidendo’ cosa è degno di essere detto o fatto, supervisiona ogni dato e seleziona le strategie (comunicative e/o di azione) più efficaci. Ha tuttavia una capacità assai limitata nella gestione di troppe informazioni allo stesso tempo e quindi incontra difficoltà nel far svolgere più compiti contemporaneamente. Si trova nel lobo frontale.

Il *Phonological/Articulatory Loop* sovrintende, per la parte ‘*Phonological*’ alla comprensione dei suoni, alla ‘subvocalization’, ai calcoli matematici, alla soluzione di problemi, alla lettura, all’acquisizione di una seconda lingua non appresa come lingua madre in situazioni di bilinguismo, allo svolgimento di istruzioni complesse. Per la parte ‘*Articulatory*’ all’immagazzinare i termini da utilizzare, alla produzione ed elaborazione linguistica, all’articolazione delle parole, alla formazione e selezione istantanea delle parole che verranno comunicate²⁴¹. Ha capacità limitata. Si trova nel lobo frontale per quanto riguarda la parte *Articulatory* e nei lobi parietale e temporale per quanto riguarda la parte *Phonological*.

Il *Visuospatial Sketchpad* immagazzina informazioni di natura visuale e spaziale, ricorda posizioni, sovrintende all’immaginazione. Si attiva soprattutto in campo artistico, architettonico, ingegneristico o per orientarsi. Ha capacità limitata. Si trova nei lobi occipitale e temporale, ma comunica direttamente col lobo frontale passando le informazioni da filtrare al *Central Executive*²⁴².

L’*Episodic Buffer*, magazzino temporaneo in cui si combinano le informazioni degli *Slave Systems* con quelle della *Long Term Memory* si trova nei lobi temporale (sede della memoria a lungo termine) e frontale²⁴³.

²⁴⁰ Cf. Matlin 2008 (www.mjliebhaber.com/psyc341/ch04.ppt).

²⁴¹ Cf. Umiltà 1999², p. 616: «Il circuito articolatorio è specializzato nell’immagazzinamento ed elaborazione del materiale verbale».

²⁴² Cf. Owen 1997, p. 1334: «In summary, recent functional imaging studies have unequivocally demonstrated that spatial working memory tasks may involve either or both the mid-ventrolateral frontal cortex or the mid-dorsolateral frontal region in human subjects».

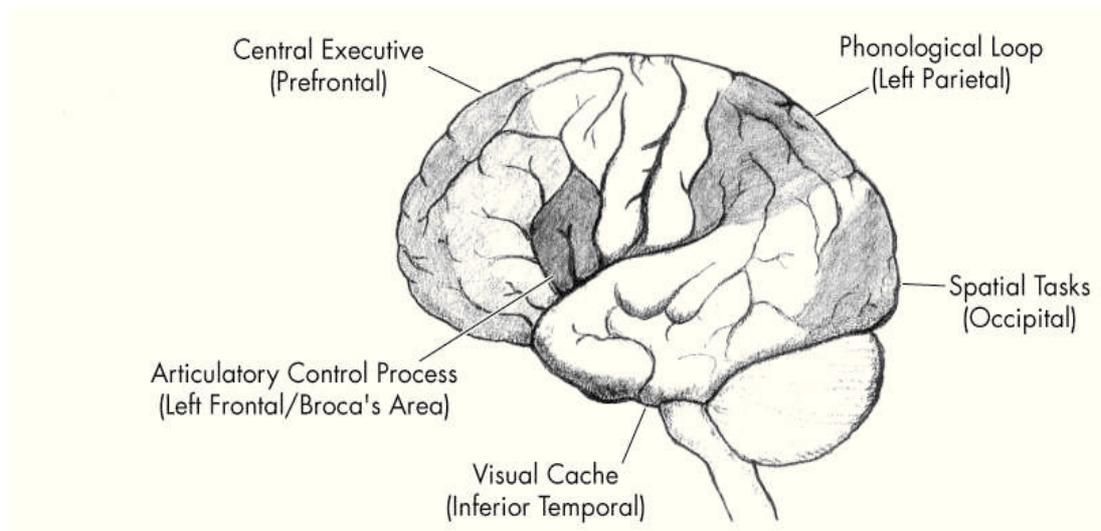


Fig. 9: localizzazione dei componenti della *working memory* in cui si nota bene la distinzione fra *Phonological Loop* e *Articulatory Control Process*²⁴⁴

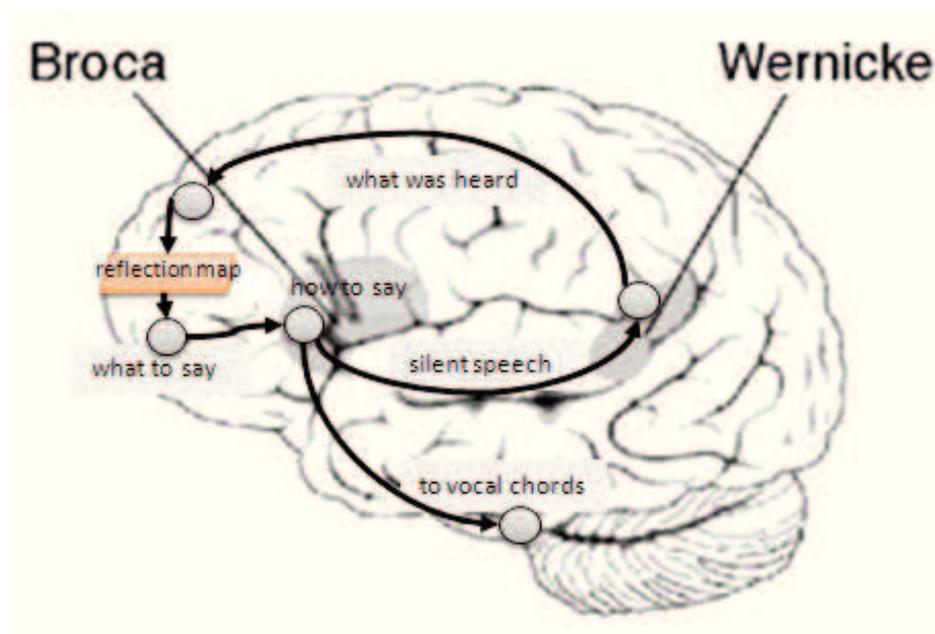


Fig. 10: *Phonological/Articulatory Loop* in dettaglio²⁴⁵

Oltre al ruolo preminente del lobo frontale come sede della *working memory*, è interessante notare come essa coinvolga le due aree del linguaggio: l'area di Broca e l'area di Wernicke, con un chiaro ed evidente coinvolgimento maggiore dell'area di Broca, in cui si concentra, accanto al

²⁴³ Cf. Ritchie 2004: «*Working memory* includes both short-term memory and elements in long-term memory that can be readily activated». Cf. Matlin 2008.

²⁴⁴ Fonte dell'immagine: <http://www.psychology4a.com/Memory.htm>.

²⁴⁵ Cf. Matlin 2008.

Central Executive, proprio l'*Articulatory Control Process* (fig. 9). L'esecutivo centrale (fig. 10), dalla sua *reflection map* seleziona e comanda cosa **dire**²⁴⁶, al 'cosa dire' viene successivamente e istantaneamente data una forma attraverso il 'come **dire**', le parole da comunicare passano alle corde vocali e vengono pronunciate oppure vengono taciute e trasmesse all'area di Wernicke per farle rielaborare dalla *reflection map* in base a ciò che si può aver udito.

Nel caso di una persona che racconta o dice qualcosa mentre gli altri stanno ad ascoltare il circuito verbale è: *reflection map* → *what to say* → *how to say* → *to vocal chords*. L'attività si svolge tutta nel lobo frontale, eccezion fatta per la trasmissione fisica delle parole dalla mente alle corde vocali.

Nel caso di un dialogo o di una discussione con interlocutori attivi e non silenti invece il circuito verbale semplice *reflection map* → *what to say* → *how to say* → *to vocal chords* è ancora valido, ma è soltanto una delle due opzioni possibili e di sicuro la meno frequente in quanto si presume di dare ascolto agli altri interlocutori e di regolare la nostra conversazione in base a quanto sentiamo da essi. Si ha dunque, più spesso il circuito più complesso della regolazione: *reflection map* → *what to say* → *how to say* →

1) *to vocal chords* se gli altri interlocutori non dicono alcunché e non occorre quindi alcuna regolazione della comunicazione da parte nostra.

2) *silent speech* di attenzione e regolazione mentre si ascolta un altro interlocutore che parla → *what was heard* ossia rielaborazione e regolazione del nostro discorso in base a quanto sentito → *reflection map* da cui riparte il circuito verbale²⁴⁷.

La rielaborazione attenta delle parole coinvolge gli altri lobi del cervello.

²⁴⁶ Mio il **grassetto**.

²⁴⁷ Cf. Ritchie 2004: «Recall that each individual maintains, in working memory, a mental representation of the conversational context, a web of activated connections among the pertinent elements of the conversation. Activated connections in working memory include background knowledge and intentions as well as most of what has already transpired in the present conversation».

2.8 Conclusioni

L'apprendistato del rapsodo non prevedeva la memorizzazione passiva; la sua mente assimilava attraverso l'ascolto e, in un secondo momento, attraverso le prove di recitazione, trame, temi, motivi, transizioni, formule e ritmo.

Per l'allievo del rapsodo non sarebbe stato possibile imparare passivamente a memoria e ripetere *parola per parola* i racconti del suo maestro: sarebbe andato incontro a un grave sovraccarico mnemonico-cerebrale che avrebbe inevitabilmente avuto immediate conseguenze, compromettendo la buona riuscita del canto a causa di vuoti di memoria, errori, inceppamenti, etc. L'apprendimento attivo della lingua epica e il ricorrere degli stessi elementi narrativi tradizionali permettevano al rapsodo di comporre per lunghissimo tempo senza accusare vuoti di memoria e stanchezza mentale.

La tendenza di un soggetto qualsiasi a rendere fisso un testo che ha letto o ascoltato – permane l'ordine degli avvenimenti e il ritmo narrativo, permangono gli stessi termini e le stesse frasi – narrandolo più volte, anche dopo notevoli intervalli di tempo, è dimostrata dall'esperimento di Bartlett: il metodo delle riproduzioni ripetute. Il test ha palesato inoltre che si cerca, spesso anche inconsciamente, di dare sempre una maggiore coesione e coerenza al testo che si narra, aggiungendo elementi di connessione (e transizione) fra le parti che il testo originale non presentava e che è più facile ricordare un testo la cui struttura è nota e assimilata, p.es. testi narrativi, piuttosto che testi con cui si ha (e si ha avuto fin dall'infanzia) meno a che fare per esempio testi scientifici di economia, fisica, astronomia, etc.

L'imprimersi e il fissarsi di un testo nella mente vengono sollecitati e facilitati dalla recitazione ad alta voce, processo attivo di rielaborazione delle informazioni che impedisce altresì ogni forma di disattenzione o di ascolto passivo e dall'uso dei moduli mnemonici tradizionali che sovente l'epica condivide con un altro prodotto dell'oralità: la fiaba.

Ogni *composition in performance* del rapsodo era diversa dall'altra, sebbene esse risultassero assai simili per l'uso della dizione epica e per il ripetersi degli stessi temi e delle stesse formule; il cantore né le inventava, né le rifaceva uguali. Modifiche e innovazioni (purché non andassero a compromettere irrimediabilmente la trama del racconto) non erano affatto escluse e, se apportate con maestria e gradite all'uditorio, potevano fissarsi e divenire tradizionali.

Poiché la memoria risente della lunghezza delle parole e della loro varietà, gli indispensabili elementi fissi e convenzionali facilitavano il ricordo delle informazioni necessarie per sviluppare il racconto. Essi potevano essere anche utilizzati con una certa libertà, i temi potevano essere ridotti o prolungati a piacimento, talvolta inseriti all'interno di altri temi; le formule potevano andar soggette a diverse operazioni.

Il processo della *composition in performance* era regolato dalla *working memory* che dirige numerosi compiti cognitivi e che governa il recupero delle informazioni immagazzinate e la loro espressione, svolgendo un ruolo prioritario nei compiti comunicativi. Permette di parlare in modo continuo, automatico; tiene nella mente la consapevolezza di quello che è già stato detto e nel contempo, mentre si parla, prefigura cosa dire nei momenti successivi.

La *working memory*, che ha sede prevalentemente nella corteccia frontale e prefrontale, è un sistema mnemonico a breve termine costituito da un *Central Executive* e da tre *Slave Systems*; tutte le sue componenti hanno capacità limitata di trattenere e gestire le informazioni. Il *Central Executive* integra e dirige tutte le informazioni provenienti dagli *Slave Systems*: il *Phonological/Articulatory Loop* (preposto per la parte 'Phonological' alla comprensione dei suoni, ai calcoli matematici, alla lettura, allo svolgimento di istruzioni complesse e per la parte 'Articulatory' all'immagazzinare i termini da utilizzare, alla produzione ed elaborazione linguistica, all'articolazione delle parole, alla formazione e selezione istantanea delle parole che verranno comunicate), il *Visuospatial Sketchpad* (che immagazzina informazioni di natura visuale e spaziale, ricorda posizioni,

sovrintende all'immaginazione) e l'*Episodic Buffer*, magazzino temporaneo in cui si combinano le informazioni degli *Slave Systems* con quelle della memoria a lungo termine.

3. WORKING MEMORY E ORALITÀ

3.1 *Lobi e lateralizzazione*

Il cervello umano presenta una complessità che supera quella di ogni altra materia conosciuta; ha il compito di elaborare e immagazzinare migliaia di informazioni al secondo e di controllare il funzionamento e i movimenti del corpo; riceve costantemente dati da tutti i sensi, li integra e li interpreta; sente la necessità di agire e reagire, coordina le azioni, controlla, dirige, ricorda²⁴⁸.

È costituito da circa 25 miliardi di neuroni che generano e trasmettono informazioni attraverso impulsi elettrici e che grazie alle sinapsi, in cui le cellule comunicano attraverso impulsi chimici ed elettrici, formano una rete estremamente complessa e articolata²⁴⁹.

²⁴⁸ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 849: «The human brain weighs about 1.5 kilograms, is mostly water, and has the consistency and colour of vanilla custard. The complexity of this small mass of tissue, however, exceeds that of any other known matter. The work of the brain is to process and store information and to control the physiology and behaviour of the body. The brain is constantly receiving information from all the senses, integrating and interpreting that information and generating commands to the muscles and organs of the body. The brain senses the need to act, decides on the appropriate action, orchestrates it, initiates and coordinates it, monitors it, and remembers it. [...] Every second of its life, the brain processes thousands of bits of information» e pp. 849-850: «A nervous system uses sensors, such as the eyes and ears, to transducer (convert) stimuli into messages that it can process. To cause behaviour or physiological responses, the nervous system must communicate messages to effectors, such as muscles and glands. Together the brain and spinal cord make up the central nervous system, and nerve cells that carry information to and from the central nervous system make up the peripheral nervous system. The information that flows through the nervous system consists of electrical and chemical messages. The electrical messages are nerve impulses. A nerve impulse is a rapid change in electrical charge across a small portion of the plasma membrane of the nerve cell. The nerve impulse travels along the membrane of a nerve cell, and that can be a long distance in the body because nerve cells have long extensions. When the nerve impulse reaches a point where the nerve cell makes contact with another nerve cell, or a muscle or gland cell, a chemical message is released that communicates across the gap between the two cells. In most cases the nerve impulse cannot spread from cell to cell without the intervention of a chemical message».

²⁴⁹ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 866: «Our nervous systems can orchestrate complex concepts, and learn and remember because large numbers of neurons interact with one another. The mechanisms for these interactions lie in the synapses between cells. Synapses are junctions where one cell influences another cell directly through the transfer of a chemical or an electrical message». Cf. Umiltà 1999², p. 21: «Il cervello umano è costituito, secondo attendibili stime, da 25 miliardi di neuroni che sono capaci di generare e trasmettere informazioni attraverso impulsi elettrici e che, grazie alle loro connessioni, formano una complessa ed intricata rete». Per un approfondimento sui neuroni: cf. Umiltà 1999², pp. 21-28; per un approfondimento sulle sinapsi cf. Umiltà 1999², pp. 42-51.

I due emisferi cerebrali, dalla struttura simile ma non identica e non del tutto simmetrici, governano l'uno i processi e i movimenti della metà del corpo corrispondente all'altro: l'emisfero destro controlla la parte sinistra del corpo, l'emisfero sinistro ne controlla la parte destra²⁵⁰.

Il cervello è diviso in quattro lobi: frontale, parietale, temporale, occipitale; ogni lobo è preposto a precise funzioni (p.es. il lobo temporale dirige le informazioni uditive²⁵¹, il lobo occipitale quelle visuali²⁵², etc.)²⁵³. I lobi frontale e parietale sono separati dal solco centrale che divide la corteccia motoria primaria che pianifica, controlla e fa eseguire i movimenti volontari del corpo²⁵⁴, dalla corteccia somatosensoriale dove ha sede principalmente il senso del tatto²⁵⁵.

La maggior parte delle immagini che mostrano il cervello presentano di esso l'emisfero sinistro; questo fatto si deve al ruolo predominante di tale emisfero nel linguaggio²⁵⁶. Il fenomeno è detto dominanza emisferica o lateralizzazione²⁵⁷.

²⁵⁰ Cf. Umiltà 1999², p. 79: «Due principi fondamentali governano l'organizzazione degli emisferi cerebrali di mammifero: 1) ciascun emisfero controlla i processi sensitivi e i movimenti della metà contro-laterale del corpo; 2) gli emisferi cerebrali, benché abbiano una struttura in gran parte simile, non sono del tutto simmetrici».

²⁵¹ Cf. Purves – Orians - Craig Heller 1995⁴, p. 856: «The temporal lobe processes auditory (hearing) information».

²⁵² Cf. Purves – Orians - Craig Heller 1995⁴, p. 856: «The occipital lobe processes visual information».

²⁵³ Cf. Purves – Orians - Craig Heller 1995⁴, p. 856: «The cerebrum is divided into four lobes: the temporal, frontal, parietal, and occipital lobes. Specific regions of each lobe govern certain functions» e p. 857: «Different functions are located in particular areas of these lobes». Cf. Umiltà 1999², p. 78: «La superficie degli emisferi cerebrali dell'uomo è divisa da profonde scissure in lobi; i lobi sono poi attraversati da solchi meno profondi che li suddividono in circonvoluzioni». Per un approfondimento sul cervello e sui lobi cf. Umiltà 1999², pp. 76-107, in particolare le pp. 78-83.

²⁵⁴ Cf. Purves – Orians - Craig Heller 1995⁴, p. 857: «A strip of the frontal lobe cortex just in front of the central sulcus is the primary motor cortex. The cells in this region have axons that extend to muscles in specific parts of the body. Once again, parts of the body are represented in the primary motor cortex, with the head region on the lower side and the lower part of the body in the top area; fine motor control has the greatest representation».

²⁵⁵ Cf. Purves – Orians - Craig Heller 1995⁴, p. 856: «The frontal and the parietal lobes are separated by a deep valley called the central sulcus. The strip of parietal lobe cortex just behind the central sulcus is the primary somatosensory cortex. This area receives information through the thalamus about touch and pressure sensations. The whole body surface is represented in this strip of cortex, with the head at the bottom and the legs at the top».

²⁵⁶ Come mi scrisse il prof. Tassinari, tutta l'evidenza lesionale dice del ruolo dominante dell'emisfero sinistro per il linguaggio, in quasi tutti i destrimani e anche nella stragrande

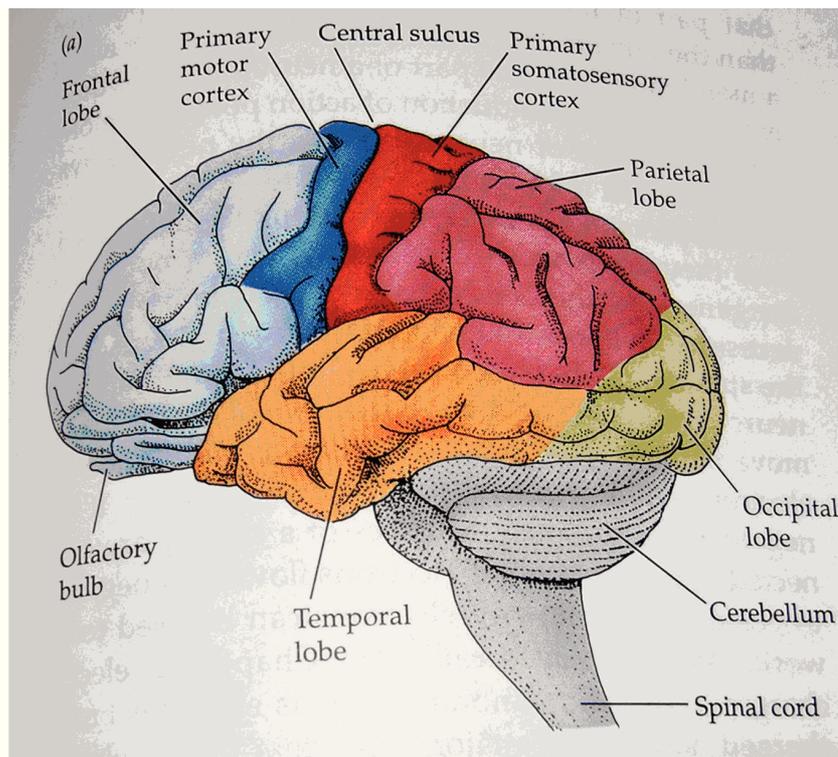


Fig. 11: lobi, solco centrale, corteccia motoria primaria e somatosensoriale²⁵⁸

Che aree corticali differenti abbiano funzioni diverse è stato ampiamente provato e dimostrato e a questo aspetto si dà il nome di localizzazione delle funzioni. La localizzazione delle funzioni tuttavia non significa in alcun modo che il cervello sia suddiviso in aree autonome e non comunicanti, bensì che, in una fittissima rete di connessioni ove nessuna parte della

maggioranza dei mancini. Un grosso problema è venuto proprio dall'applicazione dei metodi di *neuroimaging*, che fanno vedere estese attivazioni in *attività verbali anche dell'emisfero destro, la cui lesione non comporta quasi mai seri problemi di ordine afasico (mio il corsivo)*. Cf. Umiltà 1999², p. 95: «[...] L'emisfero sinistro è l'emisfero dominante per le funzioni del linguaggio» e pp. 591-592: «Il deficit coinvolge generalmente sia l'espressione che la comprensione del linguaggio, sebbene con diversi gradi di compromissione. L'afasia segue tipicamente a lesioni corticali dell'emisfero specializzato per il linguaggio, che nella maggior parte degli individui è il sinistro, e in particolare per lesioni che interessano la porzione inferiore e posteriore del lobo frontale (area di Broca), i due terzi posteriori e superiori del lobo temporale (area di Wernicke), il giro angolare, il giro sopramarginale e il fascicolo arcuato». Per linguaggio e dominanza emisferica (con emisfero sinistro come emisfero del linguaggio) cf. Tassinari 2005, pp 680-681.

²⁵⁷ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 877: «No aspect of brain function is as fundamentally related to consciousness and intellect as is language. Therefore, studies of the brain mechanisms underlying the acquisition and use of language are extremely interesting to neuroscientists. A curious fact of language abilities is that they are located mostly in one cerebral hemisphere—the left hemisphere in 97 percent of all people. This phenomenon is referred to as the lateralization of language functions».

²⁵⁸ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 857, fig. 38.9.

corteccia è isolata, alcune aree, grazie alla loro specificità, sono protagoniste di un dato aspetto nello svolgimento di una funzione²⁵⁹.

Circa il coinvolgimento di aree dell'emisfero destro per quanto riguarda il linguaggio, è stato dimostrato come nei soggetti normali vi sia maggiore attivazione rispetto all'emisfero sinistro in compiti che implicano aspetti particolari della comunicazione verbale, fra questi la prosodia, il trovare un determinato termine per completare una frase o cogliere il significato di una metafora. L'area che si attiva nello svolgimento di questi compiti, che richiedono un buon grado di giudizio e una risposta attiva, è nel lobo frontale, in significativa corrispondenza con l'area di Broca. In compiti che richiedono l'analisi sensoriale si attiva invece, prevalentemente, la parte dell'emisfero destro che corrisponde all'area di Wernicke²⁶⁰

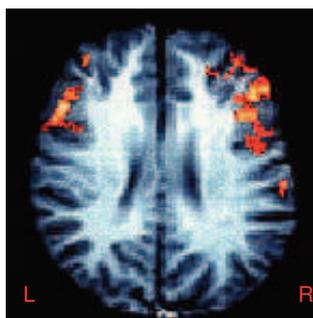


Fig. 12: attivazione delle aree dei due emisferi nello svolgere un compito prosodico²⁶¹

²⁵⁹ Cf. Umiltà 1999², p. 95: «La dimostrazione che aree corticali anatomicamente differenti possiedono funzioni differenti pone il problema di cosa si intenda col termine di 'localizzazione delle funzioni'. Non si deve intendere la corteccia cerebrale come un mosaico di aree distinte ciascuna con una funzione ben precisa. Si deve intendere, invece, che alcune aree, grazie alle loro connessioni specifiche, sono coinvolte in un particolare aspetto di una funzione».

²⁶⁰ Cf. Tassinari 2005, pp. 681: «Da studi di *imaging* risulta che in soggetti normali c'è attivazione dell'emisfero destro in compiti che implicano aspetti particolari della comunicazione verbale: cioè aspetti emozionali (la prosodia o intonazione della frase), contestuali (come per esempio quando si deve cercare una parola per completare una frase) o connotativi (come per esempio quando si tratta di cogliere l'aspetto metaforico di una frase). Le regioni prevalentemente attivate nell'emisfero destro si raggruppano attorno all'area 45 di Brodmann nel lobo frontale (che corrisponde all'area di Broca a sinistra) in compiti che richiedono un giudizio e una risposta attiva; e all'area 22 di Brodmann nel lobo temporale (che corrisponde all'area di Wernicke a sinistra) in compiti in cui è più importante l'analisi sensoriale». Cf. Rohkamm 2003², p. 124: «The right (non-dominant) hemisphere produces and recognizes the emotional components of language (prosody = emphasis, rhythm, melody)».

²⁶¹ Il soggetto sta cercando di comporre delle rime, facendo dunque attenzione alla prosodia e alla scelta delle parole. Fonte dell'immagine: Shaywitz and Shaywitz, Yale Medical School: http://thebrain.mcgill.ca/flash/a/a_10/a_10_cr/a_10_cr_lan/a_10_cr_lan.html

3.2 Working Memory, *linguaggio, oralità*

«L'espressione *linguaggio orale* designa l'espressione di pensieri con mezzi udibili per la comunicazione ad altri e la comprensione delle idee altrui per mezzo del linguaggio parlato. *Esso può essere distinto a scopo clinico dal linguaggio scritto che concerne specificamente i processi di lettura e scrittura*»²⁶².

Linguaggio orale e linguaggio scritto – col quale si intendono insieme lettura e scrittura – sono due processi molto diversi, talmente differenti che se ne può fare tranquillamente e obiettivamente distinzione anche a scopo clinico. Le aree cerebrali coinvolte nei due processi sono diverse, come diverse sono le conseguenze dell'attività di tali aree riscontrabili in un testo orale da quelle riscontrabili invece in un testo scritto.

3.2.1 *Aree del linguaggio parlato e aree del linguaggio scritto*

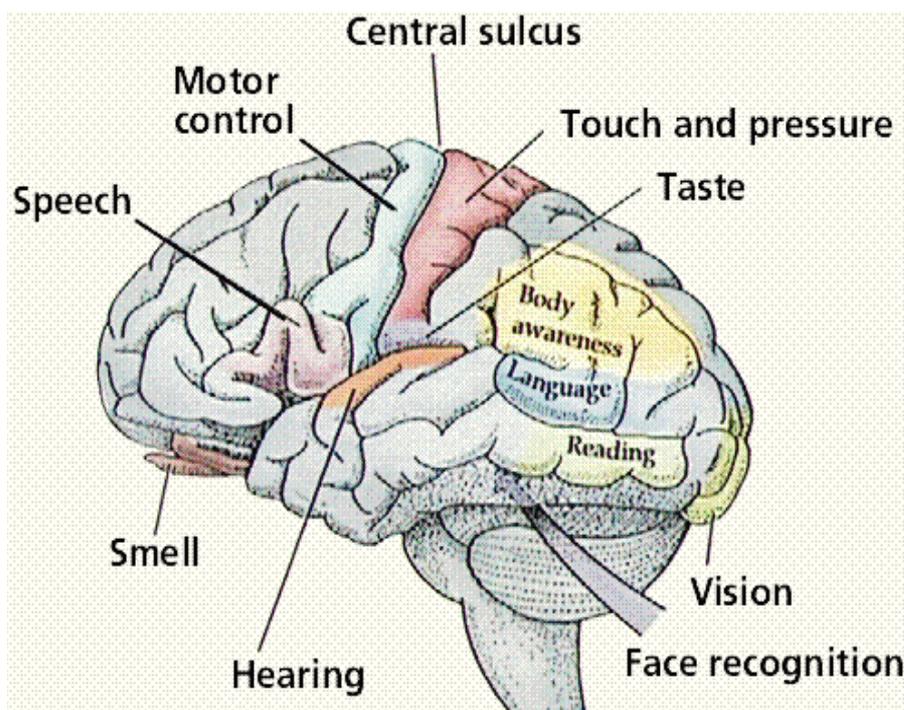


Fig. 13: l'area *speech* è in posizione ben distinta dalle aree *language* e *reading*²⁶³

²⁶² Cf. Umiltà 1999², p. 591. Mio il *corsivo*. Cf. anche Umiltà 1999², p. 603: «Lo studio dei processi di lettura e scrittura rappresenta uno dei casi più esemplificativi di come l'applicazione dei principi della neuropsicologia cognitiva si sia rivelata una via feconda per la comprensione di fenomeni cognitivi complessi. La possibilità di trattare insieme scrittura e lettura trova una sua giustificazione nel fatto che queste due funzioni sembrano condividere più di un meccanismo in comune».

²⁶³ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 857, fig. 38.9.

Le aree più importanti circa il linguaggio sono l'area di Broca e l'area di Wernicke²⁶⁴.

L'area di Broca si trova nel lobo frontale (aree di Brodmann 44 e 45), permette di parlare, articolare il discorso; è l'area della produzione del linguaggio. Le persone che presentano danni all'area di Broca sono in grado di capire cosa viene loro detto e sanno cosa vorrebbero dire, ma non riescono a dirlo²⁶⁵.

L'area di Wernicke, situata nella parte posteriore e superiore della corteccia temporale e confinante col lobo parietale (area di Brodmann 22), permette la comprensione del discorso. Le persone che presentano danni all'area di Wernicke riescono a parlare in modo fluente, ma producono

²⁶⁴ Cf. Tassinari 2005, p. 677: «In particolare, per quanto riguarda il linguaggio, si è consolidata l'idea che esso si basi su due regioni principali: l'*area di Broca*, nella parte inferiore della corteccia frontale, e l'*area di Wernicke*, nella parte posteriore e superiore della corteccia temporale». Per una semplificazione dei processi 'ascoltare, parlare, leggere e scrivere' cf. Rohkamm 2003², p. 124: «*Hearing*: acoustic signals are transduced in the inner ear into neural impulses in the cochlear nerve, which ascend through the auditory pathway and its relay stations to the primary and secondary auditory cortex. From here, the information is sent to *Wernicke's area* (the 'posterior language area'), consisting of Wernicke's area proper, in the superior temporal gyrus (Brodmann area 22), as well as the angular and supramarginal gyri (areas 39, 40). The *angular gyrus* processes auditory, visual, and tactile information, while Wernicke's area proper is the center for the understanding of language. It is from here that the arcuate fasciculus arises, the fiber tract that conveys linguistic information onward to *Broca's area* (areas 44 and 45; the 'anterior language area'). *Speaking*: grammatical structures and articulation programs are represented in Broca's area, which sends its output to the motor cortex (speech). *Reading*: the visual pathway conveys visual information to the primary and secondary visual cortex, which, in turn, project to the angular gyrus and Wernicke's area, in which visually acquired words are understood, perhaps after a prior 'conversion' to phonetic form. *Writing*: Wernicke's area projects via the arcuate fasciculus to Broca's area; Broca's area sends its output to the motor cortex (for reading out loud or, perhaps, to the motor hand area for writing)».

²⁶⁵ Cf. Carter 1998, p. 152: « Broca's area is further forward, in the side of the frontal lobe. It abuts the motor cortex, just by the part that controls the jaw, larynx, tongue and lips. This area of cortex seems to hold the programmes that instruct the neighbouring motor cortex to articulate speech. People with damage to this part of the brain can understand what is said to them perfectly well, and they know what they want to say. They just cannot say it». Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 877: «Broca's area, in the frontal lobe just in front of the motor cortex, is essential for speech. Damage to Broca's area results in halting, slow, unclear speech or even complete loss of speech, but the patient can still read and understand language. Damage to Wernicke's area can cause a person to lose the ability to speak sensibly while retaining the abilities to form the sounds of normal speech and to imitate its rhythm. Moreover, such a patient cannot understand spoken or written language».

parole e frasi senza alcun significato, non riescono inoltre a capire il linguaggio parlato o scritto²⁶⁶.

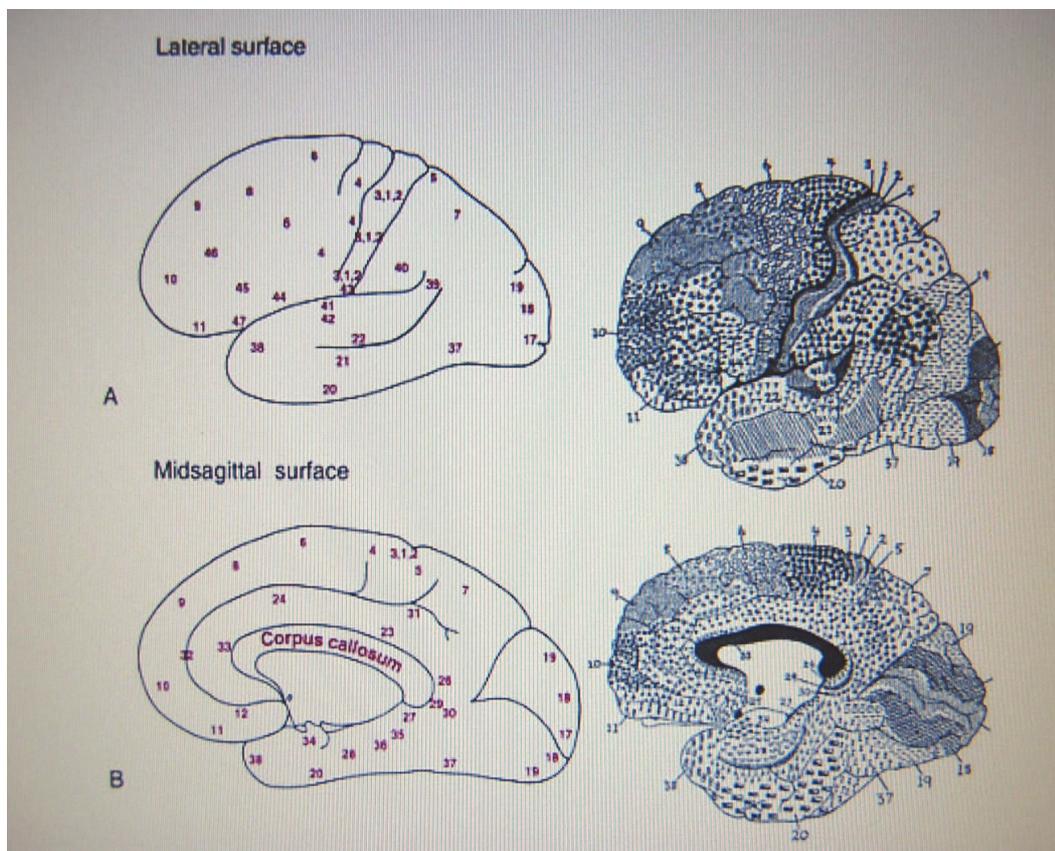


Fig. 14: aree di Brodmann²⁶⁷

²⁶⁶ Cf. Tassinari 2005, p. 677: «Nei pazienti con esiti di lesioni nell'area di Broca il linguaggio risulta scarsamente fluente e poco articolato; i pazienti con esiti di lesioni dell'area di Wernicke presentano, invece, disturbi della comprensione, ma un linguaggio fluente, con sostituzione di fonemi e di parole. Da queste osservazioni è derivata l'interpretazione che la *produzione* del linguaggio deve realizzarsi in un'area associativa motoria (le aree di Brodmann 44 e 45, che corrispondono all'area di Broca), adiacente all'area motoria primaria (area 4) e che la *comprensione* del linguaggio si realizzi in un'area associativa acustica (l'area 22 di Brodmann, corrispondente all'area di Wernicke) adiacente all'area acustica primaria (area 41)». Mio il corsivo. Cf. Carter 1998, p. 151: «Wernicke's area: a patch of cortex that is splayed over the top and back of the temporal lobe, edging up to the parietal lobe. Damage can result in a peculiar language disorder known as word deafness. People with this condition cannot understand spoken words, yet they may still be able to read and write [...]. Damage to Wernicke's area itself causes another type of disorder. Wernicke's aphasia patients retain perfectly fluent speech and their grammatical construction is fine; if you listen to them talking from a distance, you'll think there is nothing wrong. Attend to the actual words, though, and you realize that much of what they say is nonsense. Wrong words or non-words are substituted for right ones and much of the content may be made up of meaningless jargon. People with Wernicke's aphasia do not understand their own spoken words either, so they cannot monitor their own speech».

²⁶⁷ Cf. Bhatnagar 2002², p. 14.

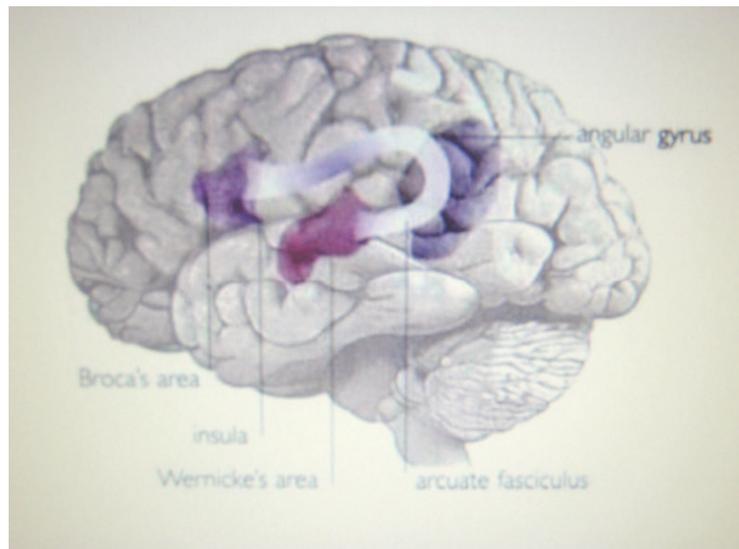


Fig. 15: area di Broca, area di Wernicke e fascicolo arcuato che le collega²⁶⁸

L'area del linguaggio più importante si dimostra quella di Broca, tanto che una sindrome frontale (lesioni alle regioni prefrontale e frontale) comporta anche l'incapacità di passare da un concetto all'altro²⁶⁹.

Il lobo frontale è protagonista assoluto del linguaggio orale, quando parliamo si attivano in esso aree ben definite:

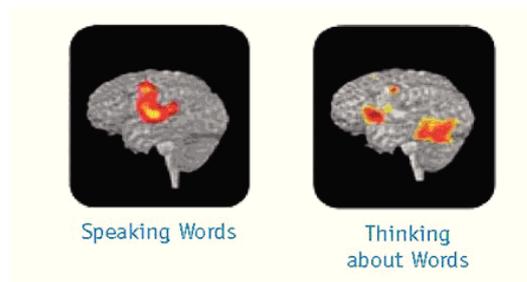


Fig. 16: aree coinvolte in attività diverse 1²⁷⁰

Parlare in modo automatico in contesto orale è un processo che coinvolge aree diverse dal riflettere attentamente sulle parole, cosa che invece si fa quando si legge, si analizza un testo e si scrive.

²⁶⁸ Cf. Carter 1998, p. 151.

²⁶⁹ Cf. Tassinari 2005, p. 682: «Dopo un lungo percorso i metodi di fMRI ci fanno tornare alla più classica delle nozioni riguardanti la neurobiologia del linguaggio, quella cioè del ruolo centrale dell'area di Broca». Per un approfondimento sul ruolo speciale dell'area di Broca nel linguaggio: cf. Tassinari 2005, pp. 682-685. La sindrome frontale comporta anche: «incapacità di passare da un concetto all'altro». Cf. Umiltà 1999², p. 631.

²⁷⁰ National Institute of Mental Health, *The Brain's Inner Workings*, Bethesda (MD) 2010, p. 18: <http://www.nimh.nih.gov/educational-resources/brains-inner-workings/brains-inner-workings-student-manual.pdf>

Ciò che consente di parlare in modo automatico è la *working memory*, che sovrintende anche agli automatismi. La sua sede per quanto riguarda il linguaggio orale è esattamente la stessa delle aree del linguaggio orale, questo perché i depositi delle diverse memorie (percettive, motorie, verbali) non sono altro che le rispettive cortecce; il cervello è infatti un sistema economico, si può parlare infatti di economicità delle connessioni nervose.

V'è fra l'altro una forte associazione fra il compito della *working memory* che dirige l'automatismo del parlare e il compito della *working memory* che dirige l'automatismo del movimento: la stessa associazione si riscontra fra area di Broca e area motoria²⁷¹.

Le aree di Brodmann – così come le figure illustrate al paragrafo 2.7.2 – mostrano che la corteccia frontale, in cui ha sede la *working memory* del linguaggio, comprende anche e soprattutto l'area di Broca.

Nella figura 16 si vede bene come nel *linguaggio orale* è il lobo frontale il lobo protagonista, mentre esso lo è assai meno quando l'attività è quella della riflessione attenta sulle parole o anche del *linguaggio scritto*.

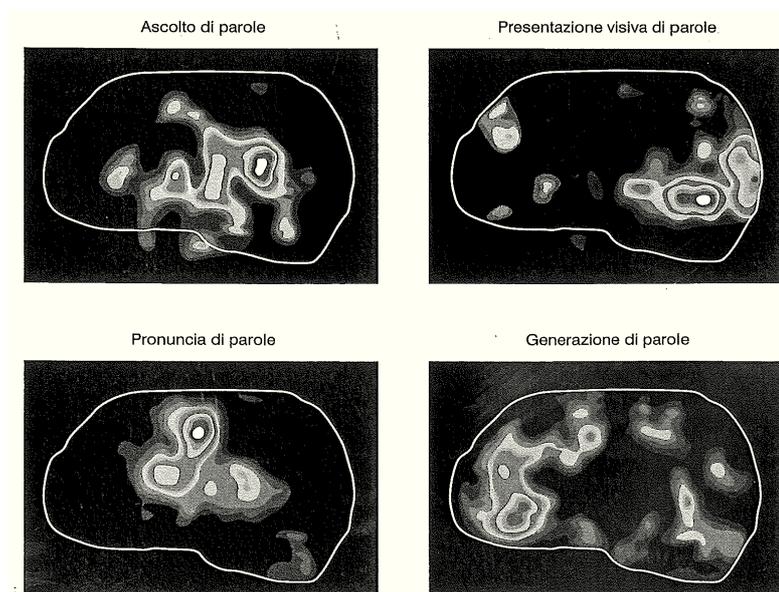


Fig. 17: aree coinvolte in attività diverse ²⁷²

²⁷¹ Cf. Tassinari 2005, p. 677: «In questa interpretazione era già compresa l'idea, che ancora oggi ha credito, che la localizzazione delle diverse operazioni del linguaggio nella corteccia cerebrale dipende dalla loro relazione di vicinanza con i processi sensitivi e motori corrispondenti per una sorta di economicità delle connessioni nervose».

²⁷² Cf. Tassinari 2005, p. 679, fig. 34.3.

La figura 17 è un PET (tomografia ad emissione di positroni) ed evidenzia come in *neuroimaging* lo stesso materiale (in questo caso materiale verbale) attiva zone corticali diverse se su di esso vengono compiute operazioni diverse. È evidente un ruolo dominante del lobo frontale nelle due situazioni rappresentate in basso nella figura, e specificamente della zona dell'area di Broca (44-45 di Brodmann) nella pronuncia di parole, e della parte anteriore del lobo frontale (area prefrontale) nella generazione delle medesime.

È importante notare come invece l'ascolto e la presentazione visiva di parole attivino aree corticali completamente differenti.

Il *linguaggio scritto* invece coinvolge soprattutto aree quali la parte posteriore del giro temporale medio²⁷³, il giro angolare²⁷⁴, la parte posteriore del lobo parietale, la parte inferiore del lobo occipitale (giro fusiforme o occipitotemporale²⁷⁵) e perfino il cervelletto²⁷⁶.

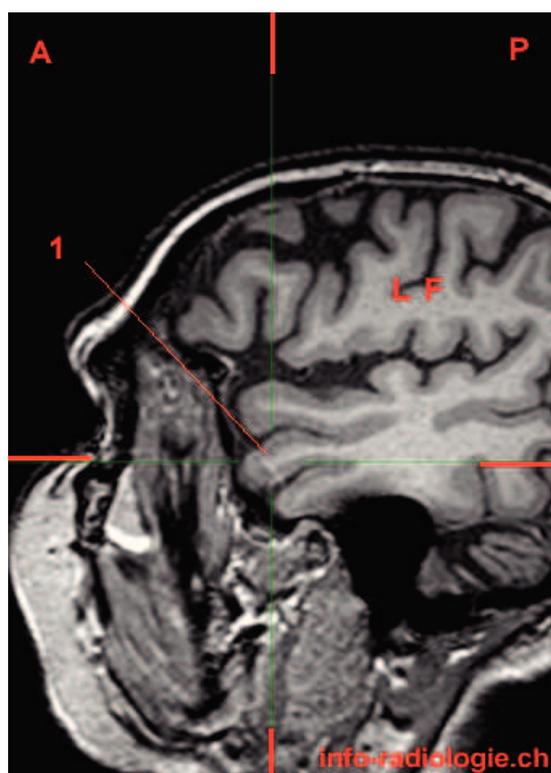


Fig. 18: risonanza magnetica del cervello, sezione sagittale, T1. 1, Giro temporale medio. LF, Lobo frontale. A, anteriormente. P, posteriormente.

²⁷³ Vd. figg. 18, 19, 20. Fonte: <http://www.info-radiologie.ch/it/lobo-temporale.php>

²⁷⁴ Vd. figg. 21, 22, 23. Fonte: <http://www.info-radiologie.ch/it/lobo-parietale.php>

²⁷⁵ Vd. figg. 24, 25, 26, 27, 28, 29. Fonte: <http://www.info-radiologie.ch/it/lobo-occipitale.php>

²⁷⁶ Vd. in particolare le figg. 21, 23, 27.

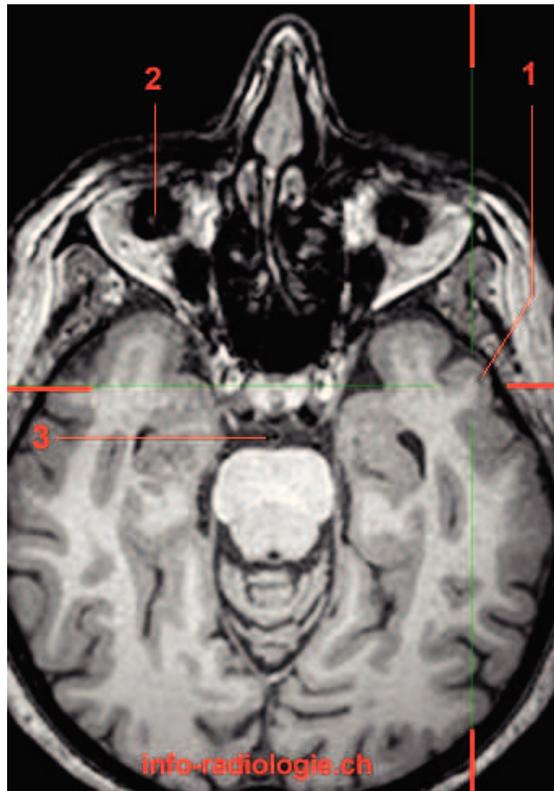


Fig. 19: risonanza magnetica del cervello, sezione assiale, T1. 1, Giro temporale medio. 2, Bulbo oculare (lato destro). 3, Arteria basilare.

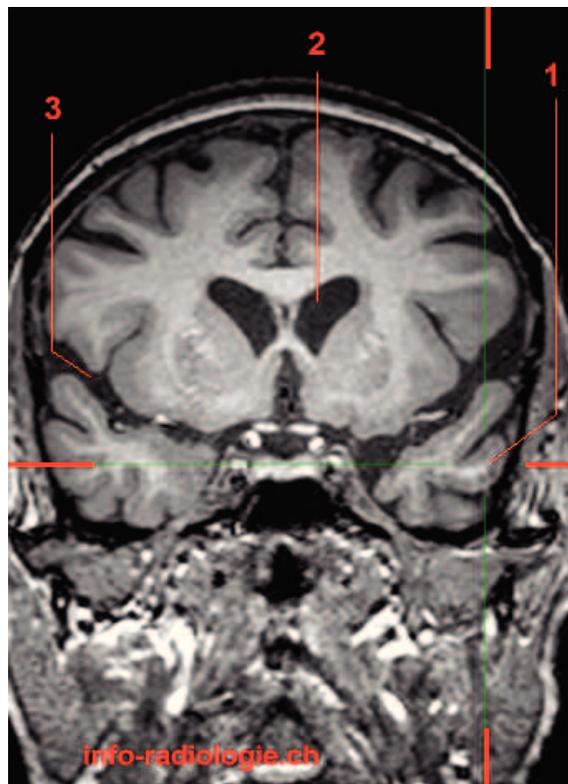


Fig. 20: risonanza magnetica del cervello, sezione coronale, T1. 1, Giro temporale medio. 2, Ventricolo laterale. 3, Solco laterale (fessura Sylvian).

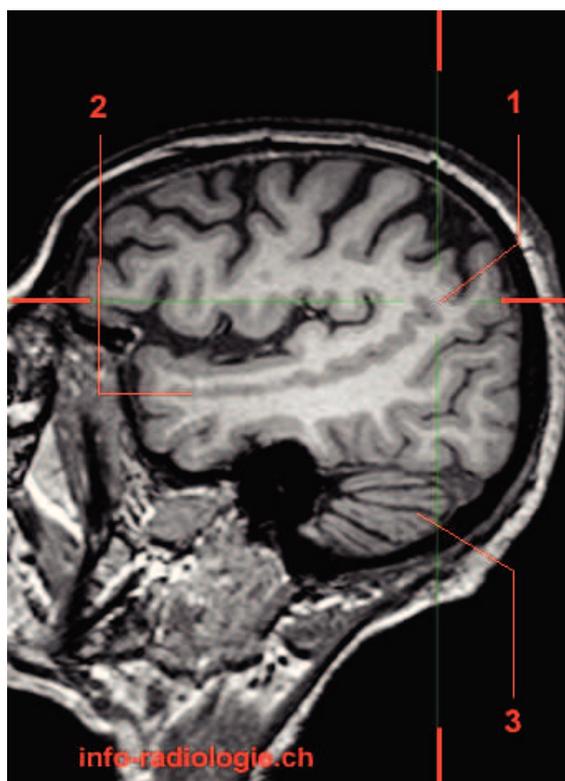


Fig. 21: risonanza magnetica del cervello, sezione sagittale, T1. 1, Giro angolare. 2, Solco temporale superiore. 3, Cervelletto. A, anteriormente. P, posteriormente.

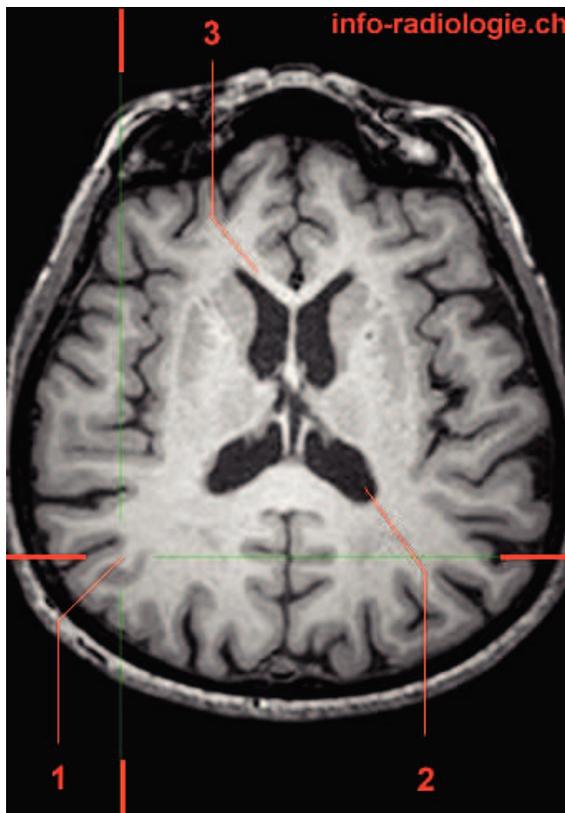


Fig. 22: risonanza magnetica del cervello, sezione assiale, T1. 1, Giro angolare. 2, Ventricolo laterale. 3, Ginocchio del corpo calloso.

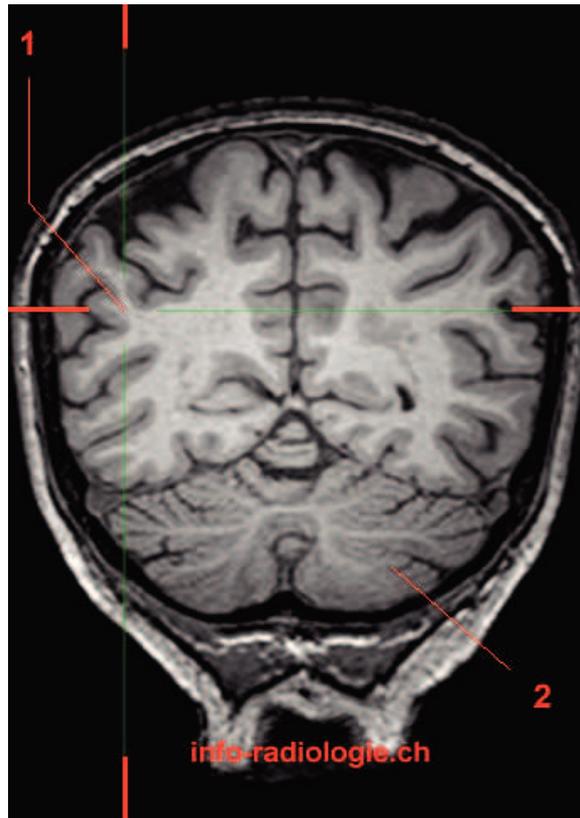


Fig. 23: risonanza magnetica del cervello, sezione coronale, T1. 1, Giro angolare. 2, Cervelletto.

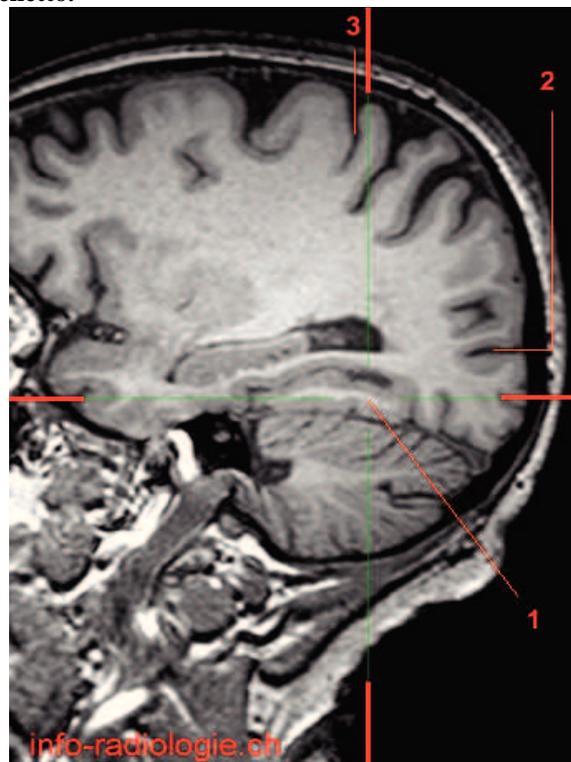


Fig. 24: risonanza magnetica del cervello, sezione sagittale, T1. 1, Giro occipitotemporale mediale. 2, Scissura calcarina. 3, Solco centrale (scissura del Rolando).

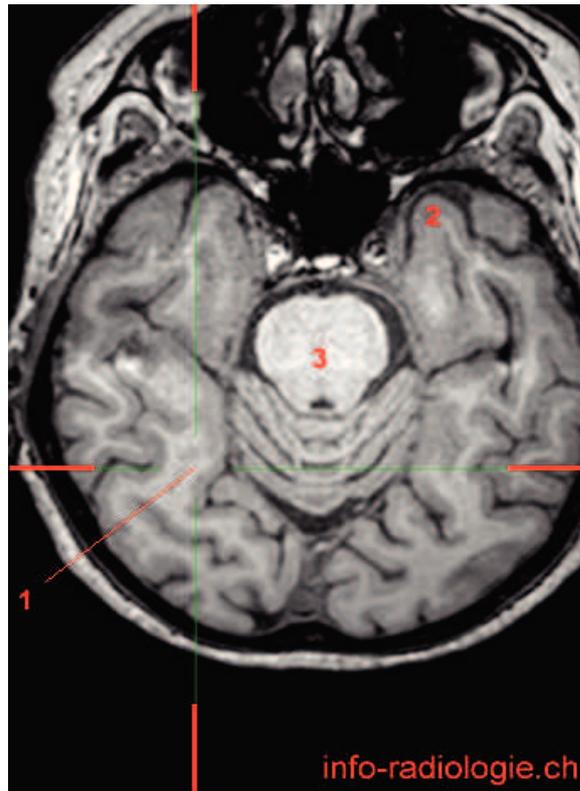


Fig. 25: risonanza magnetica del cervello, sezione assiale, T1. 1, Giro occipitotemporale mediale. 2, Polo temporale. 3, Ponte.

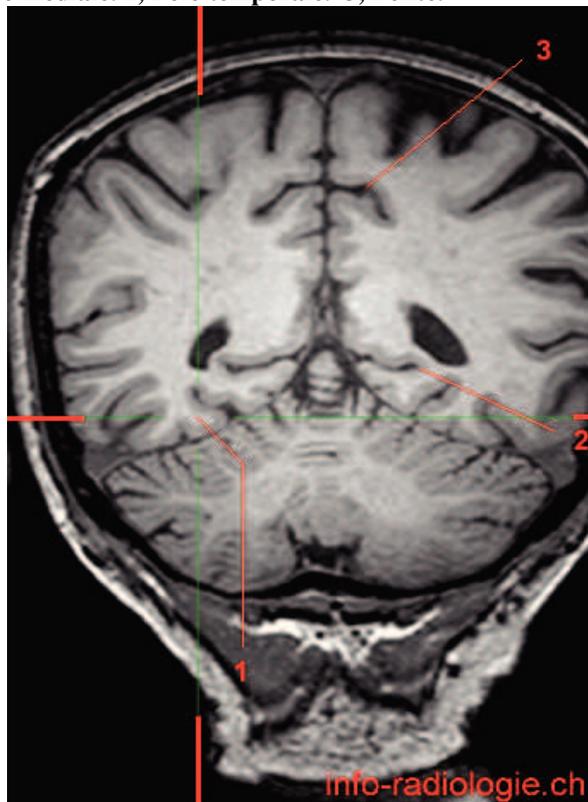


Fig. 26: risonanza magnetica del cervello, sezione coronale, T1. 1, Giro occipitotemporale mediale. 2, Scissura calcarina. 3, Solco cingolata (pars marginal).

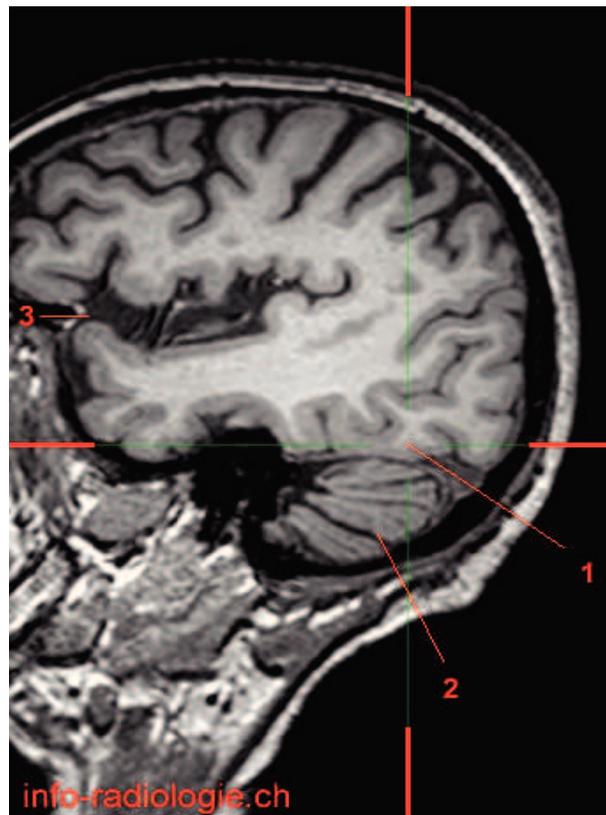


Fig. 27: risonanza magnetica del cervello, sezione sagittale, T1. 1, Giro occipitotemporale laterale. 2, Cervelletto. 3, Solco laterale (scissura di Silvio).

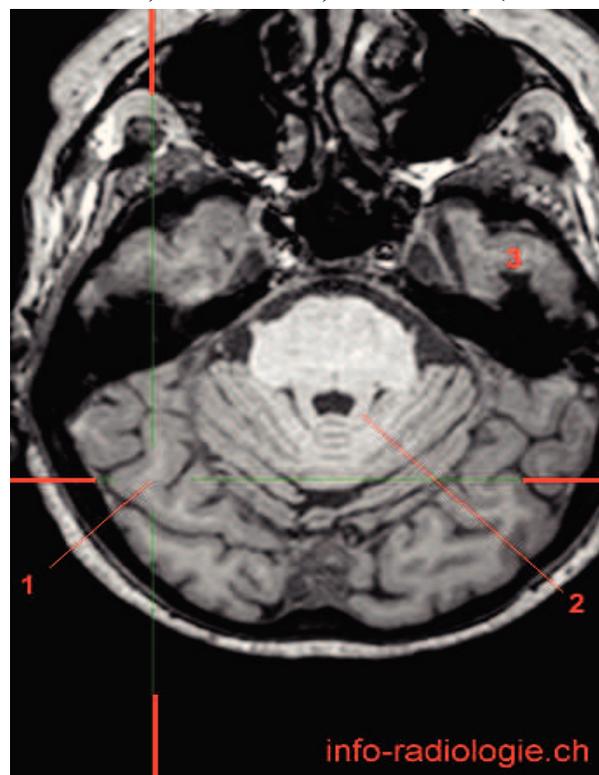


Fig. 28: risonanza magnetica del cervello, sezione assiale, T1. 1, Giro occipitotemporale laterale. 2, Peduncolo cerebellare superiore. 3, Lobo temporale (lato sinistro).

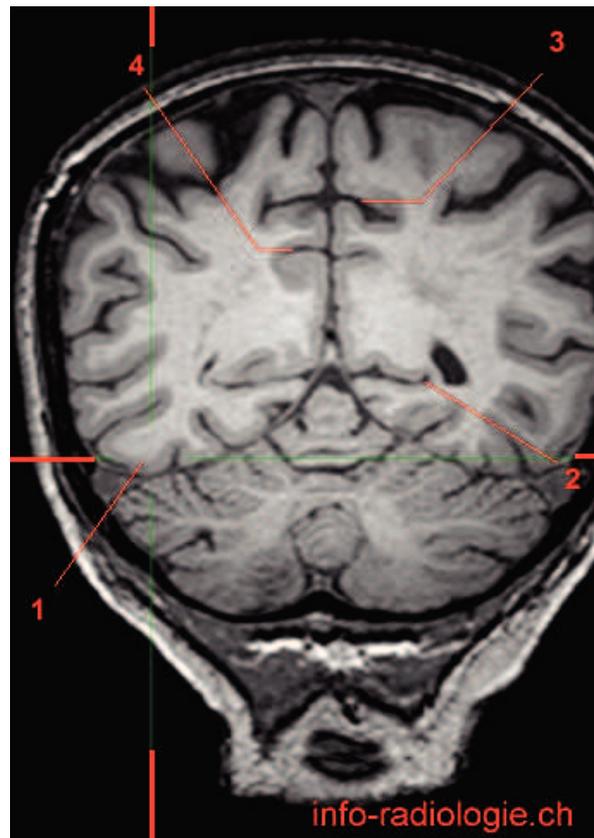


Fig. 29: risonanza magnetica del cervello, sezione coronale, T1. 1, Giro occipitotemporale laterale. 2, Scissura calcarina. 3, Solco cingolata (pars marginal). 4, Sulco subparietale.

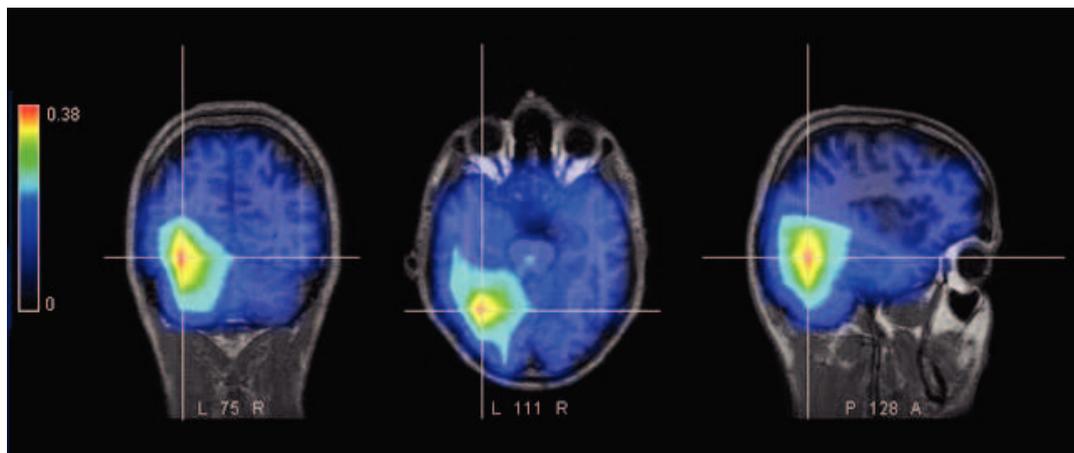


Fig. 30: immagine - 1 - Giro fusiforme (occipito-temporale) sinistro (BA37) impegnato nel riconoscimento delle lettere dell' alfabeto. A sinistra, sezione coronale; al centro, sezione assiale; a destra, sezione sagittale. Le immagini sono state ottenute con la tecnica della tomografia a bassa risoluzione (LORETA - LOW RESOLUTION brain electromagnetic Tomography)²⁷⁷.

²⁷⁷ Fonte: <http://www.lswn.it/node/5897>

La figura 30 mostra un'area del *linguaggio scritto* – il giro fusiforme od occipito-temporale – impegnata in un compito che le è proprio: il riconoscimento/analisi delle lettere dell'alfabeto durante la lettura di parole in lingue diverse.

Come si nota dalle figure 31, 32, 33, i confini tra lobo occipitale e lobo temporale non sono del tutto netti, quindi in particolare la quarta e quinta circonvoluzione occipitale (visibili sulla superficie mediale e inferiore dei due emisferi) si continuano nelle temporali con lo stesso ordinale: che corrispondono la quarta al giro linguale, e la quinta al giro fusiforme. Ecco perché può ritenersi corretto chiamare il giro fusiforme (ma anche il linguale) occipito-temporale, o volendo anche l'inverso (temporo-occipitale), pur essendo 'giro fusiforme' la denominazione migliore in quanto più specifica²⁷⁸.

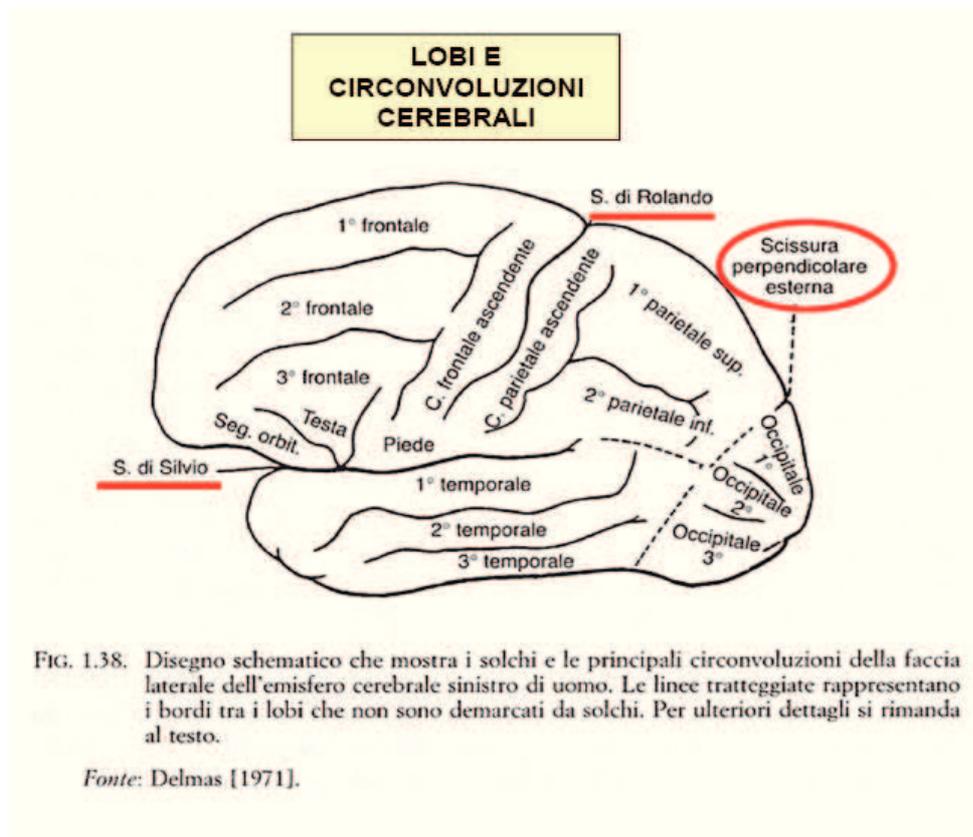


Fig. 31: lobi e circonvoluzioni cerebrali 1

²⁷⁸ Tale specificazione si deve al prof. Tassinari così come le figure 31, 32, 33: immagini appartenenti alle dispense che il professore usa per i suoi corsi universitari.

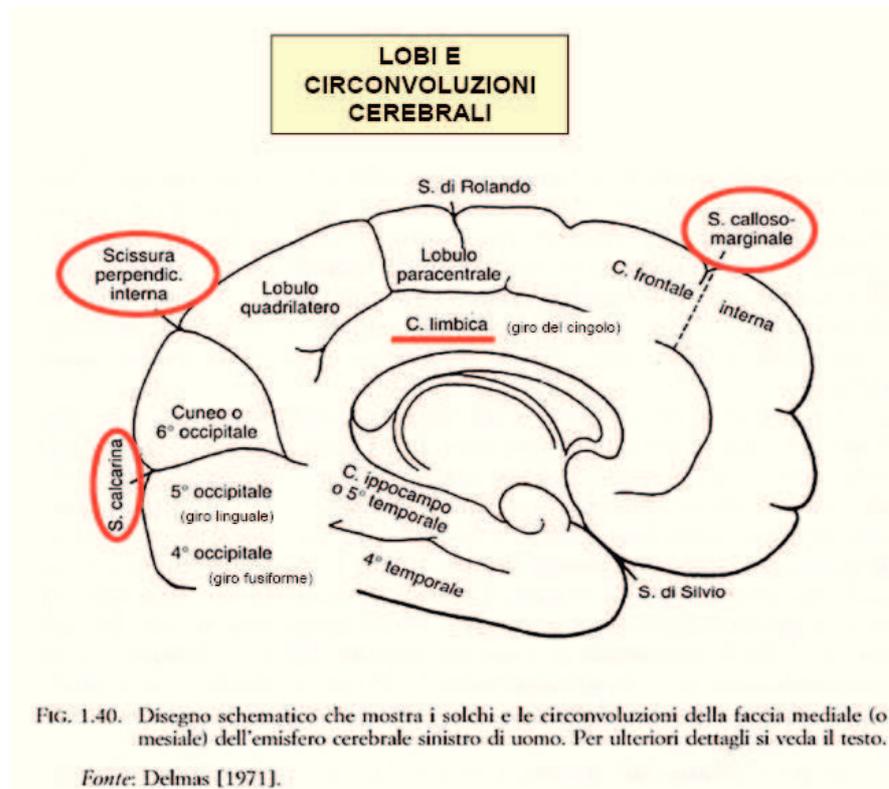


Fig. 32: lobi e circonvoluzioni cerebrali 2. Si vede bene come la quarta e la quinta circonvoluzione occipitale continuino nelle temporali.

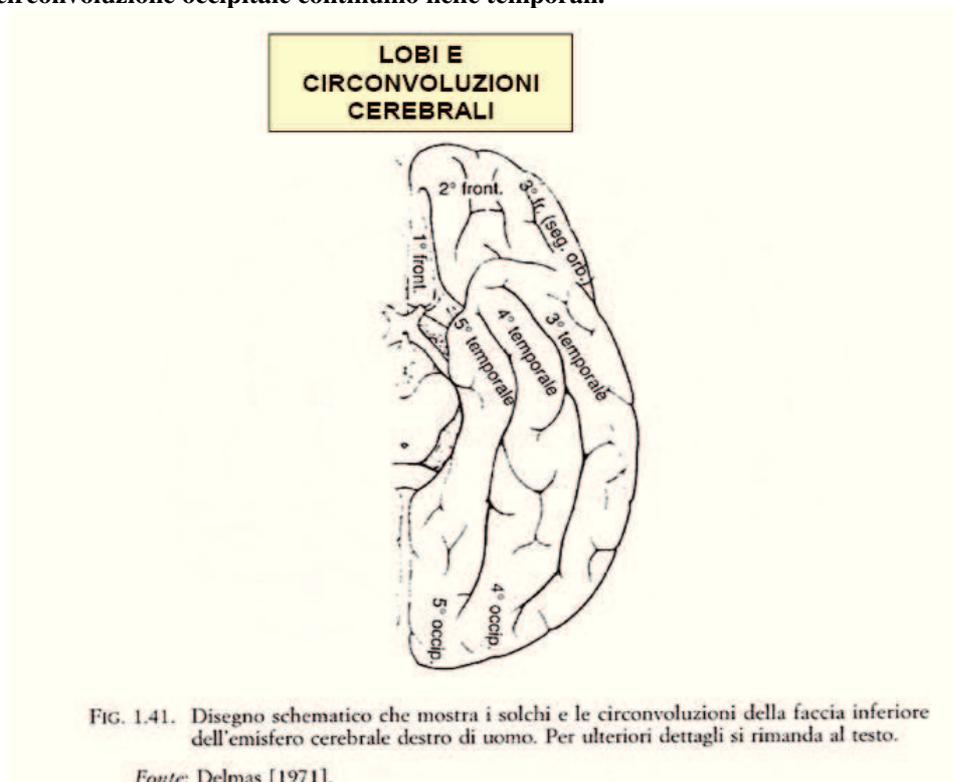


Fig. 33: lobi e circonvoluzioni cerebrali 3

La figura 34 presenta invece una RM funzionale mentre il soggetto sta svolgendo i compiti di *Semantic Verbal Fluency* (a sinistra) e di *Phonemic Verbal Fluency* (a destra). Si nota bene l'attivazione cerebrale regionale in soggetti normali durante i due compiti di 'fluenza verbale' o 'associazione controllata'. Nel compito fonemico il soggetto deve generare quante più parole può che iniziano con una certa lettera dell'alfabeto (ad esempio, 'f') nel tempo di trenta secondi. Nel compito semantico il soggetto deve invece generare quante più parole può, appartenenti a una certa categoria (ad esempio 'animali'). I due compiti determinano un'attivazione di varie regioni dell'emisfero di sinistra. In particolare la «porzione anteriore triangolare del giro *frontale* inferiore»²⁷⁹.

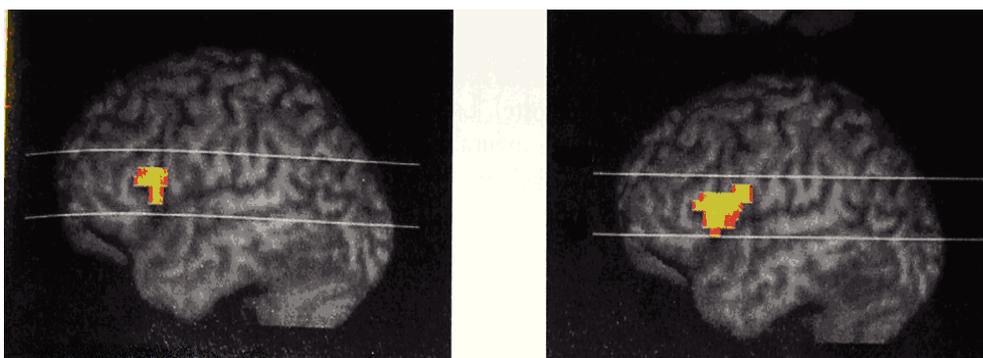


Fig. 34: RM funzionale. 1 Semantic verbal fluency; 2 Phonemic verbal fluency²⁸⁰.

PET e RM (o fMRI) hanno permesso un enorme sviluppo circa la conoscenza dell'organizzazione nervosa del linguaggio. Tali metodi registrano le variazioni di metabolismo – mediante la registrazione delle variazioni del flusso ematico cerebrale per la PET e mediante le variazioni di ossigenazione dell'emoglobina nella RM – in zone del cervello corrispondenti alle aree attivate durante compiti cognitivi linguistici svolti da soggetti normali²⁸¹.

²⁷⁹ Cf. Umiltà 1999², p. 507. Mio il corsivo.

²⁸⁰ Cf. Umiltà 1999², p. 507, fig 4.9.

²⁸¹ Cf. Tassinari 2005, p. 677: «La stessa PET e la MRI (nella sua variante funzionale, fMRI), applicate a soggetti normali hanno portato a un enorme sviluppo delle conoscenze sull'organizzazione nervosa del linguaggio. In entrambi i casi si tratta di registrare le variazioni di metabolismo (che sono desunte attraverso le variazioni di flusso ematico cerebrale nella PET, attraverso le variazioni di ossigenazione dell'emoglobina nella fMRI) in settori del circolo cerebrale corrispondenti alle aree attivate durante compiti cognitivi

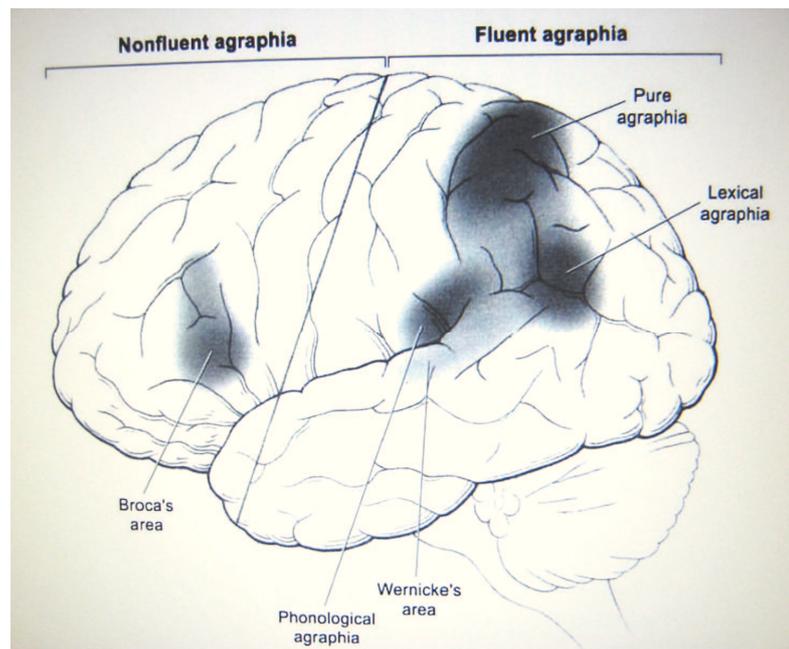


Fig. 35: aree del *linguaggio scritto* evidenziate attraverso i vari tipi di *agrafia*²⁸²

Anche nella figura 35 si nota come le aree del *linguaggio scritto*, fatta eccezione per l'area di Broca indispensabile per il linguaggio in generale, si concentrino su lobi altri rispetto al lobo frontale, ove invece ha sede principalmente il *linguaggio orale*.

Lettura e scrittura sono processi molto più recenti e artificiali del linguaggio orale²⁸³, non vengono appresi naturalmente come la propria lingua; proprio per questo, probabilmente, occupano più aree del cervello appartenenti a lobi diversi senza avere una o due sole sedi specifiche²⁸⁴.

Le aree del *linguaggio scritto* si situano in zone diverse, ma principalmente dietro all'area di Wernicke, ove v'è una regione cerebrale in cui visione, abilità di muoversi nell'ambiente circostante e linguaggio

linguistici, che vengono svolti da soggetti normali». Per la TC (tomografia computerizzata) cf. Umiltà 1999², pp. 488-492; per la RM (risonanza magnetica) pp. 493-495; per l'rCBF (flusso ematico cerebrale regionale) pp. 495-496; per la SPET (Tomografia a Emissione di Fotone Singolo), pp. 497-498; per la PET (tomografia a Emissione di Positroni) pp. 499-506; per la RMf: risonanza magnetica funzionale: pp. 506-507.

²⁸² Cf. Devinsky – D'Esposito 2004, p. 208, fig. 6.11

²⁸³ Cf. Baddeley 1986, p. 204: «Reading [...] is however a much more artificial skill than for example speaking or comprehending language».

²⁸⁴ Cf. Carter 1998, p. 153: «Reading and writing come to children after speech is established, as children have to be taught to read – it does not come so naturally to them. This may be because it is a latecomer in evolutionary terms and, unlike spoken language, we have probably not evolved a specific system with which to read and write».

operano assieme ai margini di tre lobi: occipitale, temporale e parietale. Il giro angolare pare funzionare da ponte fra il riconoscimento visivo delle parole e il resto del processo linguistico. Danni al giro angolare compromettono entrambe le capacità di leggere e di scrivere²⁸⁵.

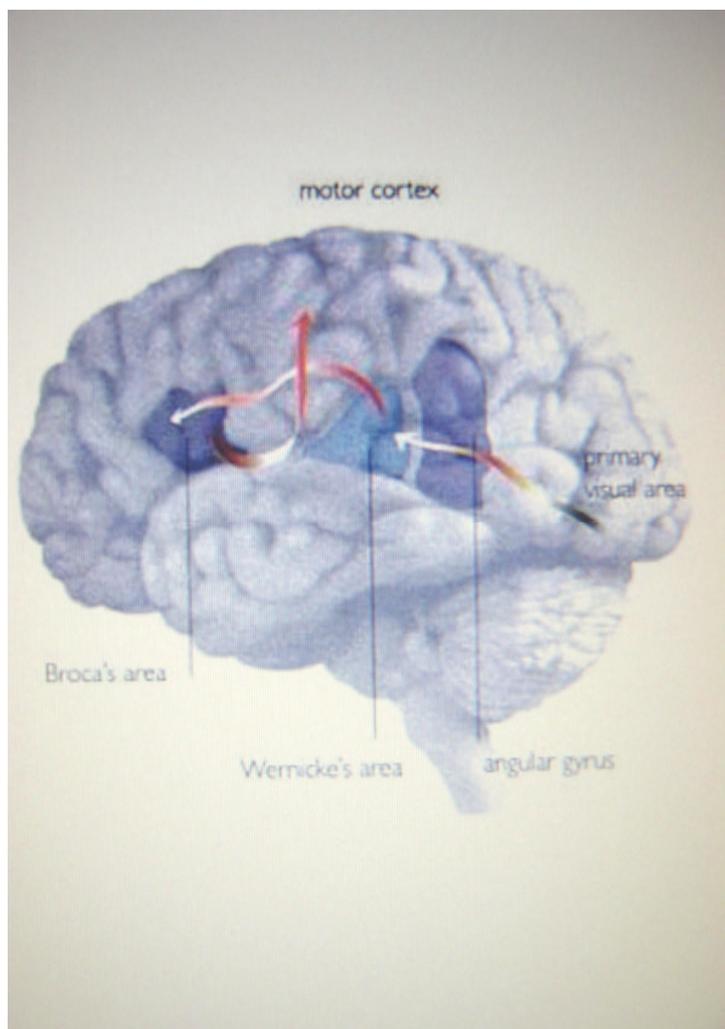


Fig. 36: Area di Broca, area di Wernicke, giro angolare, area visiva primaria e corteccia motoria²⁸⁶

²⁸⁵ Cf. Carter 1998, p. 153: «Processing the written word takes place in several different areas. Reading and writing pull on the brain's capacity to see (or touch, in the case of Braille) and to use fine hand movements to manipulate a writing instrument. It is not surprising then that the areas dedicated to it are situated around the junctions between the areas given over to these different skills. Just behind and slightly up from Wernicke's area lies a region of brain where vision, spatial skills and language jostle together on the margins of the occipital, parietal and temporal lobes. It is marked by a bulge called the angular gyrus, which seems to act as a bridge between the visual word recognition system and the rest of the language process. Damage to the angular gyrus itself is likely to disrupt both reading and writing».

²⁸⁶ Cf. Carter 1998, p. 153.

L'incapacità di leggere prende il nome di alessia, l'incapacità di scrivere è l'agrafia. L'incapacità di parlare (o di parlare correttamente) si chiama invece afasia. Significativamente alessia e agrafia spesso si manifestano insieme, a differenza dell'afasia che può invece non accompagnarle affatto; accade cioè che chi non riesce più a leggere e scrivere riesca tuttavia a parlare perfettamente²⁸⁷.

Per quanto riguarda l'afasia, ve ne sono di vari tipi, ma tutte quelle che compromettono l'automatismo del linguaggio e il parlare fluentemente coinvolgono prevalentemente il lobo frontale, mentre quelle che compromettono la comprensione del linguaggio vanno a danneggiare regioni degli altri lobi.

L'afasia di Broca, caratterizzata da eloquio lento, faticoso, agrammatico – incapacità di parlare in modo fluente – colpisce solitamente la porzione posteriore del giro frontale inferiore cortico e/o sottocorticale²⁸⁸.

L'afasia transcorticale motoria, contraddistinta da una mancanza di iniziativa verbale nel contesto di una produzione verbale simile a quella

²⁸⁷ Cf. Tassinari 2005, p. 677: «Le afasie sono disturbi acquisiti del linguaggio causati da lesioni cerebrali in pazienti che non hanno deficit di intelligenza o memoria, né paralisi delle strutture fono-articolatorie, né sordità». Cf. Rohkamm 2003², p. 128: «Alexia is the acquired inability to read. Agraphia is the acquired inability to write. Alexia with agraphia may be seen in the absence of aphasia».

²⁸⁸ Cf. Umiltà 1999², p. 592: «L'afasia di Broca, detta anche motoria, è caratterizzata da un eloquio lento e faticoso, consistente in frasi brevi e semplici (ad esempio, combinazioni di verbi e oggetti). L'eloquio è spesso agrammatico, contraddistinto cioè dall'assenza di funtori grammaticali (articoli, preposizioni, congiunzioni) e di verbi ausiliari, nonché dalla sostituzione dei suffissi grammaticali (ad esempio, l'infinito dei verbi, la forma maschile singolare degli aggettivi e il participio passato). La ripetizione è anch'essa non fluente e spesso agrammatica. La comprensione orale, pur consentendo molto spesso una semplice conversazione, risulta ad una indagine attenta alterata per quanto concerne la decodificazione degli elementi sintattici. La lesione responsabile colpisce in genere la porzione posteriore del giro frontale inferiore cortico e/o sottocorticale». Cf. Tassinari 2005, p. 678: «I pazienti affetti da *afasia di Broca* (afasia motoria) hanno una diminuzione più o meno cospicua dell'eloquio spontaneo, che risulta telegrafico o agrammatico (verbi all'infinito, nomi al singolare, uso scarso delle altre parti del discorso). La ripetizione di frasi è compromessa, nonostante i pazienti dimostrino di comprenderne il significato generale; a indagini più approfondite, si può però cogliere che non capiscono frasi passive reversibili, e confondono fonemi simili come /p/ e /b/». Le afasie non fluenti, che impediscono l'automatismo del parlare e il linguaggio fluente, colpiscono solo il lobo frontale: cf. Umiltà 1999², pp. 592-593.

tipica dell'afasia di Broca, colpisce generalmente il lobo frontale medialmente²⁸⁹.

L'*afasia globale* è una forma di afasia gravissima in cui la produzione dell'eloquio è limitato a frammenti sillabici e pure la comprensione dello stesso è seriamente compromessa: il danno lesiona estese porzioni dell'area del linguaggio²⁹⁰.

L'*afasia di Wernicke*, detta anche sensoriale, è invece caratterizzata da un eloquio fluente emesso con normale prosodia, ma difficilmente comprensibile e talvolta addirittura incomprensibile. La capacità e l'automatismo di produrre parole non sono compromessi, lo è la capacità di dire cose sensate. Il danno interessa non più il lobo frontale, ma soprattutto la parte posteriore del giro temporale superiore²⁹¹.

L'*afasia di conduzione* è caratterizzata da un eloquio con frequenti errori fonemici, la comprensione è compromessa, ma non in modo grave. Il danno interessa il fascicolo arcuato, il lobo parietale e il giro sopramarginale²⁹².

L'*afasia anomica* o *amnesica* si caratterizza per una diminuita abilità nel reperire le parole. Gli altri aspetti del linguaggio in produzione e

²⁸⁹ Cf. Umiltà 1999², pp. 592-593: «L'*afasia transcorticale motoria*, da alcuni definita anche afasia dinamica, è contraddistinta da una mancanza di iniziativa verbale nel contesto di una produzione verbale simile a quella tipica dell'afasia di Broca. [...] La lesione responsabile interessa in genere il lobo frontale medialmente».

²⁹⁰ Cf. Umiltà 1999², p. 593: «L'*afasia globale* rappresenta una gravissima forma di afasia in cui l'eloquio è limitato a semplici frammenti sillabici o a poche parole emesse in modo stereotipato. Anche la comprensione è gravemente compromessa. La lesione interessa estese porzioni dell'area del linguaggio».

²⁹¹ Cf. Umiltà 1999², p. 593: «L'*afasia di Wernicke*, detta anche sensoriale, si caratterizza per un eloquio spesso abbondante emesso con normale prosodia, ma sovente difficilmente comprensibile a causa della presenza di anomalie (incapacità di evocare la parola voluta), parafasie verbali (sostituzioni di parole con altre), parafasie fonemiche (sostituzioni all'interno di una parola di un fonema con un altro), neologismi (parole non esistenti nella lingua di appartenenza). La comprensione del linguaggio orale, pur sempre compromessa, può esserlo in modo variabile. La lesione si situa nella parte posteriore del giro temporale superiore». Cf. Tassinari 2005, p. 678: «Nell'*afasia di Wernicke* (afasia sensoriale), invece, l'eloquio spontaneo è ricco e fluente, ma spesso incomprensibile perché le parole sono storpiate (parafasie fonemiche e semantiche, neologismi), fino alla cosiddetta 'insalata di parole'; la comprensione è gravemente compromessa, e anche la ripetizione è alterata». Le afasie fluenti coinvolgono generalmente i lobi temporale e parietale: cf. Umiltà 1999², p. 593.

²⁹² Cf. Umiltà 1999², p. 593: «L'*afasia di conduzione* è caratterizzata da un eloquio con frequenti errori fonemici rispetto a parafasie o neologismi. La comprensione del linguaggio orale, pur compromessa, risulta relativamente conservata. La lesione coinvolge solitamente il fascicolo arcuato, il lobo parietale e il giro sopramarginale».

comprensione risultano preservati. Il danno interessa la regione temporale o temporo-parietale, vicino all'area di Wernicke²⁹³.

L'*afasia transcorticale sensoriale* si caratterizza per una produzione orale con parafasie verbali e anomalie che la fanno assomigliare all'afasia di Wernicke. Il danno interessa le regioni temporo-parietali²⁹⁴.

In conclusione, *linguaggio orale* e *linguaggio scritto* sono oggettivamente, scientificamente e anatomicamente due entità ben diverse. Con *linguaggio orale* la scienza intende il linguaggio parlato, con *linguaggio scritto* invece si intendono insieme i processi di lettura e scrittura.

Il linguaggio ha due sedi fondamentali: l'area di Broca – la più importante delle due – e l'area di Wernicke; ovvio è che esse sono strettamente legate e collaborano costantemente e che senza il lavoro dell'area di Wernicke non sarebbe possibile la *comprensione* del linguaggio.

Tuttavia per la *produzione* corretta del linguaggio orale, anche come processo automatico, sono l'area di Broca e il lobo frontale gli indiscussi principali protagonisti.

3.2.2 Linguaggio e working memory

La *working memory* dirige moltissime attività cognitive: parlare, narrare, eseguire altri compiti che dopo una fase di apprendimenti ed esercizio

²⁹³ Cf. Umiltà 1999², p. 593: «L'*afasia anomica*, detta anche amnesica, ha come caratteristica essenziale una diminuita abilità del paziente nel reperire le parole. Gli altri aspetti del linguaggio in produzione e comprensione risultano preservati. L'area lesionata si trova per lo più nella regione temporale o temporo-parietale, al davanti o al di dietro dell'area di Wernicke».

²⁹⁴ Cf. Umiltà 1999², p. 593: «L'*afasia transcorticale sensoriale* è caratterizzata da produzione orale con parafasie verbali e anomalie e cattiva comprensione che la fanno assomigliare all'afasia di Wernicke. La lesione è solitamente localizzata nelle regioni temporo-parietali». Per altri disturbi del linguaggio cf. Tassinari 2005, p. 678: «Ai confini delle sindromi afasiche ci sono poi disordini puramente motori del linguaggio, limitati a disturbi dell'articolazione delle parole in vario grado (*anartria pura* o aprassia verbale o afemia) e spiegati con il danno delle proiezioni motorie dell'area di Broca; e disordini puramente sensoriali (*sordità verbale* pura, sordità per il linguaggio parlato in pazienti che non hanno alcun problema nella discriminazione di stimoli uditivi non verbali), riferiti a una disconnessione tra l'area uditiva primaria e l'area di Wernicke». Per approfondimenti sulla produzione del linguaggio e sull'afasia, cf. Umiltà 1999², pp. 594-600. Per un approfondimento sulla comprensione del linguaggio cf. pp. 600-603 e per un approfondimento su linguaggio scritto e dislessia cf. pp. 603-610.

diventano automatici, come leggere, scrivere, camminare, andare in bicicletta, guidare, suonare uno strumento, coordinare i movimenti, etc²⁹⁵.

Il tipo di *working memory* che tuttavia ci interessa prendere in considerazione è la *working memory* che governa il linguaggio. Essa è direttamente coinvolta nella produzione del linguaggio, anche di registri specializzati come può esserlo la dizione epica²⁹⁶. La *working memory* permette alle persone di parlare e/o narrare (anche in versi) in modo continuo e automatico.

La *working memory* nel *linguaggio scritto* si limita a rendere automatici i processi di lettura e scrittura, ma non è direttamente coinvolta nella loro produzione; la funzione di riflessione attenta sulle parole, l'esame di esse, la loro rielaborazione non le appartengono. Il *linguaggio scritto* nasce altrove e senza la *working memory*: la *working memory* permette solo il parziale svolgersi del *linguaggio scritto*, parziale in quanto essa defunge ogniqualvolta sia necessario riflettere sulle parole per modificarle o rielaborarle. Il *linguaggio scritto* generalmente richiede tempo e attenta meditazione sui termini: la *working memory* è del tutto estranea a questo tipo di attività e per funzionare si basa, al contrario, su un tempo di produzione limitatissimo.

La *working memory* nel *linguaggio orale* non solo si limita a rendere automatico il processo del parlare, ma è direttamente coinvolta nella sua produzione. Il *linguaggio orale* nasce nelle stesse sedi della *working memory* e nasce con essa, tanto che quando si tratta di *working memory*,

²⁹⁵ Cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 139: «È giusto ricordare però che molte memorie procedurali non nascono già implicite ma lo diventano dopo una lunga fase di esercitazione e apprendimento. Si passa così da una fase esplicita ad una automatica in cui l'attività in questione, ad esempio il nuotare, diventa in tutto e per tutto una memoria procedurale implicita». Cf. Hermann Fränkel 1968³, p. 121: «Aber wir haben es doch eigentlich für selbstverständlich gehalten (und bei lebender Epik wie der südslawischen bestätigt gefunden) daß ein eigentlicher Unterricht und eine theoretische Belehrung nicht stattfand, sondern die Übertragung der Kunst nur durch Vorbild und Nachahmung vor sich ging». Per il coinvolgimento della *working memory* nell'automatismo della lettura vd. Baddeley 1986, pp. 204-223. Cf. Sweller 2006: «The expert exhibits the high level of automation (ability to perform tasks without concentration)».

²⁹⁶ Cf. Balconi 2002, pp. 85-86: «In particolare, il contributo della memoria di lavoro riguarderebbe la produzione di rappresentazioni mediante registri specializzati». Cf. Bozzone 2010, p. 11: «It is true, as many other scholars observed before, that the singer acquires his oral style just like another language».

generalmente, ci si riferisce principalmente proprio alla *working memory* del *linguaggio orale*. Essa rende possibile non solo lo svolgimento del linguaggio orale, ma anche e soprattutto la sua produzione, che dirige assieme all'area di Broca. La sede principale della *working memory*, non a caso, è il lobo frontale (e di tale lobo le aree preposte al *linguaggio orale*) dove non solo si trova tutto il *Central Executive*, ma anche la parte più importante dell'*Articulatory Loop*, l'intero *Articulatory Control Process* (questa componente della *working memory* si trova esattamente nell'area di Broca), parte del *Visuospatial Sketchpad* e buona parte dell'*Episodic Buffer*. Area di Broca e *working memory*, in particolare con l'intero *Central Executive* e l'intero *Articulatory Control Process*, governano e dirigono insieme la produzione del *linguaggio orale* e la sua corretta articolazione. L'area di Broca, senza *Central Executive* e *Articulatory Control Process* non potrebbe svolgere la sua funzione. *Linguaggio orale* e *working memory* del linguaggio sono inscindibili.

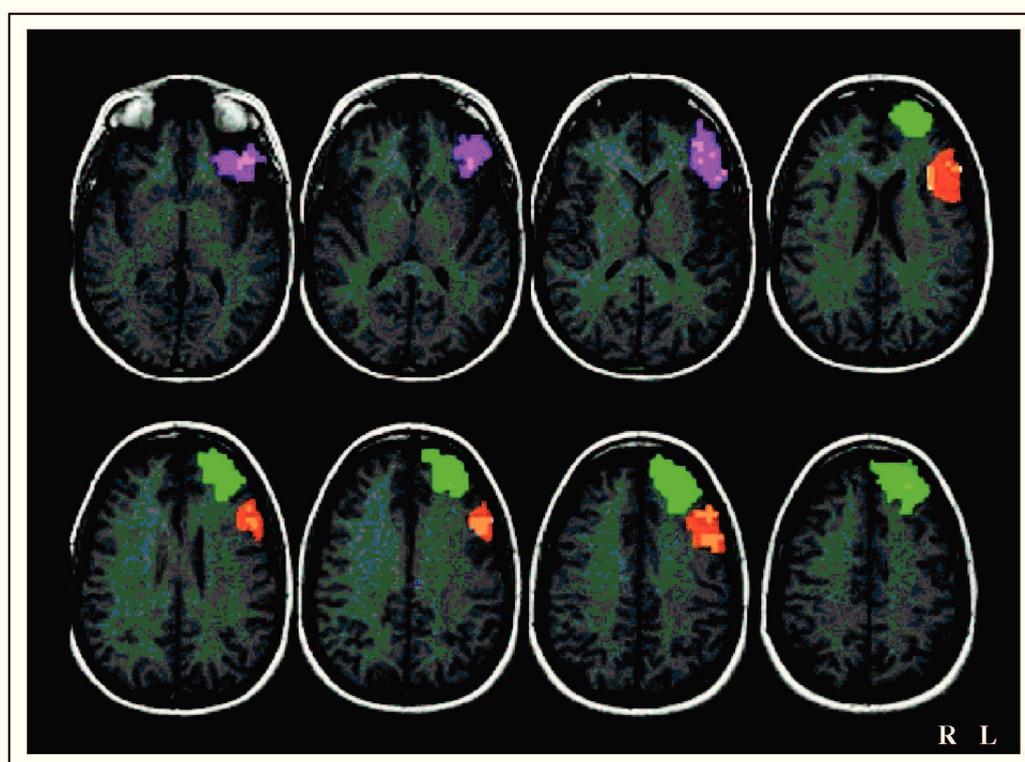


Fig. 37: attività della *working memory* nella produzione di parole²⁹⁷

²⁹⁷ Cf. Barde – Thompson – Schill 2002, p. 1058.

La figura 37 mostra l'attività della *working memory* nell'emisfero sinistro (L = Left) durante compiti linguistici orali quali produzione di parole, loro ripetizione, pronuncia delle lettere che le compongono, etc²⁹⁸. In rosa è evidenziata la corteccia frontale ventrolaterale anteriore, in arancione la corteccia frontale ventrolaterale posteriore, in verde la corteccia frontale dorsolaterale.

La regione anteriore della corteccia frontale ventrolaterale corrisponde alle aree di Brodmann 47 e 45 (l'area 45 è la sede dell'area di Broca) e serve per elaborare dati semantici, mentre la sua regione posteriore, corrispondente all'area di Brodmann 44 (altra sede dell'area di Broca) serve per elaborare i dati fonologici²⁹⁹. La corteccia frontale dorsolaterale corrisponde alle aree di Brodmann 9 e 46 e sovrintende alla pianificazione e alla fluidità verbale.

La forte associazione fra area di Broca e *working memory* e fra lobo frontale e *working memory* è fondamentale. Evidenzia scientificamente come la *working memory* sia indispensabile per la produzione e l'articolazione del *linguaggio orale*.

L'evidenza scientifica di questo inscindibile legame si riscontra anche nelle conseguenze dei danni alla *working memory* verbale, del tutto simili alle conseguenze dell'afasia di Broca: le persone con danni alla STM (*Short Term Memory*, altro termine più generico con cui Baddeley designa la *working memory*) presentano lesioni all'area del cervello preposta al linguaggio orale; l'afasia inoltre è frequentemente accompagnata da una compromissione della memoria a breve termine³⁰⁰.

Il paziente che presenta danni alla *working memory* appare come una persona che non è in grado di produrre il *linguaggio orale*, ma che al

²⁹⁸ Cf. Barde – Thompson-Schill 2002, p. 1061: «In sum, our data are more consistent with the process model of the organization of the lateral PFC in verbal working memory». Per la corteccia prefrontale laterale come una delle sedi principali della *working memory* verbale e per la descrizione dell'esperimento cf. Barde – Thompson-Schill 2002.

²⁹⁹ Cf. Barde – Thompson-Schill 2002, p. 1054: «Specifically, the anterior region of the ventrolateral PFC (BA 47/45) is hypothesized to subserve semantic processing while the posterior region (BA 44) may subserve phonological processing».

³⁰⁰ Cf. Baddeley 1986, p. 96: «Since patients with STM deficits have lesions within the area of the brain normally associated with speech, and since aphasia is frequently accompanied by impaired memory span, the evidence seemed to fit reasonably well».

contempo non ha alcuna difficoltà nella comprensione del linguaggio o nella sua produzione scritta/manuale:

«He appears then to be someone with *no capacity for producing speech, but with no deficit in either comprehension or the manual production of language*»³⁰¹.

Oltre al legame fisiologico con le aree del *linguaggio orale*, la *working memory* verbale condivide con esso il tempo limitato di produzione ed emissione delle parole e delle frasi, la sua naturale labilità ed evanescenza³⁰².

La capacità del sistema *working memory* è limitata³⁰³, essa consente la ritenzione temporanea di una quantità limitata di informazioni solo per un intervallo di tempo tale da permettere l'espletamento di un compito specifico³⁰⁴; si tratta di un magazzino di facile accesso il quale, data appunto la semplice e immediata accessibilità, permette di programmare e guidare istante per istante il compito che si sta svolgendo, pur trattenendo le informazioni solo temporaneamente³⁰⁵.

Ha dunque notevoli limiti il suo tenere a mente e gestire più informazioni contemporaneamente³⁰⁶; solo un limitato numero di parole alla volta possono essere gestite consapevolmente³⁰⁷, ecco perché oralmente, senza

³⁰¹ Cf. Baddeley 1986, p. 104. Mio il *corsivo*.

³⁰² Cf. Montarolo 2005, p. 659: «Le caratteristiche principali della memoria a breve termine e che la distinguono da quella a lungo termine sono la *breve durata* e la *labilità*».

³⁰³ Cf. Baddeley 1986, p. 35: «The capacity of the system is limited». Cf. Cowan 2005, p. 1: «The feeling of being overwhelmed by a lot of new information can occur because of the special type of memory that is typically termed working memory. It refers to the relatively small amount of information that one can hold in mind, attend to, or, technically speaking, maintain in a rapidly accessible state, at one time».

³⁰⁴ Cf. Umiltà 1999², p. 616: «La memoria a breve termine è un sistema che consente la ritenzione temporanea di una quantità limitata di informazioni per un intervallo di tempo tale da permettere l'espletamento di un compito specifico». Cf. Montarolo 2005, p. 658: «La memoria a breve termine è un sistema che trattiene l'informazione temporaneamente».

³⁰⁵ Cf. Sweller 2006: «Working memory is extremely limited». Cf. Montarolo 2005, p. 659: «[La memoria di lavoro è] un archivio che permette l'immagazzinamento temporaneo di informazioni di natura diversa richieste dallo svolgimento del compito in corso» e ancora «un magazzino di facile accesso il quale, data la facile e immediata accessibilità, permette di programmare e guidare istante per istante il compito che si sta svolgendo».

³⁰⁶ Cf. Baddeley 1986, p. 4: «it briefly stores sensory information from many sources in parallel» e anche «it has limited capacity for processing information».

³⁰⁷ Cf. Lancashire 2004: «Working memory offers short-term storage of a limited amount of language so that it can be *consciously* worked on».

magari accorgercene, facciamo brevi pause, ripetiamo gli stessi termini, siamo ridondanti, paratattici, lineari nell'esprimere le unità di significato: sono tutti sistemi che la nostra mente usa per dare il tempo e lo spazio alla *working memory* per preparare ed elaborare le altre informazioni da proferire, quelle che verranno subito o poco dopo ciò che stiamo dicendo in un dato momento³⁰⁸. La ridondanza permette inoltre di far permanere più a lungo nella mente la traccia mnestica – un concetto più o meno articolato, un tema, un'idea, una parola, una frase – che altrimenti sarebbe destinata a essere presto dimenticata.

La *working memory* è inoltre molto sensibile alla lunghezza delle frasi e delle parole, in una *performance* orale è necessario che vi sia una buona dose di frasi fatte/formule e che la comunicazione sia semplice e lineare, costruita con unità di significato piuttosto facili e brevi; la lunghezza e la complessità delle parole non possono eccedere un certo limite altrimenti la *working memory* non riesce né a impararle in un primo tempo, né, soprattutto, a gestirle poi correttamente durante la *performance*: il *linguaggio orale* risulta compromesso, così come la sua comprensione³⁰⁹. Un discorso orale è per natura più semplice di un discorso scritto, questo è fisiologicamente funzionale sia per l'oratore che per l'uditorio³¹⁰. Se si tratta di una narrazione poi, oltre all'aver una notevole percentuale di frasi fatte

³⁰⁸ Cf. Umiltà 1999², p. 360: «I magazzini della memoria non sono di capacità infinita e quindi dovremmo ritenere che, assieme alle procedure di conservazione, ne debbano esistere anche altre atte a farci risparmiare spazio di archiviazione».

³⁰⁹ Cf. Baddeley 1986, pp. 3-4: «Short-term retention depends upon memory traces that will spontaneously decay unless refreshed by active rehearsal». Cf. Baddeley 1986, p. 79: «As the length of the sequences increases, so will the time needed by the subject to rehearse the entire sequence, until a point is reached at which the decay time for an individual item is less than the time to rehearse the total sequence. When this happens, errors will begin to occur». Cf. Sweller 2006: «If the resources of working memory are exceeded then learning will be ineffective».

³¹⁰ Cf. Baddeley 1986, p. 54 (si tratta di un esempio di due discorsi tratto da Kintsch – Vipond, 'Reading comprehension and readability in educational practice', in L.G. Nilsson ed., *Perspectives on memory research*, Erlbaum, Hillsdale, N.J. 1979, pp. 329-65): «Compare the speeches made by two presidential candidates, Eisenhower and Stevenson during the 1950s campaign in which Stevenson appeared to make by far the better speeches, but Eisenhower won the votes. They show that although the speeches do not differ markedly on such standard readability measures as word frequency and mean word length, their model predicts that adequate comprehension of Stevenson's speeches demanded a short-term store of greater capacity than was the case with Eisenhower. As such many voters might have failed to understand Stevenson».

da utilizzare, è bene anche aver già provato la narrazione; ovviamente non s'intende *imparare a memoria* un racconto, bensì semplicemente *impararlo*. Più prove avrà la *performance*, meglio essa riuscirà.

Il *linguaggio scritto* funziona diversamente, non ha bisogno di essere temporaneamente immagazzinato nella memoria a breve termine; la *working memory* serve solo come automatismo motorio per far scorrere la penna sul foglio o per digitare sulla tastiera; la produzione di tale linguaggio, come già illustrato, avviene in altre regioni del cervello. Le persone poi, mentre scrivono, aggiustano e correggono il testo, cancellano, riscrivono, sostituiscono termini, riflettono a lungo sulle parole: la costruzione e produzione del linguaggio scritto non ha luogo nella *working memory*, dove invece ha origine la composizione orale, molto più 'genuina'³¹¹.

È importante ricordare che nel *linguaggio orale* entra in gioco in modo diverso dal *linguaggio scritto* anche l'attenzione³¹². Sono processi mentali differenti che richiedono attenzioni diverse³¹³.

Nel *linguaggio scritto*, in cui il soggetto opera un compito di lettura e scrittura individuale (egli ha tempo per rileggere, studiare e rielaborare il testo e può farlo in momenti diversi della giornata o in giorni diversi, etc.) la

³¹¹ Cf. Lancashire 2004: «In editing on the page or screen, they consciously delete and rearrange words within passages, adjust syntactic structure, re-sequence parts, and make word-substitutions, just as we all do. They do not locate the tedious and conscious sentence-building in short-term memory as the origin of genuine composition». E ancora Lancashire 2004: «Equipped with a pen, a typewriter, or digital editing tools, authors see their text unfolding from their minds as they manually encode it in alphanumeric symbols on screen or paper. Making sentences visibly explicit as composed, writers no longer worry about having to store mentally what they create. Externalized, the words, phrases, and sentences of utterances can be easily deleted, rearranged, transformed grammatically, and replaced».

³¹² Cf. Umiltà 1999², p. 382: «[...] l'attenzione come l'espressione non soltanto del tipo di relazione che l'organismo intraprende con un particolare stimolo, ma piuttosto di quella che esso intrattiene con tutto l'ambiente circostante» e p. 564: «Possiamo considerare l'attenzione come una funzione che regola l'attività dei processi mentali, filtrando e organizzando le informazioni provenienti dall'ambiente, allo scopo di emettere una risposta adeguata. Il processo di elaborazione delle informazioni infatti è estremamente flessibile, cioè sceglie di volta in volta quale informazione elaborare e come elaborarla, e questa possibilità di 'selezionare' il materiale informativo avviene proprio in base a meccanismi di tipo attentivo».

Per un approfondimento sull'attenzione cf. Umiltà 1999², pp. 382-396.

³¹³ Ascoltare, parlare e scrivere sono tre operazioni mentali diverse che richiedono attenzioni diverse: cf. Umiltà 1999², pp. 578-579.

continuità attentiva non è necessaria o, nel caso della lettura ad alta voce davanti a un uditorio, l'attenzione non è così 'sotto pressione' – in tal caso si può parlare anche di *attenzione selettiva* (ha sede non a caso nel lobo frontale sinistro³¹⁴) che in contesto orale è in grado di contrastare elementi di distrazione anche molto forti – come lo è invece in un contesto del tutto orale³¹⁵. Se si legge, si ha un notevole ausilio dato dalla parola scritta che non va persa, il carico di attenzione è molto minore rispetto a quello richiesto in un contesto orale.

Nel *linguaggio orale* e nei contesti orali sono importanti anche i fenomeni cognitivi attentivi di *assuefazione* e *sensibilizzazione*. Un narratore esperto per esempio, durante la sua *performance*, sarà perfettamente in grado di ignorare in modo inconsapevole i rumori e i brusii consueti dell'uditorio (*assuefazione*), ma sarà sicuramente richiamato se qualcuno dell'uditorio gli si rivolgerà direttamente (*sensibilizzazione*). Allo stesso modo l'uditorio potrà anche, annoiandosi, seguire parzialmente o per nulla i passi meno carichi di tensione della narrazione (*assuefazione*), ma ritornerà improvvisamente e sicuramente attento quando il narratore, usando determinati espedienti (in particolare specifici tipi di transizioni fra sezioni narrative, ma anche passi densi di *suspense*, avventura e tensione), attiverà la *sensibilizzazione* nel suo pubblico. Omero, come sarà illustrato più avanti³¹⁶, disponeva, come accade anche nelle fiabe, di transizioni ben definite e cognitivamente molto funzionali. Ogni tipo di transizione omerica è in grado di attivare la *sensibilizzazione* nell'uditorio facendogli ben percepire il senso di svolta e tensione narrativa: possono essere semplici, ma potentissimi avverbi come ἔνθα, indicazioni temporali che segnano cambiamenti di situazioni, espressioni di percezione capaci di mantenere la tensione narrativa fino a lasciare l'uditorio a lungo col fiato sospeso per la densità di avvenimenti che esse marcano, *if-not situations* che arrivano quasi

³¹⁴ Cf. Umiltà 1999², p. 566: «[...] ruolo specifico del lobo frontale di sinistra nell'attenzione selettiva».

³¹⁵ Cf. Umiltà 1999², p. 565: «Per attenzione selettiva si intende sia l'abilità a contrastare la distrazione sia la capacità a concentrare l'attenzione su una fonte o canale contenete informazioni relativamente 'deboli' in presenza di distruttori 'forti'».

³¹⁶ Cf. *infra*, § 4.3.

a violare la trama stessa del racconto, e naturalmente le invocazioni alle Muse.

Capire il concetto di *assuefazione* e *sensibilizzazione* in un contesto orale è molto semplice, si prenda come esempio una situazione del tutto ordinaria: si è in un luogo affollato, intorno v'è brusio, rumore, le persone parlano. Noi percepiamo il brusio, ma non 'sentiamo' quel che gli altri dicono; continuiamo a pensare per conto nostro o a parlare con un amico se non siamo soli, come se non sentissimo il brusio (*assuefazione*). Il cervello si tutela dal bombardamento di dati che non saprebbe gestire e filtra solo quelli importanti, generalmente nessun dato in caso di brusio in luogo affollato. Se però una persona, pur senza alzare il tono della voce, pronuncia il nostro nome, magari anche non rivolgendosi a noi, noi quel nome lo sentiamo e la nostra mente si allerta immediatamente (*sensibilizzazione*)³¹⁷.

Nelle narrazioni orali, come le fiabe (più semplici) o i poemi omerici (più complessi) vi sono necessariamente determinati espedienti funzionali alla *sensibilizzazione*. Più o meno inconsapevolmente (gli antichi non erano esperti di scienze cognitive, ma lo erano di contesti orali) sono stati creati proprio per avere funzioni cognitive, oltre che narratologiche, specifiche; come anche questa. Pure la sede della *sensibilizzazione* è nel lobo frontale³¹⁸.

Poiché l'attenzione è maggiormente messa sotto sforzo nel *linguaggio orale*, non è da sorprendersi se la sua sede principale, il *sistema anteriore dell'attenzione* che è direttamente coinvolto nell'attività verbale, è il lobo frontale³¹⁹. Danni a questo sistema intaccano anche la capacità di parlare³²⁰.

³¹⁷ Su *assuefazione* e *sensibilizzazione* cf. Montarolo 2005, pp. 659-660. Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 875: «Habituation is learning to ignore a repeated stimulus that conveys little information. Sensitization is learning to be especially aware of a stimulus that conveys important information. For example, humans can habituate to noisy, busy, crowded environments, ignoring most of the barrage of sensory information they receive from those environments. Hearing your name spoken in a crowded, noisy room, however, immediately gets your attention».

³¹⁸ Cf. Umiltà 1999², p. 567: «I pazienti con lesioni frontali non sembrano in grado di filtrare le informazioni rilevanti a scapito di quelle irrilevanti e di conseguenza sono impossibilitati a focalizzare l'attenzione».

³¹⁹ Cf. Umiltà 1999², p. 581: «Una lesione frontale dà spesso origine a deficit attentivi che possono essere ricondotti ad una abulia ed inerzia generalizzata». A proposito di danni al

Il *sistema anteriore dell'attenzione* ha sede nella corteccia cerebrale della parte mediale del lobo frontale, nel giro del cingolo e nell'area motoria supplementare. Il *sistema posteriore dell'attenzione*, coinvolto invece nella percezione visiva del pericolo/allerta e nell'orientamento nello spazio ha sede nel mesencefalo, nel collicolo superiore, nel talamo, nella corteccia parietale, nel tronco encefalico³²¹. I due sistemi tendono ad agire in modo indipendente. Vi è da aggiungere infine che anche l'emisfero destro è coinvolto nei processi attentivi: permette, più del sinistro, di mantenere l'attenzione per un periodo prolungato³²².

3.2.3 *La memoria a lungo termine*

La *working memory* non dirige la memorizzazione né la recitazione passiva (l'imparare a memoria) e nemmeno immagazzina i ricordi per lungo tempo. Questi sono compiti della memoria a lungo termine, le cui sedi principali sono ippocampo e corteccia rinale, nel lobo temporale.

L'ippocampo, massa di sostanza grigia appartenente al lobo temporale³²³, fa parte del sistema limbico³²⁴, un insieme di strutture presente negli

lobo frontale, cf. anche Rolls – Grabenhorst 2008, p. 233: «Memory is usually intact but patients have difficulties with working memory and concentration».

³²⁰ Lesioni a questo tipo di attenzione intaccano anche il linguaggio, il paziente è «incapace di usare su richiesta il linguaggio»: cf. Umiltà 1999², p. 581.

³²¹ Cf. Umiltà 1999², p. 387: «Il *sistema anteriore dell'attenzione* è formato dalla corteccia cerebrale della parte più mediale del lobo frontale, ovvero dal giro del cingolo e dall'area motoria supplementare». Cf. Umiltà 1999², p. 386: «Il *sistema posteriore dell'attenzione* è formato dalla parte superiore del mesencefalo, il collicolo superiore, dalla porzione posteriore del talamo, dal nucleo reticolare e dalla zona più posteriore della corteccia parietale; interposto tra queste due sezioni sta il cosiddetto sistema di allerta o della vigilanza, che è collocato a livello del tronco encefalico e che, in effetti, coincide con una parte della formazione reticolare». Cf. Umiltà 1999², p. 387: «Il sistema anteriore dell'attenzione è coinvolto in quei riconoscimenti degli stimoli che, almeno nell'uomo, implicano un'attività di tipo verbale; la sezione posteriore è, invece, implicata nelle relazioni di allerta/orientamento basate sul riconoscimento visivo della localizzazione spaziale di un oggetto. Lo studio dell'attività delle sezioni anteriore e posteriore del sistema dell'attenzione mostra che esse tendono ad agire in modo indipendente».

³²² Cf. Umiltà 1999², p. 580: «Per quanto riguarda gli studi su una possibile specializzazione emisferica per l'attenzione sostenuta, essi hanno dimostrato come l'emisfero destro sia più abile del sinistro a mantenere l'attenzione per un periodo prolungato».

³²³ Cf. Umiltà 1999², pp. 330-331: «L'ippocampo è una massa di sostanza grigia che appartiene al lobo temporale».

emisferi, che controlla emozioni, intenzioni e memoria³²⁵. È dall'ippocampo che la *working memory*, attraverso l'*Episodic Buffer*, estrae le informazioni di cui necessita³²⁶. Ed è sempre nell'ippocampo che i ricordi più significativi passano dalla memoria a breve termine a quella a lungo termine per poi rimanervi³²⁷. L'ippocampo non è l'unico magazzino della memoria a lungo termine, anche se ne è il più importante e necessario al consolidamento del ricordo³²⁸. La memoria a lungo termine immagazzina i termini e le regole del linguaggio, immagini, suoni, sensazioni, idee, sentimenti, ma non è in grado di immagazzinare e far ricordare i processi mentali nel corso del loro svolgersi³²⁹.

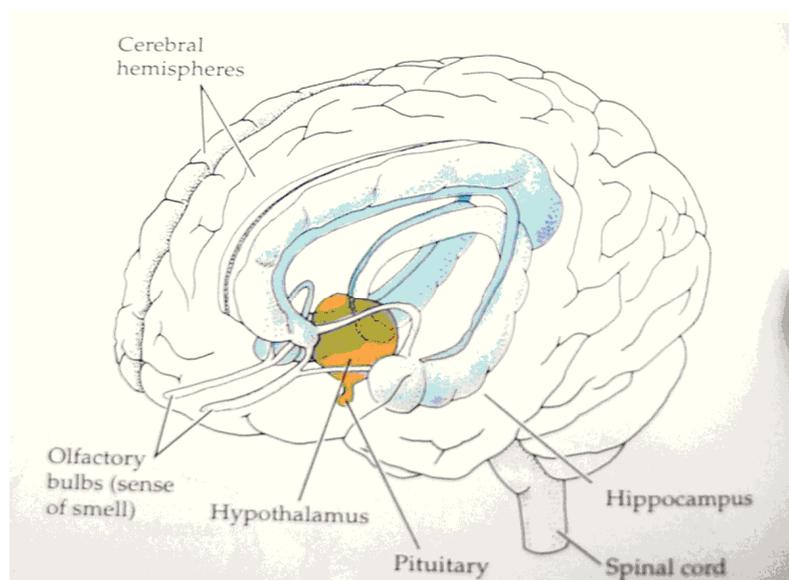


Fig. 38: alcune componenti del sistema limbico³³⁰

³²⁴ Cf. Umiltà 1999², p. 99: «La formazione dell'ippocampo, come abbiamo visto precedentemente, è parte del grande lobo limbico il quale, insieme a nuclei sottocorticali ad esso connessi, costituisce il cosiddetto sistema limbico».

³²⁵ Cf. Purves- Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 856: «The Limbic system: structures deep within the cerebral hemispheres and surrounding the hypothalamus control aspects of motivations, drives, emotions, and memory».

³²⁶ Cf. Lancashire 2004: «We find something in long-term memory by using working memory to think of words and things associated with what we are trying to recall».

³²⁷ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 856: «One part of the limbic system, the hippocampus, is necessary in humans for the transfer of short-term memory to long-term memory».

³²⁸ A tal proposito cf. Montarolo 2005, p. 671.

³²⁹ Cf. Lancashire 2004 «Why cannot we recall how we make a sentence? Our long-term memory maker, located in the hippocampus, can store language, images, sounds, sensations, ideas, and feelings, but not neural procedures».

³³⁰ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 856, fig. 38.8.

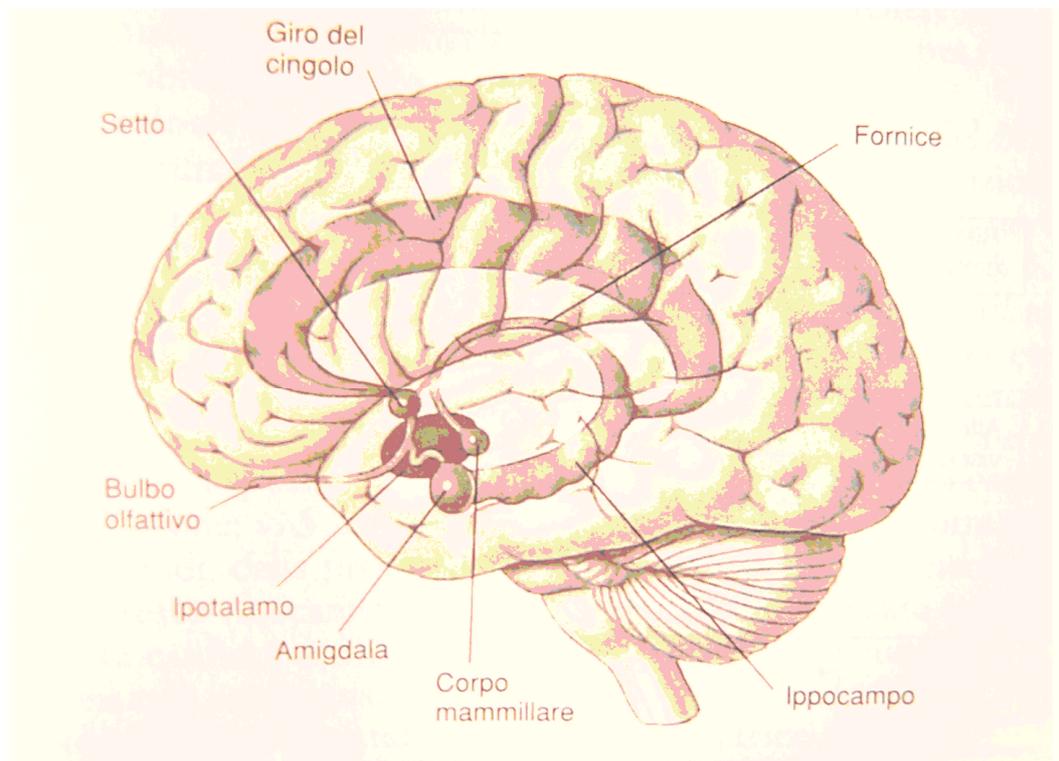


Fig. 39: altre componenti del sistema limbico³³¹

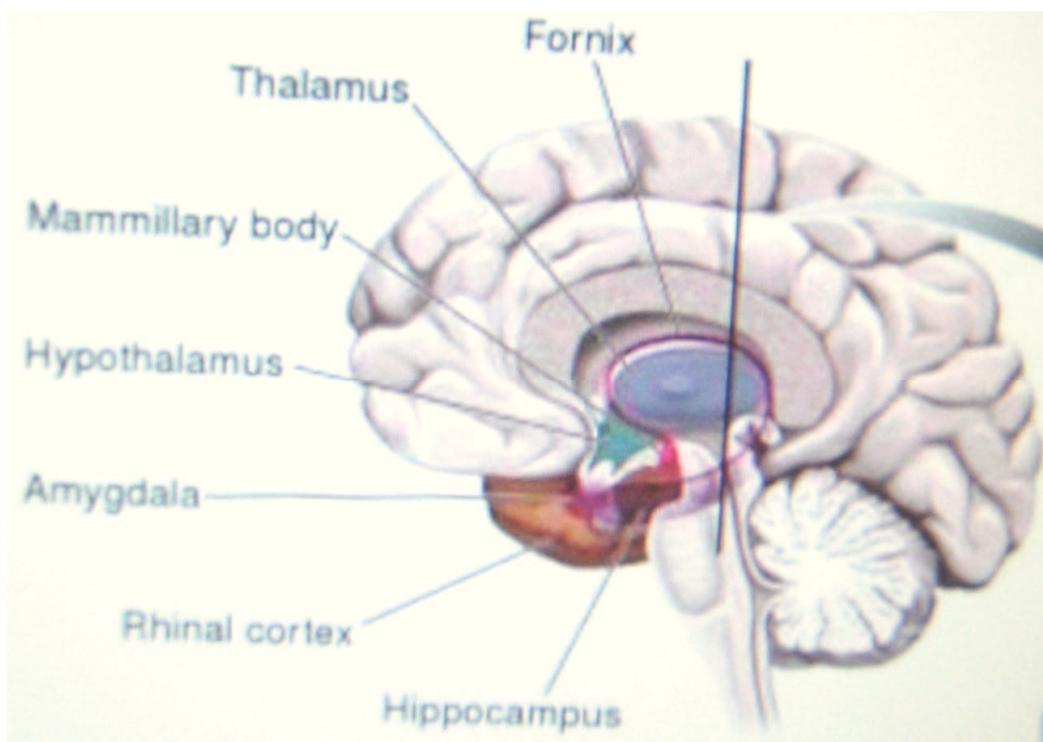


Fig. 40: ippocampo e corteccia rinale³³²

³³¹ Cf. Umiltà 1999², p. 325, fig. 3.7.

³³² Cf. Freberg 2009², p. 359, fig. 12.17.

Nella memoria a lungo termine viene riposta la *fabula* (o l'*oïme*) di un racconto, non il suo sviluppo (o *aoïde*). Come già ampiamente illustrato, il cervello è un sistema estremamente economico, che cerca di salvaguardarsi in ogni modo dal sovraccarico di dati; *imparare a memoria* è un processo lentissimo, lungo, delicato e complesso, che va incontro a sovraffaticamento mentale e a errori durante la recitazione: *recitare* un testo *imparato a memoria* non è un processo fluido come il *raccontare* un testo che si *conosce*. Il sistema della memoria a lungo termine è estremamente vulnerabile, non solo dal punto di vista funzionale – lentezza e difficoltà nell'imparare e nel recitare *forzatamente*: non è fatto per questo, ma anche dal punto di vista fisiologico, i danni che subisce, anche lievi, lo compromettono pesantemente.

Lesioni alle sedi della memoria a lungo termine (prevalentemente sita nel lobo temporale) non vanno a compromettere la *working memory* (prevalentemente sita nel lobo frontale)³³³. Una persona colpita da amnesia conserva, assieme alle *capacità residue*, l'abilità di parlare e di capire cosa gli viene detto³³⁴.

Working memory e *linguaggio parlato* resistono bene nonostante gravissime compromissioni che interessano il lobo temporale e le sedi della memoria a lungo termine; permangono addirittura anche dopo resezioni bilaterali di parte del lobo temporale, dell'ippocampo, dell'amigdala e della

³³³ Su ippocampo e corteccia (peri)rinale e sul fatto che loro eventuali danni non compromettano la *working memory* cf. Brown – Aggleton 2001, in particolare cf. p. 53: «Perirhinal lesions impair performance of the 'trial unique' stimulus (long-term memory) variant of the delayed-matching task but not the variant in which the stimuli repeat frequently, where working memory is taxed. This, together with differences in the ease of training these tasks, suggests that they rely on different neural substrates».

³³⁴ Se per danni all'ippocampo o al lobo temporale il paziente è colpito da amnesia, egli comunque conserva perfettamente la facoltà di parlare e capire ciò che gli si dice: cf. Baddeley 1986, p. 14. Cf. anche Montarolo 2005, p. 658: «Un'osservazione particolarmente interessante è che i pazienti amnesici conservano la capacità di imparare e ricordare una lunga serie d'abilità cognitive, sia motorie sia percettive, definite *capacità residue*. Queste osservazioni hanno portato alla distinzione tra memoria dichiarativa (che viene perduta negli amnesici) e memoria non dichiarativa (che non viene perduta negli amnesici)». L'amnesia dichiarativa colpisce generalmente lobo temporale mediale, talamo mediale, corpi mamillari e proencefalo basale: cf. Montarolo 2005, p. 664.

corteccia temporale, anche dopo ablazione del lobo temporale o di distruzione totale dell'ippocampo³³⁵.

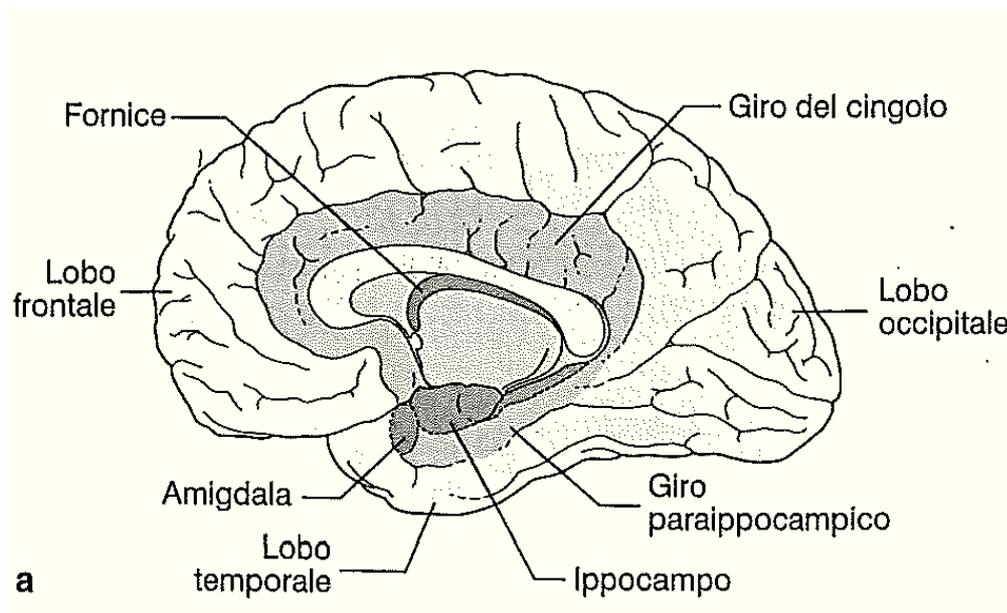


Fig. 40: localizzazione di ippocampo, giro paraippocampico e amigdala³³⁶

Come si è dunque potuto vedere, a parte l'*Episodic Buffer* e l'estrazione delle parole apprese e consolidate dal magazzino della *long term memory*, *working memory* e produzione del *linguaggio parlato* hanno ben poco a che fare con la memoria a lungo termine, sia in termini funzionali, sia in termini fisiologici.

Per quanto riguarda un racconto da sviluppare in contesto orale o scritto, nel magazzino a lungo termine sono riposti termini, frasi fatte, *fabula*. I processi di produzione, come già ampiamente esposto, avvengono in aree molto diverse fra loro (aree del *linguaggio parlato* e aree del *linguaggio scritto*) ed estranee a questo tipo di memoria.

³³⁵ *Working memory* e capacità di parlare e di destreggiarsi in un contesto orale nonostante gravissime compromissioni del lobo temporale e delle sedi della memoria a lungo termine sono bene esposte p.es. in Montarolo 2005. A p. 665 viene illustrato il caso di un paziente che riusciva a parlare nonostante avesse subito la resezione bilaterale della parte mediale del lobo temporale, comprendente la formazione ippocampale, l'amigdala e parte della corteccia associativa temporale multimodale. Ugualmente dicasi per un altro paziente che subì invece l'ablazione del lobo temporale sinistro e che presentava un'atrofia subtotale dell'ippocampo di destra con distruzione quindi dell'unico ippocampo funzionante.

³³⁶ Cf. Montarolo 2005, p. 667, fig. a.

3.2.4 *Necessità della working memory per il linguaggio orale*

Per rendere possibile il *linguaggio parlato*, ossia perché il linguaggio orale si produca, si sviluppi e sia compreso in modo corretto, sia fluente e la comunicazione sia portata a termine con successo, la *working memory* necessita di specifici meccanismi comunicativi derivanti dai processi mentali stessi in cui è coinvolta: tali meccanismi comunicativi, che vengono prodotti in modo innato e automatico per le esigenze cognitive dell'oralità, sono cioè allo stesso tempo strategie spontanee indispensabili per il suo buon funzionamento e chiare conseguenze della sua produzione.

Si tratta fondamentalmente degli elementi elencati qui di seguito.

I) Schematicità. Il *linguaggio parlato* è più semplice e schematico del *linguaggio scritto*. L'*Episodic Buffer* estrae le informazioni utili dalla memoria a lungo termine, ove esse sono riposte in forma di schemi per economicità di spazio³³⁷. Tali schemi sono base di lavoro per la *working memory* che ne sviluppa l'articolazione – anche in modo importante, fine ed elegante –, pur mantenendo inevitabilmente il carattere schematico delle informazioni con le quali produce la comunicazione orale. Poiché la *working memory* lavora per schemi e con gli schemi, le conseguenze in un contesto orale sono evidenti³³⁸.

I a) Partizione della comunicazione orale in sezioni ben definite. Questa caratteristica rientra nella schematicità del *linguaggio parlato*. Una comunicazione orale presenta sempre delle sezioni ben riconoscibili, delle sequenze chiare, nette. La produzione e lo sviluppo schematico fanno sì che

³³⁷ Cf. Sweller 2006: «Cognitive schemata: are information structures in long-term memory that enable someone to solve a certain category of problems and at the same time save working memory by chunking information elements and production rules into a whole. [...] Knowledge is stored in long-term memory as schemas or schemata. Schemas, no matter how large or how complex, are treated as a single entity in working memory».

³³⁸ Cf. Baddeley 1986, p. 226: «Most actions are controlled by schemata, collections of actions that are run off automatically, given the appropriate triggering. [...] At any given time, several schemata may be operating».

essa si componga di sezioni compatte, semplici rispetto al *linguaggio scritto*, e dai confini chiari. Ogni persona ha un modo diverso di portare avanti un discorso o una narrazione, alcuni procedono in maniera ordinata e lineare in modo che le sequenze si susseguano l'una dopo l'altra nella loro completezza, altri sviluppano una narrazione ordinata ma meno lineare, quasi saltando da una sequenza all'altra: alcune sequenze vengono accennate per poi essere riprese successivamente, altre vengono ampliate, su altre vi si ritorna più volte. Entrambi gli sviluppi della comunicazione orale sono efficienti, in entrambi i casi la *working memory* funziona perfettamente poiché in entrambi i casi si segue comunque uno schema comunicativo, ciò che è fondamentale per la buona riuscita della comunicazione e per il corretto funzionamento della *working memory* è che le sequenze rimangano ben definite e ben percepibili. In ogni comunicazione orale, trattandosi di un meccanismo cognitivo innato, questo avviene sempre, seppur con gradi diversi³³⁹.

I b) Ampio uso di frasi fatte ed espressioni fisse: la loro densità nel linguaggio parlato è circa del 60% (58,6%)³⁴⁰, mentre nel linguaggio scritto questa densità scende al 50% per i testi meno accurati e a percentuali ancora inferiori per i testi scritti con maggiore scrupolosità o i cui autori sono persone con un più alto livello di istruzione³⁴¹.

I c) Numerose espressioni di transizione fisse per passare da una sequenza del discorso all'altra, p.es: *per iniziare, arrivati/giunti a questo punto passiamo a parlare di..., ora vediamo..., allo stesso modo..., per quanto riguarda invece..., in conclusione..., etc.* Come precedentemente illustrato, anche nelle fiabe, nate come narrazioni orali, vi sono tipi di transizione molto fissi.

³³⁹ Nel caso del rapsodo va considerato anche il grado di specializzazione della sua composizione; egli agisce per un pubblico.

³⁴⁰ Cf. Bozzone 2010, p. 30.

³⁴¹ Cf. Small 1997, p. 20.

II) Ridondanza. Si tratta di ripetizioni, elementi di ricapitolazione, passi riassuntivi di quanto già proferito. La ridondanza è altra caratteristica basilare del *linguaggio parlato*, altra caratteristica che lo differenzia dal *linguaggio scritto*. In un contesto orale la ripetizione delle stesse parole e degli stessi concetti rende più facile la comprensione del discorso o della narrazione; la ridondanza, con le sue funzioni antirumore, di serbatoio di parole e di agevolazione della percezione, è un processo cognitivo di garanzia della comunicazione orale³⁴².

III) Assenza di sezioni eccessivamente descrittive, elaborate e raffinate, o, se vi sono descrizioni, presenza in esse di schematicità ed elementi narrativi. È cognitivamente possibile realizzare grandi sezioni totalmente descrittive solo nel *linguaggio scritto*, nel *linguaggio parlato* non si spreca tempo ed energia mentale per dare informazioni esclusivamente descrittive, del tutto elaborate, troppo dettagliate o raffinate³⁴³. Rimane sempre una ben evidente schematicità anche nelle descrizioni e si tende a inserire in esse elementi narrativi (spesso ordinari, che fanno parte del vissuto quotidiano, concreti), che cognitivamente diminuiscono il carico della *working memory* sottoposta al difficile sforzo descrittivo, agevolandone il lavoro.

IV) Paratassi. L'ipotassi risulta più faticosa per la *working memory*, una fonte di dispendio di energia mentale e di rallentamento. Costruzioni paratattiche legate da semplici congiunzioni coordinanti sono più frequenti

³⁴² Cf. Brady – Konkle – Alvarez 2009, pp. 487-488: «More content can be stored if there are redundancies in the input. [...] This makes it possible to encode more items in less space. If the human working memory system approximates an optimal memory system, it should be able to take advantage of statistical regularities in the input in order to encode more items into working memory».

³⁴³ Cf. Bugin 2010, p. 58: «Un altro aspetto rilevante emerso dall'esperimento [di Bartlett] – oltre a quello, importantissimo dell'integrazione da parte dei soggetti di termini che spieghino e colleghino i fatti rendendo il tutto più coeso e coerente – è il fatto che si ricordi notevolmente meglio un testo narrativo (una storia, una leggenda, una favola) piuttosto che un testo puramente descrittivo, di argomento scientifico o economico».

nel linguaggio parlato perché agevolano la *working memory* nella stessa generazione delle frasi³⁴⁴.

IV a) Numerosi elementi di coesione come giuntivi e congiunzioni coordinanti. Nel *linguaggio parlato* la giustapposizione e la coordinazione sono più frequenti della subordinazione. Si fa ampio uso di congiunzioni copulative (come p.es. e, anche, neanche, né), avversative (p.es. invece, tuttavia, ma, bensì), disgiuntive (p.es. o, oppure, altrimenti), correlative (p.es. e...e, né...né, o...o, sia...sia, non solo...ma anche), esplicative (p.es. infatti, ossia) e conclusive (p.es. quindi, dunque, perciò). Nel *linguaggio scritto* è invece più frequente la subordinazione, implicita con verbi al gerundio o al participio, o esplicita con congiunzioni temporali, causali, consecutive, finali, condizionali, dichiarative, concessive, avversative, eccettuative, modali, comparative, relative, interrogative. Per agevolare la *working memory*, durante una comunicazione orale, si usano anche riempitivi, dai semplici ‘eh...’, ‘mmmh...’, ‘beh...’, a vere e proprie parole che perdono il loro significato per assumere la funzione di agevolatori della *working memory* facendole guadagnare tempo come il ripetere ‘sì’, ‘ecco’, ‘diciamo’, ‘cioè’, ‘in ogni caso’, ‘appunto’, ‘dunque’.

IV b) Nel *linguaggio parlato* si trova una maggiore linearità delle unità di significato rispetto al *linguaggio scritto* e v'è la presenza di *idea units* e *intonation units*³⁴⁵. Le *idea units* generalmente corrispondono alle *intonation units*. Le prime sono unità di pensiero e significato, espressioni che vengono pensate e subito proferite, le seconde sono le unità d'intonazione, ossia le espressioni proferite fra una brevissima pausa e l'altra, i cui estremi si contraddistinguono per cambiamenti d'intonazione. A tali *units* è dedicata parte del capitolo 7.

³⁴⁴ Cf. Lancashire 2004: «Working memory is slowed when it must manipulate centrally embedded clauses. The mind, working towards a best fit in generating a sentence, may also well opt for simpler syntactical structures, un-nested syntactic constructions, that is, paratactic sentences that take the form of a list of clauses linked by conjunctions».

³⁴⁵ Su *idea units* e *intonation units* cf. *infra* § 7.3.

3.2.5 Conseguenze dell'attività delle aree del linguaggio scritto

Essendo state trattate parzialmente anche nel paragrafo precedente per distinguerle dalle conseguenze dell'attività del *linguaggio parlato* e della *working memory* verbale, saranno qui soltanto brevemente accennate.

I) Scarsa schematicità. Si predilige l'articolazione, l'elaborazione, la complessità.

I a) Partizione della comunicazione in sezioni elaborate e in sequenze complesse e dense d'una pluralità notevole di informazioni, i cui confini sono molto difficili da stabilire.

I b) Uso di frasi fatte ed espressioni fisse assai minore che nel *linguaggio parlato*.

I c) Espressioni di transizione generalmente più complesse che nel *linguaggio parlato*, lunghe, prevalentemente informative e talvolta poco o per nulla funzionali cognitivamente (quindi anche inutili).

II) Ridondanza scarsa o nulla. Le ripetizioni sono accuratamente evitate con l'impiego di sinonimi, vi sono molte meno ricapitolazioni e molti meno elementi riassuntivi rispetto al *linguaggio parlato*.

III) Presenza importante di lunghe sezioni anche esclusivamente descrittive, elaborate e raffinate.

IV) Prevalenza di ipotassi.

IV a) Elementi di coesione più rarefatti rispetto al *linguaggio parlato*, uso prevalente di congiunzioni subordinanti.

IV b) Minore, scarsa e talvolta nulla linearità delle unità di significato e presenza molto più scarsa di *idea units* che rifletterebero i pensieri come se fossero proferiti nel *linguaggio parlato*, ma che nel *linguaggio scritto* inevitabilmente e inconsciamente si modificano acquistando complessità e perdendo linearità e spesso anche ‘unità’.

3.3 *Working memory* e dettatura

È stato illustrato il comportamento della *working memory* nel *linguaggio parlato* e nel *linguaggio scritto*, ma cosa succede quando il *linguaggio parlato* è fonte della produzione del *linguaggio scritto* attraverso la dettatura? E, soprattutto, è possibile distinguere un testo originato da dettatura da un testo originato da scrittura dell’autore?

Per quanto riguarda la prima domanda, la *working memory* di chi detta produce il *linguaggio parlato* con gli stessi meccanismi che si attivano per un discorso orale, solo in modo più lento per permettere la trascrizione. La *working memory* di chi trascrive sotto dettatura orale non produce il *linguaggio scritto*, serve solo a far scorrere in modo automatico la penna sul foglio o le dita sulla tastiera di un computer. Essa registra, non compone.

Per quanto riguarda la seconda domanda, la risposta è sì. Un testo dettato è frutto del *linguaggio parlato* e ne presenta le stesse caratteristiche. Sarà piuttosto schematico, presenterà espressioni fisse, transizioni fisse e semplici, sarà ridondante e ripetitivo, non presenterà sezioni esclusivamente descrittive lunghe e complesse, prive di elementi narrativi o di schematicità, sarà tendenzialmente paratattico e le sue unità di significato rispecchieranno le *idea units* proferite. I meccanismi cognitivi della dettatura fanno in modo che il testo risulti come appena descritto per un duplice motivo: perché chi detta parla e in più parla lentamente per permettere la trascrizione; talvolta inoltre chi detta si interrompe, e chi scrive in questo caso deve avere la possibilità di dargli, rileggendo, un preciso punto di riferimento da cui ripartire. La *working memory* di chi detta – mentre parla lentamente o se si interrompe –, per continuare a produrre il testo da far trascrivere, ha bisogno

degli stessi meccanismi cognitivi del *linguaggio parlato* perché tali meccanismi cognitivi gli sono utili per avere cognizione di cosa ha già detto e di cosa sta per dire e anche per riprendere il filo del discorso. Anche chi trascrive trae beneficio dai meccanismi della dettatura: se si interrompe, può ripetere il punto fino a cui è arrivato e dare immediatamente a chi parla un chiaro aggancio per ripartire.

Ora rimane irrisolta un'altra questione: è possibile che una persona da sempre esposta all'oralità e poco abituata alla scrittura e ai suoi meccanismi scriva un testo che sembri dettato?

No. Perché il *linguaggio scritto* è diverso dal *linguaggio parlato*, diverso in termini fisiologici e clinici, diverso in termini di conseguenze derivanti dai suoi processi³⁴⁶. Anche se una persona è esposta da sempre all'oralità ed è alle prime armi con la scrittura, per scrivere utilizzerà inevitabilmente le aree cerebrali e i processi cognitivi del *linguaggio scritto*, quindi la mente, che abbiamo imparato essere tanto economica quanto efficiente, attiverà per forza i meccanismi del *linguaggio scritto*, differenti da quelli del *linguaggio parlato*.

È possibile riconoscere un testo dettato dall'autore da un testo scritto dall'autore perfino in casi in cui si ha la certezza che gli autori siano ancora poco esperti di scrittura e siano da sempre stati esposti all'oralità. A tal fine sono stati presi in esame qui di seguito testi tratti da una raccolta di racconti dettati o scritti da bambini. I racconti sono qui presentati così come si trovano: con tutti gli errori che presentano nella versione originale.

³⁴⁶ Interessante, a tal proposito, la testimonianza di una persona che, a causa di una ferita al braccio, ha dovuto per un periodo dettare i suoi testi al computer: cf. Paul Hendrix, *Writing Vs. Dictation*, 2002: <http://collegeofsanmateo.edu/atc/syllabusandassignments/writingvsdictation.asp>: «The problem, of course, was that *I wasn't writing, I was dictating*. Reading existing text, or making up phrases to test dictation accuracy, or just *speaking, is quite a different process than composing a document*. After years of writing using a keyboard, my compositional abilities adjusted themselves to my typing so that I composed text in my head at about the speed I was able to type it. Consequently, I could sit down at a keyboard to begin composing a document, and type steadily until the document was finished. This does not occur *when I am dictating. I will speak a phrase, and then stop. And think about the next phrase, and maybe revise the first phrase, since it is there on the screen. It's hard to achieve any consistent flow of information: hearing my voice distracts me; seeing what I have already produced distracts me; and, ultimately, I speak differently than I write*». Mio il corsivo.

Testi dettati³⁴⁷:

1) *La storia della nuvola*³⁴⁸

Età: 3 anni.

Un giorno il cielo era tutto azzurro, a un certo punto arriva una nuvolina bianca ma non poteva giocare con nessuno. Era triste così cominciò a chiamare le altre nuvoline. A un certo punto gli amichetti della nuvolina allivarono e si misero a giocare insieme. La nuvolina era molto felice e rideva e il cielo era azzurrissimo. Poi una nuvola prepotente litiga con la nuvolina e lei si allabbia, diventa tutta nera e si metteva a piangere. Ecco perché allivano i temporali. Ecco mamma la storia della nuvola.

Il racconto è molto schematico, con soggetti e azioni ben definiti. Vi sono espressioni fisse: *un giorno, il cielo era tutto azzurro, a un certo punto*. Vi sono transizioni semplici, ma cognitivamente funzionali, schematiche e ben definite: *un giorno, a un certo punto, a un certo punto, poi, ecco, ecco*. Vi sono ripetizioni: *il cielo era tutto azzurro (il cielo era azzurrissimo), a un certo punto, nuvolina, arriva (arrivarono), giocare, ecco*. C'è una caratteristica che accompagna i due soggetti principali: *nuvolina bianca, nuvola prepotente*. Domina la paratassi. Le unità di significato sono lineari e rispecchiano la pronuncia delle *idea units*. Vi sono molti punti (di fatto quasi ogni punto della narrazione) in cui chi ha raccontato poteva riprendere il filo qualora si fosse interrotto e chi ha trascritto poteva fornirgli un chiaro punto per ripartire.

2) *Il pesciolino arancione a pallini blu*³⁴⁹

Età: 5 anni

C'era una volta un fiore che era stato raccolto da un pesciolino arancione a pallini blu. Il fiore era caduto a una bambina mentre lei camminava su una spiaggia. Il pesciolino lo portò alla sua nonna che si trovava in un altro mare. Lui disse: -La nonna abita lontano e quindi non posso andarci a pinne devo andarci con l'autobus.

³⁴⁷ Nel sito (<http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/>) da cui i testi sono stati tratti c'è scritto se il bambino li ha dettati a un genitore oppure se li ha scritti di suo pugno.

³⁴⁸ Fonte: <http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/2010/10/la-storia-della-nuvola-prepotente.html>.

³⁴⁹ Fonte: <http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/2011/01/il-pesciolino-arancione-pallini-blu.html>.

Quando l'autobus arrivò lui salì e incontrò i suoi amici che lo vollero seguire. Il pesciolino regalò alla nonna il fiore che però si era ammarrato ma la nonna gli disse: -Non fa niente, il regalo più bello sei tu che mi vuoi bene e hai fatto questo viaggio per venire qui da me!

Il racconto è molto schematico, con soggetti e azioni ben definiti. Vi sono espressioni fisse e transizioni semplici, cognitivamente funzionali, schematiche e ben definite: *c'era una volta, lui disse, quando l'autobus arrivò, gli disse*. Vi sono ripetizioni: *fiore, pesciolino, nonna, autobus*. C'è una caratteristica che accompagna il soggetto principale: *pesciolino arancione a pallini blu*. Domina la paratassi. Le unità di significato sono lineari e rispecchiano l'emissione di *idea units*. Vi sono discorsi diretti. Vi sono molti punti (di fatto quasi ogni punto della narrazione) in cui chi ha raccontato poteva riprendere il filo qualora si fosse interrotto e chi ha trascritto poteva fornirgli un chiaro punto per ripartire.

3) *Irina e la piantina magica*³⁵⁰

Età: 9 anni

La notte di Natale, uno gnomo del bosco entrò in casa di Irina e lasciò un regalo sotto l'albero. Era una piantina con un biglietto che diceva:
PIANTINA MAGICA DEV'ESSERE ANNAFFIATA TUTTI I GIORNI.
Annaffia oggi, annaffia domani, la piantina diventò sempre più alta. Dopo due settimane arrivava già al soffitto. "Non può più stare in casa!" disse la mamma di Irina. "Mica possiamo fare un buco nel soffitto!" Irina allora portò la piantina in solaio, lasciandola uscire dalla finestrella sul tetto. Passarono i mesi, e la piantina diventò così alta che, guardando il cielo, Irina non riusciva più a vederne la cima. Finché un bel giorno, salendo in solaio, Irina trovò una bella sorpresa: ai piedi del vaso c'era una personcina luminosa, non più alta di un vasetto di marmellata, con una grossa macchia di cioccolata calda sulla maglia. "Io abito sulla stella che c'è sopra il tetto di casa tua!" disse l'omino con l'aria piuttosto arrabbiata. "E come sei arrivato fin qui?" "Facile, scivolando lungo la piantina!" "Vuoi dire che la mia piantina arriva fino alla tua stella?" "Già ed è proprio questo il problema. La tua piantina con le sue foglie fa il solletico alla mia stella, quella dal gran ridere si scuote tutta, e noi che stiamo sopra finiamo sempre per rovesciarci addosso la cioccolata!" "Oh capisco" disse Irina "proverò a parlarne con gli gnomi del bosco." L'omino luminoso salutò Irina e disse che sarebbe tornato il giorno dopo. Irina corse nel bosco e venne subito ricevuta dal capo degli gnomi. "Ancora gli omini della cioccolata!" esclamo il capo degli gnomi dopo aver ascoltato il racconto. "Quelli fanno sempre storie." Poi frugò nella tasca e tirò fuori un fischietto.

³⁵⁰ Fonte: <http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/2010/04/irina-e-la-piantina-magica.html>.

"Questo è un fischietto per lumache" disse "dallo a quel signore e digli di tornare a casa sua e fischiare forte, così le lumache saliranno a mangiare le foglie che fanno il solletico alla loro stella." Il giorno dopo Irina consegnò il fischietto all'omino luminoso che ringraziò e sparì arrampicandosi svelto svelto su per la pianta. Quella fu l'ultima volta che Irina lo vide. Da allora ogni sera Irina guarda in su e dice buona notte alla sua stella e ai buffi omini di luce che passano le giornate a bere cioccolata calda in mezzo al cielo. Poi, prima di addormentarsi, resta in ascolto e le sembra di sentire un fischietto.

Il racconto, sebbene sia opera di una persona alfabetizzata e sia molto più raffinato e articolato dei precedenti, conserva le caratteristiche del *linguaggio parlato*: è molto schematico, con soggetti e azioni ben definiti. Vi sono espressioni fisse e transizioni semplici, cognitivamente funzionali, schematiche e ben definite: *la notte di Natale, annaffia oggi annaffia domani, dopo due settimane, disse la mamma di Irina, allora, passarono i mesi, finché un bel giorno, trovò una bella sorpresa, disse l'omino, disse Irina, esclamò, quelli fanno sempre storie, poi, disse, il giorno dopo, quella fu l'ultima volta che lo vide, da allora ogni sera*. Vi sono ripetizioni: *Irina, piantina, soffitto, omino luminoso, cioccolata, con le sue foglie fa il solletico alla mia stella (le foglie che fanno il solletico alla loro stella), fischietto*. Vi è una frase riassuntiva: *dopo aver ascoltato il racconto*. C'è una caratteristica che accompagna alcuni soggetti principali: *gnomo del bosco, omino luminoso*. Domina la paratassi anche se il racconto, per l'età di chi l'ha composto, presenta subordinate. Le unità di significato sono lineari e rispecchiano l'emissione di *idea units*. Vi sono discorsi diretti. Le descrizioni sono poche, semplici e con elementi concreti e comuni: *non più alta di un vasetto di marmellata e con una grossa macchia di cioccolata calda sulla maglia*. Vi sono molti punti (di fatto quasi ogni punto della narrazione) in cui chi ha raccontato poteva riprendere il filo qualora si fosse interrotto e chi ha trascritto poteva fornirgli un chiaro punto per ripartire.

Testi scritti:

1) *Gli animaletti della montagna*³⁵¹

Età: 8 anni

Su una montagna vivono tanti animaletti di diverse speci ma tutti amici tra di loro. Durante l'estate correnno spensierati sui prati fioriti e si inventano ogni giorno un nuovo gioco. Alla sera, stanchi ma felici, ognuno raggiungono la propria casa. Alcuni abitano nelle tane scavate sotto terra, altri in cima agli alberi, e qualcuno nei buchi della roccia. Appena spunta il sole la piccola allodola esce dal suo nido di erbe secche, messo in un buco del terreno, si alza in volo e intona il suo bel canto: è la sveglia per tutti gli altri cuccioli! Da una fessura della roccia mette fuori il suo muso appuntito la donnola dal corpo snello e corre a raggiungere gli amici... vuole vedere se almeno una volta riesce ad arrivare prima della lepre... anche oggi non c'è riuscita ma si consola perchè sa che l'ultima ad arrivare è sempre la vipera con la sua andatura lenta e strisciante. All'improvviso sul prato si ritrovano proprio tutti vicino al maestoso camoscio ed al timido cervo dai bei mantelli rossicci. Oggi il gioco lo deve scegliere l'allodola...ma non sempre è facile decidere un gioco che possa andare bene per tutti, specialmente se così differenti... Lei ci ha pensato a lungo ieri sera prima di addormentarsi e quindi dice subito che dovranno giocare a nascondino e quindi va verso il tronco di un albero e, dopo aver nascosto il capino sotto un' ala, inizia a contare. Tra mille risate il gioco va avanti ma, al momento di rincasare per il pranzo, si accorgono che manca proprio l' allodola. Tutti si affannano a cercarla, a chiamarla ma inutilmente...non si vede da nessuna parte...come fare? Al timido cervo sta già spuntando una lacrima di disperazione quando sentono una vocina arrivare da sottoterra...venite a tirarmi fuori, sono caduta in una galleria! La lepre non se lo fa dire due volte, dopotutto lei è una maestra nello scavare gallerie ed in un attimo raggiunge l'amica e la porta in salvo.

Il racconto, sebbene sia opera di una persona alle prime armi con la scrittura e da sempre vissuta in contesto orale, presenta già, pur con qualche rarissimo residuo di oralità, le caratteristiche del *linguaggio scritto*: non è schematico, presenta fin da subito e mantiene una notevole pluralità di soggetti e azioni diverse: tanti animaletti, ognuno, alcuni, altri, qualcuno, l'allodola, la donnola, la lepre, la vipera, il camoscio, il cervo. Le parole che in un contesto orale si usano come transizioni qui sono poche e molte di esse perdono la loro funzionalità cognitiva nel marcare una svolta importante negli avvenimenti: *durante l'estate* diventa semplice informazione, non pertinente con la storia dell'allodola, ugualmente dicasi per l'espressione *alla sera, appena spunta il sole* presenta la protagonista

³⁵¹ Fonte: <http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/2010/01/gli-animaletti-della-montagna.html>.

principale del racconto, l'allodola, ma non segna alcuna svolta narrativa: l'allodola canta, seguono poi altri soggetti che compiono altre azioni e nessuna di esse è indispensabile per lo sviluppo della narrazione. Le transizioni vere sono soltanto *all'improvviso, oggi, ma al momento di rincasare per il pranzo si accorgono che, quando*. Vi sono pochissime ripetizioni: tutti, roccia, arrivare, allodola, gioco, spesso si tende a evitarle utilizzando altri termini: *animaletti* è presente poi sotto forma di *ognuno, alcuni, altri, qualcuno, tutti* e i nomi comuni dei vari animali; *diverse* diventa poi *differenti*; *cercarla* è affiancata dal sinonimo contestuale *chiamarla*. Non vi sono frasi riassuntive. Le frasi fatte sono poche: *tra mille risate, non si vede da nessuna parte, non se lo fa dire due volte*. Sebbene vi siano caratteristiche che accompagnano i vari soggetti (*piccola* allodola, *donnola dal corpo snello, maestoso* camoscio, *timido* cervo *dai bei mantelli rossicci*), alcune di esse sono astratte e si inseriscono in quella che è forse la caratteristica dell'intero racconto che più balza agli occhi: l'enorme quantità di dati descrittivi. Tutta la prima metà del testo (da *su una montagna a lenta e strisciante*) non è altro che una descrizione non funzionale alla vicenda vera e propria: non si capisce chi è il soggetto principale, sono descritti con cura in una pluralità notevole azioni, animali, tane. Anche nel corso della breve vicenda vi sono momenti descrittivi: *vicino al maestoso camoscio e al timido cervo dai bei mantelli rossicci; dopo aver nascosto il capino sotto un' ala; al timido cervo sta già spuntando una lacrima di disperazione*. Cominciano a esservi pensieri e considerazioni del narratore: *ma non sempre è facile decidere un gioco che possa andare bene per tutti, specialmente se così differenti; come fare?; dopotutto lei è una maestra nello scavare gallerie*. Oltre al discorso diretto v'è anche l'indiretto (*dice subito che dovranno giocare a nascondino*). L'ipotassi comincia a farsi sentire con subordinate anche notevoli, benché vi sia ancora un ampio uso della paratassi. Le unità di significato cominciano a perdere linearità, in molti casi, diversamente da quanto avviene nei racconti dettati, l'aggettivo viene prima del nome (p.es. *maestoso* camoscio, *timido* cervo) e questo nella mente di un italiano non avviene spontaneamente nel *linguaggio*

parlato, e dentro alla stessa unità si inseriscono inserti o ampliamenti descrittivi (alla sera, *stanchi ma felici*, ognuno raggiungono la propria casa; esce dal suo nido di erbe secche, *messo in un buco del terreno*, si alza in volo; va verso il tronco di un albero e, *dopo aver nascosto il capino sotto un' ala*, inizia a contare; la lepre non se lo fa dire due volte, *dopotutto lei è una maestra nello scavare gallerie*, e in un attimo raggiunge l'amica). Le unità di significato sovente non rispecchiano l'emissione di *idea units*, proprio perché le *idea units* sono proprie del *linguaggi parlato*.

Vi sono pochi punti in cui chi ha raccontato poteva riprendere il filo qualora si fosse interrotto, se avesse dettato. Poiché il testo è stato scritto, l'autore non ha avuto alcun bisogno dei meccanismi cognitivi propri dell'oralità per riprendere la narrazione qualora si sia interrotto: gli è bastato semplicemente rileggere quanto già scritto.

2) *Renée e il castello degli streletri*³⁵²

Età: 8 anni

Il racconto che segue, nonostante la giovane età di chi l'ha scritto, è molto lungo ed elaborato. Sebbene sia diviso in capitoli non è per nulla schematico, presenta e mantiene una notevole pluralità di soggetti e azioni diverse, tanto che talvolta occorre rileggere bene alcuni passi per comprendere cosa accade tant'è articolato il testo. Molte espressioni usate come transizioni in contesto orale non marcano svolte nel racconto. Vi sono pochissime ripetizioni, si usano molti sinonimi, si vuole un racconto vario e per quanto possibile ricercato. Le frasi fatte sono poche. V'è un'enorme quantità di dati descrittivi e superflui rispetto alla trama. Vi sono pensieri e considerazioni di chi narra e anche introspezione da parte della protagonista. L'ipotassi abbonda e prevale. Molte unità di significato non sono lineari e non rispecchiano l'emissione di *idea units*. Vi sono rarissimi punti in cui chi ha raccontato poteva riprendere il filo qualora si fosse interrotto, se avesse

³⁵² Fonte: <http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/2010/03/renee-e-il-castello-degli-streletri.html>.

dettato. È utile esaminare il racconto analizzando buona parte di ogni capitolo.

Capitolo1 - La miseria e la fortuna

C'era una volta, una famiglia povera, che non aveva denaro. La famiglia, ogni settimana, guadagnava due dollari. Un giorno il povero padre, fu cacciato dal lavoro, senza speranza di un mestiere, la famiglia cadde in miseria. Non potendo pagare le bollette il padre andò in città e vendette il cane, il gatto, gli uccelli, le tartarughe e i pesci, tenendo il cavallo per sé. Dagli animali guadagnò cinquanta dollari, con quindici dollari comprò una tenda da campeggio, con venti due sacchi a pelo e con quindici dollari una coperta per la piccola Renèe.

Il capitolo si apre con la transizione dal reale all'immaginario *c'era una volta*. Il soggetto delle prime due frasi è *famiglia*, poi diventa *padre*, solo alla fine si conosce il soggetto protagonista del racconto: *Renèe*. La famiglia è *povera*, ma non basta, vi si affianca una frase che fa da sinonimo: *che non aveva denaro*. La frase *la famiglia, ogni settimana, guadagnava due dollari* è superflua. *Un giorno* funge da transizione. La frase *senza speranza di un mestiere* è superflua e interrompe la linearità delle unità di significato precedente e seguente. Gli animali che vengono elencati per essere venduti non erano mai stati menzionati prima. Le vendite e i guadagni costituiscono un ampliamento del tutto superfluo alla vicenda vera e propria. *Renèe*, la protagonista, compare solo alla fine del capitolo, non era stata prima nominata.

Capitolo 2 – Il giudizio antico è severo

Verso le otto di sera tutta la famiglia andò nei campi dove i pastori portavano, e forse portano ancora, le capre a pascolare. Il piano del padre non era facile, ma efficace anzi molto efficace. La mattina seguente il padre, passando inosservato, prese una capra e la portò nel rifugio per mungere, così fece tutte le mattine. Questo così detto piano durò per tre anni ma, come si dice non sempre si prevede buono il piano se non lo hai perfezionato. Infatti, dopo anni l'ingegnosa idea del padre andò in fumo. I pastori per tre anni continuavano a non trovare latte, allora chiesero agli investigatori a scovare il ladro. Sfortunatamente proprio il giorno del quinto compleanno della piccola Renèe, la famiglia fu scoperta. Il padre e la madre furono condannati a venticinque anni di prigione, perché a quei tempi la maggior parte delle persone viveva per strada per cui gli animali specialmente le capre e le mucche avevano un valore speciale. Visto che ai carabinieri la piccola Renèe sembrava abbastanza responsabile, decisero di abbandonarla tra le strade

dell’America e da lì ebbe inizio la storia di Renèe.

Verso le otto di sera è un’espressione di transizione inutile, non marca svolte fondamentali per la trama. Il soggetto è ora nuovamente la *famiglia*. *E forse portano ancora* è un commento di chi narra e spezza la linearità dell’unità di significato *i pastori portavano...le capre a pascolare*. Il piano non era stato prima menzionato. *La mattina seguente* è transizione funzionale, il soggetto ora è il *padre*. *Passando inosservato* spezza la linearità dell’unità di significato *il padre...prese una capra*. *Questo così detto piano durò per tre anni ma potrebbe fungere da transizione*, ma di fatto non lo fa: l’espressione è infatti seguita da un commento della narratrice *come si dice non sempre si prevede buono il piano se non lo hai perfezionato*. *Infatti, dopo anni* segna invece una svolta. Il *piano* è ora diventato *l’ingegnosa idea*. *Andò in fumo* è una frase fatta. I *pastori* sono il nuovo soggetto della nuova azione, seguiti immediatamente da un altro nuovo soggetto: gli *investigatori*. *Sfortunatamente proprio il giorno del quinto compleanno della piccola Renèe* è transizione, il soggetto è la *famiglia*. Subito dopo vi sono due altri nuovi soggetti: *il padre e la madre*. *Perché a quei tempi la maggior parte delle persone viveva per strada per cui gli animali specialmente le capre e le mucche avevano un valore speciale* è un ampliamento della narratrice. Il soggetto sono ora i *carabinieri* (parola usata come sinonimo di *investigatori*). *Da lì ebbe inizio la storia di Renèe* fa capire che ancora della vera vicenda non è stato narrato nulla.

capitolo 3 - Nuove amicizie

Una coppia di signori stava passando lungo una contrada, proprio la contrada dove Renèe e il suo cavallo vivevano da un paio di giorni. La coppia cercava una bambina che per tutta la vita si occupasse della legna per il fuoco, certo vivevano in campagna ma avevano già quattro serve, insomma siccome allevarono anche Renèe, lei era la quinta serva. Renèe fece subito amicizia con le altre bambine serve, la prima si chiamava Seira, la seconda Falina, la terza Lilly e la quarta Tania. Renèe restò lì anni ed anni diventando sempre più bella. Diventarono belle anche Seira, Falina, Lilly e Tania. Le bambine diventarono fanciulle crescendo in bellezza ma continuavano a lavorare duramente da mattina a sera. Le fanciulle erano divise in colore perché erano completamente uguali e sembravano gemelle. Tutte portavano la coda bassa con un fiocco del proprio colore, un vestito del proprio colore con sopra un grembiule bianco e ai piedi delle scarpette con un po’

di tacco ma sempre del proprio colore. Seira aveva il colore giallo, Falina verde, Lilly Rosso, Tania rosa e Renèe azzurro.

Anche nel terzo capitolo si nota una pluralità di soggetti e azioni: *una coppia di signori, Renèe e il suo cavallo, Seira, Falina, Lilly, Tania*. L'autrice usa sinonimi: *serve, bambine; Renèe, Seira, Falina, Lilly, Tania; fanciulle* (una volta cresciute). Quasi tutto il capitolo costituisce un'inutile digressione: sebbene sia schematica, è una descrizione molto lunga, dettagliata ed elaborata e del tutto priva di importanza per la vicenda.

capitolo 4 - I segreti della foresta

Un giorno Renèe andò nella foresta a prendere la legna, infondo come tutti i giorni, ma siccome non trovò legna all'inizio della foresta si addentrò tra gli alberi e camminando si perse. Lei non trovò ancora niente e continuò a camminare così si fece notte. Impaurita cercava di calmarsi: "calma Renèe è solo una foresta" si disse la fanciulla con i denti tremanti, poi come ogni favola che si rispetti cantò una canzone per farsi coraggio. Dopo aver cantato, fece un lungo sospiro e si addormentò sul fondo della quercia che le era accanto. La mattina seguente, un raggio di sole le raggiunse gli occhi e quando il raggio diventò più luminoso Renèe si svegliò di colpo. "Già mi sono persa, tornare indietro non mi aiuterà a trovare casa, allora farò l'unica cosa che mi rimane da fare andrò avanti!" si disse decisa Renèe, e detto questo si incamminò per la lunga strada che la attendeva. La fanciulla era abituata a mangiare solo a cena, quindi la colazione e il pranzo non furono un problema ma, la cena fu un grosso problema e Renèe si disse: "Bel grosso problema questo se non mangio morirò di fame!" ma a un certo punto disse: "Woow! delle bacche e, nemmeno sono velenose!" così dicendo corse a più non posso verso una siepe piena di bacche rosse. Mangiò tutte le bacche che vide poi non seppe come fare perché la siepe bloccava la strada, ma poi scorse un'apertura e pensò: "E' facile ce la posso fare" a quel punto Renèe si inoltrò. Guardò la siepe ma non c'erano bacche allora si voltò e fu così sorpresa che rimase con gli occhi spalancati.

Un giorno funge da transizione, il soggetto è *Renèe*. *Infondo come tutti i giorni* è un'aggiunta superflua della narratrice. *Si fece notte* avrebbe potuto servire da transizione se fosse stato all'inizio di una nuova frase, ove è invece collocato diventa semplice informazione. La protagonista parla a se stessa in numerose parti del racconto (non solo di questo capitolo), v'è molta introspezione. *Poi come ogni favola che si rispetti* è un ennesimo commento della narratrice e non funge da transizione a qualcosa di importante, anzi, l'azione è superflua e non ha alcun legame con la vicenda

principale: Renèe canta. *Dopo aver cantato* è transizione al sonno di Renèe. *La mattina seguente, un raggio di sole le raggiunse gli occhi e quando il raggio diventò più luminoso Renèe si svegliò di colpo* è una transizione lunghissima e spezzata in due: *la mattina seguente* è transizione al raggiungimento della ragazza da parte di un raggio di sole, *quando il raggio diventò più luminoso* è transizione al risveglio vero e proprio della protagonista: non vi è economia in questa transizione. Anche *la fanciulla* (termine usato per non ripetere Renèe) *era abituata a mangiare solo a cena, quindi la colazione e il pranzo non furono un problema* è una specificazione non indispensabile. *Ma a un certo punto disse: “Woow! delle bacche e, nemmeno sono velenose!”* rende implicito il fatto che la protagonista abbia visto le bacche. *Corse a più non posso* è un'altra frase fatta.

capitolo 5 - Non si può sempre avere ciò che ci si aspetta

Davanti agli occhi di Renèe c'era una casa strana e nello stesso tempo paurosa, un castello abbandonato. All'esterno mostruose ragnatele pendevano dal tetto, non c'erano alberi ma un cielo grigio-verdastro e niente era tranquillizzante. Renèe si guardava intorno senza parlare poi pensò; "Devo entrare, forse non c'è niente da temere", e iniziò a camminare verso il castello ma, si fermò proprio davanti alla porta d'ingresso. La ragazza non ne ebbe subito il coraggio, ma poi iniziò a piovere, i forti lampi provenienti dal cielo facevano diventare il castello più pauroso di quanto già lo fosse, allora afferrò la maniglia ma subito la lasciò perché la porta cadde a terra all'interno e Renèe rimase a bocca aperta. "Ah, ma che posto è questo?".

Il capitolo cambia, ma il soggetto rimane Renèe. Il capitolo inizia con una lunga e dettagliata descrizione (da *davanti agli occhi* fino a *tranquillizzante*). V'è introspezione. *Ragazza* viene usato come sostituto di *Renèe*. Anche *i forti lampi provenienti dal cielo facevano diventare il castello più pauroso di quanto già lo fosse* è una descrizione non funzionale. Nonostante il soggetto sia uno, le azioni anche in questo capitolo sono moltissime. Non v'è schematicità, ma complessità e pluralità di azioni.

capitolo 6 - Il castello stregato

La fanciulla si guardò intorno: "Ma dove sono capitata" disse Renèe e iniziò a camminare, ma poi caddè perché la maniglia del portone le fece lo sgambetto

“meno male che non mi sono fatta niente!!!!” disse rialzandosi da terra e continuò il suo cammino. Impaurita vide: specchi rotti, scheletri colmi di scarafaggi e mosche, sangue secco, perfino ragnatele si attaccarono al suo vestito infine lo so che non mi crederete, ma appoggiati alle pareti c'erano spaventosi sarcofaghi. Dopo un po' Renè giunse davanti a una porta, che aprì tranquillamente pensando che fosse arrivata alla fine di quel lugubre castello, ma non era così. Renè dopo aver aperto la porta o meglio il portone, vide una riunione di streletri cioè, un incrocio tra streghe e scheletri. Gli streletri appena la videro emisero un forte grido di battaglia e si precipitarono contro Renè che si piazzò davanti al portone spalancato, appena furono abbastanza vicini a lei si spostò rapidamente in modo che gli streletri non potendosi fermare uscirono tutti dalla stanza, così li chiuse fuori. Chiudendo il portone con il pesante catenaccio.

Il sesto capitolo inizia con il medesimo soggetto (*la fanciulla*), presenta introspezione e ampliamenti inutili come *ma poi caddè perché la maniglia del portone le fece lo sgambetto “meno male che non mi sono fatta niente!!!!” disse rialzandosi da terra e continuò il suo cammino.* V'è una lunga descrizione con un commento della narratrice: *Impaurita vide: specchi rotti, scheletri colmi di scarafaggi e mosche, sangue secco, perfino ragnatele si attaccarono al suo vestito infine lo so che non mi crederete, ma appoggiati alle pareti c'erano spaventosi sarcofaghi.* Inoltre, poco più avanti, v'è anche una precisazione della narratrice: *o meglio il portone.*

La transizione *dopo un po' Renè giunse davanti a una porta* non è snodo di nulla, sfocia in un semplice *che aprì tranquillamente pensando che fosse arrivata alla fine di quel lugubre castello, ma non era così.* Segue quindi la stessa (o simile) transizione che finalmente fa proseguire la vicenda: *Renè dopo aver aperto la porta o meglio il portone, vide...* Non v'è economicità alcuna nelle espressioni di transizione di questo testo. Anche questo capitolo è pieno di azioni diverse (interessante la transizione marcata da percezione *gli streletri appena la videro*, ma ancora più interessante la confusione e la pluralità di azioni che segue) e per nulla schematico. La linearità delle unità di significato è fortemente compromessa.

capitolo 7 - La difficile decisione

Gli streletri continuavano a spingere il portone senza soddisfazione. Rènè avanzò di dieci lunghi passi poi sentì: “Bene, bene, bene e tu chi saresti?” disse una vocina da vecchia strega. La fanciulla non capiva da dove provenisse quella vocina perché davanti a lei c'era soltanto una colonna nera ma, quando

Renèe alzò gli occhi scoprì che quella non era una colonna ma il trono della regina degli streletri. “Woow! Non pensavo ci fosse una regina!” pensò “Non stare lì impalata dimmi il tuo nome” la spronò la regina “Renèe, mi chiamo Renèe” “Renèe si mi piace il tuo nome! Ma che ci fai da queste parti?” “Mi sono persa e...” “ E...? è per caso l’unica abitazione questa?” protestò la regina e, Renèe rispose “Sì “ “Bè se sei venuta qui dovrai prendere una difficile decisione!” “E quale?” si preoccupò, e la regina “Puoi diventare streletra oppure affrontare Drago Mario!”. Renèe pensò che diventare streletra non le sarebbe piaciuto e affrontare un drago sarebbe stato troppo pericoloso ma poi si ricordò di aver fatto cadere gli streletri in una trappola, quindi forse poteva battere anche un drago. “Affronterò Drago Mario” disse Renèe alla regina “ Va bene! Compari luce dell’oscurità!” detto ciò tra le mani della regina apparve uno scetro strano, composto da una specie di bastone con sopra una sfera nera, cioè una sfera d’ oscurità. Renèe fece un grande sospiro e ridacchiando disse “Sarebbe quello Drago Mario?” “ No aspetta e vedrai” disse la regina, a questo punto la fanciulla indietreggiò.

Continua la pluralità di soggetti e azioni, continuano i sinonimi (*Renèe, fanciulla; spronò, protestò, si preoccupò, disse*), continua l’introspezione, v’è un dialogo con transizioni varie (i sinonimi appena citati), vi sono digressioni introspettive come *Renèe pensò che diventare streletra non le sarebbe piaciuto e affrontare un drago sarebbe stato troppo pericoloso ma poi si ricordò di aver fatto cadere gli streletri in una trappola, quindi forse poteva battere anche un drago* e descrizioni, anche con elementi astratti (*una sfera d’oscurità*): *uno scetro strano, composto da una specie di bastone con sopra una sfera nera, cioè una sfera d’ oscurità*. Il tutto è molto caotico e per nulla schematico.

capitolo 8 - Il bene trionfa sempre

La regina guardò Renèe con uno sguardo maligno e disse “Hai oltrepassato la foresta per morire cara non resterai viva a lungo! Drago Mario svegliati .” No regina Viola non voglio mangiare ancora scoiattoli e uccellini! protestò il drago. “Uffa quante volte ti devo dire che mi devi chiamare Oscura non Viola! E poi non ci sono animali” proseguì la strega streletra. A questo punto davanti al trono comparve un drago con in testa una cuffia da notte, poi togliendosi la cuffia chiese “Chi è il fortunato? Questa fanciullina? ..Bene bene cominciamo!” Detto questo il drago cominciò a buttare fuori fumo, ma Renèe furba, furba per non soffocare si tolse il fiocco e si coprì bocca e naso. “Fannullone, prova con il fuoco!” tuonò la regina infuriata. Il drago sputò fuoco ma, Renèe tolse velocemente il catenaccio e gli streletri che stavano ancora spingendo riuscirono ad entrare nella sala così il fuoco si precipitò addosso a loro. Renèe rimase immobile a guardare la scena. Uno streleto infuocato si avvicinò alla regina e toccandola la fece infuocare, lei lasciò cadere lo scetro che si ruppe in mille pezzi, appena la sfera si ruppe, Drago Mario scomparve e tutto fu illuminato da un forte bagliore di luce e.....

Anche in questo capitolo v'è quasi una confusione di azioni. Si passa direttamente dalle parole della regina (poi chiamata anche *strega streletra* per variare) a quelle del drago. Per la prima volta sappiamo il vero nome della regina: *Viola*, e come vuole farsi chiamare: *Oscura*. Vi sono frasi fatte come *uffa quante volte ti devo dire che...* Il drago prima agisce parlando e solo dopo aver già agito viene presentato e descritto *con in testa una cuffia da notte*. I discorsi diretti presentano transizioni varie (*disse, protestò, proseguì, chiese, tuonò*). Si noti la pluralità di soggetti e di azioni in poco più di due righe: *uno streletra infuocato si avvicinò alla regina e toccandola la fece infuocare, lei lasciò cadere lo scetro che si ruppe in mille pezzi, appena la sfera si ruppe, Drago Mario scomparve e tutto fu illuminato...*

capitolo 9 - Renèe principessa della natura

Quando il bagliore di luce smise Renèe vide molti cambiamenti. Gli streletri tornarono valletti e damigelle, il drago tornò un gattino bianco e la regina streletra tornò la principessa della natura. "Vieni avanti Renèe sei stata coraggiosa e ci hai salvati..questa la meriti di più tu" disse la principessa della natura mettendole in testa la corona dei fiori. Subito gli stracci di Renèe si trasformarono in un bel vestito lungo azzurro con fiori rosa. Da principessa la prima cosa che fece Renèe fu di fare uscire i suoi genitori dalla prigione e far diventare Seira, Falina, Lilly e Tania damigelle di corte....e la coppia di signori? Bè loro diventarono i domestici di corte.

La parte finale è forse la più schematica, anche se conserva un fortissimo carattere descrittivo. Permane comunque una notevole pluralità di soggetti e azioni, ricompaiono i genitori della protagonista, le sue amiche e la coppia per la quale Renèe ha lavorato. Le descrizioni dei capitoli precedenti sui vestiti delle quattro amiche o sui dollari dei genitori coi quali il padre ha comprato oggetti si sono rivelate prive di funzionalità, sezioni puramente, esclusivamente descrittive. Il racconto è stato scritto da una bambina con molto talento e con evidente passione per la scrittura, è lungo, articolato, elaborato, dettagliato, ipotattico, descrittivo, vario, per nulla schematico o ripetitivo. Vi sono poche espressioni fisse rispetto alla lunghezza del testo, alcune espressioni di transizione non di rado non marcano svolte importanti nella narrazione. Le unità di significato sono prevalentemente poco lineari,

un testo così sarebbe stato impossibile da raccontare oralmente. Solo il *linguaggio scritto* ha potuto originarlo.

3) *Un Natale di bontà*³⁵³

Età: 10 anni

Era la vigilia di Natale, in un piccolo villaggio sui monti, tutto era coperto di neve. La gente aspettava la nascita di Gesu' Bambino. Le strade erano piene di persone indaffarate a comprare gli ultimi regali da mettere sotto l'albero, le vetrine addobbate di rosso ed oro, i negozi di pane e dolci erano pieni di tante bontà'. Tutta quella gente era felice, tranne una famiglia composta da mamma, papà e tre fratellini: Federico, Fabio e Fabrizio, perchè erano poveri. I tre bambini, uscirono in cortile per costruire un pupazzo di neve, quest'ultimo era un nuovo gioco perchè il cielo aveva regalato loro la neve per poter vivere il Natale indimenticabile. Il pupazzo aveva un cappello e una sciarpa vecchia, come occhi due bottoni blu e come naso un pezzo di legno. Così i tre decisero di chiamarlo "Fiocco di Neve". La notte di Natale però qualcosa di magico avvenne; mentre i tre fratellini dormivano, qualcosa li svegliò: era Fiocco di Neve che li portò nel magico paese del Natale. Era un paese tanto illuminato, con tanti alberi addobbati e tante musiche allegre, aveva tante piccole casette abitate da folletti e piccole fatine la casa più grande, con un enorme tetto rosso, era la casa di Babbo Natale. Come per magia i tre fratellini si trovavano nel luogo più fantastico. Babbo Natale li portò nella fabbrica dei giocattoli dove gli gnomi confezionavano i regali e le fatine leggevano le letterine dei bambini di tutto il mondo. Fiocco di Neve sapeva che tra le tante non c'era quella di Federico, Fabio e Fabrizio, allora Fiocco di Neve disse loro di scegliere ciò che volevano, ma i tre chiesero solo una coperta nuova per la loro mamma. La mattina di Natale, quando i bambini si svegliarono, trovarono vicino al camino, la coperta nuova e tanti regali da scartare e... vicino alla porta un pò di neve sciolta. I tre fratellini, tra sogno e realtà, erano stati premiati per la loro bontà'!

Questo racconto, con la transizione *era la vigilia di Natale*, si apre con una descrizione e con una pluralità di soggetti (*la gente, le strade, persone* – sinonimo di *gente* – *le vetrine, i negozi*) e azioni non funzionali alla vera vicenda: *tutto era coperto di neve. La gente aspettava la nascita di Gesu' Bambino. Le strade erano piene di persone indaffarate a comprare gli ultimi regali da mettere sotto l'albero, le vetrine addobbate di rosso ed oro, i negozi di pane e dolci erano pieni di tante bontà'*. La presenza di più soggetti e più azioni anche in uno stesso periodo prosegue: *la gente* era felice, tranne *una famiglia* e qui, a spezzare la linearità del costruito, che s'avrebbe continuando con la frase *perchè erano poveri*, interviene

³⁵³ Fonte: <http://lefavoleinconcorsolinventafavole.blogspot.it/2011/04/uun-natale-di-bonta-tra-sogno-e-realta.html>.

l'ampliamento descrittivo composta da *mamma, papà e tre fratellini: Federico, Fabio e Fabrizio*. *Fratellini* avrà poi dei sinonimi: *bambini, i tre, i tre fratellini, Federico, Fabio e Fabrizio*. La vera vicenda inizia senza alcuna espressione di transizione: *i tre bambini, uscirono in cortile...* Segue presto la descrizione del pupazzo di neve: *il pupazzo aveva un cappello e una sciarpa vecchia, come occhi due bottoni blu e come naso un pezzo di legno*. Al pupazzo viene dato il nome di *Fiocco di Neve*. La transizione alla sezione seguente del racconto è spezzata in due: *la notte di Natale è transizione al semplice qualcosa di magico avvenne; mentre i tre fratellini dormivano* è la transizione che davvero segna la svolta nella vicenda: *Fiocco di neve sveglia e porta via i bambini*. Segue una descrizione del paese del Natale: *era un paese tanto illuminato, con tanti alberi addobbati e tante musiche allegre, aveva tante piccole casette abitate da folletti e piccole fatine la casa più grande, con un enorme tetto rosso, era la casa di Babbo Natale*. Dopo tale ennesima descrizione prosegue la pluralità di soggetti e azioni: *i tre fratellini* si trovano in un luogo fantastico, *Babbo Natale* li porta nella fabbrica dei giocattoli, *gli gnomi* confezionano i regali, *le fatine* leggevano le letterine, *Fiocco di neve* sa poi qualcosa che prima non era stato narrato: *sapeva che tra le tante non c'era quella di Federico, Fabio e Fabrizio*. Allora funge da transizione a un discorso indiretto: *Fiocco di Neve disse loro di scegliere ciò che volevano*, ma i tre chiesero solo una coperta nuova per la loro mamma. Senza sapere come e perché il testo passa poi direttamente alla mattina di Natale, in cui i tre bambini dormono. Anche in questo caso la transizione è lunga e divisa in due (non economica): *la mattina di Natale* fa da transizione a un'altra transizione: *quando i bambini si svegliarono*.

Si considerino e confrontino ora due testi (in traduzione italiana) di Michel Foucault. Il primo testo è una trascrizione di una lezione di Foucault

fatta dai suoi allievi³⁵⁴, l'altro è un brano tratto da un'opera scritta dallo stesso Foucault³⁵⁵.

1) Ritorno sulla *parrēsia*, al punto in cui l'avevo lasciata l'anno scorso e cerco un po' di schematizzare, in questa storia della *parrēsia*, una trasformazione che mi sembra importante: e cioè il passaggio da un assetto pratico, da un diritto, da un obbligo, da un dovere di veridizione – definiti in rapporto alla città – alle istituzioni cittadine, allo statuto di cittadino, a un altro tipo di veridizione, a un altro tipo di *parrēsia*: a un tipo diverso di *parrēsia* definito non in rapporto alla città (la *polis*), ma al modo di fare, al modo di essere e di comportarsi degli individui (l'*ēthos*), anche rispetto al loro costituirsi in quanto soggetti morali. Attraverso questa trasformazione di una *parrēsia* orientata e parametrata sull'*ēthos* vorrei mostrarvi oggi come ha potuto costituirsi, almeno in alcuni suoi caratteri fondamentali, la filosofia occidentale in quanto forma di pratica del discorso vero.

Breve richiamo, per cominciare: schematico e al tempo stesso ripetitivo – perdonatemi – per chi era qui l'anno precedente, ma forse indispensabile per chiarire le cose e per riattualizzare il problema. Lo ricorderete: l'anno scorso ci eravamo occupati di *parrēsia* in ambito politico e nel contesto delle istituzioni democratiche. La parola *parrēsia* è attestata per la prima volta nei testi di Euripide. E qui il termine designa il diritto di parlare, il diritto di prendere la parola pubblicamente, di dire, in qualche modo, quel che si pensa, esprimendo la propria opinione in ambiti che interessano la città. Che qualcuno dica la sua intervenendo negli affari della città: è questo il diritto che prende il nome di *parrēsia*. Attraverso vari testi di Euripide, era stato possibile vedere, in primo luogo, che questa *parrēsia*, questo diritto di esprimere la propria opinione, non lo si possedesse se non si è cittadini di nascita. Ricordatevi di Ione, che non voleva rientrare ad Atene sotto l'apparenza di un figlio di padre non ateniese e di madre sconosciuta. Per poter esercitare la sua *parrēsia* voleva essere titolare di un diritto di nascita. In secondo luogo, era stato possibile vedere che non si possiede questo diritto di *parrēsia* quando si è esiliati in una città straniera. Ricorderete il dialogo tra Giocasta e Polinice nelle *Fenicie*. Giocasta incontra Polinice di ritorno dall'esilio e gli chiede: ma cos'è l'esilio? È qualcosa di così duro? E Polinice le risponde: certo, è la cosa più dura da sopportare, dato che nell'esilio non si è in possesso della *parrēsia*, non si ha il diritto di parlare: ognuno, insomma, si ritrova schiavo(*doulos*) dei propri padroni e non può nemmeno opporsi alla loro follia. In terzo luogo, infine, si era visto che questa *parrēsia*, anche se si è cittadini, anche se si vive nella propria città, anche se la si possiede per diritto di nascita, può essere perduta nel caso in cui, in un modo o in un altro, la propria famiglia venga compromessa da una macchia, da un disonore, da un qualunque motivo di vergogna. Avevamo citato il passo di un testo di Euripide – *Ippolito* –, laddove Fedra confessa il proprio amore e teme che questa colpa sottragga ai suoi figli il diritto di esercitare la *parrēsia*. La *parrēsia* è dunque apparsa, in tutti questi testi, come un diritto e un privilegio che appartengono all'esistenza di un cittadino ben nato, onorevole, garantendogli l'accesso alla vita politica: una vita politica intesa come possibilità di esprimere la propria opinione, contribuendo, in questo modo, alle decisioni collettive. La *parrēsia* è un diritto che va conservato a ogni costo; e un diritto da esercitare in tutti i modi possibili; è una delle forme attraverso cui si manifesta

³⁵⁴ Cf. Foucault 2011. I brani sono stati scelti aprendo il libro a caso.

³⁵⁵ Cf. Foucault 1963. I brani sono stati scelti aprendo il libro a caso.

l'esistenza libera di un libero cittadino; questa parola, 'libero', va intesa nel suo significato pieno e positivo: si tratta, qui, di una libertà che dà il diritto di esercitare i propri privilegi tra gli altri, in rapporto agli altri e sugli altri³⁵⁶.

Il testo è molto schematico, assai ripetitivo e ridondante, denso di transizioni, ricapitolazioni e di riferimenti a quanto già detto o all'attualità del momento. Vi sono riferimenti alla schematizzazione del discorso: *cerco un po' di schematizzare; breve richiamo, per cominciare: schematico e al tempo stesso ripetitivo – perdonatemi – per chi era qui l'anno precedente, ma forse indispensabile per chiarire le cose e per riattualizzare il problema; in primo luogo, in secondo luogo, in terzo luogo*. Si ripetono termini e sintagmi come *parrēsia; da un...; al...a...; ēthos; l'anno scorso/precedente; il diritto di...; città; Euripide; vita politica; libertà; etc*. Vi sono numerosi elementi di transizione, anche ripetitivi: *ritorno sulla parrēsia; al punto in cui...; e cioè; attraverso questa trasformazione; vorrei mostrarvi oggi come; breve richiamo; per cominciare; lo ricorderete; e qui; attraverso vari testi; in primo luogo, in secondo luogo, in terzo luogo; ricordatevi di Ione; ricorderete il dialogo; insomma; infine; avevamo citato; laddove; dunque; si tratta; qui*. Vi sono riferimenti a quanto già detto: *ritorno sulla parrēsia al punto in cui l'avevo lasciata l'anno scorso; breve richiamo, per cominciare: schematico e al tempo stesso ripetitivo – perdonatemi – per chi era qui l'anno precedente, lo ricorderete: l'anno scorso ci eravamo occupati di parrēsia; ricordatevi di Ione; ricorderete il dialogo; si era visto che; avevamo citato*. Vi sono dimostrativi e riferimenti all'attualità del momento: *ritorno...e cerco...; in questa storia della parrēsia; vorrei mostrarvi oggi; mi sembra; questa trasformazione di una parrēsia; breve richiamo; perdonatemi; per chi era qui; per riattualizzare; lo ricorderete; e qui; è questo il diritto; questa parrēsia; ricordatevi di...; ricorderete...; si tratta; qui*. Vi sono discorsi diretti: *ricorderete il dialogo tra Giocasta e Polinice nelle Fenicie. Giocasta incontra Polinice di ritorno dall'esilio e gli chiede: ma cos'è l'esilio? È qualcosa di così duro? E Polinice le risponde: certo, è la cosa più dura da sopportare.*

³⁵⁶ Cf. Foucault 2011, pp. 44-45.

Gli stessi elementi si ritrovano anche negli altri brani delle lezioni di Foucault trascritte dai suoi allievi³⁵⁷: si tratta di registrazioni di discorsi orali e la cosa si nota molto bene. La schematizzazione ‘*in primo luogo, in secondo luogo, in terzo luogo*’ è frequente nei brani: è una sorta di ‘marchio cognitivo’ della maniera di esporre di Foucault, come anche il ripetere i nomi, il porsi interrogativi, i modi che egli usa per la riattualizzazione di quanto già detto, etc.. Ognuno di noi eredita dalla tradizione comunicativa strumenti compositivi, come p.es. le espressioni fisse, a cui dà però una specifica e del tutto personale impronta cognitiva: è proprio l’uso che facciamo di tali strumenti tradizionali, dettato da meccanismi cognitivi, a distinguere i nostri testi da quelli degli altri³⁵⁸.

Si veda ora come le caratteristiche dell’oralità di Foucault si perdono completamente nei brani scritti dallo stesso autore:

2) I malati divengono ben presto così numerosi che bisogna pensare di costruire altri edifici ‘in certi luoghi spaziosi della nostra città e dei nostri sobborghi, segregati dai vicini’. È nata una nuova lebbra che prende il posto della prima. Non senza difficoltà, d’altra parte, né conflitti. Perché gli stessi lebbrosi hanno il loro spavento.

Essi provano ripugnanza ad accogliere questi nuovi venuti nel mondo dell’orrore: ‘*Est mirabilis contagiosa et nimis formi danda infirmitas, quam etiam detestantur leprosi et ea infectos secum habitare non premittant*’. Ma se essi hanno dei diritti più antichi di soggiornare in quei luoghi ‘segregati’, sono troppo poco numerosi per farli rispettare; i venerei, un po’ dappertutto, fanno in fretta a prender posto.

E tuttavia non saranno le malattie veneree che prenderanno nel mondo classico il ruolo che la lebbra aveva all’interno della cultura medievale. Malgrado queste prime misure di esclusione, esse prendono posto ben presto fra le altre malattie. Per amore o per forza i venerei sono ammessi negli ospedali. L’Hôtel-Dieu di Parigi li accoglie; a più riprese si tenta di scacciarli; ma tutto è inutile, essi vi dimorano e si mescolano agli altri malati. In Germania vengono costruite per loro delle case speciali, non per stabilire l’esclusione ma per assicurare la cura; i Fugger ad Augsburg fondano due ospedali di questo tipo. La città di Norimberga stipendia un medico che affermava di poter ‘*die malafrantzios vertreiben*’. Il fatto è che questo male, a differenza della lebbra, è diventato molto presto una questione medica e che spetta interamente al medico. Da ogni parte si inaugurano delle cure; la compagnia di Saint-Côme attinge dagli arabi l’uso del mercurio; all’ Hôtel-Dieu di Parigi si utilizza soprattutto la teriaca. Poi viene la gran voga del guaiaco, più prezioso dell’oro d’America, a prestar fede a Fracastoro nella sua Syphilidis e a

³⁵⁷ Cf. p.es. Foucault 2011, pp. 106-107 e pp. 229 (altri due brani). In tutti e tre i brani sono evidenti le conseguenze del *linguaggio parlato*. I brani sono stati trascritti mentre il professore parlava.

³⁵⁸ Per un approfondimento cf. pp. 249-251.

Ulrich von Hutten. Un po' dappertutto si praticano le cure sudorifiche. In breve, la malattia venerea si insedia, lungo il XVI secolo, tra le malattie che esigono una cura. Indubbiamente è irretita in un insieme di giudizi morali; ma questo orizzonte modifica solo leggermente la comprensione medica del morbo.

Fatto curioso da constatare: sotto l'influsso del mondo dell'internamento, così come esso si è costituito alla fine del XVII secolo, la malattia venerea si è in una certa misura staccata dal suo contesto medico, e si è integrata, accanto alla follia, in uno spazio morale di esclusione. Di fatto non è qui che va cercata la vera eredità della lebbra, ma in un fenomeno assai complesso e del quale la medicina si impadronirà solo dopo molto tempo.

Questo fenomeno è la follia. Ma occorrerà un lungo periodo di latenza, quasi due secoli, perché questa nuova ossessione che succede alla lebbra come paura secolare susciti al pari di essa reazioni tendenti alla separazione, all'esclusione, alla purificazione, che pure le sono apparentate in modo evidente. Prima che la follia venga dominata, verso la metà del secolo XVII, prima che vecchi riti vengano risuscitati in suo favore, essa era rimasta ostinatamente legata a tutte le più importanti esperienze della *Renaissance*³⁵⁹.

Foucault usa sinonimi p.es. *edifici, luoghi, ospedali, case speciali* oppure *malati, lebbrosi, essi, i venerei*, o anche *lebbra, malattie/a veneree/a, male, morbo, follia*. Del soggetto non si ripete il nome, ma il pronome *essi*. L'autore poi fa molte citazioni, anche in lingue diverse senza fornire traduzione: *in certi luoghi spaziosi della nostra città e dei nostri sobborghi, segregati dai vicini; est mirabilis contagiosa et nimis formi danda infirmitas, quam etiam detestantur leprosi et ea infectos secum habitare non premittant; die malafrantzios vertreiben*. Vengono lasciati impliciti molti concetti: non vengono specificati i *diritti più antichi; il ruolo che la lebbra aveva all'interno della cultura medievale*; in cosa consistevano le cure con *mercurio, teriaca, guaiaco* o le pratiche delle *cure sudorifiche*; cosa significa esattamente *a prestar fede a Fracastoro nella sua Syphilidis e a Ulrich von Hutten*; quali siano i *giudizi morali, i vecchi riti o tutte le più importanti esperienze della Renaissance*. Il brano è denso di informazioni, luoghi e date: p.es. *Hôtel-Dieu di Parigi; i Fugger ad Augsborg; Norimberga; la compagnia di Saint-Côme; XVI secolo; XVII secolo*.

Le stesse caratteristiche si riscontrano ampiamente in tutte le pagine scritte da Foucault³⁶⁰.

³⁵⁹ Cf. Foucault 1963, pp. 28-29.

³⁶⁰ Cf. altri brani di Foucault 1963, p.es. pp. 88-89 e p. 364 (pagine da me aperte a caso), ma anche ogni altra pagina del libro.

Nei brani scritti non v'è ridondanza, le ripetizioni vengono evitate attraverso l'uso accurato di sinonimi, non vi sono elementi attualizzanti né schematizzazioni facili, si nota una complessità maggiore dei costrutti, si adoperano lingue diverse, etc. Si tratta di testi con caratteristiche assai differenti, se non opposte, da quelle presenti nei brani trascritti dagli allievi di Foucault.

3.4 *Un primo accostamento riassuntivo e introduttivo: working memory ed epica orale*

La *working memory*, come ampiamente illustrato, ha ruolo prioritario e diretto nei compiti comunicativi, è responsabile dell'elaborazione e dello stoccaggio temporaneo delle nozioni nel corso dell'esecuzione dei compiti cognitivi³⁶¹; riguarda la capacità di attivare abilità motorie e reattive di diverso tipo con una buona dose di automatismo ed è direttamente coinvolta nelle operazioni di pianificazione, di comprensione e produzione linguistica – governa anche la capacità di produrre linguaggi e registri specializzati³⁶², come la dizione epica –, di acquisizione dei vocaboli³⁶³.

Sovrintende all'immagazzinaggio delle informazioni, al loro recupero e allo svolgimento di numerosissimi compiti cognitivi fra i quali parlare, raccontare, svolgere operazioni che richiedono un certo grado di automatismo (p.es. coordinare i movimenti, guidare, suonare, etc...)³⁶⁴. Essa,

³⁶¹ Riguardo alla *memoria di lavoro* cf. anche Bozzone 2005, p. 17: «Essa è la porzione della nostra memoria attiva in un dato momento, che contiene gli oggetti in uso o recentemente utilizzati. Questa porzione è limitata. Per questo solo un dato numero di oggetti potranno essere attivi ogni volta».

³⁶² Cf. Balconi 2002, pp. 85-86: «In particolare, il contributo della memoria di lavoro riguarderebbe la produzione di rappresentazioni mediante registri specializzati».

³⁶³ Cf. Balconi 2002, p. 85: «Anzi tutto, essa coincide con un sistema a capacità limitata, responsabile dell'elaborazione e immagazzinamento temporaneo delle informazioni durante l'esecuzione dei compiti cognitivi. Oltre alle funzioni di controllo attribuite all'esecutivo centrale per la pianificazione, la memoria di lavoro è coinvolta direttamente nei processi comunicativi, quali la produzione e la comprensione linguistica, nonché l'acquisizione del vocabolario». Cf. anche Pennisi – Perconti 2006, p. 138. Cf. Arduini – Fabbri 2008, p. 20: «Un altro aspetto che interessa una prospettiva cognitiva è l'automatizzazione, cioè la nostra capacità di riprodurre automaticamente certi processi. Nel linguaggio questo ovviamente ha a che fare con gli aspetti fonatori ma riguarda anche il modo in cui costruiamo strutture complesse in termini di frasi o testi».

³⁶⁴ Per la *working memory* cf. Baddeley 1995, pp. 83-113. Per alcuni fra i compiti della *working memory* cf. Baddeley – Hitch 1994, p. 485.

che ha il compito di tenere a mente i vari elementi componenti le informazioni e di metterli in relazione fra loro, costituisce una sorta di ‘torre di controllo’ delle attività cognitive³⁶⁵.

Va però ricordato che la *working memory* non nasce già ‘automatica’ ma lo diventa dopo una lunga fase di esercitazione e apprendimento³⁶⁶; si passa cioè da una fase che impiega la memoria esplicita (il ricordo volontario di un’informazione della cui presenza nella memoria il soggetto è cosciente) ad una automatica in cui l’attività da eseguire viene totalmente diretta dalla *working memory* (ossia il soggetto *sa come* svolgere una determinata operazione perché è stato influenzato da un’esperienza passata che, al momento dello svolgimento dell’operazione, non è più consapevole di ricordare coscientemente e appositamente)³⁶⁷.

Attraverso l’esperienza, come un bambino che impara a parlare e che è poi in grado di farlo senza essere cosciente che ogni volta che formula una frase sta attivando la sua memoria, il rapsodo impara a esprimersi in esametri e a

³⁶⁵ Cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 137: «La sistemazione delle informazioni secondo precise regole di classificazione avviene tramite un processo, detto ‘consolidamento’, all’interno del quale i dati immagazzinati passano da uno stadio di precarietà mnestica tipico della memoria a breve termine (MBT) ad uno di permanenza e radicamento all’interno dei circuiti cerebrali. La fase di codifica cede dunque il passo a quella di ritenzione in cui le informazioni sono mantenute e continuamente rafforzate e rielaborate dalle altre esperienze della vita all’interno della memoria a lungo termine (MLT). In passato si pensava che la MBT e la MLT fossero due magazzini separati e che le informazioni passassero dall’una all’altra attraverso la ripetizione dello stimolo. Negli ultimi decenni l’idea di MBT è stata sviluppata attraverso la nozione di *memoria di lavoro* che avrebbe la funzione ‘di tenere a mente vari elementi di informazione e di metterli in relazione fra di loro’ [Baddeley 1982, 190] e costituisce una sorta di ‘torre di controllo’ delle attività cognitive».

³⁶⁶ Cf. Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴, p. 875: «Learning is the modification of behaviour by experience. Memory is the ability of the nervous system to retain what is learned and what is experienced». Cf. Umiltà 1999², p. 360: «Sia l’emozione che l’apprendimento fanno ampio riferimento ai meccanismi della memoria». Su apprendimento e memoria cf. in particolare Umiltà 1999², pp. 359-382. Cf. Umiltà 1999², p. 362: «Si può definire l’apprendimento come un mezzo per modificare il comportamento, che tiene conto dei cambiamenti dell’ambiente in cui opera l’organismo». La componente emotiva può influenzare l’apprendimento: cf. Umiltà 1999², p. 376: «L’intervento dell’emozione nei processi di apprendimento va comunque oltre a quello del rappresentare di per sé una forma di memoria, perché l’emozione può influenzare l’apprendimento stesso».

³⁶⁷ Cf. Lancashire 2004: «Ironically, the more we do something, the less we can attend to how we do it».

raccontare le gesta di dei ed eroi servendosi degli strumenti tradizionali³⁶⁸. Attraverso l'esperienza ha automatizzato il processo cognitivo del narrare in versi; così egli sa raccontare nella lingua epica così come sa parlare nella propria lingua madre e gli è quindi possibile esprimere la propria originalità e creatività anche quando 'parla in esametri' davanti a un uditorio³⁶⁹.

La *working memory* è ciò che ci consente di continuare a parlare mentre pensiamo a cosa dire in un momento successivo³⁷⁰. Il flusso delle parole che emettiamo facendo un discorso durante un'ordinaria comunicazione è continuo e non ci fermiamo per pensare a cosa dire; mentre parliamo il nostro cervello, grazie alla *working memory*, sa già cosa stiamo per dire. È un procedimento che possiamo paragonare, per esemplificarlo, a quello della lettura: mentre leggiamo un testo scorrevole e poco complesso non facciamo delle pause dopo ogni singola parola per registrarla nella mente, generalmente pause per riflettere non ne facciamo affatto; il nostro occhio procede sempre leggendo ciò che sta più avanti di quanto abbiamo appena letto³⁷¹.

La memoria di lavoro permette così di parlare e di narrare (anche in versi) in modo continuo, automatico; essa, mentre si parla, fa tenere a mente quanto detto in precedenza e prefigura cosa dire in un momento immediatamente o di molto successivo³⁷². Le frasi ci vengono inconsciamente suggerite dai recessi della nostra mente; mentre una parte del nostro cervello ci sta facendo comunicare, un'altra sta selezionando i

³⁶⁸ Cf. Baddeley 1986, p. 196: «As a child develops, the articulatory speech programmes will become more and more efficient, and as such require progressively less monitoring by the central executive» e ancora Baddeley 1986, p. 201: «As children become older, their articulatory skills improve, either as a result of practice, maturation of the central nervous system or both».

³⁶⁹ In bilingui e poliglotti i linguaggi appresi sono ugualmente vulnerabili, ma assai meno vulnerabili rispetto a un linguaggio acquisito. A tal proposito cf. Tassinari 2005, p. 681.

³⁷⁰ Cf. Baddeley 1986, p. 51: «Consider the simple task of carrying on a conversation. It is clearly advantageous to have a language generation system which will come up with the appropriate words when required without the need for attention-demanding lexical search».

³⁷¹ Cf. Small 1997, p. 183 (che cita Cicerone, Orator, 44.150): «For as the eye looks ahead in reading, so in speaking the mind will foresee what is to follow».

³⁷² Cf. Pennisi – Perconti 2006, p. 137: «La memoria appare, quindi, come un'entità bifronte in cui quello che vede la faccia rivolta al passato viene rielaborato dalla faccia che guarda al futuro».

termini che stiamo per dire e li sta elaborando in frasi e periodi prima ancora che noi li pronunciamo³⁷³.

Quando poi, come nel racconto epico, grazie ai temi e alle formule tradizionali, una parola richiama l'altra, l'automatismo avviene con maggiore facilità³⁷⁴.

Se ci troviamo in una situazione che comporta un'espressione attenta (quindi non un'ordinaria conversazione con amici o familiari), la *working memory* e i processi cognitivi legati al recupero e alla rielaborazione delle appropriate informazioni in vista della prossima enunciazione, hanno bisogno di più tempo (si tratta pur sempre di spazi temporali brevissimi, molti, anche in caso di situazioni che richiedono un livello comunicativo molto alto, più brevi di un secondo); tale maggiore quantità di tempo per 'pensare meglio a cosa dire' viene concessa in due modi: attraverso i silenzi (pur sempre molto brevi) e attraverso la ridondanza³⁷⁵.

Le piccole pause che facciamo mentre esponiamo una relazione oralmente davanti a un uditorio o mentre conversiamo in un contesto formale servono a concedere al cervello il tempo necessario per portare alla mente le frasi da farci pronunciare: il silenzio costituisce dunque, sotto tale punto di vista,

³⁷³ Cf. quanto scrive Small 1997, p. 183 (citando a sua volta Hull 1990, pp. 123-124) a proposito del modo in cui anche una persona non vedente riesce a parlare senza interrompersi: «I now seem to have developed a way of scanning ahead in my mind, to work out what I am going to say. Everybody does this in ordinary speech; otherwise we couldn't complete a sentence. Somehow or other, and without effort, I have developed a longer perspective, and now when I am speaking I can see paragraphs coming up from the recesses of my mind. It is a bit like reading them off a scanner. While I am speaking, another part of my mind is sorting out into paragraphs what I am going to be saying in the next few minutes, and a yet more remote part is selecting alternative lines of argument from a sort of bank of material».

³⁷⁴ Cf. Rubin 1995, p. 31: «A single word bringing to mind another word, or a small set of words, provides a rapid, effortless, and often very useful way to aid recall. Even if the associated words are not recalled explicitly, they are primed and are more available as responses if needed».

³⁷⁵ Le nostre conversazioni costituiscono vere e proprie narrazioni orali: cf. Cf. Marrone – Dusi – Lo Feudo 2007, pp. 83-84. Cf. Greimas 1974, p. 286: «In generale, la comunicazione linguistica comporta una fortissima ridondanza, la quale può venir considerata come una 'perdita da recuperare', dal punto di vista dell'informazione».

una risorsa eccezionale e fondamentale perché estremamente funzionale; indica una grande concentrazione mentale³⁷⁶.

La tensione psicofisica che ci interessa mentre parliamo in contesti che richiedono un linguaggio elevato è molto più forte di quella che ci interessa nelle situazioni informali; oltre ai silenzi, un utile sistema per guadagnare il tempo per formulare bene i nostri periodi sono le ricapitolazioni e gli elementi riassuntivi di quanto già detto (dell'intero discorso o della sola sezione immediatamente precedente a ciò che si sta per dire)³⁷⁷.

Riassumere quanto già esposto concede alla mente il tempo necessario per formulare opportunamente le frasi che seguiranno, soprattutto se la sezione che esse dovranno costruire è particolarmente delicata, impegnativa, complessa; contemporaneamente permette di allentare la tensione mentale in modo da far riposare la mente, pur continuando a parlare, in vista dello sforzo successivo.

Gli elementi riassuntivi, la ridondanza in una conversazione, in una narrazione, nella presentazione orale di un testo, sono un momento di ripasso mnemonico (sia per il parlante che per il suo pubblico), di rilassamento e di preparazione (una sorta di respiro cerebrale) per prepararsi a svolgere un compito ben più faticoso nel corso dell'esposizione stessa.

In una narrazione le parti descrittive, i cambi di azione, le sezioni impegnative richiedono grande concentrazione e quindi un momento di preparazione: i silenzi o, più spesso, gli elementi riassuntivi, si situano perciò appena prima degli snodi del racconto; nell'epica omerica gli elementi riassuntivi si localizzano generalmente prima dei cambi di sequenza e si presentano come parti formulari e molto fisse³⁷⁸.

³⁷⁶ Per la funzionalità del silenzio come momento di grande concentrazione mentale cf. Anolli 2002, p. 218.

³⁷⁷ Cf. Ong 1986, p. 69-70: «Anche l'esigenza che ha l'oratore di continuare a parlare mentre pensa che cosa dire dopo, incoraggia la ridondanza».

³⁷⁸ Cf. Gary Miller 1982, p. 37: «Cognitive Science research predicts that in oral narrative innovations will predominate in regions of high formula density. The principle is that low energy language is plugged in to prepare for higher level operations. In improvisation-composition, as in discourse, innovation (change of program) demands concentration that requires high levels of energy. This predicts that innovations and unique details will tend to be surrounded by largely formulaic passages». Cf. poi Cantilena 1987, pp. 134-135:

Queste sezioni altamente funzionali e indispensabili, preparatorie e riassuntive, che servono a raccordare fra loro gli elementi del discorso, sono transizioni.

Nell'epica omerica esse sono solitamente riassuntive (riassumono la sezione narrativa che si conclude), presentano un notevole grado di formularità e rientrano in tipi limitati, ben identificabili.

Il rapsodo necessitava delle transizioni per importanti ragioni: servivano, è la loro funzione principale, per legare sequenze narrative, permettevano al cervello del cantore di recuperare il tempo e la forza necessaria per narrare una nuova sezione narrativa, rammentavano al rapsodo quanto aveva già narrato fornendogli una sorta di utile 'ricapitolazione': il ricordo di un testo è infatti di gran lunga facilitato dalla disposizione seriale degli avvenimenti dello stesso ed è giovevole ricorrere ad elementi riassuntivi anche per evitare di perdere il filo del discorso.

Le transizioni si rivelavano utilissime anche per l'uditorio, non sempre attento, riportandolo nel mezzo del racconto qualora fosse stato distratto o qualora parte di esso fosse appena arrivato³⁷⁹: la *composition in performance* dei rapsodi durava a lungo e si svolgeva non di rado in occasione di festività pubbliche, agoni, cerimonie private, matrimoni, etc³⁸⁰.

«Un'altra osservazione che Miller fa, è che le innovazioni (frasi uniche e varianti formulari) tendono a presentarsi in zone di elevata densità formale (p. 37), sulla base del principio che un linguaggio 'a bassa energia' serve a preparare le operazioni di maggiore impegno. Io credo senz'altro alla validità di questa spiegazione, e penso che sia applicabile all'economia formale, come lo stesso Miller dice rinviando ad un altro suo lavoro. In generale, penso che a questo problema vadano applicati gli stessi parametri con cui si studia l'economia del linguaggio: il che di solito gli studiosi di epica greca hanno mancato di fare».

³⁷⁹ Cf. Bertolini 1992a, p. 115: «Se ricondotta al contesto della performance, la formularità, con la sua ripetitività, appare in tutto il suo significato: da un lato agevola lo sforzo compositivo dell'aedo, dall'altro facilita la ricezione da parte dell'uditorio».

³⁸⁰ I poemi omerici offrono testimonianze di una fiorente attività poetica in età arcaica, cf. Grandolini 1996, p. 9. I rapsodi cantavano in occasione di ricorrenze religiose e festive, cf. Finley 1978, p. 29 e Aloni 1998, pp. 26-27. Per l'autorappresentazione del rapsodo nei poemi cf. Scott 1989, p. 384; Aloni 1998, pp. 42-43; Pavese 2007f, pp. 36-37. È possibile che i poemi omerici venissero recitati con una frequenza di due canti al giorno e con un ritmo di circa otto versi al minuto, come sostenuto da Notopoulos 1951, pp. 86-87. La recitazione in forma seriale si può ipotizzare anche grazie ai vv. 17-18 del canto IV dell'*Odissea* che presentano un cantore che allietta la festa di nozze alla reggia di Menelao e forse dai vv. 587-588 in cui Menelao invita Telemaco a rimanere ospite presso di lui altri undici o dodici giorni. Cf. Notopoulos 1951, p. 86: «The existence of such poems shows

Nessuno aveva l'obbligo di ascoltare il rapsodo, poteva presenziare quando più gli aggradava e dunque giungere nel mezzo del racconto, essendosi perso l'inizio o qualche sua parte. Le transizioni, poiché le trame erano note, segnalavano a chi era appena arrivato a che punto della narrazione si fosse e da che punto della narrazione fosse possibile ascoltare la voce del cantore³⁸¹.

Servivano inoltre per indurre nell'uditorio un determinato atteggiamento fruttivo: poiché erano elementi assai fissi, l'uditorio le conosceva ed era in grado di sapere se a una determinata transizione poteva seguire un passo narrativo spettacolare e di grande valore (un pezzo di bravura del rapsodo è in genere preceduto dalla transizione marcata dall'invocazione alle Muse o dall'intervento del narratore³⁸²), una sezione movimentata e probabilmente violenta³⁸³, un salvataggio divino eseguito proprio quando uno degli eroi più forti stava per morire, violando la trama stessa (le transizioni che anticipano gli interventi divini sono le *if not situations*³⁸⁴); infine, se scendeva la sera e i personaggi della narrazione andavano a coricarsi, il pubblico del cantore sapeva già che con tutta probabilità la nuova azione (e la nuova sezione narrativa) sarebbe stata introdotta dal sorgere di Aurora (transizione marcata da indicazione temporale) e che forse, assieme ai protagonisti del racconto, anche il rapsodo si sarebbe concesso un po' di riposo e di ristoro prima di riprendere la sua attività³⁸⁵.

L'epica omerica, benché ci sia giunta scritta, presenta in modo evidente tutte quelle caratteristiche già discusse che altro non sono se non le conseguenze dell'attività della *working memory* nel linguaggio parlato:

that the poet may choose to compose orally a long poem in serial form, extending the narration to a number of days, consecutive or interrupted».

³⁸¹ Cf. Notopoulos 1951, p. 92: «This is necessary not only for members of his audience, who were present at each of his recitations, but even for new members in his audience who need such threads of connexion to get their bearings in the present stage of the story».

³⁸² Cf. *infra*, § 4.3.2.6.

³⁸³ Se si tratta di una battaglia, il passo è spesso anticipato dalla transizione marcata da percezione (cf. *infra*, § 4.3.2.3), un soggetto vede il nemico avvicinarsi o uccidere un suo compagno e reagisce prontamente fuggendo o affrontandolo, dando così avvio a un'azione ricca di sangue, potenza e brutalità, che tanto piacevano e piacciono al pubblico.

³⁸⁴ Cf. *infra*, § 4.3.2.4.

³⁸⁵ Cf. a tal proposito Bertolini 1992a, p. 115.

schematicità, presenza di temi e motivi fissi, altissimo numero di formule e alta densità formulare, transizioni di tipo limitato, fisse e ricorrenti, ridondanza, assenza di sezioni esclusivamente descrittive prive di schematicità o di elementi narrativi (generalmente comuni e concreti), predominanza della paratassi, alto numero di giuntivi, unità di significato solitamente molto lineari e che sovente, nonostante si tratti di una *Kunstsprache*, è sorprendentemente possibile ricondurre a probabili, o quanto meno possibili, originarie *idea units*.

Tutte queste conseguenze del *linguaggio parlato*, dell'attività della *working memory* e del lavoro prevalentemente del lobo frontale non si riscontrano invece nei testi epici di Apollonio Rodio e Quinto Smirneo, dove invece sono evidenti le conseguenze del *linguaggio scritto*, del lavoro delle aree cerebrali a esso preposte e dei processi in esso coinvolti.

3.5 Working memory e originalità

L'epica omerica è il prodotto di una lunga tradizione orale e reca in sé elementi provenienti da luoghi ed epoche diverse³⁸⁶; lo studio per via comparativa deve essere fatto con molta prudenza e solo accostando testi affini per tipologia e origine culturale³⁸⁷. Lo studio migliore dovrebbe restare interno al testo omerico; esso deve essere analizzato sotto ogni punto di vista possibile: dizione, composizione per temi, apporti linguistici, metrica, etc.

L'analisi del testo omerico trova una nuova, interessante ed estremamente fruttuosa direzione di studio nell'applicazione ad esso delle scienze

³⁸⁶ Cf. Gary Miller 1982, p. xiii.

³⁸⁷ Cf. Gary Miller 1982, p. 1: «The error, it will be shown, is comparison with typologically and culturally different traditions» e p. 26: «To avoid further absurd comparisons, Homer must be compared with epic poems from typologically and culturally similar epic traditions that share the characteristics of the Homeric texts, and all of Homer's improvised oral characteristics must be considered together simultaneously». Cf. Cantilena 1983, p. 171: «Lesky non coglie – o sottovaluta – il fatto che Parry giunge alla 'oral poetry' attraverso Omero, e volgendosi solo in seguito, e a guisa di conferma, alla comparazione con l'epos slavo meridionale. Le indicazioni della tradizionalità e dell'oralità della poesia omerica, Parry le aveva ottenute attraverso lo studio della stessa dizione omerica». Per alcuni studi comparativi cf. Lord 1951; Lord 1960; Parry 1971; Finnegan 1976; Stolz 1976; Foley 1990.

cognitive: esaminando scientificamente ciò che avviene nel cervello umano (soprattutto nelle sedi della memoria) quando impariamo, parliamo, narriamo e vagliando i testi omerici secondo quanto ne emerge, ci si rende conto che i rapsodi non potevano che imparare la lingua e le strutture dell'epica ricorrendo agli stessi processi cognitivi con i quali avevano assimilato la prima lingua e non potevano che comporre oralmente senza aver imparato i canti a memoria; lo studio cognitivo dei testi omerici lo conferma³⁸⁸.

I poemi omerici si dimostrano quindi, innegabilmente, prodotti dell'oralità; poiché conservano tutta la loro essenza orale, si può ben ipotizzare che essi siano giunti fino a noi attraverso dettatura da parte di chi possedeva l'arte del rapsodo e quindi sapeva eseguire la *composition in performance*³⁸⁹.

Lo studio cognitivo dei sistemi di comunicazione e narrazione orale dimostrano poi che moltissimi fra i cosiddetti 'stratagemmi narrativi basilari', o meglio, 'elementari' (*flashback*, anticipazioni, suspense, etc...), che si inseriscono in ogni caso in schemi narrativi piuttosto semplici (poiché prodotti dell'oralità), rendendoli *apparentemente* assai complessi, hanno avuto origine in ambito orale e solo in un secondo momento sono passati a

³⁸⁸ P.es. densità formulare affine a quella delle espressioni convenzionali nel linguaggio parlato, frequenza dei tipi di *enjambement*, fissità di temi e motivi, altissimo numero di elementi riassuntivi (come molte transizioni, queste inoltre raggruppabili in tipi limitati e con caratteristiche costanti), ripetizioni, ricapitolazioni e loro presenza prima di sezioni del racconto nuove e/o impegnative, estrema concretezza e sequenze fisse anche nei passi descrittivi, ricorrere di numeri fissi, presenza delle risorse narrative tipiche dell'oralità (*flashback*, *suspense*, anticipazioni, etc...) in schemi narrativi semplici, etc... Tutti elementi che nel corso di questa Prima Parte del lavoro hanno trovato la loro spiegazione cognitiva che porta totalmente verso l'oralità dei poemi omerici.

³⁸⁹ Alla luce del mio studio la teoria dell'*oral dictated text* sembra essere la spiegazione migliore. Per tale teoria cf. Parry 1971 e Lord 1953. Cf. Small 1997, p. 182: «Dictating to a scribe what one has composed in one's head continued as the norm until the fourteenth century AD, when the author became the one to write down his text first». Cf. Cantilena 1997, p. 148: «I migliori studiosi oramai convergono sulla tesi degli *oral dictated texts*: ma la data di questa dettatura continua ad essere controversa». Cf. Small 1997, p. 185: «Incidentally, the English word 'dictate' and its relatives go directly back to the Latin 'dicto' which meant either our 'dictate' or – and this is significant – 'compose', because the common way of composing something was through dictation». Cf. anche Rubin 1995, p. 224. Per la teoria dell'*oral dictated text* vd. Aloni 1998, p. 77, cf. anche Bakker 1997, pp. 26-27. Cf. anche la significativa affermazione dello stesso a p. 31: «In other words, the reading of the *Iliad* is the reenactment of its writing, with the actual text as nothing more (but also nothing less) than the preservation of the actual wording».

caratterizzare la letteratura scritta³⁹⁰; anche le sezioni descrittive (come i cataloghi) si dimostrano prodotti dell'oralità³⁹¹.

Sostenere che i poemi omerici siano troppo lunghi o troppo belli per essere orali è sbagliato³⁹².

Per quanto riguarda la lunghezza, il contributo non certo empirico delle scienze cognitive dimostra non solo che la lunghezza non era un problema per il cantore ma anche che gli strumenti tradizionali e le numerose ripetizioni servivano proprio a sviluppare una narrazione che si protraeva nel tempo. Il ricorrere di formule, temi, motivi, la presenza di parti riassuntive non avrebbe avuto senso se il rapsodo avesse letto uno scritto che così sarebbe stato appesantito da *troppe* ripetizioni³⁹³; le ripetizioni erano funzionali per la composizione orale, necessarie sia per chi componeva, sia per chi ascoltava³⁹⁴.

³⁹⁰ Cf. Gary Miller 1982, p. 102. Cf. Cantilena 1983, p. 175 (che a sua volta cita Nagler 1974, p. XXIII): «Ciò che il poeta scrittore fa premeditando o rivedendo la sua opera è già stato fatto dal poeta orale nei lunghi anni di apprendistato a cui è stato sottoposto prima di aprire la bocca per cantare». Cf. Cantilena 1987, p. 137: «Miller ha il merito di mostrare come la tecnica orale si serva di schemi narrativi semplici, simmetrici, variati con espedienti elementari, e che in ciò Omero si allinea con tutti gli altri poeti orali».

³⁹¹ Cf. Gary Miller 1982, p. 6: «Some pick on verbatim repetitions in catalogs and speeches as 'evidence' that Homer was not an improvising bard, missing the point that catalogs and verbatim repetitions are precisely more characteristic of oral narrative (of all kinds) than of written composition».

³⁹² Cf. Cantilena 1983, p. 170: «L'argomento del 'troppo bello per essere orale', infatti, comporta fra gli altri rischi soprattutto quello di una riduzione arbitraria delle possibilità stilistiche e compositive della tradizione orale greca antica ai livelli documentati dalle tradizioni superstiti nel XX secolo nelle periferie del mondo alfabetizzato».

³⁹³ Cf. Elderkin 1913, p. 201: «So obvious a characteristic of Homeric style as repetition could not have passed unobserved under the eye of Apollonius, and the certain conclusion is that in the day of the artificial epic, it had come to be regarded as monotonous». Cf. Fantuzzi 1988, p. 23: «Già nel V sec. pare che la ripetizione formulare fosse avvertita come una caratteristica dei testi omerici abbastanza fastidiosa da suscitare l'ironia dei poeti comici: Cratino (fr. 355 K.-a.) motteggiò infatti Omero 'per l'uso eccessivo' (διὰ τὸ πλεονάσαι) di τὸν δ'ἀπαμειβόμενος nella formularissima frase introduttiva ai discorsi diretti τὸν δ'ἀπαμειβόμενος προσέφη».

³⁹⁴ Cf. John Foley 2002, p. 138: «Composition and reception are two sides of the same coin». Uno dei difetti attribuiti ai poemi omerici da parte di chi non ne sostiene e non ne capisce l'oralità è l'eccesso di ripetizioni. Per la considerazione non troppo benevola di cui hanno goduto nel tempo le espressioni ripetitive cf. Gorni 1993, p. 285: «Nella grande poesia vigono gli *epitheta exornantia* (l'Aurora dalle rosee dita, il domatore di cavalli Ettorre), i versi formulari, gli incisi parentetici («mi prese del costui piacer sì forte,/che, come vedi, ancor non m'abbandona»), perifrasi e pleonasmi («La concubina di Titone antico»; oppure, nei *Tristia* ovidiani, l'Ariete, il montone dal vello d'oro, «Impositamque sibi qui non bene pertulit Hellen»), interiezioni ed esclamazioni, anche in sede forte di rima («Quando rispuosi, cominciai: Oh lasso,/quanti dolci pensier, quanto desio/menò costoro al

Sia in caso di narrazione davanti a un uditorio per più giorni che in caso di dettatura per più giorni, le numerosi parti cognitivamente e narratologicamente funzionali appena menzionate sono sicuramente servite da aggancio per la prosecuzione della narrazione, o della dettatura, dopo piccole o grandi interruzioni, dal bere un sorso d'acqua al passare la notte.

Circa la bellezza dei poemi, essa non va certo a escludere l'originalità del rapsodo che, pur essendo vincolato dal metro, dall'uso di molte formule fisse e dal ripetersi degli stessi temi, aveva comunque modo di esprimere ampiamente la sua creatività, apportando anche delle modifiche e delle migliorie, che, se riscuotevano successo, potevano anche diventare elementi fissi³⁹⁵. Un rapsodo maturo era in grado di crearsi da sé un proprio patrimonio di formule accanto a quelle tradizionali³⁹⁶.

doloroso passo!»), verbi servili di necessità non evidente, come *solere* nel Petrarca (è almeno in nove incipit, *Soleano i miei penser soavemente*, o *Soleasi nel mio cor star bella et viva*, ecc.), rime obbligate o difficili, che possono offuscare la perspicuità dell'espressione. Tutti questi fatti di stile, queste figure retoriche di comune impiego vennero, a un certo punto, inesorabilmente classificati sotto l'etichetta non troppo benevola di zeppa».

³⁹⁵ Cf. Rubin 1995, p. 7: «Variability within limits can aid long-term stability in two ways. First, variability allows a singer to adapt a piece to suit individual habits and needs, and in this way to develop an easier-to-recall variant that would be less likely to disappear from the singer's repertoire than the original. Second, the ability to produce songs with variability instead of in a fixed form allows the singer to alter a piece to suit a particular audience, situation, or change in culture without distorting the basic organization». Il cantore è un poeta creativo all'interno della tradizione orale che è fluida, vincolante e aperta al tempo stesso: cf. Bertolini 1992b, p. 61. Sulla relativa libertà circa l'inserimento o lo spostamento di temi cf. Rubin 1995, p. 220. La presenza di molte formule non significa 'meccanicità'. Certo le formule tendono alla fissità e più una formula è frequente e utile, p.es. poiché particolarmente lunga, adatta a una determinata sezione del metro o espressione di un motivo ricorrente, più si fissa, ma il rapsodo era in grado di creare da sé nuove espressioni o formule per analogia. La creazione di tali espressioni inedite e originali, va ricordato, rimane comunque un fatto tradizionale perché il cantore, nel costruirle, si serviva della stessa tecnica con la quale le formule già esistenti venivano costruite; egli operava mediante analogia. Cf. Bozzone 2005, p. 56: «La tradizionalità, pertanto, si forma attraverso la ripetizione. Qualsiasi compito ripetuto genera formularità a qualche livello» e p. 58: «La tradizione epica sarà piena di formularità e scene tipiche, non tanto perché i rapsodi fossero bravi a ricordare, ma perché erano bravi a raccontare».

³⁹⁶ Cf. Cantilena 1997, p. 155: «La formula ha anche la funzione di puntello riempitivo della versificazione, ma questa funzione è derivata, non primaria. Essa, nella sua essenza peculiare, è il risultato della ripetizione tematica e della produzione analogica: ogni volta che il poeta ripete la medesima idea nelle medesime condizioni metriche, ricorrerà alle stesse parole: ma non perché ha 'memorizzato' le formule, bensì perché le regole grammaticali che ha introiettato lo porteranno a questo. Tanto è vero che il guslar maturo si crea il suo patrimonio di frasi, e dipende sempre meno da quelle imparate negli anni di apprendistato». Che sia il tema determinare le sue formule è sostenuto anche da Nagy

Il paragone con la fiaba si dimostra ancora una volta utile: raccontare una fiaba presuppone schemi fissi e ruoli ben determinati; se la fiaba che si racconta è già nota le restrizioni saranno ancora più severe. Questo però non impedisce affatto fantasia e creatività³⁹⁷.

Dunque «il cantore non è schiavo, ma padrone, della sua dizione e del suo stile»³⁹⁸; egli poteva apportare modifiche e variazioni, allungare sezioni narrative se al pubblico piacevano, impressionare i presenti aggiungendo dettagli spettacolari o cruenti, iniziare il canto da un punto qualsiasi della leggenda eroica, seguendo il suo estro o la volontà dell'uditorio³⁹⁹.

Vi è da dire poi che non tutti erano rapsodi abili e originali e che di innumerevoli di essi non si ricorda neanche il nome; il successo di un cantore era determinato non solo dal suo essere preciso, componendo le narrazioni servendosi degli strumenti della tradizione, ma anche dalla sua originalità e da caratteristiche non comuni a tutti, quali capacità, maestria, competenza e anche predisposizione per l'esercizio di tale arte⁴⁰⁰.

3.6 Conclusioni

Linguaggio orale e linguaggio scritto – col quale si intendono insieme lettura e scrittura – sono due processi molto diversi, talmente differenti che se ne può fare tranquillamente e obiettivamente distinzione anche a scopo

1996a, p. 22-23. Cf. Finnegan 1977, p. 2: «There is no reason for assuming that all oral poetry is necessarily artless, 'close to nature'».

³⁹⁷ Il narratore ha una relativa libertà nella scelta di alcuni personaggi, nell'omissione o nella ripetizione dell'una o dell'altra funzione, etc: cf. Propp 2000, p. 181.

³⁹⁸ Cantilena 1997, pp. 153-154.

³⁹⁹ Cf. Gary Miller 1982, p. 12: «The greater the number of building blocks at the disposal of the singer, the more diversified the song will be, and the longer he will be able to sing without tiring the audience by the tedium of his descriptions. The number of building blocks and the creativity in putting them together are the measure of the singer's skill. A skilled singer can extemporize any time he wants, any story desired, provided that the progression of events [plan of the story] is clear to him». Il cantore può iniziare il racconto da un punto a suo piacimento: cf. Bertolini 1992a, p. 128. Cf. Walsh 1995, p. 410: «What is unknown the second before the performance takes place – what must be found out to know what song this is to be – is where the singer will choose to begin the song». Per il rapporto fondamentale con l'uditorio cf. Jedlowski 2007 e Camerotto 2008b, p. 30: «Un fattore fondamentale della composizione orale è dato dal rapporto col pubblico, il destinatario delle storie».

⁴⁰⁰ Non tutti erano in grado di fare i cantori e non tutti i cantori erano abili: cf. Rubin 1995, p. 132. Il rapsodo esercita una vera e propria arte: cf. Mackay 1999, p. 12.

clinico. Le aree cerebrali coinvolte nei due processi sono diverse, come diverse sono le conseguenze dell'attività di tali aree riscontrabili in un testo orale da quelle riscontrabili invece in un testo scritto.

Le aree del linguaggio più importanti sono l'area di Broca e l'area di Wernicke, anche se l'importanza della prima area menzionata è maggiore. Danni all'una o all'altra area causano problemi diversi, con conseguenze differenti circa capacità di produzione e comprensione del linguaggio.

La *working memory* dirige moltissime attività cognitive: parlare, narrare, eseguire altri compiti che dopo una fase di apprendimenti ed esercizio diventano automatici, come leggere, scrivere, camminare, andare in bicicletta, guidare, suonare uno strumento, coordinare i movimenti, etc.

Il tipo di *working memory* che tuttavia è stato qui preso in considerazione è la *working memory* che governa il linguaggio. Essa è direttamente coinvolta nella produzione del linguaggio, anche di registri specializzati come può esserlo la dizione epica. La *working memory* permette alle persone di parlare e/o narrare (anche in versi) in modo continuo e automatico.

La *working memory* nel *linguaggio scritto* si limita a rendere automatici i processi di lettura e scrittura, ma non è direttamente coinvolta nella loro produzione; la funzione di riflessione attenta sulle parole, esame di esse, loro rielaborazione non le appartiene. Il linguaggio scritto nasce altrove e senza la *working memory*: essa permette solo il parziale svolgersi del *linguaggio scritto*, in quanto essa defunge ogniqualvolta sia necessario riflettere sulle parole per modificarle o rielaborarle. Il *linguaggio scritto* generalmente richiede tempo e attenta meditazione sui termini: la *working memory* è del tutto estranea a questo tipo di attività e per funzionare si basa, al contrario, su un tempo di produzione limitatissimo⁴⁰¹.

La *working memory* nel *linguaggio orale* non solo si limita a rendere automatico il processo del parlare, ma è direttamente coinvolta nella sua

⁴⁰¹ Cf. Bereiter – Scardamalia 1987, p. 69: «One of the most obvious differences between [written] composition and oral communication is the extent of planning that composition permits and sometimes requires».

produzione. Il linguaggio orale nasce nelle stesse sedi della *working memory* e nasce con essa, tanto che quando si tratta di *working memory*, generalmente, ci si riferisce principalmente proprio alla *working memory* del *linguaggio orale*.

Le sedi della *working memory* verbale sono fondamentalmente le stesse del *linguaggio parlato*.

Tale tipo di memoria, diversa dalla memoria a lungo termine, ha capacità limitata e viene agevolata nel suo compito da precisi processi cognitivi quali: schematicità, partizione della comunicazione orale in sezioni ben definite, ampio uso di frasi fatte ed espressioni fisse, numerose espressioni di transizione fisse per passare da una sequenza del discorso all'altra, ridondanza (ripetizioni, elementi di ricapitolazione, passi riassuntivi di quanto già proferito), assenza di sezioni eccessivamente descrittive, elaborate e raffinate (se vi sono descrizioni, presenza in esse di schematicità ed elementi narrativi), paratassi, numerosi elementi di coesione (come congiunzioni coordinanti), più linearità delle unità di significato rispetto al *linguaggio scritto* e presenza di *idea units* e *intonation units*.

Inoltre un testo dettato, poiché frutto del *linguaggio parlato*, ne presenta le stesse caratteristiche.

Al contrario, anche se una persona è esposta da sempre all'oralità ed è alle prime armi con la scrittura, per scrivere utilizzerà inevitabilmente le aree cerebrali e i processi cognitivi del *linguaggio scritto*, quindi la mente attiverà per forza i meccanismi del *linguaggio scritto*, differenti da quelli del *linguaggio parlato*.

Per quanto riguarda l'epica rapsodica, la *working memory* del cantore aveva bisogno di tempo per elaborare le sequenze narrative più complesse (descrizioni, cataloghi, passi contenenti innovazioni); i brevi silenzi e, soprattutto, le ricapitolazioni e le frequenti ripetizioni degli elementi tradizionali (formule, temi, motivi) avevano, oltre a quello narrativo, anche questo scopo cognitivo assai funzionale.

Il ricorrere alle scienze cognitive per esaminare *Iliade* e *Odissea*, confrontando tali poemi con altri quali *Argonautiche* e *Postomeriche*,

illumina di luce nuova lo studio dei testi omerici⁴⁰². Analizzando da molteplici punti di vista cosa avveniva nella mente del cantore si ha una prova scientifica che i poemi omerici altro non potevano essere se non un prodotto dell'oralità. La tradizione aveva agevolato i processi cognitivi della narrazione creando appositi strumenti compositivi per la creazione di un testo molto lungo. Essi tuttavia non impedivano al rapsodo di esprimere la propria originalità, pur nei limiti consentiti dal metro, dalla trama e dalle regole della composizione, originalità assai simile a quella che ogni persona può esprimere narrando una fiaba nota, altro innegabile frutto dell'oralità.

⁴⁰² Cf. Bozzone 2010, p. 15: «My aim was to signal a clear connection between the rich field of Homeric Formularity and certain domains of contemporary linguistics. The task of the Homerist, going forward, is to exploit such connections and to integrate the established knowledge of Homer with what is now known about human language more generally. In effect, one could say that Oralists were indeed pioneering: they brought to light a feature of human language, although they believed that this feature was specific to oral poetry; in fact, they were working on areas of linguistics that did not yet exist».

SECONDA PARTE
**LE CONSEGUENZE DEI PROCESSI COGNITIVI PROPRI DEL
*LINGUAGGIO PARLATO E DEL LINGUAGGIO SCRITTO***

D'ora in avanti, dal capitolo 4 al capitolo 7, saranno mostrate e discusse le conseguenze del *linguaggio orale* e della *working memory* verbale nei testi omerici e le conseguenze del *linguaggio scritto* e dell'attività delle aree a esso preposte nei testi di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo.

I testi dei tre autori saranno sempre disposti in tale ordine: *Iliade*, *Odissea*, *Argonautiche*, *Postomeriche*.

4. SCHEMATICITÀ

Con schematicità si intendono molteplici caratteristiche: struttura della narrazione semplice, per blocchi uniformi, ordinati e ricorrenti, come nel caso in cui si debba ripetere una sequenza già narrata e lo si fa ricorrendo allo stesso schema e usando gli stessi termini; presenza di espressioni fisse e ricorrenti, siano esse formule o versi di transizione; tipi di transizioni limitati, brevi e funzionali dal punto di vista narrativo e cognitivo; ripetizioni delle stesse parole per le stesse situazioni; seguire uno schema fisso anche per le descrizioni; chiarezza e linearità.

La presenza e l'assenza di schematicità saranno trattate nei paragrafi che seguono. Intanto, per un primo saggio, si prenda come esempio la sequenza narrativa dell'armarsi dell'eroe⁴⁰³.

A 330-338

κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε	330
καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπιφυρτοῖσις ἀραρυῖας·	
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσις ἔδυνεν	
οἷο κασιγνήτοιο Λυκάονος· ἤρμοσε δ' αὐτῷ.	
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον	
χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα κάκος μέγα τε στιβαρόν τε·	335
κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κύνεην εὐτυχτον ἔθηκεν	
ἵππουσιν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν·	
εἶλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ὃ οἱ παλάμησιν ἀρήρει.	

Ad armarsi è Paride. Prima attorno alle gambe l'eroe si mette le gambiere, belle, munite di argentei copricaviglia; poi intorno al petto indossa la corazza di suo fratello Licaone, gli va bene; poi s'appende alle spalle la

⁴⁰³ Per l'armarsi dell'eroe cf. Arend 1933, p. 93 e tavole 6-7, schemi 10-11; Armstrong 1958, pp. 341-344; Fenik 1968, pp. 78-79 e 191; Bannert 1988, p. 12.

spada a borchie d'argento, bronzea; poi lo scudo grande e pesante. Sulla testa pone l'elmo robusto, con coda equina: terribile sopra ondeggia il pennacchio. Prende infine un'asta robusta, che s'adatta alla mano.

Omero sembra seguire uno schema preciso:

- a) *gambiere*,
- b) *corazza*,
- c) *spada*,
- d) *scudo*,
- e) *elmo*,
- f) *asta*.

Se, come è verosimile e plausibile, Omero avesse davvero composto oralmente allora questo schema sarebbe stato depositato nella sua memoria a lungo termine e sarebbe rimasto tale e quale ogni volta che avesse dovuto narrare l'armarsi di un eroe. Eventuali ampliamenti, come in questo caso il dato che la corazza era di Licaone, non possono in alcun modo stravolgere l'ordine, lo schema essenziale dell'armarsi, perché tale schema è cognitivamente funzionale e ben radicato nella mente del cantore, come lo sono moltissimi termini che ricorreranno inevitabilmente in tale contesto. Il *linguaggio parlato* e la *working memory* hanno bisogno di schemi ripetitivi e fissi.

Lo schema si ripete?

Λ 17-46

κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλὰς ἀργυρέοισιν ἐπιφρυγίοισι ἀραρυίας·
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι εἶδυε,
τόν ποτέ οἱ Κινύρησ δῶκε ξεινήϊον εἶναι. 20
πέυθετο γὰρ Κύπρον δὲ μέγα κλέος οὔνεκ' Ἀχαιοὶ
ἔς Τροίην νήεσσιν ἀναπλεύσεσθαι ἔμελλον·
τοὔνεκά οἱ τὸν δῶκε χαριζόμενος βασιλῆϊ.
τοῦ δ' ἦτοι δέκα οἴμοι ἔσαν μέλανος κύναιοι,
δώδεκα δὲ χρυσοῖο καὶ εἴκοσι κασιτέροιο· 25
κύναιοι δὲ δράκοντες ὀρωρέχατο προτὶ δειρὴν
τρῆϊς ἐκάτερθ' ἴρισσιν εἰοικότες, ἅς τε Κρονίων
ἐν νέφει στήριξε, τέρας μερόπων ἀνθρώπων.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος· ἐν δέ οἱ ἦλοι

<p> χρύσειοι πάμφαινον, ἀτὰρ περὶ κουλεὸν ἦεν ἀργύρεον χρυσεόεισιν ἀορτήεσσιν ἀρηρός. ἄν δ' ἔλετ' ἀμφιβρότην πολυδαίδαλον ἀπίδα θοῦριν καλήν, ἣν πέρι μὲν κύκλοι δέκα χάλκεοι ἦσαν, ἐν δέ οἱ ὀμφαλοὶ ἦσαν εἴκοσι κασιτέροιο λευκοί, ἐν δὲ μέσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο. τῆ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε. τῆς δ' ἐξ ἀργύρεος τελαμῶν ἦν· αὐτὰρ ἐπ' αὐτοῦ κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δέ οἱ ἦσαν τρῆς ἀμφιτρεφέες ἐνὸς ἀχένοσ ἐκπεφυῖαι. κροατὶ δ' ἐπ' ἀμφίφαλον κυνέην θέτο τετραφάληρον ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἐνευεν. εἶλετο δ' ἄλκιμα δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῶ ὀξέα· τῆλε δὲ χαλκὸς ἀπ' αὐτόφιν οὐρανὸν εἶσω λάμπ'· ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη τιμῶσαι βασιλῆα πολυχρῦσοιο Μυκῆνης. </p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p>
---	---

Si arma Agamennone, il capo degli Achei. Prima attorno alle gambe l'eroe si mette le gambiere, belle, munite di argentei copricaviglia; poi intorno al petto indossa la corazza, quella che Cinira gli diede come dono ospitale avendo saputo che gli Achei stavano per navigare alla volta di Troia: aveva dieci strisce di smalto nero, dodici d'oro e venti di stagno, con draghi di smalto. Poi s'appende alle spalle la spada a borchie d'oro, col fodero d'argento, sospeso a ganci d'oro. Poi solleva lo scudo, grande, ornato e bellissimo: con cerchi di bronzo, borchie di stagno, smalto nero, la Gorgone come decorazione, il balteo d'argento con decorato un serpente di smalto. In testa si mette l'elmo a due cimieri e quattro ali, con coda equina: terribile sopra ondeggia il pennacchio. Prende infine due aste robuste, con acute punte di bronzo.

Lo schema a) *gambiere*, b) *corazza*, c) *spada*, d) *scudo*, e) *elmo*, f) *asta/e* si ripresenta tale e quale, nessuna variazione nell'ordine⁴⁰⁴. Vi sono ampliamenti per dare importanza al capo degli Achei. Il primo ampliamento è esattamente dove era anche nell'armarsi di Paride: a proposito della corazza. Vi sono molti termini ripetuti, versi interi, formule.

⁴⁰⁴ Cf. Fenik 1968, p. 78: Λ 15-46: «The arming of Agamemnon. The Greek general dons his armour according to a pattern that basically never varies in the Iliad. The warrior puts on greaves, breastplate, sword, shield, and helmet in that order, and then picks up his spear(s). Cf. Γ 328, Π 130, Τ 364».

Dopo aver narrato l'armarsi di Agamennone, Omero passa a raccontare anche degli scudieri che si occupano dei cavalli (vv. 47-50).

O 478-483

Ὦς φάθ', ὃ δὲ τόξον μὲν ἐνὶ κλιείησιν ἔθηκεν,
 αὐτὰρ ὃ γ' ἀμφ' ὅμοιοι κάκος θέτο τετραθέλυμον,
 κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν 480
 ἵππουσιν, δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν·
 εἶλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος ἀκαχμένον ὀξείῃ χαλκῷ,
 βῆ δ' ἰέναι, μάλα δ' ὄκα θεῶν Αἴαντι παρέεστη.

Teucro sta combattendo in battaglia, il suo arco però diviene inutile (Zeus lo rompe). È già armato, ma deve riporre l'arco e prendere altre armi da usare. La situazione è diversa perché il guerriero qui è già in battaglia armato che combatte, ma, sorprendentemente lo schema, per le armi che a Teucro mancano, resta uguale. Egli prende infatti, nell'ordine: lo scudo a quattro pelli; sulla testa pone l'elmo robusto, con coda equina: terribile sopra ondeggia il pennacchio. Afferra infine l'asta robusta, con punta di bronzo.

Lo schema mancante è preservato con ordine e termini ricorrenti, formulari e precisi: d) *scudo*, e) *elmo*, f) *asta*. È curioso che l'eroe non avesse già l'elmo in testa, ma è anche vero che se l'avesse avuto lo schema, cognitivamente funzionale proprio per il suo rigoroso ordine, sarebbe stato stravolto creando difficoltà notevoli alla *working memory*.

Π 131-144

κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
 καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
 δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι δύνε
 ποικίλον ἀστερόεντα ποδώκεος Αἰακίδαο.
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ὅμοιοι βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον 135
 χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα κάκος μέγα τε στιβαρόν τε·
 κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν
 ἵππουσιν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν.
 εἶλετο δ' ἄλκιμα δοῦρε, τά οἱ παλάμησιν ἀρήρει.
 ἔγχος δ' οὐχ ἔλετ' οἶον ἀμύμονος Αἰακίδαο 140
 βριθὺ μέγα στιβαρόν· τὸ μὲν οὐ δύνατ' ἄλλος Ἀχαιῶν
 πάλλειν, ἀλλὰ μιν οἶος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεὺς
 Πηλιάδα μελίην, τὴν πατρὶ φίλῳ πόρε Χείρων
 Πηλίου ἐκ κορυφῆς, φόνον ἔμμεναι ἠρώεσσι.

Si arma Patroclo, nel canto che costituisce il culmine della sua *Aristeia*.

Prima attorno alle gambe l'eroe si mette le gambiere, belle, munite di argentei copricaviglia; poi intorno al petto indossa la corazza a vivi colori, stellata, di Achille. Poi s'appende alle spalle la spada a borchie d'argento, bronzea; poi lo scudo grande e pesante. Sulla testa pone l'elmo robusto, con coda equina: terribile sopra ondeggia il pennacchio. Prende infine due forti aste, che s'adattano alla sua mano, ma non prende l'asta di Achille, nessuno dei Danai era in grado di brandirla, antico dono di Chirone.

Dopo aver narrato l'armarsi di Patroclo, Omero passa a raccontare anche dello scudiero che si occupa dei cavalli (vv. 145-154).

Lo schema resta uguale: a) *gambiere*, b) *corazza*, c) *spada*, d) *scudo*, e) *elmo*, f) *asta/e*⁴⁰⁵. I termini sono quelli già usati per l'armarsi di Paride e anche in questo caso l'ampliamento viene assieme alla corazza.

T 369-391

κνημῖδας μὲν προῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλὰς ἀργυρέοισιν ἐπιφυρίοισι ἀραρυίας· 370
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι ἐδυνεν.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
χάλκεον· αὐτὰρ ἔπειτα κάκος μέγα τε στιβαρόν τε
εἶλετο, τοῦ δ' ἀπάνευθε céλας γένετ' ἠύτε μήνης.
ὥς δ' ὅτ' ἂν ἐκ πόντοιο céλας ναύτησι φανήη 375
καιομένοιο πυρός, τό τε καίεται ὑψόθ' ὄρεσφι
σταθμῶ ἐν οἰοπόλῳ· τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἄελλαι
πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φίλων ἀπάνευθε φέρουσιν·
ὥς ἂπ' Ἀχιλλῆος κάκος céλας αἰθέρ' ἵκανε 380
καλοῦ δαιδαλέου· περὶ δὲ τρυφάλειαν ἀείρας
κρατὶ θέτο βριαρῆν· ἦ δ' ἀκτῆρ ὡς ἀπέλαμπεν
ἵππουσις τρυφάλεια, περιρραϊόντο δ' ἔθειραι
χρῦσαι, ἃς Ἥφαιστος ἵει λόφον ἀμφὶ θαμειάς.
πειρήθη δ' ἔο αὐτοῦ ἐν ἔντεσι δῖος Ἀχιλλεύς,
εἰ οἷ ἐφαρμόσσειε καὶ ἐντρέχοι ἀγλαὰ γυῖα· 385
τῷ δ' εὖτε πτερὰ γίγνετ', ἄειρε δὲ ποιμένα λαῶν.
ἐκ δ' ἄρα κύριγγος πατρώϊον ἐσπάσατ' ἔγχος

⁴⁰⁵ Cf. Fenik 1968, p. 191: «The arming of Patroclus is fully typical and corresponds almost exactly to the armings at Γ 328, Λ 16 and T 364. The Λ, Π and T armings are all expanded by the addition of various details, but the basic sequence, described with constantly repeated lines, is the same in all four scenes. It is thus a typical scene par excellence, one of the kind investigated by Arend, where identical actions are described in exactly or almost exactly the same words». Cf. Arend 1933, p. 93.

βριθὸ μέγα στιβαρόν· τὸ μὲν οὐ δύνατ' ἄλλος Ἀχαιῶν
 πᾶλλειν, ἀλλὰ μιν οἷος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεύς·
 Πηλιάδα μελίην, τὴν πατρὶ φίλω πόρῃ Χείρῳν 390
 Πηλίου ἐκ κορυφῆς φόνον ἔμμεναι ἠρώεσσιν·

Achille si arma: prima attorno alle gambe l'eroe si mette le gambiere, belle, munite di argentei copricaviglia; poi intorno al petto indossa la corazza; poi s'appende alle spalle la spada a borchie d'argento, bronzea; poi prende lo scudo grande e pesante, che splende come la luna. Infine si mette l'elmo, brilla come una stella, la chioma d'oro ondeggia intorno al cimiero. Per ultima prende l'asta paterna: nessuno dei Danai era in grado di brandirla, antico dono di Chirone.

Dopo aver narrato l'armarsi di Achille, Omero passa a raccontare anche degli scudieri che si occupano dei cavalli (vv. 392-395).

Lo schema resta uguale: a) *gambiere*, b) *corazza*, c) *spada*, d) *scudo*, e) *elmo*, f) *asta/e*⁴⁰⁶. I termini sono quelli già usati per l'armarsi di Paride e di Patroclo (anche per quanto riguarda l'ampliamento sull'asta).

χ 119-125
 αὐτὰρ ἐπεὶ λίπον ἰοὶ οἴστεύοντα ἄνακτα,
 τόξον μὲν πρὸς σταθμὸν ἐϋσταθέος μεγάρουιο 120
 ἔκλιν' ἐστάμεναι, πρὸς ἐνώπια παμφανόωντα,
 αὐτὸς δ' ἄμφ' ὅμοις κάκος θέτο τετραθέλυμνον,
 κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κινέην εὐτυκτον ἔθηκεν,
 ἵππουριν, δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν·
 εἶλετο δ' ἄλκιμα δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῷ. 125

Si prendano ora in esame alcuni versi dell'*Odissea*. Resterà lo stesso schema cognitivo che utilizza il cantore dell'*Iliade*?

Il contesto è diverso. Ad armarsi è Odisseo che già combatte: sta facendo strage dei pretendenti col suo arco, che però diviene inutile perché gli vengono a mancare i dardi. Deve riporre l'arco e prendere altre armi, che gli vengono prontamente procurate. Egli mette nell'ordine lo scudo a quattro

⁴⁰⁶ Cf. Armstrong 1958, p. 344: «Despite the variations in the basic formula, and there are variations as will be seen, despite these, the sequence of arming is never varied. First in order are the greaves, then the breastplate, sword, shield, helmet, and spear always regularly in this order».

PELLI, sulla testa l'elmo robusto, con coda equina: terribile sopra ondeggia il pennacchio. Afferra infine due aste robuste, con punta di bronzo.

Lo schema cognitivo è preservato con ordine e termini ricorrenti, formulari (già usati per l'armarsi di Teucro nell'*Iliade*) e precisi: d) *scudo*, e) *elmo*, f) *asta/e*. Odisseo inoltre, come Teucro, sta già combattendo e rimane con in mano un arco inutile e deve presto armarsi d'altro. Non credo sia un caso che le due situazioni siano analoghe per contesto, schema, formule e termini.

Un tale schema cognitivo minore⁴⁰⁷ così preciso, che tiene conto anche della situazione che si ripete di un guerriero il cui arco diviene inutile, porta a pensare che a narrare le due situazioni sia stata la stessa persona. Per quanto possa essere utile uno schema cognitivo e possa essere assimilato da altre persone, ne verrà inevitabilmente alterato poiché ogni individuo ha propri e unici schemi cognitivi, diversi da quelli di altri⁴⁰⁸. In questo caso non solo lo schema *scudo, elmo, asta/e* è preservato, ma è preservato nello stesso identico contesto di base.

Questo può essere un caso, anche se è difficile crederlo, ma se *Iliade* e *Odissea* presenteranno altri schemi cognitivi identici, allora, in base a quanto insegnano fisiologia e scienze cognitive, non solo sono entrambi poemi orali, ma sono anche entrambi opera dello stesso cantore.

Si veda ora come l'armarsi viene espresso da Apollonio Rodio.

Argonautiche 1.1025

τῶ καὶ τεύχεα δύντες ἐπὶ κείνῃ χεῖρα ἄειραν.

Argonauti e Dolioni combattono: i Dolioni, indossate le armi, attaccano gli Argonauti.

⁴⁰⁷ Uso per identificare tali schemi cognitivi minori anche i termini 'dettagli cognitivi', essendo essi tanto brevi.

⁴⁰⁸ È possibile che più persone adottino un paio di schemi cognitivi appartenenti a un'altra persona, qualora essi si rivelino funzionali, ma non è possibile per una mente adottare ogni schema cognitivo appartenente a una mente diversa: ogni persona ha propri schemi cognitivi funzionali che si crea da sé col tempo e con l'esperienza; se adatterà quelli di altri è molto probabile inoltre che tenderà a modificarli per renderli più funzionali al suo pensare in contesto orale.

L'armarsi qui si presenta al grado zero e non è possibile stabilire uno schema cognitivo di base.

Argonautiche 2.98-102

Οὐδ' ἄρα Βέβρυκες ἄνδρες ἀφείδησαν βασιλῆος,
ἀλλ' ἄμυδις κορύνας ἀζηχέας ἠδὲ κιγύννουσ
ἰθὺς ἀνασχόμενοι Πολυδεύκεος ἀντιάσκειν· 100
τοῦ δὲ πάρος κολεῶν εὐήκεα φάσγαν' ἑταῖροι
ἔσταν ἐρυσσάμενοι. πρῶτός γε μὲν ἀνέρα Κάτωρ

I Bebrici vogliono vendicare il loro sovrano, brandendo dure mazze e lance si scagliano contro Polluce, ma gli Argonauti sguainano le spade affilate e si pongono in mezzo facendogli da scudo.

Possiamo ipotizzare uno schema molto semplice. Per i Bebrici:

g) mazze,

f) lance⁴⁰⁹.

Per gli Argonauti:

c) spada⁴¹⁰.

Argonautiche 3.1225-1234

καὶ τότε ἄρ' Αἰήτης περὶ μὲν κτήθεσσιν ἔεστο 1225
θώρηκα στάδιον, τόν οἱ πόρεν ἐξεναρίζα
σφωιτέρης Φλεγραῖον Ἴαρος ὑπὸ χειρὶ Μίμαντα·
χρυσείην δ' ἐπὶ κρατὶ κόρυν θέτο τετραφάληρον
λαμπομένην, οἷόν τε περίτροχον ἔπλετο φέγγος
ἡελίου, ὅτε πρῶτον ἀνέρχεται Ὀκεανοῖο· 1230
ἂν δὲ πολύρρινον νόμα κάκος, ἂν δὲ καὶ ἔγχος
δεινόν, ἀμαιμάκετον· τὸ μὲν οὐδέ τις ἄλλος ὑπέστη
ἀνδρῶν ἡρώων, ὅτε κάλλιπον Ἴφρακλῆα
τῆλε παρέξ, ὃ κεν οἶος ἐναντίβιον πτολέμιξεν.

Eeta si cinge attorno al petto la *corazza* massiccia che gli ha donato Ares, dopo aver ucciso il Flegreo Mimante. Sul capo si pone l'*elmo* d'oro dai quattro cimieri, fulgido come il sole; poi prende lo *scudo* dai molti strati di cuoio e poi la *spada* tremenda, a cui nessuno degli eroi avrebbe resistito eccetto Eracle.

⁴⁰⁹ Uso la stessa lettera identificativa delle aste omeriche.

⁴¹⁰ La spada conserva la lettera c), che aveva per lo schema relativo ai versi omerici. Se in Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo vi saranno armi comuni a Omero, esse avranno dunque la stessa lettera identificativa.

Dopo aver narrato l'armarsi di Eeta, Apollonio scrive anche di Fetonte che si occupa dei cavalli (vv. 392-395).

Se vi fosse uno schema cognitivo, allora in questo caso sarebbe b) *corazza*, e) *elmo*, d) *scudo*, c) *spada*.

Argonautiche 3.1278-1283

Αἰκονίδης δ' ὅτε δὴ πρυμνήσια δῆσαν ἑταῖροι,
δὴ ῥά τότε ξὺν δουρὶ καὶ ἀσπίδι βαῖν' ἐς ἄεθλον,
νηὸς ἀποπροθορῶν, ἄμυδις δ' ἔχε παμφανόωσαν
χαλκείην πῆληκα, θοῶν ἔμπλειον ὀδόντων,
καὶ ξίφος ἀμφ' ὄμοις, γυμνὸς δέμας, ἄλλα μὲν Ἄρει
εἵκελος, ἄλλα δέ που χρυσαόρω Ἀπόλλωνι.

Giasone balza dalla nave con lancia, scudo ed elmo lucente di bronzo, pieno dei denti. Ha anche la spada legata alla spalla, era simile ad Ares e ad Apollo.

L'ordine in questo caso è f) *lancia*, d) *scudo*, e) *elmo*, c) *spada*. In nessun caso Apollonio ripete lo stesso schema o gli stessi versi nel narrare l'armarsi degli eroi.

Si osservi ora il comportamento di Quinto Smirneo.

Postomeriche 1.138-160

Ἄλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐπόρουσε ῥοδόσφυρος Ἡριγένεια,
δὴ τότε Πενθεσίλεια μέγ' ἐνθεμένη φρεσὶ κάρτος
ἐξ εὐνῆς ἀνέπαλτο καὶ ἀμφ' ὄμοις ἐδυνε
τεύχεα δαιδαλόεντα, τά οἱ θεὸς ὄπασεν Ἄρης.
Πρῶτα μὲν ἄρ' κνήμησιν ἐπ' ἀργυφέησιν ἔθηκε
κνημίδα χρυσεὰς αἰ οἱ ἔσαν εὐ ἀραρυῖαι·
ἔσκατο δ' αὖ θώρηκα παναίολον· ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοις
θήκατο κυδιόωσα μέγα ξίφος ᾧ περὶ πάντη
κουλεὸς εὔ ἦσκητο δι' ἀργύρου ἠδ' ἐλέφαντος·
ἂν δ' ἔθετ' ἀσπίδα δῖαν ἀλίγκιον ἄντυγι μήνης,
ἢ θ' ὑπὲρ Ὠκεανοῖο βαθυρροῦ ἀντέλλησιν
ἡμῖν πεπληθυῖα περιγνάμπτοις κεραίης·
τοίη μαρμαίρεσεν ἀάσπετον· ἀμφὶ δὲ κρατὶ
θήκε κόρυν κομόωσαν ἐθείρησιν· χρυσεῆσιν.
Ἦς ἢ μὲν μορόεντα περὶ χροῖ θήκατο τεύχη·
ἄστεροπῆ δ' ἀτάλαντος εἰίδετο, τὴν ἀπ' Ὀλύμπου
ἐς γαῖαν προΐησι Διὸς μένος ἀκαμάτοιο
δεικνὺς ἀνθρώποισι μένος βαρυηχεὸς ὄμβρου
ἠὲ πολυρροΐζων ἀνέμων ἄλληκτον ἰωήν.
Αὐτίκα δ' ἐγκονέουσα δι' ἐκ μεγάροιο νέεσθαι

δοιοῦς εἶλετ' ἄκοντας ὑπ' ἀσπίδα, δεξιτερῇ δὲ
ἀμφίτυπον βουπλήγα τόν οἱ Ἔρις ὄπασσε δεινὴ
θυμοβόρου πολέμοιο πελώριον ἔμμεναι ἄλλαρ.

160

Quando Erigenia dalle caviglie di rosa si leva, allora Pentesilea, con grande animo in petto, si alza dal letto e veste le armi ben fatte, che Ares le ha dato. Prima attorno alle candide gambe pone gli *schinieri* d'oro, che le si adattano bene; poi indossa la *corazza* lavorata; alle spalle adatta la *spada* rivestita da un fodero d'argento e d'avorio. Prende il possente *scudo*, simile alla luna quando si leva da Oceano. Poi indossa l'*elmo* ornato da criniera d'oro. È simile alla folgore di Zeus. Ripone poi due *dardi* sotto lo scudo e con la destra prende la *scure* a due tagli, che le ha dato Eris.

Lo schema riprende quello omerico fino all'elmo: a) *gambiere*, b) *corazza*, c) *spada*, d) *scudo*, e) *elmo*, poi però cambia: non vi sono *aste* (nello schema dunque non c'è la lettera f), ma h) *dardi* e una i) *scure*. È chiaro che Quinto Smirneo ha seguito il modello omerico, sebbene non vi sia un verso che sia uguale a quelli omerici e sebbene poi, nel corso delle *Postomeriche*, tale schema non sia più ripetuto, appunto perché Quinto scrive e le ripetizioni oltre a non essergli funzionali, gli erano anche d'intralcio e fastidio.

Postomeriche 1.223-226

δῆριν ἐς αἱματόεσσαν, ὁμοῦ δ' ἔχον ἔντεα καλά,
ἔγχεα καὶ θώρηκα εὐσθενέας τε βοείας
καὶ κόρυθα βριαράς· ἕτερος δ' ἑτέρου χροῶ χαλκῷ
ὑπτὸν ἀνηλεγέως, τὸ δ' ἐρεύθετο Τρώϊον οὕδας.

225

Gli Achei muovono a battaglia, hanno tutti belle armi: aste, corazze, scudi robusti di pelli bovine ed elmi poderosi. È battaglia.

Lo schema qui è invece: f) *aste*, b) *corazze*, d) *scudi*, e) *elmi*.

Postomeriche 2.190-193

Καὶ τότε Τρῶες ἔσαντο περὶ χροῖ δῆια τεύχη,
τοῖσι δ' ἄμ' Αἰθίοπες τε καὶ ὀππόα φῦλα πέλοντο
ἀμφὶ βίην Πριάμοιο συναγρομένων ἐπικούρων,
πανευδίη· μάλα δ' ὄκα πρὸ τείχεος ἐκσεύοντο

190

I Troiani adattano al corpo le armi funeste e con essi gli Etiopi e quanti si aggiungevano all'esercito di Priamo: alleati venuti da ogni dove.

L'armarsi è al grado zero. Non v'è possibilità di tracciare uno schema cognitivo di base.

Postomeriche 7.445-451

Υἱὸς δ' αὖτ' Ἀχιλλῆος ἐδύκετο τεύχεα πατρὸς,	445
καὶ οἱ φαίνεται πάμπαν ἀλίγκιος· ἀμφὶ δ' ἔλαφρὰ	
Ἑφαιστου παλάμῃσι περὶ μελέεσσιν ἄρῃρει,	
καὶ περ' ἐόνθ' ἑτέροισι πελώρια· τῷ δ' ἅμα πάντα	
φαίνεται τεύχεα κοῦφα· κάρη δέ οἱ οὔ τι βάρυνε	
πήληξ	450
... ἀλλὰ ἔχει καὶ ἠλίβατόν περ' ἐοῦσαν	450a
ὀηδίως ἀνάειρεν ἔθ' αἵματος ἰσχανόωσαν.	

Il figlio d'Achille veste le armi del padre e appare in tutto simile a lui. Gli si adattano bene, per gli altri sarebbero state troppo grandi, il capo non sembra gravato dall'elmo...

... Ma egli con le mani, sebbene enorme, la solleva facilmente, ancora sporca di sangue.

Purtroppo il passo è corrotto, ma con sicurezza è possibile notare come il primo elemento sia l'*elmo*. Anche in questo caso lo schema non è lo stesso.

Le armi di Achille erano state descritte nel V libro (vv. 1-120) nel seguente ordine: d) *scudo*, e) *elmo*, b) *corazza*, a) *gambiere*, c) *spada*, f) *asta*.

4.1 Sequenze narrative

La *working memory* nel *linguaggio parlato* abbisogna di schemi; anche la ripartizione del discorso o della narrazione in sezioni ben definite e coese fa parte di tale necessità.

È possibile suddividere in sezioni ben definite e coese anche ogni canto dei poemi omerici. Ogni testo, scritto o parlato, è ripartibile in sequenze, solo un testo orale presenta però sezioni schematiche cognitivamente funzionali: la mente crea dei precisi schemi cognitivi per narrare una determinata sequenza, grande o piccola che sia, e li ripete ogniqualvolta tale

sequenza narrativa debba essere raccontata. V'è sempre uno schema di base che la mente di ognuno di noi crea in modo diverso da quella degli altri, tale schema di base subirà variazioni in lunghezza, termini – anche se molti rimarranno e tenderanno a divenire fissi – e in particolari che andremo ad aggiungervi o a togliervi, ma rimarrà sempre lo stesso. Se una sua variazione presenta le stesse componenti ripetute più volte o componenti affini lo schema può considerarsi valido. Uno schema di base, se cognitivamente molto funzionale, può essere adottato, assimilato e ripetuto in contesto orale da altre persone, ma è impossibile che due persone diverse presentino sempre gli stessi schemi di base. Se uno stesso schema cognitivo di base si ritrova in ogni tipo di sezione, grande o piccola, del discorso o della narrazione in due o più testi diversi, allora non vi sono dubbi: la persona che ha composto tali testi è la stessa. Ogni persona dispone anche di schemi cognitivi minori, accostabili anche a piccoli dettagli, funzionali alla *working memory* che tende a ripetere più o meno consapevolmente e più o meno frequentemente per tutto l'arco della sua vita.

Nel sondaggio che segue saranno analizzate sequenze narrative che raccontano lo stesso argomento scelte a caso: si cercherà in ogni testo uno schema cognitivo di base e si verificherà se tale schema è ripetuto o meno. Se vi è uno schema cognitivo di base ricorrente, i testi sono conseguenza della trascrizione del *linguaggio parlato*. Se lo schema non si ripete o si ripete solo una volta con dettagli diversi, i testi sono conseguenza del *linguaggio scritto*. Se un poema presenta gli stessi schemi di base di un altro per uno o due argomenti e nessuno schema cognitivo minore o dettaglio cognitivo comune, allora è possibile che i due poemi siano frutto dello stesso autore (soprattutto se non vi sono variazioni) ma anche di autori diversi ed è certo che tali poemi siano orali. Se invece un poema presenta sempre, in ogni argomento che si va ad analizzare, gli stessi schemi cognitivi di base e in più qualche schema cognitivo minore o dettaglio cognitivo comune, allora è certo che i due poemi sono non solo frutto d'oralità, ma anche il frutto della mente di un singolo autore.

Prima del sondaggio, assai contenuto e che si limita a verificare dei fatti e che deve essere preso con estrema cautela, è doveroso ricordare che sulle sezioni del racconto di *Iliade* e *Odissea* altri studiosi hanno già svolto un eccellente lavoro di ricerca e sono giunti alla conclusione, che si rivelerà felice anche per l'esame dei testi che qui segue, che ogni canto di *Iliade* e *Odissea* è costituito da *temi*, a loro volta costituiti da *motivi*, che si susseguono nel *continuum* della narrazione grazie ai versi di transizione. Non c'è un canto dei poemi omerici che non si possa agevolmente suddividere per temi⁴¹¹.

Si è affermato anche che il cantore componeva i suoi canti davanti a un uditorio servendosi di strumenti tradizionali quali *κλέα ἀνδρῶν*⁴¹², *οἶμαι*⁴¹³, dizione epica, formule, temi e motivi ricorrenti.

«Il *tema* nell'epica eroica – che è poesia essenzialmente narrativa – è una unità di significato, che introduce nel racconto un'azione fondamentale, determinando la progressione della vicenda e del racconto. È costituito da un'azione *discreta* con un principio e una fine ben identificabili in base al personaggio o ai personaggi che ne rappresentano il soggetto principale, al tipo di azione, alla struttura e alla definizione formulare. La fine di un tema e l'inizio del successivo in genere sono marcati da versi di transizione, spesso formulari, che riprendono in sintesi gli eventi che precedono, oppure sono segnalati da indicazioni cronologiche più o

⁴¹¹ Vd. l'evoluzione degli studi sui temi dalle scene tipiche in Arendt 1933, ai primi tentativi di studio da parte di Lord 1951 e 1960, agli studi di Pavese 1991, 1993, alle precisazioni di Cantilena 1997, per arrivare infine alle ricerche di Pavese – Boschetti 2003 e di Camerotto 2003e e 2009.

⁴¹² Cf. Camerotto 2009, p. 16: «Il cantore conosce e ha a disposizione per la composizione la leggenda eroica, o meglio, per usare la formula epica, i *κλέα ἀνδρῶν*, un ampio patrimonio di storie che raccontano le vicende degli eroi, ben noto a tutti e quindi condiviso dal poeta e dal pubblico. I *κλέα ἀνδρῶν* sono la *materia* del canto eroico del rapsodo: è questa una formula onnicomprensiva, che indica l'insieme di tutte le vicende eroiche» e pp. 20-21: «Possiamo pensare ai *κλέα ἀνδρῶν* come all'insieme teorico di tutte quelle vicende degli eroi conosciute e narrate in qualsiasi genere e specie di composizione poetica, e più in particolare in tutti i poemi dell'epica eroica che sono stati composti ed eseguiti nel mondo ellenico dalle origini del genere poetico fino alle trasformazioni determinate dall'uso della scrittura per la composizione e alla nascita del poema epico letterario. Il rapsodo eredita da questa tradizione, non necessariamente coerente (non v'è un mitografo all'opera che fa tornare tutti i conti), i contenuti delle sue composizioni, le quali diventano esse stesse parte della leggenda eroica. Il rapsodo riattualizza una parte di quella tradizione e attraverso il suo canto può intervenire a modificarla o a dare maggiore fama a questa o a quella vicenda, che egli stesso può arricchire o modificare. Si tratta di un sistema della memoria e della voce, non immobile e immutabile, ma vivo e fatto di relazioni in perenne trasformazione».

⁴¹³ Cf. Camerotto 2009, p. 21: «Le forme stesse di ripresa dei materiali della leggenda, ovvero gli argomenti e la loro articolazione narrativa, sono tradizionali e sono rappresentate dalle *οἶμαι*».

meno ampie o da avverbi. Il tema è una unità *articolata*, cioè costituita di più motivi o unità di significato minori. La *dimensione* è variabile in base all'articolazione dei motivi e alla ricchezza dell'ornamentazione»⁴¹⁴.

La composizione e la narrazione si sviluppavano dunque attraverso la successione di temi (sono temi gli *Agoni*, l'*Annuncio*, l'*Aristeia* l'*Assemblea*, la *Battaglia*, il *Colloquio*, il *Congedo*, il *Consiglio dei capi*, la *Contesa*, il *Duello*, l'*Incontro*, l'*Insidia*, l'*Intervento divino*, il *Lamento*, le *Nozze*, gli *Onori funebri*, l'*Ospitalità*, la *Preghiera*, la *Punizione divina*, la *Rassegna dell'esercito*, il *Riconoscimento*, il *Ritorno*, il *Sacrificio*, il *Sogno*, la *Supplica*)⁴¹⁵.

Per quanto riguarda il motivo, esso è:

«l'unità significativa minore ed è componente del tema, ovvero i motivi rappresentano la sequenza degli elementi narrativi minimi che vanno a costituire lo sviluppo della più ampia struttura tematica. Il motivo è rappresentato di norma da un'azione semplice e per lo più identificabile in base alla presenza di un verbo e al suo significato. La dimensione del motivo può ridursi al solo verbo (più il soggetto anche se implicito) o a una frase, ma può estendersi a più frasi e a un certo numero di versi, quando è costituito da più elementi assimilabili al medesimo motivo o quando è ampliato da elementi ornamentali che non rappresentano un autonomo sviluppo dell'azione»⁴¹⁶.

Alcuni dei motivi più frequenti (taluni nella loro interezza possono fungere da transizione) sono l'allontanamento, l'arrivo, il coricarsi, il vegliare mentre gli altri dormono, la vestizione delle armi, la spoliatura delle armi, il meditare e l'essere incerti fra due possibilità, l'incitare, l'esortare, l'insultare provocando, il percepire, il morire, l'uccidere, l'infierire sul morto⁴¹⁷, etc.

È importante ricordare che il tema non è affatto uno schema cognitivo di base, bensì il suo sviluppo che può essere più o meno lungo e dettagliato.

Ora, tralasciando ripetizioni di termini e formule – che pure sono evidenti e importanti in Omero –, si passerà ad analizzare la struttura di base

⁴¹⁴ Camerotto 2001, p. 266.

⁴¹⁵ Cf. Camerotto 2001, p. 268 n. 16. Cf. Pavese 2003, pp. 70-72.

⁴¹⁶ Camerotto 2001, p. 267.

⁴¹⁷ Per l'*aikia* vd. Camerotto 2003a.

(conseguenza di uno schema cognitivo preciso, se il contesto è orale) di 72 sequenze quali la *Preghiera*, il *Sacrificio*, l'*Assemblea*. Sarà analizzata anche la struttura del *Banchetto*, che in tutti gli autori può essere interno al *Sacrificio* o da esso disgiunto.

Per Apollonio Rodio e Quinto Smirneo inoltre non è appropriato usare la parola 'temi' perché i loro libri non sono un susseguirsi di temi ben definiti, ma solo di sequenze narrative complesse, articolate, talvolta quasi confuse per via della pluralità di soggetti e azioni, che coi temi omerici e con la loro definizione hanno ben poco a che vedere. I temi omerici analizzati qui si presentano però come scene ricorrenti anche in Apollonio e Quinto, proprio per questo (per permettere il confronto) sono stati scelti.

Preghiera

1) A 33-43

ᾠς ἔφατ', ἔδεικεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπέιθετο μύθῳ·
 βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·
 πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιὼν ἠρᾶθ' ὁ γεραῖος 35
 Ἄπόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠύκομος τέκε Λητώ·
 κλυθὶ μευ ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσιν ἀμφιβέβηκας
 Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,
 Ἐμινθεῦ εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρριψα,
 ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα 40
 ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλδωρ·
 τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα κοῖτι βέλεσσιν.
 ᾠς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἄπόλλων,

Crise, spaventato dalle parole di Agamennone, va lungo la riva del mare e poi si mette in disparte. *Prega Apollo. Il discorso è diretto. Il dio lo ascolta.* Segue il tema dell'*Intervento divino* in risposta alle preghiere. È piuttosto ovvio che spesso le preghiere siano seguite da interventi divini (grandi o piccoli), ma sarà importante ritenere come dettaglio la frequenza e la presenza di questa associazione fra preghiera ed eventuale azione della divinità.

Se il testo è orale⁴¹⁸ ed è opera dello stesso autore, lo schema *di base* del tema *Preghiera* che si deve ripetere sembra dunque essere: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*⁴¹⁹, c) *ascolto da parte della divinità*. È uno schema cognitivo di base molto semplice.

2) A 450-457

τοῖσιν δὲ Χρύσης μεγάλ' εὖχετο χεῖρας ἀναχών·	450
κλυθί μευ ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσῃν ἀμφιβέβηκας	
Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσει·	
ἦ μὲν δὴ ποτ' ἐμεῦ πάρος ἔκλυες εὖξαμένοιο,	
τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἴψαο λαὸν Ἀχαιῶν·	
ἦδ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήνηνον ἐέλδωρ·	455
ἦδη νῦν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἄμυνον.	
Ἦος ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.	

La *Preghiera* si inserisce nel tema del *Sacrificio*, potrebbe variare il suo schema, invece, essendo una preghiera, resta uguale anche all'interno di un altro tema. Crise, alzando le mani, prega Apollo. Discorso diretto. Apollo lo ascolta. Dettaglio riscontrato: Apollo, al termine del *Sacrificio*, manderà un vento favorevole (v. 479).

Schema cognitivo di base: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Possibili dettagli: associazione fra Crise e Apollo, tuttavia ovvia visto il loro legame (quindi dettaglio da non considerare). Associazione fra un'azione semplice del personaggio (qui alza le mani, nel passo precedente si muove) e il tema. I dettagli hanno importanza.

3) E 114-121

δὴ τότ' ἔπειτ' ἠρᾶτο βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης·	
κλυθί μευ αἰγιόχοιο Διὸς τέκος Ἀτρυτώνη,	115

⁴¹⁸ Con 'testo orale' intendo un testo che sia conseguenza di una trascrizione di una narrazione orale.

⁴¹⁹ Cf. Slings 1994, p. 412: «We moeten ons voortdurend realiseren dat de homerische taal, hoe kunstmatig ook, is gebaseerd op de Griekse spreektaal, niet op de schrijftaal, want die was er in de tijd van Homerus helemaal niet. Welnu, in de spreektaal is het erg moeilijk om indirecte rede lang volt te houden, en het is ook onnatuurlijk. Langere passages in de indirecte rede zijn dan ook zeldzaam bij Homerus (ψ 310-343, waar Odysseus zijn omzwervingen aan Penelope beknopt vertelt, is tamelijk uitzonderlijk)».

εἶ ποτέ μοι καὶ πατρὶ φίλα φρονέουσα παρέεστη
 δῆϊφ ἐν πολέμῳ, νῦν αὖτ' ἐμὲ φίλαι Ἀθήνη·
 δὸς δέ τέ μ' ἄνδρα ἐλεῖν καὶ ἐς ὄρμην ἔγχεος ἐλθεῖν
 ὅς μ' ἔβαλε φθάμενος καὶ ἐπεύχεται, οὐδέ μέ φησι
 δηρὸν ἔτ' ὄψεσθαι λαμπρὸν φάος ἠελίοιο. 120
 Ὡς ἔφατ' εὐχόμενος· τοῦ δ' ἔκλυε Παλλὰς Ἀθήνη,

Schema cognitivo di base: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Segue il tema dell'*Intervento divino* in risposta alle preghiere dell'eroe. Siamo in un contesto di battaglia, prima della preghiera, Diomede presenta la spalla ferita da una freccia, che viene tolta da Stenelo. L'eroe è ferito, chiede alla divinità protezione e la forza di combattere (vv. 111-114).

4) K 274-295
 τοῖσι δὲ δεξιὸν ἦκεν ἐρωδιὸν ἐγγύς ὁδοῖο
 Παλλὰς Ἀθηναίη· τοὶ δ' οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσι 275
 νύκτα δι' ὄρφναίην, ἀλλὰ κλάγξαντος ἄκουσαν.
 χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθ' Ὀδυσσεύς, ἠρᾶτο δ' Ἀθήνη·
 κλυθὶ μευ αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, ἦ τέ μοι αἰεὶ
 ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίστασαι, οὐδέ σε λήθω
 κινύμενος· νῦν αὖτε μάλιτά με φίλαι Ἀθήνη, 280
 δὸς δὲ πάλιν ἐπὶ νῆας ἐυκλείας ἀφικέσθαι
 ῥέξαντας μέγα ἔργον, ὅ κε Τρώεσσι μελήσει.
 Δεύτερος αὖτ' ἠρᾶτο βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης·
 κέκλυθι νῦν καὶ ἐμεῖο Διὸς τέκος Ἀτρυτώνη·
 σπεῖό μοι ὡς ὅτε πατρὶ ἄμ' ἔσπεο Τυδείϊ δίφῳ 285
 ἐς Θήβας, ὅτε τε πρὸ Ἀχαιῶν ἄγγελος ἦει.
 τοὺς δ' ἄρ' ἐπ' Ἀσωπῷ λίπε χαλκοχίτωνας Ἀχαιοὺς,
 αὐτὰρ ὁ μειλίχιον μῦθον φέρε Καδμείοισι
 κείτ'· ἀτὰρ ἄψ ἀπιὼν μάλα μέρομερα μήκατο ἔργα
 cὺν σοὶ δῖα θεά, ὅτε οἱ πρόφρασσα παρέεστης. 290
 ὡς νῦν μοι ἐθέλουσα παρίσταο καὶ με φύλασσε.
 σοὶ δ' αὖ ἐγὼ ῥέξω βοῦν ἦνιν εὐρυμέτωπον
 ἀδμήτην, ἦν οὐ πω ὑπὸ ζυγὸν ἦγαγεν ἀνὴρ·
 τήν τοι ἐγὼ ῥέξω χρυσὸν κέρασιν περιχεύας.
 Ὡς ἔφασκεν εὐχόμενοι, τῶν δ' ἔκλυε Παλλὰς Ἀθήνη. 295

Odisseo e Diomede si armano e vanno in missione (vv. 272-273). Da destra presso la via Atena manda un airone; non lo vedevano con gli occhi, ma ne udivano il grido. Odisseo si rallegrò dell'uccello e pregò Atena, discorso diretto di Odisseo, per secondo pregò Diomede, discorso diretto di

Diomede, Atena li ascolta. Lo schema cognitivo di base cambia: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una (seconda) persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Nessun *Intervento divino*. Si nota anche un maggiore scarto fra i versi che precedono la preghiera vera e propria e quest'ultima formulata in discorso diretto. In questo passo c'è un ampliamento o possibile dettaglio cognitivo che riguarda un presagio (l'airone).

È vero che anche se lo schema di base cambia, i suoi componenti restano gli stessi che si ripetono, si tratta quasi dello schema di base raddoppiato ed era possibile raddoppiarlo nel corso della dettatura, ma è anche vero che lo schema di base è diverso dai precedenti e, volendo essere fin troppo severi (le variazioni minime come questa sarebbero infatti ammesse), è possibile che sia frutto della mente di una persona diversa dall'autore dei passi precedenti.

5) Π 231-252

εὐχετ' ἔπειτα στας μέσῳ ἔρκαϊ, λείβε δὲ οἶνον
οὐρανὸν εἰκανιδῶν· Δία δ' οὐ λάθε τερπικέραυνον·
Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε Πελασγικὲ τηλόθι ναίων
Δωδώνης μεδέων δυχχειμέρου, ἀμφὶ δὲ Σελλοὶ
κοὶ ναίουσ' ὑποφῆται ἀνιπτόποδες χαμαιεῦναι, 235
ἡμὲν δὴ ποτ' ἐμὸν ἔπος ἔκλυες εὐξαμένοιο,
τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἵψασα λαὸν Ἀχαιῶν,
ἦδ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήηνον ἐέλδωρ·
αὐτὸς μὲν γὰρ ἐγὼ μενέω νηῶν ἐν ἀγῶνι,
ἀλλ' ἔταρον πέμπω πολέειν μετὰ Μυρμιδόνεσσι 240
μάρνασθαι· τῷ κῦδος ἅμα πρόες εὐρύοπα Ζεῦ,
θάραυνον δέ οἱ ἦτορ ἐνὶ φρεσίν, ὄφρα καὶ Ἔκτωρ
εἴσεται ἢ ῥα καὶ οἷος ἐπίσσηται πολεμίζειν
ἡμέτερος θεράπων, ἧ οἱ τότε χεῖρες ἄαπτοι
μαίνονθ', ὀππότε ἐγὼ περ ἴω μετὰ μῶλον Ἄρηος. 245
αὐτὰρ ἐπεὶ κ' ἀπὸ ναῦφι μάχην ἐνοπήν τε δίηται,
ἀσκηθῆς μοι ἔπειτα θαὸς ἐπὶ νῆας ἵκοιτο
τεύχεσί τε ξὺν πᾶσι καὶ ἀγχεμάχοις ἐτάροισιν.
Ἦς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεύς.
τῷ δ' ἕτερον μὲν ἔδωκε πατήρ, ἕτερον δ' ἀνένευσε· 250
νηῶν μὲν οἱ ἀπώσασθαι πόλεμόν τε μάχην τε
δῶκε, κόον δ' ἀνένευσε μάχης ἐξαπονέεσθαι.

Achille sta libando a Zeus, prega guardando il cielo e la preghiera non sfugge a Zeus. Discorso diretto. Ascolto da parte di Zeus. Sebbene il tema sia abbastanza lungo e articolato e l'eroe stia svolgendo una libagione, lo schema di base resta: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Ritroviamo anche il dettaglio del personaggio che agisce appena prima di pregare (in questo caso Achille liba il vino e guarda il cielo). Ritorna anche la possibile coda: l'azione del dio che tuttavia è tema a sé (*Intervento divino*).

6) Π 513-527

εὐχόμενος δ' ἄρα εἶπεν ἐκηβόλω Ἀπόλλωνι·
κλῦθι ἄναξ ὅς που Λυκίης ἐν πίονι δήμῳ
εἶς ἢ ἐνὶ Τροίῃ· δύνασαι δὲ κὺ πάντος ἀκούειν 515
ἀνέρι κηδομένῳ, ὡς νῦν ἐμὲ κῆδος ἰκάνει.
ἔλκος μὲν γὰρ ἔχω τόδε καρτερόν, ἀμφὶ δέ μοι χεῖρ
ὀξεῖης ὀδύνης ἐλήλαται, οὐδέ μοι αἶμα
τερσῆναι δύναται, βαρῦθει δέ μοι ὄμος ὑπ' αὐτοῦ·
ἔγχεο δ' οὐ δύναμαι χεῖρ ἔμπεδον, οὐδὲ μάχεσθαι 520
ἐλθῶν δυσμενέεσσιν. ἀνήρ δ' ὄριτος ὄλωλε
Καρπηδῶν Διὸς υἱός· ὃ δ' οὐ οὗ παιδὸς ἀμύνει.
ἀλλὰ κὺ πέρ μοι ἄναξ τόδε καρτερόν ἔλκος ἄκεσσαι,
κοίμησον δ' ὀδύνας, δὸς δὲ κράτος, ὄφρ' ἐτάροισι
κεκλόμενος Λυκίοισιν ἐποτρύνῃ πολεμίζειν, 525
αὐτός τ' ἀμφὶ νέκυσσι κατατεθνηῶτι μάχωμαι.
Ἦς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.

Glauco prega Apollo. Discorso diretto. Apollo lo ascolta. Lo schema di base è sempre: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. In più, il contesto è di battaglia ed è interessante fare un confronto col punto 3 per vedere se vi sono anche dettagli in comune. Vi sono tutti: Glauco è ferito a un arto (come Diomede), da una freccia (come Diomede) e prega il dio di guarirlo e dargli la forza di combattere (come Diomede). Come nel caso di Diomede, anche Glauco viene sanato dalla divinità.

A parte K, dall'analisi, ancora agli inizi, *sembra* che tutti gli altri brani dell'*Iliade* qui visti siano testi orali opera dello stesso autore.

Lo schema di base resisterà pure nell'*Odissea*? Resisterà anche qualche dettaglio?

1) β 260-267

Τηλέμαχος δ' ἀπάνευθε κιὼν ἐπὶ θίνα θαλάσσης, 760
χεῖρας νιψάμενος πολιῆς ἀλός, εὖχετ' Ἀθήνη·
κλυθί μευ, ὃ χθιζὸς θεὸς ἦλυθεσ ἡμέτερον δῶ
καί μ' ἐν νηϊ κέλευσας ἐπ' ἠεροειδέα πόντον,
νόστον πευσόμενον πατρὸς δὴν οἰχομένοιο,
ἔρχεσθαι· τὰ δὲ πάντα διατρίβουσιν Ἀχαιοί, 765
μνηστῆρες δὲ μάλιττα, κακῶς ὑπερηνορέοντες.
ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, σχεδόθεν δέ οἱ ἦλθεν Ἀθήνη⁴²⁰,

Telemaco va lungo la riva del mare, lava le mani e prega Atena, discorso diretto, Atena gli va vicino.

Poiché Atena è costantemente presente, va e viene da Telemaco sotto spoglie diverse, lo segue attentamente e lo rende più bello (v. 12), è abbastanza comprensibile il fatto che non si trovi la componente *ascolto da parte della divinità*⁴²¹, è ovvio che Atena ascolta la preghiera seguendo sempre Telemaco con molta attenzione. Lo schema di base in questo caso è a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, d) *intervento da parte della divinità*. Interessante il dettaglio dell'eroe che per pregare si sposta lungo la riva del mare, come Crise (punto 1 dell'*Iliade*). Vediamo se lo schema resta questo, quindi diverso da quello dell'*Iliade*, o se s'è trattato d'una eccezione (la variazione è lieve: da 'ascolto' a 'intervento') cui s'è potuta trovare una facile spiegazione.

2) δ 758-767

ὣς φάτο, τῆς δ' εὔνησε γόον, σκέθε δ' ὄσσε γόοιο.
ἢ δ' ὑδρηναμένη, καθαρὰ χροῖ εἶμαθ' ἔλοῦσα,
εἰς ὑπερῷ ἀνέβαινε σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξίν, 760
ἐν δ' ἔθετ' οὐλοχύτας κανέφ, ἠρᾶτο δ' Ἀθήνη·
κλυθί μευ, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, Ἀτρυτώνη,
εἴ ποτέ τοι πολύμητις ἐνὶ μεγάροισιν Ὀδυσσεὺς
ἦ βοὸς ἦ ὄϊος κατὰ πίονα μηρία κῆε,
τῶν νῦν μοι μῆραι καί μοι φίλον υἷα κάωσον, 765
μνηστῆρας δ' ἀπάλαλκε κακῶς ὑπερηνορέοντας.
ὣς εἶπουσ' ὀλόλυξε, θεὰ δέ οἱ ἔκλυεν ἄρης.

⁴²⁰ Σχεδόθεν δέ οἱ ἦλθεν è una formula interessante che introduce l'intervento di un dio (spesso sotto false sembianze).

⁴²¹ Il motivo dell'ascolto del dio ritorna altrove nell'*Odissea*, quindi si tratta di un'alternativa nella composizione.

Penelope smette di piangere, si lava e indossa una veste pulita, sale al piano superiore con le ancelle. Prega Atena, discorso diretto, la dea sente la preghiera. Lo schema ritorna il consueto: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Singolare il dettaglio di Penelope che grida.

3) ε 444-451

ἔγνω δὲ προορέοντα καὶ εὖξατο ὄν κατὰ θυμόν·
 κλῦθι, ἄναξ, ὅτις ἐσσί· πολύλλικτον δέ σ' ἰκάνω 445
 φεύγων ἐκ πόντοιο Ποσειδάωνος ἐνιπάς.
 αἰδοῖός μὲν τ' ἐστὶ καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν,
 ἀνδρῶν ὅς τις ἴκηται ἀλώμενος, ὡς καὶ ἐγὼ νῦν
 κόν τε ῥόον κά τε γούναθ' ἰκάνω πολλὰ μογήσας.
 ἀλλ' ἐλέαιρε, ἄναξ· ἰκέτης δέ τοι εὖχομαι εἶναι. 450
 ὡς φάθ', ὁ δ' αὐτίκα παῦσεν ἐὼν ῥόον, ἔσχε δὲ κῦμα,

Odisseo arriva alla foce di un fiume, prega il fiume con un discorso diretto, il fiume ferma la corrente e lo accoglie.

Si ripresenta lo schema cognitivo a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, d) *intervento da parte della divinità*. Anche in questo caso, poiché Odisseo è di fatto nel fiume resta elemento implicito che il fiume lo ascolti, ma bisogna prendere atto che lo schema presenta la variante già vista al punto 1 dell'*Odissea*.

4) ζ 323-328

αὐτίκ' ἔπειτ' ἤρᾱτο Διὸς κούρη μέγαλοιο·
 κλῦθί μοι, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, Ἄτρυτόνη·
 νῦν δὴ πέρ μευ ἄκουσον, ἐπεὶ πάρος οὐ ποτ' ἄκουσας 325
 ῥαιομένου, ὅτε μ' ἔρραιε κλυτὸς ἐννοσίγαιος.
 δός μ' ἐς Φαίηκας φίλον ἐλθεῖν ἢ δ' ἐλεεινόν.
 ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Παλλὰς Ἀθήνη·

Odisseo prega Atena con un discorso diretto, la dea lo sente.

In questo caso invece ritorna lo schema consueto a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Ritornano i termini già visti nell'*Iliade*, ritorna il dettaglio dell'intervento divino dopo la preghiera: Atena non gli apparve visibile per paura. In ogni caso si dà notizia dell'agire della divinità.

5) ι 526-536

ὣς ἐφάμην, ὁ δ' ἔπειτα Ποσειδάωνι ἄνακτι
εὖχετο, χειρ' ὀρέγων εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα·
κλῦθι, Ποσειδάων γαιήοχε κυανοχαῖτα·
εἰ ἐτεόν γε κός εἰμι, πατήρ δ' ἐμός εὖχεται εἶναι,
δὸς μὴ Ὀδυσσεῖα πτολιπόρθητον οἴκαδ' ἰκέσθαι, 530
υἴὸν Λαέρτεια, Ἰθάκῃ ἐνὶ οἴκῳ ἔχοντα,
ἀλλ' εἴ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἴκον ἐυκτίμενον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν,
ὄψε κακῶς ἔλθοι, ὀλέσας ἅπο πάντας ἐταίρους,
νηὸς ἐπ' ἀλλοτρίης, εὖροι δ' ἐν πῆματα οἴκῳ. 535
ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε κυανοχαίτης.

Polifemo alza le mani al cielo e prega (discorso diretto) Poseidone, il dio lo ascolta.

Lo schema è il solito: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Ritorna il dettaglio dell'alzare le mani al cielo già visto all'esempio 2 dell'*Iliade*.

6) υ 91-104

ὣς ἔφατ', αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἤλυθεν Ἥως.
τῆς δ' ἄρα κλαιούσης ὅπα σύνθετο δῖος Ὀδυσσεύς·
μερμήριξε δ' ἔπειτα, δόκησε δέ οἱ κατὰ θυμὸν
ἦδη γινώσκουσα παρεστάμεναι κεφαλῆφι.
χλαῖναν μὲν συνελὼν καὶ κῶεα, τοῖσιν ἐνεῦδεν, 95
ἐς μέγαρον κατέθηκεν ἐπὶ θρόνου, ἐκ δὲ βοεῖην
θῆκε θύραζε φέρον, Διὶ δ' εὖξατο χειρᾶς ἀναχών·
Ζεῦ πάτερ, εἴ μ' ἐθέλοντες ἐπὶ τραφερῆν τε καὶ ὑγρῆν
ἦγετ' ἐμὴν ἐς γαῖαν, ἐπεὶ μ' ἐκακώσατε λίην,
φήμην τίς μοι φάσθω ἐγειρομένων ἀνθρώπων 100
ἐνδοθεν, ἔκτοθεν δὲ Διὸς τέρας ἄλλο φανήτω.
ὣς ἔφατ' εὐχόμενος· τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεὺς,
αὐτίκα δ' ἐβρόντησεν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου,
ὕψοθεν ἐκ νεφέων· γήθησε δὲ δῖος Ὀδυσσεύς.

Arriva Aurora e Odisseo sente sua moglie piangere. Prende le pelli del giaciglio, le ripone e poi alza le mani e prega Zeus. Discorso diretto. Zeus ascolta la preghiera e tuona dall'Olimpo. Odisseo gioisce.

Lo schema rimane: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Segue l'intervenire del dio

tuonando. Alzare le mani è certo un gesto proprio del pregare, ma è anche un dettaglio che ricorre.

Nel breve sondaggio sull'*Odissea* si sono trovati due schemi cognitivi per il tema della *Preghiera*. Il secondo schema trovato però, che prevede l'intervento della divinità senza la componente dell'ascolto è facilmente esplicabile, anche dal punto di vista cognitivo: se il dio e l'eroe sono già in stretto contatto l'ascolto della preghiera è più che ovvio.

In ogni caso, poiché sostengo la tesi dell'oralità di *Iliade* e *Odissea* e non voglio che questo influenzi la mia analisi, ho cercato di essere più severa con Omero e più indulgente verso Quinto Smirneo e Apollonio Rodio: considero la variante come schema cognitivo altro, diverso dallo schema cognitivo prevalente. Quindi, ripeto, sono stati trovati due schemi cognitivi di base, dei quali uno nettamente prevale.

Visti anche i termini e i motivi un poco più raffinati nell'*Odissea*, sarei propensa a pensare che i due poemi omerici siano opera di un solo autore, ma che fra i due vi sia una distanza temporale in cui il cantore ha avuto modo di affinare molto la sua arte. È ancora molto presto per essere inclini all'unicità dell'autore, non è troppo presto invece per constatare che esistono schemi cognitivi di base che vengono sempre rispettati e ripetuti (a parte K), e per essere dunque inclini almeno a congetturare l'oralità dei due poemi, inclinazione che diverrà più forte una volta verificato cosa accade in Apollonio Rodio e Quinto Smirneo. Il primo sondaggio fa dunque lievissimamente propendere per l'oralità e per l'unicità dell'autore. Ma tutto è ancora prematuro, si è visto troppo poco. Potrebbe essere anche che l'*Iliade* sia stata composta da un autore e l'*Odissea* da un altro che ha adottato come schema di base prevalente uno schema cognitivo molto funzionale nell'*Iliade*. Per l'unicità dell'autore deve esserci alta corrispondenza in tutti i temi.

Esaminiamo ora che succede nei testi che siamo sicuri siano stati scritti e di cui sappiamo per certo la totale paternità. Un testo scritto, proprio perché frutto dei processi mentali e cognitivi del *linguaggio scritto*, non dovrebbe

presentare alcuno schema cognitivo ricorrente, può capitare che si ripeta magari una volta o due nel corso di tutta l'opera, ma se si ripete allora la ripetizione è rarissima.

1) *Argonautiche* 1.247-249

ᾠς φάσαν ἔνθα καὶ ἔνθα κατὰ πτόλιν· αἱ δὲ γυναῖκες
πολλὰ μάλ' ἀθανάτοισιν ἐς αἰθέρα χεῖρας ἄειρον,
εὐχόμεναι νόστοιο τέλος θυμηδὲς ὀπάσσαι.

Le donne alzano le braccia al cielo e pregano gli immortali di concedere agli eroi il ritorno. Il discorso è indiretto.

Se dunque Apollonio avesse composto oralmente avrebbe dovuto far prevalere lo schema cognitivo di base di una preghiera in discorso indiretto, brevissima e costituita dalla componente e) *più soggetti pregano gli dei* con il ritornare anche sporadico del dettaglio cognitivo dell'alzare le braccia al cielo.

2) *Argonautiche* 1.410-425

εὔχετο κεκλόμενος πατρώιον Ἀπόλλωνα·	410
Κλυθὶ ἄναξ Παγαδάς τε πόλιν τ' Αἰκωνίδα ναίων	
ἡμετέροιο τοκῆος ἐπώνυμον, ὅς μοι ὑπέστης	
Πυθοῖ χρειομένῳ ἄνυσιν καὶ πείραθ' ὁδοῖο	
σημανέειν, αὐτὸς γὰρ ἐπαίτιος ἔπλευ ἀέθλων·	
αὐτὸς νῦν ἄγε νῆα σὺν ἄρτεμέεσσιν ἐταίροισι	415
κεῖσέ τε καὶ παλίνορσον ἐς Ἑλλάδα. σοὶ δ' ἂν ὀπίσσω	
τόσσων ὅσσοι κεν νοστήσομεν ἀγλαὰ ταύρων	
ἰρὰ πάλιν βωμῷ ἐπιθήσομεν, ἄλλα δὲ Πυθοῖ,	
ἄλλα δ' ἐς Ὀρτυγίην ἀπερείσια δῶρα κομίσσω·	
νῦν δ' ἴθι, καὶ τήνδ' ἦμιν, Ἐκηβόλε, δέξο θυηλήν,	420
ἦν τοι τῆςδ' ἐπίβαθρα χάριν προτιθείμεθα νηός	
πρωτίστην· λύσαιμι δ', ἄναξ, ἐπ' ἀπήμονι μοίρῃ	
πείματα σὴν διὰ μῆτιν· ἐπιπνεύσειε δ' ἀήτης	
μείλιχος, ᾧ κ' ἐπὶ πόντον ἐλευσόμεθ' εὐδιόωντες.	
ᾠ, καὶ ἅμ' εὐχολῆ προχύτας βάλε. τὸ δ' ἐπὶ βουσίην	425

Giasone, che sta svolgendo un sacrificio, prega Apollo. Discorso diretto. Sparge l'orzo (il sacrificio prosegue).

Tutto è diverso. Il primo presunto schema cognitivo è saltato *in toto*, non resta niente (in Omero anche nelle varianti, gli schemi più rari restavano simili ai prevalenti). Ipotizziamo dunque per Apollonio un secondo ipotetico

schema cognitivo di base secondo questo brano: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*.

3) *Argonautiche* 1.885-910

εὐχόμεναι μακάρεσσιν ἀπήμονα νόκτον ὀπάσσαι.	885
ὣς δὲ καὶ Ὑψιπύλη ἠρήσατο, χειῖρας ἐλοῦσα	
Αἰκονίδεω, τὰ δέ οἱ ῥέε δάκρυα χήτει ἰόντος·	
Νίσσεο, καὶ σε θεοὶ σὺν ἀπηρέειν αὐτίς ἐταίροις	
χρῦσειον βασιλῆι δέρος κομίσειαν ἄγοντα,	
αὐτῶς ὡς ἐθέλεις καὶ τοι φίλον. ἦδε δὲ νῆρος	890
κῆπτρά τε πατρὸς ἐμεῖο παρέσσεται, ἦν καὶ ὀπίσσω	
δὴ ποτε νοστήσας ἐθέλης ἄψορρον ἰκέσθαι·	
ῥηδίως δ' ἂν ἐοῖ καὶ ἀπείρονα λαὸν ἀγείραις	
ἄλλων ἐκ πολίων. ἀλλ' οὐ σύγε τήνδε μενοιπνὴν	
σχήσεις, οὔτ' αὐτὴ προτιόσσομαι ὧδε τελεῖσθαι·	895
μνώε μήν, ἀπεών περ ὁμῶς καὶ νόστιμος ἦδη,	
Ὑψιπύλης· λίπε δ' ἡμῖν ἔπος, τό κεν ἐξανύσαιμι	
πρόφρων, ἦν ἄρα δὴ με θεοὶ δώσωι τεκέσθαι.	
Τὴν δ' αὖτ' Αἰκονος υἱὸς ἀγαιόμενος προσέειπεν·	
Ὑψιπύλη, τὰ μὲν οὕτω ἐναίσιμα πάντα γένοιτο	900
ἐκ μακάρων· τὴν δ' ἐμέθεν πέρι θυμὸν ἀρείω	
ἴσχων, ἐπεὶ πάτρην μοι ἄλις Πελῖας ἔκητι	
ναιετάειν· μούνον με θεοὶ λύσειαν ἀέθλων.	
εἰ δ' οὐ μοι πέπρωται ἐς Ἑλλάδα γαῖαν ἰκέσθαι	
τηλοῦ ἀναπλώοντι, σὺ δ' ἄρσενά παῖδα τέκῃαι,	905
πέμπε μιν ἠβήσαντα Πελαγίδος ἔνδον Ἴωλκοῦ	
πατρί τ' ἐμῶ καὶ μητρὶ δύης ἄκος, ἦν ἄρα τούγ γε	
τέτμη ἔτι ζώνοντας, ἴν' ἀνδιχα τοῖο ἀνακτος	
σφοῖσιν πορύνωνται ἐφέστιοι ἐν μεγάροισιν.	
Ἔη, καὶ ἔβαιν' ἐπὶ νῆα παροίτατος. ὣς δὲ καὶ ἄλλοι	910

Le donne di Lemno pregano gli dei. Anche Issipile fa una preghiera, stringendo le mani a Giasone e piangendo, Giasone le risponde e poi sale sulla nave.

Anche in questo terzo caso tutto cambia: si parte con il primo schema cognitivo indiretto *più soggetti pregano gli dei* che prosegue però poi con *introduzione alla preghiera*, *discorso diretto di una persona*, *discorso diretto di una (seconda) persona*. La preghiera di Issipile è molto particolare, è rivolta agli dei, ma anche a Giasone. Dovremmo dunque ipotizzare un terzo schema doppio: e) *più soggetti pregano gli dei in discorso indiretto*, a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, b) *discorso diretto di una (seconda) persona*.

preghiera, b) discorso diretto di una persona, d) intervento da parte della divinità.

Gli schemi cognitivi di base erano ipotetici e sono stati sempre trovati ragionando per assurdo, di fatto non esistono. Non sono funzionali ai processi mentali del *linguaggio scritto*. Non v'è dubbio che Apollonio scrive, ma questo già si sapeva anche fin troppo bene. Il sondaggio mira soprattutto a mostrare l'abissale differenza fra gli ipotetici fasulli schemi cognitivi di base di Apollonio Rodio e quelli davvero presenti e funzionali nei poemi omerici.

Ora vediamo cosa succede in Quinto Smirneo.

1) *Postomeriche* 1.182-202

Καὶ τότε δὴ Κρονίωνι πολυτλήτους ἀναείρας
 χεῖρας Λαομέδοντος ἐὺς γόνος ἀφνειοῖο
 εὐχετ' ἐς ἱερὸν ἠὲ τετραμμένος Ἰδαίοιο
 Ζηνὸς δὲ Ἴλιον αἰὲν ἐοῖς ἐπιδέρεται ὄσσοις· 185
 Κλυθι, πάτερ, καὶ λαὸν Ἀχαιῶκόν ἡματι τῷδε
 δὸς πεσέειν ὑπὸ χερσὶν Ἀρηιᾶδος βασιλείης,
 καὶ δὴ μιν παλίνορσον ἐμὸν ποτὶ δῶμα κάσων
 ἀζόμενος τεδὸν υἷα πελώριον ὄβριμον Ἄρην
 αὐτὴν θ', οὐνεκ' εἴοικεν ἐπουρανίησι θεῆσιν 190
 ἐκπάγλως καὶ σεῖο θεοῦ γένος ἐστὶ γενέθλης.
 Αἴδεσσαι δ' ἐμὸν ἦτορ, ἐπεὶ κακὰ πολλὰ τέτληκα
 παίδων ὀλλυμένων οὐς μοι περὶ Κῆρες ἔμαρψαν
 Ἀργείων παλάμησι κατὰ στόμα δηιοτήτοσ·
 αἶδεο δ', ἔως ἔτι παῦροι ἀφ' αἵματός εἰμεν ἀγαυοῦ 195
 Δαρδάνου, ἔως ἀδάικτος ἔτι πτόλις, ὄφρα καὶ ἡμεῖς
 ἐκ φόνου ἀργαλέοιο καὶ Ἄρεος ἀμπνεύσωμεν.
 Ἥ ῥα μέγ' εὐχόμενος. Τῷ δ' αἰετὸς ὄξυ κεκληγῶς
 ἦδη ἀποπνεύουσαν ἔχων ὀνύχεσσι πέλειαν
 ἐκκυμένως οἴμησεν ἀριστερός· ἀμφὶ δὲ θυμῷ 200
 τάρβησεν Πριάμοιο νόος, φάτο δ' οὐκέτ' ἀθρήσειν
 ζῶην Πενθεσίλειαν ἀπὸ πτολέμοιο κιοῦσαν.

Priamo solleva le mani e prega rivolto verso il tempo di Zeus, discorso diretto, un'aquila stringe fra gli artigli una colomba morente, vola da sinistra. Rabbrivisce Priamo, capisce che Penthesilea sarebbe morta.

Ipotizziamo il primo schema cognitivo: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, g) *presagio*. Prestiamo anche attenzione ai dettagli del testo (sollevare le mani, rabbrivire, etc.).

2) *Postomeriche* 6.116-120

Τρῶες δ' ἄστεος ἐντὸς ἀταρβέες ἐντύνοντο
ἐς πόλεμον μεμαῶτες ἰδ' εὐχόμενοι μακάρεσσι
λωφῆραί τε φόνοιο καὶ ἀμπνεῦσαι καμάτοιο.
Τοῖσι δ' ἐελδομένοισι θεοὶ μέγα πήματος ἄλλα
ἦγαγον Εὐρύπυλον κρατεροῦ γένος Ἴρακλῆος 120

I Troiani dentro la città si preparano alla battaglia, pregano gli dei di concedere una tregua e sollievo. Gli dei accolgono le loro preghiere e inviano Euripilo in loro soccorso.

Il primo schema cognitivo crolla. Dobbiamo formularne uno nuovo: e) *più persone pregano gli dei in discorso indiretto*, h) *gli dei esaudiscono le preghiere*.

3) *Postomeriche* 8.427-443.

Καὶ νύ κε δὴ ῥήξαντο πύλας καὶ τείχεα Τροίης
Ἄργεῖοι, μάλα γὰρ σφιν ἀάσπετον ἔπλετο κάρτος,
εἰ μὴ ἄρ' αἴψα βόησεν ἀγακλειτὸς Γανυμήδης
οὐρανοῦ ἐκ κατιδῶν· μάλα γὰρ περιδείδιδε πάτρης· 430
Ζεῦ πάτερ, εἰ ἐτεόν γε τῆς ἔξειμι γενέθλης,
σῆσι δ' ὑπ' ἐννεσίῃσι λιπῶν ἐρικυδέα Τροίην
εἰμὶ μετ' ἀθανάτοισι, πέλει δέ μοι ἄμβροτος αἰὼν,
τῷ μευ νῦν ἐσάκουσον ἀκηχεμένου μέγα θυμῷ·
οὐ γὰρ τλήσομαι ἄκτυ καταιθόμενον προσιδέσθαι 435
οὐδ' ἄρ' ἀπολλυμένην γενεὴν ἐν δημοτῆτι
λευγαλέῃ, τῆς οὐ τι χειριότερον πέλει ἄλγος.
Coὶ δὲ καὶ εἰ μέμονε<ν> κραδίη τάδε μηχανάσθαι,
ἔρξον ἐμεῦ ἀπὸ νόσφι<ν>· ἐλαφρότερον δέ μοι ἄλγος
ἔσσειται, ἦν μὴ ἔγωγε μετ' ὄμμασιν οἴσιν ἴδωμαι· 440
κεῖνο γὰρ οἴκτιστον καὶ κύντατον, ὅπποτε πάτρην
δυσμενέων παλάμησιν ἐρειπομένην τις ἴδῃται.
Ἦ ῥα μέγα στενάχων Γανυμήδεος ἀγλαὸν ἦτορ.

Gli Argivi avrebbero abbattuto mura e porte di Troia tanto era smisurata la loro forza, se Ganimede non avesse pregato Zeus, guardando giù. Discorso diretto. Ganimede si esprime piangendo. Segue l'intervento di Zeus che ricopre Ilio di nubi e tenebra.

Lo schema è nuovo: a) *introduzione alla preghiera*, i) *discorso diretto di un immortale*, d) *intervento della divinità*. Facciamo finta che Ganimede sia un comune mortale e trasformiamo lo schema in a) *introduzione alla*

preghiera, b) discorso diretto di una persona, d) intervento della divinità. In questo caso possiamo far finta che lo schema di base sia lo stesso del punto 1. Ma anche se un presagio è un intervento divino, l'azione non è la stessa. Al punto 1 non viene fatto il nome di Zeus, qui sì. Non vi sono inoltre dettagli in comune. Lo schema non regge bene nemmeno se si alterano un poco gli elementi a favore di Quinto.

4) *Postomeriche* 9.8-30

Ἄντηνωρ δ' ἐν τοῖσι θεῶν ἠρήσατ' ἀνακτι·
 Ζεῦ Ἴδης μεδέων ἠδ' οὐρανοῦ αἰγλήεντος,
 κλῦθί με εὐχομένοιο, καὶ ὄβριμον ἄνδρα πόληος 10
 τροῦσον ἀφ' ἡμετέρης ὀλοᾶ φρεσὶ μητιόωντα,
 εἴ θ' ὅ γ' Ἀχιλλεύς ἐστι καὶ οὐ κίε δῶμ' Αἴδαο,
 εἴ τέ τις ἄλλος Ἀχαιοὺς ἀλίγκιος ἀνέρι κείνῳ·
 λαοὶ γὰρ κατὰ ἅκτυ θεηγενέος Πριάμοιο
 πολλοὶ ἀποφθινύθουσι, κακοῦ δ' οὐ γίνεται ἔρωή, 15
 ἀλλὰ φόνος τε καὶ οἴτος ἐπὶ πλεόν αιὲν ἀέξει.
 Ζεῦ πάτερ, οὐδέ νυ σοὶ τι δαΐζομένων ὑπ' Ἀχαιοῖς
 μέμβλεται, ἀλλ' ἄρα καὶ εὐλεαμένος υἱὸς ἐοῖο
 Δαρδάνου ἀντιθέοιο μέγ' Ἀργείοισιν ἀρήγεις.
 Ἄλλὰ σοὶ εἰ τόδε θυμὸς ἐνὶ κραδίῃ μενεαίνει, 20
 Τρωᾶς ὑπ' Ἀργείοισιν οἰζυρῶς ἀπολέσσαι,
 ἔρξον ἄφαρ, μηδ' ἄμμι πολὺν χρόνον ἄλγεα τεῦχε.
 Ἦ ῥα μέγ' εὐχόμενος τοῦ δ' ἔκλυεν οὐρανόθι Ζεύς·
 καὶ ῥ' ὁ μὲν αἰψ' ἐτέλεσεν, ὁ δ' οὐκ ἤμελλε τελέσσειν.
 Δὴ γάρ οἱ κατένευεν ὅπως ἀπὸ πολλοὶ ὄλωνται 25
 Τρωᾶς ὁμῶς τεκέεσσι, δαΐφρονα δ' οἷ' Ἀχιλλῆος
 τροψέμεν οὐ κατένευεν ἀπ' εὐρυχόροιο πόληος,
 ἀλλὰ ἐμᾶλλον ἔγειρεν, ἐπεὶ νῦν ἐθυμὸς ἀνώγει
 ἦρα φέρειν καὶ κῦδος εὐφροσι Νηρηΐνῃ.
 Καὶ τὰ μὲν ὣς ὄρμαινε θεῶν μέγα φέρτατος ἄλλων. 30

Antenore prega gli dei ed esprime due desideri, discorso diretto, Zeus ascolta le preghiere, Zeus esaudisce un desiderio e l'altro no.

È necessario ipotizzare dunque un quarto schema cognitivo: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Segue l'azione divina. Questo schema è il prevalente nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. L'operato di Zeus è crudele e grottesco, sembra quasi una presa in giro nei confronti di Antenore: fa morire i Troiani e non allontana il figlio di Achille.

5) *Postomeriche* 12.151-156

Καὶ τότε δῖος Ἐπειὸς ὑπὲρ μεγακῆτεος ἵππου
εὐχέτ' ἐπ' ἀκαμάτῳ Τριτωνίδι χεῖρας ὀρέξας·
Κλυθί, θεὰ μεγάθυμε, κάου δ' ἐμὲ καὶ τεὸν ἵππον.
ᾠς φάτο· τοῦ δ' ἐκάκουσε θεὰ πολύμητις Ἀθήνη,
καὶ ῥά οἱ ἔργον ἔτευξεν ἐπιχθονίοισιν ἀγητὸν 155
πᾶσιν ὅσοι μιν ἴδοντο καὶ οἱ μετόπισθε πύθοντο.

Epeo prega Atena per il cavallo (discorso indiretto), levando le braccia. Discorso diretto in cui Epeo prega per il cavallo e per sé. Atena ascolta la preghiera e rende il cavallo oggetto di meraviglia per tutti, quelli di allora e i posteri.

Avremmo quasi potuto postulare lo stesso ipotetico schema cognitivo del punto 4 se Quinto Smirneo non avesse raddoppiato la preghiera rendendola sia indiretta che diretta. Dobbiamo quindi formulare il seguente nuovo schema: 1) *introduzione alla preghiera contentente la preghiera indiretta*, b) *discorso diretto di una persona*, c) *ascolto da parte della divinità*. Il fatto che ritorni il dettaglio del levare in alto le braccia è ben poca cosa, anche perché al punto 1 erano mani, Quinto sembra voler evitare la ripetizione trovando sinonimi.

6) *Postomeriche* 14.307-313

τύμβῳ ἐπιψάυων τοῖον ποτὶ μῦθον ἔειπε·
Κλυθί, πάτερ, κέο παιδὸς ἐπευχομένοιο καὶ ἄλλων
Ἄργείων μηδ' ἡμῖν ἔτ' ἀργαλέως χαλέπαινε·
ἤδη γάρ τοι πάντα τελέεσσομεν ὅσσα μενοινᾶς 310
εἴησιν ἐνὶ προπίδεσσι· εὐ δ' ἴλαος ἄμμι γένοιο
τεύξας εὐχομένοισι θεῶς θυμηδέα νόστον.
ᾠς εἰπὼν κούρης διὰ λοίγιον ἤλασεν ἄορ

Neottolema prega presso la tomba di Achille, discorso diretto, Neottolema uccide Polissena.

Ecco un altro ipotetico schema cognitivo, il sesto: a) *introduzione alla preghiera*, b) *discorso diretto di una persona*, m) *uccisione della vittima sacrificale*.

Sebbene l'epica di Quinto Smirneo assomigli a quella omerica, non si sono potuti trovare schemi cognitivi ricorrenti. Anche nel suo caso, proprio come in Apollonio Rodio, è possibile non tanto affermare con sicurezza che scrisse, come già si sa bene, ma che il suo comportamento è totalmente diverso da quello di Omero.

A questo punto, ancora prematuramente poiché si sono esaminate solo alcune preghiere, è possibile essere ancor più inclini a credere all'oralità di Omero. Per l'unicità dell'autore servono ancora altre analisi su altri temi.

*Sacrificio e banchetto*⁴²²

Molti temi omerici del *Sacrificio* comprendono un banchetto finale, anche se a volte quest'ultimo si presenta da solo; sacrificio e banchetto possono presentarsi uniti o disgiunti anche negli altri due autori. Le preghiere sono spesso inserite nei sacrifici, generalmente in quelli che occupano un maggior numero di versi.

1) A 430-487

τὴν ῥά βίη ἀέκοντος ἀπηύρων· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς	430
ἔς Χρύσην ἴκανεν ἄγων ἱερὴν ἑκατόμβην.	
οἱ δ' ὅτε δὴ λιμένος πολυβενθέος ἐντὸς ἴκοντο	
ἰκτῖα μὲν στείλαντο, θέσαν δ' ἐν νηϊ μελαίνῃ,	
ἰκτὸν δ' ἰκτοδόκῃ πέλασαν προτόνοιον ὑφέντες	
καρπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεσαν ἐρετμοῖς.	435
ἐκ δ' εὐνάς ἔβαλον, κατὰ δὲ πρυμνήει ἔδησαν·	
ἐκ δὲ καὶ αὐτοὶ βαῖνον ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης,	
ἐκ δ' ἑκατόμβην βῆσαν ἐκηβόλῳ Ἀπόλλωνι·	
ἐκ δὲ Χρυσηῖς νηὸς βῆ ποντοπόροιο.	
τὴν μὲν ἔπειτ' ἐπὶ βωμὸν ἄγων πολύμητις Ὀδυσσεὺς	440
πατρὶ φίλῳ ἐν χειρὶ τίθει καὶ μιν προσέειπεν·	
ᾧ Χρῦση, πρό μ' ἔπεμψεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων	
παῖδά τε σοὶ ἀγέμεν, Φοῖβῳ θ' ἱερὴν ἑκατόμβην	
ῥέξαι ὑπὲρ Δαναῶν ὄφρ' ἰλασόμεσθα ἄνακτα,	
ὃς νῦν Ἀργείοισι πολύστονα κήδε' ἐφῆκεν.	445
ᾠς εἰπὼν ἐν χειρὶ τίθει, ὃ δὲ δέξατο χαίρων	
παῖδα φίλην· τοῖ δ' ᾧκα θεῷ ἱερὴν ἑκατόμβην	
ἔξείησ' ἔστησαν εὐδμητον περὶ βωμὸν,	
χερσὶν ἔπειτα καὶ οὐλοχύτας ἀνέλοντο.	

⁴²² Per sacrifici e banchetti come scene tipiche in Omero cf. Arend 1933, pp. 64-78 e Taf. 4, Schema 8.

τοῖσιν δὲ Χρύσης μεγάλ' εὐχετο χεῖρας ἀνασχών· 450
 κλυθὶ μὲν ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας
 Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσει·
 ἦ μὲν δὴ ποτ' ἐμεῦ πάρος ἔκλυες εὐξαμένοιο,
 τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἴψαο λαὸν Ἀχαιῶν·
 ἦδ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήνηνον ἐέλδωρ· 455
 ἦδη νῦν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἄμυνον.
 ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ᾧ εὐξάντο καὶ οὐλοχύτας προβάλλοντο,
 ἀέρουσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,
 μηρούς τ' ἐξέταμον κατὰ τε κνίση ἐκάλυψαν 460
 δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὠμοθέτησαν·
 καῖε δ' ἐπὶ χίζης ὁ γέρον, ἐπὶ δ' αἶθοπα οἶνον
 λεῖβε· νέοι δὲ παρ' αὐτὸν ἔχον πεμπώβολα χερσίν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρε κἀη καὶ σπλάγχνα πάσαντο,
 μίςτυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὄβελοῖσιν ἔπειραν, 465
 ὄπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα.
 αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵσης.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
 κοῦροι μὲν κρητῆρας ἐπετέψαντο ποτοῖο, 470
 νόμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν·
 οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο
 καλὸν ἀεΐδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
 μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.
 Ἥμος δ' ἠέλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε, 475
 δὴ τότε κοιμήσαντο παρὰ προυμνήσια νηός·
 ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
 καὶ τότε ἔπειτ' ἀνάγοντο μετὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν·
 τοῖσιν δ' ἴκμενον οὔρον ἴει ἐκάεργος Ἀπόλλων·
 οἱ δ' ἰστὸν στήσαντ' ἀνά θ' ἰστία λευκὰ πέτασσαν, 480
 ἐν δ' ἄνεμος προῆσεν μέσον ἰστίον, ἀμφὶ δὲ κῦμα
 στείρη πορφύρεον μεγάλ' ἴαχε νηὸς ἰούσης·
 ἦ δ' ἔθεεν κατὰ κῦμα διαπρήσσουσα κέλευθον.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ᾧ ἴκοντο κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν,
 νῆα μὲν οἱ γε μέλαιναν ἐπ' ἠπείροιο ἔρουσαν 485
 ὑψοῦ ἐπὶ ψαμάθοις, ὑπὸ δ' ἔρματα μακρὰ τάνυσσαν·
 αὐτοὶ δ' ἐσκίδναντο κατὰ κλισίας τε νέας τε.

Odisseo giunge per mare da Crise portando le vittime (un'ecatombe), si ormeggia la nave e si portano fuori le vittime sacrificali, Criseide esce dalla nave e Odisseo, conducendola presso l'altare, la riconsegna al padre, Crise accoglie la figlia. Preparano l'ecatombe, si lavano le mani, prendono i chicchi d'orzo. Crise prega Apollo (discorso diretto) e il dio ascolta la preghiera. Poi gettano i chicchi d'orzo, tirano indietro le teste delle vittime,

le sgozzano e le scuoiano, tagliano le cosce, le avvolgono di grasso ripiegandolo, vi dispongono sopra le primizie, il vecchio le arde sul fuoco e vi versa sopra il vino. I giovani hanno spiedi in mano. Quando le cosce sono arse, mangiano i visceri, fanno il resto a pezzi, li infilano su spiedi, li arrostitiscono con cura e tirano via tutto. Quando hanno finito l'opera e il banchetto è pronto, banchettano e il cuore non sente mancanza di parte abbondante. Quando cacciano via la voglia di cibo e bevanda, i giovani coronano di vino i crateri, ne distribuiscono a tutti versandolo in coppe e libano. Tutto il giorno placano il dio intonando un canto, il dio si rallegra. Quando il sole tramonta essi dormono lungo i bordi della nave. Quando brilla Aurora dita di rosa allora ritornano al campo dei Danai, Apollo manda loro un vento propizio. La nave va. Quando arrivano al campo ormeggiano la nave e tornano nelle tende.

Il tema è lungo e articolato, vi sono molti dettagli al suo interno. Possiamo ipotizzare uno schema cognitivo di base di questo tipo: a) *presentazione delle vittime*, b) *invocazione/riferimento alle divinità*, c) *uccisione delle vittime e*⁴²³ *svolgimento del sacrificio e*⁴²⁴ *preparazione del banchetto*, d) *banchetto*.

Il banchetto termina con il sonno, ma vi sono molti altri dettagli che occorre tenere presenti (l'orzo, le forche, la modalità di uccisione delle vittime, le fasi della preparazione della carne, etc.). Occorre prestare attenzione a ogni cosa per vedere se alcuni dettagli ritornano anche nei brani successivi.

2) B 394-432

Ἦς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον ὡς ὅτε κῦμα ἀκτῆ ἔφ' ὑψηλῆ, ὅτε κινήσει Νότος ἐλθών,	395
προβλήτι κοπέλω· τὸν δ' οὐ ποτε κύματα λείπει παντοίων ἀνέμων, ὅτ' ἂν ἔνθ' ἢ ἔνθα γένωνται. ἀντάντες δ' ὀρέοντο κεδασθέντες κατὰ νῆας, κάπνισσάν τε κατὰ κλισίας, καὶ δεῖπνον ἔλοντο.	
ἄλλος δ' ἄλλω ἔρριζε θεῶν αἰειγενετῶν εὐχόμενος θάνατόν τε φυγεῖν καὶ μῶλον Ἴαρος.	400

⁴²³ Qui 'e' sta per 'contemporaneamente a'.

⁴²⁴ Qui 'e' sta per 'contemporaneamente a'.

αὐτὰρ ὃ βοῦν ἰέρευσε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 πίονα πενταέτηρον ὑπερμενείῃ Κρονίῳνι,
 κίκλησκεν δὲ γέροντας ἀριετῆας Παναχαιῶν,
 Νέστορα μὲν πρότιστα καὶ Ἴδομενῆα ἄνακτα, 405
 αὐτὰρ ἔπειτ' Αἴαντε δῦω καὶ Τυδέος υἱόν,
 ἕκτον δ' αὐτ' Ὀδυσῆα Διὶ μῆτιν ἀτάλαντον.
 αὐτόματος δέ οἱ ἦλθε βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος·
 ἦδεε γὰρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονεῖτο.
 βοῦν δὲ περιετήσαντο καὶ οὐλοχύτας ἀνέλοντο· 410
 τοῖσιν δ' εὐχόμενος μετέφη κρείων Ἀγαμέμνων·
 Ζεῦ κύδιστε μέγιστε κελαινεφές αἰθέρι ναίων
 μὴ πρὶν ἐπ' ἠέλιον δῦναι καὶ ἐπὶ κνέφας ἐλθεῖν
 πρὶν με κατὰ πρηνὲς βαλέειν Πριάμοιο μέλαθρον
 αἰθαλόεν, πρῆσαι δὲ πυρὸς δηΐοιο θύρετρα, 415
 Ἐκτόρεον δὲ χιτῶνα περὶ στήθεσσι δαΐξαι
 χαλκῷ ῥωγαλέον· πολέες δ' ἄμφ' αὐτὸν ἐταῖροι
 πρηνέες ἐν κονίησιν ὁδᾶξ λαζοῖατο γαῖαν.
 ὣς ἔφατ', οὐδ' ἄρα πῶ οἱ ἐπεκραίαινε Κρονίων,
 ἀλλ' ὃ γε δέκτο μὲν ἰρά, πόνον δ' ἀμέγαρτον ὄφελλεν. 420
 αὐτὰρ ἐπεὶ ᾧ εὕξαντο καὶ οὐλοχύτας προβάλοντο,
 αὐέρουσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,
 μηρούς τ' ἐξέταμον κατὰ τε κνίση ἐκάλυψαν
 δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὠμοθέτησαν.
 καὶ τὰ μὲν ᾧ σχίζησιν ἀφύλλοισιν κατέκαιον, 425
 σπλάγχνα δ' ᾧ ἀμπίραντες ὑπείρεχον Ἥφαιστοιο.
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρε κἀη καὶ σπλάγχνα πάσαντο,
 μίετυλλόν τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἄμφ' ὀβελοῖσιν ἔπειραν,
 ὄπτηράν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα.
 αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα 430
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵςης.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,

Dopo le parole di Agamennone gli Argivi gridano e balzano in piedi, spargendosi in mezzo alle navi, accendono i fuochi vicino alle tende e prendono del cibo. Sacrificano ai numi pregando di sfuggire la morte. Agamennone sacrifica a Zeus un bue grasso, di cinque anni e chiama alcuni eroi, essi stanno intorno al toro e prendono i chicchi d'orzo. In mezzo a loro Agamennone prega, il dio non lo esaudisce, accetta l'offerta, ma moltiplica le sofferenze. Dopo che hanno pregato, gettano i chicchi d'orzo, tirano indietro le teste, sgozzano, scuoiano, tagliano le cosce, le avvolgono intorno di grasso ripiegandolo, sopra vi depongono le primizie che bruciano su rami secchi, infilzano i visceri e li tengono sul fuoco. Quando le cosce sono arse, mangiano i visceri, fanno il resto a pezzi e li infilano su spiedi. Arrostitiscono

ἀνθρώπους τίνυσθον ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόςσῃ,
 ὑμεῖς μάρτυροι ἔστε, φυλάσσετε δ' ὄρκια πιστά· 280
 εἰ μὲν κεν Μενέλαον Ἀλέξανδρος καταπέφνη
 αὐτὸς ἔπειθ' Ἑλένην ἐχέτω καὶ κτήματα πάντα,
 ἡμεῖς δ' ἐν νήεσσι νεώμεθα ποντοπόροισιν·
 εἰ δέ κ' Ἀλέξανδρον κτείνῃ ξανθὸς Μενέλαος,
 Τρῶας ἔπειθ' Ἑλένην καὶ κτήματα πάντ' ἀποδοῦναι, 285
 τιμὴν δ' Ἀργείοις ἀποτινέμεν ἢν τιν' ἔοικεν,
 ἢ τε καὶ ἐσσομένοι μετ' ἀνθρώποισι πέλῃται.
 εἰ δ' ἂν ἐμοὶ τιμὴν Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες
 τίνειν οὐκ ἐθέλωσιν Ἀλεξάνδροιο πεσόντος,
 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ ἔπειτα μαχήσομαι εἵνεκα ποινῆς 290
 αὔθι μένων, ἧὸς κε τέλος πολέμοιο κιχέω.
 Ἦ, καὶ ἀπὸ στομάχου ἀρνῶν τάμε νηλεῖ χαλκῶ·
 καὶ τοὺς μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὸς ἀσπαίροντας
 θυμοῦ δευομένους· ἀπὸ γὰρ μένος εἴλετο χαλκός.
 οἶνον δ' ἐκ κρητῆρος ἀφυσσόμενοι δεπάεσσιν 295
 ἔκχεον, ἦδ' εὐχοντο θεοῖς αἰειγενέτησιν.
 ᾧδε δέ τις εἶπεσκεν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε·
 Ζεῦ κύδιστε μέγιστε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι
 ὀπότεροι πρότεροι ὑπὲρ ὄρκια πημήνεια
 ᾧδέ σφ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέει ὡς ὅδε οἶνος 300
 αὐτῶν καὶ τεκέων, ἄλοχοι δ' ἄλλοισι δαμεῖεν.
 Ὡς ἔφαν, οὐδ' ἄρα πῶ σφιν ἐπεκράαινε Κρονίων.
 τοῖσι δὲ Δαρδανίδης Πρίαμος μετὰ μῦθον ἔειπε·
 κέκλυτέ μευ Τρῶες καὶ εὐκνήμιδες Ἀχαιοί·
 ἦτοι ἐγὼν εἴμι προτὶ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν 305
 ἄψ, ἐπεὶ οὐ πῶ τλήσομ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀρεᾶσθαι
 μαρνάμενον φίλον υἱὸν ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ·
 Ζεὺς μὲν που τό γε οἶδε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι
 ὀπποτέρῳ θανάτοιο τέλος πεπρωμένον ἐστίν.
 Ἦ ῥα καὶ ἐς δίφρον ἄρνας θέτο ἰσόθεος φῶς, 310
 ἂν δ' ἄρ' ἔβαιν' αὐτός, κατὰ δ' ἠγία τεῖνεν ὀπίσσω·
 παρ δέ οἱ Ἀντήνωρ περικαλλέα βήκετο δίφρον.
 τῷ μὲν ἄρ' ἄψορροι προτὶ Ἴλιον ἀπονέοντο·

Gli araldi portano in città due agnelli e vino, frutto dei campi, in un otre di capra. Ideo porta il cratere lucente e le coppe d'oro. Incita Priamo standogli vicino e gli dice (discorso diretto) che Paride duellerà con Menelao. Priamo rabbrivisce e ordina ai compagni di aggiogare i cavalli, quelli obbediscono e lui sale con Antenore sul cocchio. I due, passate le porte Scee, vanno verso la piana. Quando giungono fra Troiani e Achei, scendono dal cocchio e avanzano nel mezzo. Si alzano Agamennone e Odisseo. Gli araldi portano le vittime e il vino. Agamennone sguaina il coltello che gli pende vicino alla

spada e taglia i peli dalle teste degli agnelli, gli araldi li danno ai primi fra Troiani e Achei, Agamennone alza le braccia e invoca Zeus, poi sgozza gli agnelli e li depone per terra morti, col vino nelle coppe fanno libagioni, pregano gli dei e qualcuno prega Zeus di punire chi dovesse infrangere i patti. Ma Zeus non li esaudisce. Priamo dice che ritorna a Ilio. Mette gli agnelli sul cocchio, sale, sale Antenore e i due tornano a Ilio.

Questo *Sacrificio* non è accompagnato dal banchetto, quindi è ovvio che lo schema cognitivo perderà gli elementi a esso riferiti. Nonostante il tema presenti dettagli diversi dai primi due brani, contenga due preghiere (con identico schema) e si soffermi molto su Priamo, lo schema cognitivo di base a) *presentazione delle vittime*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione delle vittime e svolgimento del sacrificio* resta valido.

4) H 313-323

Οἱ δ' ὅτε δὴ κλιίησιν ἐν Ἀτρεΐδαο γέγοντο,
 τοῖσι δὲ βοῦν ἰέρουεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 ἄρσενά πενταέτηρον ὑπερμενείῃ Κρονίῳ. 315
 τὸν δέρον ἀμφὶ θ' ἔπον, καί μιν διέχευαν ἅπαντα,
 μίετυλλον τ' ἄρ' ἐπισταμένως πεῖραν τ' ὀβελοῖσιν,
 ὀπτηγὰν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα.
 αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα,
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵςῃς· 320
 νότοισιν δ' Αἴαντα διηνεκέεσσι γέροισιν
 ἦρωσ' Ἀτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,

Aiace e gli Achei giungono alla tenda di Agamennone, egli sacrifica a Zeus un bue, un maschio di cinque anni. Lo scuoiavano, lo preparano, lo squartano tutto, lo fanno a pezzi, li infilzano in spiedi, l'arrostiscono con cura e tirano via tutto. Quando il banchetto è pronto, banchettano e il cuore non sente mancanza di parte abbondante. Agamennone dà il filetto ad Aiace. Poi, quando hanno cacciato via il bisogno di cibo e bevanda, Nestore parla.

Sebbene questo brano sia molto più breve dei precedenti e quindi più compresso, presenta moltissimi dettagli in comune con l'esempio 2 e lo schema cognitivo di base resta valido: a) *presentazione della vittima*, b)

invocazione/riferimento alla divinità, c) uccisione della vittima e svolgimento del sacrificio e preparazione del banchetto, d) banchetto.

5) T 249-275

καὶ τὰ μὲν ἐν μέσση ἀγορῇ θέσαν, ἂν δ' ἀγαμέμνων
 ἴστατο· Ταλθύβιος δὲ θεῶ ἐναλίγκιος αὐδὴν 250
 κάπρον ἔχων ἐν χειρὶ παρίστατο ποιμένι λαῶν.
 Ἄτρεΐδης δὲ ἐρυσσάμενος χεῖρεςσι μάχαιραν,
 ἥ οἱ παρὰ ξίφος μέγα κουλεὸν αἰὲν ἄωρτο,
 κάπρου ἀπὸ τρίχας ἀρξάμενος Διὶ χεῖρας ἀνασχὼν
 εὐχετο· τοῖ δ' ἄρα πάντες ἐπ' αὐτόφιν εἶατο κιγῆ 255
 Ἄργεῖοι κατὰ μοῖραν ἀκούοντες βασιλῆος.
 ἐξάμενος δ' ἄρα εἶπεν ἰδὼν εἰς οὐρανὸν εὐρύν·
 ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ὑπατος καὶ ἄριστος
 Γῆ τε καὶ Ἥλιος καὶ Ἑρινύες, αἵ θ' ὑπὸ γαῖαν
 ἀνθρώπους τίνυνται, ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόσση, 260
 μὴ μὲν ἐγὼ κούρη Βρισηΐδι χεῖρ' ἐπένεικα,
 οὔτ' εὐνῆς πρόφασιν κεχρημένος οὔτέ τευ ἄλλου.
 ἀλλ' ἐμὲν ἀπροτίμαστος ἐνὶ κλισίῃσιν ἐμῆσιν.
 εἰ δέ τι τῶνδ' ἐπίορκον ἐμοὶ θεοὶ ἄλγεα δοῖεν
 πολλὰ μάλ', ὅσσα διδοῦσιν ὅτις ἐφ' ἀλίτῃται ὁμόσσει. 265
 Ἔη, καὶ ἀπὸ στόμαχον κάπρου τάμε νηλεῖ χαλκῶ.
 τὸν μὲν Ταλθύβιος πολιῆς ἀλὸς ἐς μέγα λαῖτμα
 ῥῖψ' ἐπιδινήσας βόειν ἰχθύσιν· αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
 ἀντὰς Ἀργεῖοισι φιλοπτολέμοισι μετηύδα·
 Ζεῦ πάτερ ἦ μεγάλας ἄτας ἀνδρῶσσι διδοῖσθα· 270
 οὐκ ἂν δὴ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ἐμοῖσιν
 Ἄτρεΐδης ὄρινε διαμπερές, οὐδέ κε κούρη
 ἦγεν ἐμεῦ ἀέκοντος ἀμήχανος· ἀλλὰ ποθὶ Ζεὺς
 ἦθελ' Ἀχαιοῖσιν θάνατον πολέεσσι γενέσθαι.
 νῦν δ' ἔρχεσθ' ἐπὶ δεῖπνον, ἵνα ξυνάγωμεν Ἄρηα. 275

I doni per Achille vengono posti in mezzo all'assemblea, Agamennone si alza, Taltibio tiene fermo un verro accanto al re. Agamennone sguaina il coltello che gli pende vicino alla spada e taglia le setole del verro. Poi levando in alto le mani invoca Zeus. Tutti gli altri stanno in silenzio, come vuole il rito. Agamennone prega. Poi sgozza il verro. La carne del verro viene fatta roteare e gettata in mare da Taltibio. Achille si alza e parla.

Il *Sacrificio* non è accompagnato dal racconto del banchetto finale, gli eroi si limitano infatti a prendere mestamente il pasto, non banchettano, perché piangono la morte di Patroclo. È poi interno a un tema più grande: l'*Assemblea*. Anche in questo caso vi sono dettagli in comune con gli altri

temi, in particolare col brano 3; lo schema di base, togliendo il banchetto che non c'è, resta immutato: a) *presentazione della vittima*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione della vittima e svolgimento del sacrificio*.

6) Ω 621-628

Ἦ καὶ ἀναΐξας οἶν ἄργυρον ὠκὺς Ἀχιλλεύς
σφάζ᾽ ἕταροι δ' ἔδερόν τε καὶ ἄμφεπον εὔ κατὰ κόσμον,
μίτυλλον τ' ἄρ' ἐπισταμένως πεῖραν τ' ὀβελοῖσιν,
ὄπτηράν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα.
Ἀυτομέδων δ' ἄρα σῆτον ἔλων ἐπένειμε τραπέζῃ 625
καλοῖς ἐν κανέοισιν· ἀτὰρ κρέα νεῖμεν Ἀχιλλεύς.
οἱ δ' ἐπ' ὀνείαθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.
αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,

Achille si alza e una candida pecora viene da lui sgozzata. Poi viene spellata dai Mirmidoni e preparata, fatta a pezzi e i pezzi sono infilati in spiedi. Arrostitiscono la carne e poi tirano via tutto. Automedonte prende il pane e lo distribuisce e Achille divide le carni. Gettano le mani sui cibi. Quando cacciano via il bisogno di cibo e bevanda Achille e Priamo si guardano e si parlano.

Questo brano, sebbene abbia dettagli in comune con gli altri, non comprende sacrifici, presenta solo un banchetto. Nonostante questo, lo schema di base, togliendo il riferimento alla divinità poiché non si compie alcun rito sacrificale, resta immutato: a) *presentazione della vittima*, c) *uccisione della vittima, preparazione del banchetto*, d) *banchetto*.

L'*Iliade* presenta generalmente questo schema cognitivo di base⁴²⁵. Il tema può essere sviluppato o reso più compatto, i dettagli comuni in ogni caso sono ricorrenti, così come i versi formulari. Occorre ora vedere se tale schema esiste e resiste anche nell'*Odissea*.

⁴²⁵ Anche se non è l'unico: si veda p.es. il *Sacrificio* in Θ 237-310. Tale sacrificio viene compiuto da sole donne, prevalentemente anziane, come Ecuba. È comprensibile che Omero non presenti donne che sgozzano tori, maiali, pecore o altri animali, che squartano, scuoiavano, fanno a pezzi i cadaveri e preparano un banchetto per mangiarsi le loro carni.

1) γ 430-474

ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐποίπνυον· ἦλθε μὲν ἄρ' βοῦς 430
ἐκ πεδίου, ἦλθον δὲ θεῆς παρὰ νηὸς εἵς τε
Τηλεμάχου ἔταροι μεγαλήτορος, ἦλθε δὲ χαλκεὺς
ὄπλ' ἐν χερσὶν ἔχων χαλκήϊα, πείρατα τέχνης,
ἄκμονά τε σφυρὰν τ' εὐποίητόν τε πυράγρην,
οἷσιν τε χρυσὸν ἐργάζετο· ἦλθε δ' Ἀθήνη 435
ἰρῶν ἀντιόωσα. γέρον δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
χρυσὸν ἔδωχ'· ὁ δ' ἔπειτα βοῦς κέρασιν περιέχευεν
ἀσκήσας, ἴν' ἄγαλμα θεᾷ κεχάροιτο ἰδοῦσα.
βοῦν δ' ἀγέτην κερῶν Στρατίος καὶ δῖος Ἐχέφρων.
χέρνιβα δὲ σφ' Ἄρητος ἐν ἀνθεμόεντι λέβητι 440
ἦλυθεν ἐκ θαλάμοιο φέρων, ἑτέρη δ' ἔχεν οὐλὰς
ἐν κανέφ'· πέλεκυν δὲ μενεπτόλεμος Θρακυμήδης
ὄξυν ἔχων ἐν χειρὶ παρίστατο, βοῦν ἐπικόψων.
Περσεὺς δ' ἀμνίον εἶχε. γέρον δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
χέρνιβά τ' οὐλοχύτας τε κατήρχετο, πολλὰ δ' Ἀθήνη 445
εὐχέτ' ἀπαρχόμενος, κεφαλῆς τρίχας ἐν πυρὶ βάλλον.
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὐξάντο καὶ οὐλοχύτας προβάλλοντο,
αὐτίκα Νέστορος υἱός, ὑπέρθυμος Θρακυμήδης,
ἦλασεν ἄγχι στάς· πέλεκυς δ' ἀπέκοψε τένοντας
αὐχενίους, λῦσεν δὲ βοῦς μένος· αἱ δ' ὀλόλυξαν 450
θυγατέρες τε νυοί τε καὶ αἰδοίη παράκοιτις
Νέστορος, Εὐρυδίκη, πρέσβα Κλυμένιοιο θυγατρῶν.
οἱ μὲν ἔπειτ' ἀνελόντες ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
ἔσχον· ἀτὰρ σφάξεν Πειρίστρατος, ὄρχαμος ἀνδρῶν.
τῆς δ' ἐπεὶ ἐκ μέλαν αἷμα ῥύη, λίπε δ' ὄστέα θυμός, 455
αἶψ' ἄρα μιν διέχευαν, ἄφαρ δ' ἐκ μηρία τάμνον
πάντα κατὰ μοῖραν, κατὰ τε κνίση ἐκάλυψαν,
δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὠμοθέτησαν.
καῖε δ' ἐπὶ στήθεσσι γέρον, ἐπὶ δ' αἶθοπα οἶνον
λεῖβε· νέοι δὲ παρ' αὐτὸν ἔχον πεμπώβολα χερσίν. 460
αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρ' ἐκάη καὶ σπλάγχνα πάσαντο,
μίετυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὄβελοῖσιν ἔπειρον,
ᾧπτων δ' ἀκροπόρους ὄβελοὺς ἐν χερσὶν ἔχοντες.
τόφρα δὲ Τηλέμαχον λούσεν καλὴ Πολυκάστη,
Νέστορος ὀπλοτάτη θυγάτηρ Νηληϊάδαο. 465
αὐτὰρ ἐπεὶ λούσεν τε καὶ ἔχρυσεν λίπ' ἐλαίῳ,
ἀμφὶ δὲ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα,
ἔκ ῥ' ἀσαμίνθου βῆ δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος·
παρ' ὃ γὰρ Νέστορ' ἰὼν κατ' ἄρ' ἔζετο, ποιμένα λαῶν.
οἱ δ' ἐπεὶ ᾧπτησαν κρέ' ὑπέρτερα καὶ ἐρύσαντο, 470
δαίνυνθ' ἐζόμενοι· ἐπὶ δ' ἄνδρες ἐσθλοὶ ὄροντο
οἶνον οἰνοχοεῦντες ἐνὶ χρυσείοις δεπάεσσιν.
αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ·

Tutti si danno da fare, arriva la giovenca dai campi, i compagni di Telemaco vengono dalla nave; viene il fabbro con gli arnesi, martello, incudine e tenaglie per lavorare l'oro. Viene Atena. Nestore dà l'oro all'orefice che riveste le corna della giovenca. La giovenca viene tirata per le corna, vengono portati fuori il lavacro e i chicchi d'orzo. Trasimede con la scure è pronto a colpire la giovenca, Perseo tiene la patera. Nestore comincia a preparare lavacro e orzo e prega Atena, offrono le primizie e gettano i peli del capo sul fuoco. Quando hanno pregato, Trasimede colpisce la giovenca al collo. Le donne urlano. Pisistrato la sgozza, fluisce sangue nero. La squartano e tagliano le cosce, le avvolgono di grasso ripiegandolo, sopra vi pongono le primizie. Mentre ardonο vi versano il vino. I giovani intorno hanno forche in mano. Quando le cosce sono arse, mangiano i visceri, fanno il resto a pezzi, lo infilzano su spiedi e arrostitiscono le carni. Intanto Policaste lava Telemaco, lo unge d'olio e gli mette il mantello e la tunica. Telemaco, simile a un dio, va a sedersi accanto a Nestore. Quando le carni sono cotte, banchettano e versano il vino. Cacciato via il bisogno di cibo e bevanda, Nestore parla.

Lo schema di base non cambia: a) *presentazione della vittima*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione della vittima e svolgimento del sacrificio e preparazione del banchetto*, d) *banchetto*.

Se alcuni dettagli restano quelli dell'*Iliade* – e questo è fondamentale –, altri invece cambiano radicalmente e presentano un più alto grado di raffinatezza, tanto da poter far destare qualche sospetto sull'unicità dell'autore, che tuttavia pare proprio essere lo stesso visti i dettagli che rimangono assieme allo schema di base. Dopo aver analizzato questo caso pare che l'autore sia lo stesso, ma al contempo pare anche che sicuramente non sia più quello che era. Finora sembra mantenere gli stessi schemi cognitivi e molti dettagli cognitivi comuni all'*Iliade*, ma sembra anche aver elaborato una tecnica orale stilisticamente migliore e più elegante o semplicemente più particolareggiata in relazione alle esigenze dell'*aoide* (la specifica *performance*). Sembra anche aver acquisito una maggiore maestria narrativa complessiva. Occorre senza dubbio proseguire con l'analisi.

2) κ 153-186

ὄδε δέ μοι φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι,
πρῶτ' ἐλθόντ' ἐπὶ νῆα θεῶν καὶ θίνα θαλάσσης
δεῖπνον ἐταίροισιν δόμεναι προέμεν τε πυθέσθαι. 155
ἀλλ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦα κιῶν νεὸς ἀμφιελίσσης,
καὶ τότε τίς με θεῶν ὀλοφύρατο μοῦνον ἐόντα,
ὅς ῥά μοι ὑψίκερων ἔλαφον μέγαν εἰς ὁδὸν αὐτὴν
ἦκεν· ὁ μὲν ποταμόνδε κατήϊεν ἐκ νομοῦ ὕλης
πίομενος· δὴ γάρ μιν ἔχεν μένος ἠελίοιο. 160
τὸν δ' ἐγὼ ἐκβαίνοντα κατὰ κνήστιν μέγα νῶτα
πλήξα· τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ χάλκεον ἐξεπέρησε,
καδ δ' ἔπεσ' ἐν κονίῃσι μακῶν, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός.
τῷ δ' ἐγὼ ἐμβαίνων δόρυ χάλκεον ἐξ ὠτειλῆς
εἰρουσάμην· τὸ μὲν αὔθι κατακλίνας ἐπὶ γαίῃ 165
εἷας· αὐτὰρ ἐγὼ σπασάμην ῥῶπᾶς τε λύγου τε,
πεῖσμα δ' ὅσον τ' ὄργυιαν εὐστρεφεὺς ἀμφοτέρωθεν
πλεξάμενος συνέδησα πόδας δεινοῖο πελώρου,
βῆν δὲ καταλοφάδια φέρων ἐπὶ νῆα μέλαιναν,
ἔγχει ἐρειδόμενος, ἐπεὶ οὐ πως ἦεν ἐπ' ὤμου 170
χειρὶ φέρειν ἑτέρῃ· μάλα γὰρ μέγα θηρίον ἦεν.
καδ δ' ἔβαλον προπάροιθε νεός, ἀνέγειρα δ' ἐταίρους
μειλιχίοισ' ἐπέεσσι παρασταδὸν ἄνδρα ἕκαστον·
ὦ φίλοι, οὐ γὰρ πῶ καταδυσόμεθ', ἀχνύμενοι περ,
εἰς Ἀίδαο δόμους, πρὶν μόρσιμον ἦμαρ ἐπέλθῃ 175
ἀλλ' ἄγετ', ὄφρ' ἐν νῆϊ θεῶν βρωῖαίς τε πόσις τε,
μνησόμεθα βρωῖης μηδὲ τρυχώμεθα λιμῶ.
ὣς ἐφάμην, οἱ δ' ὄκα ἐμοῖς ἐπέεσσι πίθοντο·
ἐκ δὲ καλυψάμενοι παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο
θηήσαντ' ἔλαφον· μάλα γὰρ μέγα θηρίον ἦεν. 180
αὐτὰρ ἐπεὶ τάρπησαν ὀρώμενοι ὀφθαλμοῖσι,
χεῖρας νιψάμενοι τεύχοντ' ἐρικυδέα δαῖτα.
ὣς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα
ἦμεθα δαινύμενοι κρέα τ' ἄσπετα καὶ μέθυ ἠδύ·
ἦμος δ' ἠέλιος κατέδυσεν καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε, 185
δὴ τότε κοιμήθημεν ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης.

Odisseo vorrebbe procurare la cena ai compagni prima di mandarli in esplorazione. Quando è vicino alla nave, allora un dio gli manda un cervo dalle alte corna. Odisseo lo uccide con l'asta di bronzo. Il cervo cade e muore. Odisseo vi sale sopra e strappa via l'asta di bronzo. La posa in terra e la lascia lì. Lega l'animale con una corda e va verso la nave. Lo getta davanti alla nave e parla ai compagni. Essi ammirano il cervo e, lavate le mani, preparano il ricco banchetto. Tutto il giorno fino al tramonto siedono

a mangiare, il sole tramonta e arriva l'oscurità. Odisseo e i compagni dormono.

Anche in questo caso, in cui viene raccontato solo una banchetto e non un sacrificio, pur rimanendo lo schema cognitivo di base (del banchetto) lo stesso – a) *presentazione della vittima*, c) *uccisione della vittima*, *preparazione del banchetto*, d) *banchetto* –, cambiano radicalmente i dettagli. Non si capisce ancora se l'autore può essere unico o se è più probabile che si tratti di due compositori orali diversi: uno più grezzo (per quanto l'eccellenza possa essere definita grezza) e uno più raffinato.

3) λ 1-50

Αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἐπὶ νῆα κατήλομεν ἠδὲ θάλασσαν,
 νῆα μὲν ἄρ' ἀμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα διαν,
 ἐν δ' ἰκτὸν τιθέμεσθα καὶ ἰκτία νηὶ μελαίνῃ,
 ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἄν δὲ καὶ αὐτοὶ
 βαίνομεν ἀχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες. 5
 ἡμῖν δ' αὖ κατόπιθε νεὸς κυανοπρόροιο
 ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίτιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον,
 Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα.
 ἡμεῖς δ' ὄπλα ἕκαστα πονηράμενοι κατὰ νῆα
 ἤμεθα· τὴν δ' ἄνεμός τε κυβερνήτης τ' ἴθυνε. 10
 τῆς δὲ πανημερίης τέταθ' ἰκτία ποντοπορούσης.
 δύσετό τ' ἥελιος κχιόωντό τε πᾶσαι ἀγυαί·
 ἦ δ' ἐς πείραθ' ἴκανε βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο.
 ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,
 ἠέρι καὶ νεφέλη κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς 15
 Ἥελιος φαέθων καταδέσκεται ἀκτίνεσσι,
 οὔθ' ὀπὸτ' ἄν κτείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
 οὔθ' ὅτ' ἄν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,
 ἀλλ' ἐπὶ νύξ' ὅλοη τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι. 20
 νῆα μὲν ἔνθ' ἐλθόντες ἐκέλαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα
 εἰλόμεθ'· αὐτοὶ δ' αὖτε παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο
 ἦομεν, ὄφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη.
 ἔνθ' ἱερήϊα μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχος τε
 ἔσχον· ἐγὼ δ' ἄορ ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 βόθρον ὄρυξ' ὄσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα, 25
 ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῆν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,
 πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνῳ,
 τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.
 πολλὰ δὲ γουνούμην νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,
 ἐλθὼν εἰς Ἰθάκην κτεῖραν βοῦν, ἦ τις ἀρίστη, 30
 ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπληρέμεν ἐσθλῶν,
 Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν οἶν ἱερευσέμεν οἴῳ

παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισι.
 τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν,
 ἔλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόμησα 35
 ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἷμα κελαινεφές· αἱ δ' ἀγέροντο
 ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβου νεκύων κατατεθνηῶτων·
 νύμφαι τ' ἠΐθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες
 παρθενικάι τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,
 πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείησιν, 40
 ἄνδρες ἀρηίφατοι, βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες·
 οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
 θεσπεσίη ἰαχῆ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει.
 δὴ τότ' ἐπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσα
 μῆλα, τὰ δὴ κατέκειτ' ἐσφαγμένα νηλείϊ χαλκῶ, 45
 δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,
 ἰφθίμω τ' Αἴδη καὶ ἐπαινῆ Περσεφονείη·
 αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 ἤμην οὐδ' εἶων νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα
 αἵματος ἄσπον ἵμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι. 50

Le vittime vengono caricate sulla nave, Odisseo e i compagni salpano. Circe manda un vento favorevole. I compagni stanno seduti, il vento e il pilota dirigono la nave. Per tutto il giorno navigano, poi cala il sole e arriva l'oscurità. La nave giunge ai confine dell'Oceano, presso i Cimmerii. Spingono a riva la nave e tirano fuori le vittime, giungono al luogo indicato da Circe. Le vittime vengono trattenute, Odisseo sguaina la spada e scava una fossa. Liba miele, latte, vino e acqua e sparge farina bianca. Supplica i morti promettendo sacrifici e doni. Evocati i morti, taglia la gola alle vittime e di esse scorre il sangue nero. Le anime dei morti si affollano fuori dall'Erebo. Sono molte. Gridano e si spingono. Odisseo è spaventato, ordina ai compagni di scannare, scuoiare e ardere le bestie e di supplicare Ade e Persefone. Sguaina la spada siede e non permette ai morti di avvicinarsi prima di aver interrogato Tiresia.

Il sacrificio (senza banchetto) è molto particolare, ma questa volta è diverso dagli altri per sua natura. Lo schema di base tuttavia resta: a) *presentazione delle vittime*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione della vittima e svolgimento del sacrificio*⁴²⁶.

⁴²⁶ Lo schema tradizionale/cognitivo agisce in relazione alle situazioni specifiche che possono generare variazioni.

Nemmeno questo passo è di grande aiuto per fugare i dubbi sull'autore o sugli autori.

4) μ 352-402

ὥς ἔφατ' Εὐρύλοχος, ἐπὶ δ' ἦνεον ἄλλοι ἑταῖροι.
αὐτίκα δ' Ἥελίοιο βοῶν ἐλάσαντες ἀρίστας
ἐγγύθεν· οὐ γὰρ τῆλε νεὸς κυανοπρόροιο
βοσκέσκονθ' ἔλικες καλαὶ βόες εὐρυμέτωποι· 355
τὰς δὲ περιστήσαντο καὶ εὐχετόωντο θεοῖσι,
φύλλα δρεψάμενοι τέρενα δρυὸς ὑψικόμοιο·
οὐ γὰρ ἔχον κρῖ λευκὸν εὐσκέλμου ἐπὶ νηός.
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὕξαντο καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,
μηρούς τ' ἐξέταμον κατὰ τε κνίση ἐκάλυψαν, 360
δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὠμοθέτησαν.
οὐδ' εἶχον μέθυ λεῖψαι ἐπ' αἰθομένοις ἱεροῖσιν,
ἀλλ' ὕδατι σπένδοντες ἐπώπτων ἔγκατα πάντα.
αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρ' ἐκάη καὶ σπλάγχχνα πάσαντο,
μίετυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὀβελοῖσιν ἔπειρον. 365
καὶ τότε μοι βλεφάρων ἐξέσσυτο νήδυμος ὕπνος·
βῆν δ' ἰέναι ἐπὶ νῆα θοὴν καὶ θῖνα θαλάσσης.
ἀλλ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦα κιῶν νεὸς ἀμφιελίσσης,
καὶ τότε με κνίσης ἀμφήλυθεν ἠδὲ αὐτμή·
οἰμῶξας δὲ θεοῖσι μετ' ἀθανάτοισι γεγώνευν· 370
Ζεῦ πάτερ ἠδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἑόντες,
ἦ με μάλ' εἰς ἄτην κοιμήσατε νηλεῖ ὕπνῳ,
οἱ δ' ἔταροι μέγα ἔργον ἐμητίσαντο μένοντες.
ὠκέα δ' Ἥελίῳ Ὑπερίονι ἄγγελος ἦλθε
Λαμπετῆ τανύπεπλος, ὅ οἱ βόας ἔκταμεν ἡμεῖς. 375
αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μετηύδα χωόμενος κῆρ·
Ζεῦ πάτερ ἠδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἑόντες,
τεῖσαι δὴ ἑτάρους Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος,
οἷ μιν βοῦς ἔκτειναν ὑπέρβιον, ἦσιν ἐγὼ γε
χαίρεσκον μὲν ἰὼν εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα, 380
ἠδ' ὀπότε ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτραποίμην.
εἰ δέ μοι οὐ τείσουςι βοῶν ἐπιεικέ' ἀμοιβήν,
δύσομαι εἰς Ἀΐδαο καὶ ἐν νεκύεσσι φαεῖνω.
τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
Ἥελι', ἦ τοι μὲν σὺ μετ' ἀθανάτοισι φάεινε 385
καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν·
τῶν δέ κ' ἐγὼ τάχα νῆα θοὴν ἀργῆτι κεραυνῷ
τυτθὰ βαλὼν κεάσαιμι μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ.
ταῦτα δ' ἐγὼν ἤκουσα Καλυψοῦς ἠυκόμοιο·
ἠ δ' ἔφη Ἑρμείαιο διακτόρου αὐτὴ ἀκοῦσαι. 390
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἐπὶ νῆα κατήλυθον ἠδὲ θάλασσαν,
νεΐκειον ἄλλοθεν ἄλλον ἐπισταδόν, οὐδέ τι μῆχος
εὐρέμεναι δυνάμεσθα· βόες δ' ἀποτέθνασαν ἤδη.
τοῖσιν δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοὶ τέρατα προὔφαινον·

εἶρπον μὲν ῥινοί, κρέα δ' ἄμφ' ὀβελοῖς ἐμεύκει, 395
 ὀπταλέα τε καὶ ὤμα' βοῶν δ' ὥς γίνετο φωνή.
 ἐξῆμαρ μὲν ἔπειτα ἐμοὶ ἐρήρηες ἑταῖροι
 δαίνυντ' Ἥελίοιο βοῶν ἐλόωντες ἀρίστας·
 ἀλλ' ὅτε δὴ ἔβδομον ἦμαρ ἐπὶ Ζεὺς θῆκε Κρονίων,
 καὶ τότε ἔπειτ' ἄνεμος μὲν ἐπαύσατο λαίλαπι θύων, 400
 ἡμεῖς δ' αἰψ' ἀναβάντες ἐνήκαμεν εὐρέϊ πόντῳ,
 ἰκτὸν κτηράμενοι ἀνά θ' ἰκτία λεύκ' ἐρύσαντες.

Euriloco e i compagni cacciano le vacche del Sole più belle, le circondano, invocano gli dei, raccolgono foglie da una quercia perché non hanno orzo. Poi, dopo aver invocato gli dei, scannano e scuoiano gli animali, tagliano le cosce, le avvolgono intorno di grasso, ripiegandolo, e sopra mettono le primizie. Non avevano vino, libano con acqua e arrostitiscono i visceri. Quando le cosce sono arse, mangiano i visceri, fanno il resto a pezzi e li infilano in spiedi. Odisseo si sveglia e va verso la nave, sente l'odore del fumo, geme rivolto agli dei. Lampetie riferisce al Sole l'accaduto (il tema dell'intervento divino è interno al *Sacrificio*) ed egli se ne lamenta con Zeus che promette punizione per i compagni di Odisseo. Odisseo intanto accusa i compagni, ma le vacche sono morte e gli dei mostrano i loro funesti prodigi. Per sei giorni i compagni banchettano. Al settimo giorno tutti salpano grazie al cessare del vento.

Il tema è articolato e presenta all'interno un altro tema (cosa non rara in Omero), nonostante alcuni dettagli diversi, moltissimi sono gli stessi già visti nell'*Iliade*, lo schema rimane: a) *presentazione delle vittime*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione della vittima e svolgimento del sacrificio e preparazione del banchetto*, d) *banchetto*.

Il brano offre un esempio notevole di schema cognitivo/tradizionale con infrazioni premeditate (le vittime sono 'intoccabili', si usano foglie di quercia poiché manca l'orzo, si liba con acqua poiché manca il vino, accadono funesti prodigi); tali infrazioni producono significati e attese nel pubblico poiché un sacrificio dai dettagli stravolti non può che portare disgrazie a chi lo compie.

Questo brano può portare a pensare che l'autore sia lo stesso dell'*Iliade*, ma soprattutto evidenzia il mantenimento dello schema cognitivo tradizionale anche quando i dettagli variano da quelli consueti.

5) ξ 409-456

ὥς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
ἀγχίμολον δὲ κύεσ τε καὶ ἀνέρες ἦλθον ὑφορβοί. 410
τὰς μὲν ἄρα ἔρξαν κατὰ ἦθεα κοιμηθῆναι,
κλαγγὴ δ' ἄσπετος ὄρωτο κυῶν αὐλιζομενάων.
αὐτὰρ ὁ οἷς ἑτάροισιν ἐκέκλετο δῖος ὑφορβός·
ἄξεθ' ὑῶν τὸν ἄριστον, ἵνα ξείνῳ ἱερεύσω
τηλεδαπῶ· πρὸς δ' αὐτοὶ ὀνηρόμεθ', οἳ περ οἴζυν 415
δὴν ἔχομεν πάσχοντες ὑῶν ἔνεκ' ἀργιοδόντων·
ἄλλοι δ' ἡμέτερον κάματον νήποινον ἔδουσιν.
ὥς ἄρα φωνήσας κέασε ξύλα νηλείϊ χαλκῶ·
οἱ δ' ὕν εἰσιῆγον μάλα πίονα πενταέτηρον.
τὸν μὲν ἔπειτ' ἔστησαν ἐπ' ἐσχάρῃ· οὐδὲ κυβώτης 420
λήθετ' ἄρ' ἀθανάτων· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσιν·
ἀλλ' ὁ γ' ἀπαρχόμενος κεφαλῆς τρίχας ἐν πυρὶ βάλλεν
ἀργιόδοτος ὑός καὶ ἐπεύχετο πᾶσι θεοῖσι
νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε.
κόψε δ' ἀνασχόμενος χρίζη δρυός, ἦν λίπε κείων· 425
τὸν δ' ἔλιπε ψυχὴ· τοὶ δ' ἔσφαζάν τε καὶ εὔσαν,
αἴψα δέ μιν διέχευαν· ὁ δ' ὁμοθετεῖτο κυβώτης,
πάντων ἀρχόμενος μελέων, ἐς πίονα δημόν.
καὶ τὰ μὲν ἐν πυρὶ βάλλε, παλύνας ἀλφίτου ἀκτῆ,
μίστυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὀβελοῖσιν ἔπειρον 430
ὄπτησάν τε περιφραδέως ἐρύσαντό τε πάντα,
βάλλον δ' εἰν ἔλεοῖσιν ἀολλέα. ἂν δὲ κυβώτης
ἵστατο δαιτρεύων· περὶ γὰρ φρεσὶν αἴσιμα ἦδη.
καὶ τὰ μὲν ἔπταχα πάντα διεμμοιρᾶτο δαίζων·
τὴν μὲν ἴαν Νύμφῃσι καὶ Ἑρμῇ, Μαιάδος υἱί, 435
θῆκεν ἐπευξάμενος, τὰς δ' ἄλλας νεῖμεν ἐκάστω·
νώτοισιν δ' Ὀδυσῆα διηνεκέεσσι γέροιεν
ἀργιόδοτος ὑός, κύδαινε δὲ θυμὸν ἀνακτος.
καὶ μιν φωνήσας προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·
αἴθ' οὕτως, Εὐμαιε, φίλος Διὶ πατρὶ γένοιο 440
ὥς ἐμοί, ὅττι με τοῖον ἐόντ' ἀγαθοῖσι γεραίρεις.
τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη, Εὐμαιε κυβῶτα·
ἔσθιε, δαιμόνιε ξείνων, καὶ τέρπεο τοῖσδε,
οἷα πάρεστι· θεὸς δὲ τὸ μὲν δῶσει, τὸ δ' ἑάσει,
ὅττι κεν ᾗ θυμῷ ἐθέλη· δύναται γὰρ ἅπαντα. 445
ἦ ῥα, καὶ ἄργματα θῦσε θεοῖς αἰειγενέτησι,
σπείσας δ' αἶθοπα οἶνον Ὀδυσσῆϊ πτολιπόρθῳ
ἐν χεῖρεσσιν ἔθηκεν· ὁ δ' ἔζετο ἦ παρὰ μοίρῃ.
κῆτον δὲ σφιν ἐνεῖμε Μεσαύλιος, ὃν ῥα κυβώτης

αὐτὸς κτήσατο οἷος ἀποιχομένοιο ἄνακτος, 450
 νόσφιν δεσποίνης καὶ Λαέρταο γέροντος·
 παρ δ' ἄρα μιν Ταφίων πρίατο κτεάτεσσιν ἑοῖσιν.
 οἱ δ' ἐπ' ὄνειάθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
 κῆτον μὲν σφιν ἀφείλε Μεσαύλιος, οἱ δ' ἐπὶ κοῖτον, 455
 κίτου καὶ κρειῶν κεκορημένοι, ἐσσεύοντο.

Arrivano le scrofe coi porcai, i porcai le chiudono a dormire. Il porcaio comanda agli altri di portare il più bello dei porci, poi si mette a spaccare la legna. Viene portato un verro grasso, di cinque anni e subito viene collocato sul focolare. Il porcaio prega gli dei. Getta sul fuoco i peli del capo del verro e prega gli dei perché Odisseo ritorni. Poi uccide il verro. Lo scannano, lo scuoiano, lo squartano. Il porcaio offre le primizie su grasso abbondante e getta il resto nel fuoco spargendo farina. Il resto lo fanno a pezzi, lo infilano in spiedi, li arrostitiscono con cura, poi tirano via tutto. Il porcaio fa le parti e porge ad Odisseo le ariste. Odisseo gli parla, Eumeo risponde. Poi vengono offerte primizie agli dei e si liba col vino. Seduti gettano le mani sul cibo. Quando cacciano via il desiderio di cibo e bevanda, raccolto il pane, tutti vanno a riposare.

Lo schema di base rimane a) *presentazione della vittima*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione della vittima e svolgimento del sacrificio e preparazione del banchetto*, d) *banchetto*.

Vi sono moltissimi dettagli che si ritrovano anche nell'*Iliade*. Sembra proprio che l'autore sia lo stesso, ma ciò che s'è visto finora è davvero poco.

6) τ 418-427
 Αὐτόλυκος δ' υἱοῖσιν ἐκέκλετο κυδαλίμοισι
 δεῖπνον ἐφοπλίσσαι· τοὶ δ' ὀτρύνοντος ἄκουσαν.
 αὐτίκα δ' εἰκάγαγον βοῦν ἄρσενά πενταέτηρον· 420
 τὸν δέρον ἀμφὶ θ' ἔπον καὶ μιν διέχευαν ἅπαντα
 μίετυλλον τ' ἄρ' ἐπισταμένως πεῖραν τ' ὀβελοῖσιν
 ὄπτηράν τε περιφραδέως δάσσαντό τε μοῖρα.
 ὥς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵςῃ· 425
 ἦμος δ' ἠέλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφρα ἦλθε,
 δὴ τότε κοιμήσαντο καὶ ὕπνου δῶρον ἔλοντο.

Autolico ordina ai figli di preparare il pranzo, i figli lo ascoltano. Subito portano un bue, un maschio di cinque anni, lo scuoiano, lo squartano, lo fanno a pezzi e mettono i pezzi sugli spiedi, arrostitiscono con cura e dividono le parti. Banchettano tutto il giorno fino al calar del sole e il cuore non sente bisogno di parte abbondante, quando il sole tramonta e viene l'oscurità, dormono.

Si tratta anche qui di una narrazione nella narrazione, viene raccontato lo svolgersi di un banchetto senza alcun sacrificio che lo preceda. Lo schema resta identico allo schema di base del banchetto: a) *presentazione della vittima*, c) *uccisione della vittima e preparazione del banchetto*, d) *banchetto*.

Vi sono moltissimi elementi e dettagli in comune con i passi dell'*Iliade* analizzati. Nonostante sia una narrazione compendiaria più ristretta dei racconti di Odisseo, lo schema e i dettagli in comune con l'*Iliade* restano.

Si può affermare che questo è generalmente lo schema di base di sacrifici e banchetti nei poemi omerici.

Che l'autore sia lo stesso, almeno per alcuni brani, pare ora cognitivamente certo. È palese tuttavia che la tecnica narrativa si sia un poco più raffinata nell'*Odissea*, ma è vero anche che essa va sempre messa in relazione con la materia del canto (quella dell'*Odissea* è diversa da quella dell'*Iliade*) e con la specificità dell'*aoide*.

Torniamo a vedere cosa succede in testi che hanno avuto genesi scritta.

1) *Argonautiche* 1.402-518

Ἔνθεν δ' αὖ λάιγγας ἀλὸς χρεδὸν ὀχλίζοντες,
 νήεον αὐτόθι βωμὸν ἐπάκτιον, Ἀπόλλωνος
 Ἀκτίου Ἐμβασίοιο τ' ἐπώνυμον· ὄκα δὲ τοίγε
 φιτροῦς ἀζαλέης στόρεσαν καθύπερθεν ἐλαίης. 405
 τείως δ' αὐτ' ἀγέληθεν ἐπιπροέηκαν ἄγοντες
 βουκόλοι Αἰωνίδαο δῶβ βόε· τοὺς δ' ἐρύσαντο
 κουρότεροι ἐτάρων βωμοῦ χρεδόν, οἱ δ' ἄρ' ἔπειτα
 χέρονιβά τ' οὐλοχύτας τε παρέσχεθον. αὐτὰρ Ἰήσων
 εὖχετο κεκλόμενος πατρώιον Ἀπόλλωνα· 410
 Κλυθι ἄναξ Παγαδάς τε πόλιν τ' Αἰωνίδα ναίων
 ἡμετέροιο τοκῆος ἐπώνυμον, ὅς μοι ὑπέστης
 Πυθοῖ χρειομένῳ ἄνυσιν καὶ πείραθ' ὁδοῖο

σημανέειν, αὐτὸς γὰρ ἐπαίτιος ἔπλευ ἀέθλων·
 αὐτὸς νῦν ἄγε νῆα σὺν ἀρτεμέεσσιν ἐταίροις 415
 κεῖσέ τε καὶ παλίνορσον ἐς Ἑλλάδα. σοὶ δ' ἂν ὀπίσσω
 τόσσων ὅσσοι κεν νοστήσομεν ἀγλαὰ ταύρων
 ἰρὰ πάλιν βωμῶ ἐπιθήσομεν, ἄλλα δὲ Πυθοῖ,
 ἄλλα δ' ἐς Ὀρτυγίην ἀπερείσια δῶρα κομίσσω·
 νῦν δ' ἴθι, καὶ τήνδ' ἡμιν, Ἐκηβόλε, δέξο θυηλήν, 420
 ἦν τοι τῆσδ' ἐπίβαθρα χάριν προτιθείμεθα νηός
 πρωτίστην· λύσαιμι δ', ἀναξ, ἐπ' ἀπήμονι μοίρῃ
 πείσματα σὴν διὰ μῆτιν· ἐπιπνεύσειε δ' ἀήτης
 μείλιχος, ᾧ κ' ἐπὶ πόντον ἐλευσόμεθ' εὐδιόωντες.
 Ἦ, καὶ ἅμ' εὐχολῆ προχύτας βάλε. τὼ δ' ἐπὶ βουσίην 425
 ζωάαθην, Ἀγκαῖος ὑπέρβιος Ἡρακλῆς τε·
 ἦτοι ὁ μὲν ῥοπάλῳ μέσσον κάρη ἀμφὶ μέτωπα
 πλῆξεν, ὁ δ' ἀθρόος αὐθι πεσὼν ἐνερείεατο γαίῃ·
 Ἀγκαῖος δ' ἐτέροιο κατὰ πλατὺν αὐχένα κόψας 430
 χαλκείῳ πελέκει κρατεροῦς διέκερσε τένοντας,
 ἦριπε δ' ἀμφοτέρωσι περιρρηδῆς κεράεσσιν.
 τοὺς δ' ἔταροι σφάζαν τε θοῶς δεῖρᾶν τε βοείας,
 κόπτον δαίτρευόν τε καὶ ἱερὰ μῆρ' ἐτάμοντο,
 κὰδ δ' ἄμυδις τάγε πάντα καλύψαντες πύκα δημῶ 435
 καῖον ἐπὶ χρίζησιν· ὁ δ' ἀκρήτους χέε λαιβάς
 Αἰκονίδης. γήθει δὲ σέλας θεύμενος Ἰδμων
 πάντοσε λαμπόμενον θυέων ἄπο, τοῖό τε λιγνύν
 πορφυρέαις ἐλίκεσσιν ἐναίσιμον αἰσσοῦσαν·
 αἶψα δ' ἀπηλεγέως νόον ἔκφατο Λητοῖδαο· 440
 Ὑμῖν μὲν δὴ μοῖρα θεῶν χρεῖώ τε περῆσαι
 ἐνθάδε κῶας ἄγοντας, ἀπειρέσιοι δ' ἐνὶ μέσσω
 κεῖσέ τε δευρό τ' ἔασιν ἀνερχομένοισιν ἄεθλοι·
 αὐτὰρ ἐμοὶ θανέειν στυγερῆ ὑπὸ δαίμονος αἴσει
 τηλόθι που πέπρωται ἐπ' Ἀκίδος ἠπειροῖο. 445
 ὦδε κακοῖς δεδαῶς ἔτι καὶ πάρος οἰωνοῖσιν
 πότμον ἐμόν, πάτρης ἐξήιον, ὄφρ' ἐπιβαίην
 νηός, εὐκλείη δὲ δόμοις ἐπιβάντι λίπηται.
 Ἦς ἄρ' ἔφη· κοῦροι δὲ θεοπροπίης αἰόντες
 νόστω μὲν γήθησαν, ἄχος δ' ἔλεν Ἰδμωνος αἴσει. 450
 ἦμος δ' ἠέλιος σταθερὸν παραμείβεται ἦμαρ,
 αἰ δὲ νέον σκοπέλοισιν ὑπο σκιάωνται ἄρουραι,
 δειλινὸν κλίνοντος ὑπὸ ζόφον ἠελίοιο,
 τῆμος ἄρ' ἤδη πάντες ἐπὶ ψαμάθοισι βαθεῖαν
 φυλλάδα χευάμενοι πολιοῦ πρόπαρ ἀϊγιαλοῖο 455
 κέκλιθ' ἐξείης· παρὰ δὲ σφισι μυρὶ ἔκειτο
 εἶδατα καὶ μέθυ λαρόν, ἀφυσσαμένων προχόοισιν
 οἰνοχόων. μετέπειτα δ' ἀμοιβαδὶς ἀλλήλοισιν
 μυθεῦνθ' οἷά τε πολλὰ νέοι παρὰ δαιτὶ καὶ οἴνω
 τερπνῶς ἐψόωνται, ὅτ' ἄατος ὕβρις ἀπείη.
 ἔνθ' αὐτ' Αἰκονίδης μὲν ἀμήχανος εἰν ἐοῖ αὐτῶ 460
 πορφύρεσκεν ἕκαστα, κατηφιόωντι ἐοικῶς·

τὸν δ' ἄρ' ὑποφραθεὶς μεγάλη ὀπί νείκεσεν Ἴδαο·
 Αἰκονίδη, τίνα τήνδε μετὰ φρεσὶ μῆτιν ἐλίτσει;
 αὐδα ἐνὶ μέσσοισι τεδὸν νόον. ἦέ σε δαμνᾶ
 τάρβος ἐπιπλόμενον, τό τ' ἀνάγκιδας ἄνδρας ἀτύζει; 465
 ἴκτω νῦν δόρυ θοῦρον, ὅτῳ περιώσιον ἄλλων
 κῦδος ἐνὶ πτολέμοισιν ἀείρομαι, οὐδέ μ' ὀφέλλει
 Ζεὺς τόσον ὀσκάτιόν περ ἐμὸν δόρυ, μή νύ τι πῆμα
 λοίγιον ἔσσεσθαι μηδ' ἀκράαντον ἄεθλον
 Ἴδεω γ' ἐσπομένοιο, καὶ εἰ θεὸς ἀντιόψο· 470
 τοῖόν μ' Ἀρήνηθεν ἄοσσητῆρα κομίζεις.
 ἦ καὶ ἐπισχόμενος πλεῖον δέπας ἀμφοτέρηρι
 πῖνε χαλίκρητον λαρὸν μέθυ, δεύετο δ' οἴνω
 χεῖλα κυάνεαί τε γενειάδες. οἱ δ' ὀμάδησαν
 πάντες ὁμῶς, Ἴδμων δὲ καὶ ἀμφαδίην ἀγόρευεσεν· 475
 Δαιμόνιε, φρονέεις ὀλοφώια καὶ πάρος αὐτῶ,
 ἦέ τοι εἰς ἄτην ζωρὸν μέθυ θαρσαλέον κῆρ
 οἰδάνει ἐν στήθεσσι, θεοὺς δ' ἀνέηκεν ἀτίζειν;
 ἄλλοι μῦθοι ἔασι παρήγοροι οἴσι περ ἀνήρ
 θαρσύνοι ἔταρον· σὺ δ' ἀτάσθαλα πάμπαν ἔειπας. 480
 τοῖα φάτις καὶ τοὺς πρὶν ἐπιφλύειν μακάρεσσι
 υἴας Ἀλωιάδας, οἷς οὐδ' ὅσον ἰσοφαρίζεις
 ἠγορέην, ἔμπης δὲ θεοῖς ἐδάμησαν οἰστοῖς
 ἄμφω Λητοΐδαο, καὶ ἴφθιμοὶ περ ἐόντες.
 ἦ ὦς ἔφατ'· ἐκ δ' ἐγέλασεν ἄδην Ἀφαρήιος Ἴδαο, 485
 καὶ μιν ἐπιλλίζων ἠμείβετο κερτομίοισιν·
 ἦ ἄγρην νῦν τόδε σῆρι θεοπροπίησιν ἐνίσπες,
 εἰ καὶ ἐμοὶ τοιόνδε θεοὶ τελέουσιν ὄλεθρον
 οἶον Ἀλωιάδησι πατήρ τεδὸς ἐγγυάλιξε·
 φράζεο δ' ὅπως χεῖρας ἐμὰς κόος ἐξαλέαιο, 490
 χρεῖω θεσπίζων μεταμώνιον εἴ κεν ἀλώης.
 Χώετ' ἐνιπτάζων· προτέρω δέ κε νεῖκος ἐτύχθη,
 εἰ μὴ δηριόωντας ὀμοκλήσαντες ἐταῖροι
 αὐτόσ τ' Αἰκονίδης κατερήτυεν· ἂν δὲ καὶ Ὀρφεύς,
 λατῆ ἀνασχόμενος κίθαριν, πείραζεν ἀοιδῆς. 495
 ἦ ἔιδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
 τὸ πρὶν ἔτ' ἀλλήλοισι μὴ συναρηρότα μορφή,
 νείκεος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα·
 ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
 ἄστρα, σεληναίης τε καὶ ἠελίοιο κέλευθοι· 500
 οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες
 αὐτῆσιν νόμφησι καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.
 ἦ ἔιδεν δ' ὡς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε
 Ὀκεανὶς νιφόεντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο·
 ὡς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνω εἵκαθε τιμῆς, 505
 ἠδὲ Ῥέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ὀκεανοῖο·
 οἱ δὲ τέως μακάρεσσι θεοῖς Τιτῆσιν ἄνασσαν,
 ὄφρα Ζεὺς ἔτι κοῦρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδώς,
 Δικταῖον ναίεσκεν ὑπὸ σπέος, οἱ δὲ μιν οὐπω

γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραυνῶ, 510
 βροντῆ τε στεροπῆ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.
 Ἦ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃ σχέθεν αὐδῆ·
 τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα,
 πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὔασιν ἠρεμέοντες
 κηληθμῶ· τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον ἀοιδῆς. 515
 οὐδ' ἐπὶ δὴν μετέπειτα κερασκάμενοι Διὶ λοιβάς,
 ἧ θέμις, ἐστηῶτες ἐπὶ γλώσσει χέοντο
 αἰθομέναις, ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμῶντο.

Gli Argonauti costruiscono sulla spiaggia un altare ad Apollo, subito vi pongono sopra ceppi d'ulivo sacro. Gli stallieri portano due buoi. Gli eroi più giovani li trascinano presso l'altare e altri compagni preparano l'orzo sacro e l'acqua lustrale. Giasone invoca Apollo con una preghiera mentre sparge i grani d'orzo. Anceo ed Eracle si armano per uccidere i buoi. Eracle ne colpisce uno con la clava, sulla fronte, l'animale cade a terra morto. Anceo vibra un colpo sul collo all'altro, con la scure. I compagni li sgozzano e li scuoiano, poi li squartano, li dividono a pezzi e tagliano le cosce per consacrarle, bene avvolte di grasso le bruciano sulla legna ardente. Giasone liba vino puro. Idmone vede il fumo levarsi in modo propizio per la spedizione, anche se funesto per sé, e lo dice. Al tramonto del sole gli eroi preparano il giaciglio lungo la riva del mare e si sdraiano l'uno accanto all'altro. Di fronte hanno molti cibi e vino, che i coppieri attingono con le brocche. Conversano piacevolmente fra loro, come spesso fanno i giovani scherzando tra cibi e vino, quando la stolta prepotenza è lontana. Giasone però pensa rattristato ai futuri pericoli. Ida se ne accorge e gli parla, poi prende la coppa e beve il vino, che gli gocciola sulla barba. Idmone parla. Ida risponde. Idmone e Ida stanno per litigare, ma i compagni li fermano. Orfeo, alzando la cetra, inizia un canto. Canta la separazione di terra, cielo e mare per una contesa, canta le stelle, la luna e il sole, i monti, i fiumi, le ninfe e gli animali dei fiumi. Canta di Ofione ed Eurinome che sono stati spodestati da Crono e Rea. Canta dei Titani e di Zeus fanciullo e dei Ciclopi. Poi arresta la musica. Gli eroi hanno il cuore colmo di dolcezza. Poi, preparate le libagioni a Zeus secondo il rito, stando in piedi le versano sulle lingue ardenti delle vittime. Si abbandonano poi al sonno.

Benché il testo sia lungo e ricchissimo, per tentare di trovare affinità con la struttura degli altri sacrifici, proviamo a ipotizzare in favore di Apollonio uno schema di base più semplice possibile: *costruzione di un altare, presentazione della/e vittima/e, invocazione/riferimento alla divinità, uccisione della/e vittima/e e svolgimento del sacrificio, interpretazione della volontà divina, banchetto*. Proviamo a ridurlo ulteriormente e a farlo assomigliare allo schema omerico: a) *presentazione della/e vittima/e*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*, c) *uccisione della/e vittima/e e svolgimento del sacrificio*, d) *banchetto*. Il banchetto prevede d1) *l'aver davanti qualcosa da mangiare e da bere*, d2) *il conversare*, d3) *il canto con la musica*. Non si danno notizie sulla preparazione del banchetto, bensì sullo svolgimento del sacrificio.

Avendo ipotizzato uno schema di base estremamente semplice, vediamo se esso si ripete.

2) *Argonautiche* 1.857-860

αὐτίκα δ' ἄστυ χοροῖσι καὶ εἰλαπίνῃσι γεγῆθει
καπνῶ κνιχέντι περίπλεον· ἔξοχα δ' ἄλλων
ἀθανάτων Ἴηρος υἷα κλυτὸν ἠδὲ καὶ αὐτήν
Κύπριν ἀοιδῆσιν θυέεσσι τε μειλίσσοντο.

860

Tutta la città è presto piena di grasso fumo e si abbandona a un tripudio di danze e banchetti. Ci si propizia gli dei con canti e sacrifici.

Lo schema qui, del tutto diverso dal precedente e ridotto fino a non avere quasi più elementi strutturali, potrebbe essere: *danze e banchetti, canti e sacrifici*. Potremmo anche non formulare schemi, essere massimamente indulgenti e ammettere per Apollonio solo l'ordine (o schema al grado zero) e) *banchetto/i e sacrificio/i*. Vediamo se almeno questo ordine si ripete.

3) *Argonautiche* 2.155-163

καὶ τότε μὲν μένον αὖθι διὰ κνέφας, ἔλκεά τ' ἀνδρῶν 155
οὐταμένων ἀκέοντο, καὶ ἀθανάτοισι θυηλάς
ῥέξαντες μέγα δόρπον ἐφώπλιαν, οὐδέ τιν' ὕπνος
εἶλε παρὰ κρητῆρι καὶ αἰθομένοις ἱεροῖσιν·
ξανθὰ δ' ἐρεψάμενοι δάφνης καθύπερθε μέτωπα
ἀγχιάλου φύλλοις, τῇ περ πρυμνήσι' ἀνῆπτο, 160
Ἵορφεῖη φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον

ἐμμελέως, περὶ δέ σφιν ἰαίνεταιο νήνεμος ἀκτὴ
μελομένοισι· κλεῖτον δὲ Θεραπναῖον Διὸς υἱᾶ.

Quella notte gli eroi medicano i compagni feriti. Poi, fatto un sacrificio agli immortali, preparano un banchetto per pranzo. Nessuno dorme mentre le vittime bruciano sul fuoco, ma cantano al ritmo della cetra di Orfeo.

L'ordine dei due elementi si inverte: in questo caso prima si dà notizia del sacrificio, poi del banchetto. Nemmeno l'ordine *banchetto-sacrificio* viene rispettato. Ipotizziamo un terzo 'ordine', più che schema di base (non viene presentata la struttura del sacrificio e del banchetto si legge solo che è stato preparato e che gli eroi cantano) estremamente semplice: *sacrificio, preparazione del pasto, canto*. Oppure ancor più semplicemente: f) *sacrificio e banchetto*. È interessante il ricorrere del dettaglio del canto sulla musica di Orfeo, che assomiglia al punto 1, anche se qui sono tutti a cantare.

4) *Argonautiche* 2.759-814

καὶ δὴ παρσυδίη μεγάρων ἔντοσθε Λύκοιο
καῖν' ἤμαρ φιλότῃ, μετὰ πτολίεθρον ἰόντες, 760
δαίτην ἀμφίεπον τέρποντό τε θυμὸν ἔπεσσι.
Αἰονίδης μὲν οἱ γενεὴν καὶ τ' οὖνομ' ἐκάστω
σφωιτέρων μυθεῖθ' ἐτάρων, Πελίαό τ' ἐφετμάσ·
ἦδ' ὡς Λημνιάδεσσιν ἐπεξεινοῦντο γυναιξίν·
ὄσσα τε Κύζικον ἀμφὶ Δολιονίην τ' ἐτέλεσσαν· 765
Μυσίδα θ' ὡς ἀφίκοντο Κίον θ', ὅθι κάλλιπον ἦρω
Ἥρακλέην ἀέκοντι νόφ, Γλαύκοιό τε βάζιν
πέφραδε· καὶ Βέβρυκας ὅπως Ἄμυκόν τ' ἐδάξαν·
καὶ Φινῆος ἔειπε θεοπροπίας τε δύνῃ τε·
ἦδ' ὡς Κυανέας πέτρασ φύγον· ὡς τ' ἀβόλησαν 770
Λητοῖδη κατὰ νῆσον. ὁ δ' ἐξείησεν ἐνέποντος
θέλγεται ἀκουῆ θυμὸν· ἄχος δ' ἔλεν Ἥρακλῆι
λειπομένω, καὶ τοῖον ἔπος πάντεσσι μετηύδα·
ᾠ φίλοι, οἴου φωτὸς ἀποπλαγχθέντες ἀρωγῆσ
πεῖρατ' ἐς Αἰήτην τόσσον πλόον. εὖ γὰρ ἐγὼ μιν 775
Δασκύλου ἐν μεγάροισι καταυτόθι πατρὸς ἐμεῖο
οἶδ' ἐσιδών, ὅτε δεῦρο δι' Ἀκίδος ἠπεῖροιο
πεζὸς ἔβη, ζωστῆρα φιλοπτολέμοιο κομίζων
Ἴππολύτης· ἐμὲ δ' εὔρε νέον χνοάοντα παρειάς.
ἔνθα δ' ἐπὶ Πριόλαο κασιγνήτοιο θανόντος 780
ἡμετέρου Μυσοῖσιν ὑπ' ἀνδράσιν, ὄντινα λαός
οἰκτίστοισι ἐλέγοισιν ὀδύρεται ἐξέτι κείνου,
ἀθλεύων, Τιτίην ἀπεκαίνυτο πυγμαχέοντα
καρτερόν, ὃς πάντεσσι μετέπρεπεν ἠιθέοισιν

εἶδος τ' ἠδὲ βίην, χαμάδις δέ οἱ ἦλας ὀδόντας. αὐτὰρ ὁμοῦ Μυσοῖσιν ἐμῶ ὑπὸ πατρὶ δάμασσαν Μύγδονας, οἷ ναίουσιν ὁμῶλακας ἤμιν ἀρούρας, φῦλά τε Βιθυνῶν αὐτῇ κτεατίσσαντο γαίῃ ἔστ' ἐπὶ Ῥήβαιο προχοῶς σκόπελόν τε Κολώνης·	785
Παφλαγόνες τ' ἐπὶ τοῖς Πελοπήιοι εἵκαθον αὐτῶς ὄσσου Βιλλαίοιο μέλαν περιάγνυται ὕδωρ. ἀλλ' ἐμὲ τῶν Βέβρουκας ὑπερβασίη τ' Ἀμύκοιο τηλόθι ναιετάοντος ἐνόσφισαν Ἡρακλῆος, δὴν ἀποτεμνόμενοι γαίης ἄλις, ὄφρ' ἐβάλοντο οὔρα βαθυρροεῖοντος ἐφ' εἰαμεναῖς Ἰπίοιο.	790
ἔμπης δ' ἐξ ὑμέων ἔδοσαν τίσιν· οὐδέ ἔφημι ἤματι τῶδ' ἀέκητι θεῶν ἐπελάσσαι ἄρηα, Τυνδαρίδη, Βέβρουξιν, ὅτ' ἀνέρα κεῖνον ἔπεφνες. τῶν νῦν ἦντιν' ἐγὼ τεῖσαι χάριν ἄρκιός εἰμι, τείω προφρονέω· ἢ γὰρ θέμις ἠπεδανοῖσιν ἀνδράσιν, εὐτ' ἄρξωσιν ἀρείονες ἄλλοι ὀφέλλειν.	795
ξυνῆ μὲν πάντεσσιν, ὁμόστολον ὕμιν ἔπεσθαι Δάσκυλον ὄτρυνέω, ἐμὸν υἷα (τοῖο δ' ἰόντος, ἦ τ' ἂν εὐξείνοισι διαμπερὲς ἀντιάοιτε ἀνδράσι μέσφ' αὐτοῖο ποτὶ στόμα Θερωμόδοντος)·	800
νόσφι δὲ Τυνδαρίδασι, Ἀχερουσίδος ὑπόθεν ἄκρης εἵσομαι ἱερὸν αἰπύ, τὸ μὲν μάλα τηλόθι πάντες ναυτίλοι ἅμ πέλαγος θεεύμενοι ἰλάζονται, καὶ κέ σφιν μετέπειτα πρὸ ἄστεος, οἷα θεοῖσιν, πίονας εὐαρότοιο γύας πεδίοιο ταμοίμην.	805
ᾧ τότε μὲν δαῖτ' ἀμφὶ πανήμεροι ἐψιόωντο· ἦρ' ἔγε μὴν ἐπὶ νῆα κατήϊσαν ἐγκονέοντες, καὶ δ' αὐτὸς σὺν τοῖσι Λύκος κίε, μυρὶ ὀπάσσαι δῶρα φέρειν, ἅμα δ' υἷα δόμων ἔκπεμπε νέεσθαι.	810

Gli eroi, recatisi in città, siedono tutti insieme a banchetto nella reggia di Lico e conversano. Giasone racconta di Pelia, di Lemno, Cizico, Eracle, Glauco, Amico, Fineo, delle rupi Cianee e dell'incontro col figlio di Leto. Lico parla di Eracle. Tutto il giorno banchettano serenamente, all'alba raggiungono la nave accompagnati da Lico che portava moltissimi doni e conduceva il figlio perché partisse con loro.

Viene narrato solo lo svolgimento di un banchetto, quindi dobbiamo confrontare questo brano con gli elementi del banchetto del punto 1, ossia d1) *l'aver davanti qualcosa da mangiare e da bere*, d2) *il conversare*, d3) *il canto con la musica*. Lo schema è diverso, in questo caso è d4) *sedersi a banchetto*, d2) *conversazione*. Possiamo anche fingere che sia d1) *l'aver*

davanti qualcosa da mangiare e da bere (se si siedono a banchetto in una reggia la cosa è ovvia), d2) *conversare*. Manca però il canto. Anche in questo quarto brano, nessuno schema o semplice ordine precedente viene rispettato.

5) *Argonautiche* 3.1191-1224

Ἡέλιος μὲν ἄπωθεν ἐρεμνὴν δύετο γαῖαν
ἐσπερίων νεάτας ὑπὲρ ἄκριας Αἰθιοπῶν,
Νὺξ δ' ἵπποισιν ἔβαλλεν ἐπι ζυγά· τοὶ δὲ χαμεύνας
ἐντυον ἦρωες παρὰ πείμασιν. αὐτὰρ Ἴήσων,
αὐτίκ' ἐπεὶ ῥ' Ἑλίκης εὐφεγγέες ἀτέρες ἼΑρκτου 1195
ἔκλιθεν, οὐρανόθεν δὲ πανεύκηλος γένετ' αἰθήρ,
βῆ ῥ' ἐς ἐρημαίην κλωπήιος ἠύτε τις φῶρ
σὺν πᾶσι χρήεσσι. πρὸ γάρ τ' ἀλέγυενεν ἕκαστα
ἡμάτιος· θῆλυν μὲν οἶν γάλα τ' ἔκτοθι ποίμνης
ἼΑργος ἰὼν ἦνεικε, τὰ δ' ἐξ αὐτῆς ἔλε νηός. 1200
ἀλλ' ὅτε δὴ ἶδε χῶρον ὅτις πάτου ἔκτοθεν ἦεν
ἀνθρώπων καθαρῆσιν ὑπεύδιος εἰαμενῆσιν,
ἐνθ' ἦτοι πάμπρωτα λοέσσατο μὲν ποταμοῖο
εὐαγέως θείοιο τέρεν δέμας, ἀμφὶ δὲ φᾶρος
ἔσσατο κυάνεον, τό ῥά οἱ πάρος ἐγγυάλιξεν 1205
Λημνιας Ὑψιπύλη ἀδινῆς μνημήιον εὐνῆς·
πήχυιον δ' ἄρ' ἔπειτα πέδω ἐνὶ βόθρον ὀρούξας,
νήησεν χρίζας, ἐπὶ δ' ἄρνειοῦ τάμε λαιμόν
αὐτόν τ' εὖ καθύπερθε τανύσσατο· δαῖε δὲ φιτρούς
πῦρ ὑπένερθεν ἰεῖς, ἐπὶ δὲ μιγάδας χέε λοιβάς, 1210
Βριμὸν κικλήσκων Ἑκάτην ἐπαρωγὸν ἀέθλων.
καὶ ῥ' ὁ μὲν ἀγκαλέσας πάλιν ἔστιχεν· ἦ δ' αἴουσα
κευθμῶν ἐξ ὑπάτων δεινὴ θεὸς ἀντεβόλησεν
ἱροῖς Αἰκονίδαο, πέριξ δὲ μιν ἐστεφάνωντο
μερδαλέοι δρυῖνοι μετὰ πτόρθοις δράκοντες, 1215
στράπτε δ' ἀπειρέσιον δαΐδων ἐλάσ· ἀμφὶ δὲ τήγγε
ὄξειῃ ὑλακῆ χθόνιοι κύνες ἐφθέγγοντο.
πίσσα δ' ἔτρεμε πάντα κατὰ κτίβον· αἱ δ' ὀλόλυξαν
νύμφαι ἐλειονόμοι ποταμηίδες, αἱ περὶ κείνην
Φάσιδος εἰαμενὴν Ἀμαραντίου εἰλίσσονται. 1220
Αἰκονίδην δ' ἦτοι μὲν ἔλεν δέος, ἀλλὰ μιν οὐδ' ὧς
ἐντροπαλιζόμενον πόδες ἔκφερον, ὄφρ' ἐτάροισι
μίκτο κίων. ἦδη δὲ φῶος νιφόνετος ὑπερθεν
Καυκάσου ἠριγενῆς ἠὰς βάλεν ἀντέλλουσα·

Il sole tramonta, la notte arriva mentre gli eroi preparano i giacigli presso le gomene. Giasone va nella piana deserta portandosi il necessario: latte, agnello e ciò che è stato preso dalla nave. Vede una radura, si lava nel fiume

divino secondo il rito, indossa il mantello che gli ha dato Issipile, scava una fossa, ammuccia la legna e vi distende sopra l'agnella dopo averla sgozzata. Accende i ceppi e versa sul fuoco le libagioni invocando Ecate perché lo aiuti nella prova. Invocatata, prende la via del ritorno. La dea lo sente e viene dai recessi profondi ad accogliere il sacrificio. Le cingono il capo mostruosi serpenti, i cani infernali le ululano accanto. Ogni erba rabbrivisce sotto i suoi passi, si leva il grido rituale delle ninfe fluviali della palude, che danzavano in quella piana. Giasone è terrorizzato, procede senza volgersi indietro e arriva dai compagni. L'aurora illumina le cime nevose del Caucaso.

Qui è narrato lo svolgersi di un sacrificio, vi sono alcune riprese di λ. Il sacrificio è fatto a una divinità particolare: Ecate. Lo schema di base potrebbe essere: *presentazione della vittima, uccisione della vittima, invocazione/riferimento alla divinità mentre si svolge il sacrificio*. Potremmo ridurlo ulteriormente a: a) *presentazione della vittima*, c) *uccisione della vittima*, b) *invocazione/riferimento alla divinità*. Se lo confrontiamo con lo schema di base del punto 1 noteremo che nonostante la riduzione, lo schema è diverso, l'ordine dei suoi elementi cambia. Qui infatti l'uccisione delle vittime precede e non segue l'invocazione.

Dunque v'è un quinto schema per un quinto brano.

6) *Argonautiche* 4.241-252

Οἱ δ', ἀνέμου λαιψηρὰ θεῆς βουλῆσιν ἀέντοσ
 Ἕρῃσ, ὄφρ' ὄχιστα κακὸν Πελῖασ δόμοισιν
 Αἰαίῃ Μῆδεια Πελασγίδα γαῖαν ἵκηται,
 ἥσ' ἐνὶ τριτάτῃ προμνήσια νηὸσ ἔδησαν
 Παφλαγόνων ἀκτῆσι, πάροισ' Ἄλυοσ ποταμοῖο· 245
 τῇ γάρ σφ' ἐξαποβάντασ ἀρέσασθαι θυέεσσιν
 ἠνώγει Ἑκάτην, καὶ δὴ τὰ μὲν ὄσσα θυηλῆν
 κούρη πορσανέουσα τιτύσκετο (μήτε τις ἴστωσ
 εἴῃ μήτ' ἐμὲ θυμὸσ ἐποτρύνειεν αἰίδειν)
 ἄζομαι αὐδῆσαι· τό γε μὴν ἔδοσ ἐξέτι κείνου, 250
 ὄρρα θεᾶ ἥρωεσ ἐπὶ ῥηγμῖσιν ἔδειμαν,
 ἀνδράσιν ὀσιγόνοισι μένει καὶ τηλόσ' ἰδέσθαι.

Gli eroi, al soffio di un vento forte inviato da Era affinché Medea giungesse presto alla terra Pelasgica per la rovina di Pelia, all'alba del terzo

giorno arrivano in Paflagonia, presso la foce del fiume Alis. Così volle Medea, perché sbarcati si propiziassero Ecate con sacrifici. Ma ciò che fece la fanciulla nel preparare il sacrificio, il narratore, per ritegno, si rifiuta di narrarlo: nessuno deve conoscerlo. Rimane ancor oggi il santuario eretto allora dagli eroi sulla spiaggia, in onore della dea, segno visibile per i posteri.

Il narratore comunica che si sono svolti sacrifici per Ecate e che a prepararli è stata Medea, ma si rifiuta di comunicarne le fasi. Nessuno schema di base per un sacrificio è possibile se non si conosce il sacrificio. Per questo brano si potrebbe ipotizzare il semplice ordine: g) *preparazione implicita del sacrificio*, h) *omissione della sua struttura da parte del narratore*.

E, anche se infrangendo l'obbligo di formulare uno schema cognitivo di base come già abbiamo fatto per i punti 2 e 3, dovessimo mantenere il solo elemento *preparazione del sacrificio* tale elemento da solo non compare nei brani precedenti⁴²⁷.

Non v'è lo schema cognitivo della *composition by theme* che è tradizionale e che agisce per la composizione orale. La composizione orale deriva anche dall'unione degli schemi cognitivi con gli schemi tematici tradizionali; la composizione letteraria invece non presenta schemi cognitivi ricorrenti, ma si basa invece sull'unione di schemi differenti e vari con l'intertestualità.

Ecco cosa accade quando un autore scrive. Vediamo se anche in Quinto Smirneo nessuno schema possibile regge.

1) *Postomeriche* 1.74-124

Τοῦνεκα καὶ Πριάμοιο νόος πολέα στενάχοντος
καὶ μέγ' ἀκηχεμένοιο περὶ φρεσὶ τυτθὸν ἰάνθη. 75
᾿Ως δ' ὅτ' ἀνήρ ἀλαοῖσιν ἐπ' ὄμμασι πολλὰ μογήσας
ἰμείρων ἰδέειν ἱερὸν φάος ἢ θανέεσθαι
ἢ πόνῳ ἰητῆρος ἀμύμονος ἢ ἐθεοῖο
ὄμματ' ἀπαχλύσαντος ἴδη φάος ἠριγενείης,

⁴²⁷ Per la varietà degli altri sacrifici e banchetti nelle *Argonautiche* vd. 1.966-979; 1.1103-1152; 1.1186; 2.685-719; 2.839-840; 2.923-929; 2.1168-1177; 2.1271-1275; 4.994-997; 4.1591-1603; 4.1713-1730.

οὐ μὲν ὄσον τὸ πάροιθεν, ὅμως δ' ἄρα βαιὸν ἰάνθη 80
 πολλῆς ἐκ κακότητος, ἔχει δ' ἔτι πῆματος ἄλγος
 αἰνὸν ὑπὸ βλεφάροισι λειμιμένον· ὣς ἄρα δεινὴν
 υἷος Λαομέδοντος ἐσέδρακε Πενθεσίλειαν·
 παῦρον μὲν γήθησε, τὸ δὲ πλέον εἰσέτι παίδων
 ἄχρυτ' ἀποκταμένων. Ἔγε δ' εἰς ἐὰ δῶματ' ἄνασσαν, 85
 καί μιν προφρονέως τίεν ἔμπεδον, εὔτε θύγατρα
 τηλόθε νοστήσασαν ἐεικοστῶ λυκάβαντι,
 καί οἱ δόρπον ἔτευξε πανείδατον, οἷον ἔδουσι
 κυδάλιμοι βασιλῆες, ὅτ' ἔθνεα δηώσαντες
 δαίνυντ' ἐν θαλίῃσιν ἀγαλλόμενοι περὶ νίκης. 90
 Δῶρα δέ οἱ πόρε καλὰ καὶ ὄλβια, πολλὰ δ' ὑπέστη
 δωσέμεν, ἦν Τρώεσσι δαΐζομένοις ἐπαμύνη.
 Ἦ δ' ἄρ' ὑπέσχετο ἔργον ὃ οὐ ποτε θνητὸς ἐώλπει,
 δηώσειν Ἀχιλῆα καὶ εὐρέα λαὸν ὀλέσσειν
 Ἀργείων, νῆας δὲ πυρὸς καθύπερθε βαλέσθαι, 95
 νηπιή· οὐδέ τι ἤδη εὐμμελίην Ἀχιλῆα,
 ὄσσον ὑπέρτατος ἦεν ἐνὶ φθισήνορι χάρμη.
 Τῆς δ' ὡς οὖν ἐπάκουσεν εἰς πάϊς Ἡετίωνος
 Ἀνδρομάχη, μάλα τοῖα <φίλω> προσελέξατο θυμῶ·
 ἜΑ δειλή, τί νυ τόσσα μέγα φρονέουσ' ἀγορεύεις; 100
 Οὐ γάρ τοι σθένος ἐστὶν ἀταρβεί Πηλείωνι
 μάρνασθ', ἀλλὰ σοὶ ὄκα φόνον καὶ λοιγὸν ἐφήσει.
 Λευγαλέη, τί μέμνησας ἀνὰ φρένας; Ἦ νύ τοι ἄγχι
 ἔστηκεν ὀ Θανάτοιο τέλος καὶ Δαίμονος Αἴσα.
 Ἐκτὼρ γὰρ σέο πολλὸν ὑπέρτερος ἔπλετο δουρί· 105
 ἀλλ' ἐδάμη κρατερός περ ἐὼν, μέγα δ' ἤκαχε Τρώας
 οἱ ἐ θεὸν ὡς πάντες ἀνὰ πτόλιν εἰσορόωντο·
 καί μοι ἔην μέγα κῦδος ἰδ' ἀντιθέοις τοκέεσσι
 ζωὸς ἐὼν. Ὡς εἶ με χυτὴ κατὰ γαῖα κεκεύθει,
 πρὶν σφε δι' ἀνθερεῶνος ὑπ' ἔγχρῃ θυμὸν ὀλέσσαι. 110
 Νῦν δ' ἄρ' ἀάσπετον ἄλγος οἰζυρῶς ἐσάθησα,
 κεῖνον ὅτ' ἀμφὶ πόλῃα ποδώκεος εἴρουον ἵπποι
 ἀργαλέως Ἀχιλῆος, ὃ μ' ἀνέρος εὖνιν ἔθηκε
 κουριδίου, τό μοι αἰνὸν ἄχος πέλει ἤματα πάντα.
 Ὡς φάθ' ἐὼν κατὰ θυμὸν εὐσφυρος Ἡετιώνη 115
 μνησαμένη πόσιος· μάλα γὰρ μέγα πένθος ἀέξει
 ἀνδρὸς ἀποφθιμένοιο σάοφροσι θηλυτέρησιν.
 Ἥελιος δὲ θεῶσιν ἐλιεσόμενος περὶ δίνης
 δύσετ' ἐς Ὠκεανοῖο βαθὺν ῥόον, ἦνυτο δ' ἠώς.
 Καί ῥ' ὅτε δὴ παύσαντο ποτοῦ δαιτός <τ'> ἐρατεινῆς, 120
 δὴ τότε που δμῶαὶ στόρεσαν θυμήρεα λέκτρα
 ἐν Πριάμοιο δόμοισι θρασύφροσι Πενθεσιλείῃ.
 Ἦ δὲ κιοῦς εὐδσκεν, ὕπνος δέ οἱ ὄσ' ἐκάλυψε
 νήδυμος ἀμφιπεσών. Μόλε δ' αἰθέρος ἐξ ὑπάτοιο

Priamo si riconforta per l'arrivo di Penthesilea, come un cieco che riprende la vista. Conduce Penthesilea nelle sue case, se ne prende cura come di una figlia che torni dopo tanto tempo, le offre un sontuoso banchetto, come sogliono fare i re lieti per la vittoria. Le porge doni belli e ricchi e molti ancora promette di dargliene. Penthesilea promette che avrebbe ucciso Achille e distrutto gli Argivi, dato fuoco alle navi. La misera non aveva idea di quanto fosse forte Achille. Andromaca la sente e parla dentro di sé, presagendo che Penthesilea morirà presto e pensando a Ettore. Era molto addolorata per la perdita del marito. Helios tramonta nell'Oceano. Quando tutti furono sazi di bere e mangiare, allora se ne andarono a letto a dormire.

Questo brano racconta un banchetto assai articolato, con una sorta di lamento nel mezzo da parte di Andromaca. Proviamo a ipotizzare uno schema cognitivo di base per questo banchetto, come abbiamo fatto per Apollonio, formuliamolo assai semplice: d1) *viene offerto un banchetto*, d4) *vengono dati doni*, d2) *conversazione*⁴²⁸.

2) *Postomeriche* 6.94-96

Καὶ τότε λῦτ' ἀγορή· τοὶ δ' ἐκίδναντ' ἐπὶ νῆα
 ἰέμενοι δείπνοιο τὸ δὴ πέλει ἀνδράειν ἀλκή. 95
 Καὶ ῥ' ὅτε δὴ παύσαντο κορραμένοιο μέγ' ἐδωδῆς,

L'assemblea degli Achei si scioglie, ciascuno torna alla sua nave bramoso di cibo, in cui c'è la forza per gli uomini. Quando furono sazi ed ebbero finito di mangiare, Odisseo e Diomede partono.

Come nel brano precedente non vi sono sacrifici, assai rari in Quinto Smirneo. Dello svolgimento del pasto non si dà notizia, esso è al grado zero, quindi non è possibile formulare schemi cognitivi di base. Il dettaglio omerico della sazietà, già presente al punto 1, si ripete con termini diversi.

3) *Postomeriche* 9.486-489

Καὶ τότε ἄρ' ἐκ κλιθίην Ἄγαμέμνονος ἀφνειοῖο
 πάντες ὁμῶς οἱ ἄριστοι ἄγον Ποιάντιον υἷα,
 καὶ μιν κυδαίνοντες ἐπ' εἰλαπίνηει γέροισιν.
 Ἄλλ' ὅτε δὴ κορέσαντο ποτοῦ καὶ ἐδητύος ἐθλῆς,

⁴²⁸ L'ordine viene violato già nell'assemblea successiva in cui prima vengono i doni e poi i banchetti e in cui i dettagli sono già assai diversi: *Postomeriche* 2.111-163.

Il figlio di Peante è accompagnato nella tenda di Agamennone dai capi. Gli fanno festa e lo onorano con un banchetto. Una volta sazi del bere e del buon cibo, Agamennone parla.

Anche in questo caso lo svolgimento del banchetto viene taciuto. Ricorre il dettaglio della sazieta, ma per la terza volta i termini variano.

4) *Postomeriche* 14.101-148

Ἄργεῖοι δ' ἄρα πολλὰ βοῶν ἐπὶ μηρία θέντες
καῖον ὁμῶς χρίζησι, καὶ ἐκκύμενοι περὶ βωμοῦς
λείβεσκον μέθυ λαρὸν ἐπ' αἰθομένησι θυηλῆς
ἦρα θεοῖσι φέροντες, ἐπεὶ μέγα ἦνυσαν ἔργον.
Πολλὰ δ' ἐν εἰλαπίνῃ θυμηδαί κυδαίνεσκον 105
πάντας ὅσους ὑπέδεκτο σὺν ἔντεσι δούριος ἵππος.
Θαύμαζον <δὲ> Cίνωνα περικλυτόν, οὐνεχ' ὑπέτλη
λώβην δυσμενέων πολυκηδέα· καὶ ῥά ἐ πάντες
μολπῇ καὶ γεράεσσιν ἀπειρεσίοισι τίεσκον
αἰέν· ὃ δ' ἐν φρεσὶν ἦεν ἐγήθεε τλήμονι θυμῷ 110
νίκη ἐπ' Ἀργείων, σφετέρῃ δ' οὐκ ἄχλυτο λώβῃ·
ἀνέρι γὰρ πιτυτῷ καὶ ἐπίφροσι πολλὸν ἄμεινον
κῦδος καὶ χρυσοῖο καὶ εἶδεος ἠδὲ καὶ ἄλλων
ἐσθλῶν ὀππό<α τ'> ἐστὶ καὶ ἔσσεται ἀνθρώποισιν.
Οἱ δ' ἄρα παρ νήεσσιν ἀταρβέα θυμὸν ἔχοντες 115
δόρυπεον ἀλλήλοισι διηνεκέως ἐνέποντες·
Ἦνύσαμεν πολέμοιο μακρὸν τέλος· ἠράμεθ' εὐρὸν
κῦδος ὁμῶς δηίοισι μέγα πτολίεθρον ἐλόντες·
ἀλλά, Ζεῦ, καὶ νόστον ἐελδομένοις κατάνευσον.
ᾠς ἔφην· ἀλλ' οὐ πᾶσι πατήρ ἐπὶ νόστον ἔνευσε. 120
Τοῖς δέ τις ἐν μέσσοισιν ἐπιστάμενος
. οὐ γὰρ ἔτ' αὐτοῖς
δεῖμα πέλεν πολέμοιο δυσηχέος, ἀλλ' ἐπὶ ἔργα
εὐνομίης ἐτρέποντο καὶ εὐφροσύνης ἐρατεινῆς.
ᾠς δ' ἦτοι πρῶτον μὲν ἐελδομένοισιν ἄειδε 125
λαοὶ ὅπως συνάγεσθην ἐς Αὐλίδος ἱερὸν οὔδα
ἠδ' ὡς Πηλείδαο μέγα σθένος ἀκαμάτοιο
δώδεκα μὲν κατὰ πόντον ἰὼν διέπερσε πόληας,
ἐνδεκα δ' αὖ κατὰ γαῖαν ἀπείριτον, ὅσά τ' ἔρεξε
Τήλεφον ἀμφὶς ἄνακτα καὶ ὄβριμον Ἠετίωνα 130
ὡς <τε> Κύκνον κατέπεφνε ὑπέρβιον ἠδ' ὅς Ἀχαιοὶ
μαρνάμενοι μετὰ μῆνιν Ἀχιλλέος ἔργα κάμοντο
Ἔκτορά θ' ὡς εἴρουσεν ἔης περὶ τείχεα πάτρης
ὡς θ' ἔλε Πενθεσίλειαν ἀνὰ μόθον ὡς τ' ἐδάμασσαν
υἷα Τιθωνοῖο καὶ ὡς κτάνε καρτερὸς Αἴας 135
Γλαῦκον εὐμελίην ἠδ' ὡς ἐρικυδέα φῶτα
Εὐρύπυλον κατέπεφνε θοοῦ πάϊς Αἰακίδαο

ὥς τε Πάριον δαμάσαντο Φιλοκτῆταιο βέλεμνα
 ἦδ' ὀπόκοι δολόεντος ἐσῆλυθον ἐνδοθεν ἵππου
 ἀνέρες ὥς τε πόλῃα θεηγενέος Πριάμοιο 140
 πέρσαντες δαίνυντο κακῶν ἀπὸ νόσφι κυδοιμῶν.
 Ἔλλη δ' ἄλλος ἄειδεν ὅ τι φρεσὶν ἦρι μενοίνα.
 Ἄλλ' ὅτε δαινυμένοιι μέσον περιτέλλετο νυκτός,
 δὴ τότε που δόρποιο καὶ ἀκρήτοιο ποτοῖο
 παυκάμενοι Δαναοὶ λαθικηδέα κοῖτον ἔλοντο. 145
 Χθιζὸν γὰρ καμάτοιο μένος κατεδάμνατο πάντα·
 τῶ καὶ παννύχιοι λελιημένοι εἰλαπινάζειν
 παύσανθ', οὔνεκεν ὕπνος ἄδην ἀέκοντας ἔρκεεν.

Gli Argivi pongono molte cosce di buoi sugli altari e le bruciano insieme a pezzi di legno; poi saltellando intorno agli altari versano dolce vino sulle vittime fumanti. Rendono grazie agli dei per l'impresa che hanno portato a termine. Durante il banchetto che rallegra gli animi, a lungo onorano quanti sono entrati nel cavallo e ammirano Sinone perché ha resistito alle offese dei nemici: tutti lo onorano con canti e moltissimi doni ed egli è contento della vittoria. L'uomo prudente e saggio infatti non deve preferire l'oro alla gloria. Gli Argivi, presso le navi banchettano parlandosi della vittoria e chiedendo a Zeus il ritorno. Ma Zeus non vuole dare a tutti il ritorno. Si cantano i fatti dell'Aulide, le imprese di Achille, la sua ira, l'uccisione di Ettore, Pentesilea, Memnone, si canta di Aiace e Glauco, la morte di Euripilo, quella di Paride; si canta del cavallo e della presa di Troia. E altre cose ancora. Quando giunge mezzanotte allora smettono di mangiare e di bere e vanno a dormire. Menelao ed Elena parlano.

Viene narrato un sacrificio seguito da un banchetto, il sacrificio potrebbe avere il seguente schema: i) *le offerte vengono bruciate*, l) *si versa il vino*, b) *riferimento alla divinità*, d) *banchetto*.

Il banchetto viene presentato come già in corso, ritroviamo il dettaglio dei doni. Ipotizzando uno schema di base semplicissimo avremmo: d5) *banchetto già in corso*, d4) *onori*, d2) *conversazione*, d3) *canto*. Nel brano c'è anche una considerazione del narratore sulla saggezza.

5) *Postomeriche* 14.257-319

ὣς φάμενοι ποτὶ τύμβον Ἀχιλλέος ἀπονέοντο.
 Τὴν δ' ἄγον, ἥντε πόρτιν ἐς ἀθανάτοιο θυηλάς
 μητρὸς ἀπειρούσαντες ἐνὶ ξυλόχοισι βοτῆρες,
 ἢ δ' ἄρα μακρὰ βοῶσα κινύρεται ἀχνυμένη κῆρ· 260
 ὡς τῆμος Πριάμοιο πάϊς περικωκύεσκε
 δυσμενέων ἐν χερσίν. Ἔδην δέ οἱ ἔκχυτο δάκρυ·
 ὡς δ' ὀπότε βριαρῆ ὑπὸ χερμάδι καρπὸς ἐλαίης
 οὐ πω χειμερίησι μελαινόμενος ψεκάδεσσι
 χεύη πολλὸν ἄλειφα, περιτρίζωσι δὲ μακρὰ 265
 ἄρμοι ὑπὸ σπάρτοισι βιαζομένων αἰζηῶν·
 ὡς ἄρα καὶ Πριάμοιο πολυτλήτοιο θυγατρὸς
 ἐλκομένης ποτὶ τύμβον ἀμειλίκτου Ἀχιλλῆος
 αἰνὸν ὁμῶς στοναχῆσι κατὰ βλεφάρων ῥέε δάκρυ·
 καὶ οἱ κόλπος ἔνερθεν ἐπλήθετο, δεύετο δὲ χρῶς 270
 ἀτρεκέως ἀτάλαντος ἐκτεάνφ' ἐλέφαντι.
 Καὶ τότε λευγαλέοις ἐπὶ πένθεσι κύντερον ἄλγος
 τλήμονος ἐς κραδίην Ἐκάβης πέσεν· ἐν δέ οἱ ἦτορ
 μνήσατ' οἰζυροῖο καὶ ἀλγινόεντος ὀνείρου
 τὸν ῥ' ἴδεν ὑπνώουσα παροιχομένη ἐνὶ νυκτί· 275
 ἦ γὰρ οἶετο τύμβον ἐπ' ἀντιθέου Ἀχιλλῆος
 ἐστάμεναι γοόωσα· κόμαι δέ οἱ ἄχρις ἐπ' οὔδας
 ἐκ κεφαλῆς ἐκέχυντο, καὶ ἀμφοτέρων ἀπὸ μαζῶν
 ἔρρεε φοίνιον αἷμα ποτὶ χθόνα, δευε δὲ σῆμα.
 Τοῦ πέρι δειμαίνουσα καὶ ὀσομένη μέγα πῆμα 280
 οἰκτρὸν ἀνοιμώζεσκε, γόφ' δ' ἐπὶ μακρὸν αὐτεῖ.
 Εὔτε κύων προπάρριθε κινυρομένη μεγάρσιο
 μακρὸν ὑλαγμὸν ἴησι, νέον σπαργεῦσα γάλακτι,
 τῆς ἄπο νήπια τέκνα πάρος φάος εἰσοράσθαι
 νόσφι βάλωσιν ἄνακτες ἔλωρ ἔμεν οἰωνοῖσιν, 285
 ἢ δ' ὅτε μὲν θ' ὑλακῆσι κινύρεται, ἄλλοτε δ' αὔτε
 ὠρυθμῶ, στυγερῆ δὲ δι' ἠέρος ἔσσυτ' αὐτή·
 ὡς Ἐκάβη γοόωσα μέγ' ἴαχεν ἀμφὶ θυγατρί·
 ὦ μοι ἐγώ, τί νυ πρῶτα, τί δ' ὑστατον ἀχνυμένη κῆρ
 κωκύω πολέεσσι περιπλήθουσα κακοῖσιν, 290
 υἱέας ἢ πόσιν αἰνὰ καὶ οὐκ ἐπίολπα παθόντας,
 ἢ πόλιν ἢ ἐ θυγατρὰς ἀδευκέας ἢ ἐμὸν αὐτῆς
 ἦμαρ ἀναγκαῖον ἢ δούλιον; Οὐνεκα Κῆρες
 μερδαλέαι πολέεσσι μ' ἐνειλήσαντο κακοῖσι.
 Τέκνον ἐμόν, σοὶ δ' αἰνὰ καὶ οὐκ ἐπίολπα καὶ αὐτῆ 295
 ἄλγε' ἐπεκλώσαντο· γάμου δ' ἀπὸ νόσφι βάλλοντο
 ἐγγυὸς ἐόνθ' Ὑμέναιον, ἐπεκρήναντο δ' ὄλεθρον
 ἄσχετον ἀργαλέον τε καὶ οὐ φατόν· ἦ γὰρ Ἀχιλλεὺς
 καὶ νέκυς ἡμετέρῳ ἔτ' ἰαίνεται αἷματι θυμόν.
 ὦς μ' ὄφελον μετὰ σεῖο, φίλον τέκος, ἦματι τῷδε 300
 γαῖα χανοῦσα κάλυψε πάρος σέο πότμον ἰδέσθαι.
 ὦς φασμένης ἄλληλκτα κατὰ βλεφάρων ἐχέοντο
 δάκρυα· λευγαλέον γὰρ ἔχεν μετὰ πένθεσσι πένθος.

Οἱ δ' ὅτ' ἔβαν ποτὶ τύμβον Ἀχιλλῆος ζαθέοιο, 305
 δὴ τότε οἱ φίλος υἷος ἐρυσσάμενος θεὸν ἄορ
 κκαῖῃ μὲν κούρην κατερήτυε, δεξιτερῇ δὲ
 τύμβῳ ἐπιψαύων τοῖον ποτὶ μῦθον ἔειπε·
 Κλυθι, πάτερ, εἴο παιδὸς ἐπευχομένοιο καὶ ἄλλων
 Ἄργείων μηδ' ἡμῖν ἔτ' ἀργαλέως χαλέπαινε·
 ἦδη γάρ τοι πάντα τελέεσσομεν ὅσσα μενοινᾶς 310
 εἴηεν ἐνὶ προαπίδεσσι· σὺ δ' ἴλαος ἄμμι γένοιο
 τεύξασ εὐχομένοισι θεῶς θυμηδέα νόστον.
 ὦς εἰπὼν κούρης διὰ λοίγιον ἤλασεν ἄορ
 λαυκανίης· τὴν δ' αἴψα λίπεν πολυήρατος αἰὼν 315
 οἰκτρὸν ἀνοιμῶξασαν ἐφ' ὑστατίη βιότσιο.
 Καὶ ῥ' ἦ μὲν προηῆς χαμάδις πέσε· τῆς δ' ὑπὸ δειρῇ
 φοινίχθη περὶ πάντα, χιῶν ὥς ἦ τ' ἐν ὄρεσσι
 ἦ σὺς ἦ ἄρκτοιο κατουταμένης ὑπ' ἄκοντι
 αἵματι κροφύροντι θεῶς ἐρυθαίνεθ' ὑπερθεν.

Gli Achei tornano alla tomba di Achille, conducendovi Polissena come se fosse una giovenca. La ragazza piange disperata. Ecuba è sconvolta dal dolore per la figlia e ricorda il sogno che ha fatto la notte precedente, poi si lamenta fra le lacrime. Gli Achei giungono alla tomba di Achille, Neottolemo sguaina la spada, trattiene la fanciulla con la sinistra e con la destra tocca il tumulo e prega Achille di concedere agli Achei un felice ritorno. Trapassa poi la gola della fanciulla con la spada. Polissena muore, cadendo a terra e versando molto sangue. Viene poi consegnata ai Troiani per gli onori funebri.

Viene svolto un sacrificio senza banchetto. La vittima è una giovane donna. Il semplice ipotetico schema di base, tralasciando il lamento di Ecuba, è: a) *presentazione della vittima*, b) *riferimento alla divinità*, c) *uccisione della vittima*. Questo sacrificio ha dunque uno schema diverso dal precedente⁴²⁹.

6) *Postomeriche* 14.329-336

Οἱ δὲ θεῶς ἐπὶ νῆας ἔβαν μέγα καρχαλόωντες, 330
 μέλποντες μακάρων ἱερὸν γένος ἠδ' Ἀχιλλῆα.
 Αἴψα δὲ δαῖτ' ἐπάσαντο βοῶν ἀπὸ μῆρα ταμόντες
 ἀθανάτοισ· ἐρατὴ δὲ θυηπολίη πέλε πάντη·

⁴²⁹ Lo schema si rifà a quello del sacrificio omerico. Questo sacrificio umano è una notevole dimostrazione del lavoro di rielaborazione meditata del sacrificio animale omerico.

οἱ δὲ που ἀργυρέοισι καὶ ἐν χρυσεόισι κυπέλλοις
 πῖνον ἀφυσσάμενοι λαρὸν μέθυ· γήθεε δὲ σφι
 θυμὸς ἐελδομένων σφετέρην ἐπὶ γαῖαν ἰκέσθαι. 335
 Ἄλλ' ὅτε δὴ δόρποιο καὶ εἰλαπίνης κορέσαντο,

Gli Argivi, lieti, vanno alle navi e cantano la sacra stirpe dei beati e Achille. In fretta preparano il banchetto e mettono da parte le cosce dei buoi per gli immortali. Si celebra il sacrificio. Poi gli eroi bevono vino puro in tazze d'oro e d'argento, sono felici: sanno che stanno per tornare alla loro terra. Quando sono sazi di bere e di mangiare, allora Nestore parla.

Lo schema, per quanto semplice, è ancora una volta diverso dai precedenti: c) *preparazione del banchetto e sacrificio*, d) *banchetto*. Ricorre il verso sulla sazietà, per la quarta volta diverso. Quinto non si ripete, per esprimere lo stesso concetto tende a trovare ogni volta parole diverse⁴³⁰.

Come nei brani di Apollonio, anche nei brani di Quinto non è stato possibile trovare un ipotetico schema cognitivo di base ricorrente. L'uso della scrittura dal punto di vista cognitivo è certo.

Osserviamo ora gli schemi cognitivi nelle *Assemblee* dei quattro poemi. Poiché si tratta talvolta di brani molto lunghi, mi limito a fornire interamente solo gli esempi brevi (fatta eccezione per il primo esempio che viene presentato nella sua completezza), mentre gli altri esempi saranno ridotti alle componenti degli schemi cognitivi. Le parafrasi invece si riferiscono a ogni *Assemblea* nella propria interezza.

*Assemblea*⁴³¹

1) A 53-311
 Ἐννήμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο,
 τῆ δεκάτῃ δ' ἀγορῆν δὲ καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς·
 τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη· 55
 κήδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι ῥα θνήσκοντας ὄρᾳτο.
 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἤγερθεν ὀμηγερέες τε γέγοντο,
 τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 Ἄτρεΐδῃ νῦν ἄμμε παλιμπλαγχθέντας οἴω

⁴³⁰ Per la varietà nei banchetti e sacrifici di Quinto Smirneo vd. anche *Postomeriche* 2.111-163; 2.164-182; 4.62-73; 5.659-663; 6.166-172; 8.489-504; 12.498-524; 13.1-20.

⁴³¹ Per le *Assemblee* come scene tipiche in Omero cf. Arend 1933, pp. 116-121 e Taf. 9, Schema 13.

ἀψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν, 60
 εἰ δὴ ὁμοῦ πόλεμός τε δαμᾶ καὶ λοιμὸς Ἀχαιοῦς·
 ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερῆα
 ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν,
 ὅς κ' εἴποι ὅ τι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
 εἴ ταρ ὁ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται ἠδ' ἐκατόμβης, 65
 αἶ κέν πως ἀρνῶν κνίσης αἰγῶν τε τελείων
 βούλεται ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λοιγὸν ἀμῦναι.
 χορρ. Ἦτοι ὁ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
 ὃς ἦδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, 70
 καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω
 ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων·
 ὁ σφιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 ὦ Ἀχιλεῦ κέλεαί με Διὶ φίλε μυθήσασθαι
 μῆνιν Ἀπόλλωνος ἐκατηβελέταο ἄνακτος· 75
 τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον
 ἢ μὲν μοι πρόφρων ἔπεις καὶ χερσὶν ἀρήξειν·
 ἢ γὰρ οἴομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὃς μέγα πάντων
 Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί·
 κρείσσων γὰρ βασιλεὺς ὅτε χώσεται ἀνδρὶ χέρηϊ· 80
 εἴ περ γὰρ τε χόλον γε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψῃ,
 ἀλλά τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσῃ,
 ἐν στήθεσιν ἐοῖσι· σὺ δὲ φράσαι εἴ με σώσεις.
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 θαρσύνεσ μάλα εἰπέ θεοπρόπιον ὅ τι οἴσθα· 85
 οὐ μὰ γὰρ Ἀπόλλωνα Διὶ φίλον, ᾧ τε σὺ Κάλχαν
 εὐχόμενος Δαναοῖσι θεοπροπίας ἀναφαίνεις,
 οὐ τις ἐμεῦ ζῶντος καὶ ἐπὶ χθονὶ δεροκομένοιο
 σοὶ κοίλης παρὰ νηυσὶ βαρείας χειρὸς ἐποίσει
 κυμπάντων Δαναῶν, οὐδ' ἦν Ἀγαμέμνονα εἴπῃς, 90
 ὃς νῦν πολλὸν ἄριστος Ἀχαιῶν εὐχεται εἶναι.
 Καὶ τότε δὴ θάρσυνε καὶ ἠῦδα μάντις ἀμύμων·
 οὐ ταρ ὁ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται οὐδ' ἐκατόμβης,
 ἀλλ' ἔνεκ' ἀρητῆρος ὃν ἠτίμησ' Ἀγαμέμνων,
 οὐδ' ἀπέλυσε θύγατρα καὶ οὐκ ἀπεδέξατ' ἄποινα, 95
 τοῦνεκ' ἄρ' ἄλγε' ἔδωκεν ἐκηβόλος ἠδ' ἔτι δώσει·
 οὐδ' ὅ γε πρὶν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἀπώσει
 πρὶν γ' ἀπὸ πατρὸς φίλῳ δόμεναι ἐλικώπιδα κούρην
 ἀπριάτην ἀνάποινον, ἄγειν θ' ἱερὴν ἐκατόμβην
 ἐς Χρῦσιν· τότε κέν μιν ἰλασσάμενοι πεπίθοιμεν. 100
 Ἦτοι ὁ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 ἦρος Ἀτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων
 ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαιναι
 πῖμπλαντ', ὅσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἴκτην·
 Κάλχαντα πρότιστα κάκ' ὀσσομένους προσέειπε· 105
 μάντι κακῶν οὐ πώ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας·
 αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,

ἐσθλὸν δ' οὔτε τί πω εἶπας ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας·
 καὶ νῦν ἐν Δαναοῖσι θεοπροπέων ἀγορεύεις
 ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν ἐκηβόλος ἄλγεα τεύχει, 110
 οὔνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσήϊδος ἀγλά' ἄποινα
 οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν
 οἴκοι ἔχειν· καὶ γὰρ ῥά Κλυταιμνήστρης προβέβουλα
 κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χειρείων,
 οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι ἔργα. 115
 ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω δόμεναι πάλιν εἰ τό γ' ἄμεινον·
 βούλομ' ἐγὼ λαὸν σῶν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι·
 αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσατ' ὄφρα μὴ οἶος
 Ἄργείων ἀγέραστος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε·
 λεύσσετε γὰρ τό γε πάντες ὅ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλη. 120
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς·
 Ἄτρεΐδη κύδιστε φιλοκτεανώτατε πάντων,
 πῶς γὰρ τοι δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί;
 οὐδέ τί που ἴδμεν ξυνήϊα κείμενα πολλά·
 ἀλλὰ τὰ μὲν πολίων ἐξεπράθομεν, τὰ δέδασται, 125
 λαοὺς δ' οὐκ ἐπέοικε παλίλλογα ταῦτ' ἐπαγείρειν.
 ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν τῆνδε θεῶ πρόες· αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
 τριπλῆ τετραπλῆ τ' ἀποτείχομεν, αἶ κέ ποθι Ζεὺς
 δῶσι πόλιν Τροίην εὐτείχεον ἐξαλαπάξαι.
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 130
 μὴ δ' οὕτως ἀγαθὸς περ ἔων θεοεΐκελ' Ἀχιλλεῦ
 κλέπτε νόω, ἐπεὶ οὐ παρελεύσεαι οὐδέ με πείσεις.
 ἢ ἐθέλεις ὄφρ' αὐτὸς ἔχῃς γέρας, αὐτὰρ ἔμ' αὐτῶς
 ἦσθαι δευόμενον, κέλεαι δέ με τῆνδ' ἀποδοῦναι;
 ἀλλ' εἰ μὲν δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοὶ 135
 ἄρσαντες κατὰ θυμὸν ὅπως ἀντάξιον ἔσται·
 εἰ δέ κε μὴ δώσωιν ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
 ἢ τεὸν ἢ Αἴαντος ἰὼν γέρας, ἢ Ὀδυσῆος
 ἄξω ἑλών· ὃ δέ κεν κεχολώσεται ὄν κεν ἴκωμαι.
 ἀλλ' ἦτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεσθα καὶ αὐτίς, 140
 νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν,
 ἐν δ' ἐρέτας ἐπιτηδὲς ἀγείρομεν, ἐς δ' ἐκατόμβην
 θείομεν, ἂν δ' αὐτὴν Χρυσήϊδα καλλιπάρονον
 βήσομεν· εἷς δέ τις ἀρχὸς ἀνὴρ βουλευφόρος ἔστω,
 ἢ Αἴας ἢ Ἰδομενεὺς ἢ δῖος Ὀδυσσεὺς 145
 ἢ ἐὼ Πηλεΐδη πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν,
 ὄφρ' ἡμῖν ἐκάεργον ἰλάσσειαι ἱερὰ ῥέξας.
 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 ὦ μοι ἀναιδείην ἐπιειμένε κερδαλεόφρον
 πῶς τίς τοι πρόφρων ἔπεσιν πείθηται Ἀχαιῶν 150
 ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἢ ἀνδράσιν ἴφι μάχεσθαι;
 οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἤλυθον αἰχμητῶν
 δεῦρο μαχηρόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἴτιοί εἰσιν·
 οὐ γὰρ πάποτ' ἐμὰς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,
 οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβόλακι βωτιανείρῃ 155

καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἐπεὶ ἦ μάλα πολλὰ μεταξὺ
οὔρεά τε κσιόεντα θάλασσά τε ἠχήμεσσα·
ἀλλὰ σοὶ ᾧ μέγ' ἀναιδὲς ἄμ' ἐσπόμεθ' ὄφρα σὺ χαίρης,
τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάω σοὶ τε κυνῶπα
πρὸς Τρώων· τῶν οὐ τι μετατρέπη οὐδ' ἀλεγίζεις· 160
καὶ δὴ μοι γέρας αὐτὸς ἀφαιρήσεσθαι ἀπειλεῖς,
ᾧ ἔπι πολλὰ μόγησα, δόσαν δέ μοι υἴες Ἀχαιῶν.
οὐ μὲν σοὶ ποτε ἴσον ἔχω γέρας ὀππότε Ἀχαιοὶ
Τρώων ἐκπέρωσ' εὖ ναιόμενον πτολίεθρον·
ἀλλὰ τὸ μὲν πλεῖτον πολυαῖκος πολέμοιο 165
χεῖρες ἐμαὶ διέπουσ'· ἀτὰρ ἦν ποτε δαεμὸς ἴκηται,
σοὶ τὸ γέρας πολὺ μείζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε
ἔροχμ' ἔχων ἐπὶ νῆας, ἐπεὶ κε κάμω πολεμίζων.
νῦν δ' εἶμι Φθίην δ', ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερόν ἐστιν
οἴκαδ' ἴμεν σὺν νησιὶ κορωνίειν, οὐδέ σ' οἴω 170
ἐνθάδ' ἄτιμος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύξειν.
Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·
φευγε μάλ' εἴ τοι θυμὸς ἐπέεσται, οὐδέ σ' ἔγωγε
λίεσσομαι εἴνεκ' ἐμεῖο μένειν· πάρ' ἔμοιγε καὶ ἄλλοι
οἳ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεὺς. 175
ἔχθιστος δέ μοι ἐσσι διοτρεφέων βασιλῆων·
αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε·
εἰ μάλα καρτερός ἐσσι, θεὸς που σοὶ τό γ' ἔδωκεν·
οἴκαδ' ἰὼν σὺν νησιὶ τε σῆς καὶ σοῖς ἐτάροισι
Μυρμιδόνεσσιν ἄνασσε, σέθεν δ' ἐγὼ οὐκ ἀλεγίζω, 180
οὐδ' ὄθομαι κοτέοντος· ἀπειλήσω δέ τοι ᾧδε·
ὡς ἔμ' ἀφαιρεῖται Χρυσήϊδα Φοῖβος Ἀπόλλων,
τὴν μὲν ἐγὼ σὺν νηὶ τ' ἐμῇ καὶ ἐμοῖς ἐτάροισι
πέμψω, ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βοιωτήϊδα καλλιπάρηον
αὐτὸς ἰὼν κλιεῖην δὲ τὸ σὺν γέρας ὄφρ' εὐεῖδησθε 185
ὅσσοι φέρτερός εἶμι σέθεν, στυγέη δὲ καὶ ἄλλος
ἴσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην.
ᾠς φάτο· Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', ἐν δέ οἱ ἦτορ
στήθεσσι λακίνοισι διάνδιχα μερμήριξεν,
ἦ ὅ γε φάσγανον ὄξυ ἐρουσάμενος παρὰ μηροῦ 190
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.
ἦος ὃ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
ἔλκετο δ' ἐκ κολοοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη 195
ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσα τε κηδομένη τε·
στυγέη δ' ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα
οἴφ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο·
θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτρέπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω
Παλλάδ' Ἀθηναίην· δεινὸν δέ οἱ ὅσσε φάανθεν· 200
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
τίπτ' αὐτ' αἰγιόχοιο Διὸς τέκος εἰλήλουθας;
ἦ ἵνα ὕβριν ἴδῃ Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο;

ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τελέεσθαι οἴω·
 ἦς ὑπεροπλήησι τάχ' ἄν ποτε θυμὸν ὀλέσσει. 205
 Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἶ κε πίθῃαι,
 οὐρανόθεν· πρὸ δέ μ' ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσα τε κηδομένη τε·
 ἀλλ' ἄγε λῆγ' ἔριδος, μηδὲ ξίφος ἔλκεο χειρὶ· 210
 ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν ὀνειδίσκον ὡς ἔσσεται περ·
 ὦδε γὰρ ἐξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
 καὶ ποτέ τοι τρεῖς τόσσα παρέσσεται ἀγλαὰ δῶρα
 ὕβριος εἵνεκα τῆρδε· σὺ δ' ἴσχειο, πείθεο δ' ἡμῖν.
 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· 215
 χρὴ μὲν σφωίτερόν γε θεὰ ἔπος εἰρύσσεσθαι
 καὶ μάλα περ θυμῷ κεχολωμένον· ὧς γὰρ ἄμεινον·
 ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθῃται μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.
 Ἦ καὶ ἐπ' ἀργυρῆ κώπη σχέθε χεῖρα βαρεῖαν,
 ἄψ δ' ἐς κουλεὸν ὧσε μέγα ξίφος, οὐδ' ἀπίθησε 220
 μύθῳ Ἀθηναίης· ἦ δ' Οὐλύμπον δὲ βεβήκει
 δῶματ' ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους.
 Πηλεΐδης δ' ἐξαὔτις ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν
 Ἄτρεΐδην προσέειπε, καὶ οὐ πῶ λῆγε χόλοιο·
 οἰνοβαρέε, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο, 225
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῶ θωρηχθῆναι
 οὔτε λόχον δ' ἰέναι σὺν ἀριετήεσσιν Ἀχαιῶν
 τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι.
 ἦ πολὺ λῳίόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
 δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη· 230
 δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσει·
 ἦ γὰρ ἂν Ἄτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
 ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι·
 ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζουε 235
 φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
 οὐδ' ἀναθλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἐ χαλκὸς ἔλεψε
 φύλλά τε καὶ φλοιόν· νῦν αὐτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν
 ἐν παλάμῃσιν φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε θέμιστας
 πρὸς Διὸς εἰρύονται· ὃ δέ τοι μέγας ἔσσειται ὄρκος·
 ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴξεται υἷας Ἀχαιῶν 240
 κύμπαντας· τότε δ' οὐ τι δυνήσεται ἀχνύμενός περ
 χροαιμεῖν, εὗτ' ἂν πολλοὶ ὑφ' Ἐκτορος ἀνδροφόνοιο
 θνήσκοντες πίπτωσι· σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξεις
 χῳόμενος ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.
 Ὡς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίῃ 245
 χροσεῖοις ἦλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός·
 Ἄτρεΐδης δ' ἐτέρωθεν ἐμήνιε· τοῖσι δὲ Νέστωρ
 ἠδυνεπῆς ἀνόρουσε λιγυρὸς Πυλίων ἀγορητής,
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδῆ·
 τῷ δ' ἦδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων 250
 ἐφθιάθ', οἳ οἱ πρόσθεν ἅμα τράφεν ἠδ' ἐγένοντο

ἐν Πύλῳ ἠγαθήη, μετὰ δὲ τριτάτοιцин ἄνασσαν·
 ὃ σφιν ἐὺ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 ᾧ πόποι ἦ μέγα πένθος Ἀχαιίδα γαῖαν ἰκάνει·
 ἦ κεν γηθήσαι Πριάμος Πριάμοιό τε παῖδες 255
 ἄλλοι τε Τρῶες μέγα κεν κεχαροῖατο θυμῷ
 εἰ σφῶϊν τάδε πάντα πυθοῖατο μαρναμένοϊιν,
 οἱ περὶ μὲν βουλὴν Δαναῶν, περὶ δ' ἔστέ μάχεσθαι.
 ἀλλὰ πίθεσθ'· ἄμφω δὲ νεωτέρω ἔστων ἐμεῖο·
 ἦδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοσιν ἠέ περ ὑμῖν 260
 ἀνδράσιν ὠμίλησα, καὶ οὐ ποτέ μ' οἷ γ' ἀθέριζον.
 οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,
 οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε ποιμένα λαῶν
 Καινέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον 265
 Θηρέα τ' Αἰγείδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοιцин·
 κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν·
 κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο
 φηρσὶν ὄρεσκόοισι καὶ ἐκπάγλωσ ἀπόλεσσαν.
 καὶ μὲν τοῖσιν ἐγὼ μεθομίλεον ἐκ Πύλου ἐλθὼν 270
 τηλόθεν ἐξ ἀπίης γαίης· καλέσαντο γὰρ αὐτοί·
 καὶ μαχόμεν κατ' ἐμ' αὐτὸν ἐγὼ· κείνοισι δ' ἂν οὐ τις
 τῶν οἷ νῦν βροτοῖ εἰσὶν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο·
 καὶ μὲν μεν βουλέων ξύνιεν πείθοντό τε μύθῳ·
 ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὕμμεσ, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον·
 μήτε σὺ τόνδ' ἀγαθός περ ἐὼν ἀποαίρεο κούρην, 275
 ἀλλ' ἔα ὥσ οἱ πρῶτα δόσαν γέρας υἷες Ἀχαιῶν·
 μήτε σὺ Πηλεΐδῃ ἔθελ' ἐριζέμεναι βασιλῆϊ
 ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς
 κληπτούχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.
 εἰ δὲ σὺ καρτερός ἐσσι θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ, 280
 ἀλλ' ὅ γε φέρτερός ἐστιν ἐπεὶ πλεόνεσσι ἀνάσσει.
 Ἄτρεΐδῃ σὺ δὲ παῦε τεὸν μένος· αὐτὰρ ἔγωγε
 λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν
 ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο.
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 285
 ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα γέρον κατὰ μοῖραν ἔειπες·
 ἀλλ' ὅδ' ἀνήρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων,
 πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν,
 πᾶσι δὲ σημαίνειν, ἅ τιν' οὐ πείσεσθαι οἴω·
 εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες 290
 τοῦνεκά οἱ προθέουσιν ὄνειδεα μυθήσασθαι;
 Τὸν δ' ἄρ' ὑποβλήδην ἠμείβετο δῖος Ἀχιλλεύς·
 ἦ γὰρ κεν δειλός τε καὶ οὐτιδανὸς καλοοίμην
 εἰ δὴ σοὶ πᾶν ἔργον ὑπεῖξομαι ὅττι κεν εἴπης·
 ἄλλοισιν δὴ ταῦτ' ἐπιτέλλω, μὴ γὰρ ἔμοιγε 295
 σήμαιν'· οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἴω.
 ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλω σῆσι·
 χερσὶ μὲν οὐ τοι ἔγωγε μαχήσομαι εἵνεκα κούρης
 οὔτε σοὶ οὔτε τῷ ἄλλῳ, ἐπεὶ μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες·

τῶν δ' ἄλλων ἅ μοί ἐστι θεῶν παρὰ νηὶ μελαίνῃ	300
τῶν οὐκ ἂν τι φέροις ἀνελὼν ἀέκοντος ἐμεῖο·	
εἰ δ' ἄγε μὴν πείρησαι ἵνα γνῶωσι καὶ οἶδε·	
αἰψά τοι αἶμα κελαινὸν ἐρωήσει περὶ δουρί.	
ᾠς τὼ γ' ἀντιβίοισι μαχεσσαμένω ἐπέεσσιν	
ἀνστήτην, λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν·	305
Πηλεΐδης μὲν ἐπὶ κλισίας καὶ νῆας εἶεα	
ἦϊε σὺν τε Μενoitιάδῃ καὶ οἷς ἐτάροισιν·	
Ἄτρεΐδης δ' ἄρα νῆα θεὸν ἄλα δὲ προέρουσεν,	
ἐν δ' ἐρέτας ἔκρινεν εἰκόσιν, ἐς δ' ἐκατόμβην	
βῆσε θεῶν, ἀνὰ δὲ Χρυσηίδα καλλιπάρηον	310
εἶπεν ἄγων· ἐν δ' ἀρχὸς ἔβη πολύμητις Ὀδυσσεύς.	

Da nove giorni i dardi di Apollo vanno per il campo acheo, al decimo giorno Achille chiama l'esercito in adunanza. Transizione temporale, Achille convoca l'assemblea, glielo mette in cuore Era perché dispiaciuta per i Danai. Dunque dopo che i Danai si sono raccolti, fra essi alzandosi Achille parla ad Agamennone. Parla e poi siede, si alza fra loro Calcante, figlio di Testore, che conosce il presente, il futuro, il passato ed è stato guida sulle navi agli Achei fino a Ilio, con la sua arte di indovino donatagli da Apollo. Pensando con saggezza, egli parla rivolgendosi ad Achille. Achille gli risponde. Calcante parla e poi siede, s'alza fra loro Agamennone, infuriato per le parole dell'indovino, subito guarda male Calcante e grida contro di lui. Gli risponde Achille. Agamennone replica. Ma guardandolo bieco Achille a sua volta gli risponde. Agamennone replica ancora. Achille è incerto: calmarsi o uccidere Agamennone? Mentre sfilava la spada dal fodero arriva Atena, Achille le parla, Atena gli risponde, Achille obbedisce alla dea e spinge indietro la spada nel fodero, Atena torna sull'Olimpo. Di nuovo Achille investe l'Atride con parole ingiuriose e giura di non combattere più. Scaglia a terra lo scettro, poi siede. Dall'altra parte l'Atride è furioso. Fra loro si alza Nestore dalla dolce parola, l'arguto oratore dei Pili, dalla sua lingua la parola scorre anche più dolce del miele. A loro egli parla con saggezza. Agamennone risponde a Nestore. Achille risponde ad Agamennone. Così i due smettono la lite. Sciogliono l'adunanza presso le navi achee. Achille si ritira, Agamennone spinge in mare la nave.

Lo schema di base più semplice potrebbe essere a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*. Con convocazione e scioglimento ben rintracciabili, non solo dalle parole esplicite, ma anche dal movimento dei personaggi (in questo caso alla fine del tema). I personaggi qui parlano prevalentemente l'uno all'altro, non a tutti, e le loro parole sono sempre molto forti (promesse, ordini, minacce). Vi sono interventi divini (uno minore di Era che fa in modo che Achille convochi l'assemblea e uno maggiore di Atena che impedisce l'irreparabile). Vi è un'indicazione temporale appena prima dell'assemblea.

2) B 41-398

ἔγρευτο δ' ἐξ ὕπνου, θεΐη δέ μιν ἀμφέχυτ' ὀμφή·
 ἔζετο δ' ὀρθωθείς, μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα
 καλὸν νηγάτεον, περὶ δὲ μέγα βάλλετο φᾶρος·
 ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον· 45
 εἶλετο δὲ κῆπτρον πατρώϊον ἄφθιτον αἰεὶ
 σὺν τῷ ἔβη κατὰ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων·
 Ἦὼς μὲν ῥα θεὰ προσεβήετο μακρὸν Ὀλυμπον
 Ζηνὶ φῶος ἐρέουσα καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν·
 αὐτὰρ ὃ κηρύκεσσι λιγυφθόγοισι κέλευσε 50
 κηρύσσειν ἀγορῆν δὲ κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς·
 οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοὶ δ' ἠγείροντο μάλ' ὄκα·
 Βουλὴν δὲ πρῶτον μεγαθύμων ἴζε γερόντων

ᾠς ἄρα φωνήσας βουλῆς ἐξῆρχε νέεσθαι,
 οἱ δ' ἐπανέστησαν πείθοντό τε ποιμένι λαῶν 85
 κηπτοῦχοι βασιλῆες· ἐπεσσεύοντο δὲ λαοί.
 ἠύτε ἔθνεα εἴσι μελισσάων ἀδινάων

ἰλαδὸν εἰς ἀγορῆν· μετὰ δὲ σφισιν ὅσα δεδήει 93
 ὀτρύνουσ' ἰέναι Διὸς ἄγγελος· οἱ δ' ἀγέροντο.

τῷ ὅ γ' ἐρεϊκάμενος ἔπε' Ἀργείοισι μετηύδα· 109

ᾠς φάτο, τοῖσι δὲ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ὄρινε 142
 πᾶσι μετὰ πληθὺν ὅσοι οὐ βουλῆς ἐπάκουσαν·
 κινήθη δ' ἀγορῆ φῆ κύματα μακρὰ θαλάσσης

Ἐνθά κεν Ἀργείοισιν ὑπέρμορα νόστος ἐτύχθη 155
 εἰ μὴ Ἀθηναίην Ἥρη πρὸς μῦθον ἔειπεν·

<p>ᾠς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη, βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρῆνων αἴξασα· καρπαλίμως δ' ἴκανε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν. εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα Διὶ μῆτιν ἀτάλαντον ἔσταότ'· οὐδ' ὅ γε νηὸς εὐσκέλοιο μελαίνης ἄπτειτ', ἐπεὶ μιν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἴκανεν· ἀγχοῦ δ' ἰσταμένη προσέφη γλαυκῶπις Ἀθήνη·</p>	170
<p>ᾠς φάθ', ὃ δὲ ξυνέηκε θεᾶς ὄπα φωνηάσης, βῆ δὲ θέειν, ἀπὸ δὲ χλαῖναν βάλε· τὴν δὲ κόμισσε κῆρυξ Εὐρυβάτης Ἰθακήσιος ὅς οἱ ὀπήδει· αὐτὸς δ' Ἀτρεΐδεω Ἀγαμέμνονος ἀντίος ἐλθὼν δέξατό οἱ κῆπτρον πατρῷον ἄφθιτον αἰεὶ· σὺν τῷ ἔβη κατὰ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων. ᾠν τινα μὲν βασιλῆα καὶ ἔξοχον ἄνδρα κιχείη τὸν δ' ἀγανοῖς ἐπέεσσιν ἐρητύσασκε παραστάς·</p>	185
<p>ᾠς ὅ γε κοιρανέων δίεπε στρατόν· οἱ δ' ἀγορῆν δὲ αὐτίς ἐπεσσεύοντο νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων ἠγῆ, ὡς ὅτε κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται,υμαραγεῖ δέ τε πόντος.</p>	210
<p>αὐτὰρ ὃ μακρὰ βοῶν Ἀγαμέμνονα νεῖκεε μύθῳ·</p>	224
<p>ᾠς φάτο νεικείων Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν, Θεορίτης· τῷ δ' ὄκα παρίστατο δῖος Ὀδυσσεύς, καὶ μιν ὑπόδρα ἰδὼν χαλεπῷ ἠνίπαπε μύθῳ·</p>	245
<p>τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε Γερῆνιος ἱππότης Νέστωρ·</p>	336
<p>Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων·</p>	369
<p>ᾠς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον ὡς ὅτε κῦμα ἀκτῆ ἐφ' ὑψηλῆ, ὅτε κινήσει Νότος ἐλθὼν, προβλήτι σκοπέλω· τὸν δ' οὐ ποτε κύματα λείπει παντοίων ἀνέμων, ὅτ' ἂν ἔνθ' ἢ ἔνθα γένωνται. ἀντάντες δ' ὀρέοντο κεδασθέντες κατὰ νῆας</p>	395

Agamennone si sveglia dal sonno, si veste col chitone bello e nuovo, il mantello largo, sotto i piedi robusti lega i bei sandali, appende alle spalle la spada a borchie d'argento, prende lo scettro avito, indistruttibile, muove alle navi degli Achei chitoni di bronzo. Sorge Aurora, Agamennone ordina agli araldi di bandire l'assemblea degli Achei dai lunghi capelli, gli araldi convocano e quelli si radunano in fretta. Prima si svolge il Consiglio degli anziani (tema nel tema). I soldati accorrono all'assemblea come api, lungo

la riva si dispongono in file, tra loro fiammeggia la Fama, messaggera di Zeus, spingendoli ad andare, quelli vanno. V'è tumulto: a stento si siede l'esercito. Agamennone si alza tenendo lo scettro di Efesto, appoggiato a questo, parla agli Argivi invitandoli ad andare via da Ilio, a tornare nella propria terra. A quelli balza il cuore nel petto, l'assemblea è sconvolta. L'intera assemblea si scioglie, con grida di gioia tutti balzano sulle navi. E allora contro il destino sarebbe avvenuto il ritorno se Era non avesse parlato ad Atena: Atena scende dall'Olimpo, trova Odisseo che non tocca la nave, gli parla. Egli riconosce la voce della dea che gli dice di convincere gli Achei a rimanere. Corre, il mantello lo prende Euribate, va davanti ad Agamennone, gli toglie lo scettro avito, indistruttibile, corre con esso alle navi degli Achei chitoni di bronzo e trattiene a parole ogni capo o eroe che incontra. Così, con autorità, regge l'esercito e di nuovo tutti accorrono all'assemblea dalle navi e dalle tende. Siedono a posto. Solo Tersite accusa Agamennone. Agamennone si arrabbia. Odisseo va vicino a Tersite e guardandolo bieco gli dice di smettere. Poi lo picchia con lo scettro. Tersite siede sbigottito e dolorante, si asciuga una lacrima, gli altri scoppiano a ridere, benché afflitti, e uno parla all'altro approvando Odisseo. Egli, distruttore di rocche, si alza tenendo lo scettro, vicino Atena in aspetto di araldo fa tacere l'esercito. A essi pensando con saggezza, egli parla e dice di resistere. Gli Achei gridano, le navi rimbombano, applaudono il discorso di Odisseo. E fra essi parla Nestore, il cavaliere geranio rivolgendosi ad Agamennone. Agamennone approva il consiglio di Nestore. Gli Achei gridano, balzano in piedi e si spargono fra le navi.

Lo schema rimane: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*. Con convocazione e scioglimento ben definiti, non solo dalle parole esplicite, ma anche dal movimento dei personaggi (in questo caso alla fine del tema). I personaggi qui parlano prevalentemente l'uno all'altro, non a tutti e le loro parole sono sempre molto forti (promesse, ordini, minacce). Vi sono interventi divini (uno minore di Era e uno maggiore di Atena che di fatto impedisce l'irreparabile), la Fama spinge tutti ad andare in assemblea. Vi è un'indicazione temporale appena prima dell'assemblea.

L'assemblea è molto simile per struttura e dettagli cognitivi a quella del brano precedente.

3) Θ 1-52

Ἦὸς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν,
 Ζεὺς δὲ θεῶν ἀγορὴν ποιήσατο τερπικέραυτος
 ἀκροτάτη κορυφῇ πολυδειράδος Οὐλύμποιο·
 αὐτὸς δὲ σφ' ἀγόρευε, θεοὶ δ' ὑπὸ πάντες ἄκουον·
 κέκλυτέ μευ πάντες τε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι, 5
 ὄφρ' εἶπω τὰ με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει.
 μήτέ τις οὖν θήλεια θεὸς τό γε μήτέ τις ἄρσιν
 πειρώτω διακέραι ἐμὸν ἔπος, ἀλλ' ἅμα πάντες
 αἰνεῖτ', ὄφρα τάχιστα τελευτήσω τάδε ἔργα.
 ὄν δ' ἂν ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθέλοντα νοήσω 10
 ἐλθόντ' ἢ Τρώεσσι ἀρηγέμεν ἢ Δαναοῖσι
 πληγεῖς οὐ κατὰ κόσμον ἐλεύσεται Οὐλύμπον δέ·
 ἦ μιν ἐλὼν ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα
 τῆλε μάλ', ἦχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον,
 ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός, 15
 τόσσον ἔνερθ' Ἄϊδεω ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης·
 γνῶσετ' ἔπειθ' ὅσον εἰμὶ θεῶν κάρτιστος ἀπάντων.
 εἰ δ' ἄγε πειρήσασθε θεοὶ ἵνα εἴδετε πάντες·
 σειρήν χρυσείην ἐξ οὐρανόθεν κρεμάσαντες
 πάντες τ' ἐξάπτεσθε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι· 20
 ἀλλ' οὐκ ἂν ἐρύσαιτ' ἐξ οὐρανόθεν πεδίον δὲ
 Ζῆν' ὑπατον μήτωρ', οὐδ' εἰ μάλα πολλὰ κάμοιτε.
 ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ ἐγὼ πρόφρων ἐθέλοιμι ἐρύσσαι,
 αὐτῇ κεν γαίῃ ἐρύσαιμ' αὐτῇ τε θαλάσῃ·
 σειρήν μὲν κεν ἔπειτα περὶ ῥίον Οὐλύμποιο 25
 δηραίμην, τὰ δέ κ' αὐτε μετήορα πάντα γένοιτο.
 τόσσον ἐγὼ περὶ τ' εἰμὶ θεῶν περὶ τ' εἶμ' ἀνθρώπων.
 Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ
 μῦθον ἀγασσάμενοι· μάλα γὰρ κρατερῶς ἀγόρευεν.
 ὄψε δὲ δὴ μετέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη· 30
 ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη ὑπατε κρειόντων
 εὔ νυ καὶ ἡμεῖς ἴδμεν ὅ τοι σθένος οὐκ ἐπιεικτόν·
 ἀλλ' ἔμπης Δαναῶν ὀλοφυρόμεθ' αἰχιμητάων,
 οἵ κεν δὴ κακὸν οἴτον ἀναπλήσαντες ὄλωνται.
 ἀλλ' ἦτοι πολέμου μὲν ἀφεξόμεθ' ὥς σὺ κελεύεις· 35
 βουλήν δ' Ἀργείοις ὑποθηρόμεθ' ἢ τις ὀνήσει,
 ὥς μὴ πάντες ὄλωνται ὀδυσαμένοιο τεοῖο.
 Τὴν δ' ἐπιμειδήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 θάρσει Τριτογένεια φίλον τέκος· οὐ νύ τι θυμῷ
 πρόφρονι μυθεόμαι, ἐθέλω δέ τοι ἥπιος εἶναι. 40
 Ὡς εἰπὼν ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκετο χαλκόποδ' ἵππῳ
 ὠκυπέτα χρυσέησιν ἐθείρησιν κομόωντε,
 χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροῖί, γέντο δ' ἱμάσθλην

χρουσαίην εὐτυκτον, εἰοῦ δ' ἐπεβήετο δίφρου,
 μάστιξεν δ' ἐλάαν· τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέεθην 45
 μεεσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος.
 Ἴδην δ' ἴκανεν πολυπίδακα μητέρα θηρῶν
 Γάργαρον, ἐνθά τέ οἱ τέμενος βωμός τε θυήεις.
 ἐνθ' ἵππους ἔετρε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 λύσας ἐξ ὀχέων, κατὰ δ' ἠέρα πουλὺν ἔχευεν. 50
 αὐτὸς δ' ἐν κορυφῆσι καθέζετο κύδει γαίων
 εἰσορόων Τρώων τε πόλιν καὶ νῆας Ἀχαιῶν.

Aurora si stende su tutta la terra, Zeus raccoglie gli dei in assemblea
 sull'Olimpo: egli parla e tutti gli dei ascoltano. Tutti stanno muti, atterriti,
 alla fine Atena occhio azzurro risponde. Allora Zeus la rassicura. Zeus poi
 aggioga i cavalli al carro, si veste d'oro, sale e frusta per andare. Va sull'
 Ida a vedere la battaglia

Lo schema di base resta: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi
 diretti*, c) *scioglimento* con Zeus che se ne va. L'assemblea è un'assemblea
 degli dei. È più corta delle altre due già viste. Ritorna l'indicazione
 temporale del sorgere di Aurora.

4) I 1-86

Ὄς οἱ μὲν Τρῶες φυλακὰς ἔχον· αὐτὰρ Ἀχαιοὺς
 θεεπεσίη ἔχε φύζα φόβου κρούεντος ἐταίρη,
 πένθει δ' ἀτλήτῳ βεβολήατο πάντες ἄριστοι.
 ὡς δ' ἄνεμοι δύο πόντον ὀρίνετον ἰχθυόεντα 5
 βορέης καὶ Ζέφυρος, τῷ τε Θορήκηθεν ἄητον
 ἐλθόντ' ἐξαπίνης· ἄμυδις δέ τε κῦμα κελαινὸν
 κορθύεται, πολλὸν δὲ παρῆξ ἄλα φῦκος ἔχευεν·
 ὡς ἐδαίζετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι νῆας Ἀχαιῶν.
 Ἀτρεΐδης δ' ἄχεϊ μεγάλῳ βεβολημένος ἦτορ
 φοῖτα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύων 10
 κλήδην εἰς ἀγορὴν κικλήσκειν ἄνδρα ἕκαστον,
 μὴ δὲ βοᾶν· αὐτὸς δὲ μετὰ πρῶτοισι πονεῖτο.
 ἶζον δ' εἰν ἀγορῇ τετιηότες· ἂν δ' Ἀγαμέμνων
 ἴστατο δάκρυ χέων ὡς τε κρήνη μελάνυδρος
 ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δνοφερὸν χέει ὕδωρ· 15
 ὡς ὁ βαρὺ στενάχων ἔπε· Ἀργείοισι μετηύδα·
 ὦ φίλοι Ἀργείων ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες
 Ζεὺς με μέγα Κρονίδης ἄτη ἐνέδησε βαρείη
 σχέτλιος, ὃς τότε μὲν μοι ὑπέσχετο καὶ κατένευεν
 Ἴλιον ἐκπέραντ' εὐτείχεον ἀπονέεσθαι, 20
 νῦν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλεύσατο, καὶ με κελεύει
 δυσκλέα Ἴργος ἰκέσθαι, ἐπεὶ πολὺν ὄλεσα λαόν.

οὐτῶ που Διὶ μέλλει ὑπερμενέει φίλον εἶναι,
 ὃς δὴ πολλάων πολίων κατέλυσε κάρηνα
 ἢ δ' ἔτι καὶ λύσει· τοῦ γὰρ κράτος ἐστὶ μέγιστον. 25
 ἀλλ' ἄγεθ' ὡς ἂν ἐγὼ εἶπω πειθόμεθα πάντες·
 φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν·
 οὐ γὰρ ἔτι Τροίην αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν.
 ὦς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ.
 δὴν δ' ἄνεφ' ἦσαν τετιηότες υἴες Ἀχαιῶν· 30
 ὄψε δὲ δὴ μετέειπε βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης·
 Ἄτρεΐδη σοὶ πρῶτα μαχήσομαι ἀφραδέοντι,
 ἦ θέμις ἐστὶν ἄναξ ἀγορῇ· σὺ δὲ μή τι χολωθῆς.
 ἀλκὴν μὲν μοι πρῶτον ὀνειδίσας ἐν Δαναοῖσι
 φὰς ἔμεν ἀπτόλεμον καὶ ἀνάγκιδα· ταῦτα δὲ πάντα 35
 ἴσας Ἀργείων ἡμὲν νέοι ἢ δὲ γέροντες.
 σοὶ δὲ διάνδιχα δῶκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω·
 σκήπτρῳ μὲν τοι δῶκε τετιμῆσθαι περὶ πάντων,
 ἀλκὴν δ' οὐ τοι δῶκεν, ὅ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον.
 δαιμόνι' οὐτῶ που μάλα ἔλπει υἴας Ἀχαιῶν 40
 ἀπτολέμους τ' ἔμεναι καὶ ἀνάγκιδας ὡς ἀγορεύεις;
 εἰ δέ τοι αὐτῷ θυμὸς ἐπέσσυται ὡς τε νέεσθαι
 ἔρχεο· πάρ τοι ὁδός, νῆες δέ τοι ἄγχι θαλάσσης
 ἐστᾶς, αἶ τοι ἔποντο Μυκῆνηθεν μάλα πολλάι.
 ἀλλ' ἄλλοι μενέουσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ 45
 εἰς ὃ κέ περ Τροίην διαπέρομεν. εἰ δὲ καὶ αὐτοὶ
 φευγόντων σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν·
 νῶϊ δ' ἐγὼ σθένελός τε μαχηρόμεθ' εἰς ὃ κε τέκμων
 Ἴλιου εὐρύωμεν· σὺν γὰρ θεῶ εἰλήλουθμεν.
 ὦς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπίαχον υἴες Ἀχαιῶν 50
 μῦθον ἀγασσάμενοι Διομήδεος ἵπποδάμοιο.
 τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετεφώνεεν ἵπποτα Νέστωρ·
 Τυδεΐδῃ περὶ μὲν πολέμῳ ἔνι καρτερός ἐσσι,
 καὶ βουλῇ μετὰ πάντας ὀμήλικας ἔπλευ ἄριστος. 55
 οὐ τίς τοι τὸν μῦθον ὀνόσσειται ὅσσοι Ἀχαιοί,
 οὐδὲ πάλιν ἐρέει· ἀτὰρ οὐ τέλος ἴκεο μύθων.
 ἦ μὲν καὶ νέος ἐσσί, ἐμὸς δέ κε καὶ πάϊς εἴης
 ὀπλότατος γενεῆφιν· ἀτὰρ πεπνυμένα βάζεις
 Ἀργείων βασιλῆας, ἐπεὶ κατὰ μοῖραν ἔειπες.
 ἀλλ' ἄγ' ἐγὼν, ὃς σεῖο γεραίτερος εὐχόμαι εἶναι, 60
 ἐξείπω καὶ πάντα διίξομαι· οὐδέ κέ τίς μοι
 μῦθον ἀτιμήσει, οὐδὲ κρείων Ἀγαμέμνων.
 ἀφρήτωρ ἀθέμιτος ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος
 ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρῶνεντος.
 ἀλλ' ἦτοι νῦν μὲν πειθόμεθα νυκτὶ μελαίνῃ 65
 δόρπᾳ τ' ἐφοπλισόμεσθα· φυλακτῆρες δὲ ἕκαστοι
 λεξάσθων παρὰ τάφρον ὀρυκτὴν τείχεος ἐκτός.
 κούροισιν μὲν ταῦτ' ἐπιτέλλομαι· αὐτὰρ ἔπειτα
 Ἄτρεΐδῃ σὺ μὲν ἄρχε· σὺ γὰρ βασιλεύτατός ἐσσι.

ὁ σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 ἀμφὶ μάλα φράζεσθε φίλοι· κέλομαι γὰρ ἔγωγε
 255 ἄστυδε νῦν ἰέναι, μὴ μίμναιεν ἧῶ δῖαν
 ἐν πεδίῳ παρὰ νηυσὶν· ἕκασ δ' ἀπὸ τείχεός εἰμεν.
 ὄφρα μὲν οὗτος ἀνὴρ Ἀγαμέμνονι μήνιε δίῳ
 τόφρα δὲ ῥήϊτεροι πολεμίζειν ἦσαν Ἀχαιοί·
 χαίρεσκον γὰρ ἔγωγε θεῆς ἐπὶ νηυσὶν ἰαύων
 260 ἐλπόμενος νῆας αἰρησέμεν ἀμφιελίσσας.
 νῦν δ' αἰνῶς δείδοικα ποδώκεα Πηλεΐωνα·
 οἷος κείνου θυμὸς ὑπέρβιος, οὐκ ἐθέλησει
 μίμναιεν ἐν πεδίῳ, ὅθι περ Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ
 ἐν μέσῳ ἀμφοτέρω μένος Ἴσθηος δατέονται,
 265 ἀλλὰ περὶ πτόλιός τε μαχίσκεται ἠδὲ γυναικῶν.
 ἀλλ' ἴομεν προτὶ ἄστυ, πίθεσθέ μοι· ὧδε γὰρ ἔσται·
 νῦν μὲν νύξ ἀπέπαυσε ποδώκεα Πηλεΐωνα
 ἀμβροσίῃ· εἰ δ' ἄμμε κιχίηται ἐνθάδ' ἐόντας
 αὐριον ὀρμηθεὶς σὺν τεύχεσιν, εὖ νύ τις αὐτὸν
 270 γνώσεται· ἀσπασίως γὰρ ἀφίξεται Ἴλιον ἱρήν
 ὅς κε φύγη, πολλοὺς δὲ κύνες καὶ γῦπες ἔδονται
 Τρῶων· αἶ γὰρ δὴ μοι ἀπ' οὐρατος ὧδε γένοιτο.
 εἰ δ' ἂν ἐμοῖς ἐπέεσσι πιθώμεθα κηδόμενοί περ,
 νύκτα μὲν εἰν ἀγορῇ εθένοσ ἐξομεν, ἄστυ δὲ πύργοι
 275 ὑψηλαὶ τε πύλαι κανίδες τ' ἐπὶ τῆς ἀραρυῖαι
 μακρὰὶ εὐξέστοι ἐξευγμέναι εἰρύσσονται·
 προῶϊ δ' ὑπηροῖοι σὺν τεύχεσσι θωρηθέντες
 στήρομεθ' ἄμ πύργους· τῷ δ' ἄλγιον, αἶ κ' ἐθέλησιν
 ἐλθῶν ἐκ νηῶν περὶ τείχεος ἄμμι μάχεσθαι.
 280 ἀψ πάλιν εἶς ἐπὶ νῆας, ἐπεὶ κ' ἐριαύχενας ἵππους
 παντοίου δρόμου ἄστυ ὑπὸ πτόλιν ἠλασκάζων·
 εἶσῳ δ' οὐ μιν θυμὸς ἐφορμηθῆναι ἐάσει,
 οὐδέ ποτ' ἐκπέσει· πρὶν μιν κύνες ἀργοὶ ἔδονται.
 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη κορυθαίολος Ἴσθηος·
 285 Πουλυδάμα σὺ μὲν οὐκέτ' ἐμοὶ φίλα ταῦτ' ἀγορεύεις,
 ὅς κέλεαι κατὰ ἄστυ ἀλήμεναι αὐτίσ ἰόντας.
 ἦ οὐ πῶ κεκόρησθε ἐελμένοι ἐνδοθὶ πύργων;
 πρὶν μὲν γὰρ Πριάμοιο πόλιν μέροπεσ ἀνθρώποισ
 πάντεσ μυθέσκοντο πολύχρυσον πολύχαλκον·
 290 νῦν δὲ δὴ ἐξαπόλωλε δόμων κειμήλια καλά,
 πολλὰ δὲ δὴ Φρυγίην καὶ Μηονίην ἐρατεινήν
 κτήματα περνάμεν' ἴκει, ἐπεὶ μέγασ ὠδύσατο Ζεὺσ.
 νῦν δ' ὅτε πέρ μοι ἔδωκε Κρόνου πάισ ἀγκυλομήτεω
 κῦδος ἀρέσθ' ἐπὶ νηυσὶ, θαλάσσει τ' ἔλσαι Ἀχαιοὺσ,
 295 νῆπιε μηκέτι ταῦτα νοήματα φαῖν' ἐνὶ δήμῳ·
 οὐ γὰρ τίσ Τρῶων ἐπιπείσεται· οὐ γὰρ ἐάσῳ.
 ἀλλ' ἄγεθ' ὡσ ἂν ἐγὼ εἶπω, πειθώμεθα πάντεσ.
 νῦν μὲν δόρπον ἔλεσθε κατὰ στρατὸν ἐν τελέεσσι,
 καὶ φυλακῆσ μνήσασθε, καὶ ἐργήγορθε ἕκαστοσ·

Τρώων δ' ὃς κτεάτεσσιν ὑπερφιάλως ἀνιάζει, 300
 κυλλέξας λαοῖσι δότῳ καταδημοβορῆσαι·
 τῶν τινὰ βέλτερόν ἐστιν ἐπαυρέμεν ἢ περ' Ἀχαιοῦς.
 προῖι δ' ὑπηροῖοι κὺν τεύχεσι θωρηχθέντες
 νηυσὶν ἔπι γλαφυροῖσιν ἐγείρομεν ὄξυν' Ἄρηα.
 εἰ δ' ἐτεὸν παρὰ ναῦφιν ἀνέστη δῖος Ἀχιλλεύς, 305
 ἄλγιον αἶ κ' ἐθέλῃσι τῷ ἔσσειται· οὐ μιν ἔγωγε
 φεύξομαι ἐκ πολέμοιο δυσηχέος, ἀλλὰ μάλ' ἄντην
 στήσομαι, ἢ κε φέρῃσι μέγα κράτος, ἢ κε φεροίμην.
 ξυνοδὸν Ἐνυάλιοι, καὶ τε κτανέοντα κατέκτα.
 ὦς Ἐκτορ ἀγόρευ', ἐπὶ δὲ Τρῶες κελάδησαν 310
 νήπιοι· ἐκ γὰρ σφῶν φρένας εἴλετο Παλλὰς Ἀθήνη.
 Ἐκτορι μὲν γὰρ ἐπήνησαν κακὰ μητιόωντι,
 Πουλυδάμαντι δ' ἄρ' οὐ τις ὃς ἐσθλὴν φράζετο βουλήν.
 δόρπον ἔπειθ' εἴλοντο κατὰ στρατόν· αὐτὰρ Ἀχαιοὶ

Il sole tramonta, i Troiani si raccolgono in assemblea, in piedi, Polidamante parla fra loro. Guardandolo bieco Ettore lo insulta e dice che sconfiggeranno gli Achei il giorno seguente. I Troiani acclamano, stolti. Pallade Atena toglie loro il senno, tutti approvano Ettore, che mal consiglia, nessuno il saggio Polidamante.

L'assemblea è funesta, significativo è che si svolga al tramonto e in piedi, senza un rigoroso ordine. Lo schema di base permane⁴³², ma manca dell'ultimo elemento, lo scioglimento, di cui non si dà notizia. Anche in questo caso i personaggi si parlano prevalentemente l'un l'altro.

Per questa assemblea stravolta (per l'indicazione temporale del tramonto e per il fatto che tutti stiano in piedi)⁴³³, lo schema di base è dunque: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*.

6) T 40-237

Αὐτὰρ ὃ βῆ παρὰ θῖνα θαλάσσης δῖος Ἀχιλλεὺς 40
 μερδαλέα ἰάχων, ὄρσεν δ' ἦρωας Ἀχαιοῦς.

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντες ἀολλίεθσαν Ἀχαιοί,
 τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· 55

⁴³² È interessante notare che, anche quando i dettagli vengono stravolti per creare determinate attese nell'uditorio, lo schema cognitivo tradizionale rimane.

⁴³³ Cf. anche un'altra assemblea che non porterà a nulla di buono e che si svolge al tramonto in Θ 484-565. Una simile assemblea svoltasi al tramonto, in disordine e con gli eroi gravati dal vino si trova anche nell'*Odissea*: γ 130-152.

ᾠς ἔφαθ', οἳ δ' ἐχάρησαν ἐϋκνήμιδες Ἄχαιοὶ μῆνιν ἀπειπόντος μεγαθύμου Πηλεΐωνος. τοῖσι δὲ καὶ μετέειπεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων αὐτόθεν ἐξ ἔδρης, οὐδ' ἐν μέσσοισιν ἀναστάς·	75
Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·	145
Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·	154
Τὸν δ' αὖτε προσέειπεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·	184
Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·	198
Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·	215
Ἦ, καὶ Νέστορος υἱὰς ὀπάσσειτο κυδαλίμοιο Φυλείδην τε Μέγητα Θόαντά τε Μηριόνην τε καὶ Κρειοντιάδην Λυκομήδεα καὶ Μελάνιππον· βᾶν δ' ἴμεν ἐς κλισίην Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο.	240

Sorge Aurora, Teti suggerisce ad Achille di convocare un'assemblea e rinunciare alla collera (vv. 34-36). Tutti vanno all'assemblea. Quando alla fine tutti gli Achei si sono raccolti, parla Achille dicendo che pone fine all'ira. Gli Achei gioiscono, fra loro parla il sire d'eroi Agamennone, dal seggio, non levandosi in mezzo: dice che la colpa è stata di Ate e promette ad Achille ricchi doni. Achille ricorda a tutti che occorre combattere. Odisseo gli risponde che è necessario combattere avendo preso il pasto. Parla di nuovo il sire d'eroi Agamennone e ordina che siano portati i doni ad Achille. Achille gli risponde che l'importante è combattere. Odisseo nuovamente dice ad Achille che gli uomini non possono combattere a digiuno. Odisseo ed altri si muovono.

Lo schema di base è preservato: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*. I personaggi si parlano l'un l'altro con parole forti. Una dea, Teti, interviene suggerendo ad Achille di convocare l'assemblea. L'assemblea si svolge dopo il sorgere di Aurora.

Come s'è potuto vedere, Omero dispone di uno schema di base prevalente, ma anche di uno schema di base che non presenta lo scioglimento (esso

rimane implicito). In ogni caso, in tutte le assemblee ricorrono molti degli stessi dettagli.

Non v'è dubbio che l'autore di tutte le assemblee dell'*Iliade* qui esaminate sia lo stesso.

Esaminiamo ora dei brani dell'*Odissea*.

1) α 26-96

ἐνθ' ὃ γε τέρπετο δαιτὶ παρήμενος· οἱ δὲ δὴ ἄλλοι
Ζηνὸς ἐνὶ μεγάροισιν Ὀλυμπίου ἀθρόοι ἦσαν.
τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίεθιο,
τόν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν Ὀρέετης· 30
τοῦ ὃ γ' ἐπιμνηθεὶς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηύδα·
ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιώονται.
ἐξ ἡμέων γὰρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
εἴδωσ' αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,
Ἐρμείαν πέμψαντες, εὐσκόπον Ἀργεῖφόντην,
μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν· 35
ἐκ γὰρ Ὀρέεταο τίσις ἔσσειται Ἀτρεΐδαο,
ὅππότε ἂν ἠβήσῃ τε καὶ ἦς ἰμείρεται αἴης.
ὡς ἔφαθ' Ἐρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίεθιο
πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων· νῦν δ' ἀθρόα πάντ' ἀπέτεισε.
τόν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη· 40
ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὑπάτε κρειόντων,
καὶ λίην κεῖνός γε εἰοικότι κεῖται ὄλεθρῳ,
ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὅτις τοιαῦτά γε ῥέεζοι.
ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφροσι δαίεται ἦτορ,
δυσμόρῳ, ὃς δὴ δηθὰ φίλων ἄπο πῆματα πάσχει 45
νήφῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης,
νήσος δενδρήεσσα, θεὰ δ' ἐν δώματα ναίει,
Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, ὃς τε θαλάσσης
πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς
μακράς, αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσι. 50
τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,
ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι
ἦς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. οὐδέ νῦ σοὶ περ 55
ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε; οὐ νύ τ' Ὀδυσσεὺς
Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέεζων
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ; τί νύ οἱ τόσον ὠδύσαο, Ζεῦ;
τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων.

πῶς ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆος ἐγὼ θείοιο λαθοίμην, 65
 ὃς περὶ μὲν νόον ἐστὶ βροτῶν, περὶ δ' ἰοῖα θεοῖσιν
 ἀθανάτοισιν ἔδωκε, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν;
 ἀλλὰ Ποσειδάων γαιήροχος ἀσκελὲς αἰὲν
 Κύκλωπος κεχόλωται, ὃν ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν, 70
 ἀντίθεον Πολύφημον, ὅου κράτος ἐστὶ μέγιστον
 πᾶσιν Κυκλώπεσσι· Θόωσα δέ μιν τέκε νύμφη,
 Φόρκυνος θυγάτηρ, ἀλὸς ἀτρυγέτοιο μέδοντος,
 ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι Ποσειδάωνι μιγεῖσα.
 ἐκ τοῦ δὴ Ὀδυσῆα Ποσειδάων ἐνοσίχθων 75
 οὐ τι κατακτείνει, πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης.
 ἀλλ' ἄγεθ' ἡμεῖς οἶδε περιφραζώμεθα πάντες
 νόστον, ὅπως ἔλθῃσι· Ποσειδάων δὲ μεθήσει
 ὃν χόλον· οὐ μὲν γάρ τι δυνήσεται ἀντία πάντων
 ἀθανάτων ἀέκητι θεῶν ἐριδαινέμεν οἶος.
 τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη· 80
 ᾧ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὑπάτε κρειόντων,
 εἰ μὲν δὴ νῦν τοῦτο φίλον μακάρεσσι θεοῖσι,
 νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε,
 Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα, διάκτορον Ἀργεῖφόντην, 85
 νῆσον ἐς Ὠγυγίην ὀτρύνομεν, ὄφρα τάχιστα
 νύμφη εὐπλοκάμῳ εἴπη νημερτέα βουλήν,
 νόστον Ὀδυσσεῆος ταλασίφρονος, ὥς κε νέηται.
 αὐτὰρ ἐγὼν Ἰθάκηνδε ἐλεύσομαι, ὄφρα οἱ υἱὸν
 μᾶλλον ἐποτρύνω καὶ οἱ μένος ἐν φρεσὶ θεῖω, 90
 εἰς ἀγορὴν καλέσαντα κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
 πᾶσι μνηστήρεσσιν ἀπειπέμεν, οἳ τέ οἱ αἰεὶ
 μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἔλικας βοῦς.
 πέμψω δ' ἐς Σπάρτην τε καὶ ἐς Πύλον ἡμαθόεντα
 νόστον πευκόμενον πατρὸς φίλου, ἦν που ἀκούσῃ, 95
 ἢ δ' ἵνα μιν κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἔχησιν.
 ὣς εἶποῦς ὑπὸ ποσσὶν ἐδήκατο καλὰ πέδιλα,

Gli dei, tranne Poseidone, vengono radunati da Zeus, che parla fra loro, pensando a Egisto. Atena gli risponde e gli dice che è in pena per Odisseo. Zeus le dice che troveranno il modo di concedere il ritorno a Odisseo. Atena gli propone di mandare Hermes a Ogigia e dice che lei stessa si recherà a Itaca. Detto così, Atena lega sotto i piedi i sandali belli, si arma e va giù dalle cime d'Olimpo, d'un balzo.

Lo schema rimane identico: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*. Anche nell'*Odissea* l'uno parla prevalentemente rivolgendosi all'altro e non a tutti. Interessante il dettaglio dei sandali (α 96 ὣς εἶποῦς ὑπὸ ποσσὶν ἐδήκατο καλὰ πέδιλα) che ricorre anche

nell'*Piade* al punto 2 (B 44 ποσσι δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα).

2) β 1-259

Ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
ῶρνυτ' ἄρ' ἐξ εὐνήφιν Ὀδυσσεῆος φίλος υἱός,
εἵματα ἐσκάμενος, περὶ δὲ ξίφος ὄξυ θέτ' ὦμφ,
ποσσι δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
βῆ δ' ἴμεν ἐκ θαλάμοιο θεῶ ἑναλίγκιος ἄντην. 5
αἶψα δὲ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
κηρύσσειν ἀγορήνδε κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς.
οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοῖ δ' ἠγείροντο μάλ' ὦκα.
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἠγερθεν ὀμηγερέες τ' ἐγένοντο,
βῆ ῥ' ἴμεν εἰς ἀγορῆν, παλάμη δ' ἔχε χάλκεον ἔγχος, 10
οὐκ οἶος, ἅμα τῶ γε δῶα κύνες ἀργοὶ ἔποντο.
θεσπεσίην δ' ἄρα τῶ γε χάριν κατέχευεν Ἀθήνη·
τὸν δ' ἄρα πάντες λαοὶ ἐπερχόμενον θεῶντο.
ἔζετο δ' ἐν πατρὸς θώκῳ, εἴξαν δὲ γέροντες.
τοῖσι δ' ἔπειθ' ἦρωσ Αἰγύπτιος ἦρχ' ἀγορεύειν, 15
τοῦ ὅ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπε· 24
ὣς φάτο, χαῖρε δὲ φήμη Ὀδυσσεῆος φίλος υἱός, 35
οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν ἦστο, μενοίνησεν δ' ἀγορεύειν,
στῆ δὲ μέσῃ ἀγορῇ· σκῆπτρον δὲ οἱ ἔμβαλε χειρὶ
κῆρυξ Πεισὶνων, πεπνυμένα μῆδεα εἰδώσ.
πρῶτον ἔπειτα γέροντα καθαπτόμενος προσέειπεν·
ὣς φάτο χωόμενος, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίη, 80
δάκρυ ἀναπρήσας· οἶκτος δ' ἔλε λαὸν ἅπαντα.
ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀκὴν ἔσαν, οὐδέ τις ἔτλη
Τηλέμαχον μύθοισιν ἀμείψασθαι χαλεποῖσιν·
Ἄντινοος δὲ μιν οἶος ἀμειβόμενος προσέειπε·
τὸν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἠΐδα· 129
ὣς φάτο Τηλέμαχος, τῶ δ' αἰετῶ εὐρύοπα Ζεὺς
ὑψόθεν ἐκ κορυφῆς ὄρεος προέηκε πέτεσθαι.
τῶ δ' ἔως μὲν ῥ' ἐπέτοντο μετὰ πνοιῆς ἀνέμοιο,
πλησίω ἀλλήλοισι τιταινομένω πτερούγεσσι· 150
ἀλλ' ὅτε δὴ μέσσην ἀγορῆν πολύφημον ἰκέσθην,
ἔνθ' ἐπιδινηθέντε τιναξάσθην πτερὰ πυκνά,
ἔς δ' ἰδέτην πάντων κεφαλὰς, ὄσσοντο δ' ὄλεθρον·
δρυψαμένω δ' ὀνύχεσσι παρειὰς ἀμφί τε δειρὰς
δεξιῶ ἦξαν διὰ τ' οἰκία καὶ πόλιν αὐτῶν.
θάμβησαν δ' ὄρνιθας, ἐπεὶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν· 155

<p>ὄρμηναν δ' ἀνὰ θυμὸν ἅ περ τελέεσθαι ἔμελλον. τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρον ἦρωσ Ἀλιθέροσ Μαστορίδης· ὁ γὰρ οἶος ὀμηλικίην ἐκέκαστο ὄρνιθας γνῶναι καὶ ἐναίσιμα μυθήσασθαι· ὁ σφιν εὐὲ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπε·</p>	160
<p>τὸν δ' αὖτ' Εὐρύμαχος, Πολύβου πάϊς, ἀντίον ἠΰδα·</p>	
<p>τὸν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἠΰδα·</p>	208
<p>ἦ τοι ὅ γ' ὣς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο, τοῖσι δ' ἀνέστη Μέντωρ, ὅς ῥ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἦεν ἑταῖρος, καὶ οἱ ἰὼν ἐν νηυσὶν ἐπέτρεπεν οἶκον ἅπαντα, πείθεσθαί τε γέροντι καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσειν· ὁ σφιν εὐὲ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπε·</p>	225
<p>τὸν δ' Εὐηνορίδης Λειώκριτος ἀντίον ἠΰδα·</p>	242
<p>ὣς ἄρ' ἐφώνησεν, λῦσεν δ' ἀγορὴν αἰψηρήν. οἱ μὲν ἄρ' ἐκκίδναντο ἐὰ πρὸς δῶμαθ' ἕκαστος, μνηστῆρες δ' ἐς δῶματ' ἴσαν θείου Ὀδυσῆος.</p>	257

Sorge Aurora, Telemaco balza dal letto, si veste, si appende alla spalla la spada, sotto i piedi lega i sandali e va fuori dalla stanza, simile a un nume a vederlo. Subito agli araldi ordina di bandire l'assemblea degli Achei⁴³⁴. Essi la convocano e quelli si radunano in fretta. Quando sono convenuti tutti, Telemaco va all'assemblea, impugnando l'asta di bronzo, lo seguono due cani. Su di lui Atena versa prodigiosa bellezza. Siede sul seggio del padre. Per primo parla Egizio piangendo per il figlio e chiede chi ha convocato l'assemblea. Telemaco gioisce, non può più star seduto, ma si alza per parlare; l'araldo Pisenore gli pone in mano lo scettro, ed egli risponde a Egizio. Poi, corrucciato, getta a terra lo scettro scoppiando in lacrime: il popolo intero ne prova compassione. Tutti stanno muti, nessuno ha cuore di ricambiar Telemaco con male parole, solo Antinoo gli risponde, offendendo Penelope e pretendendo che si sposi. Il saggio Telemaco replica intimando a tutti di uscire da casa sua. Due aquile calano sui pretendenti, minacciose, è un presagio. Aliterse, figlio di Mastore, che sui suoi coetanei eccelleva a interpretare il volo e le azioni degli uccelli e ad annunciare il destino,

⁴³⁴ L'assemblea era già stata annunciata in A 272-274 e 372-373.

comunica che per i pretendenti presto arriverà la fine poiché Odisseo non è lontano. Ma Eurimaco lo attacca. Telemaco gli dice che andrà a cercare notizie del padre. Siede, si alza e parla fra loro Mentore. Leocrito replica in malo modo. Si scioglie l'assemblea e si disperdono tutti.

Lo schema cognitivo di base rimane a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*. Vi sono poi molti dettagli in comune con l'*Illiade*. L'alzarsi dal letto e vestirsi, armarsi, mettersi i sandali, l'ordinare agli araldi di bandire l'assemblea, la transizione dell'essere tutti convenuti, la presenza divina, il dialogare prevalentemente l'un l'altro, i toni fermi e decisi, il gettare a terra lo scettro in un momento di sconforto, il trattare male un indovino, il fatto che sorga Aurora.

3) θ 1-47

ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
 ὄρνυτ' ἄρ' ἐξ εὐνῆς ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο,
 ἄν δ' ἄρα διογενῆς ὄρτο πτολίπορθος Ὀδυσσεύς.
 τοῖσιν δ' ἠγεμόνευ' ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο
 Φαιήκων ἀγορήνδ', ἣ σφιν παρὰ νηυσὶ τέτυκτο. 5
 ἐλθόντες δὲ καθίζον ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοισι
 πλησίον· ἣ δ' ἀνὰ ἄστυ μετόχετο Παλλὰς Ἀθήνη
 εἰδομένη κήρυκι δαΐφρονος Ἀλκινόοιο,
 νόστον Ὀδυσσεῖι μεγαλήτορι μητιόωσα,
 καὶ ῥα ἐκάστω φωτὶ παρισταμένη φάτο μῦθον· 10
 δεῦτ' ἄγε, Φαιήκων ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
 εἰς ἀγορὴν ἰέναι, ὄφρα ξείνοιο πύθησθε,
 ὃς νέον Ἀλκινόοιο δαΐφρονος ἵκετο δῶμα
 πόντον ἐπιπλαγχθεῖς, δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος.
 ὣς εἰποῦς ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστου. 15
 καρπαλίμως δ' ἔμπληντο βροτῶν ἀγοραί τε καὶ ἔδραι
 ἀγρομένων· πολλοὶ δ' ἄρα θηήσαντο ἰδόντες
 υἷὸν Λαέρταο δαΐφρονα. τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη
 θεσπεσίην κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοισι
 καὶ μιν μακρότερον καὶ πάσσονα θῆκεν ἰδέσθαι, 20
 ὥς κεν Φαιήκεσσι φίλος πάντεσσι γένοιτο
 δεινός τ' αἰδοῖός τε καὶ ἐκτελέσειεν ἀέθλους
 πολλούς, τοὺς Φαίηκες ἐπειρήσαντ' Ὀδυσσεῖος.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἠγερθεν ὀμηγερέες τ' ἐγένοντο,
 τοῖσιν δ' Ἀλκίνοος ἀγορήσατο καὶ μετέειπε· 25
 κέκλυτε, Φαιήκων ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
 ὄφρ' εἴπω, τὰ με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει.
 ξεῖνος ὄδ', οὐκ οἶδ' ὅς τις, ἀλώμενος ἵκετ' ἐμὸν δῶ,
 ἦε πρὸς ἠοίων ἢ ἐσπερίων ἀνθρώπων·

πομπὴν δ' ὀτρύνει καὶ λίσσεται ἔμπεδον εἶναι. 30
 ἡμεῖς δ', ὡς τὸ πάρος περ, ἐποτρυνώμεθα πομπήν·
 οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος, ὅτις κ' ἐμὰ δώμαθ' ἵκηται,
 ἐνθάδ' ὀδυρόμενος δηρὸν μένει εἵνεκα πομπῆς.
 ἀλλ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν
 πρωτόπλοον, κούρω δὲ δύο καὶ πεντήκοντα 35
 κρινάσθων κατὰ δῆμον, ὅσοι πάρος εἰσὶν ἄριστοι.
 δηράμενοι δ' εὖ πάντες ἐπὶ κληῖσιν ἐρετμὰ
 ἔκβητ'· αὐτὰρ ἔπειτα θοὴν ἀλεγύνετε δαῖτα
 ἡμέτερόνδ' ἐλθόντες· ἐγὼ δ' εὖ πᾶσι παρῆξω.
 κούροισιν μὲν ταῦτ' ἐπιτέλλομαι· αὐτὰρ οἱ ἄλλοι 40
 κρηπτοῦχοι βασιλῆες ἐμὰ πρὸς δώματα καλὰ
 ἔρχεσθ', ὄφρα ξεῖνον ἐνὶ μεγάροισι φιλέωμεν·
 μηδέ τις ἀρνεῖσθω. καλέσασθε δὲ θεῖον Ἀοιδόν,
 Δημόδοκον· τῷ γὰρ ῥα θεὸς περὶ δῶκεν Ἀοιδὴν
 τέρεπιν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν. 45
 ὡς ἄρα φωνήσας ἠγήσατο, τοὶ δ' ἅμ' ἔποντο
 κρηπτοῦχοι· κῆρυξ δὲ μετώχετο θεῖον Ἀοιδόν.

Sorge Aurora e si alza dal letto la sacra potenza d'Alcinoo, si alza anche Odisseo. E tutti guida la sacra potenza d'Alcinoo all'assemblea dei Feaci, presso le navi. Arrivati, siedono sulle pietre lucide, per la città gira Atena nelle sembianze dell'araldo del saggio Alcinoo e dice a tutti di andare a sentire. Rapidamente la piazza si riempie. Molti allora nel vederlo ammirano il saggio figlio di Laerte, Atena lo rende più bello. Quando tutti sono convenuti, tra loro parla Alcinoo, dicendo di onorare l'ospite. Alcinoo poi si muove e gli altri re lo seguono. L'araldo va a cercare Demodoco.

Anche in questo caso lo schema cognitivo di base rimane: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorso diretto*, c) *scioglimento*. Anche in questo caso vi sono molti dettagli in comune con gli altri passi esaminati dei poemi omerici.

4) ι 170-180

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως, 170
 καὶ τότε γῶν ἀγορὴν θέμενος μετὰ πᾶσιν ἔειπον·
 ἄλλοι μὲν νῦν μίμνετ', ἐμοὶ ἐρίηρες ἐτάροι·
 αὐτὰρ ἐγὼ σὺν νῆϊ τ' ἐμῇ καὶ ἐμοῖς ἐτάροισιν
 ἐλθὼν τῶνδ' ἀνδρῶν πειρήσομαι, οἳ τινὲς εἰσιν, 175
 ἧ ῥ' οἳ γ' ὑβρίζται τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
 ἦε φιλόξενοι, καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής.
 ὡς εἰπὼν ἀνὰ νηὸς ἔβην, ἐκέλευσα δ' ἐταίρους

αὐτοὺς τ' ἀμβαίνειν ἀνά τε προμνήσια λῦσαι.
οἱ δ' αἶψ' εἴσβαινον καὶ ἐπὶ κληῖσι καθίζον,
ἔξῃς δ' ἐζόμενοι πολὴν ἄλα τύπτον ἐρετμοῖς.

180

Sorge Aurora, allora, fatta adunanza, Odisseo parla in mezzo a tutti i compagni. Poi sale sulla nave e ordina ai compagni di salire. Essi salgono subito e si mettono a remare mentre la nave va.

L'assemblea è molto ridotta e inserita in un racconto nel racconto, lo schema cognitivo di base tuttavia rimane a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorso diretto*, c) *scioglimento* e resta anche il dettaglio del sorgere di Aurora.

5) κ 187-209

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
καὶ τότε ἔγων ἀγορὴν θέμενος μετὰ πᾶσιν ἔειπον·
κέκλυτέ μευ μύθων, κακὰ περ πάσχοντες ἑταῖροι·
ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν ὅπη ζόφος οὐδ' ὅπη ἠώς,
οὐδ' ὅπη ἠέλιος φαεσίμβροτος εἶς ὑπὸ γαῖαν
οὐδ' ὅπη ἀννεῖται· ἀλλὰ φραζώμεθα θᾶσσον,
εἴ τις ἔτ' ἔσται μῆτις· ἐγὼ δ' οὐκ οἶομαι εἶναι.
εἶδον γὰρ κκοπιὴν ἐς παιπαλόεσσαν ἀνελθὼν
νῆσον, τὴν πέρι πόντος ἀπείριτος ἐστεφάνωται.
αὐτὴ δὲ χθαμαλὴ κεῖται· καπνὸν δ' ἐνὶ μέσση
ἔδρακον ὀφθαλμοῖσι διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην.
ὣς ἐφάμην, τοῖσιν δὲ κατεκλάσθη φίλον ἦτορ
μνησαμένοισ' ἔργων Λαιτρυγόνος Ἀντιφάταο
Κύκλωπος τε βίης μεγαλήτορος ἀνδροφάγιο.
κλαῖον δὲ λιγέως, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες·
ἀλλ' οὐ γὰρ τις προῆξις ἐγένετο μυρομένοισιν.
αὐτὰρ ἐγὼ δίχα πάντας εὐκνήμιδας ἑταίρους
ἠρίθμεον, ἀρχὸν δὲ μετ' ἀμφοτέροισιν ὅπασσα·
τῶν μὲν ἐγὼν ἦρχον, τῶν δ' Εὐρύλοχος θεοειδής.
κληῖρους δ' ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ πάλλομεν ὄκα·
ἐκ δ' ἔθορε κληῖρος μεγαλήτορος Εὐρυλόχοιο.
βῆ δ' ἰέναι, ἅμα τῷ γε δύω καὶ εἴκος ἑταῖροι
κλαίοντες· κατὰ δ' ἅμμε λίπον γοόοντας ὄπιθεν.

190

195

200

205

Sorge Aurora, allora, fatta adunanza, Odisseo parla in mezzo a tutti i compagni dicendo che il luogo i cui si trovano è un'isola e che vi ha scorto del fumo al centro. I compagni piangono col cuore spezzato. Odisseo li divide in due gruppi con un capo ciascuno, scuotono le sorti in un elmo e

balza fuori quella d'Euriloco, che dunque si muove con ventidue compagni.
Odisseo resta con gli altri.

Lo schema cognitivo di base rimane identico: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorso diretto*, c) *scioglimento* e resta anche qui il dettaglio del sorgere di Aurora.

6) ω 413-471

ὄσσα δ' ἄρ' ἄγγελος ὄκα κατὰ πτόλιν ὄχετο πάντη
μνηστήρων στυγερόν θάνατον καὶ κῆρ' ἐνέπουσα. 415
οἱ δ' ἄρ' ὁμῶς αἴοντες ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
μυχμῶ τε στοναχῇ τε δόμων προπάροιθ' Ὀδυσῆος,
ἐκ δὲ νέκυς οἴκων φόρεον καὶ θάπτον ἕκαστοι,
τοὺς δ' ἐξ ἀλλῶν πολίων οἰκόνδε ἕκαστον
πέμπον ἄγειν ἀλιεῦσι θεῆς ἐπὶ νηυσὶ τιθέντες·
αὐτοὶ δ' εἰς ἀγορὴν κίον ἀθρόοι, ἀχνύμενοι κῆρ. 420
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἤγερθεν ὀμηγερέες τ' ἐγένοντο,
τοῖσιν δ' Εὐπείθης ἀνά θ' ἴστατο καὶ μετέειπε·
παιδὸς γάρ οἱ ἄλαστον ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔκειτο,
Ἄντινούου, τὸν πρῶτον ἐνήρατο δῖος Ὀδυσσεύς·
τοῦ ὅ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν· 425
ὦ φίλοι, ἦ μέγα ἔργον ἀνὴρ ὄδε μήσατ' Ἀχαιοῦς·
τοὺς μὲν σὺν νήεσσιν ἄγων πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς
ὄλεσε μὲν νῆας γλαφυράς, ἀπὸ δ' ὄλεσε λαοὺς,
τοὺς δ' ἐλθὼν ἔκτεινε Κεφαλλήνων ὄχ' ἀρίστους.
ἀλλ' ἄγετε, πρὶν τοῦτον ἢ ἐς Πύλον ὄκα ἰκέσθαι 430
ἢ καὶ ἐς Ἥλιδα δῖαν, ὅτι κρατέουσιν Ἐπειοί,
ἴομεν· ἢ καὶ ἔπειτα κατηφέες ἐσκόμεθ' αἰεὶ.
λῶβη γὰρ τάδε γ' ἐστὶ καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι,
εἰ δὴ μὴ παίδων τε κασιγνήτων τε φονῆας
τειρόμεθ'· οὐκ ἂν ἐμοί γε μετὰ φρεσὶν ἠδὺ γένοιτο 435
ζωέμεν, ἀλλὰ τάχιστα θανὼν φθιμένοισι μετείην.
ἀλλ' ἴομεν, μὴ φθέωσι περαιοθέντες ἐκεῖνοι.
ὣς φάτο δάκρυ χέων, οἴκτος δ' ἔλε πάντας Ἀχαιοῦς.
ἀγχίμολον δέ σφ' ἦλθε Μέδων καὶ θεῖος αἰοιδὸς
ἐκ μεγάρων Ὀδυσῆος, ἐπεὶ σφραγὶς ὑπνός ἀνῆκεν, 440
ἔσταν δ' ἐν μέσσοισι· τάφος δ' ἔλεν ἄνδρα ἕκαστον.
τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε Μέδων πεπνυμένα εἰδὼς·
κέκλυτε δὴ νῦν μευ, Ἰθακήσιοι· οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς
ἀθανάτων ἀέκητι θεῶν τάδε μήσατο ἔργα·
αὐτὸς ἐγὼν εἶδον θεὸν ἄμβροτον, ὅς ῥ' Ὀδυσῆϊ 445
ἐγγύθεν ἐστήκει καὶ Μέντορι πάντα ἐφώνει.
ἀθάνατος δὲ θεὸς τοτὲ μὲν προπάροιθ' Ὀδυσῆος
φαίνετο θαρσύνων, τοτὲ δὲ μνηστήρας ὀρίνων
θῦνε κατὰ μέγαρον· τοὶ δ' ἀγχιεῖνοι ἔπιπτον.

ὣς φάτο, τοὺς δ' ἄρα πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος ἦρει. 450
 τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρον ἦρωσ Ἀλιθέρσης
 Μαστορίδης· ὁ γὰρ οἶος ὄρα πρόσσω καὶ ὀπίσσω·
 ὃ σφιν εὖ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπε·
 κέκλυτε δὴ νῦν μευ, Ἰθακήσιοι, ὅττι κεν εἶπω.
 ὑμετέρῃ κακότητι, φίλοι, τάδε ἔργα γένοντο· 455
 οὐ γὰρ ἐμοὶ πείθεσθ', οὐ Μέντορι ποιμένι λαῶν,
 ὑμετέρους παῖδας καταπαυέμεν ἀφροσυνάων,
 οἱ μέγα ἔργον ἔρεζον ἀτασθαλίῃσι κακῆσι,
 κτήματα κείροντες καὶ ἀτιμάζοντες ἄκοιτιν
 ἀνδρὸς ἀριστῆος· τὸν δ' οὐκέτι φάντο νέεσθαι. 460
 καὶ νῦν ὧδε γένοιτο, πίθεσθέ μοι, ὡς ἀγορεύω·
 μὴ ἴομεν, μὴ πού τις ἐπίσπαστον κακὸν εὖρη.
 ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρ' ἀνήϊξαν μεγάλῳ ἀλαλητῷ
 ἡμίσεων πλείους· – τοὶ δ' ἀθρόοι αὐτόθι μεῖναν· –
 οὐ γὰρ σφιν ἄδε μῦθος ἐνὶ φρεσίν, ἀλλ' Εὐπείθει 465
 πείθοντ'· αἴψα δ' ἔπειτ' ἐπὶ τεύχεα ἐσσεύοντο.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἔσσαντο περὶ χροῖ νώροπα χαλκόν,
 ἀθρόοι ἠγερέθοντο πρὸ ἄστεος εὐρυχόροιο.
 τοῖσιν δ' Εὐπείθης ἠγήσατο νηπιέῃσι·
 φῆ δ' ὅ γε τείσεσθαι παιδὸς φόνον, οὐδ' ἄρ' ἔμελλεν 470
 ἄψ ἀπονοστήσειν, ἀλλ' αὐτοῦ πότμον ἐφέψειν.

Intanto la Fama, nunzio veloce, in città spande la notizia della morte dei pretendenti. Tutti si affollano con lamenti e singhiozzi davanti al palazzo d'Odisseo e portano via e seppelliscono i propri morti. Poi si recano in piazza e quando sono convenuti, in mezzo a loro Eupite si alza in piedi e parla piangendo, ricordando Antinoo. Eupite propone la vendetta. Compassione prende tutti gli Achei. Sopraggiunge Medonte, col cantore, si stupiscono a vederli. Parla Medonte e dice che gli dei sono con Odisseo, non ci si può vendicare. Tutti sono spaventati. Così parlò e tutti verde terrore vinceva. Parla poi Aliterse, figlio di Mastoro, lui solo vede il prima e il dopo. Dice di non vendicarsi. Quelli fuggono via con grande clamore, più di metà, gli altri invece rimangono: approvano Eupite. Balzano all'armi. Si radunano davanti alla città. Eupite prende il comando, stolto! Pensava di vendicare i pretendenti morti per mano d'Odisseo e invece sarebbe morto!

Lo schema di base rimane anche in questo ultimo brano dell'*Odissea*: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*.

Rimangono anche molti dettagli. Interessante quello della Fama, già presente nell'*Iliade*.

Come s'è potuto vedere, anche le assemblee di *Iliade* e *Odissea* presentano uno stesso schema cognitivo prevalente e moltissimi dettagli in comune: l'indicazione temporale, la convocazione, il fatto che un dio possa suggerire di convocare l'assemblea o possa intervenire e che essa sia convocata dagli araldi, la presenza di interpreti dei segni divini che vengono trattati in malo modo, scagliare a terra lo scettro, il convenire, il fatto di vestirsi, il fatto di parlare generalmente l'uno rivolto all'altro e con parole ferme, le reazioni dell'assemblea, lo scioglimento esplicito o implicito poiché i personaggi se ne vanno.

Molti dettagli cognitivi costituiscono motivi tradizionali che vanno a formare il tema. Questa analisi non intende affatto contrapporre gli schemi cognitivi ai temi e ai motivi tradizionali, vuole bensì mostrare come schemi cognitivi e tradizione cooperino nella *composition in performance*. Le differenze fra uno schema cognitivo e uno schema tradizionale stanno nella loro genesi e nella loro natura.

Lo schema cognitivo è *il prodotto unico e ineguagliabile della mente di una sola persona* che lo utilizzerà *in modo automatico* come schema cognitivo di base per tutta la vita, nel corso della quale lo schema potrà certo raffinarsi, ma senza perdere i suoi componenti fondamentali. Gli schemi cognitivi sono unici per ogni persona perché si formano dalla mente di ogni singolo individuo. Essi *si creano spontaneamente* e permangono per tutta l'esistenza. *La tradizione non li crea, ma dà l'input per la loro creazione da parte di ogni singolo individuo.*

Si consideri per esempio il nostro modo di narrare una fiaba⁴³⁵: i *dati* della fiaba ci sono stati forniti dalla tradizione, così come le sue *sequenze* fondamentali e il loro *ordine*. Eppure il nostro modo di narrare una fiaba è inevitabilmente diverso dal modo di narrare la stessa fiaba che ha una qualsiasi altra persona. Non solo: se facessimo un esperimento e

⁴³⁵ Gli schemi cognitivi sono ovviamente presenti sia in contesto orale, sia in contesto scritto.

registrassimo la stessa fiaba raccontata dalle persone a noi più care e chiedessimo a un unico doppiatore di dare voce in sequenza a ogni narrazione, sapremmo perfettamente riconoscere chi dei nostri cari ha narrato quale versione della stessa fiaba. Questo perché ognuno di noi possiede propri schemi e dettagli cognitivi che riversa inevitabilmente in ogni comunicazione.

Per un altro esempio è infatti sufficiente pensare al nostro modo di parlare: ci sono sempre schemi o dettagli cognitivi (un ordine, un modo di strutturare, un modo di riassumere, un tipo di transizione, una frase, una parola, una locuzione, un intercalare, il fare delle pause in determinati momenti, etc.) che ci distinguono dagli altri rendendoci unici. La tradizione ci ha dato la lingua italiana e ce ne ha insegnato l'uso, ma il nostro modo di parlare lo crea la nostra mente.

Un esempio estremo può essere dato perfino dalla parola che in Italia si usa per rispondere al telefono. La tradizione ci ha fornito un solo termine: 'pronto'. Eppure, anche se la maggior parte di noi utilizza questa parola, è possibile distinguere molto spesso le persone anche in base al loro modo di rispondere alle telefonate. Alcuni danno a 'pronto' una particolare intonazione, altri invece aggiungono a 'pronto' il loro nome, altri ancora il loro nome e cognome, altri solo il cognome, altri ancora aggiungono 'qui famiglia X', c'è anche chi 'pronto' non lo usa affatto, etc.

Temî e motivi invece sono *prodotti della tradizione di una cultura* che possono essere *appresi e narrati da molte persone*. *La tradizione li seleziona*, essi non si creano spontaneamente nella mente di un individuo.

Schemi cognitivi e schemi tradizionali si coniugano e collaborano insieme per sviluppare ogni tipo di comunicazione, specialmente le narrazioni orali. Se dunque da un lato è la tradizione a insegnare il contenuto di un tema, dall'altro sono gli schemi cognitivi propri di un determinato cantore a rendere quel tema il *suo* tema, a rendere quella narrazione la *sua* narrazione.

Più cantori possono assimilare le componenti di un tema e il loro ordine e potranno narrare lo stesso tema in modo molto simile, ma non potranno narrare lo stesso tema allo stesso identico modo: vi sarà sempre qualche

riconoscimento cognitivo che distingue la narrazione di un cantore da quella di un altro. Uno stesso *schema*⁴³⁶ di base può essere comune a più cantori, ma è difficile, se non impossibile, che due cantori diversi abbiano in comune tutti gli schemi di base per tutti i temi e che abbiano altresì in comune moltissimi dettagli cognitivi, perché la loro mente li assimila e li rielabora inevitabilmente in modo differente e le differenze (notevoli o minime) si riversano nella narrazione. Se questo avviene, allora il cantore è uno soltanto, proprio perché gli *schemi* non sono solo *tradizionali*, ma sono anche *cognitivi*.

Prima di trarre qualche conclusione osserviamo il comportamento di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo.

1) *Argonautiche* 1.317-364

Αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα πόληος εὐδμήτους λίπ' ἀγυιάς,
 ἀκτὴνδ' ἴκανεν Παγασηίδα, τῆ μιν ἐταῖροι
 δειδέχατ' Ἀργῶη ἄμυδις παρὰ νηὶ μένοντες.
 στῆ δ' ἄρ' ἐπιπρομολών, οἱ δ' ἀντίοι ἠγερέθοντο· 320
 ἐς δ' ἐνόησαν Ἕκαστον ὁμῶς Ἕργον τε πόληος
 νόσφι καταβλάσκοντας, ἐθάμβησαν δ' ἐσιδόντες
 πασσυδίη Πελίαο παρὲκ νόον ἰθύοντας·
 δέσμα δ' ὁ μὲν ταύροιο ποδηνεκὲς ἀμφέχετ' ὄμους 325
 Ἕργος Ἀρεστορίδης λάχνη μέλαν, αὐτὰρ ὁ καλήν
 δίπλακα, τὴν οἱ ὄπασσε κασιγνήτη Πελόπεια·
 ἀλλ' ἔμπης τὸ μὲν τε διεξερέεσθαι ἕκαστα
 ἔσχετο, τοὺς δ' ἀγορήνδε συνεδριάσασθαι ἄνωγεν.
 αὐτοῦ δ' ἰλλομένοις ἐπὶ λαΐφεισιν ἠδὲ καὶ ἰστω
 κεκλιμένῳ μάλα πάντες ἐπιςχερῶ ἐδριόωντο. 330
 τοῖσιν δ' Αἴσονος υἱὸς εὐφρονέων μετέειπεν·
 Ἕλλα μὲν, ὅσσα τε νηὶ ἐφοπλίσεσθαι ἕοικεν,
 πάντα μάλ' εὖ κατὰ κόσμον ἐπαρτέα κεῖται ἰοῦσιν,
 τῷ οὐκ ἂν δηναῖον ἐχοίμεθα τοῖο ἔκητι 335
 ναυτιλίης, ὅτε μοῦνον ἐπιπνεύουσιν ἀῆται·
 ἀλλὰ φίλοι, ξυνὸς γὰρ ἐς Ἑλλάδα νόστος ὀπίσσω,
 ξυναὶ δ' ἄμμι πέλονται ἐς Αἰήταο κέλευθοι,
 τούνεκα νῦν τὸν ἄριστον ἀφειδήσαντες ἔλεσθε
 ὄρχαμον ἡμείων, ᾧ κεν τὰ ἕκαστα μέλοιτο, 340
 νείκεα συνθεσίας τε μετὰ ξείνοισι βαλέσθαι.
 Ἔωε φάτο. πάπτηναν δὲ νέοι θρασὺν Ἡρακλῆα
 ἤμενον ἐν μέσσοισι, μιῇ δὲ ἐ πάντες αὐτῆ
 σημαίνειν ἐπέτελλον· ὁ δ' αὐτόθεν ἔνθα περ ἦστο

⁴³⁶ *Schema* volutamente senza specificare se *tradizionale* o *cognitivo*.

δεξιτερὴν ἀνὰ χεῖρα τανύσσατο, φώνησέν τε·
 Μῆ τις ἐμοὶ τόδε κῦδος ὀπαζέτω· οὐ γὰρ ἔγωγε 345
 πείσομαι, ὣς δὲ καὶ ἄλλον ἀναστήσεσθαι ἐρύξω.
 αὐτὸς ὅτις ξυνάγειρε καὶ ἀρχεῦοι ὁμάδοιο.
 Ἦ ῥα μέγα φρονέων· ἐπὶ δ' ἦνεον ὡς ἐκέλευεν
 Ἑρακλῆς. ἀνὰ δ' αὐτὸς ἀρήϊος ὄρνυτ' Ἴήσων
 γηθόσυνος, καὶ τοῖα λιλαιομένοις ἀγόρευεν· 350
 Εἰ μὲν δὴ μοι κῦδος ἐπιτρωπᾶτε μέλεσθαι,
 μηκέτ' ἔπειθ', ὡς καὶ πρὶν, ἐρητύοιτο κέλευθα.
 νῦν γε μὲν ἤδη Φοῖβον ἀρεσσάμενοι θυέεσσι
 δαῖτ' ἐντυνώμεσθα παρασχεδόν. ὄφρα δ' ἴωσιν
 δμῶεσ ἐμοὶ σταθμῶν σημάντορες οἷσι μέμηλεν 355
 δεῦρο βόας ἀγέληθεν ἐὺ κρίναντας ἐλάσσαι,
 τόφρα κε νῆ' ἐρύσαιμεν ἔσω ἄλός, ὅπλα δὲ πάντα
 ἐνθέμενοι πεπάλαχθε κατὰ κληῖδας ἐρετμά·
 τείωσ δ' αὖ καὶ βωμὸν ἐπάκτιον Ἐμβακίιο
 θείομεν Ἀπόλλωνος, ὃ μοι χρεῖων ὑπέδεκτο 360
 σημανέειν δείξειν τε πόρους ἄλός, εἴ κε θηλαῖς
 οὐ ἔθεν ἐξάρχωμαι ἀεθλεύων βασιλῆι.
 Ἦ ῥα, καὶ εἰς ἔργον προῶτος τράπεθ'. οἱ δ' ἐπανέεσαν
 πειθόμενοι· ἀπὸ δ' εἶματ' ἐπήτριμα νηήσαντο

Giasone arriva alla spiaggia di Pagase, dove lo attendono i compagni presso la nave Argo. Si riuniscono intorno a Giasone. Arrivano anche Acasto e Argo, Argo indossa una pelle di toro nero, Acasto un mantello doppio. Giasone li invita a sedere insieme agli altri in assemblea. Si mettono tutti in ordine. Giasone parla dicendo agli altri di scegliere un capo. I giovani guardano Eracle e con un grido gli chiedono di prendere il comando. Eracle alza la destra e dice a tutti che non vuole: il comando l'avrà Giasone. Tutti approvano l'idea di Eracle. Giasone parla a tutti. Per primo si mette all'opera, gli altri lo imitano.

L'inizio della sezione narrativa dell'assemblea è piuttosto confuso poiché presenta una pluralità notevole di nuovi soggetti e nuove azioni. La convocazione è molto blanda. L'assemblea pare già in corso. Giasone propone agli altri di trovare una soluzione, in questo caso non si parlano l'un l'altro ma piuttosto uno parla a tutti gli altri. La reazione di Eracle p.es. è alla reazione alla folla, non alle parole di Giasone. Non v'è indicazione temporale. Lo schema di base potrebbe essere il semplicissimo e già visto: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*.

2) *Argonautiche* 1.651-708

ἤματος ἀνομένοιο διὰ κνέφας. οὐδὲ μὲν ἠοῖ
 πείσματα νηὸς ἔλυσαν ἐπὶ πνοιῇ βορέαο.
 Λημνιάδες δὲ γυναιῖνες ἀνὰ πτόλιν ἴζον ἰοῦσαι
 εἰς ἀγορήν, αὐτὴ γὰρ ἐπέφραδεν Ὑψιπύλεια.
 καὶ ῥ' ὅτε δὴ μάλα πᾶσαι ὀμιλαδὸν ἠγερέθοντο, 655
 αὐτίκ' ἄρ' ἠγ' ἐνὶ τῆσιν ἐποτρύνουσι ἀγόρευεν·
 ὦ φίλαι, εἰ δ' ἄγε δὴ μενοεικέα δῶρα πόρωμεν
 ἀνδράσιν, οἷά τ' ἔοικεν ἄγειν ἐπὶ νηὸς ἔχοντας,
 ἦτα καὶ μέθω λαρόν, ἵν' ἔμπεδον ἔκτοθι πύργων
 μίμνοιεν, μηδ' ἄμμε κατὰ χρεῖω μεθέποντες 660
 ἀτρεκέως γνώωσι, κακῆ δ' ἐπὶ πολλὸν ἴκηται
 βάξις, ἐπεὶ μέγα ἔργον ἐρῶξαμεν· οὐδέ τι πάμπαν
 θυμηδὲς καὶ τοῖσι τόγ' ἔσσεται εἴ κε δαεῖεν.
 ἡμετέρη μὲν νῦν τοίη παρενήνοθε μῆτις·
 ὑμέων δ' εἴ τις ἄρειον ἔπος μῆτίσεται ἄλλη, 665
 εἰρέσθω· τοῦ γὰρ τε καὶ εἵνεκα δεῦρο κάλεσσα.
 ὦς ἄρ' ἔφη, καὶ θῶκον ἐφίζανε πατρὸς ἐοῖο
 λάινον. αὐτὰρ ἔπειτα φίλη τροφὸς ὄρωτο Πολυξῶ.
 γήρσά δὴ ῥικνοῖσιν ἐπικάζουσα πόδεσσιν,
 βάκτρον ἐρειδομένη, πέρι δὲ μενέαιν' ἀγορευῶσαι· 670
 τῆ καὶ παρθενικαὶ πίκυρες σχεδὸν ἐδριόωντο
 ἀδμηῖτες, λευκῆσιν ἐπιχνοάουσαι ἐθειραῖς.
 στή δ' ἄρ' ἐνὶ μέσση ἀγορῇ, ἀνὰ δ' ἔσχεθε δειρήν
 ἦκα μόλις κυφοῖο μεταφρένου, ὧδέ τ' ἔειπεν·
 Δῶρα μὲν, ὡς αὐτῆ περ ἐφανδάνει Ὑψιπυλείη, 675
 πέμπωμεν ξείνοισιν, ἐπεὶ καὶ ἄρειον ὀπάσσαι·
 ὑμῖ γε μὴν τίς μῆτις ἐπαυρέσθαι βιότοιο,
 αἶ κεν ἐπιβρίχη Θρηῖξ στρατὸς ἠέ τις ἄλλος
 δυσμενέων, ἃ τε πολλὰ μετ' ἀνθρώποισι πέλονται,
 ὡς καὶ νῦν ὄδ' ὄμιλος ἀνώϊστος ἐφικάνει; 680
 εἰ δὲ τὸ μὲν μακάρων τις ἀποτρέποι, ἄλλα δ' ὀπίσσω
 μυρία δημοτῆτος ὑπέρτερα πῆματα μίμνει.
 εὔτ' ἂν δὴ γεραραὶ μὲν ἀποφθινύθωσι γυναιῖνες,
 κουρότεραι δ' ἄγονοι στυγερὸν ποτὶ γῆρας ἴκησθε,
 πῶς τῆμος βώσεσθε, δυσάμμοροι; ἦε βαθείαις 685
 αὐτόματοι βόες ὑμῖν ἐνιζευχθέντες ἀρούραις
 γειοτόμον νειοῖο διειρύσσουσιν ἄροτρον,
 καὶ πρόκα τελλομένου ἔτεος στάχυν ἀμήσονται;
 ἦ μὲν ἐγών, εἰ καὶ μετὰ νῦν ἔτι πεφρίκασιν
 Κῆρες, ἐπερχόμενόν που οἴομαι εἰς ἔτος ἤδη 690
 γαῖαν ἐφέσσεσθαι, κτερέων ἀπὸ μοῖραν ἐλοῦσα
 αὐτῶς ἢ θέμις ἐστί, πάρος κακότητι πελάσσαι·
 ὀπλοτέρησι δὲ πάγχυ τάδε φράζεσθαι ἄνωγα.
 νῦν γὰρ δὴ παρὰ ποσσὶν ἐπήβολός ἐστ' ἀλεωρή,
 εἴ κεν ἐπιτρέψητε δόμους καὶ ληίδα πᾶσαν 695
 ὑμετέρην ξείνοισι καὶ ἀγλαὸν ἄστυ μέλεσθαι.

Ἔως ἔφατ'· ἐν δ' ἀγορῇ πλήτο θρόου, εὔαδε γὰρ σφιν
 μῦθος· ἀτὰρ μετὰ τήνγε παρασχεδὸν αὐτίς ἀνώρτο
 Ἵψιπύλη, καὶ τοῖον ὑποβλήδην ἔπος ἦῤα·
 Εἰ μὲν δὴ πάσῃσιν ἐφρανδάνει ἦδε μενοινή, 700
 ἦδη κεν μετὰ νῆα καὶ ἄγγελον ὀτρύναιμι.
 Ἦ ῥα, καὶ ἀμφίπολον μετεφώνεεν ἄσσον ἐοῦσαν·
 Ὅρσο μοι, Ἴφινόη, τοῦδ' ἀνέρος ἀντίωσα
 ἡμέτερόνδε μολεῖν ὅστις στόλου ἡγεμονεύει,
 ὄφρα τί οἱ δῆμοιο ἔπος θυμηδὲς ἐνίπω· 705
 καὶ δ' αὐτοὺς γαίης τε καὶ ἄστεος, αἴ κ' ἐθέλωσι,
 κέκλειο θαρσαλέως ἐπιβαινέμεν εὐμενέοντας.
 Ἦ, καὶ ἔλυσ' ἀγορῆν· μετὰ δ' εἰς ἐὸν ὄρτο νέεσθαι.

Gli eroi non salpano, trattenuti dal vento. In città le donne di Lemno, per ordine della regina Issipile, vanno a sedersi in assemblea. Quando tutte insieme sono riunite, la regina le esorta dicendo loro di accogliere gli eroi e chiedendo alle altre se hanno una proposta migliore. Ella si siede sul trono di suo padre. Si alza la nutrice Polisso, malferma, sui piedi scarnificati dalla vecchiaia, si regge grazie a un bastone. Accanto a lei siedono quattro vergini. Drizza il collo, a fatica, sulle spalle ricurve e parla alle altre: dice di ripopolare Lemno. Si levano gli applausi. Si alza di nuovo Issipile che si rivolge a tutte dicendo che si farà così se la proposta piace all'unanimità. Poi si rivolge a Ifinoe e le dice di andare da Giasone. Sciolta l'assemblea, la regina torna a casa.

Anche l'inizio di questa sezione è poco pertinente con l'assemblea vera e propria (il narratore si sofferma infatti sull'impossibilità di salpare da parte degli Argonauti), inoltre in essa v'è la descrizione dettagliata di Polisso. Tuttavia l'assemblea è costruita con riprese omeriche, a differenza della precedente. Convocazione e scioglimento sono espliciti. A differenza delle assemblee omeriche anche questa prevede il rivolgersi prevalentemente agli altri membri e non a uno soltanto, prevede anche l'unanimità.

Lo schema sembra resistere, anche se qui è molto più chiaro: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*. Non vi sono indicazioni temporali.

3) *Argonautiche* 3.167-195

Ἦρωες δ' ἀπάνευθεν ἔησ' ἐπὶ κέλμασι νηός,
 ἐν ποταμῶ καθ' ἔλος λελοχημένοι, ἠγορόωντο·
 αὐτὸς δ' Αἰκονίδης μετεφώνεεν, οἱ δ' ὑπάκουον
 ἠρέμα ἢ ἐνὶ χώρῃ ἐπιχερῶ ἐδριόωντες· 170
 ὦ φίλοι, ἦτοι ἐγὼ μὲν ὅ μοι ἐπιανδάνει αὐτῶ
 ἐξερέω, τοῦ δ' ὕμμι τέλος κρηῆναι ἔοικεν.
 ξυνή γὰρ χρειώ, ξυνοὶ δέ τε μῦθοι ἔαριν
 παῖσιν ὁμῶς· ὁ δὲ σῖγα νόον βουλὴν τ' ἀπερύκων
 ἵστω καὶ νόστου τόνδε στόλον οἶος ἀπούρα· 175
 ἄλλοι μὲν κατὰ νῆα σὺν ἔντεσι μίμνεθ' ἔκηλοι·
 αὐτὰρ ἐγὼν ἐς δῶματ' ἐλεύσομαι Αἰήταο,
 υἱᾶς ἐλὼν Φρίξιοιο δῦω τ' ἐπὶ τοῖσιν ἐταίρους,
 πειρήσω δ' ἐπέεσσι παροίτερον ἀντιβολήσας
 εἴ κ' ἐθέλοι φιλότῃτι δέρος χρῦσειον ὀπάσσαι, 180
 ἦε καὶ οὐ, πίνυνοσ δὲ βίῃ μετιόντας ἀτίσσει.
 ὦδε γὰρ ἐξ αὐτοῖο πάρος κακότητα δαέντες,
 φρασσόμεθ' εἴτ' ἄρηι συνοικόμεθ' εἴτε τις ἄλλη
 μῆτις ἐπίρροθος ἔσται ἐεργομένοισιν αὐτῆς·
 μηδ' αὐτὸσ ἀλκῆ, πρὶν ἔπεσσι γε πειρηθῆναι, 185
 τόνδ' ἀπαμείρωμεν σφέτερον κτέρας, ἀλλὰ πάροιθεν
 λώιτερον μῦθῳ μιν ἀρέσασθαι μετιόντας.
 πολλὰκι τοι ῥέα μῦθος, ὅ κεν μόλις ἐξανύσειεν
 ἠνορέη, τόδ' ἔρεξε κατὰ χρέος, ἦπερ ἐώκει, 190
 πρηῦνας· ὁδε καὶ ποτ' ἀμύμονα Φρίξιοσ ἔπεισε,
 μητρουῆς φεύγοντα δόλον πατρός τε θυηλάσ,
 δέχθαι, ἐπεὶ πάντῃ καὶ ὅτις μάλα κύντατος ἀνδρῶν
 Ξεινίου αἰδεῖται Ζηνὸς θέμιν ἠδ' ἀλεγίσει.
 ὦσ φάτ'· ἐπήνησαν δὲ νέοι ἔπος Αἰκονίδαο
 πασσυδίῃ, οὐδ' ἔσκε παρῆξ ὅτις ἄλλο κελεύοι. 195

Gli eroi, ben nascosti nel canneto del fiume, tengono un'assemblea sui banchi della loro nave. Giasone parla e gli altri lo ascoltano. Dice che si recherà da Eeta coi figli di Frisso. Tutti lo approvano all'unanimità, nessuno propone altro. Giasone ordina che i figli di Frisso, Telamone e Augia lo seguano.

Non c'è la convocazione, l'assemblea è breve e prevede solo un discorso di Giasone che viene approvato all'unanimità. Non vi sono indicazioni temporali. Lo schema di base cambia: b) *svolgimento con discorso diretto*, c) *scioglimento*.

4) *Argonautiche* 3.576-609

Αὐτίκα δ' Αἰήτης ἀγορὴν ποιήσατο Κόλχων
 νόσφιν ἐοῖο δόμου, τόθι περ καὶ πρόθε κάθιζον,
 ἀτλήτους Μινύησι δόλους καὶ κήδεα τεύχων.
 στεῦτο δ', ἐπεὶ κεν πρῶτα βόες διαδηλήσονται
 ἄνδρα τὸν ὅς ῥ' ὑπέδεκτο βαρὺν καμέεσθαι ἄεθλον, 580
 δρυμὸν ἀναρρήξας λασίης καθύπερθε κολώνης,
 αὐτανδρον φλέξειν δόρυ νήιον, ὄφρ' ἀλεγεινὴν
 ὕβριν ἀποφλύξωσιν ὑπέρβια μηχανόωντες.
 οὐδὲ γὰρ Αἰολίδην Φρίξον μάλα περ χατέοντα 585
 δέχθαι ἐνὶ μεγάροισιν ἐφέεστιν, ὅς περὶ πάντων
 ξείνων μελιχίη τε θεουδείη τ' ἐκέκαστο,
 εἰ μὴ οἱ Ζεὺς αὐτὸς ἀπ' οὐρανοῦ ἄγγελον ἦκεν
 Ἑρμείαν, ὅς κεν προσκηδέος ἀντιάσειεν·
 μὴ καὶ ληιστῆρας ἔην ἐς γαῖαν ἰόντας
 ἔσσεσθαι δηναῖον ἀπήμονας, οἷσι μέμηλεν 590
 ὀθνείοις ἐπὶ χεῖρα ἔην κτεάτεσσιν ἀείρειν
 κρυπταδίους τε δόλους τεκταινέμεν, ἠδὲ βοτήρων
 αὔλια δυσκελάδοισιν ἐπιδρομίησι δαΐζαι.
 νόσφι δὲ οἱ αὐτῶ φάτ' εἰκότα μείλια τείσειν
 υἱῆας Φρίξιοι, κακορρέκτησιν ὀπηδούς 595
 ἀνδράσι νοστήσαντας ὀμιλαδόν, ὄφρα ἔ τιμῆς
 καὶ σκήπτρων ἐλάσειαν ἀκηδέες· ὅς ποτε βάζιν
 λευγαλέην οὔ πατρὸς ἐπέκλυεν Ἥελίοιο,
 χρεῖά μιν πυκινόν τε δόλον βουλάς τε γενέθλης
 σφωιτέρης ἄτην τε πολύτροπον ἐξαλέασθαι· 600
 τῶ καὶ ἐελδομένους πέμπεν ἐς Ἀχαιίδα γαῖαν
 πατρὸς ἐφημοσύνη δολιχὴν ὁδόν· οὐδὲ θυγατρῶν
 εἶναί οἱ τυτθὸν γε δέος μὴ πού τινα μῆτιν
 φράσσωνται στυγερὴν, οὐδ' υἱέος Ἀψύρτοιο,
 ἀλλ' ἐνὶ Χαλκιόπης γενεῇ τάδε λυγρὰ τετύχθαι. 605
 καὶ ῥ' ὁ μὲν ἄσχετα ἔργα πιφαύσκετο δημοτέροισιν
 χῳόμενος, μέγα δέ σφιν ἀπέειλε νῆά τ' ἐρύεσθαι
 ἠδ' αὐτούς, ἵνα μὴ τις ὑπέκ κακότητος ἀλύξῃ·
 τόφρα δὲ μητέρ' ἔην, μετιὼν δόμον Αἰήταο,

Eeta convoca l'assemblea dei Colchi davanti al suo palazzo. Vuole uccidere gli Argonauti. Eeta comanda di sorvegliare la nave e l'equipaggio.

L'assemblea è tutta in discorso indiretto, lo schema non ha nemmeno questa volta uno scioglimento più o meno esplicito ed è diverso dai precedenti: a) *convocazione*, d) *svolgimento senza discorso diretto*. Non vi sono indicazioni temporali. Eeta ordina, comanda, è un tiranno. Non vi sono reazioni da parte dell'assemblea.

5) *Argonautiche* 4.212-240

Ἦδη δ' Αἰήτη ὑπερήνορι πᾶσι τε Κόλχοις Μηδείης περίπυτος ἔρωσ καὶ ἔργ' ἐτέτυκτο· ἐς δ' ἀγορὴν ἀγέροντ' ἐνὶ τεύχεσιν, ὅσα τε πόντου κύματα χειμερίοιο κορούσεται ἐξ ἀνέμοιο·	215
ἢ ὅσα φύλλα χαμᾶζε περικλαδέος πέσεν ὕλης φυλλοχόφ' ἐνὶ μηνί (τίς ἂν τάδε τεκμήραιτο;)- ῶς οἱ ἀπειρέσιοι ποταμοῦ παρεμέτρουν ὄχθασ, κλαγγῇ μαιμώντες. ὁ δ' εὐτύκτω ἐνὶ δίφρω Αἰήτης ἵπποισι μετέπρεπεν οὐς οἱ ὄπασσεν	220
Ἥλιος πνοιῆσιν ἐειδομένους ἀνέμοιο, σκαίῃ μὲν ῥ' ἐνὶ χειρὶ κάκος δινωτὸν ἀείρων, τῇ δ' ἐτέρῃ πεύκην περιμήκεα, παρ δέ οἱ ἔγχος ἀντικρὺ τετάνυστο πελώριον· ἠνία δ' ἵππων γέντο χεροῖν Ἔφυρτος. ὑπεκπρὸ δὲ πόντον ἔταμνε	225
νηῦσ ἦδη, κρατεροῖσιν ἐπειγομένη ἐρέτῃσιν καὶ μεγάλου ποταμοῖο καταβλώσκοντι ῥεέθρω· αὐτὰρ ἄναξ ἄτη πολυπήμονι, χεῖρας ἀείρας, Ἥλιον καὶ Ζῆνα κακῶν ἐπιμάρτυρασ ἔργων κέκλετο, δεινὰ δὲ παντὶ παρασχεδὸν ἦπυε λαῶ·	230
εἰ μὴ οἱ κούρησ ἀτάγρετον ἦ ἀνὰ γαῖαν ἦ πλωτῆσ εὐρόντες ἔτ' εἰν ἀλὸς οἴδματι νῆα ἄξουσιν καὶ θυμὸν ἐνιπλήσει μενεαίνων τείεσθαι τάδε πάντα, δαήσοντα κεφαλῆσιν πάντα χόλον καὶ πᾶσαν ἐὴν ὑποδέγμενοι ἄτην.	235
ᾤωσ ἔφατ' Αἰήτης. αὐτῶ δ' ἐνὶ ἦματι Κόλχοι νῆας τ' εἰρούσαντο καὶ ἄρμενα νηυσὶ βάλοντο, αὐτῶ δ' ἦματι πόντον ἀνήιον· οὐδέ κε φαίης τόσσον νηίτην στόλον ἔμμεναι, ἀλλ' οἰωνῶν ἰλαδὸν ἄσπετον ἔθνος ἐπιβρομέειν πελάγεσσιν.	240

Eeta e i Colchi si riuniscono in assemblea, numerosi come le onde del mare o simili alle foglie che cadono in autunno. Vanno a presidiare il fiume. Eeta si distingue sul carro coi cavalli del Sole. Con lui c'è Assirto. Ma Argo già naviga sospinta dalla forza dei rematori. Il re invoca il Sole e Zeus e scaglia sul popolo minacce: se non gli portano Medea, avrebbero conosciuto la sua collera. I Colchi spingono le navi in mare.

La sezione è estremamente ricca di nuovi soggetti e nuove azioni, non vi è la minima possibilità di trovare in essa un 'blocco unitario'⁴³⁷ come nei poemi omerici. L'assemblea non presenta discorsi diretti. Vi sono

⁴³⁷ Al v. 425 c'è addirittura un cambio di scena, una sorta di sguardo del narratore sulla nave Argo.

similitudini per il riunirsi dell'assemblea e descrizioni. Non vi sono reazioni dell'assemblea ai comandi di Eeta e non si capisce bene se l'assemblea è solo menzionata all'inizio o se termina coi vv. 236-240 poiché si passa subito all'esecuzione dei comandi del sovrano. Non v'è menzione della convocazione. Lo schema cambia ancora: d) *svolgimento senza discorso diretto*, e) *esecuzione*.

6) *Argonautiche* 4.842-846

Ἦ, καὶ ἀναΐξασα κατ' αἰθέρος ἔμπεσε δῖναι
 κυανέου πόντοιο, κάλει δ' ἐπαμυνέμεν ἄλλας
 αὐτοκασιγνήτας Νηρηΐδας· αἱ δ' αἴουσαι
 ἦντεον ἀλλήλησι, Θέτις δ' ἀγόρευεν ἐφετμάς
 Ἦρης, αἶψα δ' ἴαλλε μετ' Αὐκονίην ἄλα πάσας. 845

Teti si getta in mare e chiama in aiuto le Nereidi, queste accorrono e si riuniscono. Teti espone il comando di Era e subito le invia nel mare Ausonio, dove va anche lei.

L'assemblea delle Nereidi presenta questo nuovo schema: a) *convocazione*, d) *svolgimento senza discorso diretto*, c) *scioglimento*.

A parte gli esempi 1 e 2 in cui però i dettagli variano moltissimo, non vi è uno schema cognitivo di base prevalente. Non c'è perché Apollonio, come già visto, non ne aveva alcun bisogno: scriveva.

Osserviamo ora le assemblee in Quinto Smirneo.

1) *Postomeriche* 2.1-99

Αὐτὰρ ἐπεὶ κορυφὰς ὄρέων ὑπὲρ ἠχηέντων
 λαμπρὸν ὑπὲρ φάος ἦλθεν ἀτειρέος ἠελίοιο,
 οἱ μὲν ἄρ' ἐν κλισίησιν Ἀχαιῶν ὄβριμοι υἷες
 γήθειον ἀκαμάτῳ μέγ' ἐπευχόμενοι Ἀχιλῆϊ·
 Τρῶες δ' αὖ μύροντο κατὰ πτόλιν, ἀμφὶ δὲ πύργου
 ἐζόμενοι σκοπιάζον, ἐπεὶ φόβος ἔλλαβε πάντας,
 μὴ δὴ πού μέγα τεῖχος ὑπερθόρη ὄβριμος ἀνὴρ
 αὐτοῦς τε κτείνῃ κατὰ τε πρήρη πυρὶ πάντα.
 Τοῖσι δ' ἄρ' ἀχνομένοισι γέρον μετέειπε Θυμοίτης·
 ὦ φίλοι, οὐκέτ' ἔγωγε περὶ φρεσὶν οἶδα νοῆσαι
 ὅπως ἔσσειται ἄλκαρ ἀνιηροῦ πολέμοιο
 Ἔκτορος ἀγγεμάχοιο δεδουπότος, ὃς μέγα Τρώων
 κάρτος ἔην τὸ πάροιθε· καὶ οὐδ' ὅ γε Κῆρας ἄλυξεν,
 ἀλλ' ἐδάμη παλάμησιν Ἀχιλλέος, ᾧ περ οἶω
 καὶ θεὸν ἀντιάσαντα μάχη ἔν<ι> δηωθῆναι· 15

οἴην τήνδ' ἐδάμασσαν ἀνὰ κλόνον, ἦν περ οἱ ἄλλοι
 Ἄργεῖοι φοβέοντο, δαΐφρονα Πενθεσίλειαν·
 καὶ γὰρ ἔην ἔκπαγλος· ἔγωγέ μιν ὡς ἐνόησα,
 ὠϊκάμην μακάρων τιν' ἀπ' οὐρανοῦ ἐνθάδ' ἰκέσθαι
 ἡμῖν χάσμα φέρουσιν· ὃ δ' οὐκ ἄρ' ἐτήτυμον ἦεν. 20
 Ἄλλ' ἄγε φραζώμεσθα τί λώιον ἄμμι γένηται,
 ἢ ἔτι που στυγεροῖσι μαχώμεθα δυσμενέεσσιν,
 ἢ ἤδη φεύγωμεν ἀπ' ἄστεος ὀλλυμένοιο·
 οὐ γὰρ ἔτ' Ἀργεῖοισι δυνηρόμεθ' ἀντιφερίζειν
 μαρναμένου κατὰ δῆριν ἀμειλίκτου Ἀχιλλῆος. 25
 Ὡς ἄρ' ἔφη· τὸν δ' υἱὸς ἀμείβετο Λαομέδοντος·
 ὦ φίλος ἦδ' ἄλλοι Τρῶες σθεναροὶ τ' ἐπίκουροι,
 μή νύ τι δειμαίνοντες ἔης χαζώμεθα πάτρης,
 μηδ' ἔτι δυσμενέεσσι μαχώμεθα τῆλε πόλης,
 ἀλλὰ που ἐκ πύργων καὶ τείχεος, εἰς ὃ κεν ἔλθη 30
 Μέμνων ὀβριμόθυμος ἄγων ἀπερδείξια φῦλα
 λαῶν οἱ ναίουσι μελάμβροτον Αἰθιόπειαν.
 Ἦδη γὰρ ῥα καὶ αὐτὸν οἴομαι ἀγχόθι γαίης
 ἔμμεναι ἡμετέρης, ἐπεὶ ἦ νύ οἱ οὐ τι νέον γε 35
 ἀγγελίην προέηκα μέγ' ἀχνύμενος περὶ θυμῷ·
 αὐτὰρ ὃ γ' ἀσπασίως μοι ὑπέσχετο πάντα τελέεσσαι
 ἐλθὼν ἐς Τροίην· καὶ μιν σχεδὸν ἔλπομαι εἶναι.
 Ἄλλ' ἄγε τλήτ' ἔτι βαιόν, ἐπεὶ πολὺ λώιόν ἐστι
 θαρσαλέως ἀπολέσθαι ἀνὰ κλόνον ἢ ἐφυγόντας 40
 ζῶειν ἄλλοδαποῖσι παρ' ἀνδράσιν αἵσχε' ἔχοντας.
 Ἦ ῥ' ὃ γέρω· ἄλλ' οὐ τι καόφρονα Πουλυδάμαντι
 ἦνδανεν εἰσέτι δῆρις, εὐφρονα δ' ἔκφατο μῦθον·
 εἰ μὲν δὴ Μέμνων τοι ἀριφραδέως κατένευσε
 ἡμέων αἰνὸν ὄλεθρον ἀπωσέμεν, οὐ τι μεγάρω 45
 μίμνειν ἀνέρα δῖον ἀνὰ πτόλιν· ἀλλ' ἄρα θυμῷ
 δεῖδω μὴ σὺν ἐοῖσι κιῶν ἐτάροισι δαμείη
 κεῖνος ἀνὴρ, πολλοῖς δὲ καὶ ἄλλοις πῆμα γένηται
 ἡμετέροισι· δεινὸν γὰρ ἐπὶ σθένος ὄρνυτ' Ἀχαιῶν.
 Ἄλλ' ἄγε μήτε πόλης ἔης ἀπὸ τῆλε φυγόντες 50
 αἵσχεα πολλὰ φέρωμεν ἀναλκείη ὑπὸ λυγρῆ
 ἄλλοδαπὴν περόωντες ἐπὶ χθόνα, μηδ' ἐνὶ πάτρῃ
 μίμνοντες κτεινώμεθ' ὑπ' Ἀργείων ὀρουμαγδοῦ·
 ἀλλ' ἤδη Δαναοῖσι, καὶ εἰ βραδύ, λώιον εἶη
 εἰσέτι κυδαλίμην Ἑλένην καὶ κτήματα κείνης, 55
 ἡμὲν ὅσα Σπάρτηθεν ἀνήγαγεν ἠδὲ καὶ ἄλλα,
 διςσάκι τόσσα φέροντας ὑπὲρ πόλιός τε καὶ αὐτῶν
 ἐκδόμεν, ἔσως οὐ κτήσιν ἀνάσσεια φῦλα δέδασται
 ἡμετέρεην οὐδ' ἄστυ κατήνυκε πῦρ αἰδηλον.
 Νῦν δ' ἄγ' ἐμεῖο πίθεσθε ἐνὶ φρεσίν· οὐ γὰρ οἶω 60
 ἄλλον ἀμείνονα μῆτιν ἐνὶ Τρώεσσι φράσασθαι.
 Αἴθ' ὄφελον καὶ πρόσθεν ἐμῆς ἐπάκουσεν ἐφετιμῆς
 Ἐκτωρ, ὀππότε μιν κατερήτυον ἔνδοθι πάτρης.
 Ὡς φάτο Πουλυδάμαντος εὐὲς σθένος· ἀμφὶ δὲ Τρῶες

ἦνεον εἰσαΐοντες ἐνὶ φρεσίν, οὐδ' ἀναφανδὸν
 μῦθον ἔφην· πάντες γὰρ ἐὼν τρομέοντες ἄνακτα 65
 ἄζοντ' ἠδ' Ἑλένην, κείνης ἕνεκ' ὀλλόμενοί περ.
 Τὸν δὲ καὶ ἐσθλὸν ἐόντα Πάρις μέγα νείκεσεν ἄντην·
 Πουλυδάμα, σὺ μὲν ἐσσι φυγοπτόλεμος καὶ ἀναλκις,
 οὐδὲ σοὶ ἐν στέρονοι πελεῖ μενεδήιον ἦτορ,
 ἀλλὰ δέος καὶ φύζα· σὺ δ' εὐχέαι εἶναι ἄριςτος 70
 ἐν βουλῇ, πάντων δὲ χερεῖονα μῆδεα οἶδας.
 Ἄλλ' ἄγε <δὴ> σὺ μὲν αὐτὸς ἀπόσχεο δηιοτῆτος,
 μίμνε δ' ἐνὶ μεγάροισι καθήμενος· αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
 ἄμφ' ἐμὲ θωρήξονται ἀνὰ πτόλιν, εἰς ὃ κε μῆχος 75
 εὖρωμεν θυμῆρες ἀνηλεγέος πολέμοιο.
 Οὐ γὰρ νόσφι πόνοιο καὶ ἀργαλέου πολέμοιο
 ἀνθρώποις μέγα κῦδος ἀέξεται ἠδὲ καὶ ἔργον,
 φύζα δὲ νηπιάχοισι μάλ' εὐάδεν ἠδὲ γυναιξί·
 κείνης θυμὸν ἔοικας· ἐγὼ δέ τοι οὐ τι πέποιθα 80
 μαρναμένῳ· πάντων γὰρ ἀμαλδύνεις θρασὺ κάρτος.
 Φῆ μέγα νεικείων· ὃ δὲ χωόμενος φάτο μῦθον
 Πουλυδάμας· οὐ γὰρ οἱ ἐναντίον ἄζετ' αὔσαι
 κείνος, ἐπεὶ στυγερός καὶ ἀτάσθαλος ἠδ' ἀεσίφρων
 ὃς φίλα μὲν καίησιν ἐνωπαδόν, ἄλλα δὲ θυμῷ 85
 πορφύρη καὶ κρύβδα τὸν οὐ παρεόντα χαλέπτῃ.
 Τῷ ῥα καὶ ἀμφαδίῃ μέγα νείκεσε δῖον ἄνακτα·
 ὦ μοι ἐπιχθονίων πάντων ὀλοώτατε φωτῶν,
 σὸν θράσος ἦγαγε νῶϊν οἰζύα, σὸς νόος ἔτλη
 δῆριν ἀπειρεσίην καὶ τλήσεται, εἰς ὃ κε πάτρην 90
 σὺν λαοῖς σφετέροισι δαΐζομένην ἐσίδηαι.
 Ἄλλ' ἐμὲ μὴ τοιόνδε λάβοι θράσος, ἀμφὶ δὲ τάρβος
 ἀσφαλὲς αἰὲν ἔχοιμι, σὸν δὲ μοι οἶκον ὀφέλλοι.
 ὦς ἄρ' ἔφη· ὃ δ' ἄρ' οὐ τι προσέννεπε Πουλυδάμαντα·
 μνήσατο γὰρ Τρώεσσι ὅσας ἐφέηκεν ἀνίας 95
 ἠδ' ὀπόσας ἔτ' ἔμελλεν, ἐπεὶ ῥά οἱ αἰθόμενον κῆρ
 μᾶλλον ἐφώρμαινεν θανέειν ἢ νόσφι γενέσθαι
 ἀντιθέης Ἑλένης, ἧς εἶνεκα Τρώιοι υἴες
 ὑπόθεν ἐσκοπίαζον ἀπ' ἄστεος αἰπεινοῖο
 δέγμενοι Ἀργείους ἠδ' Αἰακίδην Ἀχιλλῆα.

Sorge il giorno, nelle loro tende gli Achei festeggiano ancora congratulandosi con Achille. Ma il vecchio Timete parla ai Troiani afflitti. Gli risponde Priamo, ma Polidamante non vuole più la guerra e suggerisce di consegnare Elena agli Achei. I Troiani l'approvano in cuor loro nel sentirlo, ma apertamente non fanno parola: tutti infatti rispettano Paride ed Elena, pur rovinati per lei. Paride lo attacca verbalmente con violenza, lo schernisce. Polidamante gli risponde poiché è uomo onesto (indegno e

scellerato e perverso è chi dice cose amiche di fronte, ma altro nel cuore agita, e di nascosto calunnia chi non è presente). Paride resta zitto. Arriva Memnone.

Non v'è *convocazione*, né notizia sullo *scioglimento*. V'è solo lo b) *svolgimento* in discorsi diretti. V'è introspezione dei personaggi e c'è anche una sorta di commento del narratore sull'onestà.

2) *Postomeriche* 4.74-109

Ἄλλ' ὅτε δὴ κεφαλὰς μὲν ἐπ' ἀντολίην ἔχον ἄρκτοι
 δέγμεναι ἠελίοιο θεὸν φάος, ἔγρευτο δ' Ἥως, 75
 δὴ τότ' ἀνέγρευτο λαὸς εὐσθενέων Ἀργείων
 πορφύρων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρ' αἰδηλον.
 Κίνυτο δ' ἤυτε πόντος ἀπείριτος Ἰκαρίοιο
 ἦε καὶ ἀυαλέον βαθὺ λήιον, ὀππὸθ' ἴκηται
 ῥιπὴ ἀπειρεσίη νεφεληγερέος Ζεφύροιο· 80
 ὣς ἄρα κίνυτο λαὸς ἐπ' ἦρσιν Ἑλλησπόντου.
 Καὶ τότε Τυδέος υἱὸς ἐελδομένοισιν ἔειπεν·
 ὦ φίλοι, εἰ ἐτεὸν γε μενεπτόλεμοι πελόμεσθα,
 νῦν μᾶλλον στυγεροῖσι μαχώμεθα δυσμενέεσσι,
 μή πως θαρσέωσιν, Ἀχιλλέος οὐκέτ' ἐόντος, 85
 Ἄλλ' ἄγε, σὺν τεύχεσσι καὶ ἄρμασιν ἠδὲ καὶ ἵπποις
 ἴομεν ἀμφὶ πόλῃα· πόνος δ' ἄρα κῆδος ὀρέξει.
 ὣς ἔφατ' ἐν Δαναοῖσιν· ἀμείβετο δ' ὄβριμος Αἴας·
 Τυδείδη, σὺ μὲν ἐσθλὰ καὶ οὐκ ἀνεμώλια βάζεις
 ὀτρύνων Τρώεσσι ἐυπτολέμοισι μάχεσθαι 90
 ἀγχεμάχους Δαναούς, οἳ περ μεμάσσι καὶ αὐτοί.
 Ἄλλὰ χρὴ ἐν νήεσσι μένειν, ἄχρις ἐξ ἀλὸς ἔλθῃ
 δῖα θεῖτις· μάλα γάρ <οἱ> ἐνὶ φρεσὶ μήδετα ἦτορ
 υἱέος ἀμφὶ τάφῳ περικαλλέα θεῖναι ἄεθλα·
 ὣς χθιζή μοι ἔειπεν, ὅτ' εἰς ἀλὸς ἦε βένθος, 95
 νόσφ' ἄλλων Δαναῶν· καὶ μιν σχεδὸν ἔλπομαι εἶναι
 ἐσσυμένην. Τρώες δέ, καὶ εἰ θάνε Πηλέος υἱός,
 οὐ μάλα θαρσέουσιν ἔτι ζώοντος ἐμεῖο
 καὶ Τελαμωνιάδαο μέγα σθένος ἔκτοθι μίμνειν. 99a
 καὶ σέθεν ἠδὲ καὶ αὐτοῦ ἀμύμονος Ἀτρεΐδαο.
 ὣς ἄρ' ἔφη Τελαμῶνος εὐε πάϊς, οὐδέ τι ἦδη 100
 ὅττι ῥά οἱ μετ' ἄεθλα κακὸν μόρον ἔντυε δαίμων
 ἀργαλέον· τὸν δ' αὖτις ἀμείβετο Τυδέος υἱός·
 ὦ φίλος, εἰ ἐτεὸν θεῖτις ἔρχεται ἦματι τῷδε
 υἱέος ἀμφὶ τάφῳ περικαλλέα θεῖναι ἄεθλα,
 παρ νήεσσι μένωμεν ἐρυκανόωντε καὶ ἄλλους. 105
 Καὶ γὰρ δὴ μακάρεσσι θεοῖς πείθεσθαι ἔοικε·
 καὶ δ' ἄλλως Ἀχιλῆϊ καὶ ἀθανάτων ἀέκητι
 αὐτοὶ φραζώμεσθα δόμεν θυμηδέα τιμῆν.
 ὣς φάτο Τυδείδαο δαΐφρονος ὄβριμον ἦτορ.

Arriva Aurora, Gli Achei vanno in battaglia, l'esercito avanza. Allora Diomede parla ai compagni che fremono, esortandoli a combattere. Gli risponde Aiace: occorre attendere Teti. Diomede è d'accordo.

Questo brano, come il precedente, assomiglia ai brani omerici per l'indicazione temporale e perché l'uno risponde generalmente all'altro e non a tutti. In questo caso non c'è convocazione né scioglimento, ma, come al punto 4, v'è solo uno b) *svolgimento in discorsi diretti*. Non v'è nessuna reazione da parte degli Achei. Vediamo se lo schema, o meglio, l'elemento, resiste anche nei brani che seguono.

3) *Postomeriche* 6.1-95

Ἦὰς δ' Ὀκεανοῖο ῥόον καὶ λέκτρα λιποῦσα
 Τιθωνοῦ προέβη μέγαν οὐρανόν, ἀμφὶ δὲ πάντη
 κίδνατο παμφανόωσα, γέλασσε δὲ γαῖα καὶ αἰθήρ·
 τοὶ δ' εἰς ἔργα τράποντο βροτοὶ ῥεῖα φθινύθοντες,
 ἄλλοι δ' ἄλλοίοισιν ἐπώχοντ'. Αὐτὰρ Ἀχαιοὶ 5
 εἰς ἀγορὴν ἔχέοντο καλεσσαμένου Μενελάου·
 καὶ ῥ' ὅτε δὴ μάλα πάντες ἀνὰ στρατὸν ἠγερέθοντο,
 δὴ τότ' ἐνὶ μέσσοισιν ἀγειρομένοισι μετηύδα·
 Κέκλυτε μῦθον ἐμεῖο, θεηγενέες βασιλῆες,
 ὡς ἐρέω· μέγα γὰρ μοι ἐνὶ φρεσὶ τείρεται ἦτορ 10
 λαῶν ὀλλυμένων οἳ ῥ' ἤλυθον εἴνεκ' ἐμεῖο
 δῆριν ἐς ἀργαλέην, τοὺς οὐχ ὑποδέξεται οἶκος,
 οὐ τοκέες· πολέας γὰρ ὑπέκλασε Δαίμονος Αἴσα.
 Ὡς ὄφελον Θανάτοιο βαρὺ σθένος ἀτλήτοιο 15
 αὐτῷ μοι ἐπόρουσε πρὶν ἐνθάδε λαὸν ἀγεῖραι.
 Νῦν δέ μοι ἀλλήκτους ὀδύνας ἐπεθήκατο δαίμων,
 ὄφρ' ὀρώω κακὰ πολλά· τίς ἂν φρεσὶ γηθήσειεν
 εἰσορόων ἐπὶ δηρὸν ἀμήχανα ἔργα μόθοιο;
 Ἄλλ' ἄγεθ', ὅσσοι ἔτ' εἰμὲν ἐπ' ὠκυπόροισι νέεσσι, 20
 καρπαλίμως φεύγωμεν ἐὴν ἐπὶ γαῖαν ἕκαστος,
 Αἴαντος φθιμένοιο πολυσθενέος τ' Ἀχιλλῆος·
 τῶν ἐγὼ οὐκ οἶω κταμένων ὑπαλύξαι ὄλεθρον
 ἡμέας, ἀλλ' ὑπὸ Τρωσὶ δαμήμεναι ἀργαλείοισιν
 εἴνεκ' ἐμεῦ Ἑλένης τε κυνώπιδος, ἧς νύ μοι οὐ τι 25
 μέμβλεται ὡς ὑμέων, ὅποτε κταμένους ἐσίδωμαι
 ἐν πολέμῳ. Κεῖνη δ' ἀλαπαδνοτάτῳ σὺν ἀκοίτῃ
 ἐρρέτω· ἐκ γὰρ οἳ πινυτὰς φρένας εἴλετο δαίμων
 ἐκ κραδίης, ὅτ' ἐμεῖο λίπεν δόμον ἠδὲ καὶ εὐνὴν.
 Ἄλλὰ τὰ μὲν κείνης Πριάμῳ καὶ Τρωσὶ μελήσει·

ἡμεῖς δ' αἶψα νεώμεθ', ἐπεὶ πολὺ λώϊόν ἐστιν 30
 ἔκφυγένειν πολέμοιο δυσηχέος ἢ ἀπολέσθαι.
 Ὡς ἔφατ' Ἀργείων πειρῶμενος· ἄλλα δέ οἱ κῆρ
 ἐν κραδίῃ πόρφυρε περὶ ζηλήμονι θυμῷ,
 Τρωῶας ὅπως ὀλέσῃ καὶ τείχεα μακρὰ πόλῃος
 ῥήξῃ ὑπ' ἐκ θεμέθλων, μάλα δ' αἵματος ἄσαι Ἔρῃα 35
 δίου Ἀλεξάνδροιο μετὰ φθιμένοιισι περόντος·
 οὐ γάρ τι ζήλοιο πέλει στυγερώτερον ἄλλο.
 Καὶ τὰ μὲν ὡς ὄρμαινεν, ἐῆ δ' ἐπιίζανεν ἔδρη.
 Καὶ τότε Τυδεΐδης ἐγγέσπαλος ὦρτ' ἐνὶ μέσσοισι,
 καὶ ῥα θεῶς νεΐκεσσαν ἀρηΐφιλον Μενέλαιον· 40
 ἜΑ δεΐλ' Ἀτρώος υἱέ, τί ἦ νύ σε δεῖμα κιχάνει
 ἀργαλέον καὶ τοῖα μετ' Ἀργείοισι ἀγορεύεις,
 ὡς πάϊς ἦε γυνὴ τῶν περ σθένος ἔστ' ἀλαπαδνόν;
 Ἄλλα σοὶ οὐ πείσονται Ἀχαιῶν φέρτατοι υἱες,
 πρὶν Τροίης κρήδεμνα ποτὶ χθόνα πάντα βαλέσθαι· 45
 θάρσος γὰρ μερόπεσσι κλέος μέγα, φύζα δ' ὄνειδος.
 Εἰ δ' ἄρα τις καὶ τῶνδ' ἐπιπείσεται ὡς ἐπιτέλλεις,
 αὐτίκα οἱ κεφαλὴν τεμέω ἰόεντι κιδήρῳ,
 ῥίψω δ' οἰωνοῖσιν ἀερσιπέτησιν ἐδωδῆν.
 Ἄλλ' ἄγεθ', οἷσι μέμηλεν ὀρινέμεναι μένε' ἀνδρῶν, 50
 λαοὺς αὐτίκα πάντας ὀτρυνάντων κατὰ νῆας
 δούρατα θηγέμεναι παρὰ τ' ἀσπίδας ἄλλά τε πάντα
 εὔ θέσθαι, καὶ δεῖπνον ἐφοπλίσασθαι ἅπαντας
 -ἀνέρας ἠδ' ἵππους-, οἷ τ' ἐς πόλεμον μεμάσιν·
 ἐν πεδίῳ δ' ὄκιστα διακρινέει μένος Ἔρῃος. 55
 Ὡς φάτο Τυδεΐδης· κατὰ δ' ἔζετο ἦχι πάρος περ.
 Τοῖσιν δὲ θέστορος υἱὸς ἔπος ποτὶ τοῖον εἶπεν,
 ἀνστὰς ἐν μέσσοισιν, ὅπη θέμις ἔστ' ἀγορεύειν·
 Κέκλυτέ μεν, φίλα τέκνα μενεπτολέμων Ἀργείων·
 ἴστε γὰρ ὡς κάφα οἶδα θεοπροπίας ἀγορεύειν. 60
 Ἦδη μὲν καὶ πρόσθ' ἐφάμην δεκάτῳ λυκάβαντι
 πέρσειν Ἴλιον αἰπύ· τὸ δὴ νῦν ἐκτελέουσιν
 ἀθάνατοι, νίκη δὲ πέλει παρὰ ποσσὶν Ἀχαιῶν.
 Ἄλλ' ἄγε, Τυδέος υἱᾶ μενεπτόλεμόν τ' Ὀδυσῆα
 πέμψωμεν Σκυῶν δὲ θεῶς ἐν νηὶ μελαίνῃ, 65
 οἷ ῥα παραιπεπιθόντες Ἀχιλλέος ὄβριμον υἱᾶ
 ἄξουσιν· μέγα δ' ἄμμι φάος πάντεσσι πελάσσει.
 Ὡς φάτο θέστορος υἱὸς εὐφρονος· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
 γηθόσυνοι κελάδησαν, ἐπεὶ σφισιν ἦτορ ἐώλπει
 Κάλχαντος φάτιν ἔμμεν ἐτήτυμον ὡς ἀγόρευε. 70
 Καὶ τότε Λαέρταος πάϊς μετέειπεν Ἀχαιοῖς·
 ἜΩ φίλοι, οὐκέτ' ἔοικε μεθ' ὑμῖν πόλλ' ἀγορεύειν
 σήμερον· ἐν γὰρ δὴν κάματος πέλει ἐσσυμένοιισιν·
 οἶδα γὰρ ὡς λαοῖσι κεκμηκόσιν οὔτ' ἀγορητῆς
 ἀνδάνει οὔτ' ἄρ' ἀοιδὸς ὄν ἀθάνατοι φιλέουσι 75
 Πιερίδες· παύρων δ' ἐπέων ἔρος ἀνθρώποισι.
 Νῦν δ', ὅ περ εὔαδε πᾶσι κατὰ στρατὸν Ἀργείοισι,

Τυδείδαο μάλιστα συνεχπομένου, τελέσαιμεν. Ἄμφω γάρ κεν ἰόντε φιλοπτολέμου Ἀχιλλῆος ἄξομεν ὄβριμον υἷα παρακλίναντ' ἐπέεσσιν, εἰ καί μιν μάλα πολλὰ κινυρομένη κατερούκη μήτηρ ἐν μεγάροισιν, ἀπὸ κρατεροῖο τοκῆος ἐλπομένη κατὰ θυμὸν ἀρήιον ἔμμεναι υἷα. Ἦς φάμενον προσέειπε πύκα φρονέων Μενέλαος·	
Ἦς Ὀδυσσεῦ, μέγ' ὄνειρα εὐσθενέων Ἀργείων, ἦν περ Ἀχιλλῆος μεγαλόφρονος ὄβριμος υἱὸς εἴησι παραιφασίησι λιλαιομένοιισιν ἀρωγὸς ἔλθοι ἀπὸ Σκύροιο, πόροι δέ τις Οὐραניῶνων νίκην εὐχομένοιισι καὶ Ἑλλάδα γαῖαν ἴκωμαι, δώσω οἱ παράκοιτιν ἐμὴν ἐρικυδέα κούρην Ἑρμιόνην καὶ πολλὰ καὶ ὄλβια δῶρα σὺν αὐτῇ προφρονέως· οὐ γάρ μιν οἴομαι οὔτε γυναῖκα οὔτ' ἄρα πενθερὸν ἐσθλὸν ὑπερφιάλως ὀνόσασθαι. Ἦς ἄρ' ἔφη· Δαναοὶ δὲ συνευφήμησαν ἔπεσσι. Καὶ τότε λῦτ' ἀγορή· τοὶ δ' ἐκκίδναντ' ἐπὶ νῆας ἰέμενοι δείπνοιο τὸ δὴ πέλει ἀνδράσιν ἀλκή.	80 85 86a 90 95

Sorge Aurora, Menelao convoca l'assemblea. Quando tutti si sono radunati allora Menelao parla e invita gli Achei a fuggire per saggiarne l'animo (ripresa omerica, solo che a proporre la fuga nell'*Iliade* è Agamennone), ma altro meditava nella mente e nel cuore, nel suo animo geloso: come sconfiggere i Troiani, abbattere Ilio e saziare Ares di sangue, uccidendo Alessandro. Non esiste cosa peggiore della gelosia. Si rimette a sedere sul seggio. Allora Diomede si fa avanti e attacca Menelao tacciandolo di viltà. Diomede torna a sedersi. Poi parla Calcante dicendo a tutti che è sicuro della volontà degli dei e che Troia sarà presa; propone di inviare a Sciro Odisseo e Diomede per prendere Neottolemo. Gli Achei applaudono Calcante: infatti nel loro animo confidavano che la predizione di Calcante fosse vera. A tutti parla Odisseo per dire che è d'accordo. Menelao dice a Odisseo che darà sua figlia in sposa a Neottolemo, assieme a ricchi doni. I Danai accolgono favorevolmente le sue parole. L'assemblea allora si scioglie e ciascuno torna alla sua nave per mangiare.

Lo schema ora è diverso, è uno schema che si ritrova in Omero: a) *convocazione*, b) *svolgimento in discorsi diretti*, c) *scioglimento*. Rimane il dettaglio del sorgere di Aurora, inserito tuttavia in un verso di transizione

diverso da quelli già visti per le assemblee in Quinto Smirneo e molto lungo ed elaborato. V'è introspezione. Vediamo se questo schema omerico ritorna nei prossimi passi.

4) *Postomeriche* 10.8-46

Τοῖς<ι> δ' ἄρ' ἀχνυμένοισιν ὑπὸ φρεσὶ μῦθον ἔειπε
 Πουλυδάμας, ὃ γὰρ ἔσκε λίην πινυτὸς καὶ ἐχέφρων·
 ὦ φίλοι, οὐκέτ' ἀνεκτὸς ἐφ' ἡμῖν μαίνεται ἼΑρης. 10
 Ἄλλ' ἄγε δὴ φραζόμεθ' ὅπως πολέμοιό τι μῆχος
 εὕρωμεν· Δαναοὶ γὰρ ἐπικρατέουσι μένοντες.
 Νῦν δ' ἄγε δὴ πύργοισιν ἐυδμήτοις ἐπιβάντες
 μίμνωμεν νύκτας τε καὶ ἡμέρας δηριόοντες,
 εἰς ὃ κε δὴ Δαναοὶ Σπάρτην ἐρίβωλον ἴκωνται 15
 ἢ αὐτοῦ παρὰ τεῖχος ἀκηδέωσι μένοντες
 ἀκλεῆς ἐζόμενοι· ἐπεὶ οὐ χθένος ἔσσεται αὐτοῖς
 ῥῆξι τείχεα μακρὰ, καὶ εἰ μάλα πολλὰ κάμωσιν·
 οὐ γὰρ ἀβληχρὰ θεοῖς<ι> τετεύχεται ἄφθιτα ἔργα.
 Οὐδέ τί που βρώμης ἐπιδευόμεθ' οὐδὲ ποτῆτος· 20
 πολλὰ γὰρ ἐν Πριάμοιο πολυχρύσοιο μελάθροισι
 ἔμπεδον εἶδατα κεῖται, ἃ περ πολέεσσι καὶ ἄλλοις
 πολλὸν ἐπὶ χρόνον ἔσσετ' ἀγειρομένοισιν ἐδωδὴ
 ἐς κόρον, εἰ καὶ ἔτ' ἄλλος ἐελδομένοισιν ἴκηται 25
 τρεῖς τόκος ἐνθάδε λαὸς ἀρηγέμενοι μενεαίνων.
 ὦς φάτο· τὸν δ' ἐνένιπε θραυὸς πάϊς Ἀγχίαιος·
 Πουλυδάμα, πῶς γὰρ σε καὶ φρονά φασι τετύχθαι,
 ὃς κέλει ποτὶ δηρὸν ἀνὰ πτόλιν ἄλγεα πάσχειν;
 Οὐ γὰρ ἀκηδέουσι πολὺν χρόνον ἐνθάδ' Ἀχαιοί,
 ἀλλ' ἔτ' ἐπιβρίουσιν ἀλευομένους ἐκιδόντες· 30
 νῶϊν δ' ἔσσεται ἄλγος ἀποφθιμένων ἐνὶ πάτρῃ,
 ἣν πῶς ἐνθάδε πούλιν ἔτι χρόνον ἀμφιμάχωνται.
 Οὐ γὰρ τις Θήβηθε μελίφρονα κῆτον ὀπάσσει
 ἡμῖν, ἐπὶν εἰρχθῶμεν ἀνὰ πτόλιν, οὐδέ τις οἴσει
 οἶνον Μαιονίηθεν· ἀνιερῆ δ' ὑπὸ λιμῶ 35
 φθισόμεθ' ἀργαλέως, εἰ καὶ μάλα τεῖχος ἀμύνη.
 Ἄλλ' εἰ μὲν θάνατόν τε κακὸν καὶ Κῆρας ἀλύξαι
 <μ>ηδ' ἄρ' οἰζυρῶς θανέειν πολυαχ<θ>εῖ πότμῳ
 μέλλομεν, ἐν τεύχεσσι σὺν ἡμετέροισι τεκέεσσι
 καὶ γεραροῖσι πατέρεσσι μαχώμεθα· καὶ ῥά ποθι Ζεὺς 40
 χροαιμήσει· κείνου γὰρ ἀφ' αἵματός εἰμεν ἀγαθοῦ.
 Εἰ δέ οἱ ἄρ' ἀκακίῳ ἀπεχθόμενοι θανέωμεν,
 εὐκλειῶς τάχ' ὀλέσθαι ἀμυνομένους περὶ πάτρης
 βέλτερον ἢ ἐμένοντας οἰζυρῶς ἀπολέσθαι.
 ὦς φάτο· τοὶ δ' ἄρα πάντες ἐπίαχον εἰσαίοντες. 45
 Αἴψα δὲ δὴ κορύθεσσι καὶ ἀσπίσι καὶ δοράτεσσι

Ai Troiani si rivolge Polidamante e suggerisce di stare dentro le mura. Enea però lo tratta duramente e incita invece al combattimento. Tutti fanno un applauso a Enea e si armano.

Non c'è convocazione, lo scioglimento (dato dall'armarsi) c'è anche se non è ben marcato, rimane lo svolgimento con discorsi diretti. Non vi sono indicazioni temporali. Lo schema è ellittico/parziale dunque: b) *svolgimento con discorsi diretti*, c) *scioglimento*.

5) *Postomeriche* 12.1-103

Ἄλλ' ὅτε δὴ μάλα πολλὰ κάμον περὶ τείχεα Τροίης
 αἰχμηταὶ Δαναοί, πολέμου δ' οὐ γίνεται τέκμωρ,
 δὴ τότ' ἀριστήων ἄγυριν ποιήσατο Κάλχας,
 εὖ εἰδὼς ἀνὰ θυμὸν ὑπ' ἐννεσίης Ἐκάτοιο
 πτήσιας οἰωνῶν ἠδ' ἀτέρας ἄλλά τε πάντα 5
 σήμαθ' ὅς' ἀνθρώποισι θεῶν ἰότητι πέλονται·
 καὶ σφιν ἀγειρομένοισιν ἔπος ποτὶ τοῖον ἔειπε·
 Μηκέτι παρ τείχεσσι ἐφεζόμενοι πονέεσθε,
 ἀλλ' ἄλλην τινὰ μῆτιν ἐνὶ φρεσὶ μητιάσθε
 ἢ δόλον ὃς νήεσσι καὶ ἡμῖν ἔσσει ὄνειαρ. 10
 Ἴη γὰρ ἔγωγε χθιζὸν ἐσέδρακον ἐνθάδε σῆμα.
 Ἴρηξ σεῦ πέλειαν· ἐπειγομένη δ' ἄρα κείνη
 χηραμὸν ἐς πέτρης κατεδύετο· τῇ δὲ χολωθεὶς
 ἀργαλέως μάλα πολλὸν ἐπὶ χρόνον ἀγχόθι μίμνε 15
 χηραμοῦ· ἠδ' ἀλέεινεν· ὃ δ' ἐνθέμενος δόλον αἰνὸν
 θάμνφ ὑπεκρύφθη· ἠδ' ἔκθορεν ἀφραδίησιν
 ἔμμεναι ἐλπομένη μιν ἀπόπροθεν· ὃς δ' ἐπακέρθεις
 δειλαίῃ τρήρωνι φόνον στονόεντ' ἐφέηκε.
 Τῶ νῦν μή τι βίη πειρώμεθα Τρώϊον ἄστυ
 περσέμεν, ἀλλ' εἴ πού τι δόλος καὶ μῆτις ἀνύσσει. 20
 Ὡς ἄρ' ἔφη· τῶν δ' οὐ τις ἔχεκν φρεσὶ τεκμήρασθαι
 ἄλλαρ ὀϊζυροῖο μόθου· δίζοντο δὲ μῆχος
 εὐρέμεναι· μῶνος δὲ καοφροσύνησι νόησεν
 υἱὸς Λαέρταο καὶ ἀντίον ἔκφατο μῦθον· 25
 ὦ φίλ', ἐπουρανίοισι τετιμένε πάγχυ θεοῖσιν,
 εἰ ἐτεδὸν πέπρωται εὐπτολέμοισιν Ἀχαιοῖς
 ἐκπέσαι Πριάμοιο δολοφροσύνησι πόληα,
 ἵππον τεκτήναντες ἀριστέες ἐς λόχον ἄνδρες
 βηρόμεθ' ἀσπασίως· λαοὶ δ' ἀπὸ νόσφι νέεσθαι 30
 ἐς Τένεδον σὺν νηυσὶν, ἐνιπροῆσαι δ' ἄρα πάντες
 ὅς κλισίας, ἵνα Τρῶες ἀπ' ἄστεος ἀθρήσαντες
 ἐς πεδίον προχέωνται ἀταρβέες. Ἄλλά τις ἀνήρ
 θαρσαλέος, τὸν τ' οὐ τις ἐπίσταται ἐν Τρώεσσι,
 μιμνέτω ἔκτοθκεν ἵππου ἀρήιον ἐνθέμενος κῆρ,
 ὅς τις ὑποκρίναιτο βίην ὑπέροπλον Ἀχαιῶν 35

ῥέξαι ὑπὲρ νόστοιο λιλαιομένων ὑπαλύξαι,
 ἵππῳ ὑποπτήξας εὐεργεῖ τόν ῥ' ἐκάμοντο
 Παλλάδι χωομένη Τρώων ὑπὲρ αἰχμητάων·
 καὶ τὰ μὲν ὣς ἐπὶ δηρὸν ἀνειρομένοισι πιφαύσκειν,
 εἰς ὃ κέ οἱ πεπίθωνται ἀταρτηροὶ περ ἑόντες, 40
 ἐς δὲ πόλιν μιν ἄγωσι θεῶς ἐλεεινὸν ἑόντα,
 ὄφρ' ἡμῖν ἀλεγεινὸν ἐς Ἴαρεα σῆμα πένηται,
 τοῖς μὲν ἄρ' αἰθαλόεντα θεῶς ἀνά πυρρὸν αἰείρας,
 τοὺς δ' ἄρ' ἐποτρύνας ἐκβήμεναι εὐρέος ἵππου,
 ὅππότε Τρῳῆοι υἷες ἀκηδέες ὑπνώωσιν. 45
 Ἦς φάτο· τὸν δ' ἄρα πάντες ἐπήγεον· ἕξοχα δ' ἄλλων
 Κάλχας μιν θαύμαζεν, ὅπως ὑπεθήκατ' Ἀχαιοῖς
 μῆτιν καὶ δόλον ἐσθλὸν ὃς Ἀργείοισιν ἔμελλε
 νίκης ἔμμεναι ἄλκαρ, ἀτὰρ μέγα Τρώεσι πῆμα·
 τοῦνεκ' ἀριστεροῖσιν εὐπτολέμοισι μετηύδα· 50
 Μηκέτι νῦν δόλον ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μητιάσθε,
 ὃ φίλοι, ἀλλὰ πίθεσθε εὐπτολέμῳ Ὀδυσῆϊ.
 Οὐ γάρ οἱ ἔσσετ' ἀπρηκτον εὐφρονέοντι νόημα·
 ἦδη γὰρ Δαναοῖσι θεοὶ τελέουσιν ἐέλδωρ,
 σήματα δ' οὐκ ἀτέλεστ' ἀναφαίνεται ἄλλοθεν ἄλλα· 55
 Ζηνὸς μὲν γὰρ ὑπερθεῖς μέγα κτυπέουσι δι' αἴθηρης
 βρονταὶ ὁμῶς στεροπῆσι, παραίττουσι δὲ λαοὺς
 δεξιῶν ὄρνιθες ταναῆ ὀπί κεκλήγοντες.
 Ἄλλ' ἄγε μηκέτι πολλὸν ἐπὶ χρόνον ἀμφὶ πόληα
 μίμνωμεν· Τρῳῆσιν γὰρ ἐνέπνευσεν μέγ' ἀνάγκη 60
 θάρσος, ὃ περ πρὸς Ἴαρη καὶ οὐτιδανόν περ ἐγείρει·
 κάρτιστοι δὲ τὸτ' ἄνδρες ἐπὶ μῆτορ, ὅππότε θυμὸν
 παρθέμενοι στονόεντος ἀφειδήσασιν ὀλέθρου,
 ὡς νῦν Τρῳῆοι υἷες ἀταρβέες ἀμφιμάχονται
 ἄστρῳ περὶ σφέτερον, μέγα δὲ σφίσι μαίνεται ἦτορ. 65
 Ἦς φάμενον προσέειπεν Ἀχιλλέος ὄβριμος υἱός·
 Ἦ Κάλχαν, δηίοισι καταντίον ἄλκιμοι ἄνδρες
 μάρνανται· τοὶ δ' ἐντὸς ἀλευάμενοι ἀπὸ πύργων
 οὐτιδανοὶ πονέονται, ὅσων φρένα δεῖμα χαλέπτει. 70
 Τῷ νῦν μήτε δόλον φραζώμεθα, μήτε τι μῆχος
 ἄλλο· πόνῳ γὰρ ἕοικεν ἀριστεράς ἔμμεναι ἄνδρας
 καὶ δορὶ· θαρσαλέοι γὰρ ἀμείνονες ἐν δαὶ φῶτες.
 Ἦς φάμενον προσέειπε μένος Λαερτιάδαο·
 Ἦ τέκος ὄβριμόθυμον ἀταρβέος Αἰακίδαο,
 ταῦτα μὲν, ὡς ἐπέοικεν ἀμύμονι φῶτι καὶ ἐσθλῆϊ, 75
 θαρσαλέως μάλα πάντα δίκαιο χερσὶ πεποιθός·
 ἀλλ' οὐτ' ἀκαμάτοιο τεοῦ πατρὸς ἄτρομος ἀλκή
 ἔσθενεν ὄλβιον ἄστρῳ διαπραθέειν Πριάμοιο
 οὐθ' ἡμεῖς μάλα πολλὰ πονεύμενοι. Ἄλλ' ἄγε θᾶσσον 80
 Κάλχαντος βουλήσι θεὰς ἐπὶ νῆας ἰόντες
 ἵππον τεκταίνωμεν ὑπαὶ παλάμησιν Ἐπειοῦ
 ὅς ῥά τε πολλὸν ἀριστερὸς ἐν Ἀργείοισι τέτυκται

εἵνεκα τεκτοσύνης, δέδαεν δέ μιν ἔργον Ἀθήνη.
 ὦς φάτο· τῷ δ' ἄρα πάντες ἀριετῆες πεπίθοντο
 νόσφι Νεοπτολέμοιο δαΐφρονος, οὐδὲ μὲν ἐσθλὸν 85
 πεῖθε Φιλοκτῆταο νόον κρατερὰ φρονέοντος·
 ὑμίνης γὰρ ἔτ' ἔσκον οἰζυρῆς ἀκόρητοι.
 ὦρμαινον δὲ μάχεσθαι ἀνὰ κλόνον· ἀμφὶ δὲ λαοὺς
 σφωιτέρους ἐκέλευον ἀπειρέσιον περὶ τεῖχος
 πάντα φέρειν ὅσα δῆριν ἐνὶ πτολέμοισιν ὀφέλλει, 90
 ἐλπόμενοι πτολίεθρον ἐύκτιτον ἐξαλαπάξαι·
 ἄμφω γὰρ βουλῆσι θεῶν ἐς δῆριν ἴκοντο.
 Καὶ νύ κεν αἰψ' ἐτέλεσσαν ὅσα σφισιν ἤθελε θυμός,
 εἰ μὴ Ζεὺς νεμέσῃσεν ἀπ' αἰθέρος, ἀμφὶ δὲ γαῖαν
 Ἀργείων ἐλέλιξεν ὑπαὶ ποσί, σὺν δ' ἐτίναξεν 95
 ἠέρα πᾶσαν ὑπερθε, βάλεν δ' ἀκάμαντα κεραιὸν
 ἠρώων προπάροιθεν· ὑπεσμαράγησε δὲ πᾶσα
 Δαρδανίη. Τῶν δ' αἰψα μετετρέπετ' ἠὲ νόημα
 ἐς φόβον, ἐκ δ' ἐλάθοντο βίης καὶ κάρτεος ἐσθλοῦ·
 καὶ ῥα κλυτῷ Κάλχαντι καὶ οὐκ ἐθέλοντε πίθοντο. 100
 Ἐς δ' ἄρα νῆας ἴκοντο σὺν Ἀργείοισι καὶ ἄλλοις
 μάντιν ἀγασσάμενοι τὸν ἄρ' ἐκ Διὸς ἔμμεν ἔφαντο,
 ἦ Διὸς ἦ Φοῖβοιο· πίθοντο δὲ οἱ μάλα πάντα.

Calcante convoca l'assemblea e suggerisce di pensare a un inganno poiché il giorno precedente ha avuto un presagio. Gli altri non sanno pensare a un inganno. Solo Odisseo riesce a pensarlo: propone di costruire un grande cavallo di legno in cui far entrare forti Achei, che così entreranno a Troia e permetteranno agli altri, che avranno finto la fuga e che invece con la nave saranno a Tenedo, di entrare in città. Un uomo rimarrà accanto al cavallo per convincere i Troiani a portarlo dentro le mura. Tutti applaudono, Calcante è molto contento e dice di obbedire a Odisseo. Neottolemo però gli risponde che non intende combattere con l'inganno. Odisseo cerca di convincerlo. Neottolemo e Filottete ordinano alle proprie genti di accostare alle mura quanto serve per la battaglia. Avrebbero combattuto se Zeus non li avesse fermati scagliando loro vicino un fulmine. I due allora obbediscono a Calcante, che discende – si dice – da Zeus o da Febo, e vanno alle navi.

L'assemblea è molto articolata, presenta la convocazione e lo svolgimento, ma non lo scioglimento. L'ipotetico schema di base è ancora ellittico, ma in modo diverso dall'esempio precedente: a) *convocazione*, b)

svolgimento con discorsi diretti. Non vi sono indicazioni temporali⁴³⁸, all'interno c'è l'intervento divino di Zeus e un intervento del narratore sulla genealogia di Calcante. Nella sezione v'è notevole pluralità di nuovi soggetti e nuove azioni.

6) *Postomeriche* 14.228-258

Ἄλλ' ὅτ' ἐς οὐρανὸν εὐρὺν ἀνήιεν Ἥριγένεια
 νύκτα διασκεδάσασα, φάνη δ' ἄρα γαῖα καὶ αἰθήρ,
 δὴ τότε Ἀχαιῶν υἷες ἀπ' ἐκ λεχέων ἀνόρουσαν 230
 ἰέμενοι νόστοιο. Νέας δ' ἐς βένθεα πόντου
 εἶλκον καρχαλόωντες ἀνὰ φρένας, εἰ μὴ ἄρ' αὐτοῦς
 ἐκκυμένους κατέρυκεν Ἀχιλλέος ὄβριμος υἱός,
 εἰς ἀγορὴν τ' ἐκάλεσσε καὶ ἔκφατο πατρὸς ἐφετμήν·
 Κέκλυτέ μευ, φίλα τέκνα μενεπτολέμων Ἀργείων, 235
 πατρὸς ἐφημοσύνην ἐρικυδέος ἦν μοι ἐνίπε
 χθιζὸς ἐνὶ λεχέεσσι διὰ κνέφρα ὑπνώοντι·
 φῆ γὰρ ἀειγενέεσσι μετέμμεναι ἀθανάτοισιν.
 Ἦνώγει δ' ὑμέας τε καὶ Ἀτρεΐδην βασιλῆα,
 ὄφρα οἱ ἐκ πολέμοιο γέρας περικαλλὲς ἄροιτε 240
 τύμβον ἐπ' εὐρώεντα Πολυξείνην εὐπεπλον·
 καὶ μιν ἔφη ῥέξαντας ἀπόπροθι ταρχύσασθαι.
 Εἰ δέ οἱ οὐκ ἀλέγοντες ἐπιπλώοιτε θάλασσαν,
 ἠπείλει κατὰ πόντον ἐναντία κύματ' αἰείρας
 λαὸν ὁμῶς νήεσσι πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἐρύξειν. 245
 Ὡς φασμένοιο πίθοντο καὶ ὡς θεῶ εὐχετόωντο.
 Καὶ γὰρ δὴ κατὰ βένθος ἀέξετο κῆμα θυέλλη
 εὐρύτερον καὶ μᾶλλον ἐπήτριμον ἢ πάρος ἦεν,
 μαινομένον ἀνέμοιο· μέγα κ' δ' ὄροθύνετο πόντος
 χερσὶ Ποσειδάωνος· ὃ γὰρ κρατερῶ Ἀχιλῆϊ 250
 ἦρα φέρεν· πᾶσαι δὲ θεῶς ἐνόρουσαν ἄλλαι
 ἐς πέλαγος. Δαναοὶ δὲ μέγ' εὐχόμενοι Ἀχιλῆϊ
 πάντες ὁμῶς μάλα τοῖα πρὸς ἀλλήλους ὀάριζον·
 Ἀτρεκέως γενεῆ μεγάλου Διὸς ἦεν Ἀχιλλεύς·
 τῶ καὶ νῦν θεός ἐστι, καὶ εἰ πάρος ἔσκε μεθ' ἡμῖν. 255
 Οὐ γὰρ ἀμαλδύνει μακάρων γένος ἄμβροτος Αἰὼν.
 Ὡς φάμενοι ποτὶ τύμβον Ἀχιλλέος ἀπονέοντο.
 Τὴν δ' ἄγον, ἠύτε πόρτιν ἐς ἀθανάτοιο θυηλὰς

Sorge Aurora, gli Achei si alzano dai giacigli, Neottolema li chiama in assemblea e dice che il padre vuole che Polissena sia sacrificata sulla sua tomba. Gli Argivi obbediscono e onorano Achille come un dio poiché già il mare è in tempesta: Poseidone lo sconvolge per onorare Achille. Gli Achei

⁴³⁸ L'indicazione temporale segue l'assemblea: vv. 12.104-106.

pregano Achille e parlano fra loro con discorsi diretti, poi tornano presso la tomba del Pelide conducendovi Polissena.

Lo schema questa volta è: a) *convocazione*, b) *svolgimento con discorsi diretti*, f) *intervento divino*, g) *commento degli Achei in discorso diretto*, e) *esecuzione*. Lo scioglimento non è indicato in alcun modo esplicito (dichiarazione di scioglimento). A parlare in assemblea questa volta è un personaggio solo (Neottolema), non vi sono reazioni emotive da parte degli altri.

Sebbene lo schema di base adottato per Omero sia stato di una semplicità estrema (di soli tre elementi: convocazione, svolgimento con discorso/i diretto/i, scioglimento), tale schema viene spesso modificato o talvolta stravolto da Apollonio Rodio e da Quinto Smirneo. Le loro assemblee non sono mai l'una uguale all'altra, sebbene qualche dettaglio comune possa rimanere. Ai due autori piace variare e inseriscono nelle loro assemblee (che spesso non si possono affatto definire come 'blocchi uniformi' poiché mancano di compattezza) commenti, lunghe descrizioni, introspezioni. Inseriscono poi una straordinaria pluralità di nuove azioni e di nuovi soggetti che con l'assemblea possono anche non avere nulla a che fare. Non vi sono ripetizioni, se si esprime uno stesso concetto, lo si fa usando termini sempre diversi. Nell'epica omerica vi è molta poca varietà di termini per esprimere concetti simili e nessuna varietà per concetti del tutto identici.

Dopo questo breve sondaggio abbiamo potuto vedere come gli schemi cognitivi di base si ripetono nell'epica omerica e non in quella di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo. La scrittura non ha bisogno di schemi cognitivi di base da ripetere tali e quali (o con lievissime variazioni), è frutto di processi mentali altri, non governati dalla *working memory* se non per l'automatismo dello scrivere e del leggere. Vi sarà magari uno schema ripetuto due o tre volte nel corso dell'intera opera, ma tendenzialmente gli schemi saranno sempre vari, mentre in Omero vi saranno due o tre variazioni lievi e quindi, essendo severi, vi saranno due o tre schemi cognitivi di base diversi dal prevalente nel corso dell'intera opera, ma tendenzialmente vi sarà un solo schema cognitivo prevalente. È significativo

il fatto che gli stessi schemi prevalenti si ripetano tali e quali e spesso con un gran numero degli stessi dettagli sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*. La presenza di uno schema cognitivo di base predominante per temi diversi in una stessa opera indica che quell'opera è frutto della mente di una sola persona che ha composto oralmente. La presenza dello stesso schema cognitivo di base predominante per temi diversi in due opere, indica che quelle due opere sono il frutto della stessa mente, ossia della stessa persona che ha composto oralmente. L'assenza di uno schema di base dominante in un'opera indica che l'opera è frutto dei processi mentali propri del *linguaggio scritto*: in Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo non è stato possibile trovare nessuno schema di base dominante.

L'analisi indica che i molti brani dell'*Iliade* e dell'*Odissea* analizzati hanno avuto probabilmente lo stesso autore. Sembra che uno stesso rapsodo abbia composto gran parte dei due poemi nel corso della sua vita.

In base a questo sondaggio tenderei quindi ad attribuire alla stessa mente orale gran parte dei brani di canti di *Iliade* e *Odissea* qui riportati⁴³⁹.

4.2 *Formule*

Anche la formularità rientra nella schematicità, soprattutto quando vi è economia formulare. Alcuni eccellenti studi sono stati interamente dedicati alla formularità nei poemi omerici, nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche* e mostrano come nell'*Iliade* e nell'*Odissea* la percentuale di formule e la densità formulare siano enormemente maggiori che negli altri due poemi epici⁴⁴⁰.

Qui di seguito sono riportate alcune brevi osservazioni sull'uso del motivo del sorgere di Aurora nei quattro poemi considerati, motivo che funge anche da transizione fra sezioni del racconto. In questo modo, oltre a un breve saggio sul comportamento formulare o meno di tale motivo, si farà nel contempo anche una sorta di breve introduzione allo studio delle transizioni.

⁴³⁹ Quasi tutti; solo K e λ mi lasciano dubbi.

⁴⁴⁰ Per alcuni studi sulla formularità nei poemi omerici cf. Parry 1971, Pavese – Boschetti 2003; per uno studio sulle formule in Apollonio Rodio cf. Fantuzzi 1988; per uno studio sulle formule in Quinto Smirneo cf. Vian 1959, pp. 175-211 e Cantilena 2001.

Un confronto fra il motivo del sorgere di Aurora in Omero, in Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo può essere utile per mostrare come una ripresa dello stile omerico non riesca tuttavia a riprodurlo. Certamente il poeta di Rodi e quello di Smirne vollero distinguersi da Omero attraverso tratti che senza dubbio li caratterizzano, ma è innegabile che vollero anche un poco imitarlo⁴⁴¹.

L'impossibilità di riprodurre le caratteristiche omeriche la si può verificare anche attraverso un breve studio dei versi di transizione legati al sorgere di aurora in Omero, Apollonio Rodio e Quinto Smirneo, ossia dei versi che, pur facendo parte del *continuum* narrativo, segnano il passaggio da una sezione del racconto alla successiva⁴⁴².

4.2.1 *L'aurora nell' Iliade e nell' Odissea*

Nell'epica omerica si trovano numerose transizioni fra sequenze narrative marcate da indicazioni temporali, come, per esempio:

- ἐννῆμαρ μὲν / τῆ δεκάτῃ δ⁴⁴³
- ἀλλ' ὅτε δὴ ὄγδοόν ἔτος / καὶ τότε δὴ⁴⁴⁴
- ὄφρα / τόφρα
- ἦμος / τῆμος⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Cf. Baumbach – Bär 2007, p. 16: «Quintus was a 'perfect' imitator of Homer».

⁴⁴² Alle transizioni è interamente dedicato il paragrafo successivo.

⁴⁴³ Per l'importanza delle transizioni marcate dall'indicazione del passare di un determinato numero di giorni o anni cf. Ong 1986, p. 103: «Anche l'utilizzo formulaico dei numeri è da ritenersi mnemonicamente utile». Cf. de Jong 2001, p. xix: «the Homeric epics, like the Bible and folktales, show a predilection for certain numbers (esp. three and nine), which have a symbolic or general meaning rather than a descriptive one». Nove giorni sono un numero convenzionale nella narrazione epica: cf. Hainsworth 1982, p. 237; Kirk 1985, p. 58; Camerotto 2009, p. 39, n. 6 a proposito di A 53-54.

⁴⁴⁴ Per un'altra indicazione temporale sul passare di anni interi cf. β 107-108: ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὄφρα, / καὶ τότε δὴ τις ἔειπε γυναικῶν, ἣ κάρα ἦδη. Quando arriva il quarto anno, allora l'inganno di Penelope viene scoperto.

⁴⁴⁵ Cf. de Jong 1996, p. 300 (a proposito di Λ 84-92): «A period of equilibrium on the battlefield is described through an ὄφρα...τόφρα construction: as long as the morning lasted, so long did the battle range with neither side achieving victory [...]. An ἦμος clause marks the very moment at which the equilibrium or stasis ends». Per l'uso di ἦμος in Omero come elemento che marca un momento specifico e importante nella narrazione cf. Radin 1988. Per ἦμος come parte del verso ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥώς, cf. Ferrini 1985, p. 26: «La ripetizione di ἦμος all'inizio del verso e la formula con la sua nota coloristica scandiscono il passare del tempo». Cf. anche de Jong 1996, p. 293: «In Homer, ἦμος always connects a recurring point in cyclical time to a specific moment in the linear narrative. Such a connection, moreover, can go beyond simple time-reckoning and

- δύκετο δ' ἥελιος
- ἐν δ' ἔπεσ' Ὠκεανῷ λαμπρὸν φάος ἡέλιιο
- ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτη γένετ' ἠώς / καὶ τότε δὴ
- αὐτίκα δ' Ἥως ἦλθεν εὐθρονος
- αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἦλυθεν Ἥως
- Ἥως μὲν κροκόπεπλος ἀπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων / ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φάος φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν
- Ἥως μὲν ῥά θεὰ προσεβήετο μακρὸν Ὀλυμπον / Ζηνὶ φάος ἐρέουσα καὶ ἄλλοισι ἀθανάτοισιν
- ἦῶθεν
- ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως
- Ἥως δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο / ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φάος φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν
- Ἥως μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν

Tali espressioni, molte delle quali costituiscono versi interamente formulari⁴⁴⁶, avevano la funzione di scandire il tempo della narrazione⁴⁴⁷, di legarne le varie parti, di segnalare i cambi di tema e le definiamo come transizioni⁴⁴⁸. Si rivelano un importante strumento compositivo e non è da escludersi che alcune di queste espressioni, come il calar del sole e l'arrivo della notte, momento in cui solitamente gli eroi si coricano, venissero utilizzate dal cantore per fare delle pause e riposare o per interrompere il proprio canto⁴⁴⁹. Come nella realtà, anche nel canto epico forse il sole segnava il tempo dell'azione: il suo inizio e la sua fine⁴⁵⁰.

produce an effect analogous to that of an extended simile. A familiar occurrence of ἦμος is in the rosy-fingered dawn formula (ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως).

⁴⁴⁶ Cf. Pavese 2007, p. 31: «A formula is a group of at least two lexemes, or significant words (i.e. not merely functional parts of speech), used at least twice to express a certain idea with the same metrical value».

⁴⁴⁷ Cf. Ferrini 1985, p. 34: «La notazione temporale rende manifesta, dunque, principalmente una prosecuzione narrativa».

⁴⁴⁸ Sulle definizioni di tema e motivo vd. Camerotto 2001, pp. 266-267.

⁴⁴⁹ Cf. Arend 1933, p. 99: «Schlaf ist Zäsur des Lebens; so auch der epischen Erzählung; es ist kein Zufall, daß die Schlafszene vielfach mit den Rhapsodiengrenzen zusammenfallen. Der Schlaf ist eingenspannt zwischen Sonnenuntergang und -aufgang». Cf. Létoublon 1997, p. 141: «[...] à mes yeux expression formulaire de la borne temporelle marquant la fin d'un procès».

⁴⁵⁰ Cf. Ferrini 1985, p. 51: «Le notazioni temporali delimitano e circoscrivono le azioni permettendo all'ascoltatore una più agevole ricezione; l'immagine dell'aurora e della sera ha un naturale carattere rispettivamente introduttivo e conclusivo, che la rende adatta ad attirare l'attenzione sui momenti di passaggio e di prosecuzione narrativa, affidati in prevalenza al succedersi di questi fenomeni naturali». Cf. de Jong 1999, p. 63: «Since he could never sing these enormous songs at one go, he must have employed certain devices to create – natural or dramatic – pauses, the most important being sunrises and sunsets, changes of scene, and summaries».

L'arrivo della notte⁴⁵¹, seguito poi dal sorgere di Aurora, è momento in cui il cantore avrebbe potuto anche interrompere la narrazione. L'uditorio, sentendo che il sole tramontava, immaginava che probabilmente non si sarebbero più verificati fatti di grande rilievo fino all'alba del nuovo giorno, poiché i personaggi avrebbero preso il pasto e sarebbero andati a coricarsi.

Quando il cantore riprendeva il canto e la narrazione con il sorgere di Aurora, ridestava, assieme ai personaggi del racconto, anche l'attenzione dell'uditorio, avviando un nuovo tema e/o una nuova azione⁴⁵². Essendo generalmente espressioni ricorrenti e formulari, questi versi di transizione erano di grande aiuto alla *working memory* del cantore che le proferiva pensando già a cosa narrare nei momenti successivi⁴⁵³.

La transizione temporale di maggior rilievo è il sorgere di Aurora; è la più ricorrente, generalmente formulare, e avvia solitamente nuove azioni importanti⁴⁵⁴, è spesso il verso di apertura di temi, talvolta di canti interi.

Le forme e le formule con cui viene espresso il sorgere di Aurora sono di numero limitato e ricorrenti; questo è indizio della grande funzionalità narrativa e compositiva – come transizioni fra sezioni del racconto, temi, canti – che le ha rese tradizionali. Contengono azioni ed epiteti di Aurora diversi, ma in sostanza Omero ripete sempre, o con limitatissime variazioni, la stessa formula per esprimere la stessa idea, come il sorgere della 'dodicesima Aurora', il levarsi di Aurora 'dall'Oceano' o 'dal letto di

⁴⁵¹ Per la notte come 'formula di trapasso' cf. Cherchi 1984, pp. 76-77. Per la notte omerica come entità concreta cf. Dyer 1974, p. 36: «Let us remember when we translate Homer, that night was to him something real, formidable and substantial, which comes to cover the earth as day departs» e Létoublon 1990, p. 368, n.8.

⁴⁵² Cf. Ferrini 1985, pp. 22-23: «Le espressioni temporali servono, più che a collocare un avvenimento precisamente nel tempo, a sottolineare un passaggio, a richiamare all'attenzione un fatto; rispondono ad esigenze di chiarezza espositiva per l'ascoltatore e per lo stesso poeta (non solo nel senso di aiuto per la memoria e di espediente tecnico, ma soprattutto come delimitazione di un evento nella catena narrativa), rendono percepibile un mutamento di scena, una prosecuzione nel tempo e nel racconto insieme».

⁴⁵³ Per la *working memory* ricordo ancora gli studi fondamentali: Bartlett 1974; Baddeley 1986, 1993; Cowan 2005; Pennisi-Perconti 2006, pp. 135-161. Per l'applicazione di alcuni aspetti delle scienze cognitive ai racconti e all'epica vd. Chafe 1980; Gary Miller 1982; Rubin 1995; Bakker 1997; Small 1997; Minchin 2001. Bakker offre ottimi studi combinando linguistica, scienze cognitive ed epica: vd. p.es. Bakker 2003; 2005; 2008.

⁴⁵⁴ Le transizioni marcate da indicazioni temporali segnano spesso svolte importanti nella narrazione, creando aspettative nell'uditorio.

Titono’, il suo ‘portare la luce a Zeus e agli dei’ o ‘portare la luce a immortali e mortali’, il suo ‘diffondere la luce su tutta la terra’.

Il fenomeno della fissazione dei versi di transizione, come il crearsi di tutti gli altri versi formulari, non è solo un fatto legato alla selezione operata dalla tradizione, ma è anche e soprattutto *un fatto cognitivo legato alla composizione orale*: la comodità di disporre di versi già precostituiti era di grande aiuto nel momento della composizione/esecuzione del canto, quando la *working memory* del cantore era sottoposta allo sforzo della *composition in performance*. La tradizione ha selezionato, perfezionato e mantenuto i versi utili ai processi cognitivi impiegati nella composizione e nella ricezione.

Il sorgere di Aurora introduce i temi più diversi, sebbene sia prevalente la sua connessione, come verso d’apertura, con temi quali l’*Assemblea* (come abbiamo visto attraverso lo studio dei temi) o il *Consiglio*.

Come per gli altri tipi di transizione che caratterizzano l’epica omerica⁴⁵⁵, anche le transizioni marcate da Aurora presentano delle caratteristiche costanti peculiari: un ben definito cambio di soggetto e/o di azione, il movimento di entrata in scena del nuovo soggetto e/o di uscita di scena del soggetto della sequenza narrativa che si conclude, la presenza di elementi riassuntivi, la formularità. Si vedano alcuni esempi di transizione fra temi diversi:

Dall’*Annunzio* alla *Supplica*:

A 493-496

Ἄλλ’ ὅτε δὴ ῥ’ ἐκ τοῖο δωδεκάτη γένετ’ ἠώς,
καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες
πάντες ἅμα, Ζεὺς δ’ ἦρχε· Θέτις δ’ οὐ λήθετ’ ἐφετμέων
παιδὸς ἐοῦ, ἀλλ’ ἦ γ’ ἀνεδύετο κῦμα θαλάσσης.

Odisseo è tornato dopo la missione presso Crise. All’arrivo della dodicesima Aurora gli dei tornano sull’Olimpo; Teti va a supplicare Zeus.

⁴⁵⁵ Transizioni marcate da avverbi e particelle che accompagnano il cambio di soggetto e/o di azione; marcate da espressioni di percezione; marcate da *if-not situations*; marcate dall’intervento del narratore. A queste transizioni ho dedicato uno studio approfondito nella tesi di laurea specialistica (Bugin 2010).

L'indicazione temporale avvia il nuovo tema, il tema della *Supplica*; si nota un ben definito cambio di ambientazione e il soggetto del nuovo tema, Teti, è ben definito e compie una sorta di entrata in scena emergendo dal mare e salendo sull'Olimpo. I versi che precedono la transizione presentano il ritorno di Odisseo dalla missione presso Crise e la descrizione di Achille irato, elemento che ricorda il tema precedente all'*Annunzio* – l'*Intervento divino* di Teti che consola il figlio – e che fa inoltre da raccordo e introduzione all'intervento di Teti.

Dal *Sogno* all'*Assemblea*:

B 48-51

Ἦὼς μὲν ῥα θεὰ προσεβήετο μακρὸν Ὀλυμπον
Ζηνὶ φῶος ἐρέουσα καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν·
αὐτὰρ ὃ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
κηρύσσειν ἀγορῆν δὲ κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς·

Il sogno ingannatore lascia Agamennone. Sorge Aurora sull'Olimpo, annunciando la luce agli dei, Agamennone convoca un'assemblea.

L'indicazione temporale segna una svolta importante nel corso della narrazione; benché il soggetto rimanga lo stesso, egli, al sorgere di Aurora, avvia una nuova azione.

Dall'*Assemblea* all'*Annunzio*:

H 381-382

ἠῶθεν δ' Ἰδαῖος ἔβη κοίλας ἐπὶ νῆας
τοὺς δ' εὔρ' εἰν ἀγορῆ Δαναοὺς θεράποντας Ἄρηος

Si è conclusa l'assemblea notturna dei Troiani; all'alba Ideo si reca dagli Achei e li trova in assemblea.

Questo è l'unico passo in cui il semplice termine ἠῶθεν è transizione fra temi. L'indicazione temporale è seguita subito dal nome del nuovo soggetto che avvia la nuova azione, compiendo altresì un movimento di entrata in scena.

Il verso 381 è una ripetizione del verso 372 ed è perciò elemento riassuntivo di ciò che avviene prima della transizione.

Dalla *Battaglia* all'*Assemblea*:

H 482-Θ 2

κοιμήσαντ' ἄρ' ἔπειτα καὶ ὕπνου δῶρον ἔλοντο.
Ἦὸς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν,
Ζεὺς δὲ θεῶν ἀγορὴν ποιήσατο τερπικέραυνος

Gli eroi dormono. Aurora dal peplo di croco stende la sua luce su tutta la terra; Zeus convoca l'assemblea degli dei.

In tale passo l'indicazione temporale segna un netto cambio di ambientazione ed è immediatamente seguita dal soggetto principale e ben definito del nuovo tema: Zeus.

Dal *Ritorno* alla *Battaglia*:

K 579-Λ 3

πλείου ἀφουκόμενοι λεῖβον μελιηδέα οἶνον.
Ἦὸς δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο
ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶος φέροι ἠδὲ βροτοῖσι·
Ζεὺς δ' Ἔριδα προΐαλλε θεὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν

Odisseo e Diomede tornano alle navi, dove si ristorano. Dal letto di Titono, sorge Aurora che porta la luce a dei e mortali e ha inizio una nuova battaglia⁴⁵⁶.

Anche in questo caso l'indicazione temporale segna in modo molto schematico la transizione fra un tema e il successivo, con il nome del soggetto (Zeus) che scatena la Lotta, soggetto ben definito e al primo posto nel verso.

Dalla *Supplica* all'*Intervento divino*:

T 1-3

Ἦὸς μὲν κροκόπεπλος ἀπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων
ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶος φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν·
ἠ δ' ἐς νῆας ἴκανε θεοῦ πάρα δῶρα φέρουσα.

Efesto ha accolto la supplica di Teti e ha fabbricato le armi per Achille. L'Aurora dal peplo di croco sorge da Oceano portando la luce a immortali e mortali. Teti porta le armi ad Achille.

⁴⁵⁶ A proposito di questi versi cf. Hainsworth 1991, p. 213: «Dawn is a natural starting-point for a new episode, cf. 2.48, 8.1, 19.1, though the habit of using dawn and nightfall (or rather retirement to bed) to articulate the narrative is more evident in the *Odyssey*, e.g. 2.1, 3.1, 5.1, 6.48, 7.1, 15.56, 16.1-2, 17.1, where there are more days of action».

Subito dopo l'indicazione temporale Teti, nuovo soggetto dell'*Intervento divino*, entra in scena avviando una nuova azione.

Il verso 3 riprende il termine del canto Σ, in cui Teti balza dall'Olimpo portando le armi fabbricate da Efesto.

Dal *Sogno* all'*Incontro*:

ζ 47-49

ἔνθ' ἀπέβη γλαυκῶπις, ἐπεὶ διεπέφραδε κούρη.
αὐτίκα δ' Ἥως ἦλθεν εὐθρονος, ἥ μιν ἔχειρε
Ναυικαάν εὐπεπλον· ἄφαρ δ' ἀπεθαύμας ὄνειρον

Atena lascia Nausicaa. Sorge Aurora dal bel trono e la fanciulla si sveglia.
Di lì a poco incontrerà Odisseo.

Dopo l'uscita di scena di Atena, soggetto del tema del *Sogno*, l'indicazione temporale marca il passaggio al tema dell'*Incontro*, il nuovo soggetto della nuova azione è subito ben definito: Nausicaa.

Il verso 47 riassume il verso 41.

Dall'*Ospitalità* al *Ritorno*:

μ 141-144

ὄψε κακῶς νεῖαι, ὀλέσας ἄπο πάντα ἐταίρους
ὣς ἔφατ', αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἦλυθεν Ἥως.
ἥ μὲν ἔπειτ' ἀνὰ νῆσον ἀπέστιχε δῖα θεάων
αὐτὰρ ἐγὼν ἐπὶ νῆα κιὼν ὄτρυνον ἐταίρους

Circe dà consigli a Odisseo. Arriva Aurora dal trono d'oro. Circe si allontana e Odisseo e i compagni salpano.

Subito dopo l'indicazione temporale, il soggetto del tema dell'*Ospitalità*, Circe, esce di scena, mentre Odisseo, nuovo soggetto assieme ai compagni del tema del *Ritorno*, avvia la nuova azione raggiungendo la nave.

L'elemento riassuntivo è costituito da ὣς ἔφατ' che ricapitola l'intero discorso fatto da Circe a Odisseo.

E ora una delle transizioni marcate da indicazione temporale più importanti nell'*Odissea*:

Dall'*Ospitalità* all'*Assemblea*⁴⁵⁷:

η 347-θ 2

παρ δὲ γυνὴ δέσποινα λέχος πόρρυνε καὶ εὐνήν.

Ἔμωσ δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥώς,

ὄρνυτ' ἄρ' ἐξ εὐνῆς ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο,

Odisseo va a dormire nel letto preparatogli dalle ancelle di Arete. Quando sorge Aurora dalle dita di rosa, Alcinoο, così come Odisseo, si alza dal letto; convoca poi l'assemblea dei Feaci.

L'indicazione temporale è seguita dalla prima azione del nuovo soggetto del nuovo tema: Alcinoο si alza dal letto per convocare un'*Assemblea*.

Ἔμωσ δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥώς⁴⁵⁸ è il verso di transizione marcato da indicazione temporale che ricorre più di frequente nell'*Odissea*⁴⁵⁹, nell'*Iliade* lo si ritrova invece solo due volte.

Come si è visto negli ultimi quattro esempi, l'indicazione temporale di Aurora marca sovente non solo l'inizio di un nuovo tema, ma anche l'inizio di un nuovo canto.

È possibile che la naturalezza della transizione tra *notte* e *giorno* abbia influenzato la divisione alessandrina dei canti⁴⁶⁰, ma è anche probabile che

⁴⁵⁷ A proposito di θ 1 cf. Hainsworth 1982, p. 249: «Tra le formule consistenti in un verso intero è una delle più comuni (22 volte). L'alba è il tempo appropriato per iniziare un nuovo episodio (cfr. V 1), ed è l'ora adatta per l'ἀγορή (cfr. II 1)». È interessante notare come un'*Assemblea* dall'esito del tutto infelice, disordinata e composta da uomini ubriachi si svolga invece al calar del sole in γ 137-152.

⁴⁵⁸ Lo stesso verso segna l'inizio del canto β; a proposito di β 1 cf. West 1981, pp. 243-244: «L'inizio del libro coincide con l'alba di un nuovo giorno: cfr. III, V, VIII, XVII; *Il.* VIII, XI, XIX. Questo verso è la più celebre tra le formule omeriche che indicano il sorgere del sole».

⁴⁵⁹ A 477; Ω 788; β 1; γ 404, 491; δ 306; 431, 576; ε 228; η 1; ι 152, 170, 307, 437, 560; κ 187; μ 8, 316; ν 18; ο 189; ρ 1; τ 428. A proposito di tale verso cf. Russo 1985, p. 156: «È probabilmente il verso omerico meglio ritenuto e più citato presso il 'pubblico comune', e a buon diritto: l'immagine è accattivante e l'assonanza nel greco è tale da colpire. Esso illustra perfettamente la natura conservatrice della dizione omerica: una volta trovata la maniera perfetta per dire qualcosa, la frase è adottata e ripetuta; non v'è timore del *cliché*».

⁴⁶⁰ Cf. de Jong 2001, p. 42: «The repeated sunsets and/or sunrises seem to have been employed, first by the singers and then by the Alexandrian book-dividers, to create natural pauses in the story». Per la divisione alessandrina cf. anche Passa 2008, p. 129. Cf. inoltre de Jong 1996, p. 27: «I conclude that the existing book-division is not always ideal, but not easy to replace either».

tale divisione fosse davvero la più comoda per un cantore e che egli terminasse davvero molti dei suoi canti facendo coricare i personaggi⁴⁶¹.

L'*Iliade* comprende complessivamente quattordici indicazioni del sorgere di Aurora⁴⁶², di cui tre sono poste all'inizio di canti (Θ, Λ, Τ), e quindici indicazioni temporali del tramonto del sole⁴⁶³, di cui quattro sono poste alla fine di canti (Α, Η, Θ, Ι).

L'*Odissea* comprende invece trentatré indicazioni del sorgere di Aurora⁴⁶⁴, sei delle quali sono poste all'inizio di canti (β, γ, ε, θ, π, ρ), e trenta indicazioni temporali del tramonto del sole⁴⁶⁵, nove delle quali sono poste alla fine di canti (α, β, γ, ε, η, π, ρ, σ, τ).

Dallo studio delle transizioni marcate da tale indicazione temporale è emerso che Omero dispone di un numero limitato di motivi che accompagnano il sorgere di Aurora, per esempio:

Β 48-49 Ἦὸς μὲν ῥα θεὰ προεβήετο μακρὸν Ὀλυμπον (Aurora sorge sull'Olimpo)

Ζηνὶ φῶς ἐρέουσα καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν (porta la luce a Zeus e agli dei)

Θ 1 Ἦὸς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἶαν (si stende su tutta la terra)

Λ 1-2 Ἦὸς δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο (si alza dal letto di Titono)

ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶς φέροι ἠδὲ βροτοῖσι (porta la luce a immortali e mortali)

⁴⁶¹ Cf. Russo 1985, pp. 220-221: «Sul piano tematico, è interessante osservare che tredici dei ventiquattro libri dell'*Odissea* terminano con gli attori che vanno a letto, trascorrono la notte, o vanno incontro all'alba. Tale 'cadenza' conclusiva fa supporre che molte volte la nostra divisione in libri riproduca delle unità di recitazione e – volendo andare più in là con le congetture – che questa recitazione avesse luogo la sera e preparasse inconsciamente l'uditorio ad andare a dormire».

⁴⁶² Α 477, 493; Β 48; Ζ 175; Θ 1; Λ 1; Τ 1; Ψ 109, 226-227; Ω 12-13, 31, 695, 785, 788.

⁴⁶³ Α 475, 605; Η 380, 465; Θ 485; Ι 713; Λ 730; Π 779; Σ 241; Ψ 58, 154; Ω 4-5, 351, 675, 713.

⁴⁶⁴ β 1; γ 1, 404, 491; δ 306, 431, 576; ε 1, 228, 390; ζ 48; θ 1, 176, 152, 170, 307, 437, 560; κ 144, 187, 541; μ 8, 142, 316; ν 18; ξ 502; ο 56; 189, 495; ρ 1; τ 428; υ 91; ψ 347-348.

⁴⁶⁵ α 423; β 388; γ 138, 329, 487, 497; ε 225, 492; ζ 321, η 289, 346; θ 417; ι 58, 168, 336, 558; κ 185, 478; λ 12; μ 31; ν 17, 35; ο 185, 296, 471; π 220; ρ 606; σ 306; τ 426; φ 226.

T 1-2 Ἦὸς μὲν κροκόπεπλος ἀπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων (Aurora sorge dall'Oceano)
ῥγνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶς φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν (porta la luce a immortali e mortali)

Si tratta di versi generalmente formulari e ricorrenti: come già si è affermato, quando Omero vuole esprimere il sorgere di Aurora aggiungendovi una caratteristica, tende a usare sempre le stesse espressioni, talvolta con qualche minima variazione. Celebre è il caso del verso formulare 'Aurora dalle dita di rosa': ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς. La formula ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς ricorre cinque volte nell'*Iliade* e ventidue volte nell'*Odissea* e presenta solo cinque variazioni.

Θ 175 ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτῃ ἐφάνη ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς. In questo caso varia perché è legata a un'altra indicazione temporale, il passare di nove giorni e la svolta al decimo. La variazione è necessaria.

I 707 αὐτὰρ ἐπεὶ κε φανῆ καλῆ ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς. Anche in questo caso la variazione è necessaria perché l'idea da esprimere è diversa. Il verso è inserito in un discorso diretto di Diomede che esorta gli Achei a lottare, *dopo che* sarà sorta Aurora.

Ψ 109 μυρομένοισι δὲ τοῖσι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς. L'Aurora sorge sugli Achei *che piangono Patroclo*.

ε 121 ὥς μὲν ὅτ' Ὠρίων' ἔλετο ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς. L'espressione è inserita in un discorso diretto di Calipso, la quale si lamenta del fatto che gli dei sono invidiosi degli immortali che giacciono con i mortali, come lo furono di Aurora e Orione.

ψ 241-242 καὶ νύ κ' ὀδυρομένοισι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἦὸς, / εἰ μὴ ἄρ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη. La formula è inserita in un altro tipo di transizione: una *if-not situation*⁴⁶⁶. Atena prolunga la notte, impedendo ad Aurora di sorgere mentre Odisseo e Penelope piangono abbracciati,

⁴⁶⁶ Cf. de Jong 2001, p. xiv: «'if-not situation': 'there X would have happened, if Y had *not* intervened'». Cf. anche de Jong 1987, pp. 68-81 e Morrison 1992, p. 67: "The apodosis always comes first, introduced by καὶ νύ κεν or ἔνθα κεν, while the protasis begins εἰ μὴ or εἰ μὴ ἄρ. The verb is usually aorist [...]. They often appear at critical junctures in the narrative as momentous events are averted at the last moment, thus providing excitement for those hearing a traditional story».

permettendo così all'eroe di unirsi con la sua sposa e di raccontarle le sue avventure.

In nessuno di questi cinque casi Omero avrebbe potuto usare il verso formulare ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως. Le variazioni sono necessarie perché le idee da esprimere sono diverse dal semplice concetto del sorgere del giorno. Quando non sono necessarie e l'idea da esprimere è solo 'e quando sorse Aurora dalle dita di rosa', egli adopera sempre la stessa formula, senza alcuna variazione.

Come si è potuto vedere, le transizioni omeriche sono in genere estremamente brevi e schematiche, con nuovi soggetti e nuove azioni sempre ben definiti, presentano sovente movimenti di uscita ed entrata in scena dei soggetti dei temi che si concludono e che si avviano, i versi sono in gran parte formulari e non mancano elementi riassuntivi.

4.2.2. *Confronto con Apollonio Rodio e con Quinto Smirneo*

In modo del tutto diverso si comportano i poeti che compongono a tavolino, servendosi della scrittura.

Le espressioni per Aurora di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo, per esempio, sono l'una diversa dall'altra, anche quando esprimono lo stesso concetto⁴⁶⁷; anche Apollonio e Quinto, come Omero, utilizzano una serie di 'motivi' legati al sorgere del giorno, alcuni dei quali volutamente imitano e ricordano le espressioni omeriche.

Per Apollonio Rodio: l'Aurora si leva sui monti; l'Aurora rischiarà il cielo ed espande la sua luce sulla terra; l'Aurora trova gli uomini al lavoro; l'Aurora risplende sulle speranze degli eroi; l'Aurora diffonde la sua luce sulla terra; l'Aurora tocca i confini del cielo; l'Aurora illumina la rotta; l'Aurora dissipa la notte, ridono spiagge e sentieri; l'Aurora sorge.

⁴⁶⁷ Versi legati al sorgere di Aurora in Apollonio Rodio: *Argonautiche* 1.519-523; 1.1280-1283; 2.1006-1008; 2.1285; 3.1223-1224; 4.183-184; 4.885-887; 4.979-981; 4.1170-1175; 4.1713-1717. Versi legati al sorgere di Aurora in Quinto Smirneo: *Postomeriche* 1.137-141; 1.830; 2.1-4; 2.182-191; 2.665-666; 3.3; 3.664-668; 4.72-77; 5.394-395; 5.663-6.6; 6.190-192; 6.651-7.5; 7.252-254; 7.399-401; 7.734-8.4; 8.504-9.4; 9.67-68; 9.432-435; 9.528-531; 11.329-334; 12.116-119; 12.352-354; 12.562-14.4; 14.227-331.

Per Quinto Smirneo: l'Aurora si leva da Oceano; l'Aurora si leva dal letto di Titono; l'Aurora si leva al di sopra delle montagne; l'Aurora fa impallidire le stelle; l'Aurora dissipa la notte; l'Aurora espande la sua luce sul mondo; la terra e l'Etere sorridono al suo arrivo; Aurora sorge mentre i mortali tornano ai loro compiti.

Se si confrontano i modi in cui tali motivi vengono espressi dal poeta di Rodi e da quello di Smirne, si nota chiaramente la loro volontà di variare i termini ogni volta che si ripresenta lo stesso motivo⁴⁶⁸.

Per fare un esempio, si consideri il motivo del giorno che sorge sui monti, idea che ricorre due volte in Apollonio Rodio e tre volte in Quinto Smirneo, ecco come lo esprimono.

4.2.3 *Argonautiche*

1.518-523

αἰθομέναις, ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμῶντο.
Αὐτὰρ ὅτ' αἰγλήεσσα φαινοῖς ὄμμασιν Ἥως
Πηλίου αἰπεινὰς ἶδεν ἄκριας, ἐκ δ' ἀνέμοιο
εὐδίοι ἐκλύζοντο τινακκομένης ἀλὸς ἀκταί,
δὴ τότε ἀνέγρετο Τίφους, ἄφαρ δ' ὀρόθυνεν ἐταίρους
βαινέμενά τ' ἐπὶ νῆα καὶ ἄρτύνασθαι ἐρετμά.

Gli eroi finiscono il sacrificio e dormono. Quando la fulgida Aurora posa i suoi occhi splendenti sulle alte cime del Pelio e si stagliano nel sereno i promontori battuti dalle acque mosse dal vento, allora Tifi si desta e spinge i compagni a salpare.

La transizione è molto lunga ed elaborata, i versi non sono riassuntivi e nemmeno formulari.

3.1221-1225

Αἰκονίδην δ' ἦτοι μὲν ἔλεν δέος, ἀλλὰ μιν οὐδ' ὄϊς
ἐντροπαλιζόμενον πόδες ἔκφερον, ὄφρ' ἐτάροισι
μίκτο κιών. ἦδη δὲ φῶος νιφόμενος ὑπερθεῖν
Καυκάσου ἠριγενῆς ἠὲ βάλεν ἀντέλλουσα·
καὶ τότε ἄρ' Αἰήτης περὶ μὲν στήθεσσιν ἔεστο

⁴⁶⁸ Per la varietà dei termini in Quinto Smirneo vd. anche Appel 1993.

Giasone è terrorizzato da Ecate, ma prosegue nel cammino e giunge dai compagni: già l'Aurora figlia del Mattino sorge illuminando le cime del Caucaso. Eeta si arma.

Aurora non marca l'inizio di una nuova sezione narrativa con Eeta come protagonista, ma la fine di quella di Giasone, è semplice informazione e non più transizione. I versi non sono riassuntivi e nemmeno formulari.

Il motivo del sorgere del giorno in Apollonio Rodio è dapprima associato al suo posare gli occhi sulle cime del Pelio e allo stagliarsi nel sereno dei promontori battuti dalle acque mosse dal vento, poi al suo sorgere illuminando le cime del Caucaso.

La diversità è evidente, come è evidente per tutti gli altri sorgere di Aurora in Apollonio⁴⁶⁹:

1.1280-1283 ἤμος δ' οὐρανόθεν χαροπὴ ὑπολάμπεται ἠώς / ἐκ περάτης ἀνιοῦσα, διαγλαύσσει δ' ἀταρποί / καὶ πεδία δροσόεντα φαεινῇ λάμπεται αἴγλη / τῆμος τοῦργ' ἐνόησαν αἰδρεῖται λιπόντες

2.1006-1008 ὄνον ἀμείβονται βιοτήριον· οὐδέ ποτέ σφιν / ἠὼς ἀντέλλει καμάτων ἄτερ, ἀλλὰ κελαινῇ / λιγνύει καὶ καπνῷ, κάματον βαρὺν ὀτλεύουσιν

2.1285 ἠὼς δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐλδομένοισι φαάνθη

4.183-184 Ἦὼς μὲν ῥ' ἐπὶ γαῖαν ἐκίδνατο, τοὶ δ' ἐς ὄμιλον / ἴξον. θάμβησαν δὲ νέοι μέγα κῶας ἰδόντες

4.885 Ἦμος δ' ἄκρον ἔβαλλε φαεσφόρος οὐρανὸν ἠὼς

4.981 ἠὼς ἠριγενῆς φέγγος βάλε νισσομένοισιν

4.1170-1175 Ἦὼς δ' ἀμβροσίοισιν ἀνερχομένη φαέεσσι / λῦε κελαινὴν νύκτα δι' ἠέρος, αἶ δ' ἐγέλασσαν / ἠιόνες νήσοιο καὶ ἐρρήεσσαι ἄπαθεν / ἀτραπιτοὶ πεδίων, ἐν δὲ θρόος ἔσκεν ἀγυιαῖς· / κίνυντ' ἐνναέται μὲν ἀνὰ πτόλιν, οἱ δ' ἀποτηλοῦ / Κόλχοι Μακρυδίης ἐπὶ πείρασι χερνήσοιο

4.1713-1714 ἔνθ' εὐνάς ἐβάλοντο καὶ ἔσχεθον. αὐτίκα δ' ἠὼς / φέγγεν ἀνερχομένη, τοὶ δ' ἀγλαὸν Ἀπόλλωνι

4.2.4 *Postomeriche*

1.830-2.1-4

τέρποντ' ἐν θαλίης μέχρις Ἦῶ δῖαν ἰκέσθαι.
Αὐτὰρ ἐπεὶ κορυφὰς ὀρέων ὑπὲρ ἠχηέντων
λαμπρὸν ὑπὲρ φάος ἦλθεν ἀτειρέος ἠελίοιο,

⁴⁶⁹ Per un confronto fra *Argonautiche* e poemi omerici cf. Knight 1995.

οἱ μὲν ἄρ' ἐν κλισίησιν Ἀχαιῶν ὄβριμοι υἷεσ
γήθεον ἀκαμάτῳ μέγ' ἐπευχόμενοι Ἀχιλῆϊ·

Gli Achei banchettano fino all'alba. Sulla cima dei monti appare la chiara luce del sole. Gli Achei festeggiano ancora.

Vi è da notare che una transizione così importante – unisce infatti due libri – non presenta alcuna variazione di motivi fra i temi che lega: gli Achei continuano a banchettare. Viene ripreso lo stesso soggetto che compie la stessa azione e non si sposta; i versi non sono riassuntivi e nemmeno formulari. Le costanti delle transizioni omeriche qui non si presentano.

2. 182-191

Ἦμος δ' ἠλιβάτων ὀρέων ὑπερέσσυται ἄκρῳ
λαμπρὸς ἀν' οὐρανὸν εὐρὺν Ἐωσφόρος, ὅς τ' ἐπὶ ἔργον
ἦδ' ἄλλ' ἀκρόσσοντας ἀμαλλοδετῆρας ἐγείρει,
τῆμος ἀρήιον υἷα φασεφόρου Ἥριγενείης
ὑστάτος ὕπνος ἀνήκεν· ὃ δ' ἐν φρεσὶ κάρτος ἀέζων
ἦδη δυσμενέεσσι λιλαίετο δηριάσθαι·
Ἦὼς δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἀνήιεν οὐκ ἐθέλουσα.
Καὶ τότε Τρῶες ἔσαντο περὶ χροῖ δῆια τεύχη,
τοῖσι δ' ἄμ' Αἰθίοπέεσ τε καὶ ὀππόσα φῦλα πέλοντο

Gli dei dormono. Sulla cima dei monti balza Eosforo che sveglia i mietitori facendoli tornare all'opera. Il figlio di Aurora si sveglia per affrontare i nemici. Aurora sorge malvolentieri dal cielo. Troiani ed Etiopi si armano.

L'espressione della luce che si spande sui monti è totalmente diversa dalla precedente; l'espressione è inoltre particolarmente elaborata rispetto alle transizioni omeriche.

9.528-531

αὐτὰρ ὃ γ' ἀσπασίως κατελέξατο μέχρις ἐς ἠῶ.
Νύξ δ' ἀνεχάσκατο δῖα, φάος δ' ἐρύθηνε κολώνῃ
ἠελίου· καὶ πάντα βροτοὶ περιποίπνουσ ἔργα.
Ἄργεῖοι δ' ὀλοοῖο μέγ' ἰέμενοι πολέμοιο,
οἱ μὲν δούρατα θῆγον εὐζῶα, τοὶ δὲ βέλεμνα,

Filottete dorme fino all'Aurora. La notte si ritira, i monti si tingono di rosso alla luce del sole. I mortali tornano all'opera. Gli Achei affilano le armi.

Anche questa volta l'idea del giorno che sorge sui monti è espressa in modo totalmente diverso dalle precedenti; Aurora non è menzionata, se non nell'anticipazione.

Il motivo del sorgere del giorno sulle montagne è dapprima associato alla luce del sole sulle cime (2.1), poi all'apparizione della Stella del mattino (2.183) e in 9.529 vi è una forma nuova con le cime arrossate dai primi raggi del sole⁴⁷⁰.

Lo stesso accade con le altre idee che Quinto vuole esprimere: non lo fa mai usando le stesse parole⁴⁷¹. Se adopera qualche formula, essa va generalmente dalla dieresi bucolica a fine verso ed esprime la stessa idea. Si confrontino i seguenti passi che esprimono il semplice concetto del sorgere del giorno:

- 1.138 Ἄλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐπόρουσε ῥοδόσφυρος Ἥριγένεια
2.189 Ἥως δ' οὐρανὸν εὐρὸν ἀνήιεν οὐκ ἐθέλουσα
3.1 Αὐτὰρ ἐπεὶ φάος ἦλθεν ἐυθρόνου Ἥριγενείης (T₂)⁴⁷²
4.75, 7.1, 9.1, 9.67 ἔγρευτο δ' Ἥως (B₂)
6.191, 9.434 Αὐτὰρ ἄμ' ἠοῖ (B₂)
7.253 Ἥως δ' εἰκανέβη μέγαν οὐρανόν
7.400 Θεσπεσίη δὲ πρὸς οὐρανὸν ἦλυθεν Ἥως
12.352 ἐπήλυθεν Ἥριγένεια.

Se l'idea rimane la medesima, diversamente da quanto accade in Omero, così come in Apollonio anche in Quinto Smirneo la forma cambia⁴⁷³; solo

⁴⁷⁰ Cf. Vian 1959, p. 178: «Il est de règle pour un poète épique de saluer au début du jour la venue de l'aurore 'aux doigts de rose'. QS n'a garde de l'oublier; mais, au contraire d'Homère, il n'emploie jamais la même expression». Per l'Aurora come personaggio attivo in Quinto Smirneo cf. Gotia 2007.

⁴⁷¹ Si veda anche come QS esprime il concetto del giorno che si leva da Oceano: 5.395 Καὶ τότε ἀπ' Ὠκεανοῦ κίεν χροσῆνιος Ἥως, 6.1-5 Ἥως δ' Ὠκεανοῦ ῥόον καὶ λέκτρα λιποῦσα / Τιθωνοῦ προέβη μέγαν οὐρανόν, ἀμφὶ δὲ πάντη / κίδνατο παμφανόωσα, γέλασσε δὲ γαῖα καὶ αἰθήρ / τοῖ δ' εἰς ἔργα τράποντο βροτοὶ ῥεῖα φθινύθοντες, / ἄλλοι δ' ἀλλοίοισιν ἐπώχοντ', 11.330-332 Ἥμος δ' Ὠκεανοῦ ῥοὰς ὑπερήλασεν Ἥως / ἵππους μαρμαίροντας, ἀνέγρευτο δ' ἔθνεα φωτῶν, 14.1-2 Καὶ τότε ἀπ' Ὠκεανοῦ θεὰ χροσῶθρονος Ἥως / οὐρανὸν εἰκανόρουσε, Χάος δ' ὑπεδέξατο Νύκτα. Si noti, oltre alla varietà, anche la complessità di alcune espressioni, come 6.1-5 in cui sono espressi più concetti legati al sorgere del giorno.

⁴⁷² QS: 2.592; 4.161. Formula non presente in Omero.

⁴⁷³ Nella stessa sede metrica si può leggere infatti: 6.3 γέλασσε δὲ γαῖα καὶ αἰθήρ, 14.229 φάνη δ' ἄρα γαῖα καὶ αἰθήρ (non presenti in Omero). 1.138 ῥοδόσφυρος Ἥριγένεια, 3.1 ἐυθρόνου Ἥριγενείης (non presenti in Omero). 5.395 χροσῆνιος Ἥως, 14.1 χροσῶθρονος

qualche formula breve è ripetuta: ἔργετο δ' ἠώς (4.75; 7.1; 9.1; 9.67; cf. 11.330-331); αὐταρ ἄμ' ἠοῖ (6.191; 9.434). La prima formula non si legge mai in Omero, la seconda è attestata solo due volte (H 331; π 2)⁴⁷⁴. In Quinto Smirneo le formule, che esprimono la stessa idea e possono essere seguite dai motivi più vari, sono equivalenti e occupano la stessa parte di verso (B₂).

Le espressioni e le formule usate da Quinto – e da Apollonio nel corso della sua opera –, che pure nel complesso presenta una densità formulare abbastanza considerevole (29% circa)⁴⁷⁵, sono diverse da quelle omeriche, come visto in Apollonio anche i motivi di Quinto sono generalmente lunghi, articolati, ornati. Essi trovano dei sostituti per le più tipiche formule omeriche, per esempio ἄλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐπόρουσε ῥοδόσφυρος Ἡριγένεια per sostituire ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος ἠώς, le loro aree di transizione sovente non presentano le caratteristiche costanti proprie dei versi omerici, le loro sequenze narrative non sono composte da motivi generalmente fissi e formulari, quando vi sono formule, esse sono rare, prevalentemente equivalenti e concentrate nel secondo emistichio dell'esametro, molto di frequente dopo la dieresi bucolica. Non vi è economia nell'epica di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo; i loro versi talvolta imitano i versi tradizionali di Omero, ma non sono tradizionali⁴⁷⁶. Non sono schematici, spesso non presentano nuovi soggetti e/o nuove azioni ben definite, non si notano movimenti di uscita di scena o di entrata in scena, non si colgono elementi riassuntivi né ripetitivi.

⁴⁷⁴ ἠὼς (solo l'ultima presente in Omero: ξ 502 κείμην ἀπακίως, φάε δὲ χρυσόθρονον ἠὼς). Cf. Vian 1959, p. 178: «Quand l'idée demeure, c'est la forme qui change».

⁴⁷⁴ Presente due volte in Omero, senza αὐτάρ e in altra posizione: H 331 τὼ σε χρῆ πόλεμον μὲν ἄμ' ἠοῖ παῦσαι Ἀχαιῶν, π 2 ἐντύνοντ' ἄριτον ἄμ' ἠοί, κηαμένω πῦρ.

⁴⁷⁵ Cf. Cantilena 2001, p. 69: «Ora, la densità formulare di Omero è stata calcolata al 57,5%. Quella di Quinto, del 29%, è un valore nettamente inferiore». Cf. anche Pavese – Boschetti 2003, p. 43. Cf. James 2005, p. 369: «Quintus' narrative technique also resembles the Homeric in the use of sense units repeated with variation, especially in battle sequences, but unlike Homer he mostly avoids precisely repeated lines».

⁴⁷⁶ Cf. Cantilena 2001, pp. 68-69: «L'abbondanza di formule non è stata selezionata dalla tradizione, dunque essa manifesta soltanto il desiderio di Quinto di imitare lo stile omerico. [...] Egli non è dunque – ovviamente – un poeta tradizionale, ma semmai un poeta tradizionalista. Chi vive in una tradizione la porta avanti, i tradizionalisti invece, che restano fermi al passato, la bloccano: essi sono il vero segno che la tradizione è morta».

L'economia formulare, ossia l'utilizzare una sola formula per esprimere un determinato concetto in una data sede metrica, la schematicità, la ripetizione degli stessi motivi negli stessi temi, le costanti variazioni di soggetto e azione da un tema all'altro, lo spostarsi dei personaggi, gli elementi riassuntivi, il disporre di limitati e piuttosto semplici tipi di transizione, sono tutte caratteristiche della composizione orale e fenomeni che, oltre alla selezione operata dalla tradizione, trovano una spiegazione di natura cognitiva: facilitavano il più possibile in un contesto orale il processo della *composition in performance*, le cui conseguenze sono dunque ancora ben evidenti nei testi omerici, benché siano pervenuti scritti.

4.3 Transizioni

I temi o le sequenze narrative sono di entità e lunghezza variabili e le transizioni sono utili segnali per individuarne i confini⁴⁷⁷.

Il tema è un blocco narrativo fondamentale per l'ulteriore sviluppo della vicenda, di dimensioni variabili ma di significato unitario, caratterizzato da un nuovo soggetto e/o da un nuovo tipo di azione rispetto al tema precedente, articolato in sequenze di unità significative minori (i motivi) e discreto, introdotto e concluso da versi di transizione.

Le transizioni sono gli snodi della narrazione, le strutture che permettono lo sviluppo e l'articolazione del racconto per temi o sequenze.

Le transizioni fra temi nell'*Iliade* e nell'*Odissea* presentano degli elementi costanti o ricorrenti⁴⁷⁸: introducono un nuovo soggetto e/o una nuova azione e prevedono generalmente che il soggetto del tema precedente esca di scena e, quasi sempre, che il nuovo soggetto compia un movimento per entrare in scena; il narratore, facendo muovere i personaggi, muta i luoghi in cui si svolgono le azioni e, spostando l'attenzione sui nuovi soggetti, cambia

⁴⁷⁷ Cf. Bozzone 2005, pp. 22-23: «Non bisogna aspettarsi che questi episodi siano sempre larghe unità tematiche. *La loro dimensione va dalla quindicina alle poche centinaia di versi. E la loro individuazione non si basa sul senso, ma sulle giunture e discontinuità rilevabili a livello della coesione*». [Mio il corsivo.]

⁴⁷⁸ Per un approfondimento sulle caratteristiche costanti delle transizioni cf. § 4.3.1.

spesso anche il contesto temporale in cui si sviluppa il nuovo tema⁴⁷⁹. Ogni transizione introduce o presenta un nuovo soggetto, che quasi sempre compie uno spostamento, e/o una nuova azione ben definiti e ha funzione e spiegazione anche cognitiva, basata sul funzionamento della *working memory*, sul perché il rapsodo utilizzi degli elementi ricorrenti o costanti nel corso dei passaggi fra temi o sezioni del racconto⁴⁸⁰.

La principale funzione delle tecniche di transizione nelle conversazioni e nelle narrazioni orali è proprio quella di congiungere due parti, grandi o piccole, del testo⁴⁸¹. Vi sono poi altre funzioni cognitive proprie delle transizioni, esse permettono alla mente di prendere tempo, di ricordare a emittente e ricevente, se riassuntive, quanto è stato detto e generalmente sono automatismi del linguaggio o termini ed espressioni fissi.

La loro eventuale funzione di ricapitolazione serve spesso per riprendere il filo del discorso, se lo si era perduto per esempio a causa di divagazioni, digressioni. La nostra mente ricorda meglio una serie di informazioni di cui aveva momentaneamente perso il filo conduttore se ritorna al punto di partenza della sezione discorsiva interrotta; molte transizioni presenti

⁴⁷⁹ Cf. Bozzone 2005, p. 25: «È proprio il cambiamento degli elementi “costitutivi” della nostra idea di scena che causa il passaggio da una scena all’altra. È come se la nostra memoria di lavoro fosse costituita da una tabella di questo tipo: Luogo - Tempo - Attori - Azione (principale). Quando tutti i terminali sono saturati, se arrivano nuove informazioni, bisogna cancellarla e riempirla daccapo. E questo corrisponde a visualizzare una “nuova” scena. [...] La maggior parte dei passaggi di scena, tuttavia, non comporta il cambiamento di tutti i terminali. Normalmente, ne cambiano uno o due. Le combinazioni possibili sono molte. Tra le più comuni, ad esempio, è che cambi l’azione principale e rimanga un attore, o che cambi l’attore e restino il luogo e il tempo. Se però, al massimo livello di difficoltà, gli elementi dovessero cambiare tutti o quasi, non si tratterà più semplicemente del passaggio da una scena a un’altra, ma del passaggio da un episodio a un altro».

⁴⁸⁰ Cf. Bozzone 2005, p. 53: «Lo spartiacque è uno soltanto: che il discorso orale, a differenza dello scritto, deve fare i conti con la limitatezza della memoria di lavoro -di chi parla, e di chi ascolta-. La discriminante, in questo senso, è principalmente il tempo. L’oralità è profondamente ancorata nella situazione della sua produzione, e di questa situazione porta i segni più di quanto non faccia lo scritto [...] L’esistenza della memoria di lavoro è un punto di partenza molto fecondo. In un certo senso, contiene in sé gli altri problemi. Ammettendone la capacità limitata, possiamo prevedere due serie di fenomeni: a) tracce di questa limitatezza nel discorso prodotto; b) espedienti per superarla».

⁴⁸¹ Cf. Rubin 1995, p. 15: «In general, oral traditions tell organized, coherent stories».

nell'*Iliade* e nell'*Odissea* fungono così anche da breve ricapitolazione per cantore e uditorio⁴⁸². Per esempio:

E 274-276

> Ὠς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
τὸ δὲ τάχ' ἐγγύθεν ἦλθον ἐλαύνοντ' ὠκέας ἵππους.
τὸν πρότερος προέειπε Λυκάονος ἀγλαὸς υἱός·

Colloquio >⁴⁸³ Aristeia

Stenelo vede Enea e Pandaro muovere contro Diomede e avvisa il Tidide, consigliandogli la fuga. Diomede risponde in modo fermo: non fuggirà, ma affronterà i due nemici; invita poi Stenelo a rubare i cavalli di Enea, in caso di vittoria.

Il *Colloquio* tra i due occupa circa quaranta versi; il verso riassuntivo Ὠς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον serve al cantore per ricapitolare l'intero colloquio in un solo verso per poi passare al tema dell'*Aristeia* di Diomede. Se l'uditorio si fosse distratto durante la narrazione del colloquio fra Stenelo e Diomede, il verso riassuntivo serviva a segnalare la conclusione della sezione dialogica e l'avvio di una nuova e diversa azione.

La mente del rapsodo inoltre, utilizzando il verso riassuntivo in modo automatico grazie alla *working memory*, riusciva a prendere il tempo necessario per pensare già a cosa narrare nei versi successivi.

Le transizioni nell'epica omerica hanno poi altre importanti funzioni, come quella narrativa: non si tratta cioè di semplici elementi di congiunzione, ma di versi che *fanno parte dei temi* e che raccontano qualcosa integrandosi nella narrazione⁴⁸⁴. Per esempio:

⁴⁸² Cf. Rubin 1995, pp. 175-176: «Pieces from oral traditions are recalled serially, from beginning to end. What is recalled early in the piece can be used to cue later recall; the 'running start' provides 'extra stimulation' or 'reminders', increasing cue-item discriminability». Rubin (p. 176) sostiene inoltre che le parole che iniziano e finiscono una data sequenza sono quelle meglio ricordate.

⁴⁸³ Adotto questo simbolo per segnalare le transizioni.

⁴⁸⁴ Cf. Notopoulos 1951, p. 87: «The extension of a poem over two weeks in the process of narration calls, as we shall see, for devices on the part of the poet to tie together the *disjecta membra* of recitation» e p. 88: «He must create devices to overcome the gaps caused in the continuity by parataxis and by interruptions in oral composition. The oral poet, as he made a transition from a short story occupying one night's recitations, to a story whose narration extended over many days, evolved certain devices to bind together the parts of his story».

B 1-2

> ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἵπποκορυσταὶ
εὖδον παννύχιοι, Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος,

Assemblea > Intervento divino

Gli dei, dopo una movimentata assemblea, vanno a coricarsi. Immortali e mortali dormono, ma Zeus non ci riesce perché medita in cuore come onorare Achille oltraggiato. La transizione, che riassume il fatto che gli dei si erano coricati alla fine di A e che segna il passaggio fra due canti, si integra perfettamente nella narrazione.

Le transizioni sono inoltre in grado di creare *suspense*:

E 311-313

> Καί νύ κεν ἔνθ' ἀπόλοιτο ἄναξ ἀνδρῶν Αἰνείας,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη
μήτηρ, ἥ μιν ὑπ' Ἀγκίρη τέκε βουκολέοντι·

Aristeia > Intervento divino

Enea viene colpito da un masso gigantesco lanciatogli contro da Diomede; il masso gli fracassa ossa e tendini, gli lacera la carne, Enea sviene e sta per morire ucciso da Diomede. Proprio quando l'*oïme* sembra irrimediabilmente compromessa e sta per essere violata con la morte di Enea, il cantore fa intervenire Afrodite. Enea si salva e il pubblico, dopo un brivido di paura o scandalo, può tirare un sospiro di sollievo.

Cf. Gary Miller 1982, p. 90: «The *Iliad* is the result of long and careful planning. In it the single episodes are not placed one after the other in loose sequence, but there are integrating elements in an organized structure». Alcune transizioni sono veri e propri motivi, cf. Camerotto 2009, p. 39, n. 7. Cf. Bozzone 2005, p. 22: «La cosa difficile nel segmentare questi episodi è che, il più delle volte, essi sono sfumati uno nell'altro. [...] Quello che ne risulta è una catena di unità lievemente sovrapposte. La continuità è perseguita in questo modo a livello della trama», p. 36: «Non bisogna pensare che l'accostamento di scene ed episodi sia fatto rozzamente, giustapponendo blocchi eterogenei di racconto. Chiunque produca un testo si pone continuamente il problema della coesione. E, come già accennato, la coesione interviene dove la coerenza si assottiglia» e p. 42: «Ci si aspetta che i passaggi di episodio siano un evento piuttosto significativo, ma non è sempre così. Alcuni, a una prima lettura, possono persino sfuggire».

Poiché univano temi ricorrenti e quindi erano esse stesse ricorrenti, le transizioni si possono suddividere in tipi limitati⁴⁸⁵; alcune si legano strettamente al tema che introducono; molte predispongono nell'uditorio un determinato atteggiamento, per esempio:

H 464-467

> Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
δύετο δ' ἥλιος, τετέλεστο δὲ ἔργον Ἀχαιῶν,
βουφόνεον δὲ κατὰ κλισίας καὶ δόρπον ἔλοντο.
νῆες δ' ἐκ Λήμνιοι παρέεταν οἶνον ἄγουσαι

Assemblea > Sacrificio

Alla fine del canto H (v. 465) il sole tramonta e gli Achei si preparano a prendere il pasto. L'uditorio sapeva bene che con tutta probabilità, fino al sorgere di Aurora non sarebbe più successo nulla di particolarmente grave o spettacolare e che gli eroi sarebbero andati a dormire; la tensione narrativa si stemperava.

H 482-Θ 2

κοιμήσαντ' ἄρ' ἔπειτα καὶ ὕπνου δῶρον ἔλοντο.
> **Ἦὼς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν**,
Ζεὺς δὲ θεῶν ἀγορῆν ποιήσατο τερπικέρανος

Sacrificio > Assemblea

Gli eroi, come era prevedibile, alla fine del canto H vanno a dormire. Col sorgere d'Aurora si ridestava anche l'attenzione dell'uditorio, rilassatosi alla fine del canto precedente. Da notare che il sorgere dell'Aurora non di rado segna, come qui, la transizione al tema dell'*Assemblea*.

B 484-494

> **Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι** Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοῖρανοι ἦσαν·
πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴεν,

⁴⁸⁵ Cf. Ong 1986, p. 46: «Omero cuciva assieme parti prefabbricate».

φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
θυγατέρες μνηαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
ἄρχουε αὖ νηῶν ἐρέω νῆάε τε προπάεαε.
Βοιωτῶν μὲν Πηνέλεωε καὶ Λήϊτοε ἦρχον

Rassegna dell'esercito > Catalogo

Le transizioni marcate dall'invocazione alla/e Musa/e e dall'intervento del narratore segnano il passaggio a un tema spettacolare, che richiede una grande abilità da parte del rapsodo. Servivano a destare l'attenzione dell'uditorio. Questo tipo di transizione, raro, occorre infatti prima di *Cataloghi*, liste di nomi nel corso di una *Battaglia* o di una *Aristeia* e passi particolarmente impegnativi.

Infine, le transizioni sono generalmente molto formulari e presentano inoltre alcuni altri elementi ricorrenti o costanti come parti riassuntive, cambio di soggetto e/o di azione, movimento di uno o più personaggi.

Omero utilizza le tecniche di transizione per legare assieme temi ma anche parti del racconto più brevi⁴⁸⁶. Per esempio le articolazioni dei dialoghi:

A 544-551

Τὴν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·

«Ἴη, μὴ δὴ πάνταε ἐμοῦε ἐπιέλπεο μύθοε
εἰδήσειν· χαλεποὶ τοὶ ἔεοντ' ἀλόχῳ περ εἰούση·
ἀλλ' ὄν μὲν κ' ἐπιεικὲε ἀκουέμεν, οὔ τιε ἔπειτα
οὔτε θεῶν πρότεροε τόν γ' εἴεεται οὔτ' ἀνθρώπων·
ὄν δέ κ' ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθελῶμι νοῆσαι,
μὴ τι σὺ ταῦτα ἕκαετα διείρεο μηδὲ μετάλλα.»

Τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα βοῶπιε πότνια Ἴη·

«αἰνότατε Κρονίδη, ποῖον τὸν μῦθον ἔειπεε;
[...]».

Il tema da cui il frammento di dialogo è tratto è quello dell' *Assemblea* degli dei in A 531-611. Formule di transizione simili vi sono però

⁴⁸⁶ La mia tesi si occupa principalmente solo delle transizioni fra temi o fra grandi sequenze narrative, ma le transizioni sono ovviamente presenti anche nelle parti minori della narrazione.

regolarmente in ogni dialogo dei poemi omerici e segnano il passaggio dall'enunciazione di un personaggio a quella dell'altro⁴⁸⁷.

Nel mio lavoro approfondirò tuttavia prevalentemente le transizioni fra temi per il loro rilievo funzionale e per l'impossibilità di lavorare su ogni tipo di transizione.

4.3.1 *Elementi costanti o ricorrenti nelle transizioni dei poemi omerici*

Gli elementi comuni alle transizioni fra temi nell'*Iliade* e nell'*Odissea* sono:

- 1) l'elemento riassuntivo;
- 2) il cambio di soggetto;
- 3) il cambio di azione;
- 4) il movimento del/i soggetto/i che entra/entrano in scena o esce/escono di scena;
- 5) la formularità, che porta a supporre che le transizioni abbiano subito poche variazioni nel corso del tempo, vista la loro notevole funzionalità.

Ovviamente non tutte le transizioni presentano sempre tutti gli elementi appena esposti, ma generalmente quasi tutte presentano almeno tre delle cinque caratteristiche⁴⁸⁸. Sono molte però quelle che presentano l'intero insieme delle costanti⁴⁸⁹.

4.3.1.1 *L'elemento riassuntivo*

L'elemento riassuntivo, frequente anche nelle ordinarie conversazioni⁴⁹⁰, serviva come breve ricapitolazione cognitiva per il rapsodo e l'uditorio⁴⁹¹. I

⁴⁸⁷ P.es. ὄρε ἔφατ', ὄρε φάτο, τὸν δ' αὖτε προσέειπε, τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη, etc.

⁴⁸⁸ L'attore, l'azione e la scena sono fra i criteri canonici di ogni narrazione o sezione di essa: cf. Anolli 2002, p. 139.

⁴⁸⁹ Di seguito si analizza un'area di transizione in cui sono presenti tutti e cinque gli elementi, ma i poemi omerici sono ricchissimi di aree di transizione complete, basti pensare che solo in A presentano tutte le caratteristiche i versi di transizione: A 33-35; 193-195; 357-362; 428-431; 493-498; 531-533.

⁴⁹⁰ Cf. Bakker 1997, p. 16: «Indeed, repetition is a pervasive phenomenon when language is conceptionally oral».

⁴⁹¹ Cf. Inoltre Notopoulos 1951, p. 89: «Repetitions are also 'elements of production' in the technique of oral composition which tie together the parts of the whole», p. 100: «Repetition now took on a new role; in addition to forming the basis of easy versification, it forms the basis of the devices by which the poet binds the parts of his recitation together» e

versi riassuntivi sono molto numerosi e riprendono quanto narrato nella sezione di racconto a essi precedente⁴⁹².

Si considerino i seguenti versi di transizione, contenenti un elemento riassuntivo:

A 357-362⁴⁹³

> Ὠς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ
ἡμένῃ ἐν βένθεσσιν ἄλός παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ' ἀνέδου πολιῆς ἄλός ἤτ' ὀμίχλη,
καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
«τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;».

Preghiera > Intervento divino

Achille, dopo la sottrazione di Briseide, va in riva al mare piangendo e invoca sua madre lamentandosi della sua sorte: egli è destinato a breve vita e Zeus non lo onora, ma permette che Agamennone lo offenda strappandogli il dono. Teti, seduta negli abissi marini, lo sente e subito emerge dall'acqua per consolarlo e gli promette che si recherà da Zeus per rendergli giustizia: i Troiani vinceranno finché Achille non sarà onorato dai suoi.

Ὠς φάτο δάκρυ χέων è in questo caso l'elemento che riassume il pianto e la *Preghiera* del Pelide; τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ è invece l'elemento che introduce il nuovo tema, l'intervento divino di Teti.

p. 101: «The functional origin of repetition, however, had to be adjusted not only to the poet's technique but to the audience».

⁴⁹² Alcuni fra i più frequenti versi o elementi riassuntivi sono: Ὠς φάτο, Ὠς εἰπὼν, Ὠς ἔφατ', Ὠς ἔφατ' εὐχόμενος, ἦος δ' ταῦθ' ὄρωμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, Οἱ μὲν ἔπειτ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὑγρὰ κέλευθα, Ὠς φάτο δάκρυ χέων, αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὔξαντο, Οἱ δ' ὅτε δὴ χεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες, Ὠς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον, Ὠς οἱ μὲν πονέοντο, ma ve ne sono molti altri. Anche l'ultimo verso dell'*Illiade* Ω 804: Ὠς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἴεκτορος ἵπποδάμοιο è un verso riassuntivo e avrebbe potuto essere la transizione per un eventuale seguito.

⁴⁹³ In realtà i veri e propri versi di transizione sono solo A 357-359. I versi seguenti sono stati inseriti per facilitare la comprensione dell'avvio della nuova azione di Teti che è iniziata già con il sentire la preghiera del figlio al v. 357 e con l'emergere dal mare al v. 359.

4.3.1.2 *Un nuovo soggetto e/o una nuova azione*⁴⁹⁴

Gli stessi versi di transizione introducono un nuovo personaggio, Teti, e una nuova azione, Teti interviene a consolare il figlio. Si passa dal tema della *Preghiera* a quello dell'*Intervento Divino*:

A 357-362

> ὦς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ
ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἄλός παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ' ἀνέδυ πολιῆς ἄλός ἡὔτ' ὀμίχλη,
καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
«τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;».

Preghiera > Intervento divino

4.3.1.3 *Entrata e uscita di scena*

Quando da un tema si passa al successivo, il protagonista del primo tema compie, non di rado, un movimento che lo fa uscire di scena mentre, generalmente, il soggetto del nuovo tema compie un movimento di entrata in scena che gli permette di avviare la nuova azione⁴⁹⁵.

Teti, appena sente il lamento di Achille, emerge dal mare:

A 357-362

> ὦς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ
ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἄλός παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ' ἀνέδυ πολιῆς ἄλός ἡὔτ' ὀμίχλη,
καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
«τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;».

Preghiera > Intervento divino

Elizabeth Minchin, nel suo contributo 'Spatial memory and the composition of the *Iliad*' (2008), oltre ad avere studiato la *spatial*

⁴⁹⁴ Per l'importanza dell'introduzione o della reintroduzione di un personaggio nelle narrazioni cf. Chafe 1980, p. 18.

⁴⁹⁵ Cf. Minchin 1990-1991, p. 275: «When Homer records a change of setting he is not, I would argue, simply straining after variety. Nor is he making an empty attempt at realism. He is, in fact, establishing the working context in which the action of the following scene is to be understood». Per l'importanza dell'entrata in scena dei personaggi delle fiabe cf. Propp 2000, p. 90.

*memory*⁴⁹⁶, ha analizzato anche i movimenti dei personaggi del primo canto dell'*Iliade*⁴⁹⁷.

Poiché il movimento dei personaggi è un elemento ricorrente delle transizioni fra temi, ho ritenuto opportuno evidenziare, commentandola, la notevole corrispondenza fra lo schema dei movimenti di A tracciato da Elizabeth Minchin e la divisione in temi di A che avevo presentato nella mia tesi triennale sulla base di quelle che ritenevo essere le transizioni.

Schema di Elizabeth Minchin⁴⁹⁸

Table 1 *The physical moves of characters in Iliad I*

1.12 Chryses comes beside the fast ships (ὁ γὰρ ἤλθε).

1.34 Chryses went beside the sea beach (βῆ δ').

1.44 Apollo strides down along the pinnacles of Olympos (βῆ δέ).

1.57 The Achaians assemble in one place (ἦγερθεν ὀμηγερέες τ' ἐγένοντο).

1.306-07 Achilles goes back to the shelters and the ships (ἦιε).

1.312 Agamemnon sends a boat to Chryse (ἀναβάντες ἐπέπλεον ὑγρὰ κέλευθα).

1.327 The heralds go to Achilles: the route (τὼ δὲ ἀέκοντε βάτην).

1.347 The heralds return beside the ships (τὼ δ' αὖτις ἵτην).

⁴⁹⁶ Cf. Minchin 2008, p. 10: «Spatial memory is the memory system that encodes information about location, orientation, distance, and direction».

⁴⁹⁷ Cf. Minchin 2008, p. 19 e p. 29. La studiosa ha inoltre dedicato due pagine ai movimenti presenti nell'ultimo canto dell'*Iliade*: pp. 30-31.

⁴⁹⁸ Cf. Minchin 2008, p. 29.

1.348-50 Achilles sits alone on the beach (ἔζετο ... θῖν' ἔφ' ἄλὸς πολίῃς).

1.359-60 Thetis rises up from the depths to the beach and sits beside her son (καρπαλίμως δ' ἀνέδυσ' ἀπὸ τοῦ ἁλὸς παρὰ τοῦ ἄρ' αὐτοῦ καθέζετο).

1.428 Thetis leaves Achilles (ἀπεβήκετο).

1.430-31 Odysseus arrives at Chryse (εἰς Χρύσην ἵκανεν).

1.478 The escort puts out to sea to return to the Achaian camp (ἀνάγοντο μετὰ στρατὸν εὐρὸν Ἀχαιῶν).

1.484-87 The escort arrives back and pulls up the boat onto the beach (ἵκοντο ... νῆα ... ἐπ' ἠπείροιο ἔρουσαν ... κίδναντο).

1.494 All the gods come back to Olympos (πρὸς Ὀλύμπου ἵκαν θεοί).

1.495-97 Thetis rises up from the sea to Olympos (ἀνεδύκετο ... ἀνέβη).

1.531-32 Thetis returns from Olympos to the sea floor (εἰς ἄλα ἄλτο).

1.533 Zeus returns to his home on Olympos (Ζεὺς δὲ εἰς Ὀλύμπου δῶμα).

Divisione in temi di A⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Cf. Bugin 2007, pp. 78-80. Legenda. DR: domanda rapsodica; E: elemento; F: formula; FI: formula introduttiva; FIT: formula di indicazione temporale; FR: formula riassuntiva; FRI: formula riassuntiva introduttiva; FRI_m: formula riassuntiva introduttiva con ampliamento di motivo; IT: indicazione temporale; NA: nuova azione; NS: nuovo soggetto; Prot: protasi; Sp: spostamento; V: verso; VR: verso riassuntivo; VRI: verso riassuntivo introduttivo.

Analisi A-M	Temi	Transizioni (F, V, E)	Caratteristiche (NS, NA, sp)	Osservazioni
A 1 Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος	Prot			
A 8-9 Τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; > Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς	Prot > Punizione divina	DR	NS NA	;
A 11-12 οὔνεκα τὸν Χρύσην ἠτίμασεν ἀρητῆρα 'Ατρεΐδης· > ὃ γὰρ ἤλθε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν	Punizione divina > Supplica	E: οὔνεκα VRI (A 11-12)	NS NA sp	Supplica Tr ₂ A 12
A 33-36 > Ὡς ἔφατ', ἔδειξεν δ' ὃ γέρον καὶ ἐπέειθετο μύθῳ· βῆ δ' ἀκέων παρὰ θίνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης· πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κίων ἠρᾶθ' ὃ γεραῖος 'Απόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠύκομος τέκε Λητώ·	Supplica > Preghiera	FRI _m E: ἔπειτ'	NS NA sp	Βῆ δ'
A 43-44 > Ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων, βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,	Preghiera > Punizione divina	FRI _m	NS NA sp	βῆ δὲ
A 52-54 βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκῶν καίοντο θαμειαί. > Ἐννήμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ᾤχετο κῆλα θεοῖο, τῇ δεκάτῃ δ' ἀγορῆν δὲ καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς·	Punizione divina > Assemblea	IT 'Εννήμαρ μὲν τῇ δεκάτῃ δ'	NS NA sp	μὲν/δ'
A 193-194 > ἦος ὃ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, ἔλκετο δ' ἐκ κολοεῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη	Assemblea > Intervento divino	FI	NS NA sp	Intervento divino B ₂ A 194

A 221-223 μύθος Ἀθηναίης· ἡ δ' Οὐλύμπον δὲ βεβήκει δόματ' ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους. > Πηλεΐδης δ' ἐξαῦτις ἀταρτηροῖτε ἐπέεσσιν	Intervento divino > Assemblea	E: ἑξαῦτις ⁵⁰⁰	NS NA sp	
A 304-308 ᾧτε τῷ γ' ἀντιβίοιοι μαχεσσαμένο ἐπέεσσιν ἀντήτην, λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νησὶν Ἀχαιῶν· Πηλεΐδης μὲν ἐπὶ κλισίας καὶ νῆας εἶσας ἦϊε σὺν τε Μενoitιάδῃ καὶ οἷς ἐτάροισιν· > Ἀτρεΐδης δ' ἄρα νῆα θοὴν ἄλα δὲ προέερχεσεν. ⁵⁰¹	Assemblea > Annuncio ⁵⁰²	VR (A 304- 305)	NS NA sp	μὲν/δ'.
A 312-314 > Οἱ μὲν ἔπειτ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὑγρά κέλευθα ⁵⁰³ , λαοὺς δ' Ἀτρεΐδης ἀπολυμαίνεσθαι ἄνωγεν· οἱ δ' ἀπελυμαίνοντο καὶ εἰς ἄλα λύματα βάλλον,	Annuncio > Sacrificio	FI	NS NA sp	μὲν/δ'
A 318-320 > ᾧτε σὶ μὲν τὰ πέοντο κατὰ στρατόν· οὐδ' Ἀγαμέμνων λήγ' ἔριδος τὴν πρῶτον ἐπηεῖλις· Ἀχιλλῆϊ, ἄλλ' ὅ γε Ταλθύβιόν τε καὶ Εὐρυβάτην προσέειπε,	Sacrificio > Annuncio	VR (A 318) E: ᾧτε, οὐδ' 'αλλ'	NS NA sp ⁵⁰⁴	Annuncio B ₂ A 318
A 348-349 ἡ δ' ἀέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν· > αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἕξετο νόσφι λιασθείς,	Annuncio > Preghiera	E: αὐτὰρ	NS NA sp	Preghiera B ₂ A 348
A 357-359	Preghiera >	FR	NS NA sp	

⁵⁰⁰ 'Di nuovo'; oltre ad essere elemento di transizione, serve anche per riprendere l'assemblea e gli insulti, interrotti dall'intervento della dea.

⁵⁰¹ Sono messi in risalto e accostati/contrapposti Achille e Agamennone. Ciò che riguarda Achille è fondamentale e il cantore talvolta ritorna a concentrare l'attenzione dell'uditorio sul protagonista, inserendo delle piccole parentesi narrative (spesso nel passare da un tema a un altro; Vd. anche i vv. 488-492).

⁵⁰² Nel tema 'Annuncio' faccio rientrare anche le ambascerie.

⁵⁰³ Tale verso non è propriamente 'riassuntivo', bensì esprime l'azione della navigazione, intuibile ma non altrimenti specificata.

⁵⁰⁴ Lo spostamento di Taltibio ed Euribate avviene in A 327.

> Ὡς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἄλδος πατρὶ γέροντι· καρπαλίμως δ' ἀνέδου πολιῆς ἄλδος ἠΰτ' ὀμίχλη,	Intervento divino	E: καρπαλίμως		
A 428-431 Ὡς ἄρα φωνήσας ἀπεβήετο, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ χωόμενον κατὰ θυμὸν εὐζώνοιο γυναικὸς τήν ῥα βίη ἀέκοντος ἀπηύρων· > αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς ἔς Χρῦσιν ἴκανεν ἄγων ἱερὴν ἑκατόμβην.	Intervento divino > Annuncio	FRI _m VR (A 429- 430)	NS NA sp	Annuncio B ₂ A 430
A 446-447 > Ὡς εἰπὼν ἐν χειρὶ τίθει, ὃ δὲ δέξατο χαίρων παῖδα φίλην· τοῖ δ' ὄκα θεῆ ἱερὴν ἑκατόμβην	Annuncio > Sacrificio	FRI _m E: ὄκα	NS NA sp ⁵⁰⁵	Sacrificio Tr ₂ A 447
A 487-496 αὐτοὶ δ' ἐσκίδναντο κατὰ κλεισίας τε νέας τε Αὐτὰρ ὃ μῆνι νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι διογενῆς Πηληϊὸς υἱὸς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· οὔτε ποτ' εἰς ἀγορὴν παλέεσκετο κυδιάνειραν οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτὴν τε πτόλεμόν τε. > Ἄλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυοδεκάτη γένητ' ἦός, καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἔδοντες πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε· Θέτις δ' οὐ λήθετ' ἐφετμέων παιδὸς ἐοῦ, ἀλλ' ἦ γ' ἀνεδύετο κύμα θαλάσσης.	Sacrificio > Supplica	E: Αὐτὰρ οὔτε ποτ' οὔτε ποτ' FIT E: Ἄλλ' ὅτε δὴ, Καὶ τότε δὴ	NS NA sp	Supplica T ₂ A 495
A 531-533 Τὴ γ' ὣς βουλευσάντε διέτμαγεν· ἦ μὲν ἔπειτα εἰς ἅλα ἄλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου, > Ζεὺς δὲ ἐὸν πρὸς δῶμα· θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἀνέεσαν	Supplica > Assemblea	FRI _m	NS NA sp	μεν/δὲ Assemblea T ₂ A 533

⁵⁰⁵ Di Criseide da schiava a libera, dalle mani di Odisseo a quelle del padre.

È qui riportato il confronto fra i movimenti dei personaggi in A segnalati da E. Minchin e fra i movimenti dei personaggi che caratterizzano le transizioni fra temi dello stesso canto, presenti nelle tabelle della mia tesi triennale.

Il verso A 12, che vede Crise avvicinarsi alle navi degli Achei, è verso di transizione fra la *Punizione divina* di Apollo e la *Supplica* del sacerdote che vuole riavere la figlia⁵⁰⁶. Si tratta del primo vero movimento e, forse, del primo vero tema con uno sviluppo completo dell'*Iliade* poiché i vv. 9-10, che possono essere interpretati come tema della *Punizione Divina* di Apollo, possono anche essere interpretati come estrema riduzione dello stesso tema in semplici motivi, ossia ira del dio che manda la peste e fa morire gli uomini.

A 34 è verso di transizione fra il tema della *Supplica* di Crise e quello della sua *Preghiera*. Crise, spaventato da Agamennone sembra compiere addirittura due spostamenti: prima va lungo la riva del mare e poi si mette ancora più in disparte; è come se fosse uscito dal tema precedente per entrare in quello nuovo. Il soggetto rimane lo stesso, ma l'azione cambia.

A 44: Preghiera > Punizione Divina⁵⁰⁷. Il nuovo soggetto della nuova azione è Apollo che, irato, scende dall'Olimpo per punire gli Achei ed esaudire la preghiera di Crise.

A 57: Punizione divina > Assemblea: E. Minchin ha ritenuto che il verso dello spostamento fosse questo in cui gli Achei si riuniscono. Nell'analisi che ho proposto, ho pensato invece che fosse il v. 54 in cui il nuovo soggetto, Achille, convoca l'assemblea; lo si può vedere dalla sigla 'sp.' presente nella prima tabella. In ogni caso uno spostamento c'è ed è proprio fra i versi di transizione o all'inizio del nuovo tema.

[⁵⁰⁸A 193-194: Assemblea > Intervento Divino: transizione importante e comprendente uno spostamento, non segnalata da E. Minchin. Achille sta

⁵⁰⁶ Se si presta attenzione alle tabelle, nella colonna 'caratteristiche' si noteranno tre sigle: NS (Nuovo Soggetto), NA (Nuova Azione) e sp (spostamento/i).

⁵⁰⁷ Da ora, in questo breve commento, adotterò il simbolo > per indicare la transizione fra temi che non segnerò più in corsivo.

⁵⁰⁸ Adotto le parentesi [] per segnalare omissioni da parte di E. Minchin e nelle mie tabelle.

per uccidere Agamennone, fortunatamente per l'Atride, Atena scende dal cielo a fermare il Pelide.]

[A 221-223: Intervento divino > Assemblea: transizione che comprende uno spostamento, non segnalata da E. Minchin. Atena, compiuta la sua missione, torna sull'Olimpo. L'assemblea riprende.]

A 306-307: Assemblea > Annuncio⁵⁰⁹. L'assemblea si scioglie; non solo Achille torna alle sue navi coi compagni, ma anche Agamennone si sposta per far imbarcare Criseide.

A 312: Annuncio > Sacrificio. Non è Agamennone che si sposta, ma la nave con a bordo Odisseo e Criseide. In ogni caso lo spostamento c'è.

A 327: Sacrificio > Annuncio. I versi di transizione sono A 318-320 perché l'Annuncio ad Achille inizia con il comando, dato da Agamennone agli araldi, di portare via Briseide, ma lo spostamento è quello segnalato da Minchin al v. 327.

A 347: Annuncio > Preghiera. Gli araldi portano via Briseide uscendo di scena e ponendo fine al tema dell'Annuncio.

A 348-350: Annuncio > Preghiera. Achille, sconsolato, va in riva al mare per invocare la madre. Egli è il nuovo soggetto del nuovo tema, quello della Preghiera.

A 359-360: Preghiera > Intervento divino. Teti, nuovo soggetto di una nuova azione, sentendo il lamento del figlio, emerge dal mare per consolarlo.

A 428: Intervento divino > Annuncio. Teti se ne va, esce di scena concludendo il tema di cui era stata il soggetto principale.

A 430-431: Intervento divino > Annuncio. Odisseo, nuovo soggetto principale del nuovo tema, arriva da Crise.

[A 446-447: Annuncio > Sacrificio. Spostamento minimo di un soggetto non principale che non compie azioni fondamentali, da ignorare del tutto e comprensibilmente non segnalato da Minchin: Criseide passa dalle mani di

⁵⁰⁹ Annuncio va inteso come ἀγγελία: annuncio, ma anche ambasceria, missione.

Odisseo a quelle del padre, da schiava a libera. L'errore d'analisi è stato mio].

[A 478: Il tema è ancora quello del Sacrificio o, meglio, dell'Annuncio, ma si avvia verso la conclusione. La nave riparte per tornare al campo degli Achei. Lo spostamento non è stato da me segnalato in quanto il tema, pur avviandosi al termine, non si è ancora concluso.]

A 484-487: Annuncio/Sacrificio > Supplica. Il tema dell'Annuncio/Sacrificio si conclude con l'arrivo della nave presso il campo degli Achei.

A 494: Annuncio/Sacrificio > Supplica. Gli dei tornano sull'Olimpo, sta per incominciare il tema della Supplica di Teti a Zeus.

A 495-497: Annuncio/Sacrificio > Supplica. Teti, il nuovo soggetto principale della nuova azione, emerge dal mare e si reca da Zeus, sull'Olimpo.

A 531-532: Supplica > Assemblea. Teti torna negli abissi del mare. Esce di scena e il tema della Supplica è concluso.

A 533: Supplica > Assemblea. Zeus va nella sua dimora per dare inizio al nuovo tema, quello dell'Assemblea.

4.3.1.4 *Transizioni formulari*

La maggior parte delle transizioni è caratterizzata da formule o da versi formulari che hanno uno scopo ben preciso.

Per fare qualche esempio: il verso di transizione formulare ἤμιος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως è utilizzato talmente tante volte nell'*Odissea* da divenire la principale transizione marcata da indicazione temporale e introduce sovente il tema del Consiglio, dell'Assemblea o del Ritorno; Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον chiude sempre temi di Colloquio, di dialogo; αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο chiude temi quali Sacrificio, Consiglio, Ospitalità e introduce quasi sempre momenti di riposo o riflessione. Ὡς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην chiude il tema della Battaglia; Οἱ δ' ὅτε δὴ χρεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες introduce sovente il tema del Duello; Ὡς

ἔφατ' εὐχόμενος⁵¹⁰, chiude quasi sempre il tema o il motivo della Preghiera e introduce quasi sempre il tema dell'Intervento divino.

L'altissimo numero di transizioni parzialmente o interamente formulari è forse indizio della loro tradizionalità e quindi della loro rimarchevole funzionalità⁵¹¹.

Si riprende ora il passo già esaminato per esemplificare le precedenti costanti, con lo scopo di verificare la costante della formularità nel verso di transizione A 357:

A 357-362

> Ὡς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ
ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἄλός παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ' ἀνέδυ πολιῆς ἄλός ἤϊτ' ὀμίχλη,
καὶ ὅα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
«τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;
etc.».

Preghiera > Intervento divino

Il verso di transizione A 357, che chiude il tema della Preghiera e apre quello dell'Intervento divino introducendo il nuovo soggetto, è, come segnalato, un verso formulare.

La transizione esaminata presenta, come molte altre, tutte e cinque le costanti trattate in questo capitolo.

4.3.2 *Tecniche e tipi di transizione nell' Iliade e nell' Odissea*⁵¹²

Nei poemi omerici, le transizioni fra temi ne definiscono i confini attraverso un mutamento rilevante del soggetto o dei soggetti principali, che generalmente compiono movimenti per entrare e/o uscire di scena, e attraverso un mutamento dell'azione o del contenuto, intendendo per

⁵¹⁰ In contesti bellici va inteso come 'vanto', ma resta comunque un verso di transizione fra sezioni diverse del combattimento.

⁵¹¹ Cf. Cantilena 1990, p. 55-56: «È solo nel corso del tempo e dopo molta pratica che, col ripetuto presentarsi di determinate necessità, una certa frase si fissa e viene usata regolarmente».

⁵¹² Per le transizioni in Omero cf. anche l'eccellente testo di Nicolai 1973.

contenuto la serie di motivi ben determinati che identificano un tema rispetto all'altro.

Le transizioni sono parti strutturali, snodi della narrazione, strutture linguistiche su cui si costruisce il racconto; spesso il passaggio da un tema al successivo è segnalato anche da un verso riassuntivo del tema precedente, assai funzionale, sovente formulare, che si integra bene nella narrazione, rendendo il passaggio fra le sezioni meno brusco, garantendo così una continuità narrativa priva di asperità⁵¹³. Questa piena integrazione nella narrazione rende difficile stabilire, quando si analizza un'area di transizione, se i versi siano da attribuire a un tema piuttosto che al successivo.

Per fare un esempio si consideri la seguente transizione fra temi:

B 430-433

αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέετο δαιτὸς εἵτης.

> αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
τοῖς ἄρα μύθων ἦρχε Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ·

Sacrificio > Rassegna dell'esercito

Gli Achei sacrificano agli dei e banchettano. Quando si sono saziati e dissetati, Nestore consiglia ad Agamennone di riunire l'esercito.

Il verso αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο è verso riassuntivo del tema precedente, o meglio, della sua fase finale, quella del banchetto dopo il sacrificio e avvia la nuova sequenza narrativa, quella della Rassegna dell'esercito consigliata da Nestore. Eppure tale verso rappresenta anche la conclusione del banchetto e quindi del tema del sacrificio.

È difficile stabilire a quale dei due temi esso appartenga perché la sua appartenenza varia a seconda dei punti di vista: se si considera il tema del sacrificio, non si può certo dire che B 432 non ne faccia parte, ne è infatti il

⁵¹³ Cf. de Jong 2001, p. xii: «Appositive summary: a summary of the type ὡς οἱ μὲν + imperfect, 'thus they were...', i.e., which both recapitulates the action of the preceding scene and, because of the imperfect, suggests that the action is continuing. It usually occurs at a changing of scene».

motivo di conclusione: *gli Achei sono sazi, hanno finito di mangiare*. Ma è pure l'innegabile inizio della nuova sequenza narrativa, quella della Rassegna dell'esercito. È insieme verso conclusivo, riassuntivo e introduttivo.

A ogni modo ritengo che sia meglio considerarlo come parte della nuova sequenza narrativa, anche perché si tratta di una subordinata che si lega a un successivo verbo principale e fa da preludio a una nuova azione; inoltre αὐτὰρ ἐπεὶ è elemento di transizione molto comune e serve per iniziare le nuove sequenze narrative⁵¹⁴.

I versi riassuntivi si comportano generalmente come quello appena esaminato, concludono un tema e insieme ne iniziano un altro; è da rilevare che, anche se determinati versi riassuntivi, come B 432, si legano inevitabilmente al tema che riassumono o a parti di esso comuni a più temi – si tratta comunque di una stessa sequenza di motivi –, non sempre introducono lo stesso nuovo tema: αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο chiuderà cioè sempre temi che prevedono un banchetto, siano essi sacrifici, temi di ospitalità, lamenti funebri, ma potrà introdurre i temi più diversi, come:

Ψ 57-58

> αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
οἳ μὲν κακχείοντες ἔβαν κλισίην δὲ ἕκαστος,

Consiglio/Lamento⁵¹⁵ > Sogno

Achille ordina ai suoi di piangere Patroclo, essi obbediscono, afflitti per il compagno morto, poi prendono il pasto e vanno a dormire. Ad Achille appare Patroclo in sogno.

Oppure:

⁵¹⁴ Cf. p.es. Γ 1-2; Ξ 280-281; Ο 1-4; Υ 318-319; Φ 383-385; λ 1-2; λ 385-387; μ 1-4; μ 260-264; μ 391-393; ν 70-72.

⁵¹⁵ Il banchetto è un banchetto funebre.

π 480-ρ 2

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
κοίτου τε μνήσαντο καὶ ὕπνου δῶρον ἔλοντο.
> Ἥμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
δὴ τότε ἔπειθ' ὑπὸ ποσσὶν ἐδήξατο καλὰ πέδιλα

Ospitalità > Ritorno

Odisseo, Telemaco ed Eumeo cenano e poi si coricano. Il giorno seguente Telemaco torna in città.

In questo caso i versi π 480-481 chiudono un canto e non solo un tema. Il pasto e il coricarsi generalmente allentavano la tensione narrativa. Far coricare i personaggi poteva anche servire al rapsodo per interrompere la narrazione e concedersi un po' di riposo.

La piena integrazione delle transizioni nei testi non è propria solo dei poemi omerici ma di ogni tipo di racconto o comunicazione orale o scritta, le transizioni sono ciò che permette lo sviluppo del testo secondo la nostra volontà; grazie alle tecniche di transizione diamo ai nostri discorsi la direzione che desideriamo.

Ogni testo, appartenente a qualsiasi cultura, presenta dunque delle transizioni fra le sue sezioni, brevi o lunghe che siano⁵¹⁶.

I racconti orali come le fiabe e l'epica omerica presentano forme di transizione notevolmente fisse⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Cf. p.es. le formule di transizione del testo *Le mille e una notte*, in Gherseti 2006. Il contributo si concentra soprattutto sulle ripetitive formule di transizione che introducono i discorsi diretti fra i personaggi, p.es. Gherseti 2006, p. 72: «...e quando fu la X notte, disse: 'Mi è giunta notizia, o re felice, che...' e 'e Šahrazād giunse al mattino e si tacque dal discorso concessole'», p. 73: «'introduction formula': ḥukiyà fī mā salafa (si è precedentemente narrato) e 'transition formula': wa-anšadat taqūlu hādīhi l-abyāt (e declamò questi versi)». Cf. anche Gary Miller 1982, p. 11, a proposito dell' epopea di Manas del Kirghizistan: «The Manas epic also contains *introduction* and *transition formulas*, such as 'Al Saikal now stood up and raised her voice' or 'spoke loudly'» e Bampi 2006 per le formule di transizione nei discorsi nella *knýtlinga saga*.

⁵¹⁷ Per le forme di transizione nelle fiabe cf. pp. 47-48.

L'*Iliade* e l'*Odissea* sono poemi formularmente piuttosto diversi: è vero che contengono in gran parte le stesse formule, ma non si può negare che vi siano formule proprie solo del primo poema e altre proprie solo del secondo. Una causa importante di questa diversità è il contenuto dei due testi: l'uno narra giorni di guerra, l'altro racconta un *nostos* pieno di peripezie⁵¹⁸. In molti casi i temi e i motivi sono differenti⁵¹⁹.

Tuttavia le costanti e i tipi di transizione, che saranno qui esaminati, rimangono gli stessi. Per fare alcuni esempi:

Il verso di transizione ἔνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ è verso che ricorre soltanto nell'*Odissea*⁵²⁰, poema in cui la navigazione era elemento fondamentale del *nostos* e si lega strettamente a temi quali Ritorno e Ospitalità e a situazioni che vedono Odisseo fuggire da circostanze pericolose che gli hanno causato gravi perdite e terribili sofferenze.

Pur essendo un verso di transizione assente nell'*Iliade*, esso presenta alcune delle canoniche costanti delle transizioni, ossia la formularità, il cambio di azione, il cambio di soggetto che torna a essere l'insieme isolato costituito da Odisseo e dai suoi compagni, senza più la presenza di creature straordinarie come co-protagonisti o antagonisti, il movimento di uscita di scena dal tema conclusosi e, insieme, di spostamento/entrata in scena verso altro luogo.

È transizione marcata poi da un avverbio molto importante: ἔνθεν. Rientra dunque nel tipo di transizioni marcate da avverbi, tipo ben presente anche nell'*Iliade*.

Analogamente la formula ἐννήμαρ φερόμην· δεκάτη δέ με νυκτὶ μελαίνῃ ricorre, per ovvi motivi legati al contenuto del poema, solo nell'*Odissea*⁵²¹ e segna il passaggio dal tema del Ritorno (*nostos*) a quello

⁵¹⁸ Per l'importanza del *nostos* vd. Camerotto 2008a.

⁵¹⁹ Per le scene tipiche dei poemi omerici vd. Arend 1933; per l'*Odissea* vd. in particolare Powell 1977.

⁵²⁰ ι 62; ι 105; ι 565; κ 77; κ 133.

⁵²¹ η 253, ξ 314. Vd. anche, con lieve variazione, ι 82 e μ 447.

dell'Ospitalità; Odisseo viene trascinato dal mare per nove giorni e durante la decima notte approda in terre straniere, come Ogigia. La formula apre nuovi scenari con nuove azioni e nuovi soggetti. Questa transizione è marcata da un'indicazione temporale; la stessa indicazione temporale è presente nell'*Iliade*:

A 53-54

> Ἐννήμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο,
τῆ δεκάτῃ δ' ἀγορῆν δὲ καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς·

Punizione divina > Assemblea

Si tratta di transizioni marcate da indicazioni temporali, come anche il celebre verso di transizione dell'*Odissea* ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως⁵²², che ricorre solo due volte nell'intera *Iliade*⁵²³ dove invece non è mai transizione fra temi.

Nell'*Iliade* c'è comunque, per converso, una formula dedicata al sorgere d'Aurora che è sempre transizione fra temi e che non compare mai nella *Odissea*: Ἥως μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν⁵²⁴.

L'Aurora, in entrambi i poemi, è un marcatore di transizione molto frequente, contenuto in numerose formule e forme di transizione, che si trova spesso a dividere un canto dall'altro. Dopo il sorgere di Aurora si assiste generalmente a una nuova azione realizzata da un nuovo soggetto che è solito compiere un movimento. Essendo un marcatore di transizione che può andar bene sia per una narrazione di guerra, sia per una ricca di avventure, è usata in entrambi i poemi senza un considerevole sbilanciamento di frequenza verso l'uno o l'altro.

⁵²² β 1; γ 404; γ 491; δ 306; δ 431; δ 576; ε 228; θ 1; ι 152; ι 170; ι 307; ι 437; ι 560; κ 187; μ 8; μ 316; ν 18; ο 189; ρ 1; τ 428. Tredici di questi venti versi, qui segnati in grassetto, sono versi di transizione fra temi. Cf. Camerotto 2009, p. 192, n. 81: «Le formule di transizione che si ripetono hanno un rilievo particolare nella strategia della narrazione orale, perché danno una percezione concreta del κατὰ μοῖραν καταλέξαι».

⁵²³ Α 477; Ω 788.

⁵²⁴ Θ 1; Ω 695.

Iliade e *Odissea* presentano gli stessi tipi di transizione. È il caso anche delle transizioni marcate da *if-not situations*⁵²⁵, da espressioni di percezione, come: vide..., si accorse..., senti⁵²⁶, e dall'intervento del narratore⁵²⁷.

Le *if-not situations* ricorrono nei contesti bellici, nei duelli, nel corso di qualche Aristeia o, più in generale, in contesti di estremo pericolo; tendono generalmente a introdurre un intervento divino che salva la vita di un eroe che sta per morire o che pone rimedio a una situazione grave, vicina alla violazione dell' *oime*⁵²⁸:

Per esempio:

Γ 374-376

> καί νύ κεν εἴρουccέν τε καὶ ἄcπετον ἦρατο κῦδος,
εἰ μὴ ἄρ' ὀξὺ νόηce Διὸc θυγάτηρ Ἄφροδίτη,
ἦ οἱ ῥῆξεν ἱμάντα βοὸc ἱφι κταμένοιο·

Duello > Intervento divino

Afrodite interviene per salvare Paride da morte sicura per mano di Menelao.

ε 436-437

> ἔνθα κε δὴ δύcτηνοc ὑπὲρ μόρον ἄλετ' Ὀδυccεύc,
εἰ μὴ ἐπιφροccύνην δῶκε γλαυκῶπιc Ἀθήνη·

Ritorno > Intervento divino

Odisseo, il protagonista dell'*Odissea*, non poteva certo morire annegato nel corso del quinto canto.

⁵²⁵ Cf. *infra* § 4.3.2.4.

⁵²⁶ Cf. *infra* § 4.3.2.3.

⁵²⁷ Cf. *infra* § 4.3.2.6.

⁵²⁸ Per un approfondimento sull'*oime* cf. Camerotto 2003c, pp. 15-23.

Nel corso delle battaglie e dell'*Iliade*⁵²⁹ sono frequenti le transizioni in cui un soggetto vede o, più raramente, sente un altro personaggio commettere qualcosa che ne scatena l'ira o la pronta reazione, per esempio:

E 165-169

ἵππους δ' οἷς ἐτάροισι δίδου μετὰ νῆας ἐλαύνειν.
> Τὸν δ' ἶδεν Αἰνείας ἀλαπάζοντα κτύχας ἀνδρῶν,
βῆ δ' ἴμεν ἄν τε μάχην καὶ ἀνὰ κλόνον ἐγχειάων
Πάνδαρον ἀντίθεον διζήμενος εἶ που ἐφεύροι·
εὔρε Λυκάονος υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε,

Aristeia > Colloquio

Enea vede Diomede sconvolgere con la sua furia l'esercito troiano, prontamente reagisce per fermarne l'impeto: cerca Pandaro per chiedergli di scagliare una freccia contro il Tidide.

Nell'*Odissea* tale transizione *fra temi* è un poco più rara, essendo più rare le battaglie, ma la si trova comunque:

ϩ 300-303

ἔνθα κύων κεῖτ' Ἴσχυρος ἐνίπλειος κυνοραϊτέων.
> δὴ τότε γ', ὡς ἐνόησεν Ὀδυσσεύς ἐγγυὸς ἐόντα,
οὐρῆ μὲν ῥ' ὅ γ' ἔσκησε καὶ οὐατα κάββαλεν ἄμφω,
ἄσπονδον δ' οὐκέτ' ἔπειτα δυνήσατο οἷο ἄνακτος

Ritorno/Colloquio > Riconoscimento

L'intervento del primo narratore è ugualmente molto più frequente nell'*Iliade*; le invocazioni alla Musa sono rare in entrambi i poemi, ma, mentre nell'*Iliade*, oltre alla protasi, se ne contano, come transizioni fra temi, altre due⁵³⁰, nell'*Odissea* c'è solo quella della protasi.

Per fare un esempio:

⁵²⁹ E 165-169; E 239-242; E 711-713; E 846-850; H 17-19; Θ 251-255; Θ 348-351; Θ 396-398; K 515-517; Λ 283-285; Λ 596-599; M 329-333; Π 5-6; T 282-284; Υ 419-422.

⁵³⁰ B 484; Λ 218.

Λ 218-219

> Ἐσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνωνος ἀντίον ἦλθεν

Annuncio > Aristeia

Iris annuncia a Ettore che presto Agamennone sarà ferito. Il narratore interviene per dare inizio e gloria alla nuova fase dell' Aristeia dell' Atride.

Il narratore interviene nei poemi anche in altri modi: si rivolge direttamente all'uditorio⁵³¹ o fa delle considerazioni sui propri limiti⁵³²; altre volte introduce egli stesso un nuovo luogo, scenario per un nuovo tema o una nuova azione. Tali interventi del narratore vi sono in entrambi i poemi:

B 810-815

πεζοί θ' ἱππῆες τε· πολὺς δ' ὄρουμαγδὸς ὀρώρει.
> Ἔστι δέ τις προπάρσιθε πόλιος αἰπεῖα κολώνη
ἐν πεδίῳ ἀπάνευθε περὶδρομος ἔνθα καὶ ἔνθα,
τὴν ἦτοι ἄνδρες Βατίειαν κικλήσκουσιν,
ἀθάνατοι δέ τε σῆμα πολυκάρθμοιο Μυρίνης·
ἔνθα τότε Τρῶές τε διέκριθεν ἠδ' ἐπίκουροι.

Annuncio > Catalogo

Iris ha ordinato a Ettore di raccogliere l'esercito. Il narratore introduce il luogo in cui si schiererà l'esercito e ne farà il catalogo.

δ 844-847

> ἔστι δέ τις νῆκος μέσση ἀλὶ πετρήεσσα,
μεσσηγὺς Ἰθάκης τε Κάμοιό τε παιπαλοέσσης,
Ἄστερίς, οὐ μεγάλη, λιμένες δ' ἐνὶ ναύλοχοι αὐτῇ
ἀμφίδυμοι· τῇ τόν γε μένον λοχόωντες Ἀχαιοί.

Intervento divino > Insidia

Penelope ha ricevuto la visita di un εἶδωλον. Il narratore introduce un nuovo luogo per focalizzare l'attenzione sui pretendenti e sull'insidia che stanno tramando contro Telemaco.

⁵³¹ P.es. in E 84-85: Battaglia > Aristeia.

⁵³² P.es. in M 175-177: Intervento divino > Battaglia.

I tipi di transizione sono limitati e sono gli stessi per entrambi i poemi. Probabilmente le differenze sussistono per il diverso contenuto dei testi, ma ciò non va a eliminare gli elementi ricorrenti delle transizioni, né gli elementi che le marcano, siano essi avverbi e particelle, indicazioni temporali, *if-not situations*, percezioni, interventi del narratore⁵³³. Quello che cambia è la frequenza dei tipi utilizzati, non i tipi stessi. La comunanza delle tecniche di transizione fra i due poemi omerici ne dimostra l'antichità, la tradizionalità e la funzionalità cognitiva e narrativa.

I tipi di transizione sono:

- a) transizioni marcate da particelle, congiunzioni e avverbi che accompagnano il mutare del soggetto e/o di azione;
- b) transizioni marcate da espressioni di percezione;
- c) transizioni marcate da *if-not situation*;
- d) transizioni marcate da indicazioni temporali;
- e) transizioni marcate dall'intervento del narratore.

Gli elementi di transizione che danno inizio alle nuove sequenze narrative possono essere di lunghezza variabile, ossia versi interi, parti di verso piuttosto estese o semplici parole. Le tecniche di transizioni dunque, è lecito affermare, si possono realizzare sia con elementi brevi, sia con elementi più lunghi.

⁵³³ Cf. de Jong 2001, p. xii: «changes of scene in Homer can be brought about (i) by following *a character who moves* from place A to place B; (ii) by following *a line of perception*, when an event at place A is heard/seen by a character at place B; (iii) through a *correspondence of action*, when characters at a place B are doing the same thing as those at place A; (iv) discontinuously, i.e., *without any intermediary*, perception, or correspondence, *but at least by being prepared for by an appositive summary*; and (v) *abruptly*, without preparation». Questo passo è interessante perché anche l'autrice rileva che in Omero i cambi di scena avvengono attraverso delle costanti. Il movimento dei personaggi (i) e l'elemento riassuntivo (iv) sono dal mio punto di vista costanti delle transizioni che non costituiscono dei tipi perché sono generalmente presenti in quasi tutte le aree di transizione. La percezione (ii), la corrispondenza di azioni (iii), ossia la focalizzazione sui soggetti che compiono le stesse cose e quindi i cambi di soggetto che, si vedrà, sono accompagnati da particelle di transizione e le transizioni 'senza preparazione' (v), che in realtà consistono anch'esse nel cambio di soggetto accompagnato da particelle, congiunzioni o avverbi, sono invece, a mio parere, dei determinati tipi di transizione.

4.3.2.1 *Transizioni marcate da particelle, congiunzioni e avverbi che accompagnano il mutare del soggetto e/o di azione*

La costante del cambio di soggetto è talvolta posta in una transizione priva di versi riassuntivi. La transizione fra temi si coglie in questo caso proprio dal mutare del protagonista principale, il cui nome è posto solitamente all'inizio del verso che avvia la nuova sequenza narrativa ed è però accompagnato da *particelle, congiunzioni, avverbi* che costituiscono importantissimi mezzi di coesione, soprattutto in un testo orale, dove coesione e coerenza si realizzano principalmente proprio utilizzando tali elementi⁵³⁴. Si osservino, per esempio, i seguenti versi:

A 221-224

μύθῳ Ἀθηναίης· ἦ δ' Οὐλύμπόνδε βεβήκει
δώματ' ἐκ αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους.
> Πηλείδης δ' ἑξαῦτις ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν
Ἄτρεΐδην προέειπε, καὶ οὐ πῶ λῆγε χόλοιο·

Intervento divino > Assemblea

Atena ha impedito ad Achille di uccidere Agamennone, l'assemblea riprende: nuovamente il Pelide insulta Agamennone.

La transizione è marcata dagli elementi δ' ed ἑξαῦτις che accompagnano il cambio di soggetto: nel tema dell'intervento divino era Atena, ora è Achille.

I versi riassuntivi vi possono tuttavia essere, ma, essendo ricorrenti nelle aree di transizione, indipendenti dai tipi, per capire quale sia il vero *elemento* di transizione, bisogna focalizzare l'attenzione proprio sul verso che avvia la nuova azione e non sull'eventuale precedente verso riassuntivo che avvia invece il nuovo tema. Si osservino, per esempio, i seguenti versi:

⁵³⁴ Cf. Bakker 1997, p. 61: «The Greek language provides a number of particles and other devices that enable speakers to let their listeners keep track of the flow of discourse in which they find themselves, by inviting them to make a step, or look forward, jointly with the speaker. The use of these devices is no doubt more stylized in Homeric special speech than in ordinary everyday speech, but the Homeric narrator, in spite of the special character of his idiom, can obviously not depart from the ways in which the language community at large structures its discourses. The study of ancient Greek discourse markers, then, can shed light on this aspects of epic poetics».

E 274-276

> Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
τῷ δὲ τάχ' ἐγγύθεν ἦλθον ἐλαύνοντ' ὠκέας ἵππους.
τὸν πρότερος προσέειπε Λυκάονος ἀγλαὸς υἱός·

Colloquio > Aristeia

Mentre Diomede e Stenelo si parlavano, Enea e Pandaro (τῷ) furono loro vicino.

Il nuovo *tema* comincia al v. 274 che non si può separare da quanto segue in quanto subordinata e parte integrante del nuovo tema sul piano compositivo. La nuova *azione* comincia però al verso seguente, dove si nota il cambio di soggetto, accompagnato da δέ.

Fra le tecniche di transizione rientrano le particelle, le congiunzioni e gli avverbi che si legano alla costante del cambio di soggetto, solitamente primo elemento della nuova sequenza narrativa⁵³⁵.

L'importanza di tali brevi, talvolta monosillabici, elementi di transizione è notevole e, per quanto una transizione possa essere definita *abrupt*, in realtà essa, perché marcata da particelle, congiunzioni e avverbi, non lo è mai del tutto. Il passaggio è repentino, ma vi sono sempre elementi di transizione.

Il nuovo soggetto della nuova azione è posto in rilievo all'inizio del nuovo tema⁵³⁶, ma è sempre connesso a brevi elementi di transizione, come per

⁵³⁵ Non sempre il soggetto si trova in prima posizione e prima dell'elemento di transizione, talvolta il primo elemento del verso che inizia la nuova sequenza narrativa è una particella seguita dal soggetto (p.es. Z 503: **Οὐδὲ Πάρις** δῆθουνεν ἐν ὑψηλοῖσι δόμοισιν. Colloquio > Battaglia), o un complemento oggetto; la particella di transizione però rimane. Cf. la transizione E 35-39: Ὡς εἰποῦσα μάχης ἐξήγαγε θεῶν Ἄρηα/τὸν μὲν ἔπειτα καθεῖσεν ἐπ' ἠϊόεντι Κραμάνδρῳ. /> **Τρωῶας δ'** ἔκλιναν **Δαναοί**: ἔλε δ' ἄνδρα ἕκαστος/ἠγεμόνων: πρῶτος δὲ ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων/ἀρχὸν Ἀλιζώνων Ὀδίων μέγαν ἔκβαλε δίφρου. Intervento divino > Battaglia. A proposito del verso E 37 cf. Camerotto 2009, p. 65, n. 103: «Il tema *Mache* è qui delimitato all'inizio, dopo l'allontanamento di Athene e Ares dalla battaglia, dall'indicazione generica E 37 Τρωῶας δ' ἔκλιναν Δαναοί (cf. p.es. l'incipit della *Mache* in Z 1-4, dopo che gli dei sono tornati sull'Olimpo), ed è chiuso dalla formula di transizione al tema seguente che, come avviene per la conclusione di altri temi, presenta una visione sintetica e generale della scena di battaglia: E 84 (= 627) ὧς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην».

⁵³⁶ Cf. Bakker 1997, p. 100: «The name itself may act as a frame, preceding instead of following its clause».

esempio *ἀλλά*⁵³⁷, *ἄρα*⁵³⁸, *ἀτάρ*, *αὖ*, *αὐτάρ*⁵³⁹, *αὐτὰρ ἐπεί*, *αὔτε*⁵⁴⁰, *αὐτίκα*, *αὔτις*⁵⁴¹, *γάρ*⁵⁴², *δέ*⁵⁴³, *ἐξαὔτις*, *καί*⁵⁴⁴, *μέν*⁵⁴⁵, *μηδέ*, *ότε*⁵⁴⁶, *οὐ*, *οὐδέ*⁵⁴⁷, *οὐκ*, *ὄφρα*⁵⁴⁸, *περ*⁵⁴⁹, *τόφρα*⁵⁵⁰, *τότε*, *ὥς*⁵⁵¹, etc⁵⁵².

Tali elementi di transizione avevano funzione di connessione fra le parti, facevano proseguire la narrazione e servivano anche come segnali d'orientamento per l'attenzione dell'uditorio che, sentendo mutare il

⁵³⁷ Cf. Denniston 1954, pp. 1-32; Walsh 1995, p. 397, n. 56: «As in lyric, *ἀλλά* begins a new motif».

⁵³⁸ Cf. Denniston 1954, pp. 32-51, in particolare p. 32: «The particle is perhaps connected with Lithuanian *ĩr*, 'and'. According to the most widely-held view, *ἄρα* denotes connexion (consequence or mere succession)».

⁵³⁹ Per *ἀτάρ* cf. Denniston 1954, pp. 51-54, in particolare p. 51: «Homer uses *ἀτάρ* and *αὐτάρ* indifferently, according to metrical convenience», per *αὐτάρ* cf. p. 55; cf. anche *LFGRE*, s.vv. *ἀτάρ*, *αὐτάρ*.

⁵⁴⁰ Cf. Heubeck 1986, p. 273: «*αὔτε* è una di quelle parole che qualunque traduzione renderebbe troppo enfaticamente, ma naturalmente nel contesto greco la particella ha una sua funzione essenziale ('d'altro canto', 'da parte loro')». Cf. Bonifazi 2008, p. 53: «The meaningfulness of an action that is experienced by the speaker in its (visual) repeatability is particularly evident when a ritual/sacred event is seen as it "re-happens" in epic and even more in lyric poetry. Sappho and Anakreon, in particular, use several times in their songs the most poetic *δηῦτε*, which is *δή* + *αὔτε*». Per *αὔτε* come transizione fra parti di un dialogo cf. Bonifazi 2008, p. 51: «The formulas to indicate taking turns in the Homeric conversations include *αὐτάρ*, *αὖ*, *αὔτις*, and most most of all *αὔτε*, as in the very frequent formulation: *τόν* (or *τήν*) *δ' αὔτε προσέειπεν* + name of the next interlocutor (nominative)». Per *αὔτε* come elemento tematico della lirica arcaica cf. Aloni 1997, p. xiii.

⁵⁴¹ Cf. Bonifazi 2008, p. 47: «*αὖ*, *αὔτε*, *αὐτάρ*, *αὔτις*, *αὐτίκα*, and *αὐτοῦ* have specific narrative functions to the extent that they are employed as discourse markers, and these narrative functions correspond to visual functions as well» e p. 53: «However, Homeric *αὔτις* is also used as discourse marker, not only in turn-taking formulas but also in list entries (cf. *δεύτερον αὔτις*) where it occupies a sentence-initial position».

⁵⁴² Cf. Denniston 1954, pp. 56-114; *LFGRE* s.v. *γάρ* e Bakker 1997, p. 112.

⁵⁴³ Cf. Denniston 1954, pp. 162-189. Per *δέ* come connessione fra *idea units* cf. Bakker 1990, p. 5.

⁵⁴⁴ Cf. Denniston 1954, pp. 289-327. Per *καί* come particella di progressione e inclusione, in relazione all'*idea unit* cf. Bakker 1997, pp. 71-72.

⁵⁴⁵ Cf. Denniston 1954, pp. 328-397.

⁵⁴⁶ Cf. Kirk 1985, p. 105 e Bakker 1997, p. 79.

⁵⁴⁷ Per *Οὐδέ*, *μηδέ*, cf. Denniston 1954, pp. 190-199.

⁵⁴⁸ Cf. Esichio in Schmidt 1965, p. 247: *ὄφρα ἵνα, ὀπως. ἕως, μέχρις. ἐάν. τόφρα*.

⁵⁴⁹ Cf. Denniston 1954, pp. 481-490 e Bakker 1988.

⁵⁵⁰ Cf. Esichio in Schmidt 1965, p. 168: *τόφρα ἐν τοσούτω. ἕως τούτου τοῦ χρόνου. καὶ ἔστιν ἀνταποδοτικὸν τοῦ ὄφρα ἢ ἄχρι, ἢ ἕως. ἢ ἵνα*. Cf. Hainsworth 1991, p. 205, a proposito dei versi K 507-508: «ἦος ὁ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν is a formula of transition (4x *Il.*, 3x *Od.*), followed four times by *τόφρα δέ*». Cf. *LFGRE* s.v. *τόφρα*.

⁵⁵¹ Cf. Chantraine 1984b, s.v. *ὥς*.

⁵⁵² Per le funzioni di molte di tali particelle in Omero cf. Bakker 1993, p. 4 e Bakker 1997, p. ix. Per una trattazione completa di avverbi, negazioni e congiunzioni con le loro varie funzioni vd. Kühner – Gerth 1966b, pp. 116-347.

soggetto preceduto o seguito da uno di tali elementi, capiva che aveva inizio un nuovo tema con un nuovo protagonista.

Presento qui alcuni esempi che rientrano in questo tipo di transizione:

E 274-276

> Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
τὼ δὲ τάχ' ἐγγύθεν ἦλθον ἐλαύνοντ' ὠκέας ἵππους.
τὸν πρότερος προέειπε Λυκάονος ἀγλαὸς υἱός·

Colloquio > Aristeia

Diomede e Stenelo hanno appena terminato il colloquio in cui Stenelo esorta il Tidide a fuggire poiché Enea e Pandaro gli stanno andando contro sul carro. Diomede si rifiuta e vuole combattere.

Enea e Pandaro (τὼ δὲ) sono i nuovi soggetti della nuova sequenza narrativa, soggetti che verranno sconfitti dall'altro protagonista assoluto del tema che inizia: Diomede.

L'area di transizione è segnalata dalla costante del verso riassuntivo del colloquio, ma la nuova sequenza narrativa inizia con i nuovi soggetti, i cui nomi non sono nemmeno specificati poiché Enea e Pandaro sono stati oggetto del colloquio fra Diomede e Stenelo e personaggi protagonisti del tema precedente, ossia un colloquio fra gli stessi Enea e Pandaro in cui i due si accordavano per fronteggiare Diomede⁵⁵³.

L'elemento di transizione, che fa progredire la narrazione e che congiunge le sequenze è la particella δέ⁵⁵⁴. Ugualmente in:

⁵⁵³ Cf. Bakker 1997, p. 108: «The simplest and easiest transition from one protagonist to another, as we saw in the previous chapter, is a simple topic switch without names (*ho dé* 'and he')».

⁵⁵⁴ Cf. Bakker 1993, p. 13: «What happens in the flow of discourse is a transition from one killing ('center of interest', in cognitive terms) to another. This transition is not merely a focusing on a new detail; it requires preparation, a closing statement marked by μὲν, after which the narrator can make a new start with ὁ δέ» e Bakker 1997, p. 51: «Like many languages, ancient Greek has enclitic particles that occupy, as postpositives, the second position within a 'domain' that is intonational rather than syntactic. Consequently, we may consider these particles as textual evidence of an intonational boundary. The particle *rh'*, a phonetically attenuated form of *ára*, is an example. Even more significant is the conjunctive postpositive particle *dé*. This particle can be described as a *boundary marker*, setting off discourse segments against each other». Cf. anche Kühner – Gerth 1966a, pp. 575-581 e Stanley 1993, pp. 250-259.

Z 312-313

> ὣς αἶ μὲν ῥ' εὖχοντο Διὸς κούρη μέγαλοιο,
Ἔκτωρ δὲ πρὸς δῶματ' Ἀλεξάνδροιο βεβήκει

Sacrificio > Colloquio

Le troiane sacrificano ad Atena per la salvezza di Ilio. Ettore intanto si reca da Paride per rimproverarlo e incitarlo alla lotta.

Dopo il verso riassuntivo del tema precedente, la nuova sequenza narrativa inizia con il nome del nuovo soggetto accompagnato dall'elemento di transizione δέ, proprio come in Γ 314, dove però la costante dell'elemento riassuntivo è invece assente:

Γ 310-315

Ἦ ῥα καὶ ἐκ δίφρον ἄρνας θέτο ἰσόθεος φῶς,
ἄν δ' ἄρ' ἔβαιν' αὐτός, κατὰ δ' ἠνία τεῖνεν ὀπίσσω·
παρ δέ οἱ Ἀντήνωρ περικαλλέα βήκετο δίφρον.
τὼ μὲν ἄρ' ἄψορροι προτὶ Ἴλιον ἀπονέοντο·
> **Ἔκτωρ δὲ Πριάμοιο πάϊς καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς**
χῶρον μὲν προῶτον διεμέτρεον, αὐτὰρ ἔπειτα

Sacrificio > Duello

Achei e Troiani sacrificano agli dei e compiono i giuramenti prima dello scontro fra Paride e Menelao. Priamo e Antenore tornano a Ilio per non assistere al combattimento.

Ettore e Odisseo misurano il campo dando avvio al nuovo tema, quello del duello. L'elemento di congiunzione e transizione è ancora δέ⁵⁵⁵.

Un altro frequente elemento di transizione è αὐτὰρ⁵⁵⁶. Si vedano per esempio i seguenti versi di transizione:

⁵⁵⁵ Cf. Bakker 1997, p. 63: «The particle *dé* is the primary sign of continuation and progression in Homeric Greek, and the most widely used element in the syntax of movement. In using *dé*, the epic narrator covers distance, in the most general sense of the term. [...] The particle *dé* is the most widely used linguistic boundary marker between foci of consciousness».

⁵⁵⁶ Cf. Bakker 1997, p. 100: «The name is marked by the particle *dé* or *autár* as a new step in the progression of the narrative, a step signaling that the god or hero in question will be the frame, or the theme, for the moment or moments to come» e p. 109: «The name is normally without an epithet, and marked by *dé* or *autár* as a moment of continuation». Cf.

A 428-431

Ἦς ἄρα φωνήσας ἀπεβήκετο, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ
χωόμενον κατὰ θυμὸν εὐζώνοιο γυναικὸς
τὴν ῥα βίη ἀέκοντος ἀπηύρων· > αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
ἔς Χρυσήν ἴκανεν ἄγων ἱερὴν ἑκατόμβην.

Intervento divino > Annuncio

Teti se ne va e lascia solo Achille. Odisseo intanto arriva presso Crise.

Qui l'elemento di transizione che accompagna la costante del cambio di soggetto è αὐτὰρ⁵⁵⁷.

Vi sono molti altri elementi che marcano la transizione fra temi, accompagnando il nuovo soggetto, per esempio:

A 221-223

μύθῳ Ἀθηναίης· ἦ δ' Οὐλύμπων δὲ βεβήκει
δώματ' ἔς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους.
> Πηλεΐδης δ' ἔξαῦτις ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν

Intervento divino > Assemblea

Bonifazi 2008, pp. 48-49: «αὐτὰρ is discourse marker primarily involved with the beginning of new narrative sections. This basic function is so important in the flow of Homeric narration that it can even mark the beginning of entire embedded stories or songs (as at *Od.* 3.130, where Nestor by means of αὐτὰρ starts his *nostos* song about the bitter homecoming of Achaians back from Troy, and as at *Od.* 8.517, where the episode is added about Odysseus at Deiphobos' house after emerging from the wooden horse). It typically establishes a new setting, that is, a series of related actions that do not share with the previous setting either the time, or the place, or both time and place. Very often the gap between the two settings is temporal, and this is made verbally explicit by the occurrence of ἐπεὶ or ἔπειτα after αὐτὰρ». Per lo stacco temporale dato da αὐτὰρ ἐπεὶ/αὐτὰρ ἔπειτα cf. anche Esichio in Schmidt 1965, p. 325: αὐτὰρ ἔπειτα μετὰ δὲ ταῦτα.

⁵⁵⁷ Per quanto riguarda l'*enjambement* creatosi cf., anche se il soggetto è differente, Cantilena 1980, p. 24: «Un verso che si concluda con αὐτὰρ Ἀθήνη è certamente in enjambement integrale, ma l'aver udito αὐτὰρ Ἀθήνη tante volte attenuava in qualche modo la divisione fra il soggetto e il predicato collocato al verso successivo» e Bonifazi 2008, pp. 49-50: «It is important to notice that αὐτὰρ occurs immediately after the bucolic caesura; that is, it introduces the so-called bucolic anticipation. This fits with the hypothesis of an intonational pause preceding it; the break is performative not only because it regards the narrative articulation of the performance but also because it regards the physical articulation of the utterance (one may think of a special pitch in the voice, or a deep breath before, or a specific gesture, or a specific facial expression; I remind the reader of the sentence "So, let's start")». Per un commento a tali versi cf. Kirk 1985, p. 98: «At 308-12 a ship was launched for Odysseus' voyage to Khruse; now he arrives there. Notice, once again, the ease and simplicity of the transition from one scene of action to another, quite different one. It is achieved in mid-verse here, and with no special preparation (...αὐτὰρ Ὀδυσσεύς), in contrast with e.g. 314, where οἱ δ'...had been prepared for by οἱ μὲν...in 312».

Atena, dopo aver impedito ad Achille di uccidere Agamennone nel corso dell'assemblea, se ne torna sull'Olimpo, uscendo di scena. Il nuovo tema, ossia l'assemblea interrotta dall'intervento divino, riprende con la menzione del nome del nuovo soggetto protagonista, Achille, accompagnato dagli elementi di transizione δ' ed ἐξαῦτις⁵⁵⁸.

N 604-606

> οἱ δ' ὅτε δὴ χεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες
Ἄτρεΐδης μὲν ἄμαρτε, παρὰ δέ οἱ ἐτράπετ' ἔγχος,
Πείσανδρος δὲ κάκος Μενελάου κυδαλίμοιο

Battaglia > Duello

Pisandro e Menelao si avvicinano per duellare. Menelao sbaglia a colpire.

Il nuovo soggetto è l'Atride, la particella μὲν accompagna il cambio di soggetto e di azione.

ι 535-538

νηὸς ἐπ' ἀλλοτρίης, εὖροι δ' ἐν πῆματα οἴκῳ.
> ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε κυανοχαίτης.
αὐτὰρ ὃ γ' ἐξαῦτις πολὺ μείζονα λᾶαν ἀείρας
ἦκ' ἐπιδινήσας, ἐπέριεσε δὲ ἴν' ἀπέλεθρον

Preghiera > Nostos

Polifemo prega Poseidone. Il dio lo ascolta. Di nuovo Polifemo entra in azione strappando una rupe e lanciandola contro Odisseo.

Il ritorno all'azione di Polifemo è marcata dagli avverbi.

γ 135-140

μήνιος ἐξ ὀλοῆς γλαυκώπιδος ὀβριμοπάτρης,
ἦ τ' ἔριν Ἄτρεΐδῃσι μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκε.
> **τὼ δὲ** καλεσσομένω ἀγορὴν ἐς πάντα Ἀχαιοῦς,
μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐς ἠέλιον καταδύντα,
οἱ δ' ἦλθον οἴνω βεβαρηότες υἷες Ἀχαιῶν,
μῦθον μυθεΐσθην, τοῦ εἵνεκα λαὸν ἄγειραν.

⁵⁵⁸ Cf. Camerotto 2009, p. 40: «Possiamo considerare l'intervento di Athene un nuovo sviluppo tematico, che si inserisce nel primo tema, l'assemblea. E questa riprende il suo corso nella nuova direzione nel preciso momento in cui la dea si allontana, con Achilleus che ritorna all'assemblea con l'espressione Πηλεΐδης δ' ἐξαῦτις (A 223), la transizione tematica».

Intervento divino > Assemblea

Atena scatena una lite fra i due Atridi. Essi convocano un'assemblea.

Il passaggio ai nuovi soggetti della nuova azione (gli Atridi) è marcato dalla particella δέ.

δ 627-630

ἐν τυκτῷ δαπέδῳ, ὅθι περ πάρος, ὕβριν ἔχοντες.

> **Ἀντίνοος δὲ** καθῆκτο **καὶ Εὐρύμαχος θεοειδής,**
ἀρχοὶ μνηστήρων, ἀρετῇ δ' ἔσαν ἔξοχ' ἄριστοι.

Ospitalità > Colloquio

I pretendenti giocano. Antinoo ed Eurimaco hanno un colloquio con Noemone.

Il passaggio ai nuovi soggetti della nuova azione è marcato da δέ.

θ 93-96

ἐνθ' ἄλλους μὲν πάντα ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,

> **Ἀλκίνοος δέ** μιν οἷος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν
ἡμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν.
αἶψα δὲ Φαιήκεσσι φιληρέτμοισι μετηύδα·

Ospitalità > Giochi

Odisseo piange. Alcinoo se ne accorge e invita gli altri a fare i giochi.

Il nome del nuovo soggetto è accompagnato da δέ.

σ 65-67

Εὐρύμαχος τε καὶ Ἀντίνοος, πεπνυμένω ἄμφω.

ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπήνεον. > **αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς**
ζώσατο μὲν ῥάκεσιν περὶ μήδεα, φαῖνε δὲ μηροῦς

Dialogo > Duello

Telemaco e i pretendenti decidono che Odisseo e Iro dovranno combattere. Tutti approvano la proposta. Allora Odisseo scopre le cosce preparandosi al combattimento.

Il nuovo soggetto, Odisseo, è accompagnato da αὐτὰρ.

o 102-103

> Ἄτροϊδος μὲν ἔπειτα δέπας λάβεν ἀμφικύπελλον,
υἷὸν δὲ κρητῆρα φέρειν Μεγαπένθε' ἄνωγεν

Menelao prende una coppa dai suoi tesori. A Megapente fa portare un cratere.

La transizione, sebbene sia interna al tema dell'*Ospitalità*, accompagna il cambio di soggetto con la particella μὲν.

4.3.2.2 *L'avverbio ἔνθα*

La parola ἔνθα, essendo un avverbio, rientra nella tipologia descritta nel paragrafo precedente. Ritengo che tale avverbio abbia, nell'epica omerica, un'importanza fondamentale nell'ambito delle transizioni e che quindi meriti una trattazione a parte e più dettagliata.

Come le altre particelle, le congiunzioni e gli avverbi appena trattati, anche ἔνθα marca la progressione nella narrazione e le transizioni fra sezioni del racconto e fra temi.

Il termine è posto generalmente al primo posto nel primo verso della nuova sequenza narrativa.

Il suo significato corrisponde all'italiano *qui, qua, lì, là, in quel momento, allora, ecco che, a questo punto, in questo momento, dove, quando*; la sua funzione principale è quella di stato in luogo⁵⁵⁹.

Il termine ἐνθάδε, come ἐνθάδι, ha significati simili: *qui, qua*, con funzione di moto a luogo e stato in luogo, *a questo punto, in questo momento*.

La parola ἔνθεν, come ἐνθένδε, invece ha funzione di moto da luogo e significa *di qui, da qui, di lì, da lì, da quel momento, donde*⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Per significato e funzioni di ἔνθα e termini correlati, con approfondimenti sui loro suffissi, cf. Schwyzer 1950, p. 413; Chantraine 1958, pp. 244-247; Marinone 1959, pp. 433-434; Kühner – Blass 1966a, pp. 489-492; Kühner – Blass 1966b, pp. 299-311; Kühner – Gerth 1966b, pp. 443-465; Meillet – Vendryes 1968, p. 519; Chantraine 1984a s.v. ἔνθα; Pieraccioni 1993, pp. 111-112; Cassio 2008, p. 134. Cf. inoltre LFGRE, s.vv. ἔνθα, ἐνθάδε, ἔνθεν.

⁵⁶⁰ Per i significati delle tre parole cf. anche Esichio in Schmidt 1965, p. 98: ἔνθα· τότε, χρονικόν. καὶ ἐν τόπῳ. ἔνθα· ὅτε. ἢ ποῦ. ἢ ἐνταῦθα. ἢ ἐπὶ τόπῳ. ἢ ἐκεῖ. ἐνθάδε·

Sono forme di transizione molto usate: ancora oggi, nei nostri discorsi, adoperiamo forme di transizione che corrispondono in parte alla funzione che aveva ἔνθα nell'epica omerica, ossia le espressioni 'e qui', 'giunti a questo punto', 'in quel momento', 'ora', etc.

Per quanto riguarda l'antichità di ἔνθα e dei termini a esso correlati, vi è da dire che risalgono a parole indoeuropee che avevano esattamente la stessa funzione e lo stesso significato, di cui è ricostruibile il suffisso *-dhi* per lo stato in luogo e *-dhe* per il moto da luogo, con *-dh*, in greco θ, come base locativa⁵⁶¹, e da cui sono derivati poi per il greco ἔνθα e i termini correlati, per il latino per esempio *unde*, *inde*, per l'italiano *indi*, *donde*, *onde*, per il francese *dont*⁵⁶².

L'avverbio ἔνθα ricorre con notevole frequenza nei poemi omerici e permette al cantore di realizzare transizioni rapide in ogni contesto narrativo. Per esempio:

Δ 543-E 2

πολλοὶ γὰρ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἦματι κείνῳ
 προηέες ἐν κονίῃσι παρ' ἀλλήλοισι τέταντο.
 > Ἔνθ' αὖ Τυδείδῃ Διομήδῃ Παλλὰς Ἀθήνη
 δῶκε μένος καὶ θάρσος, ἵν' ἔκδηλος μετὰ πᾶσιν

Battaglia > Aristeia.

Il canto Δ termina con una sorta di piccola sezione riassuntiva del tema che si sta concludendo, quello della battaglia. Il canto E inizia con la presentazione del nuovo soggetto, in dativo, del nuovo tema: Diomede avvia la propria aristeia grazie anche al furore e al coraggio che Atena gli infonde.

Ἔνθ' αὖ è l'elemento di transizione che accompagna la costante del cambio del soggetto principale; qui, come altrove, si rivela un espediente

ἐνταῦθα. ὧδε. εἰς τοῦτον τὸν τόπον. ἔνθεν· αὐτόθεν. ἔσωθεν. ἐκεῖθεν. ἢ τότε. ἢ ὧδε. ἢ ἐκ τούτου.

⁵⁶¹ Cf. Meillet – Vendryes 1968, p. 519: «Il existe d'autre part en grec une série d'adverbes caractérisés par un θ et qui ont surtout le sens local».

⁵⁶² Per la derivazione dall'indoeuropeo dei termini citati e dei relativi suffissi cf. Schwyzler 1953, p. 627. In latino e conseguentemente nelle lingue da esso formatesi, ha avuto più fortuna il suffisso di moto da luogo.

agevole per connettere le parti del testo; attraverso tale avverbio avviene una ricontestualizzazione narrativa che dà una nuova direzione specifica al racconto.

Si tratta di un elemento di transizione tipico dell'oralità, segno dell'improvvisazione del rapsodo che prima narra la battaglia e poi, con un semplice ἔνθ' αὖ ('e qui', 'e allora', 'ed ecco che'), comincia un nuovo tema⁵⁶³. La sua importanza come elemento di transizione viene colta anche dagli *scholia*:

E 1: 1a. ἔνθ' αὖ: τότε, ὅτε καὶ πολλοὶ ἀπόλλοντο⁵⁶⁴.

Ἔνθ' αὖ è segnalato non solo come **τότε**, ma come elemento che si collega direttamente ai versi del canto precedente πολλοὶ γὰρ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἡματι κείνῳ/πρηνέες ἐν κονίῃσι παρ' ἀλλήλοισι τέταντο: **ὅτε καὶ πολλοὶ ἀπόλλοντο**. È percepita la sua funzione di congiunzione fra sezioni del racconto, di transizione fra temi.

L'avverbio si ritrova anche nelle transizioni marcate da *if-not situation*, per esempio:

B 155-156

> Ἔνθά κεν Ἀργεῖοισιν ὑπέρορα νόστος ἐτύχθη
εἰ μὴ Ἀθηναίην Ἥρη πρὸς μῦθον ἔειπεν·

Assemblea > Intervento divino

Gli Argivi, dopo aver sentito le parole di Agamennone in assemblea, che li esortava a tornare in patria e ad abbandonare l'impresa, corrono verso le navi, lieti di far ritorno a casa.

E allora, contro il destino e violando l'*oime*, sarebbe avvenuto il ritorno, se Era non avesse ordinato ad Atena di intervenire.

⁵⁶³ A proposito di E 1, cf. Kirk 5-8, p. 52: «ἔνθ' αὖ, 'then again', as often after an interruption such a generic scene or a summary». Per la funzione di ἔνθα come *starting point*, cf. invece Walsh 1995, pp. 394, 402, 409.

⁵⁶⁴ Erbse 1971, p. 1.

Il narratore può iniziare una nuova azione con ἔνθα anche quando presenta un nuovo luogo. Il luogo è introdotto generalmente dalle parole ἔστι δέ τις, e poi, dopo una sommaria descrizione dello stesso, la nuova sequenza narrativa è avviata proprio dall'avverbio.

L'indicazione di un nuovo luogo è fondamentale perché presuppone lo spostamento dei personaggi che lì si recano oppure un vero e proprio cambio di scena da parte del narratore e lo spostamento da un luogo all'altro è una costante delle transizioni⁵⁶⁵. Per esempio:

B 810-815

πεζοί θ' ἰππηῆες τε· πολὺς δ' ὄρουμαγδὸς ὀρώρει.
> Ἔστι δέ τις προπάρσιθε πόλιος αἰπεῖα κολώνη
ἐν πεδίῳ ἀπάνευθε περίδρομος ἔνθα καὶ ἔνθα,
τὴν ἦτοι ἄνδρες Βατίειαν κικλήσκουσιν,
ἀθάνατοι δέ τε σῆμα πολυκάρθμοιο Μυρίνης·
ἔνθα τότε Τρῳῆες τε διέκριθεν ἠδ' ἐπίκουροι

Annuncio > Catalogo

Iri ha appena annunciato a Ettore di radunare l'esercito. Esso si raduna su una collina davanti alla città.

Con ἔνθα il cambio di luogo è pienamente avvenuto; si avvia la nuova sequenza narrativa, che in questo caso è il catalogo di Troiani e alleati.

Θ 129-133

ὠκυπόδων ἐπέβησε, δίδου δέ οἱ ἠνία χερσίν.
> Ἐνθά κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γέγοντο,
καὶ νύ κε σήκασθεν κατὰ Ἴλιον ἠύτε ἄρνες,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
βροντήεα δ' ἄρα δεινὸν ἀφῆκ' ἀργῆτα κεραυνόν,

Battaglia > Intervento divino

La battaglia infuria, allora sarebbe stato lo strazio, la fine irrimediabile, se non li avesse visti Zeus che scaglia il tuono davanti ai Danai.

Con ἔνθα si avvia un'*if-not situation*.

⁵⁶⁵ Per un nuovo luogo come nuovo spazio narrativo cf. Barchiesi 1967, pp. 120-121. Dante, con i suoi *qui, quivi, quinci, ivi*, riprende l'uso omerico di ἔνθα e quello di Virgilio, su modello omerico, di *hic, huc, hunc*: cf. Barchiesi 1967, pp. 162-165 e p. 175.

N 360-362

ἄρρηκτόν τ' ἄλυτόν τε, τὸ πολλῶν γούνατ' ἔλυεν.

> Ἔνθα μεσαιπόλιός περ ἐὼν Δαναοῖσι κελεύσας
Ἴδομενεὺς Τρώεσσι μετάλμενος ἐν φόβον ᾤρεε.

Intervento divino > Battaglia

Gli dei sono schierati con gli eserciti. E allora a capo dei Danai balza Idomeneo.

La nuova azione si apre con ἔνθα.

Π 305-307

ἀλλ' ἔτ' ἄρ' ἀνθίσταντο, νεῶν δ' ὑπόεικον ἀνάγκη.

> Ἔνθα δ' ἀνὴρ ἔλεν ἄνδρα κεδασθείης ὑσμίνης
ἠγεμόνων. πρῶτος δὲ Μενoitίου ἄλκιμος υἱὸς

La transizione è interna alla *Battaglia* fra Troiani e Achei, ma l'avverbio segna comunque il passaggio all'*androktasia*.

γ 278-280

> ἀλλ' ὅτε Κούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ', ἄκρον Ἀθηνέων,
ἔνθα κυβερνήτην Μενελάου Φοῖβος Ἀπόλλων
οἷς ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνε,

Ritorno > Intervento divino

Gli Achei stanno tornando da Troia, ma quando raggiungono il Sunio, ecco che Apollo uccide il nocchiero di Menelao.

La nuova azione del nuovo soggetto è preceduta da ἔνθα.

δ 794-796

εὔδε δ' ἀνακλινθεῖσα, λύθεν δέ οἱ ἄψα πάντα.

> ἔνθ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
εἶδωλον ποίησε, δέμας δ' ἦϊκτο γυναικί,

Ospitalità > Intervento divino

I pretendenti tramano insidie mentre Penelope dorme. A questo punto Atena crea un fantasma.

La nuova azione del nuovo soggetto è preceduta da ἔνθα.

ε 435-437

ῥινοὶ ἀπέδρουφθεν· τὸν δὲ μέγα κῦμ' ἐκάλυψεν.
> ἔνθα κε δὴ δύστηνος ὑπὲρ μόρον ὄλετ' Ὀδυσσεύς,
εἰ μὴ ἐπιφροσύνην δῶκε γλαυκῶπις Ἀθήνη·

Ritorno > Intervento divino

Odisseo sarebbe morto contro gli scogli se non l'avesse salvato Atena.

Con ἔνθα si avvia un' *if-not situation*.

η 18-19

> ἀλλ' ὅτε δὴ ἄρ' ἔμελλε πόλιν δύσεσθαι ἐρανήν,
ἔνθα οἱ ἀντεβόλησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη

Intervento divino > Intervento divino

Atena ha versato su Odisseo molta nebbia perché non venga visto dai Feaci. Odisseo sta per entrare in città, ecco che Atena gli va incontro.

La nuova azione è preceduta da ἔνθα.

κ 54-56

κείμεν· αἱ δ' ἐφέροντο κακῇ ἀνέμοιο θυέλλῃ
αὐτίς ἐπ' Αἰολίην νῆσον, στενάχοντο δ' ἑταῖροι.
> ἔνθα δ' ἐπ' ἠπείρου βῆμεν καὶ ἀφουκάμεθ' ὕδωρ·

Ritorno > Ospitalità

Odisseo è trascinato dai venti all'isola Eolia. Qui giunti, tutti si rifocillano.

La nuova azione è preceduta da ἔνθα.

ο 299-300

δμῶες Ὀδυσσεῆος τέμενος μέγα κοπρίσσοντες·
> ἔνθα κύων κεῖτ' Ἄργος ἐνίπλειος κυνοραϊτέων

L'avverbio è interno al tema del *Riconoscimento*. Argo, steso sul letame davanti alle porte, riconosce Odisseo.

La nuova azione è preceduta da ἔνθα.

Con ἔνθεν invece il personaggio principale, o i personaggi principali, solitamente si sposta/no, non come con ἔνθα *per avviare* la nuova sequenza narrativa, ma *per andare ad avviare* la nuova sequenza narrativa; ἔνθεν

comporta di solito lo spostamento di uscita di scena, che anticipa l'entrata in scena nel nuovo tema. Generalmente si trova in forme di transizione che chiudono un tema per avviare poi il successivo.

Si consideri per esempio la formula di transizione:

ἔνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ

Il verso che, come già affermato, ricorre soltanto nell'*Odissea* (ι 62; ι 105; ι 565; κ 77; κ 133), termina i singoli episodi e fa procedere Odisseo e i suoi compagni verso altre terre, il cui approdo avviene a distanza di pochi versi⁵⁶⁶. Spesso le nuove sequenze narrative che iniziano dopo l'approdo sono segnalate da ἔνθα:

ι 62: Odisseo e i compagni rimasti dopo la battaglia contro i Ciconi navigano. ι 73-74: approdano su un'isola, qui (v. 74: ἔνθα) rimangono due giorni.

ι 105: Odisseo e i compagni fuggono dalla terra dei mangiatori di loto. ι 106-107: arrivano alla terra dei Ciclopi.

ι 565: Odisseo e i compagni fuggono dalla terra dei Ciclopi. κ 1: arrivano all'isola Eolia, qui (v. 1: ἔνθα) abita Eolo⁵⁶⁷.

κ 77: Odisseo e i compagni fuggono dall'isola Eolia. κ 81: arrivano nella terra dei Lestrigoni e qui (v. 87: ἔνθα) entrano nel porto.

κ 133: Odisseo e i compagni fuggono dalla terra dei Lestrigoni. κ 135: arrivano all'isola Eèa, qui (v. 135: ἔνθα) abita Circe.

⁵⁶⁶ Cf. Camerotto 2009, p. 192: «Negli *Apologoi* i compagni perduti sono la vera e propria emergenza che segna il ritmo del racconto, tanto da rientrare nella formula di transizione che chiude i singoli episodi e riavvia la narrazione, in ι 62s. dopo lo scontro con i Ciconi, in ι 565s. dopo l'episodio del Ciclope, in κ 133s. dopo la distruzione delle altre navi presso i Lestrigoni».

⁵⁶⁷ All'inizio di κ, in una trentina di versi (κ 1-31) si contano addirittura quattro ἔνθα: κ 1, 7, 20, 31. Il canto ne contiene molti altri. L'intera *Odissea* ne ha un'altissima quantità.

L'avverbio ἔνθεν serve poi per dare avvio non solo ad azioni ma anche a narrazioni, come quella di Demodoco in θ⁵⁶⁸.

θ 499-503

ὡς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδήν,
ἔνθεν ἑλών, ὡς οἱ μὲν εὐσκέλων ἐπὶ νηῶν
βάντες ἀπέπλειον, πῦρ ἐν κλιείῃσι βαλόντες,
Ἄργεῖοι, τοὶ δ' ἤδη ἀγακλυτὸν ἀμφ' Ὀδυσῆα
εἶατ' ἐνὶ Τρώων ἀγορῇ κεκαλυμμένοι ἵππῳ·

Odisseo chiede a Demodoco di narrare lo stratagemma del cavallo e il rapsodo tesse il suo canto *da quando* gli Argivi, fingendo di essere fuggiti, avevano dato fuoco alle tende e si erano imbarcati, nascondendosi, mentre Odisseo e alcuni altri eroi Achei erano nascosti nel cavallo.

L'importanza del suffisso –θε(v), originatosi dall'indoeuropeo –*dhe*, come segnale di moto da luogo o punto di partenza si coglie anche in ι 39:

Ἰλιό**θεν** με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

Odisseo comincia così la narrazione della sua odissea ad Alcinoο⁵⁶⁹.

Il suffisso si coglie anche nella protasi dell'*Odissea*, nel termine ἀμόθεν del v. 10. Inoltre è da segnalare che il primo verso dell'*Odissea*, dopo la protasi, inizia proprio con l'avverbio ἔνθα:

α 10-14:

τῶν ἀμό**θεν** γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.
ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὸν ὄλεθρον,
οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν·
τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός,
νύμφη πότνι ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,

⁵⁶⁸ Cf. Walsh 1995, p. 402: «Together ἔνθεν and ὡς function to select the moment in the traditional narrative which is for the immediate performance the beginning of the song. [...] a moment in narrative is selected and then immediately responded to in the ensuing narrative».

⁵⁶⁹ Per Ἰλιόθεν come punto di partenza della narrazione cf. Taplin 1992, p. 30.

Non credo sia un caso che l'*Iliade* che conta 15.698 versi presenti circa 290 fra ἔνθα, ἔνθεν, ἐνθάδε, ἐνθένδε e l'*Odissea* che ha invece migliaia di versi in meno, ossia 12.310, presenti circa 50 di questi termini in più.

Credo che questo sia dovuto al fatto che l'*Odissea* è un *nostos* e il *nostos*, narrato da Omero o da Odisseo, implica passaggi – e transizioni – continui da un luogo all'altro.

4.3.2.3 *Le espressioni di percezione*

Le transizioni marcate da espressioni di percezione – quali per esempio τὸν δ' ἶδεν, τοὺς δὲ ἶδε, τοὺς δ' ὡς οἶν ἐνόησε, ὡς δὲ ἶδε, οἱ δ' ὡς οἶν εἶδονθ', ἐπεὶ ἶδε, ὡς ἶδε, ὡς ἐνόησε, τὸν δὲ ἰδὼν, etc...⁵⁷⁰ – sono proprie non solo dell'epica omerica, ma anche di altri testi⁵⁷¹.

Avviano una nuova azione attraverso un mutamento di prospettiva: il nuovo soggetto vede o sente il soggetto del tema precedente fuggire ferito, infuriare in battaglia o compiere azioni pericolose per sé e per i suoi e prontamente reagisce; percepisce quanto accade nelle vicinanze e reagisce emotivamente e immediatamente, spesso consultandosi con altri personaggi attraverso dialoghi.

Quando il cantore utilizzava questo tipo di transizione nelle scene di battaglia, l'uditorio sapeva che probabilmente vi sarebbe stata una sezione del racconto movimentata e cruenta. Se le utilizzava in scene di pace (come avviene non di rado nell'*Odissea*), l'uditorio si preparava comunque a una svolta nella narrazione.

⁵⁷⁰ Cf. de Jong 1987, 102-110. Vd. Bannert 1988, 37. Vd. Fenik 19, 1968.

⁵⁷¹ Come le fiabe: cf. Propp 2000, p. 78: «Per quanto vari possano essere i casi riportati essi hanno tutti un tratto comune: un personaggio *viene a sapere* qualcosa da un altro e così la funzione precedente è collegata a quella successiva». Nella stessa pagina si legge che i personaggi vengono a sapere le cose attraverso dialoghi, segnali acustici, lamentele e visione diretta dei fatti; le affinità con i tipi di percezione nell'epica omerica sono notevoli. Cf. anche Propp 2000, p. 174: «I raccordi consistono il più delle volte in episodi introdotti per spiegare come un personaggio A venga a sapere quello che ha fatto un personaggio B, conoscenza indispensabile perché egli possa a sua volta entrare in azione».

Poiché i personaggi, in battaglia, sono soliti venire a conoscenza di situazioni infelici, ciò che vedono o sentono provoca in loro paura, sconcerto, ma, soprattutto, rabbia e dolore, ἄχος⁵⁷².

L' ἄχος li spinge a reagire affrontando chi ha provocato loro il dolore, secondo lo schema *percezione* → *reazione emotiva* → *azione*. Se per esempio un guerriero acheo uccide un troiano, il compagno (o i compagni) del troiano caduto ne sarà terribilmente addolorato e cercherà a sua volta di uccidere il guerriero acheo. Se riuscirà ad uccidere l'acheo provocherà ἄχος nello schieramento acheo o nell'amico più caro/scudiero/compagno dell'acheo ucciso e ne susciterà così la reazione. Il nuovo guerriero acheo affronterà così il troiano. Si crea così una catena di uccisioni e conseguenti reazioni, la catena dell' ἄχος.

Per le reazioni suscitate dall' ἄχος derivato dalla visione della morte dei propri compagni, si veda per esempio:

E 165-169⁵⁷³

ἵππους δ' οἷς ἐτάροισι δίδου μετὰ νῆας ἐλαύνειν.
> **Τὸν δ' ἶδεν** Αἰνεΐας ἀλαπάζοντα κτίχας ἀνδρῶν,
βῆ δ' ἴμεν ἄν τε μάχην καὶ ἀνὰ κλόνον ἐγχειάων
Πάνδαρον ἀντίθεον διζήμενος εἶ που ἐφεύροισι·
εὔρε Λυκάονος υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε,

Aristeia > Colloquio.

Diomede uccide Cromio ed Echemmone, e consegna ai compagni i loro cavalli. Enea lo vede sconvolgere le file di armati, muove nella battaglia fra il fragore delle armi, cercando Pandaro, lo trova e, dopo avergli chiesto

⁵⁷² Per le espressioni di percezione come forme di transizione e causa di concatenazioni di uccisioni, cf. Bakker 1997, p. 110; Camerotto 2003b, pp. 459-460 e Camerotto 2010, p. 6.

⁵⁷³ Cf. Camerotto 2001, 291: «La formula di transizione τὸν δ' ἶδεν e il nuovo soggetto Aineias interrompono la narrazione della strage (evocata sinteticamente nell'immagine dell'*aristeuon* di E 166 ἀλαπάζοντα κτίχας ἀνδρῶν) e introducono la lunga sezione di dialogo, prima tra Aineias e Pandaros (E 166-240) e poi parallelamente tra Diomedes e Sthenelos (E 241-274), che prepara lo sviluppo di una seconda fase dell'*Aristeia* nella forma di un'ampia *Monomachia*».

invano di uccidere Diomede con una freccia, si consulta con lui su come fronteggiare Diomede⁵⁷⁴.

Oppure:

Υ 419-422

> Ἐκτῶρ δ' ὥς ἐνόησε κασίγνητον Πολύδωρον
ἔντερα χερσὶν ἔχοντα λιαζόμενον ποτὶ γαίῃ
κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη
δηρὸν ἐκὰς τρωφᾶσθ', ἀλλ' ἀντίος ἦλθ' Ἀχιλῆϊ

Battaglia > Duello.

Ettore, come vede Polidoro colpito, non sopporta di aggirarsi lontano e muove contro Achille per affrontarlo in duello.

La rabbia può colpire anche gli dei e suscitare la reazione:

E 846-850

> Ὡς δὲ ἶδε βροτολοιγὸς Ἄρης Διομήδεα δῖον,
ἦτοι ὃ μὲν Περίφαντα πελώριον αὐτόθ' ἔαε
κεῖσθαι ὅθι πρῶτον κτείνων ἐξαίνυτο θυμόν,
αὐτὰρ ὃ βῆ ῥ' ἰθὺς Διομήδεος ἵπποδάμοιο.
οἱ δ' ὅτε δὴ χρεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,

Intervento divino > Aristeia

Athena incoraggia Diomede, poi sale con lui sul carro per muovere contro Ares. Ares sta spogliando Perifante, appena ucciso, appena vede Diomede, gli va contro, pieno di rabbia⁵⁷⁵.

La percezione di quanto avviene può suscitare anche altre reazioni, quali dialoghi o intenzioni di fuga:

E 239-242

Ὡς ἄρα φωνήσαντες ἐς ἄρματα ποικίλα βάντες

⁵⁷⁴ Cf. Camerotto 2009, p. 56: «Può essere anche un eroe avversario il punto d'avvio della nuova azione. Questi vede l'aristeuon che infuria, fa strage dei propri compagni, mettendo in grave difficoltà il proprio schieramento».

⁵⁷⁵ Talvolta viene specificata anche l'azione dell'oggetto/personaggio che viene visto, altre volte no (come in questo caso).

ἐμμεμαῶτ' ἐπὶ Τυδεΐδῃ ἔχον ὠκέας ἵππους.
> **Τοὺς δὲ ἶδε** Ἐθένηλος Καπανήϊος ἀγλαὸς υἱός,
αἶψα δὲ Τυδεΐδην ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

Colloquio > Colloquio

Ettore e Pandaro, dopo aver deciso di andare contro Diomede, balzano sul carro e muovono contro il Tidide, la loro azione si conclude con un attacco; Stenelo li vede e subito parla al Tidide e si consulta con lui sull'eventualità di fuggire per evitare il loro attacco. Diomede però rifiuta la fuga e combatte⁵⁷⁶.

Un altro colloquio vede protagonisti gli dei, Zeus ed Era:

Π 430-432
ὥς οἱ κεκλήγοντες ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.
> **τοὺς δὲ ἰδὼν** ἐλέησε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω,
Ἥρην δὲ προσέειπε κασιγνήτην ἄλοχόν τε·

Duello > Lamento

Zeus vede Sarpedone combattere con Patroclo, sa che suo figlio morirà.
Parla a Era.

Espressioni di percezione ricorrono spesso anche nelle transizioni marcate da *if-not situation*, per esempio:

E 311-313
> **Καὶ νύ κεν ἔνθ'** ἀπόλοιτο ἄναξ ἀνδρῶν Αἰνείας,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη
μήτηρ, ἥ μιν ὑπ' Ἀγρίχη τέκε βουκολέοντι·

Aristeia > Intervento divino

Enea sarebbe morto se Afrodite non lo avesse visto, ferito, e non lo avesse prontamente salvato.

⁵⁷⁶ Lo schema è il seguente: *Colloquio di Enea e Pandaro* → *assalto* → *percezione di Stenelo* → *Colloquio di Stenelo e Diomede* → *assalto*. A proposito dei versi E 239-242 cf. Kirk 1990, p. 85: «A fresh phase in the action is initiated in a typical way when Sthenelos catches sight of the Trojan chariot advancing towards them. A new discussion begins, balancing that of Aineias and Pandaros».

ε 332-336

ἄλλοτε δ' αὖτ' εὖρος ζεφύρω εἴζακε διώκειν.

> τὸν δὲ ἴδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίφυρος Ἴνώ,
Λευκοθέη, ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα,
νῦν δ' ἄλός ἐν πελάγεσσι θεῶν ἐξέμμορε τιμῆς.
ἦ ῥ' Ὀδυσῆϊ ἐλέησεν ἀλώμενον, ἄλγε' ἔχοντα·

Ritorno > Intervento divino

Odisseo è naufrago, le sue condizioni sono disperate. Lo vede Ino, la Dea Bianca, e interviene, avendone pietà.

ε 374-377

αὐτὸς δὲ πρηνὴς ἀλὶ κάππεσε, χεῖρε πετάσσει,

> νηχέμεναι μεμαῶς. ἴδε δὲ κρείων ἐνοσίχθων,
κινήσας δὲ κάρη προτὶ ὄν μυθήσατο θυμόν·
οὔτω νῦν κακὰ πολλὰ παθὼν ἀλόω κατὰ πόντον,

Ritorno > Intervento divino

Odisseo salta in mare, Poseidone lo vede e gli augura di soffrire moltissimo.

θ 284-287

ἦ οἱ γαῖάων πολὺ φιλότατη ἐστὶν ἀπασέων.

> οὐδ' ἀλαδὸς σκοπιὴν εἶχε χρυσήνιος Ἴσθριος,
ὣς ἴδεν Ἥφαιστον κλυτοτέχνην νόσφι κιόντα·
βῆ δ' ἵμεναι πρὸς δῶμα περικλυτοῦ Ἥφαιστοιο,

Inganno > Incontro/Nozze

Efesto prepara la trappola e finge di andare a Lemno. Come Ares lo vede, corre da Afrodite.

κ 374-377

ἀλλ' ἤμην ἀλλοφρονέων, κακὰ δ' ὄσσετο θυμός.

> Κίρκη δ' ὣς ἐνόησεν ἔμ' ἤμενον οὐδ' ἐπὶ δίτῳ
χεῖρας ἰάλλοντα, στυγερόν δέ με πένθος ἔχοντα,
ἄγχι παρισταμένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

Ospitalità > Dialogo

Odisseo non mangia. Circe vede e gli parla.

v 225-227

ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσι πέδιλ' ἔχε, χερσὶ δ' ἄκοντα.
> τὴν δ' Ὀδυσσεὺς γήθησεν ἰδὼν καὶ ἐναντίος ἦλθε
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:

Intervento divino > Incontro

Athena giunge da Odisseo simile a un giovinetto, Odisseo la vede, gioisce e parla.

ρ 299-304

δμῶες Ὀδυσσεῆος τέμενος μέγα κοπρίσσαντες·
ἐνθα κύων κεῖτ' Ἄργος ἐνίπλειος κυνοραϊτέων.
> δὴ τότε γ', ὡς ἐνόησεν Ὀδυσσεύς ἐγγύς ἐόντα,
οὐρῆ μὲν ῥ' ὅ γ' ἔσκησε καὶ οὐατα κάββαλεν ἄμφω,
ἄσσαν δ' οὐκέτ' ἔπειτα δυνήσατο οἷο ἄνακτος
ἐλθέμεν· αὐτὰρ ὁ νόσφιν ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ,

Appena Argo vede Odisseo muove la coda, abbassa le orecchie, ma non riesce ad andare incontro al padrone. Odisseo si asciuga una lacrima.

4.3.2.4 *Le if-not situations*

Nei poemi omerici si incontrano frequentemente le *if-not situations*. Esse sono passaggi, generalmente costituiti da due versi, che presentano apodosi seguita da protasi, del tipo 'allora sarebbe successo l'evento X, se non fosse intervenuto l'elemento Y'.⁵⁷⁷

Il narratore usa le *if-not situations* nei passaggi da una situazione disperata (in cui per esempio un eroe sta per morire o uno dei due schieramenti sta per essere sconfitto) a un'inaspettata soluzione. Generalmente introducono il tema dell'Intervento divino⁵⁷⁸ e servono anche a enfatizzare la drammaticità degli eventi e ad aumentare il pathos nell'uditorio⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ Cf. de Jong 2001, xiv: «'if-not situation': 'there X would have happened, if Y had *not* intervened'». Cf. anche de Jong 1987, 68-81 e Loudon 1993.

⁵⁷⁸ Generalmente, ma non sempre, l'*if-not situation* avviene grazie alla percezione di quanto sta accadendo. Si lega quindi, in tali casi, alle transizioni marcate da espressioni di percezione. Non di rado sono gli dei a vedere e sentire i fatti e quindi sono loro che solitamente intervengono. Per l'importanza che gli dei hanno come spettatori dei fatti cf. Griffin 1978, p. 1: «One of the most striking features of the Iliad is that the gods are constantly present as an audience».

⁵⁷⁹ Cf. de Jong 1987, p. 78.

Con le *if-not situations* la tensione cresce fino a un punto estremo⁵⁸⁰; sono tecniche di transizione formulari e tradizionali⁵⁸¹, usate in occasione di grandi momenti della narrazione, funzionali, utilizzate per far rientrare il racconto nell'*oime* che sta per essere violata⁵⁸². Servono per gestire una narrazione che sta per oltrepassare i confini della trama, *anche se non sempre essa è a rischio*⁵⁸³. Il cantore arriva *quasi* a narrare fatti inauditi, che creano paura o sconvolgimento nell'uditorio, come la prematura morte di Paride od Odisseo, o il prematuro ritorno degli Achei, poi, con una *if-not situation* capovolge la situazione che sembrava irrimediabile e riporta il racconto nella trama, rinnovandolo⁵⁸⁴.

L'apodosi inoltre costituisce talvolta una sorta di riassunto di quanto narrato nei versi precedenti; si lega inoltre al tema appena concluso, mentre la protasi va a costituire l'inizio della nuova azione.

Riporto qui alcuni esempi di transizioni marcate da *if-not situations*:

Γ 374-376

> **καί νύ κεν** εἴρουccέν τε καὶ ἄcπετον ἦρατο κῦδος,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξδ νόηce Διὸc θυγάτηρ Ἄφροδίτη,⁵⁸⁵
 ἦ οἱ ῥῆξεν ἱμάντα βοδὸc ἱφι κταμένοιο·

Duello > Intervento divino

⁵⁸⁰ Cf. Morrison 1992, p. 67: «They often appear at critical junctures in the narrative as momentous events are averted at the last moment, thus providing excitement for those hearing a traditional story».

⁵⁸¹ Cf. Morrison 1992, p. 67: «The apodosis always comes first, introduced by **καί νύ κεν** or **ἔνθα κεν**, while the protasis begins **εἰ μὴ** or **εἰ μὴ ἄρ**. The verb is usually aorist. The formulaic quality of the reversal passages and parallel usage in the *Odyssey*, in the Homeric Hymns, and in Hesiod imply that reversal passages were part of the epic tradition as Homer received it». Per le *if-not situations* come moduli formulari di transizione cf. anche Camerotto 2009, p. 53, n. 60.

⁵⁸² Cf. Morrison 1992, p. 62: «Throughout the epic, the traditional story or the plot of the *Iliad* is nearly upset: only sudden intervention prevents such an outcome».

⁵⁸³ Cf. Morrison 1992, p. 62: «We find (A) **violations of the traditional story** of the Greek sack of Troy; (B) **violations of the plot of the *Iliad***, particularly of Zeus' promise to honor Achilles by bringing defeat to the Greeks; and (C) **minor shifts** in fortune occurring in battle or in the funeral games honoring Patroclus». [Mio il grassetto.] Nel punto C può rientrare per esempio l'*if-not situation* presente in E 679-680: Odisseo avrebbe ucciso molti nemici (Lici) se Ettore non lo avesse visto infuriare. Odisseo avrebbe potuto essere il protagonista di un'*aristeia*, ma è stato fermato.

⁵⁸⁴ Cf. Morrison 1992, p. 62: «The poet uses this reversal passage abruptly to return the story to its expected – that is, its traditional – path».

⁵⁸⁵ Transizione marcata anche da un'espressione di percezione.

Ormai Menelao sarebbe riuscito a trascinare e sconfiggere Paride, se non lo avesse visto Afrodite, che interviene a spezzare la correggia. La morte di Paride è evitata dall'intervento di una divinità.

B 155-156

> Ἐνθά κεν Ἀργείοισιν ὑπέρορα νόστος ἐτύχθη
εἰ μὴ Ἀθηναίην Ἴηρη πρὸς μῦθον ἔειπεν·

Assemblea > Colloquio (Intervento divino)

E allora contro il destino sarebbe avvenuto il ritorno, se Era non avesse detto ad Atena di andare dagli Achei per convincerli a restare. Gli Achei sarebbero partiti se non fossero intervenute le divinità⁵⁸⁶.

B 155 è in questo caso una sorta di riassunto proiettivo del tema precedente, B 156 avvia invece la nuova sequenza narrativa.

L'avvicinamento alla violazione dell'*oime* è indicato esplicitamente da ὑπέρορα.

Θ 130-133

> Ἐνθά κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γέγοντο,
καὶ νό κε κήκαθεν κατὰ Ἴλιον ἠΐτε ἄρνες,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·

Battaglia > Intervento divino

Ormai è la strage, la fine, i Troiani si sarebbero ritirati in Ilio, se Zeus non avesse visto; Zeus scaglia un fulmine davanti al carro di Diomede e spaventa gli Achei⁵⁸⁷.

L'avvicinamento alla violazione dell'*oime* è indicato esplicitamente da ἀμήχανα.

Υ 288-292

> ἔνθα κεν Αἰνείας μὲν ἐπεσσύμενον βάλε πέτρῳ
ἦ κόρουθ' ἦε σάκος, τό οἱ ἦρκεσε λυγρὸν ὄλεθρον,

⁵⁸⁶ Cf. Morrison 1992, p. 61: «Up to this point, Homer has vividly presented the possibility of an early departure for the Greeks. But this runs counter to an essential feature of the epic tradition: the Greeks sack Troy». Per la possibilità di ritorno degli Achei, e per il loro rifiuto, convinti da Odisseo, come prova della loro volontà e tenacia cf. Preo 2009.

⁵⁸⁷ Tale modulo di transizione è segnalato anche in Camerotto 2004b, p. 205.

τὸν δέ κε Πηλεΐδης σχεδὸν ἄορι θυμὸν ἀπηύρα,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε Ποσειδάων ἐνοσίχθων·
αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι θεοῖς μετὰ μῦθον ἔειπεν·

Duello > Intervento divino

Enea avrebbe colpito gravemente Achille e Achille avrebbe ucciso Enea, se non li avesse visti Poseidone; Poseidone prontamente parla agli dei ed Enea viene salvato.

Qui si nota addirittura una doppia proiezione per la *if-not situation*, l'una riferita alla possibilità di colpire Achille, l'altra all'eventualità della morte di Enea. I due grandi eroi figli di dee sono degni di azioni capaci di creare notevole tensione nell'uditorio, il loro duello è spettacolare, ma nessuno dei due può morire in questo scontro. Meritano entrambi, sebbene sia chiaro chi dei due avrebbe vinto, una *if-not situation*.

Λ 309-312

ὣς ἄρα πυκνὰ καρήαθ' ὑφ' Ἑκτορι δάμνατο λαῶν.
> **Ἐνθά κε** λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γέγοντο,
καὶ νύ κεν ἐν νήεσσι πέσον φεύγοντες Ἀχαιοί,
εἰ μὴ Τυδείδῃ Διομήδεϊ κέκλετ' Ὀδυσσεύς·

Aristeia > Battaglia

Ettore uccide moltissimi Achei. E allora era lo strazio, la cosa era irrimediabile, gli Achei sarebbero fuggiti sulle navi se Odisseo non avesse incitato Diomede a resistere.

Come per Θ 130-133, anche qui ricorre la formula ἔνθά κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γέγοντο, seguita da καὶ νύ κε e l'avvicinamento alla violazione dell'*oime* è indicato esplicitamente da ἀμήχανα.

Π 697-703

τοὺς ἔλεν· οἱ δ' ἄλλοι φύγαδε μνῶντο ἕκαστος.
> **Ἐνθά κεν** ὑψίπυλον Τροίην ἔλον υἷες Ἀχαιῶν
Πατρόκλου ὑπὸ χερσὶ, περὶ πρὸ γὰρ ἔγχει θῦεν,
εἰ μὴ Ἀπόλλων Φοῖβος εὐδμήτου ἐπὶ πύργου
ἔστη τῷ ὀλοᾷ φρονέων, Τρώεσσι δ' ἀρήγων.
τρὶς μὲν ἐπ' ἀγκῶνος βῆ τείχεος ὑψηλοῖο
Πάτροκλος, τρὶς δ' αὐτὸν ἀπεστυφέλιξεν Ἀπόλλων

Aristeia > Intervento divino

Patroclo uccide moltissimi nemici. E allora Troia sarebbe stata presa dagli Achei guidati da Patroclo, se Apollo non avesse meditato a lui rovina.

δ 501-503

πέτρην μιν μεγάλην καὶ ἐξεκάωσε θαλάσσης·
> **καὶ νύ κεν** ἔκφυγε κῆρα, καὶ ἐχθόμενός περ Ἀθήνη,
εἰ μὴ ὑπερφίαλον ἔπος ἔβαλε καὶ μέγ' ἀάσθη·

Ritorno > Intervento divino

Aiace sarebbe sfuggito alla morte benché odiato da Atena, se non avesse detto parola superba contro gli dei. Poseidone lo uccide. Qui l'*if-not situation* presenta un dio che uccide e non che salva, ma uccide perché Aiace è stato estremamente empio⁵⁸⁸. La violazione dell'*oime* (ἔκφυγε κῆρα) in questo caso sarebbe consistita nella sopravvivenza di Aiace, che invece la tradizione vuole morto a causa della sua empietà.

ε 425-427

τόφρα δέ μιν μέγα κῦμα φέρεν τρηχεῖαν ἐπ' ἀκτὴν.
> **ἔνθα κ'** ἀπὸ ῥινοῦς δρούφθη, σὺν δ' ὅτε' ἀράχθη,
εἰ μὴ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·

Ritorno > Intervento divino

Odisseo sarebbe morto contro gli scogli se non fosse intervenuta Atena.

ε 436-437

> **ἔνθα κε** δὴ δύστηνος ὑπὲρ μόρον ὄλετ' Ὀδυσσεύς,
εἰ μὴ ἐπιφροσύνην δῶκε γλαυκῶπις Ἀθήνη·

Ritorno > Intervento divino

⁵⁸⁸ Per esempi di altre *if-not situations* nell'*Odissea* cf. de Jong 2001, p. 107 (commento a δ 363-364), p. 560 (commento a ψ 241-242) e p. 110 (commento a δ 502-503). δ 502-503 costituisce una *if-not situation* particolarmente interessante: καὶ νύ κεν ἔκφυγε κῆρα, καὶ ἐχθόμενός περ Ἀθήνη, εἰ μὴ ὑπερφίαλον ἔπος ἔβαλε καὶ μέγ' ἀάσθη. Aiace sarebbe sfuggito alla morte benché odiato da Atena, se non avesse detto parole superbe contro gli dei. Poseidone lo fa annegare. Qui gli dei non salvano, puniscono; qui un eroe sarebbe sfuggito alla morte, ma muore. Per un commento a tali versi, cf. de Jong 2001, p. 110: «Whereas the pathetic device of the 'if not'-situation usually describes how a hero is *saved* in the nick of time, here it describes how at the last moment he *ruins* himself».

Odisseo, stremato e ferito, sarebbe annegato prematuramente e contro il fato se Atena non gli avesse ispirato accortezza.

L'avvicinamento alla violazione dell'*oime* è indicato esplicitamente da ὑπὲρ μόρον.

π 220-221

> **καί νύ κ'** ὀδυρομένοισιν ἔδυσ φάος ἠελίοιο,
εἰ μὴ Τηλέμαχος προεφώνεεν ὄν πατέρ' αἴψα·

Riconoscimento > Dialogo

Telemaco riconosce il padre. E allora sarebbe calato il sole mentre ancora piangevano, se Telemaco non avesse parlato a Odisseo⁵⁸⁹.

ψ 241-243

> **καί νύ κ'** ὀδυρομένοισι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
εἰ μὴ ἄρ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη.
νύκτα μὲν ἐν περᾶτη δολιχὴν χέθεν, Ἥῳ δ' αὔτε

Riconoscimento > Intervento divino

Penelope riconosce Odisseo. E allora sarebbe sorta Aurora mentre ancora piangevano, se Atena non avesse allungato la notte⁵⁹⁰.

ω 528-530

> **καί νύ κε** δὴ πάντα ὄλεσαν καὶ θῆκαν ἀνόστους,
εἰ μὴ Ἀθηναίη, κόρυνη Διὸς αἰγιόχοιο,
ἦύσεν φωνῆ, κατὰ δ' ἔσχεθε λαὸν ἅπαντα·

Battaglia > Intervento divino

E allora Odisseo e Telemaco avrebbero ucciso i parenti dei pretendenti, se Atena non li avesse fermati tutti, gridando.

L'avvicinamento alla violazione dell'*oime* è indicato esplicitamente da ἀνόστους.

⁵⁸⁹ Questa *if-not situation* non presenta un avvicinamento alla violazione dell'*oime*.

⁵⁹⁰ Questa *if-not situation* non presenta un avvicinamento alla violazione dell'*oime*.

4.3.2.5 *Le indicazioni temporali*⁵⁹¹

Le transizioni marcate da indicazioni temporali segnano spesso svolte importanti nella narrazione, creando aspettative nell'uditorio.

Di seguito sono riportati alcuni esempi di transizioni marcate da indicazioni temporali che ricorrono con maggior frequenza nei poemi omerici.

a) Indicazioni sul passare di un determinato numero di giorni/anni:

I numeri adoperati dal cantore sono ricorrenti, per esempio quattro, otto, nove/dieci, dodici; l'uso di numeri limitati è espediente mnemonico⁵⁹², al di là di una possibile valenza simbolica che possono avere i numeri stessi⁵⁹³.

A 53-54

> Ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο,
τῆ δεκάτῃ δ' ἀγορὴν δὲ καλέεσσαν λαὸν Ἀχιλλεύου·

Punizione divina > Assemblea

Da nove giorni i dardi di Apollo saettano per il campo, al decimo giorno Achille convoca l'assemblea.

Il decimo giorno segna una svolta risolutiva⁵⁹⁴.

η 253-254

ἔννῆμαρ φερόμεν· > δεκάτῃ δέ με νυκτὶ μελαίνῃ
νῆσον ἐς Ὠγγυίην πέλασσαν θεοί, ἔνθα Καλυψώ

Ritorno > Ospitalità

⁵⁹¹ Per l'indicazione temporale di Aurora cf. quanto già scritto al § 4.2.

⁵⁹² Cf. Ong 1986, p. 103: «Anche l'utilizzo formulaico dei numeri è da ritenersi menemonicamente utile».

⁵⁹³ Cf. de Jong 2001, p. xix: «the Homeric epics, like the Bible and folktales, show a predilection for certain numbers (esp. three and nine), which have a symbolic or general meaning rather than a descriptive one».

⁵⁹⁴ Nove giorni sono un numero convenzionale in una narrazione orale: cf. Kirk 1985, p. 58. Cf. Camerotto 2009, p. 39, n. 6: «Il verso di transizione ἔννῆμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο riprende gli eventi che precedono, mentre con l'indicazione temporale τῆ δεκάτῃ che segue immediatamente si dà inizio alla nuova azione dell'assemblea. Per il medesimo tipo di transizione cf. Z 173s, Ω 610-612, 664-666, 784s., η 253, ι 82s., κ 28s., μ 447, ξ 314, Hy. Dem. 47-51».

Odisseo, perduti i compagni, dopo nove giorni di disperato naufragio, durante la decima notte arriva a Ogigia⁵⁹⁵.

κ 28-29

> Ἐννήμαρ μὲν ὁμῶς πλέομεν νύκτας τε καὶ ἡμαρ,
τῇ δεκάτῃ δ' ἤδη ἀνεφαίνετο πατρὶς ἄρουρα,

Intervento divino > Ritorno

Grazie all'aiuto di Eolo Odisseo, dopo nove giorni e nove notti di navigazione, al decimo giorno scorge Itaca.

η 261-262

> ἀλλ' ὅτε δὴ ὄγδοόν μοι ἐπιπλόμενον ἔτος ἦλθε,
καὶ τότε δὴ μ' ἐκέλευεν ἐποτρύνουσα νέεσθαι

Ospitalità > Ritorno

Dopo sette anni di ospitalità forzata a Ogigia, all'arrivo dell'ottavo anno Calipso lascia partire Odisseo⁵⁹⁶.

b) Indicazioni sul trascorrere del giorno

Oltre alle indicazioni temporali, in η 261-262 si notano anche gli elementi di transizione ἀλλ' ὅτε δὴ | καὶ τότε δὴ; essi non sono i soli ad accompagnare tale tipo di transizione, altri elementi ricorrenti sono Ὅφρα | τόφρα, ἤμος | τότε ο ἤμος | τῆμος. Essi compongono spesso versi di transizione che indicano il trascorrere del giorno, dal suo sorgere al tramonto.

Per fare alcuni esempi:

Λ 84-92

> Ὅφρα μὲν ἦός ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἡμαρ,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πῖπτε δὲ λαός·
ἡμος δὲ δρυτόμος περ ἀνήρ ὀπλίεσσο δειπνον
οὔρεος ἐν βήσσειν, ἐπεὶ τ' ἐκορέεσσο χεῖρας

⁵⁹⁵ A proposito di tali versi cf. Hainsworth 1982, p. 237: «ἐννήμαρ...δεκάτη δέ: un numero formulare comune: cfr. IX 82, X 28, XII 447, XIV 314, e sei esempi nell'*Iliade*».

⁵⁹⁶ Per un'altra indicazione temporale sul passare di anni interi cf. β 107-108: ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὄραι./ καὶ τότε δὴ τις ἔειπε γυναικῶν, ἦ κάφα ἤδη. Quando arriva il quarto anno, allora l'inganno di Penelope viene scoperto.

τάμων δένδρεα μακρά, ἄδος τέ μιν ἴκετο θυμόν,
 cíτου τε γλυκεροῖο περὶ φρένας ἕμερος αἰρεῖ,
τῆμος σφῆ ἄρετῆ Δαναοὶ ῥήξαντο φάλαγγας
 κεκλόμενοι ἑτάροισι κατὰ στίχας· **ἐν δ' Ἀγαμέμνων**
 πρῶτος ὄρουσ', ἔλε δ' ἄνδρα Βιάνορα ποιμένα λαῶν

Battaglia > Aristeia

Finché è mattino, lo scontro fra Achei e Troiani è equilibrato, ma appena il giorno ha finito di crescere, all'ora in cui il taglialegna, stanco, si prepara il pasto, gli Achei hanno la meglio, fra essi spicca Agamennone⁵⁹⁷.

Ὀφρα/τόφρα marcano un periodo di equilibrio e stasi. ἤμος/τῆμος servono a spezzare l'equilibrio: ἤμος δε introduce un'indicazione temporale legata ai ritmi del lavoro umano, con τῆμος la svolta si compie pienamente⁵⁹⁸.

ι 168-171

ἤμος δ' ἡέλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε
δὴ τότε κοιμήθημεν ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης.
 > **ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,**
καὶ τότε ἐγὼν ἀγορὴν θέμενος μετὰ πᾶσιν ἔειπον·

Ospitalità > Assemblea

Quando il sole tramonta e viene la notte, Odisseo e i compagni dormono.
 Quando sorge aurora, Odisseo convoca un'assemblea.

⁵⁹⁷ Cf. Camerotto 2009, p. 76: «L'inizio vero e proprio dell'Aristeia si accompagna alla svolta della Mache, marcata da un'ampia indicazione temporale (Λ 84-91). Il passaggio all'Aristeia è immediato, si compie nella clausola di Λ 91 con l'indicazione del nuovo soggetto (ἐν δ' Ἀγαμέμνων) e il nuovo tema si sviluppa in una serie di tre scontri con tre coppie di avversari [...]».

⁵⁹⁸ Cf. de Jong 1996, p. 300: «A period of equilibrium on the battlefield is described through an ὄφρα...τόφρα construction: as long as the morning lasted, so long did the battle range with neither side achieving victory [...]. An ἤμος clause marks the very moment at which the equilibrium or stasis ends». Per l'uso di ἤμος in Omero come elemento che marca un momento specifico e importante nella narrazione cf. Radin 1988. Per ἤμος come parte del verso ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως, cf. Ferrini 1985, p. 26: «La ripetizione di ἤμος all'inizio del verso e la formula con la sua nota coloristica scandiscono il passare del tempo». Cf. anche de Jong 1996, p. 293: «In Homer, ἤμος always connects a recurring point in cyclical time to a specific moment in the linear narrative. Such a connection, moreover, can go beyond simple time-reckoning and produce an effect analogous to that of an extended simile. A familiar occurrence of ἤμος is in the rosy-fingered dawn formula (ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως)».

L'arrivo della notte⁵⁹⁹, seguito poi dal sorgere di Aurora, è momento in cui il rapsodo avrebbe potuto *anche* interrompere la narrazione. L'uditorio, sentendo che il sole tramontava, immaginava che probabilmente non si sarebbero verificati più fatti di grande rilievo fino all'alba del nuovo giorno, poiché i personaggi avrebbero preso il pasto e sarebbero andati a coricarsi:

H 464-466

> Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
δύκετο δ' ἥελιος, τετέλεστο δὲ ἔργον Ἀχαιῶν,
βουφόνεον δὲ κατὰ κλισίας καὶ δόρπον ἔλοντο.

Assemblea > Sacrificio

Poseidone e Zeus finiscono di discutere. Il sole tramonta, gli Achei cenano.

Non sempre, tuttavia, il tramonto del sole è anticipo di un rilassamento della tensione narrativa; vi sono casi in cui gli eroi vegliano, compiono agguati, si riuniscono in assemblea per decidere cosa fare il giorno seguente:

Θ 484-499

> Ὡς φάτο, τὸν δ' οὐ τι προσέφη λευκώλενος ἼΗρη.
ἐν δ' ἔπεε' Ὠκεανῷ λαμπρὸν φάος ἡέλιιο
ἔλκον νύκτα μέλαιναν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν.
Τρωῶν μὲν ῥ' ἀέκουσιν ἔδν φάος, αὐτὰρ Ἀχαιοῖς
ἀσπασίη τρίλλιςτος ἐπήλυθε νύξ ἐρεβεννή.
Τρώων αὐτ' ἀγορὴν ποιήσατο φαίδιμος Ἴεκτωρ

Assemblea > Assemblea

Era e Zeus discutono. Il sole tramonta nell'Oceano, portando la notte.

Ettore convoca un'assemblea.

⁵⁹⁹ Per la notte come 'formula di trapasso' cf. Cherchi 1984, pp. 76-77. Per la notte omerica come entità concreta cf. Dyer 1974, p. 36: «Let us remember when we translate Homer, that night was to him something real, formidable and substantial, which comes to cover the earth as day departs» e Létoublon 1990, p. 368, n. 8. Per la negatività della notte, vista come una morte quotidiana cf. Moreux 1967.

La transizione temporale più importante e ricorrente, generalmente formulare, è marcata dal sorgere di Aurora; avvia sovente nuove azioni importanti, è spesso il verso di apertura di temi, talvolta di canti interi⁶⁰⁰.

A 493-496

Ἄλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτη γένετ' ἠώς,
καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἔοντες
πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε· Θέτις δ' οὐ λήθετ' ἐφετμέων
παιδὸς ἐοῦ, ἀλλ' ἦ γ' ἀνεδύετο κῦμα θαλάσσης.

Annunzio > Supplica

Odisseo torna dalla missione presso Crise. Arriva la dodicesima Aurora e gli dei tornano sull'Olimpo; Teti supplica Zeus.

μ 141-144

ὄψε' κακῶς νεῖαι, ὀλέσας ἅπο πάντα ἐταίρους
ὣς ἔφατ', αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἤλυθεν Ἥως.
ἦ μὲν ἔπειτ' ἀνὰ νῆσον ἀπέστιχε δῖα θεάων
αὐτὰρ ἐγὼν ἐπὶ νῆα κιὼν ὄτρυνον ἐταίρους

Ospitalità > Ritorno

Circe consiglia Odisseo. Sorge Aurora trono d'oro. Circe se ne va e Odisseo e i compagni salpano.

T 1-2

Ἥως μὲν κροκόπεπλος ἀπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων
ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φάος φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν
ἦ δ' ἐς νῆας ἴκανε θεοῦ πάρα δῶρα φέρουσα.

Supplica > Intervento divino

Efesto accetta la supplica di Teti e fabbrica le armi per Achille. Aurora peplo di croco sorge da Oceano, porta la luce a immortali e mortali. Teti porta le armi ad Achille.

⁶⁰⁰ Secondo la suddivisione dei canti che abbiamo attualmente.

η 347-θ 2

πάρ δὲ γυνὴ δέσποινα λέχος πόρκυε καὶ εὐνήν.

Ἔμμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,

ᾧρνυτ' ἄρ' ἐξ εὐνῆς ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο,

Ospitalità > Assemblea

Odisseo dorme. Al sorgere di Aurora dita di rosa, Alcinoo si alza dal letto e convoca l'assemblea dei Feaci.

4.3.2.6 *L'intervento del narratore*

Le transizioni marcate dall'intervento del narratore sono rare⁶⁰¹ e introducono temi o sezioni del racconto estremamente importanti, impegnative e spettacolari, che richiedevano uno sforzo mnemonico eccezionale per chi componeva oralmente, come lo possono essere un'impresa straordinaria, un catalogo, un'*aristeia* o un'*androktasia*⁶⁰².

Talvolta il narratore invoca la Musa o le Muse⁶⁰³, altre volte pone delle domande retoriche⁶⁰⁴, altre volte ancora sembra rivolgersi all'uditorio⁶⁰⁵ o parla ai propri personaggi⁶⁰⁶, si lamenta della propria limitatezza⁶⁰⁷ che non gli consente di narrare ogni cosa, introduce luoghi nuovi⁶⁰⁸, descrivendoli e usandoli come scenario di nuovi temi e nuove azioni.

L'uditorio, appena sentiva uno degli infrequenti interventi del narratore, sapeva che stava per ascoltare una parte di racconto straordinaria, che richiedeva molta concentrazione da parte del rapsodo, e prestava attenzione.

Il fatto che tale tipo di transizione ricorra più nell'*Iliade* che nell'*Odissea* dipende probabilmente dalla natura dei poemi: l'*Odissea* è un *nostos* e non

⁶⁰¹ Cf. de Jong 2005, p. 13.

⁶⁰² Cf. Minchin 1995-1996, p. 32: «Nor would I accept that the invocations are distributed through the song at random».

⁶⁰³ Cf. A 1-7; B 484-87, 761-62; Λ 218-20; Ξ 508-510; Π 112-13; α 1-10.

⁶⁰⁴ Cf. Minchin 1995-1996, p. 31: «Running parallel with Homer's appeals to his Muse in the Iliad are a number of second-person addresses of some relevance to this discussion – the so-called 'faded' invocations. 5.703-704, 8.273, 11.299-300». Un'altra domanda retorica, diversa dalle precedenti, si trova in X 202-204.

⁶⁰⁵ Δ 223; E 85.

⁶⁰⁶ Vd. p.es. Π 692-693, 786-787.

⁶⁰⁷ B 484-494; M 176; P 260-261.

⁶⁰⁸ B 811-815; δ 844-847.

prevede interi canti dedicati a battaglie con qualche *androktasia*, né cataloghi di interi eserciti. Inoltre non bisogna dimenticare che, oltre a Omero, anche Odisseo è narratore di buona parte dell'*Odissea* e certo Odisseo non poteva invocare le Muse o lamentarsi della sua limitatezza come rapsodo.

In entrambi i poemi, il primo intervento del narratore si presenta nella protasi, la transizione fra la dimensione reale e quella narrativa⁶⁰⁹, in cui il cantore presenta brevemente l'argomento del canto o le parti di esso che ritiene più rilevanti⁶¹⁰.

Le protasi presentano l'invocazione alla Musa⁶¹¹, l'argomento della narrazione e uno *starting point*⁶¹².

A 1-12

**Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἴαχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσὶ τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
Τίς τάρ σφωε θεῶν ἕριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;**

1 > Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς
νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί,
οὔνεκα τὸν Χρῦσεν ἠτίμασεν ἀρητῆρα
Ἄτρεΐδης· 2 > ὁ γὰρ ἦλθε θεὰς ἐπὶ νῆας Ἰαχαιῶν

1: Protasi > Punizione divina

2: Punizione divina > Supplica

L'invocazione è ἄειδε θεὰ; l'argomento è Μῆνιν οὐλομένην Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, ripreso poi con altre parole che indicano non più solo l'ira ma

⁶⁰⁹ Cf. de Jong 2005, p. 18: «The proems take the form of Muse-invocations, serve to mark the transition from the real world to the narrated world by introducing the mediator between the two (the narrator), to give an idea of what the story which follows is about, and to indicate its starting point».

⁶¹⁰ Cf. Walsh 1995, p. 393: «It is a convention of archaic Greek epic that the poet begins his narrative with a proem. The poet may also use a proem to highlight certain portions of the story as it develops».

⁶¹¹ Per un commento alla protasi dell'*Iliade* vd. Pavese 2007d.

⁶¹² Per i tre elementi della protasi cf. Walsh 1995, p. 393.

anche la contesa che l'ha fatta nascere (ἐξ οὗ), al v. 6: διαστήτην ἐρίσαντε e nella domanda rapsodica: ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι⁶¹³. Lo *starting point* è dato dalla domanda rapsodica (Τίς τάς σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;) e dalla risposta che implica (Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός). La domanda riprende inoltre i due versi precedenti e funge da transizione alla punizione divina di Apollo, il primo verso della narrazione.

α 1-14

**Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
Ἄλλ' οὐδ' ὄς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,
νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ἰπερίονος Ἡελίοιο
ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.**

1 > Ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,
οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν·

2 > τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός,
νύμφη πότνι ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων

1: Protasi > *Nostos*

2: *Nostos* > Ospitalità

L'invocazione è μοι ἔννεπε, Μοῦσα; l'argomento è ἄνδρα ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη; lo *starting point* è τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν, che ha la stessa funzione di una domanda rapsodica, seguito dal verso che avvia la narrazione in cui si narra che tutti gli altri eroi, quanti si erano salvati, erano già giunti in patria. Solo Odisseo non era tornato perché trattenuto da Calipso (vv. 13-14).

L'insistenza sulla perdita di tutti i compagni a causa del loro essersi cibati delle vacche del sole non è un'indicazione casuale; è proprio da questo punto infatti che ha inizio la narrazione dell' *Odissea*. Odisseo, perduti i compagni, arriva naufrago a Ogiogia; ἀμόθεν può forse anche intendersi

⁶¹³ Cf. Camerotto 2009, p. 25.

come da *qualche punto dopo la perdita dei compagni a causa del sacrilegio*, ossia dopo l'arrivo del protagonista, solo, presso Calipso⁶¹⁴.

Le transizioni marcate dall'intervento del narratore si presentano, come già anticipato, prima di sezioni narrative particolarmente belle e impegnative; la transizione al catalogo dell'esercito acheo del secondo canto dell'*Iliade* contiene un'invocazione alle Muse⁶¹⁵ e una considerazione del narratore sulla propria limitatezza:

B 484-494

> Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
οἱ τινες ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοῖρανοι ἦσαν·
πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆας τε προπάσας.
Βοιωτῶν μὲν Πηνέλεως καὶ Λήϊτος ἦρχον

Rassegna dell'esercito > Catalogo

L'esercito si raduna per ordine di Agamennone, il catalogo è introdotto dall'invocazione alle Muse: il cantore chiede alle Muse di dirgli quali erano i capi dei Danai, lo chiede alle dee perché esse sanno tutto, sono sempre presenti e vedono ogni cosa, a differenza dei mortali che ascoltano solo la gloria⁶¹⁶. Il cantore non nominerà tutti i guerrieri, non vi riuscirebbe nemmeno se avesse dieci lingue e dieci bocche, voce instancabile e petto di

⁶¹⁴ Vd. Walsh 1995. Per il proemio e la struttura dell'*Odissea* vd. anche Doherty 2002.

⁶¹⁵ Cf. Walsh 1995, p. 399: «Certain passages within the narrative use prooimial devices to mark particular moments in the text, often to precede catalogues».

⁶¹⁶ A tale proposito cf. Camerotto 2008b, p. 16. Cf. Brillante 2009, p. 37: «L'attendibilità del racconto non dipende dalle qualità personali dell'aedo, ma dalla conoscenza che le Muse vorranno generosamente concedergli. Nella celebre invocazione dell'*Iliade* che introduce il catalogo delle navi il poeta definisce accuratamente la natura dei due tipi di sapere. In questo passo sono distinte chiaramente le fonti della conoscenza. Quella che si acquisisce attraverso la vista è opposta a quella ottenuta con l'udito. La conoscenza delle Muse dipende da una visione diretta degli eventi, al cantore giunge solo la fama di essi (κλέος οἶον)».

bronzo, essi erano talmente tanti che nemmeno le Muse potrebbero elencarglieli tutti⁶¹⁷.

Dopo tali versi di transizione, comincia il catalogo dell'esercito acheo, una lunga sezione che espone i vari e numerosi contingenti con i loro capi e il numero di navi; il pubblico doveva restare colpito da tanti nomi illustri, dalle tante forze che seguivano Agamennone e nel contempo poteva apprezzare la bravura del rapsodo nel narrare un pezzo tanto difficile.

La Musa garantiva veridicità e precisione a quanto il rapsodo narrava⁶¹⁸, un catalogo necessitava di precisione in quanto costituito prevalentemente da nomi⁶¹⁹.

Il cantore enfatizza il suo rapporto con la Musa quando più ne ha bisogno, consapevole di utilizzare invocazioni e interventi in prima persona anche per articolare la narrazione e per rinvigorire l'attenzione dell'uditorio.

Un'invocazione alla Musa o alle Muse serviva dunque per annunciare l'arrivo di un pezzo d'abilità e di grande interesse, per rendere più attento l'uditorio, per ribadire lo stretto rapporto fra cantore e Musa e per anticipare in parte quanto sarebbe stato narrato dopo l'invocazione stessa:

«Although an invocation is *addressed* to the Muse, the narrator's knowing recipient, it inevitably works upon the unknowing audience in a number of ways. In the first place, the initial appeal serves a practical function: it announces the performance. It is the signal for the audience-to-be to stop talking amongst themselves and to listen to an extraordinary tale. Secondly, the invocation illuminates for the audience the formal aspects of the poet's relation with his Muse. Thirdly, the poet makes a number of claims on behalf of the story he is about to tell and on his own behalf. By implication he assures his audience that his story will be a story worth telling; its divine source is a guarantee of its authenticity and its quality. For this reason it deserves their attention. Finally, through each proem he offers a bare outline of the story to come. This, indeed, is one of the functions of any such passage: to foreshadow the tale, or some aspect of it. As for the appeals which are made in the course of the narrative, when the poet turns to his Muse, Homer's words, again, have some impact on and some relevance for his actual

⁶¹⁷ La menzione di lingua, bocca, voce e petto indicano chiaramente che si tratta di un contesto orale. Cf. Pavese 2007e, p. 36.

⁶¹⁸ Cf. Scodel 1998, 172. Cf. Finkelberg 1990 294-295.

⁶¹⁹ Per le invocazioni alla Musa come segno d'oralità, cf. Barnes 2003, p. 56. Per il rapporto fra muse e cantore in Omero ed Esiodo, cf. Bertolini 1980 e Brillante 2009.

audience. In effect they recall these listerns, momentarily, from the story-world to the realm of performance»⁶²⁰.

L'invocazione alle Muse di B 484 si ripete in altri passi, per esempio:

Λ 218-219

> Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὅς τις δὴ προῶτος Ἀγαμέμνωνος ἀντίον ἦλθεν

Annuncio > Aristeia

Iri annuncia a Ettore l'imminente ferimento di Agamennone e gli consiglia di stare lontano dalla lotta prima che avvenga. L'invocazione alle Muse segna la transizione all'*aristeia* di Agamennone, il quale compie uccisioni prima e dopo il ferimento, che pone fine alla sua *androktasia*, interrompendo la sua *aristeia*⁶²¹.

Il rapsodo può intervenire anche con considerazioni sulla difficoltà di narrare ogni cosa, non diversamente da quanto aveva fatto nella transizione che marcava il passaggio al catalogo delle navi:

M 175-177

Ἄλλοι δ' ἀμφ' ἄλλῃσι μάχην ἐμάχοντο πύλῃσιν·
> ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὧς πάντ' ἀγορευῆσαι·

Intervento divino > Battaglia

Zeus vuole dare gloria a Ettore. Combattono tutti e narrare ogni cosa, come un dio, è difficile per il rapsodo; da ogni parte si alza un fuoco terribile intorno al muro, la battaglia infuria con una serie di uccisioni⁶²².

Un'altra transizione marcata dall'intervento del narratore comprende le domande rapsodiche, a cui lo stesso cantore dà subito risposta, per esempio:

⁶²⁰ Michin 1995-1996, p. 28.

⁶²¹ Cf. Camerotto 2009, pp. 58-59: «L'invocazione alle Muse oppure la domanda rapsodica possono introdurre l'azione dell'*aristeion* – in particolare la strage dei nemici e l'espugnazione delle difese avversarie – isolandola con uno stacco narrativo e conferendo ad essa un particolare rilievo».

⁶²² A proposito di tali versi cf. Bakker 1997, p. 57: «The narrator of the Iliad [...] at the beginning of his account of the great battle around the walls of the Achaean camp, he puts the matter, just as he did at the beginning of the catalogue of ships, in terms of an opposition between divine power and human limitations».

E 697-704

αὐτίς δ' ἐμπνύνθη, περὶ δὲ πνοιῇ Βορέας
ζώγρει ἐπιπνείουσα κακῶς κεκαφηότα θυμόν.
> Ἀργεῖοι δ' ὑπ' Ἄρηι καὶ Ἑκτορι χαλκοκορυστῇ
οὔτε ποτὲ προτρέποντο μελαινάων ἐπὶ νηῶν
οὔτε ποτ' ἀντεφέροντο μάχη, ἀλλ' αἰὲν ὀπίσσω
χάζονθ', ὡς ἐπύθοντο μετὰ Τρώεσσι Ἄρηα.
Ἔνθα τίνα πρῶτον τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξαν
Ἑκτωρ τε Πριάμοιο πάϊς καὶ χάλκεος Ἄρης;⁶²³

Duello > Battaglia

Sarpedone ha ucciso Tlepolemo in duello ed è sfinito, benché vivo. Ares ed Ettore massacrano molti guerrieri, compiono un'*androktasia* dopo la domanda del rapsodo che enfatizza le loro gesta⁶²⁴.

Il cantore può intervenire anche rivolgendosi all'uditorio:

E 84-87

> Ὡς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην·
Τυδείδην δ' οὐκ ἂν γνοίης ποτέροισι μετείη
ἢ μετὰ Τρώεσσι ὁμιλέοι ἢ μετ' Ἀχαιοῖς.
θῦνε γὰρ ἅμ πεδίον ποταμῷ πλήθοντι ἔοικῶς

Battaglia > Aristeia

Infuria la battaglia, Diomede è talmente impetuoso che non si può nemmeno capire da che parte combatte⁶²⁵.

Il narratore può intervenire, marcando le transizioni fra temi, anche presentando un luogo, segnando in tal modo uno stacco narrativo. È vero che egli non interviene in prima persona, ma un repentino cambio di luogo con la formula ἔστι δέ τις fa comunque sentire il peso del narratore nella

⁶²³ Per questa domanda rapsodica che introduce l'*androktasia* cf. Camerotto 2009, p. 139.

⁶²⁴ A proposito di tali versi cf. Kirk 1990, p. 130: «A still more elaborate way of introducing such a list of victims is by calling on the Muses, ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι...».

⁶²⁵ Cf. Camerotto 2009, p. 65: «Diomedes viene reintrodotta con una perifrasi particolare, una nota del narratore, E 85 Τυδείδην δ' οὐκ ἂν γνοίης..., la quale funge da transizione, creando al tempo stesso un raccordo e uno stacco nella narrazione».

gestione del racconto; è una forma di avvio narrativo simile al nostro *c'era una volta*, anche se tale transizione non ricorre all'inizio dei poemi omerici.

Lo stacco narrativo che si crea è tuttavia talmente brusco che non può essere fatto senza l'intervento del narratore; in questi casi è il narratore che introduce un nuovo luogo, realizzando a modo suo la costante dello spostamento che ricorre nelle aree di transizione; non è un personaggio che si muove ed entra in una nuova scena, è una nuova scena che viene direttamente introdotta dal narratore.

Il tema precedente finisce, generalmente il narratore introduce un nuovo scenario con ἔστι δέ τις, fornisce alcune informazioni sul luogo e poi avvia la nuova azione.

Per esempio:

B 810-816

πεζοί θ' ἱππῆες τε· πολὺς δ' ὄρουμαγδὸς ὀρώρει.
> Ἔστι δέ τις προπάροιθε πόλιος αἰπεῖα κολώνη
ἐν πεδίῳ ἀπάνευθε περὶδρομος ἔνθα καὶ ἔνθα,
τὴν ἦτοι ἄνδρες Βατίειαν κικλήσκουσιν,
ἀθάνατοι δέ τε σῆμα πολυκάρθμοιο Μυρίνης·
ἔνθα τότε Τρωῆς τε διέκριθεν ἠδ' ἐπίκουροι.
Τρωσὶ μὲν ἠγεμόνευε μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ

Annuncio > Catalogo

Iris annuncia a Ettore di radunare l'esercito, l'esercito corre fuori dalle mura. C'è una collina scoscesa davanti alla città, isolata, accessibile, Batiea o Tomba dell'agile Mirina. Là si ordinano Troiani e alleati. Comincia il catalogo delle forze troiane.

δ 844-847

> ἔστι δέ τις νῆος μέσση ἀλὶ πετρῆεσσα,
μεσσηγὺς Ἰθάκης τε Κάμοιό τε παιπαλοέσσης,
Ἴακτερίς, οὐ μεγάλη, λιμένες δ' ἐνὶ ναύλοχοι αὐτῇ
ἀμφίδυμοι· τῇ τόν γε μένον λοχόωντες Ἀχαιοί.

Intervento divino > Insidia

Il fantasma lascia Penelope. I pretendenti si imbarcano col desiderio di uccidere Telemaco. C'è un'isola nel mare, fra Itaca e Same, Asteride, con due porti. Là si fermarono a tendere l'insidia agli Achei⁶²⁶.

Talvolta il narratore è un personaggio, il più celebre è Odisseo:

ι 37-38

**> εἰ δ' ἄγε τοι καὶ νόκτον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίπρω,
ὄν μοι Ζεὺς ἐφέηκεν ἀπὸ Τροίηθεν ἰόντι.**

Racconto del Narratore > Racconto di Odisseo

Odisseo ora si appresta a narrare il suo *nostos* travagliato. Il *nostos* che Zeus gli inflisse al suo partire da Troia.

Odisseo interviene più volte come narratore, ma, non essendo un cantore, non invoca le Muse.

μ 258-260

**οἴκτικτον δὴ κείνο ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι
πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλός ἐξερεείνων.
> αὐτὰρ ἐπεὶ πέτραις φύγομεν δεινὴν τε Χάρυβδι**

Ritorno > Ritorno

Odisseo dice che Scilla è stata la cosa più atroce che ha visto fra tutti gli orrori che ha dovuto affrontare errando per il mare. Chiude così il racconto di Scilla e passa a narrare delle vacche del Sole.

μ 450-453 ν 1

**ἢ μ' ἐφίλει τ' ἐκόμει τε. τί τοι τάδε μυθολογεύω;
ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
κοί τε καὶ ἰφθίμη ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δέ μοι ἔστιν
αὐτίκ' ἀριζήλωσ εἰρημένα μυθολογεύειν.**

> ὦς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ,

Racconto di Odisseo > Racconto del Narratore

Odisseo si chiede perché sta narrando ancora di Calipso: ha già narrato di lei il giorno precedente, non gli piace narrare cose già dette.

⁶²⁶ A proposito di tali versi cf. de Jong 2001, p. 122: «The 'there is a place X...' motif emphatically introduces the island Asteris, the location of the ambush».

La transizione segna il passaggio dal secondo al primo livello di narrazione. La parola poi torna al narratore.

χ 30-33

κούρων εἰν Ἰθάκῃ· τῷ δ' ἐνθάδε γυῖπεσ ἔδονται.

> ἴσκειν ἕκαστος ἀνὴρ, ἐπεὶ ἦ φάσαν οὐκ ἐθέλοντα
ἄνδρα κατακτεῖναι· τὸ δὲ νήπιοι οὐκ ἐνόησαν,
ὥς δὴ σφιν καὶ πᾶσιν ὀλέθρου πείρατ' ἐφῆπτο.

Gara > Battaglia

I pretendenti rimproverano e minacciano di morte lo straniero (Odisseo) perché ha ucciso Antinoo. Credono che non l'abbia ucciso di proposito. Stupidi! Ignoravano che sarebbero morti tutti.

Il narratore offre una sorta di anticipazione su quanto si appresta a narrare: la strage dei pretendenti.

ω 469-472

τοῖσιν δ' Εὐπείθεσ ἠγήσατο νηπιέησι·
φῆ δ' ὅ γε τείεσθαι παιδὸς φόνον, οὐδ' ἄρ' ἔμελλεν
ἄψ ἀπονοστήσειν, ἀλλ' αὐτοῦ πότμον ἐφέψειν.
> αὐτὰρ Ἀθηναίη Ζῆνα Κρονίωνα προσηύδα·

Assemblea > Intervento divino

Moltissimi parenti dei pretendenti uccisi fuggono perché hanno paura di vendicarsi. Pochi altri restano e si armano: Eupite assume il loro comando, stolto! Pensava di vendicare il figlio, invece sarebbe morto anche lui.

Anche in questo caso il narratore offre un'anticipazione sulla fine di Eupite, che narra poco dopo.

Come si è potuto osservare ampiamente, i tipi e i modi di transizione sono gli stessi in *Iliade* e *Odissea*, le transizioni sono brevi, funzionali dal punto di vista narrativo e cognitivo, sono di numero e tipo limitato, formulari, riassuntive, schematiche (tanto da presentare elementi costanti o ricorrenti).

4.3.3 *Le transizioni delle Argonautiche e delle Postomeriche*

Apollonio Rodio e Quinto Smirneo conoscono bene i tipi di transizione omerici e tentano di imitarli, ma sovente con scarsi risultati: le loro transizioni perdono la funzionalità narrativa e cognitiva di snodi della narrazione e si riducono a semplici informazioni di eco omerica. Le loro transizioni sono spesso lunghe, per nulla schematiche, prive di elementi ricorrenti o costanti, non formulari, anzi estremamente varie. Congiungono sezioni narrative in cui v'è un'enorme pluralità (quasi una confusione) di nuovi soggetti e di nuove azioni. Gli elementi che marcano le transizioni in *Iliade* e *Odissea* si riducono spesso a semplici accessori nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche*, belli, eleganti, elaborati, ma privi di funzionalità: si trovano vicino alle transizioni, a distanza di pochi versi, ma non fungono da transizione se non in pochi casi. La perdita di funzionalità narrativa e, soprattutto, cognitiva di agevolazione della *working memory* nel *linguaggio parlato* è del tutto comprensibile in un testo scritto.

4.3.3.1 *Transizioni marcate da avverbi*

Argonautiche

1.534-536

πείγματα καὶ μέθυ λείβον ὑπερθ' ἄλός, αὐτὰρ Ἴηων
δακρυόεις γαίης ἀπὸ πατρίδος ὄμματ' ἔνεικεν.
οἱ δ', ὥστ' ἠίθεοι Φοίβῳ χορὸν ἦ ἐνὶ Πυθοῖ

Gli Argonauti salpano. Giasone piangendo distoglie lo sguardo dalla sua terra. Come i giovani a Pito od Ortigia o presso le acque dell'Ismeno formano un coro per Febo e al suono della cetra coi piedi battono a terra il ritmo, così gli eroi sulle note della lira di Orfeo, percuotono il mare coi remi.

Il soggetto accompagnato dalla particella δέ non cambia e la transizione a una sequenza diversa non segna alcuna svolta narrativa, né nella vicenda fondamentale, né nel viaggio che gli eroi stanno compiendo: si limita a riferire che così come i giovani di Pito e Ortigia battono il ritmo, così gli Argonauti battono il mare coi remi.

1.1344-1346

Ἦ ῥα, καὶ ἀρθμηθέντες ὅπη πάρος ἐδριόωντο.

> τὼ δὲ Διὸς βουλῆειν, ὁ μὲν Μυσοῖσι βαλέσθαι μέλλεν ἐπώνυμον ἄκτυ πολιττάμενος ποταμοῖο

Lite > Excursus

Il diverbio ha fine. Quanto ai due, per volere di Zeus, uno avrebbe fondato una città in Misia, l'altro sarebbe tornato a compiere le fatiche imposte da Euristeo.

Eracle e Polifemo sono stati lasciati a terra. Per questo scoppia un alterco e viene incolpato Giasone. L'alterco ha fine. Il narratore dedica un *excursus* agli eroi rimasti a terra. La comprensione del soggetto non è immediata, la transizione non apre una sequenza narrativa fondamentale per la vicenda, ma una digressione. Le strutture narrative non sono quelle della *composition by theme*.

2.605-608

νωλεμέε ἐρρίζωθεν· ὁ δὴ καὶ μόρσιμον ἦεν

ἐκ μακάρων, εὖτ' ἄν τις ἰδὼν διὰ νηὶ περάσσει.

> **Οἱ δέ** που ὀκρυόεντος ἀνέπνεον ἄρτι φόβοιο, ἥερα παπταίνοντες ὁμοῦ πέλαγός τε θαλάσσης

Intervento divino > Tifi e Giasone parlano

Athena aiuta gli eroi a superare le Rupi Erranti. Essi respirano appena per il terrore. Guardano il cielo e il mare: sono scampati alla morte. Tifi parla a Giasone commentando l'aiuto divino; Giasone risponde.

Il soggetto che apre la nuova sequenza è destinato a durare poco (cambia infatti già al verso 610). Non v'è la compattezza caratteristica dei temi omerici.

3.1065-1068

μυρομένη, ὅτ' ἔμελλεν ἀπόπροθι πολλὸν ἐοῖο

πόντον ἐπιπλάγζεσθαι. > ἀνιηρῶ δέ μιν ἄντην

ἐξαῦτις μύθῳ προσεφώνεεν, εἶλέ τε χειρός

δεξιτερῆς, δὴ γάρ οἱ ἀπ' ὀφθαλμοῦς λίπεν αἰδώς·

Parte del dialogo > Parte del dialogo

Medea e Giasone si parlano. Medea piange, poi guarda l'amato, di nuovo, e gli parla.

Il soggetto resta lo stesso: Medea. Anche l'azione resta la stessa: Medea parla a Giasone. L'avverbio non serve da transizione. Soggetto e azione rimangono identici anche se si passa a uno stadio successivo del dialogo.

4.488-492

οὐδ' ἄρα τις κείνων θάνατον φύγε, πάντα δ' ὄμιλον
πῦρ ἄτε δηϊόντες ἐπέδρομον. ὄψε δ' Ἰήκων
ἦντησεν, μεμαῶς ἐπαμυνέμεν—οὐ μάλ' ἀρωγῆς
δευομένοις, ἤδη δὲ καὶ ἀμφ' αὐτοῖο μέλοντο.
> Ἔνθα δὲ ναυτιλίας πυκινὴν πέρι μητιάσκει

Battaglia > Consiglio

Gli Argonauti combattono i Colchi, più tardi arriva Giasone, ma il suo aiuto è inutile. Poi gli eroi si siedono per discutere del viaggio.

La transizione fra battaglia e consiglio avviene al v. 492. Il cambio di soggetto accompagnato da particella al v. 489 è del tutto inutile, così come la nuova azione del nuovo soggetto: non serve né dal punto di vista narrativo (è definita 'inutile' anche dal narratore), né soprattutto da un eventuale punto di vista cognitivo.

4.963-973

νῆα διέκ πέτρας πολυηχέας. > οἱ δ' ἀνέμοιο
αὐτίς ἐπαυρόμενοι προτέρω θεόν· ὄκα δ' ἄμειβον
Θρινακίης λειμῶνα, βοῶν τροφὸν Ἥελίοιο.
ἔνθ' αἱ μὲν κατὰ βένθος ἀλίγκιαι αἰθυίησιν
δῦνον, ἐπεὶ ῥ' ἀλόχοιο Διδὸς πόρσυνον ἐφετμάς·
τοὺς δ' ἄμυδις βληγὴ τε δι' ἠέρος ἵκετο μήλων
μυκηθμός τε βοῶν αὐτοσχεδὸν οὔατ' ἔβαλλεν.
καὶ τὰ μὲν ἐρρήεντα κατὰ δρῖα ποιμαίνεσκεν
ὀπλοτέρη Φαέθουσα θυγατρῶν Ἥελίοιο,
ἀργύρεον χαῖον παλάμη ἐνὶ πηχύνουσα·
Λαμπετίη δ' ἐπὶ βουσίην ὀρειχάλκοιο φαεινοῦ

Intervento divino > Ritorno

Le Nereidi aiutano la nave a passare le Rupi Erranti. Essi (gli Argonauti) vanno veloci, spinti dal vento. Le Nereidi, eseguiti i comandi di Era, simili a

gabbiani si tuffano in mare. Nell'aria si diffonde un belato, si ode anche un muggito. Fetusa pascola le pecore. Lampetie governa la mandria.

Il nuovo soggetto della nuova sequenza narrativa è ben nascosto, non spicca, anzi, si confonde fra i molti altri soggetti che il narratore inserisce. V'è una totale pluralità di nuovi soggetti e nuove azioni. Il soggetto principale non è ben definito, quasi scompare nella pluralità di soggetti e azioni. Per un uditorio di persone comuni sarebbe stato assai difficile seguire un passo simile. Non vi è compattezza nelle sezioni narrative di Apollonio.

Postomeriche

4.540-541

ὄσσα περιδρῦφθησαν ἀπ' ἐκ δίφροιο περόντες.
Ἄτρείδης δ' ἀλίαςτον ἐγήθειεν εἵνεκα νίκης·

Giochi

Si stanno svolgendo i giochi in onore di Achille. Menelao vince la corsa coi carri. Toante ed Euripilo vengono medicati. L'Atride invece era immensamente lieto per la vittoria.

Questo è uno degli unici due casi in cui compare Ἄτρείδης δ' nelle *Postomeriche*; l'altro è al v. 4.580, in altra posizione. Non costituiscono transizioni fra grandi sezioni narrative, sono eco omerica, ma v'è molta volontà e possibilità di variare in Quinto Smirneo.

10.239-240

Ἐξαῦτις δ' ὄγε τόξα τιτύκετο· τὸν δὲ παραφθὰς
ἰῶ ἐυγλώχινι βάλε<ν> βουβῶνος ὑπερθε

Battaglia

Paride tende l'arco di nuovo, ma viene colpito da Filottete.

Ἐξαῦτις non accompagna alcun cambio di soggetto, questo avverbio occorre solo due volte in Quinto Smirneo, qui e in 9.510. In nessuno dei due casi marca una transizione fra grandi sequenze.

12.585-13.3

Τρώων ἀμφὶ φόνῳ· μάλα γὰρ μέγα δέχνυτο πῆμα.

> **Οἱ δ'** ἄρ' ἀνὰ πτολίεθρον ἐδόρπεον· ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ ὁμῶς κύριξι μέγ' ἤπυον· ἀμφὶ δὲ πάντη
μολπὴ ἐπ' ὀρχηθμοῖσι καὶ ἄκριτος ἔσκεν αὐτή

Cassandra viene cacciata via > I Troiani fanno festa

Cassandra viene allontanata, è addolorata per l'imminente morte dei Troiani: la grande catastrofe incombe. Quelli si danno ai piaceri del banchetto, tra essi suonano festosi i flauti e le siringhe. Ovunque si canta e si danza.

Il nuovo soggetto del nuovo libro ('quelli', ossia i Troiani), non essendo specificato, non poteva essere ben chiaro a un uditorio vasto, vario e talvolta chiasoso come poteva esserlo quello che assisteva alle *compositions in performance* dei cantori orali.

13.122-126

ἄπασεν. Οἰμωγὴ δ' ἀταλάφρονας ἔκβαλεν ὕπνου
νηπιάρχους τῶν οὐ πῶ ἐπίστατο κήδεα θυμός.

> "Ἄλλοι δ' ἀμφ' ἄλλοισιν ἀπέπνεον· **οἱ δ'** ἐκέχυντο
πότμον ὁμῶς ὀρόωντες ὀνειράσιν· ἀμφὶ **δὲ λυγροῖ
Κῆρες** οἰζυρῶς ἐπεγήθειον ὀλλυμένοισιν.

Lamento > Battaglia

Le Troiane lamentano la loro sorte. Gli altri (i Troiani) spirano gli uni sugli altri. Alcuni giacciono vedendo la morte insieme coi sogni. Intorno le Chere gioiscono dei tanti che muoiono.

Come già in Apollonio, anche in Quinto Smirneo si notano sequenze in cui, oltre a non esservi elementi riassuntivi, v'è una notevole pluralità di nuovi soggetti e nuove azioni a scapito della schematicità e della compattezza.

13.325-328

κόμαθ' ὑπέρθορε πολλὰ θοοῖς ποσί, πολλὰ δ' ἐν ὄρφνῃ
οὐκ ἐθέλων στείβεσκε. > **Κύπρις δ'** ὀδὸν ἡγεμόνευεν
υἱωνὸν καὶ παῖδα καὶ ἀνέρα πῆματος αἰνοῦ
πρόφρων ῥυομένη· τοῦ δ' ἐσσυμένου ὑπὸ ποσσὶ

Fuga di Enea > Intervento di Cipride

Enea sta fuggendo. Cipride lo sottrae alla morte.

Non vi sono versi riassuntivi, la transizione all'intervento di Cipride è inoltre inserita/nascosta all'interno del verso, non è in particolare rilievo.

14.20-22

Κακκάνδρην δ' ἄγε δῖαν εὐμμελίης Ἀγαμέμνων,
Ἄνδρομάχην δ' Ἀχιλλῆος εἰς πάις. **Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς**
εἶλκε βίη Ἑκάβην. Τῆς δ' ἀθρόα δάκρυ' ἀπ' ὄσσω

Spartizione delle donne.

Cassandra va ad Agamennone, Andromaca a Neottolemo. Odisseo invece trascina Ecuba che piange.

È l'unica occorrenza di αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς in tale posizione. L'avverbio non marca alcuna transizione rilevante, ma segna un elemento di una sequenza catalogica.

4.3.3.2 *Transizioni marcate dall'avverbio ἔνθα*

Argonautiche

1.786-789

Ἵψιπύλῃς. ἄνεσαν δὲ θύρας προφανέντι θεράπναι
δικλίδας, εὐτύκτοιςιν ἀρηγεμένας κανίδεσσιν·
ἔνθα μιν Ἴφινόη κλιςμῶ ἔνι παμφανόωντι
ἔσσυμένως καλῆς διὰ παστάδος εἶσεν ἄγουσα

Ifinoe guida Giasone al palazzo di Issipile.

L'avverbio non accompagna alcun cambio di soggetto: Ifinoe. L'azione presto cambierà (Issipile parlerà a Giasone), ma ἔνθα non accompagna né un immediato cambio di soggetto né di azione, accompagna bensì il guidare Giasone attraverso il vestibolo del palazzo e il farlo sedere presso Issipile da parte di Ifinoe.

1.1179-1185

τοὺς μὲν εὐξείνως Μυσοὶ φιλότῃτι κίοντας
δειδέχατ' ἐνναέται κείνης χθονός, ἥϊά τέ σφι
μῆλά τε δευομένοις μέθυ τ' ἄσπετον ἐγγυάλισαν·
ἔνθα δ' ἔπειθ' οἱ μὲν ξύλα κάγκανα, τοὶ δὲ λεχαίην

φυλλάδα λειμώνων φέρον ἄσπετον ἀμήχαντες
στόρνυσθαι, τοὶ δ' αὖτε πυρήια δινεύεσκον,
οἱ δ' οἶνον κρητῆρι κέρων πονέοντό τε δαῖτα,

Gli eroi sono accolti dai Misi. Qui alcuni di essi (alcuni degli Argonauti) preparano i giacigli. Altri preparano il pasto.

L'avverbio non accompagna alcuna transizione né alcun avvenimento fondamentale per la vicenda narrativa (preparazione del giaciglio, preparazione del pasto). Occorre prestare attenzione al soggetto molto poco definito per non confondere gli eroi coi Misi.

1.1358- 2.5

Νηῦν δὲ πανημερίην ἄνεμος φέρε νυκτί τε πάχη
λάβρος ἐπιπνείων· ἀτὰρ οὐδ' ἐπὶ τυτθὸν ἄητο
ἦοῦς τελλομένης. οἱ δὲ χθονὸς εἰσανέχουσιν
ἀκτὴν ἐκ κόλποιο μάλ', εὐρεῖαν ἐσιδέσθαι
φρασσάμενοι κόπησιν ἄμ' ἠελίῳ ἐπέκελσαν.

> **Ἐνθα δ'** ἔσαν σταθμοὶ τε βοῶν αὐλὶς τ' Ἀμύκοιο,
Βεβρύκων βασιλῆος ἀγήνορος, ὃν ποτε νύμφη
τίκτε Ποσειδάωνι Γενεθλίῳ εὐνηθεῖσα
Βιθυνὶς Μελίη ὑπεροπληέστατον ἀνδρῶν·
ὅς τ' ἐπὶ καὶ ξείνοισιν ἀεικέα θεσμὸν ἔθηκεν,

Arrivo presso i Bebrici > Pugilato/Duello

Il primo libro si conclude con l'arrivo degli Argonauti presso i Bebrici. Il secondo si apre col narrare che lì c'erano stalle e ovile del sovrano dei Bebrici, che Melia partorì dopo essersi unita a Poseidone. Il re è molto prepotente con gli ospiti.

L'avverbio funge da transizione.

2.89-91

φορβάδος ἀμφὶ βοῶς κεκοτηότε δηριάσθον.
> **ἔνθα δ'** ἔπειτ' Ἀμυκος μὲν ἐπ' ἀκροτάτοισιν ἀερωθεῖς
βουτύπος οἷα πόδεσσι τανύσσατο, καὶ δὲ βαρεῖαν

Fase del duello > Fase del duello

Amico e Polluce combattono. Amico si alza in punta di piedi e tenta di colpire Polluce.

Le fasi del duello sono molte, l'avverbio non segna una svolta particolarmente rilevante (una fase rilevante è presente al verso 94 con soggetto Polluce).

3.234-236

δέξατο Φλεγραΐη κεκμηότα δημοτήτι.

ἔνθα δὲ καὶ μέσσαυλος ἐλήλατο, τῆ δ' ἐπὶ πολλαί
δικλίδες εὐπηγεῖς θάλαμοί τ' ἔσαν ἔνθα καὶ ἔνθα·

Descrizione della reggia di Eeta.

Qui era lavorato a sbalzi anche il portone centrale e accanto a esso altre porte.

L'avverbio segna una progressione nella descrizione di un alloggio. Non segna alcuna svolta fondamentale nella narrazione.

4.658-662

ἔνθα λιμὴν Ἀργῶος ἐπωνυμίην πεφάτιται.

> **Καρπαλίμωσ δ' ἐνθένδε** διἑξ ἄλλοσ οἶδμα νέοντο
Ἀυκονίησ, ἀκτὰσ Τυρρηνίδασ εἰσορόωντεσ,
Ἴξον δ' Αἰαίησ λιμένα κλυτόν. ἐκ δ' ἄρα νηόσ
πεΐματ' ἐπ' ἠιόνων χχεδόθεν βάλον· ἔνθα δὲ Κίρκην

Ritorno > Ospitalità

Da Etalia gli eroi proseguono sul mare e giungono a Eea. Vedono Circe.

La transizione è marcata da ἐνθένδε, non v'è l'avverbio ἔνθα a marcare la transizione: esso arriva solo al v. 662.

Postomeriche

3.277-279

κτείνοντ' οὐλομένη δὲ περὶ σφίσι δῆρισ ὀρώρει.

Ἔνθα καὶ Ἴππολόχοιο δαΐφρονα δάμνατο παῖδα
Αἴασ ὀβριμόθυμοσ. Ὅ δ' ὕπτιοσ ἀμφ' Ἀχιλλῆα

Battaglia

I Troiani cadono per mano di Aiace. Qui anche il figlio di Ippoloco viene ucciso da Aiace.

L'avverbio, non molto frequente in Quinto Smirneo, compare in un contesto bellico per segnalare un'uccisione importante.

6.544-546

ἄντην Εὐρυπύλοιο· μάχη δ' αἰδηλος ἐτύχθη.
Ἔνθα τότε Αἰεΐαιο κατ' ἀσπίδος ἔγχος ἔρρισε
Τεῦκρος ἑυμμελίης· τοῦ δ' οὐ χροῖα καλὸν ἴαψεν·

Battaglia

Gli Achei vanno contro a Euripilo e ai Troiani. A questo punto Teucro affonda l'asta nello scudo di Enea.

L'avverbio anche in questo caso è usato in contesto bellico. In Quinto Smirneo ἔνθα pare servire prevalentemente come transizione fra piccole sezioni di battaglia e non fra grandi sezioni narrative nei contesti più diversi come invece avviene in Omero.

7.605-607

Μυρμιδόνες· στυγερὴ δὲ πέλεν περὶ τεῖχος αὐτή.
Ἔνθα δύο κτάνε παῖδε πολυχρόσιο Μέγητος
ὄς γένος ἔσκε Δύμαντος, ἔχεν δ' ἐρικυδέας υἱας

Battaglia

Neottolema infuria in battaglia. Ecco che uccide due guerrieri.

8.290-292

ἀζομένη φρεσὶν ἦσι Θέτιν καὶ δῖον Ἄρηα.
Ἔνθα Νεοπτόλεμος τηλεκλειτὸν Περιμήδεα
δάμναθ', ὃς οἰκί' ἔναιε παρὰ Ἐμινθήιον ἄλκος.

Battaglia

Enid gioisce per il massacro. Qui Neottolema uccide Perimede.

11.183-185

Εὐρύμαχος τε καὶ Αἰεΐας, σὺν δὲ σφιν ἑταῖροι.
Ἔνθα τις Ἀργείων, ἣ κάρτει πάγχυ πεποιθὼς,
ἣ Μοίρης ἰότητι λιλαιομένης μιν ὀλέσσει,

Battaglia

Gli Argivi si ritirano mentre Enea infuria. Uno di essi viene ucciso da Agenore.

13.179-182

γαμβρὸν εὐμμελίην Ἀντήνορος ὅς ῥα μάλιστα
θυμὸν ἐνὶ Τρώεσσι καοφροσύνησι κέκαστο.
Ἔνθα καὶ Ἴλιονῆι συνήντετο δημογέροντι,
καὶ οἱ ἔπι ξίφος αἰνὸν ἐρύσσατο· τοῦ δ' ἄρα πάγχυ

Battaglia

Diomede fa strage di nemici. Qui uccide Ilioneo.

L'avverbio si inserisce ancora una volta in un contesto bellico. In Quinto Smirneo ἔνθα non marca transizioni fra grandi sequenze narrative, ma piuttosto uccisioni in battaglia. Le battaglie omeriche sono costellate di ἔνθα, probabilmente si tratta di un'eco omerica, solo che nei poemi omerici l'avverbio marca sovente transizioni importantissime e, diversamente da ciò che avviene nelle *Postomeriche*, è usato molto anche al di fuori dei contesti bellici.

4.3.3.3 *Transizioni marcate da espressioni di percezione*

Argonautiche

1.519-521

Αὐτὰρ ὅτ' αἰγλήεσσα φαινοῖς ὄμμασιν Ἥως
Πηλίου αἰπεινὰς ἴδεν ἄκριας, ἐκ δ' ἀνέμοιο
εὐδίοι ἐκλύζοντο τινασσομένης ἄλδος ἀκταί,

Sorge Aurora

Aurora vede le cime del Pelio.

L'espressione di percezione perde ogni funzionalità cognitiva e narrativa e diventa semplice elemento decorativo di una transizione marcata da indicazione temporale.

2.205-208

νειόθεν, ἀβληχρῶ δ' ἐπὶ κόματι κέκλιτ' ἄναυδος.
οἱ δέ μιν ὡς εἶδοντο, περισταδὸν ἠγερέθοντο
καὶ τάφον. αὐτὰρ ὁ τοῖσι, μάλα μόλις ἐξ ὑπάτοιο
στήθεος ἀμπνεύσας, μετεφώνεε μαντοσύνησι·

Incontro con Fineo

Gli eroi, vedendo Fineo cadere, gli si fanno attorno, egli parla.

L'espressione di percezione non segna alcuna svolta rilevante nella vicenda.

3.250-255

Ἦρη γάρ μιν ἔρυκε δόμῳ, πρὶν δ' οὔτι θάμιζεν
ἐν μεγάροις, Ἐκάτης δὲ πανήμερος ἀμφεπονεῖτο
νηόν, ἐπεὶ ῥα θεῆς αὐτὴ πέλεν ἀρήτειρα·
καὶ σφρασ ὣς ἴδεν ἄσσον, ἀνίαχεν. ὄξυ δ' ἄκουσεν
Χαλκιόπῃ· δμῶαὶ δέ, ποδῶν προπάροιθε βαλοῦσαι
νήματα καὶ κλωστῆρας, ἀολλέες ἔκτοθι πᾶσαι

Arrivo degli Argonauti presso Eeta.

Era ha trattenuto in casa Medea. Quando Medea vede gli uomini, grida. Calciope la sente. Le ancelle gettano via fusi e gomitoli e in massa si precipitano fuori con lei.

La vista è la prima percezione da parte di un soggetto. La reazione è un grido. L'udire il grido è la seconda percezione da parte di un secondo soggetto. La reazione è il correre fuori da parte di un terzo soggetto.

La schematicità omerica si è del tutto persa, in quanto non funzionale.

3.827-835

αὐτὸς δ' αὖτ' ἐπὶ νῆα κίεν, προπάροιθε λιαθείς.
> Ἦ δ' ἐπεὶ οὖν τὰ πρῶτα φαινομένην ἴδεν ἠῶ
παρθενική, ξανθὰς μὲν ἀνήψατο χερσὶν ἐθείρας,
αἷ οἱ ἀτημελίη καταειμέναι ἠερέθοντο·
αὐσταλέας δ' ἔψηχε παρηίδας, αὐτὰρ ἀλοιφῇ
νεκταρῆ φαιδρυνε πέρι χροά· δῦνε δὲ πέπλον
καλόν, ἐυγνάμπτοις ἀρηρέμενον περόνησιν,
ἀμβροσίῳ δ' ἐφύπερθε καρῆατι βάλλε καλύπτρην
ἀργυφῆν· αὐτῶς δὲ δόμοις ἐνὶ δινεύουσα

Argo torna alla nave, Medea è osservata > Medea si prepara

Quando Medea vede l'aurora, comincia a prepararsi.

La transizione è marcata dall'espressione di percezione che rende del tutto inutile l'indicazione temporale o al massimo vi si sovrappone prendendo il sopravvento come elemento che marca la transizione: l'indicazione temporale si riduce quasi a semplice informazione e perde funzionalità cognitiva.

4.54-56

> τὴν δὲ νέον Τιτηνὶς ἀνερχομένη περάτηθεν
φριταλέην **ἐκιδούσα** θεὰ ἐπεχήρατο Μήνη
ἀρπαλέως, καὶ τοῖα μετὰ φρεσὶν ἦσιν ἔειπεν·

Fuga di Medea > Discorso della Luna

La Luna vede la fuga di Medea e parla, gioendo.

La sezione che l'espressione di percezione apre è del tutto inutile ai fini della vicenda narrativa, ma introduce un commento che accompagna l'azione, senza interferire con essa. L'azione continua.

4.131-150

ἔκλυον οἱ καὶ πολλὸν ἐκάς Τιτηνίδος Αἴης
Κολχίδα γῆν ἐνέμοντο παρὰ προχοῆσι Λύκοιο,
ὅς τ' ἀποκιδνάμενος ποταμοῦ κελάδοντος Ἀράξεω
Φάσιδι κυμφέρεται ἱερὸν ῥόον, οἱ δὲ συνάμφω
Καυκασίην ἄλαδ' εἰς ἐν ἐλαυνόμενοι προρέουσιν·
δείματι δ' ἐξέγροντο λεχωίδες, ἀμφὶ δὲ παισὶν
νηπιάχοις, οἳ τέ σφιν ὑπ' ἀγκαλίδεσσιν ἴαυον,
ῥοίζῳ παλλομένοις χεῖρας βάλλον ἀχαλόωσαι.
ὥς δ' ὅτε τυφομένης ὕλης ὑπερ αἰθαλόεσσα
καπνοῖο στροφάλιγγες ἀπειρίτοι εἰλίσσονται,
ἄλλη δ' αἰψ' ἐτέρη ἐπιτέλλεται αἰὲν ἐπιπρό-
νειόθεν ἰλίγγοισιν ἐπήρορος αἰσσουσα-
ὥς τότε κεῖνο πέλωρον ἀπειρεσίας ἐλέλιζε
ῥυμβόνας, ἀζαλέησιν ἐπηρεφέας φολίδεσσιν.
τοῖο δ' ἐλίττομένοιο κατ' ὄμματος εἶσατο κούρη,
Ἵπνον ἀοσσητῆρα, θεῶν ὕπατον, καλέουσα
ἠδείη ἐνοπῆ, θέλξαι τέρας, αὔε δ' ἄνασσαν
νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα δοῦναι ἐφορμήν.
εἶπετο δ' Αἰκονίδης, πεφοβημένος· αὐτὰρ ὄγ' ἦδη
οἴμη θελγόμενος δολιχὴν ἀνελύετ' ἄκανθαν

Incantesimo di Medea sul serpente.

Il serpente sibila mostruosamente. Lo sente anche chi abita molto lontano, sulle sponde del Lico, fiume che dipartendosi dall'Arasse mescola le sue acque con quelle del Fasi. Sfociano nel mare Caucasicco. Per il terrore si destano dal sonno le puerpere, stringendo fra le braccia i figli.

L'espressione di percezione porta a un excursus del tutto inutile ai fini della vicenda narrativa. Da notare anche come la reazione delle puerpere arrivi molti versi dopo l'espressione di percezione.

Postomeriche

1.353-354

> Καί τις ἐνὶ Τρώεσσιν ἀγάσσατο μακρὰ γεγηθώς,
ὡς ἶδε Πενθεσίλειαν ἀνὰ στρατὸν αἰσσουσαν

Battaglia > Discorso di un Troiano

Pentesilea fa strage di nemici. Qualcuno tra i Troiani è preso da stupore e gioia quando la vede imperversare nel campo.

L'espressione di percezione arriva dopo la transizione, la sua funzionalità si riduce moltissimo. Inoltre la reazione è presentata prima della percezione.

1.537-540

οὔρεος ἐν ξυλόχοισιν ἐπιπέρχοντος ἀήτεω.
> **Τοὺς δ' ὀπότη' εἰσενόησε** δαίφρων Πενθεσίλεια
θῆρας ὅπως θύνοντας ἀνὰ μόθον ὀκρυόεντα,
ἀμφοτέρων ὄρμησε καταντίον, ἥυτε λυγρῇ

Battaglia > Aristeia

Aiace e Achille uccidono le Amazzoni. Appena li vede infuriare in battaglia come belve, Pentesilea corre ad affrontarli.

Manca l'effetto emotivo della percezione. Omero, in battaglia, usa lo schema cognitivo *percezione – emozione – reazione*. Quinto è attento a Omero, ma non abbastanza.

2.394-400

μέμνηται κταμένοιο καὶ ἄχνηται οὐκέτ' ἐόντος.
> Ὡς φάτο· **τοῦ δ' αἰόντος** ὑπὸ φρένας ἔμπεσε πένθος.
Μέμνονα **δ' ὡς ἐνόησεν** ἀνὰ στονόεντα κυδοιμὸν
Ἄργείους ἰληδὸν ὑπ' ἔγχει δηιόωντα,
αὐτίκα κάλλιπε Τρῶας ὅσους ὑπὸ χερσὶ δάιζεν
ἀμφ' ἄλλῃσι φάλαγξι, καὶ ἰχανόων πολέμοιο
ἦλυθέ οἱ κατέναντα χολούμενος Ἄντιλόχοιο

Discorso di Nestore > Duello

Nestore si lamenta per la morte del figlio. Achille lo sente e prova dolore. Appena vede Memnone nella mischia crudele fare a pezzi con la spada gli

Argivi, subito lascia i Troiani, quanti ne uccideva con le mani, e voglioso di battersi va ad affrontare Memnone.

La percezione è doppia. La reazione/il dolore arriva dopo che Achille sente Nestore. In seguito Achille vede Memnone e va ad affrontarlo. La transizione è elaborata.

3.25-31

μέχρι<σ> ἐπὶ πτολίεθρον, ἐπεὶ φόβος ἄμπεχε λαούς.
> **Καὶ νύ κε** πάντας ὄλεσσε, πύλας δ' εἰς οὐδας ἔρεισε
θαιρῶν ἐξερούσας, ἧ καὶ συνέαξεν ὄχῃας
δόχμιος ἐγχιρμφθείς, Δαναοῖσι δ' ἔθηκε κέλευθον
ἐς Πριάμοιο πόληα, διέπραθε δ' ὄλβιον ἄστυ,
εἰ μὴ οἱ μέγα Φοῖβος ἀνηλεί χόσατο θυμῷ,
ὥς ἴδεν ἄσπετα φῦλα δαΐκταμένων ἠρώων.

Aristeia > Intervento divino

Achille fa strage di nemici, i Troiani sono terrorizzati. Certo tutti li avrebbe uccisi, avrebbe abbattuto al suolo le porte tirandole dai cardini o avrebbe spezzato la barra, e ai Danaï avrebbe aperto la via per la città di Priamo e avrebbe espugnato la città, se grave ira non avesse preso Apollo nel vedere che moltissimi eroi venivano abbattuti.

L'espressione di percezione è inutile, poteva anche non esserci ed è pure invertita (la reazione emotiva χόσατο è posta prima di ὥς ἴδεν). *L'if-not situation* che marca la transizione è lunga ed elaborata.

9.397-405

χερσὶν ὑπ' ἀκαμάτοισι τετυγμένον Ἡρακλῆος.
> **Τοὺς δ' ὀπότη' εἰσενόησε** ποτὶ σπέος εὐρὸν κιόντας,
ἔσσυμένως ὄρμηγεν ἐπ' ἀμφοτέροισι τανύσσαι
ἀλγινόεντα βέλεμνα χόλου μεμνημένος αἰνοῦ,
οὐνεκά μιν τὸ πάροιθε μέγα στενάχοντα λίποντο
μοῦνον ἐρημαίοισιν ἐπ' αἰγιαλοῖσι θαλάσσης.
Καὶ νύ κεν αἴψ' ἐτέλεσσαν ἅ οἱ θραυὸς ἤθελε θυμός,
εἰ μὴ οἱ στονόεντα χόλον διέχευεν Ἀθήνη
ἀνέρας εἰσορόωντος ὀμήθεας. Οἱ δέ οἱ ἄγχι

Descrizione di Filottete > Incontro

Quando Filottete vede Odisseo e Diomede, il suo primo pensiero è quello di lanciare contro di essi i dardi funesti, memore dell'ira contro chi lo aveva

abbandonato, ferito e solo, in una spiaggia deserta. E certo avrebbe compiuto ciò che il cuore gli dettava, se non l'avesse fermato Atena.

La transizione marcata da percezione è rafforzata anche da *un'if-not situation* che alla percezione è direttamente collegata.

13.299-318

καὶ Θέμιν ἄζόμενοι πανδερχέα καὶ φίλον ἄνδρα.

> Καὶ τότε δὴ πάις ἐσθλὸς ἀμύμονος Ἀγχίαιος
πολλὰ καμῶν περὶ ἄστυ θεηγενέος Πριάμοιο
δουρὶ καὶ ἠνορέῃ, πολλῶν δ' ἀπὸ θυμὸν ὀλέσσει,
ὥς ἴδε δυσμενέων ὑπὸ χεῖρεσι λευγαλέησιν
αἰθόμενον πτολίεθρον ἀπολλυμένους θ' ἅμα λαοὺς
πανευδίη καὶ κτήσιν ἀπείριτον ἔκ τε μελάθρων
ἐλκομένας ἀλόχους ἅμα παῖδεςιν, οὐκέτ' ἄρ' αὐτοῦ
ἐλπωρὴν ἔχε θυμὸς ἰδεῖν εὐτείχεα πάτρην,
ἀλλὰ οἱ ὀρμαίνεσκε νόος μέγα πῆμ' ὑπαλύξαι.
Ὦς δ' ὅθ' ἄλός κατα βένθος ἀνήρ οἰήια νωμῶν
νηὸς ἐπισταμένως ἄνεμον καὶ κῦμ' ἄλεινων
πάντοθεν ἐσσύμενον εὐγερεῖ ὑπὸ χεῖματος ὄρη
χεῖρα κάμη καὶ θυμὸν, ὑποβρυχίης δ' ἄρα νηὸς
ὀλλυμένης ἀπάνευθε λιπῶν οἰήια μῶνος
τυτθὸν ἐπὶ κῆφος εἶσι, μέλει δέ οἱ οὐκέτι νηὸς
φορτίδος· ὥς πάις ἐσθλὸς εὐφρονος Ἀγχίαιος
ἄστυ λιπῶν δηίοισι καταιθόμενον περὶ πολλῶν
υἷα καὶ πατέρα σφὸν ἀναρπάξας φορέεσκε,
τὸν μὲν ἐπὶ πλατὺν ὄμιον ἐφεσκάμενος κρατερῆσι

Antenore viene risparmiato > Fuga di Enea

Allora il nobile figlio di Anchise, che a lungo si è battuto per la città di Priamo, con bravura e con l'asta, e che a molti ha tolto la vita, appena vede dalle mani crudeli dei nemici bruciare la rocca e perire le genti in massa, e portare via le ricchezze, e dalle case strappate le spose coi fanciulli, non più nel suo animo crede di poter vedere ancora salva la patria e perciò prende la decisione di sottrarsi alla catastrofe. Come quando un timoniere evita i flutti e il vento adoperandosi mente e corpo, ma poi se la nave affonda, allora si salva su una piccola imbarcazione senza più curarsi della nave e del suo carico, così Enea abbandona la città ai nemici, afferra il figlio e il padre e li porta via.

Il cambio di sequenza avviene al v. 300 (Καὶ τότε δὴ πάις ἐσθλὸς ἀμύμονος Ἀγχίαιος), l'espressione di percezione si trova al v. 303 (ὥς ἴδε),

la reazione è ai vv. 315-316 e seguenti (ὡς πάις ἐσθλὸς εὐφρονος Ἄγχιςαο / ἄετν λιπὼν δηίοιαι καταιθόμενον πυρὶ πολλῶ...). La transizione è molto lunga ed elaborata.

4.3.3.4 *Transizioni marcate da if-not situations*

Argonautiche

1.492-496

Χώετ' ἐνιπτάζων· προτέρω δέ κε νεῖκος ἐτύχθη,
εἰ μὴ δηριόωντας ὁμοκλήσαντες ἐταῖροι
αὐτός τ' Αἰκονίδης κατερήτυεν > ἂν δὲ καὶ Ὀρφεύς,
λαιῆ ἀνασχόμενος κίθαριν, πείραζεν ἀοιδῆς.
> Ἕειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,

Lite > Canto di Orfeo

Ida e Idmone avrebbero litigato se i compagni e Giasone non li avessero fermati. Orfeo dà inizio a un canto.

L'*if-not situation* risolve una situazione pericolosa, ma non marca la transizione al canto di Orfeo poiché essa avviene al v. 496.

1.860-864

Κύπριν ἀοιδῆειν θυέεσσι τε μειλίσσοντο.
> Ἀμβολίη δ' εἰς ἡμᾶρ ἀεὶ ἐξ ἡματός ἦεν
ναυτιλίης. δηρὸν δ' ἂν ἐλίνυον αὐθι μένοντες,
εἰ μὴ ἀολλίεσσαι ἐτάρους ἀπάνευθε γυναικῶν
Ἑρακλέης τοίοισιν ἐνιπτάζων μετέειπεν·

Sacrifici > Partenza

Gli Argonauti rinviano di giorno in giorno la partenza e a lungo sarebbero rimasti a Lemno se Eracle non avesse radunato i compagni e avesse parlato loro.

L'*if-not situation* è funzionale, segna davvero una svolta fondamentale nella narrazione.

2.278-288

ὡς δ' ὅτ' ἐνὶ κνημοῖσι κύνες δεδαημένοι ἄγρης
ἠ αἶγας κεραοὺς ἠὲ πρόκας ἰχνεύοντες
θείωσιν, τυτθὸν δὲ τιταινόμενοι μετόπισθεν
ἄγρης ἐν γενύεσσι μάτην ἀράβησαν ὀδόντας-

ὄς Ζήτης Κάλαις τε μάλα σχεδὸν αἰσσοντες
 τάων ἀκροτάτησιν ἐπέχραον ἦλιθα χερσίν.
 > **καὶ νύ κε** δὴ σφ' ἀέκητι θεῶν διεδηλήσαντο,
 πολλὸν ἕκασ νήκοισιν ἔπι Πλωτῆσι κιχόντες,
εἰ μὴ ἄρ' ὠκέα Ἴρις ἴδεν, κατὰ δ' αἰθέρος ἄλτο
 οὐρανόθεν, καὶ τοῖα παραιφαμένη κατέρουκεν·
 Οὐ θέμις, ὦ υἱεῖς Βορέω, ξιφέεσσιν ἐλάσσαι

Inseguimento delle Arpie > Intervento divino

Zete e Calais incalzano le Arpie e quasi le toccano con le dita. Certo le avrebbero squartate contro il volere degli dei se Iris non li avesse visti e trattieneuti.

Anche in questo caso, sebbene non vi siano temi o blocchi narrativi coesi e unitari, la transizione è funzionale e riporta la narrazione nei suoi giusti confini (l'uccisione delle Arpie avrebbe violato la trama).

3.801-811

πρὶν τάδε λωβήεντα καὶ οὐκ ὀνομαστὰ τελέεσσαι."
 ἼΗ, καὶ φωριαμὸν μετεκίαθεν ἦ ἔνι πολλὰ
 φάρμακά οἱ τὰ μὲν ἐσθλὰ τὰ δὲ ῥαιστήρι' ἔκειτο.
 ἐνθεμένη δ' ἐπὶ γούνατ' ὀδύρετο, δεῦε δὲ κόλπους
 ἄλληκτον δακρύοισι, τὰ δ' ἔρρεεν ἀταγὰς αὐτῶς,
 αἶν' ὀλοφυρομένης τὸν ἐὸν μόρον. ἴετο δ' ἦγε
 φάρμακα λέξασθαι θυμοφθόρα τόφρα πάσαιτο,
 ἦδη καὶ δεσμοὺς ἀνελύετο φωριαμοῖο
 ἐξελέειν μεμαυῖα δυσάμορος· **ἀλλά** οἱ ἄφνω
 δεῖμ' ὀλοὸν στυγεροῖο κατὰ φρένας ἦλθ' Αἶδαο,
 ἔσχετο δ' ἀμφακίη δηρὸν χρόνον. ἀμφὶ δὲ πᾶσαι

Pensieri di Medea

Medea è molto in pena. Piange, vuole uccidersi col veleno e già slega i lacci del cofanetto in cui lo tiene, ma all'improvviso un terrore l'assale. Resta immobile e non si uccide.

La situazione assomiglia a una *if-not situation*, Medea sta per uccidersi violando la trama del racconto, ma non c'è alcuna *if-not situation*.

4.634-644

ἑπτὰ διὰ στομάτων ἴει ῥόον. ἐκ δ' ἄρα τοῖο
 λίμνας εἰσέλασαν δυσχείμονας αἶ τ' ἀνὰ Κελτῶν
 ἦπειρον πέπτανται ἀθέσφατοι. > **ἔνθα κεν** οἴγε
 ἄτη ἀεικελίη πέλασαν· φέρε γάρ τις ἀπορρώξ

κόλπον ἐς Ὠκεανοῖο, τὸν οὐ προδαέντες ἔμελλον
εἰςβαλέειν. τόθεν οὐ κεν ὑπότροποι ἐξεκάωθεν·
ἀλλ' Ἥρη σκοπέλοιο καθ' Ἐρκυνίου ἰάχησεν
οὐρανόθεν προθοροῦσα, φόβῳ δ' ἐτίναχθεν αὐτῆς
πάντες ὁμῶς, δεινὸν γὰρ ἐπὶ μέγας ἔβραχεν αἰθήρ·
ἄψ δὲ παλιντροπόωντο θεᾶς ὑπο καί ῥ' ἐνόησαν
τήνδ' οἶμον τῆπέρ τε καὶ ἔπλετο νόστος ἰοῦσι.

Viaggio > Intervento divino

Gli Argonauti sono vicini a una misera fine perché stanno per entrare nel braccio di fiume che va all'Oceano, ma Era urla balzando dal cielo e spaventandoli li fa tornare indietro.

L'ἔνθα di inizio della transizione è piuttosto nascosto all'interno del verso, anche se si colloca dopo la dieresi bucolica; la transizione è lunga ed elaborata, manca l'*if-not* dell'*if-not situation* e al suo posto vi è una variazione del modello mediante ἄλλά.

4.1304-1312

παννύχια ἔλεεινὸν ἰήλεμον ὠδύροντο.
> **Καὶ νύ κεν** αὐτοῦ πάντες ἀπὸ ζωῆς ἐλίασθεν
νώνυμοι καὶ ἄφαντοι ἐπιχθονίοισι δαῖναι
ἠρώων οἱ ἄριστοι ἀνηνύστω ἐπ' ἀέθλω,
ἀλλά σφεας ἐλέησαν ἀμηχανίη μινύθοντας
ἠρῶσσαι Λιβύης τιμήροισι, αἶ ποτ' Ἀθήνην,
ἦμος ὅτ' ἐκ πατρὸς κεφαλῆς θόρε παμφαίνουσα,
ἀντόμεναι Τρίτωνος ἐφ' ὕδασι χυτλώσαντο.
ἔνδιον ἦμαρ ἔην, περὶ δ' ὀξύταται θέρον αὐγαί

Gli eroi aspettano la morte > Intervento divino

Sarebbero tutti morti, i più forti fra gli eroi, senza aver compiuto l'impresa né lasciato il proprio nome o traccia di sé nel ricordo degli uomini, ma nell'estrema disperazione vengono in loro soccorso le eroine della Libia.

Anche in questo caso la transizione è elaborata e manca l'*if-not* dell'*if-not situation* (v'è ἄλλά).

Postomeriche

1.446-449

καὶ ταλάροισι, ἀλεγγινὰ δ' ἐπ' ἔντεα χεῖρας ἴαλλον.

Καί νό κεν ἄκτεος ἐκτὸς ἅμα κφετέρουιν ὄλοντο
ἀνδράσι καὶ κθεναρῆσιν Ἄμαζόσιν ἐν δαὶ κεῖναι,
εἰ μὴ κφεας κατέρυξε πύκα κφρονέουσα Θεανὼ

Le Troiane vogliono combattere

E certo fuori dalla città sarebbero morte assieme ai loro uomini e alle Amazzoni, nella mischia, se Teano non le avesse trattenute a parole.

L'*if-not situation* non segna cambi di grandi sequenze narrative.
L'episodio resta lo stesso.

3.513-515

μυρομένων ἄλληκτον ἀταρβέα Πηλείωνα.
> **Καί** κφιν ὀδυρομένοισι τάχ' ἤλυθε κτανέη νύξ,
εἰ μὴ ἄρ' Ἄτρείδην κροσεφώνεε Νηλέος υἱὸς

Lamento degli Achei > Onori funebri per Achille

La scura notte li avrebbe sorpresi ancora tra i lamenti se all'Atride non avesse parlato Nestore.

In Quinto Smirneo le *if-not situations* sono più deboli di quelle omeriche (la trama molte volte non rischia di essere violata) e non sono molto frequenti gli interventi divini. La transizione imita i versi omerici già analizzati π 220-221, ψ 241-243⁶²⁷.

4.299-302

πυγμακίης, καὶ θυμὸν ἰήνατε Πηλείωνος.
Ἔς φάτο· τοὶ δ' αἰόντες ἐκέδρακον ἀλλήλοισιν·
ἦκα δὲ πάντες ἔμιμον ἀναινόμενοι τὸν ἄεθλον,
εἰ μὴ κφεας κένεπιπεν ἀγαυοῦ Νηλέος υἱός·

Giochi

Fenice invita gli Achei a battersi. E quelli uditolo si guardavano l'un l'altro e di certo se ne sarebbero rimasti silenziosi, rifiutando la gara, se Nestore non li avesse rimproverati.

L'*if-not situation* non marca alcun cambio di episodio e non presenta rischi di violazione per la trama.

⁶²⁷ Cf. § 4.3.2.4.

12.92-95

ἄμφω γὰρ βουλήσι θεῶν ἐς δῆριν ἴκοντο.

> **Καί νύ κεν** αἶψ' ἐτέλεσσαν ὅσα εἴριεν ἤθελε θυμός,

εἰ μὴ Ζεὺς νεμέσῃεν ἀπ' αἰθέρος, ἀμφὶ δὲ γαῖαν

Ἄργείων ἐλέλιξεν ὑπαὶ ποσί, σὺν δ' ἐτίναξεν

Filottete e Neottolema vogliono combattere > Intervento divino

E certo i due avrebbero fatto quanto il cuore voleva, se Zeus non avesse mostrato rabbia dal cielo, scuotendo la terra sotto i piedi degli Argivi e turbando l'aria scagliando l'infaticabile fulmine davanti agli eroi.

L'*if-not situation* questa volta, attraverso un intervento divino, riporta la trama nei giusti binari.

13.384-392

τερπόμενοι παρὰ δαιτὶ καὶ ἠυκόμοις ἀλόχοισιν.

Ὅψ' ἔδ' ἤ Μενέλαος ἐνὶ μυχάτοις δόμοιο

εὔρεν ἔην παράκοιτιν ὑποτρομέουσαν ὁμοκλήν

ἄνδρ' ἐκουριδίῳ θρασύφρονος, > **ὅς μιν ἀθήσασα**

ῥομαινε κτανέειν ζηλημοσύνησι νόοιο,

εἰ μὴ οἱ κατέρυξε βίην ἐρόεσ' Ἄφροδίτη

ἢ ῥά οἱ ἐκ χειρῶν ἔβαλε ξίφος, ἔσχε δ' ἐρωήν·

τοῦ γὰρ ζῆλον ἐρεμνὸν ἀπώσατο καὶ οἱ ἔνερθεν

ἠδὺν ἐφ' ἴμερον ὄρεε κατὰ φρενὸς ἠδὲ καὶ ὄσων.

Menelao sta per uccidere Elena > Intervento divino

Menelao nei recessi del palazzo trova la moglie, spaventata al pensiero della rabbia del marito, il quale, appena la vede, corre a ucciderla accecato dalla gelosia, l'avrebbe uccisa se l'amabile Afrodite non avesse bloccato le sue forze togliendogli di mano la spada e ridestando in lui l'amore.

L'*if-not situation* ha la sua parte iniziale quasi nascosta all'interno del v. 387 (ἄνδρ' ἐκουριδίῳ θρασύφρονος, > ὅς μιν ἀθήσασα); non è molto in rilievo.

14.579-581

ἀφρὸς ἄδην λεύκαινε κάρη λάσιόν τε γένειον.

> **Καί νύ κεν** ἐξήλυξε κακὸν μόρον, **εἰ μὴ** ὁ γ' αὐτῷ

ῥήσασα γαῖαν ἔνερθεν ἐπιπροέηκε κολώνην.

Nostos di Aiace > Morte di Aiace/Intervento divino

La spuma del mare imbianca il capo di Aiace e il suo mento. E certo sarebbe sfuggito al destino, se Poseidone non avesse aperto la terra sotto di lui e non gli avesse gettato sopra un monte.

Protasi e apodosi si trovano nello stesso verso. A Quinto piace riprendere alcuni tipi omerici di transizione (come le *if-not situations*), ma varia molto, in lunghezza, o nella posizione dei termini.

4.3.3.5 *Transizioni marcate da indicazioni temporali*

Argonautiche

2.1284-1285

νισσομένων. ἔνθ' οἴγε διὰ κνέφας ἠὲ λίζοντο·
ἦ ὧς δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένοισι φράνθη.

Gli eroi riposano. L'aurora non tarda ad arrivare.

L'aurora, oltre a segnare la fine del secondo libro, non è transizione, ma semplice informazione.

3.1191-1198

Ἡέλιος μὲν ἄπωθεν ἐρεμνὴν δόετο γαῖαν
ἐσπερίων νεάτας ὑπὲρ ἄκριας Αἰθιοπῆων,
Νῦξ δ' ἵπποισιν ἔβαλλεν ἐπιζυγά· τοὶ δὲ χαμεύνας
ἔντυον ἥρωες παρὰ πείμασιν. > αὐτὰρ Ἴηων,
αὐτίκ' ἐπεὶ ῥ' Ἑλίκης εὐφεγγέες ἀτέρεες Ἄρκτου
ἔκλιθεν, οὐρανόθεν δὲ πανεύκηλος γένετ' αἰθήρ,
βῆ ῥ' ἐς ἐρημαίην κλωπήϊος ἠΰτε τις φῶρ
κὺν πᾶσι χρέεσσι. πρὸ γάρ τ' ἀλέγυεν ἕκαστα

Eeta fa proseguire le prove > Giasone si prepara

Eeta consegna i denti da seminare. Il sole cala lontano, sotto la terra buia, al di là delle ultime cime degli Etiopi occidentali, e la Notte mette il giogo ai suoi cavalli, mentre gli eroi preparano il giaciglio. Ma Giasone, quando le stelle della fulgida Orsa Rotante declinano e nell'aria si diffonde dal cielo quiete profonda, subito va alla piana deserta.

Vi sono molte indicazioni temporali assai elaborate, ma nessuna funge da vera transizione, si tratta bensì di informazioni.

3.1406-4.7

πορφύρων ἢ κέ σφι θοώτερον ἀντιόψωτο.

ἦμαρ ἔδου, καὶ τῷ τετελεσμένος ἦεν ἄεθλος.

> Αὐτὴ νῦν κάματόν γε θεὰ καὶ δήνεα κούρης
Κολχίδος ἔννεπε Μοῦσα, Διὸς τέκος· ἦ γὰρ ἔμοιγε
ἀμφακίη νόος ἔνδον ἐλίσσεται, ὄρμαίνοντι
ἠὲ τόγ' ἄτης πῆμα δυσιμέρου ἦ μιν ἐνίσπω
φύζαν ἀεικελίην ἢ κάλλιπεν ἔθνεα Κόλχων.
Ἦτοι ὁ μὲν δήμοιο μετ' ἀνδράσιν ὄσσοι ἄριστοι
παννύχιος δόλον αἰπὺν ἐπὶ σφίσι μητιάσκειν

Prova di Giasone > Ira di Eeta

Muore il giorno e Giasone ha portato a termine la prova. Il narratore comincia il quarto libro con un'invocazione alla Musa, poi passa a raccontare dell'ira di Eeta.

Le indicazioni temporali sono ancora una volta delle semplici informazioni.

4.240-246

ἰλαδὸν ἄσπετον ἔθνος ἐπιβρομέειν πελάγεσσιν.

> Οἱ δ', ἀνέμου λαιψηρὰ θεῆς βουλῆσιν ἀέντος
Ἦρης, ὄφρ' ὄκιστα κακὸν Πελῖαιο δόμοισιν
Αἰαίη Μήδεια Πελασγίδα γαῖαν ἵκηται,
ἠοῖ ἐνὶ τριτάτῃ προμνήσια νηὸς ἔδησαν
Παφλαγόνων ἀκτῆσι, πάροισ' Ἄλυος ποταμοῖο·
τῇ γὰρ σφ' ἐξαποβάντας ἀρέσασθαι θυέεσσιν

Assemblea > Sacrificio

I Colchi, per ordine di Eeta spingono la flotta in mare. Ma gli Argonauti, al soffio di un vento forte che ha mandato Era affinché Medea giungesse al più presto alla terra Pelasgica per la rovina della casa di Pelia, arrivano in Paflagonia all'alba del terzo giorno.

L'indicazione temporale è semplice informazione.

4.1164-1177

Μήδεια φρονέεσκε· τότ' αἰὲν χρεὼ ἦγε μιγῆναι.
ἀλλὰ γὰρ οὐποτε φῦλα δυηπαθέων ἀνθρώπων
τερπωλῆς ἐπέβημεν ὄλω ποδί, σὺν δέ τις αἰεὶ
πικρὴ παρμέμβλωκεν εὐφροσύνησιν ἀνίη·
τῷ καὶ τοῦς, γλυκερῇ περ ἰαινομένους φιλότῃτι,
δεῖμ' ἔχεν εἰ τελέοιτο διάκρισις Ἀλκινόοιο.

> Ἦὸς δ' ἀμβροσίοισιν ἀνερχομένη φαέεσσι
 λῦε κελαινὴν νύκτα δι' ἠέρος, αἱ δ' ἐγέλασσαν
 ἠιόνες νήσιοι καὶ ἐρρήεσσαι ἄπωθεν
 ἀτραπιτοὶ πεδίων, ἐν δὲ θρόος ἔσκεν ἀγυιαῖς·
 κίνυντ' ἐνναέται μὲν ἀνὰ πτόλιν, οἱ δ' ἀποτηλοῦ
Κόλχοι Μακρυδίδης ἐπὶ πείρασι χερνήσιοι·
 αὐτίκα δ' Ἀλκίνοος μετεβήετο συνθεσίησιν
 ὄν νόον ἐξερέων κούρης ὕπερ, ἐν δ' ὄγε χειρὶ

Nozze > Verdetto di Alcinoο

Giasone e Medea si uniscono. Commento del narratore⁶²⁸. L'aurora, sorgendo con la sua luce divina, disperde nell'aria la nera notte; ridono le spiagge dell'isola e più lontano i sentieri della pianura bagnati dalla rugiada. Il rumore si diffonde per le vie, mentre riprende il movimento dei Feaci nella città e quello dei Colchi più lontano, sull'estrema propaggine della penisola Macride. Subito Alcinoο si avvia per pronunciare il verdetto.

Il commento del narratore non ha alcuna funzionalità. L'indicazione temporale è transizione, ma è estremamente lunga ed elaborata.

4.1231-1235

ἐξείης, Πέλοπος δὲ νέον κατεφαίνετο γαῖα·
 > καὶ τότε ἀναρπάγδην ὀλοὴ βορέας θύελλα
 μεσσηγυὶς πέλαγόςδε Λιβυτικὸν ἐννέα πάσας
νύκτας ὁμῶς καὶ τόσσα φέρ' ἡμέτα, μέχρις ἴκοντο
 προπρὸ μάλ' ἐνδοθι Κύρτιν, ἴν' οὐκέτι νόστος ὀπίεω

Ritorno > Gli eroi sono trascinati in Libia dal vento

Già appare in lontananza la terra di Pelope, quando una furibonda tempesta di Borea trascina con violenza per nove giorni e nove notti gli eroi in Libia, fin dentro a Sirte, insenatura profonda da cui non si può fuggire.

Anche in questo caso l'indicazione temporale è semplice informazione.

Postomeriche

1.830-2.4

τέρποντ' ἐν θαλίης μέχρις Ἠῶ δῖαν ἰκέσθαι.

> Αὐτὰρ ἐπεὶ κορυφὰς ὀρέων ὕπερ ἠηέντων
 λαμπρὸν ὕπερ φάος ἦλθεν ἀτειρέος ἠελίοιο,

⁶²⁸ Sulla presenza del narratore nelle *Argonautiche* cf. Fusillo 1985, pp. 347-396.

οἱ μὲν ἄρ' ἐν κλισίησιν Ἀχαιῶν ὄβριμοι υἷες
γήθεον ἀκαμάτῳ μέγ' ἐπευχόμενοι Ἀχιλῆϊ·

Gli Achei banchettano > Gli Achei banchettano

Gli Achei banchettano fino all'Aurora. Quando sulla cima dei monti battuti dal vento appare la chiara luce del sole infaticabile, nelle loro tende gli Achei banchettano.

L'indicazione temporale funge da transizione fra due libri diversi, ma l'azione non cambia e nemmeno il soggetto: gli Achei banchettano.

2.183-190

> Ἥμος δ' ἠλιβάτων ὀρέων ὑπερέστυται ἄκρα
λαμπρὸς ἀν' οὐρανὸν εὐρὺν Ἐωσφόρος, ὅς τ' ἐπὶ ἔργον
ἦδὺ μάλα κνώσονται ἀμαλλοδετήρας ἐγείρει,
τῆμος ἀρήιον υἷα φραεσφόρου Ἡριγενείης
ὔστατος ὕπνος ἀνήκεν· ὃ δ' ἐν φρεσὶ κάρτος ἀέξων
ἦδη δυσμενέεσσι λιλαίετο δηριάσθαι·
Ἥως δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἀνήιεν οὐκ ἐθέλουσα.
Καὶ τότε Τρῶες ἔσαντο περὶ χροῖ δῆια τεύχη,

Consiglio degli dei > Battaglia

Gli dei vanno a dormire. Quando sulla cima dei monti balza nitido, nell'ampio cielo, Eosforo, che sveglia i mietitori che dormono soavemente e li fa tornare all'opera, allora Memnone si sveglia⁶²⁹.

L'indicazione temporale è elaborata e descrittiva.

6.1-6

> Ἥως δ' Ὠκεανοῖο ῥόον καὶ λέκτρα λιποῦσα
Τιθωνοῦ προσέβη μέγαν οὐρανόν, ἀμφὶ δὲ πάντη
κίδνατο παμφανόωσα, γέλασσε δὲ γαῖα καὶ αἰθήρ·
τοὶ δ' εἰς ἔργα τράποντο βροτοὶ ῥεῖα φθινύθοντες,
ἄλλοι δ' ἀλλοίοισιν ἐπώχοντ'. Αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
εἰς ἀγορῆν ἐχέοντο καλεσσομένου Μενελάου·

Gli eroi mangiano > Assemblea

Eos lascia le correnti di Oceano e il letto di Titono, sale nel vasto cielo. Intorno, ovunque, essa sparge la sua luce, tornano a sorridere la terra e il cielo. Allora i mortali rivolgono il pensiero alle opere e si avviano a fare il

⁶²⁹ Memnone è strettamente collegato ad Aurora, essendone il figlio.

proprio mestiere. Gli Achei, per ordine di Menelao, si radunano in assemblea.

L'indicazione temporale funge da transizione all'assemblea, ma, diversamente dalle transizioni omeriche, è estremamente elaborata.

7.669-674

Αἴσα διακρινέει κρατερὴ καὶ ὑπέρβιος Ἴδης. «
Ὡς εἰπὼν αὐτῆμαρ ἐέλδετο τείχεος ἐκτὸς
σεύεσθ' ἐν τεύχεσιν ἐοῦ πατρός· **ἀλλά μιν ἔχε**
Νύξ ἢ τ' ἀνθρώποισι λύειν καμάτοιο φέρουσα
ἔσσυτ' ἀπ' Ὠκεανοῖο καλυψαμένη δέμας ὄρφνη.

Dialogo fra Neottolemo e Fenice.

Neottolemo avrebbe voluto balzare subito fuori dal muro in armi, ma la Notte lo ferma, la Notte che arreca per i mortali sosta alle fatiche nell'ora in cui sorge da Oceano, velata di tenebra.

L'indicazione temporale non marca alcuna transizione fra episodi, assomiglia invece un poco a un' *if-not situation*.

8.488-491

καὶ ῥα κόνιν καὶ ἰδρωῶτα λύθρον τ' ἀπεφαιδρύναντο
κύμασιν ἐμβεβαῶτες εὐροῦ Ἑλληπόντου.
Ἥλιος δ' ἀκάμαντας ὑπὸ ζόφον ἤλασεν ἵππους,
νύξ δ' ἐχύθη περὶ γαῖαν, ἀπέτραπε δ' ἀνέρας ἔργων.
Ἄργεῖοι δ' Ἀχιλλῆος εὐπτολέμου θρασὺν υἷα
ἶσα τοκῆι τίεσκον· ὃ δ' ἐν κλιίῃσιν ἀνάκτων

Gli Achei si sono ritirati nel loro campo.

Gli Achei presso le navi svestono le armi e si liberano dalla polvere e dallo sporco immergendosi tra le onde dell'Ellesponto. Helios intanto conduce nelle tenebre i suoi cavalli e la notte, avvolgendo la terra, distoglie i mortali dalle loro opere. Gli Argivi onorano Neottolemo.

L'indicazione temporale non marca un cambio di episodi.

13.562-14.4

Ἄργεῖοι δ' ἔτι θυμὸν ἐπὶ Τρώεσσι ὄρινον
πάντη ἀνὰ πτολίεθρον· Ἔρις δ' ἔχε πείρατα χάρις.

> Καὶ τότε ἀπ' Ὠκεανοῖο θεὰ χρυσόθρονος Ἥως
οὐρανὸν εἰσανόρουσε, Χάος δ' ὑπεδέξατο Νύκτα.

Οἱ δὲ βίη Τροίην εὐεργέα δηόσαντο
Ἄργεῖοι καὶ κτήειν ἀπείρονα λήϊσαντο,

Battaglia > Gli Achei portano fuori dalla città il bottino

Gli Argivi continuano a uccidere i Troiani per tutta la città. Eris ha in mano il termine della battaglia. Dall'Oceano Eos, dea dal trono aureo, ritorna in cielo e Chaos accoglie la notte. Troia è stata devastata. Gli Argivi portano fuori le ricchezze.

L'indicazione temporale non accompagna alcun cambio del soggetto principale: gli Argivi.

4.3.3.6 *Transizioni marcate dall'intervento del narratore*

Argonautiche

1.1-4

> Ἀρχόμενος céο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι οἷ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελίαςο
χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἄργῶ.

Realtà > Narrazione

Cominciando da te, Febo, ricorderò le imprese gloriose degli antichissimi eroi, che per ordine del re Pelia spinsero la solida nave Argo alla conquista del vello d'oro attraverso le bocche del Ponto e le rocce Ciane.

Così iniziano le *Argonautiche*. Dopo questi versi v'è il racconto dell'antefatto circa Pelia. Poi però si passa nuovamente a un intervento del narratore che invoca le Muse come narratrici del canto per fare il catalogo degli eroi che presero parte alla spedizione. È un intervento del narratore non unitario: il primo troncone è costituito dai versi citati, il secondo dai vv. 18-22.

3.1-6

> Εἰ δ' ἄγε νῦν Ἐρατώ, παρ' ἐμ' ἵτασο καὶ μοι ἔνιπε
ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἴησων
Μηδείης ὑπ' ἔρωτι· εὐ γὰρ καὶ Κύπριδος αἶσαν
ἔμμορες, ἀδμήτας δὲ τεοῖς μελεδήμασι θέλγεις
παρθενικάς· τῷ καὶ τοι ἐπήρατον οὖνομ' ἀνήπται.
ᾠς οἱ μὲν πυκνιοῖσιν ἀνωϊστῶς δονάκεσσι

Gli Argonauti arrivano alla terra dei Colchi > Intervento divino

Ora stammi vicina, Erato, e cantami come Giasone portò da quel paese a Iolco il vello d'oro grazie all'amore di Medea. Anche tu sei partecipe del potere di Cipride, e affascinini con le tue ansie le fanciulle inesperte del giogo: per questo hai un nome che in sé racchiude l'amore. Gli eroi stavano appostati nel fitto canneto.

In questo intervento del narratore v'è prima una sorta di minuscola protasi (come Giasone riuscì a prendere il vello grazie all'amore di Medea) e poi un commento del tutto inutile ai fini della narrazione e cognitivamente non funzionale (anche tu sei partecipe del potere di Cipride, e affascinini con le tue ansie le fanciulle inesperte del giogo: per questo hai un nome che in sé racchiude l'amore). Mentre nel primo libro l'invocazione era a Febo, ora si invoca la Musa Erato.

4.1-6

> Αὐτὴ νῦν κάματόν γε θεὰ καὶ δῆνεα κούρη
Κολχίδος ἔννεπε Μοῦσα, Διὸς τέκος· ἧ γὰρ ἔμοιγε
ἀμφακίη νόος ἔνδον ἐλίσσεται, ὀρμαίνοντι
ἠὲ τόγ' ἄτης πῆμα δυσιμέρου ἧ μιν ἐνίπῳ
φύζαν ἀεικελίην ἧ κάλλιπεν ἔθνεα Κόλχων.
Ἕτοι ὁ μὲν δήμοιο μετ' ἀνδράσιν ὅσσοι ἄριστοι

Giasone porta a termine la prova > Rabbia di Eeta

Divina Musa, figlia di Zeus, tu stessa ora canta i pensieri e le pene della fanciulla colchica, poiché in me la mente fluttua priva di parole, e non so dire se per lo smarrimento di una passione funesta o per terrore e vergogna lasciò il popolo dei Colchi. Nella reggia Eeta trama coi nobili per tutta la notte.

Anche in questo caso il narratore anticipa qualcosa: i pensieri e le pene di Medea. Poi però commenta la sua incapacità di capire il motivo della fuga della fanciulla. Il quarto libro non contiene certo solo le preoccupazioni di Medea. Come protasi non è molto funzionale, si dà notizia di troppo poco. Anche questa è un'invocazione, come nei due casi precedenti, e anche

questa volta si nota una notevole variazione di termini. Le invocazioni sono l'una diversa dall'altra.

4. 247-253

ἠνώγει Ἐκάτην, καὶ δὴ τὰ μὲν ὄσσα θνητῶν
κούρη πορσανέουσα τιτύκετο (μήτε τις ἴετωρ
εἴη μήτ' ἐμὲ θυμὸς ἐποτρύνειεν ἀείδειν)
ἄζομαι αὐδῆσαι· τό γε μὴν ἔδος ἐξέτι κείνου,
ὄρρα θεῶ ἥρωες ἐπὶ ῥηγμῖν ἔδειμαν,
ἀνδράσιν ὀφιγόνοις μένει καὶ τηλὸς ἰδέσθαι.
> αὐτίκα δ' Αἰκονίδης ἐμνήσατο, σὺν δὲ καὶ ὄλλοι

Sacrificio > Discorso di Argo

Sacrificio a Ecate. Ciò che fece Medea nel preparare il sacrificio, ho ritengo a rivelarlo. Nessuno deve conoscerlo e il mio cuore sia capace di frenare il canto! Rimane ancora oggi il santuario eretto allora dagli eroi sulla spiaggia in onore della dea, segno visibile per i posteri. Giasone d'un tratto ricorda la previsione di Fineo, Argo parla.

L'intervento del narratore non marca la transizione, è solo un commento al sacrificio.

4.1673-1678

Ζεῦ πάτερ, ἧ μέγα δὴ μοι ἐνὶ φρεσὶ θάμβος ἄηται,
εἰ δὴ μὴ νόσοις τυπῆσί τε μοῦνον ὄλεθρος
ἀντιάει, καὶ δὴ τις ἀπόπροθεν ἄμμε χαλέπτει,
ὡς ὃ γε, χάλκειός περ ἐὼν, ὑπόειξε δαμῆναι
Μηδείης βρῖμη πολυφαρμάκου· ἂν δὲ βαρείας
ὀχλίζων λάιγγας ἐρυκέμεν ὄρμον ἰκέσθαι,

Uccisione di Talos

Zeus padre, sono preso da grande sgomento al pensiero che la morte non giunge solo per ferita o malattia, ma uno può rovinarci anche da lontano, così come Talos, il gigante di bronzo, dovette cedere al terribile potere di Medea, signora degli incantesimi.

Il commento è interno alla sezione narrativa della sconfitta del gigante Talos, non ha alcuna funzione narrativa o cognitiva.

4.1773-1781

Ἴλατ' ἀριετῆες, μακάρων γένος, αἶδε δ' αἰοδαί
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν αἰείδειν
ἀνθρώποις· ἤδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω
ὑμετέρων καμάτων, ἐπεὶ οὐ νύ τις ὑμῖν ἄεθλος
αὐτίς ἀπ' Αἰγίνηθεν ἀνερχομένοισιν ἐτύχθη,
οὐδ' ἀνέμων ἐριωλαὶ ἐνέσταθεν, ἀλλὰ ἔκηλοι
γαῖαν Κεκροπίην παρὰ τ' Αὐλίδα μετρούσαντες
Εὐβοίης ἔντοσθεν Ὀπούντιά τ' ἄστεα Λοκρῶν,
ἀσπασίως ἀκτὰς Παγασίδας εἰσαπέβητε.

Ritorno degli eroi e fine delle *Argonautiche*

Siatemi propizi, o eroi, stirpe dei beati, e questi canti d'anno in anno siano per gli uomini sempre più graditi da cantare. Io sono giunto al termine glorioso delle vostre fatiche, poiché nessuna prova più vi capitò dopo che ripartiste da Egina, né si levò contro di voi la furia dei venti, ma tranquilli, costeggiando la terra Cecropia e Aulide, a ridosso dell'Eubea, e le città Opunzie dei Locri, gioiosamente metteste piede sulla spiaggia di Pagase.

Finiscono le *Argonautiche* con l'invocazione agli eroi da parte del narratore e con la notizia che rimisero piede a Pagase.

Se non vi fosse il racconto del ritorno a Pagase, l'intervento del narratore sarebbe stato inutile anche in questo caso. Egli anche questa volta varia ancora: invoca gli eroi.

Postomeriche

1.95-97

Ἄργείων, νῆας δὲ πυρὸς καθύπερθε βαλέσθαι,
νηπίη· οὐδέ τι ἤδη εὐμελίην Ἀχιλῆα,
ἕκκον ὑπέρτατος ἦεν ἐνὶ φθιότηνορι χάριμη.

Ospitalità.

Pentesilea viene accolta da Priamo. Promette che avrebbe ucciso Achille e distrutto gli Argivi. Stolta! Certo non conosceva Achille, quanto prevalesse su tutti in battaglia.

Il commento del narratore offre, come nel caso dei commenti omerici (che tuttavia sono generalmente assai più brevi), un'anticipazione sulle sorti di Pentesilea, ma non funge da transizione fra episodi.

2.82-86

Πουλυδάμας· οὐ γάρ οἱ ἐναντίον ἄζετ' αὔσαι
κεῖνος, ἔπει εὐγερός καὶ ἀτάκθαλος ἢ δ' ἀείφρων
ὄς φίλα μὲν καίησιν ἐνωπαδόν, ἄλλα δὲ θυμῷ
πορφύρη καὶ κρύβδα τὸν οὐ παρεόντα χαλέπτῃ.
Τῷ ῥα καὶ ἀμφοδίῃ μέγα νείκεσε δῖον ἄνακτα·

Assemblea dei Troiani.

Polidamante risponde a Paride, non ha paura di lui. Indegno, scellerato e perverso è chi dice cose amiche di fronte, ma agita altro nel cuore e di nascosto calunnia chi non è presente.

Il commento del narratore non ha alcuna funzione.

6.37

οὐ γάρ τι ζήλοιο πέλει εὐγερώτερον ἄλλο.

Assemblea.

Non esiste cosa peggiore della gelosia.

Anche in questo caso il commento è privo di funzione.

12.305-314

ἠρώων οἱ ἄριστοι ὅσοις θρασὺς ἔπλετο θυμός.
> Τοὺς μοι νῦν καθ' ἕκαστον ἀνειρομένῳ κάφα, Μοῦσαι,
ἔσπεθ' ὅσοι κατέβησαν ἔσω πολυχανδέος ἵππου·
ὕμεῖς γὰρ πᾶσάν μοι ἐνὶ φρεσὶ θήκατ' αἰοιδήν,
πρὶν μοι ἔτ' ἀμφὶ παρειὰ κατακίδνασθαι ἴουλον,
Κμύρνης ἐν δαπέδοις περικλυτὰ μῆλα νέμοντι
τρὶς τόσον Ἔρμου ἄπωθεν ὅσον βοόωντος ἀκοῦσαι,
Ἄρτεμιδος περὶ νηὸν Ἐλευθερίῳ ἐνὶ κήπῳ,
οὔρεϊ οὔτε λίην χθαμαλῷ οὔθ' ὑψόθι πολλῷ.
Πρῶτος μὲν κατέβαινεν ἐς ἵππον κητώεντα

Dialogo fra Nestore e Neottolema > Catalogo

Gli Achei si armano con Neottolema. Ma ora, Muse, vi prego, con chiarezza uno a uno ditemi quanti entrarono dentro all'ampio cavallo. Voi infatti a me nel petto avete posto un canto prima ancora che sulle guance la barba crescesse, quando nei campi di Smirne pascevo le greggi, lontano da Ermo tre volte quanto basta a udire uno che gridi, presso il tempio di Artemide nel giardino Eleuterio, su un monte né troppo basso né molto alto.

Il narratore, più che dilungarsi sull'importanza degli eroi che stanno per entrare nel cavallo o fare una piccola protasi dell'impresa o lasciare uno dei suoi consueti commenti, presenta se stesso. V'è indubbiamente anche un'eco della protasi della *Teogonia* di Esiodo, in particolare dei versi esiodei 22-23: αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.

13.19-20

Ἦς ἄρ' ἔφη Τρώων τις ἐεργόμενος φρένα οἴνω,
νήπιος· οὐδ' ἄρ' ἐφράσσειτ' ἐπὶ προθύροιςιν Ὀλεθρον.

I Troiani festeggiano.

Qualcuno dei Troiani schernisce i Danai, ubriaco. Stolto! Non sa che la rovina è alle porte.

In questo caso l'intervento del narratore funge da anticipazione, anche se non da transizione fra episodi⁶³⁰.

14.111-115

νίκη ἐπ' Ἀργείων, σφετέρη δ' οὐκ ἄχλυτο λώβη·
ἄνερὶ γὰρ πινυτῶ καὶ ἐπίφρονι πολλὸν ἄμεινον
κῦδος καὶ χρυσοῖο καὶ εἶδος ἠδὲ καὶ ἄλλων
ἐσθλῶν ὀππόσα τ' ἐστὶ καὶ ἔσσειται ἀνθρώποιςιν.
Οἱ δ' ἄρα παρ νήεσσιν ἀταρβέα θυμὸν ἔχοντες

Festeggiamenti degli Argivi.

Gli Argivi onorano Sinone ed egli gode della vittoria degli Argivi e non pensa alle offese ricevute. Infatti per l'uomo prudente e saggio è di molto preferibile la gloria all'oro, alla bellezza e a quante altre cose buone gli uomini hanno oppure avranno. Gli Argivi banchettano lieti.

Il commento del narratore non ha alcuna funzione nella connessione della struttura narrativa.

Come nelle *Argonautiche* e diversamente da *Iliade* e *Odissea*, le transizioni delle *Postomeriche* tentano di imitare o riprendere quelle dei

⁶³⁰ In Omero invece i commenti del narratore sono generalmente inseriti in transizioni fra temi (p.es. χ 30-33, ω 469-472) o fra sezioni dello stesso tema (cf. p.es. Π 46-48).

poemi omerici, riuscendovi assai male poiché viene spesso meno la funzionalità degli elementi che nei poemi omerici facevano da transizione. Tali elementi in Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo si presentano lunghi, vari, elaborati, non schematici, non formulari, spesso non funzionali, quasi sempre privi di elementi riassuntivi; talvolta le transizioni sono addirittura prive di variazioni di soggetto e/o azione.

La struttura dei versi di transizione omerici mostra ancora tutta la sua funzionalità narrativa e cognitiva per facilitare i processi legati al linguaggio parlato e alla *working memory*. Comprensibilmente i testi scritti non hanno bisogno, né possono presentare gli stessi meccanismi indispensabili al *linguaggio parlato* e le stesse strutture funzionali alla *working memory*. I processi mentali impiegati per oralità e scrittura sono diversi: diverse sono e devono essere le loro conseguenze nella produzione di un testo.

4.4 Conclusioni

La schematicità, l'uniformità, la semplicità sono caratteristiche proprie dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e non delle *Argonautiche* e delle *Postomeriche*. Nei primi due poemi il narratore segue gli stessi schemi cognitivi di base senza variarli, negli altri due poemi non è possibile trovare ipotetici schemi cognitivi di base utili e necessari per una narrazione orale e questo è ovvio: Apollonio Rodio e Quinto Smirneo scrissero le loro opere, non le composero oralmente. Nei poemi omerici si trovano schemi, temi e transizioni funzionali non solo dal punto di vista narrativo ma anche e soprattutto cognitivo, sia per il cantore che per l'uditorio, funzionalità quest'ultima che si perde nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche*. Apollonio Rodio e Quinto Smirneo riprendono Omero, ci giocano, talvolta tentano di imitarlo: non riescono mai a riprodurlo.

5. RIDONDANZA

I poemi omerici sono estremamente ridondanti: si ripetono temi, motivi, formule; vi sono moltissimi elementi riassuntivi. La ridondanza è un meccanismo cognitivo del *linguaggio parlato*, necessario per garantire la comprensione della comunicazione in un contesto orale. Svolge una fondamentale funzione *antirumore*⁶³¹, produce un serbatoio di parole standard che permettono alla mente di pensare a cosa dire, facilita la comprensione da parte dell'uditorio, si costruisce su strutture ripetitive e quindi note e perciò prevedibili. La ridondanza è necessaria per la *working memory*.

Oltre alla ripetizione degli stessi versi e delle stesse formule per le stesse sequenze narrative in entrambi i poemi omerici, oltre agli elementi riassuntivi che generalmente accompagnano le transizioni, nell'*Iliade* e nell'*Odissea* vi sono altri tipi di ridondanza che meritano menzione: vi sono ripetizioni di blocchi interi di versi senza alcuna variazione, vi sono ripetizioni di blocchi di versi con variazioni funzionali, vi sono ripetizioni dello stesso identico tema con modifiche in lunghezza a distanza di moltissimi versi, vi sono ricapitolazioni.

Si notino i seguenti esempi:

A 12-25

Ἄτρεΐδης· ὃ γὰρ ἦλθε θεὸς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
λυγόμενος τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
χρυσέῳ ἀνὰ κήπτρῳ, καὶ λίσσεται πάντα Ἀχαιοῦς, 15
Ἄτρεΐδα δὲ μάλιστα δῶω, κοσμήτορε λαῶν·
Ἄτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί,
ὕμιν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι·
παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι, 20
ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.
Ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
ἀλλ' οὐκ Ἄτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε· 25

⁶³¹ Garantisce una buona ricezione.

Crise venne alle rapide navi degli Achei per liberare la figlia con riscatto infinito, avendo tra le mani le bende di Apollo che lungi saetta intorno allo scettro d'oro, e pregava tutti gli Achei, ma soprattutto i due Atridi, ordinatori d'eserciti: 'Atridi e voi tutti, Achei schinieri robusti, a voi gli dei, che hanno le case d'Olimpo, concedano di abbattere la città di Priamo, di tornare felicemente in patria. Voi liberate mia figlia, accettate il riscatto, venerando il figlio di Zeus, Apollo che lungi saetta'. Allora tutti gli Achei acclamarono che venisse onorato quel sacerdote, accolto quel ricco riscatto. Ma la cosa non piaceva in cuore ad Agamennone figlio di Atreo: lo cacciò malamente, aggiunse comando brutale.

Il narratore racconta di Crise e Agamennone.

A 371-379

ἦλθε θεὸς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτόνων
 λυγόμενος τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
 στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσεται πάντας Ἀχαιοῦς,
 Ἄτρεΐδα δὲ μάλιστα δύο κομήτορε λαῶν. 375
 ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
 αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
 ἀλλ' οὐκ Ἄτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
 ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε·

Crise venne alle rapide navi degli Achei per liberare la figlia con riscatto infinito, avendo tra le mani le bende di Apollo che lungi saetta intorno allo scettro d'oro, e pregava tutti gli Achei, ma soprattutto i due Atridi, ordinatori d'eserciti. Allora tutti gli Achei acclamarono che venisse onorato quel sacerdote, accolto quel ricco riscatto. Ma la cosa non piaceva in cuore ad Agamennone figlio di Atreo: lo cacciò malamente, aggiunse comando brutale.

Achille racconta a Teti di Crise e Agamennone. I versi sono esattamente gli stessi con una variazione funzionale: manca il discorso diretto di Crise. I versi sono già inseriti nel discorso diretto di Achille: egli riporta una vicenda, non il contenuto di un discorso. La sezione funge da riassunto e da

riposo per la *working memory* del rapsodo ed è anche una ripresa narrativa per il pubblico che consolida la struttura cognitiva della ricezione.

B 23-33

εὐδεις Ἀτρεός υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο·
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδῆιν βουλευφόρον ἄνδρα
ᾧ λαοὶ τ' ἐπιτετράφαται καὶ τόσσα μέμηλε· 25
νῦν δ' ἐμέθεν ξύνεσ ᾧκα· Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι,
ὅς σεῦ ἄνευθεν ἐὼν μέγα κήδετα ἠδ' ἐλεαίρει.
θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
πανευδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοισ πόλιν εὐρυάγυιαν
Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες 30
ἄθνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας
Ἥρη λιττομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται
ἐκ Διός· ἀλλὰ σὺ κῆϊν ἔχε φρεσί, μηδέ σε λήθη

‘Tu dormi, o figlio del saggio Atreo domatore di cavalli, ma non bisogna che dorma per tutta la notte un eroe consigliere, cui è confidato l’esercito, ha cura di cose importanti. Ora comprendimi subito: ti sono messaggero di Zeus, il quale di te, pur lontano, molto ha pensiero e pietà: ti ordina dunque di armare gli Achei dai lunghi capelli in tutta fretta. Ora potrai prendere l’ampia città dei Troiani, di essa coloro che hanno le case d’Olimpo, gli eterni, non discutono più. Tutti ha piegato Era pregando, e ai Troiani è seguito malanno da Zeus; ma tu questo conserva nel cuore, oblio non ti colga quando ti lascerà il dolce sonno’.

Il Sonno parla ad Agamennone.

B 60-70

εὐδεις Ἀτρεός υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο·
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδῆιν βουλευφόρον ἄνδρα,
ᾧ λαοὶ τ' ἐπιτετράφαται καὶ τόσσα μέμηλε·
νῦν δ' ἐμέθεν ξύνεσ ᾧκα· Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι,
ὅς σεῦ ἄνευθεν ἐὼν μέγα κήδετα ἠδ' ἐλεαίρει·
θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς 65
πανευδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοισ πόλιν εὐρυάγυιαν
Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
ἄθνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας
Ἥρη λιττομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται
ἐκ Διός· ἀλλὰ σὺ κῆϊν ἔχε φρεσίν· ὣς ὁ μὲν εἰπὼν

‘Tu dormi, o figlio del saggio Atreo domatore di cavalli, ma non bisogna che dorma per tutta la notte un eroe consigliere, cui è confidato l’esercito, ha cura di cose importanti. Ora comprendimi subito: ti sono messaggero di Zeus, il quale di te, pur lontano, molto ha pensiero e pietà: ti ordina dunque di armare gli Achei dai lunghi capelli in tutta fretta. Ora potrai prendere l’ampia città dei Troiani, di essa coloro che hanno le case d’Olimpo, gli eterni, non discutono più. Tutti ha piegato Era pregando, e ai Troiani è seguito malanno da Zeus; ma tu questo conserva nel cuore’.

Agamennone racconta il sogno al Consiglio. Deve riferire il contenuto di un discorso. Lo fa usando le medesime parole del Sogno.

Si veda ora un altro tipo di ridondanza, ossia uno stesso tema che si ripete in due canti diversi:

α 26-96

ἔνθ' ὃ γε τέρετο δαιτὶ παρήμενος· οἱ δὲ δὴ ἄλλοι
 Ζηνὸς ἐνὶ μεγάροισιν Ὀλυμπίου ἀθρόοι ἦσαν.
 τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
 μνήκατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίθιοιο,
 τὸν ὃ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέκτης· 30
 τοῦ ὃ γ' ἐπιμνηθεὶς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηύδα·
 ᾧ πόποι, οἷον δὴ νυ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται.
 ἐξ ἡμέων γὰρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
 σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,
 ᾧς καὶ νῦν Αἰγίθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδαο 35
 γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα,
 εἰδὼς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,
 Ἑρμείαν πέμψαντες, εὐσκόπον Ἀργεΐφόντην,
 μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν·
 ἐκ γὰρ Ὀρέκταο τίσις ἔσσειται Ἀτρεΐδαο, 40
 ὁππότε ἂν ἠβήκη τε καὶ ἦς ἰμείρεται αἴης.
 ᾧς ἔφαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίθιοιο
 πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων· νῦν δ' ἀθρόα πάντ' ἀπέτεισε.
 τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 ᾧ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὑπάτε κρειόντων, 45
 καὶ λίην κεῖνός γε εἰοικότι κεῖται ὄλεθρῳ,
 ᾧς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὅτις τοιαῦτά γε ῥέζει.
 ἀλλὰ μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφροσι δαίεται ἦτορ,
 δυσμόρῳ, ὃς δὴ δηθὰ φίλων ἄπο πῆματα πάσχει
 νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης, 50
 νῆσος δενδρήεσσα, θεὰ δ' ἐν δώματα ναίει,

Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρωνος, ὅς τε θαλάσσης
 πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονα αὐτὸς
 μακρὰς, αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσι.
 τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει, 55
 αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι
 θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,
 ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι
 ἦς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. οὐδέ νυ σοὶ περ
 ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε; οὐ νύ τ' Ὀδυσσεὺς 60
 Ἄργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέζων
 Τροίῃ ἐν εὐρείῃ; τί νύ οἱ τόσον ὠδύσαο, Ζεῦ;
 τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων.
 πῶς ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆος ἐγὼ θεῖοιο λαθοίμην, 65
 ὅς περὶ μὲν νόον ἐστὶ βροτῶν, περὶ δ' ἰρὰ θεοῖσιν
 ἀθανάτοισιν ἔδωκε, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν;
 ἀλλὰ Ποσειδάων γαιήοχος ἀσκελὲς αἰὲν
 Κύκλωπος κεχόλωται, ὃν ὀφθαλμοῦ ἀλάσεν,
 ἀντίθεον Πολύφημον, ὅου κράτος ἐστὶ μέγιστον 70
 πᾶσιν Κυκλώπεσσι· Θόωσα δέ μιν τέκε νύμφη,
 Φόρκυνος θυγάτηρ, ἅλως ἀτρογέτοιο μέδοντος,
 ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι Ποσειδάωνι μιγεῖσα.
 ἐκ τοῦ δὴ Ὀδυσῆα Ποσειδάων ἐνοσίχθων
 οὐ τι κατακτείνει, πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης. 75
 ἀλλ' ἄγεθ' ἡμεῖς οἶδε περιφραζώμεθα πάντες
 νόστον, ὅπως ἔλθῃσι· Ποσειδάων δὲ μεθήσει
 ὃν χόλον· οὐ μὲν γάρ τι δυνήσεται ἀντία πάντων
 ἀθανάτων ἀέκητι θεῶν ἐριδαινόμεν οἶος.
 τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη· 80
 ᾧ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὑπάτε κρειόντων,
 εἰ μὲν δὴ νῦν τοῦτο φίλον μακάρεσσι θεοῖσι,
 νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε,
 Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα, διάκτορον Ἀργεῖφόντην, 85
 νῆσον ἐς Ὠγυγίην ὀτρύνομεν, ὄφρα τάχιστα
 νύμφη εὐπλοκάμφῃ εἴπῃ νημερτέα βουλήν,
 νόστον Ὀδυσῆος ταλασίφρονος, ὡς κε νέηται.
 αὐτὰρ ἐγὼν Ἰθάκηνδε ἐλεύσομαι, ὄφρα οἱ υἱὸν
 μᾶλλον ἐποτρύνω καὶ οἱ μένος ἐν φρεσὶ θεῖω,
 εἰς ἀγορὴν καλέσαντα κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς 90
 πᾶσι μνηστήρεσσιν ἀπειπέμεν, οἳ τέ οἱ αἰεὶ
 μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἔλικας βοῦς.
 πέμψω δ' ἐς Σπάρτην τε καὶ ἐς Πύλον ἡμαθόεντα
 νόστον πευσόμενον πατρὸς φίλου, ἦν που ἀκούσῃ,
 ἧδ' ἵνα μιν κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἔχησιν. 95
 ὣς εἰποῦς ὑπὸ ποσσὶν ἐδήρατο καλὰ πέδιλα,

Poseidone è presso gli Etiopi. Dentro la sala di Zeus Olimpico stavano insieme raccolti gli altri dei. E prese a parlare fra loro il padre dei numi e degli uomini: pensava nell'animo al nobile Egisto, che Oreste, l'Agamennone glorioso, ammazzò. A lui pensava e diceva fra gli immortali: 'Ah! Quante colpe i mortali attribuiscono agli dei! Da noi dicono che vengono i mali, ma invece per i loro folli delitti hanno dolori contro il dovuto. Così ora Egisto contro il dovuto si prese la donna legittima dell'Atride e lui massacrò al suo ritorno, sapendo l'abisso di morte. Poiché noi l'avvertimmo, mandando Hermes occhio acuto, argheifonte, che non l'uccidesse, non ne agognasse la donna: vendetta verrebbe da Oreste Atride quando, cresciuto, sentisse la nostalgia della patria. Così parlò Hermes, ma il cuore di Egisto non persuase col saggio consiglio: ora tutto ha pagato!'. E gli rispose la dea Atena occhio azzurro: 'O nostro padre Cronide, sovrano tra i potenti, anche troppo colui s'è meritato la morte. Così muoia anche un altro che facesse lo stesso! Ma il mio cuore si spezza per Odisseo cuore ardente, misero! Che lunghi dolori sopporta lontano dai suoi, nell'isola in mezzo alle onde, dov'è l'ombelico del mare: isola ricca di boschi, una dea vi ha dimora, la figlia del terribile Atlante, il quale del mare tutto conosce, regge le grandi colonne, che terra e cielo sostengono da una parte e dall'altra. La figlia sua trattiene quel misero, afflitto, e sempre con tenere parole lo incanta perché scordi Itaca. Invece Odisseo, nel desiderio di scorgere sia pur solo il fumo, che balza dalla sua terra, vuole morire. E ancora il tuo cuore non si commuove, Olimpico. Forse Odisseo non ti era gradito, facendoti offerte presso le navi argive nell'ampia Troia? Perché ti adirasti così con lui?'. E rispondendole disse Zeus che raduna le nubi: 'Creatura mia, che parola ti uscì dal riparo dei denti! Come posso scordare il divino Odisseo, che fra i mortali eccelle per mente e offriva eccellenti sacrifici ai numi immortali, che il cielo vasto possiedono? Ma Poseidone che scuote la terra inflessibilmente è irato per il Ciclope, a cui l'occhio accecò, per Polifemo divino, la cui forza è massima fra tutti i Ciclopi. Lo generò Toosa, la ninfa figlia di Forchis, signora del mare instancabile, nei cupi anfratti unitasi a Poseidone. Perciò Poseidone Enosictono, se pur non lo

uccide, fa errare Odisseo lontano dalla sua terra. Ora però studiamo tutti il ritorno, come sarà. Smetterà Poseidone la sua collera, non potrà lottare da solo contro tutti gli dei immortali!'. E gli rispose la dea Atena occhio azzurro: 'O nostro padre Cronide, sovrano tra i potenti, se questo è caro ai numi beati, che alla sua casa torni l'accorto Odisseo, allora Ermes messaggero argheifonte mandiamo all'isola Ogigia, che subito alla dea trecce belle dica decreto immutabile, il ritorno del forte Odisseo, perché possa tornare. Io intanto andrò a Itaca, a spronare il figlio, a infondergli forza in cuore, sicché, chiamati gli Achei dai lunghi capelli a consiglio, imponga ai pretendenti di andarsene, che sempre gli sgozzano pecore grasse e buoi zampe storte, corna lunate. E a Sparta lo manderò e nel Pilo arenoso, che chieda il ritorno del padre, se mai ne ha notizia, e nobile gloria lo coroni fra gli uomini'. Detto così, sotto i piedi lego i sandali belli...

L'assemblea degli dei decreta che per Odisseo è giunto il momento di tornare in patria. Ermes viene mandato a Ogigia, Atena va a Itaca.

ε 1-44

Ἦὸς δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο
 ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶος φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν·
 οἱ δὲ θεοὶ θῶκόνδε καθίζανον, ἐν δ' ἄρα τοῖσι
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, οὗ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον.
 τοῖσι δ' Ἀθηναίη λέγε κήδεα πόλλ' Ὀδυσῆος 5
 μνηραμένη· μέλε γάρ οἱ ἐὼν ἐν δόμασι νύμφης·
 Ζεῦ πάτερ ἠδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἐόντες,
 μή τις ἔτι πρόφρων ἀγανὸς καὶ ἥπιος ἔστω
 κηπτοῦχος βασιλεύς, μηδὲ φρεσὶν αἴσιμα εἰδώς,
 ἀλλ' αἰεὶ χαλεπὸς τ' εἶη καὶ αἴσυλα ῥέζοι, 10
 ὥς οὐ τις μέμνηται Ὀδυσῆος θείοιο
 λαῶν, οἷσιν ἄνασσε, πατήρ δ' ὥς ἥπιος ἦεν.
 ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήεσσι κρατέρ' ἄλγεα πάσχων,
 νύμφης ἐν μεγάροισι Καλυψοῦς, ἥ μιν ἀνάγκη
 ἴσχει· ὁ δ' οὐ δύναται ἦν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι· 15
 οὐ γάρ οἱ πάρα νῆες ἐπήρετμοι καὶ ἐταῖροι,
 οἳ κέν μιν πέμποιεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης.
 νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀποκτεῖναι μεμῶσιν
 οἴκαδε νικόμενον· ὁ δ' ἔβη μετὰ πατρὸς ἀκουήν
 ἐς Πύλον ἠγαθήην ἠδ' ἐς Λακεδαίμονα διαν. 20
 τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων.

οὐ γὰρ δὴ τοῦτον μὲν ἐβούλευσας νόον αὐτή,
 ὥς ἤ τοι κείνους Ὀδυσσεὺς ἀποτείεται ἐλθῶν;
 Τηλέμαχον δὲ σὺ πέμψον ἐπιταμένως, δύνασαι γάρ, 25
 ὥς κε μάλ' ἀσκηθῆς ἦν πατρίδα γαῖαν ἴκηται,
 μνηστῆρες δ' ἐν νηὶ παλιμπετέες ἀπονέωνται.
 ἦ ῥα, καὶ Ἑρμείαν, υἱὸν φίλον, ἀντίον ἠΐδα·
 Ἑρμεία· σὺ γὰρ αὖτε τά τ' ἄλλα περ' ἄγγελός ἐσσι·
 νύμφη εὐπλοκάμῳ εἰπεῖν νημερτέα βουλήν, 30
 νόστον Ὀδυσσεῆος ταλασίφρονος, ὥς κε νέηται,
 οὔτε θεῶν πομπῆ οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων·
 ἀλλ' ὅ γ' ἐπὶ σχεδίης πολυδέσμου πῆματα πάσχων
 ἦματι εἰκοστῇ Σχερίην ἐρίβωλον ἴκοιτο,
 Φαιήκων ἐς γαῖαν, οἱ ἀγχίθεοι γεγάσιν· 35
 οἳ κέν μιν περὶ κῆρι θεὸν ὥς τιμήσουσι,
 πέμψουσιν δ' ἐν νηὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
 χαλκόν τε χρυσόν τε ἄλις ἐσθῆτά τε δόντες,
 πόλλ', ὅς ἂν οὐδέ ποτε Τροίης ἐξήρατ' Ὀδυσσεύς, 40
 εἷ περ' ἀπήμων ἦλθε, λαχὼν ἀπὸ λήϊδος αἴσαν.
 ὥς γὰρ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλου τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
 οἴκον ἐς ὑψόροφον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν.
 ὥς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε διάκτορος Ἀργεϊφόντης.
 αὐτίκ' ἔπειθ' ὑπὸ ποσσὶν ἐδήξατο καλὰ πέδιλα,

Aurora dal letto, lasciando Titono glorioso, balzò a portare luce agli immortali e ai mortali. I numi a consiglio sedevano e in mezzo a loro Zeus che tuona nell'alto, la sua forza è grandissima. A loro Atena diceva le molte pene d'Odisseo, rammentandole, poiché le doleva che fosse presso la ninfa: 'Zeus padre, e voi tutti, numi beati sempre viventi, nessuno più sia benigno, amabile e mite dei re scettrati, non sappia in cuore giustizia, ma duro sempre e faccia cose spietate, tanto nessuno ricorda Odisseo divino fra il popolo di cui fu signore, ed era buono come un padre. Là nell'isola giace, dure sofferenze patendo, nella dimora della ninfa Calipso, che a forza lo tiene. E non può ritornare alla terra paterna, perché non ha navi armate di remi, non ha compagni che lo trasportino sull'ampio dorso del mare. E anche il figlio amato gli vogliono uccidere, come a casa ritorna; è andato cercando notizie del padre a Pilo sacra e a Lacedemone splendida'. E rispondendole disse Zeus che raduna le nubi: 'Creatura mia, che parola ti uscì dal riparo dei denti! Ma questo piano non l'hai preparato tu stessa, perché Odisseo punisca i pretendenti, tornando? Telemaco guidalo tu accertamente – tu puoi – che

arrivi illeso alla terra dei padri e i pretendenti rifacciano delusi la via sulla nave'. Disse e a Hermes, al suo caro figlio, parlò: 'Hermes, tu sempre sei il messaggero. Alla ninfa bei riccioli porta decreto immutabile, il ritorno del costante Odisseo; che ritorni senza essere accompagnato da dei o uomini, ma sopra una zattera dai molti legami, soffrendo dolori, arrivi al ventesimo giorno a Scheria fertili zolle, la terra dei Feaci, che sono parenti degli dei. Essi come un dio l'onoreranno di cuore, lo guideranno per nave alla terra dei padri, bronzo e oro e molte vesti dandogli, quanta ricchezza da Troia mai Odisseo avrebbe preso, se incolume fosse tornato, con la sua parte di preda. Così è destino per lui che riveda gli amici e che torni all'alto palazzo e alla terra dei padri'. Disse così, non fu sordo il messaggero Argheifonte, subito sotto i piedi legò i sandali belli...

L'assemblea degli dei che decreta il ritorno di Odisseo viene ripetuta. Anche se i termini non sono gli stessi – l'assemblea è molto ridotta e contiene parti nuove –, i protagonisti non cambiano (Zeus e Atena) e rimangono anche alcune formule. Oltre a riassumere il fatto che Odisseo sia da Calipso, si anticipa con una sorta di protasi il contenuto di parte della narrazione dell'*Odissea*: Odisseo arriverà a Scheria, sarà lì molto onorato e i Feaci lo guideranno a Itaca, dove rivedrà i suoi cari. Si riassume anche il fatto che Telemaco sia partito per cercare notizie del padre e che i pretendenti vogliano ucciderlo. Il ripetersi dello stesso tema è cognitivamente assai funzionale: anticipa, ma, soprattutto, riassume e serve al rapsodo per ripartire con la narrazione dedicata a Odisseo dopo la Telemachia. Serve anche all'uditorio come utile ricapitolazione e anticipazione.

ψ 310-343

ἤρξατο δ' ὡς πρῶτον Κίκονα δάμασ', αὐτὰρ ἔπειτα	310
ἦλθεν Λωτοφάγων ἀνδρῶν πείριαν ἄρουραν·	
ἦδ' ὅσα Κύκλωψ ἔρξε, καὶ ὡς ἀπετείετο ποινήν	
ἰφθίμων ἐτάρων, οὐκ ἤρθιεν οὐδ' ἐλέαιρεν·	
ἦδ' ὡς Αἴολον ἴκεθ', ὅ μιν πρόφρων ὑπέδεκτο	
καὶ πέμπ', οὐδέ πω αἴσα φίλην ἐς πατρίδ' ἰκέσθαι	315
ἦγν, ἀλλὰ μιν αὖτις ἀναρπάξασα θύελλα	

πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φέρον βαρέα στενάχοντα·
 ἦδ' ὡς Τηλέπυλον Λαιτρυγονίην ἀφίκανεν,
 οἱ νῆας τ' ὄλεσαν καὶ εὐκνήμιδας ἐταίρους
 πάντα· Ὀδυσσεὺς δ' οἷος ὑπέκφυγε νῆϊ μελαίνῃ. 320
 καὶ Κίρκης κατέλεξε δόλον πολυμηχανίην τε,
 ἦδ' ὡς εἰς Ἀΐδεω δόμον ἦλυθεν εὐρώεντα
 ψυχῇ χρησόμενος Θηβαίου Τειρεσίαο
 νῆϊ πολυκλήϊδι, καὶ εἶσιδε πάντα ἐταίρους
 μητέρα θ', ἥ μιν ἔτικτε καὶ ἔτρεφε τυτθὸν ἐόντα· 325
 ἦδ' ὡς Cειρήνων ἀδινάων φθόγγον ἄκουσεν,
 ὡς θ' ἵκετο Πλαγκτὰς πέτρας δεινὴν τε Χάρυβδιν
 Cκύλλην θ', ἦν οὐ πά ποτ' ἀκήριοι ἄνδρες ἄλυξαν·
 ἦδ' ὡς Ἡελίοιο βόας κατέπεφνον ἐταῖροι·
 ἦδ' ὡς νῆα θοὴν ἔβαλε ψολόεντι κεραυνῷ 330
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ἀπὸ δ' ἔφθιθεν ἐσθλοὶ ἐταῖροι
 πάντες ὁμῶς, αὐτὸς δὲ κακὰς ὑπὸ κῆρας ἄλυξεν·
 ὡς θ' ἵκετ' Ὠγυγίην νῆσον νόμφην τε Καλυψώ,
 ἥ δὴ μιν κατέρυκε, λιλαιομένη πόσιν εἶναι,
 ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι καὶ ἔτρεφεν ἠδὲ ἔφασκεν 335
 θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἥματα πάντα·
 ἀλλὰ τοῦ οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν·
 ἦδ' ὡς ἐς Φαίηκας ἀφίκετο πολλὰ μογήσας,
 οἱ δὴ μιν περὶ κῆρι θεὸν ὡς τιμήσαντο
 καὶ πέμψαν σὺν νῆϊ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν, 340
 χαλκόν τε χρυσόν τε ἄλις ἐσθῆτά τε δόντες.
 τοῦτ' ἄρα δεύτατον εἶπεν ἔπος, ὅτε οἱ γλυκὺς ὕπνος
 λυσιμελῆς ἐπόρουσε, λύων μελεδήματα θυμοῦ.

Odisseo racconta la *Battaglia* contro i Ciconi⁶³², poi l'arrivo presso i Mangiatori di Loto e la loro *Ospitalità*⁶³³ e quello che fece il Ciclope, che divorò i compagni⁶³⁴ e l'*Ospitalità* di Eolo⁶³⁵, che, benevolo, gli concesse il *Ritorno*, ma la tempesta nuovamente lo trascinò per mare⁶³⁶; e poi i Lestrigoni⁶³⁷, che distrussero le navi, ai quali egli solo fuggì, e l'*Ospitalità* di Circe⁶³⁸; e narra poi dell'Ade e dei morti che lì vide⁶³⁹ e delle Sirene⁶⁴⁰ e

⁶³² Cf. ι 39-61; della disfatta Odisseo non dice nulla.

⁶³³ Cf. ι 82-104. I Mangiatori di Loto, il Ciclope e Circe danno un'ospitalità dalle regole stravolte, cercando di recare danno ai propri ospiti.

⁶³⁴ Cf. ι 105-566.

⁶³⁵ Cf. κ 1-27.

⁶³⁶ Cf. κ 28-79. Odisseo non accenna alla colpa dei compagni.

⁶³⁷ Cf. κ 80-132.

⁶³⁸ Cf. κ 133-574; μ 1-143.

⁶³⁹ Cf. λ.

⁶⁴⁰ Cf. μ 165-200.

delle Rupi Erranti, di Cariddi e di Scilla⁶⁴¹, del *Sacrificio* delle vacche del Sole⁶⁴², della *Punizione divina* di Zeus⁶⁴³; dell'*Ospitalità* di Calipso, che lo trattene a Ogigia⁶⁴⁴ dell'*Ospitalità* dei Feaci e del *Ritorno* a Itaca grazie a loro⁶⁴⁵.

Una celebre narrazione compendiaria è il riassunto dell'intero *nostos* di Odisseo in sole tre decine di versi, che occupa i versi 310-343 del canto ψ.

Il canto ψ narra principalmente il ricongiungimento, a lungo ritardato, fra Odisseo e Penelope e sviluppa il tema del *Riconoscimento*. Quando Odisseo è stato riconosciuto dalla moglie, Atena prolunga la notte⁶⁴⁶ e Odisseo rivela che lo attende un'altra dura prova. I coniugi raggiungono il loro letto e si ricongiungono. Dopo l'amore, *Odisseo narra a Penelope le sue avventure, l'arrivo a Ogigia e a Scheria*.

Atena poi fa sorgere Aurora⁶⁴⁷, Odisseo dice a Penelope che egli sta per andare nei campi a rivedere il padre Laerte e ordina a Penelope di non parlare a nessuno perché correrà voce della morte dei pretendenti.

Il canto può essere suddiviso in grandi sezioni:

- 1) ψ 1-246: Penelope riconosce Odisseo⁶⁴⁸;
- 2) ψ 247-87: prima conversazione della coppia, sul futuro;

⁶⁴¹ Cf. μ 59-126, 201-61, 426-46.

⁶⁴² Cf. μ 261-402.

⁶⁴³ Cf. μ 403-46.

⁶⁴⁴ Cf. ε 55-269.

⁶⁴⁵ Cf. ε 382-v 187.

⁶⁴⁶ ψ 241-246: καί νύ κ' ὄδυρομένοιαι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥώς, / εἰ μὴ ἄρ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη. / νύκτα μὲν ἐν περᾶτῃ δολιχὴν χέθειν, Ἥῳ δ' αὖτε / ῥύσαστ' ἐπ' Ὀκεανῷ χροκόθρονον οὐδ' ἔα ἵππους / ζεύγνυσθ' ὠκύποδας φάος ἀνθρώποισι φέροντας, / Λάμπον καὶ Φαέθονθ', οἳ τ' Ἥῳ πῶλοι ἄγουσι. Probabilmente il prolungamento della notte implica che Odisseo racconta la sua storia nel modo dettagliato con cui l'aveva in precedenza narrata ai Feaci. Vi è però una differenza: Odisseo qui, da esperto narratore, sembra tagliare la storia tenendo conto del suo uditorio, ossia Penelope. Dell'episodio di Circe infatti sembra riportare solo gli aspetti negativi, p.es. l'inganno e l'astuzia, e non la seconda parte positiva, ossia la storia d'amore con lei. A proposito di Calipso, Odisseo omette alcuni dettagli scomodi, vd. p. es. ε 154-155. Nausicaa, infine, non è neppure nominata, nonostante la promessa fatta alla giovane da Odisseo, quella di onorarla con voti, una volta tornato in patria: θ 464-468.

⁶⁴⁷ ψ 344-348: ἦ δ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη / ὀππότε δὴ ῥ' Ὀδυσσεὺς ἐέλεπετο ὄν κατὰ θυμὸν / εὐνήε ἦε ἀλόχου ταρπήμεναι ἠδὲ καὶ ὕπνου, / αὐτίκ' ἀπ' Ὀκεανῷ χροκόθρονον ἠριγένειαν / ὄρεεν, ἴν' ἀνθρώποισι φάος φέροι. ὄρτο δ' Ὀδυσσεὺς.

⁶⁴⁸ La scena si interrompe ai vv. 117-165: è infatti introdotta una sezione narrativo-dialogica in cui è annunciata la partenza di Odisseo e i compagni per la campagna.

3) ψ 288-99: la coppia si unisce mentre gli altri dormono;

4) ψ 300-343: seconda conversazione della coppia⁶⁴⁹, sul passato;

4a) ψ 300-309: Penelope racconta quanto ha sofferto a causa dei pretendenti. Odisseo racconta le sofferenze inflitte ai nemici e quelle subite⁶⁵⁰;

4b) ψ 310-343: narrazione compendiaria dell'intero *Nostos*. Concluso il racconto Odisseo dorme;

5) ψ 349-372: partenza di Odisseo.

La sezione centrale costituisce il rinnovarsi del rito nuziale: il premio della gara dell'arco erano le nozze, a essere simulate sono le nozze, a conclusione del canto c'è l'amore, il compimento delle nozze rinnovate.

Simbolo del rito e delle nozze è il letto e in ψ, più che in altri canti, Odisseo è πόσις⁶⁵¹ e Penelope è ἄλοχος⁶⁵². Dopo il ritorno e la riconquista della casa, Odisseo riconquista anche la sua legittima sposa.

Il racconto di Odisseo a Penelope è una narrazione compendiaria delle avventure di Odisseo, ossia un racconto che sintetizza, riassume, con riguardo alle parti essenziali, il *nostos* dell'eroe.

Per la terza e ultima volta Odisseo racconta la sua odissea⁶⁵³, questa volta però la narrazione non è in prima persona, ma in terza persona (e in discorso indiretto)⁶⁵⁴.

Il *rapsodo* crea un lungo *discorso indiretto* e dispone gli eventi in modo schematico e semplice, in ordine cronologico, come una *fabula*⁶⁵⁵.

⁶⁴⁹ Trovo significativo l'uso del duale in ψ 310.

⁶⁵⁰ I vv. ψ 306-308 (αὐτὰρ διογενὴς Ὀδυσσεύς, ὅσα κήδε' ἔθηκεν / ἀνθρώποις ὅσα τ' αὐτὸς οἰζύσασ' ἐμόγησε, / πάντ' ἔλεγε' ...) preparano e riassumono la narrazione compendiaria che li segue.

⁶⁵¹ ψ 2, 86, 181, 239.

⁶⁵² ψ 165, 182, 232, 247, 346, 349.

⁶⁵³ Odisseo infatti racconta le sue avventure tre volte: a Eolo (κ 15-16), ai Feaci (ι 37-μ 450) e alla moglie.

⁶⁵⁴ Sull'abilità di Odisseo nel raccontare vd. Bertolini 1988 e in particolare Minchin 2007, p. 269.

⁶⁵⁵ Cf. Means 1951, p. 337: «In the 23rd *Odyssey* Homer causes Odysseus to relate to Penelope the concatenation of his experiences, a tale told here in chronological order for the one and only time in the *Odyssey*». Cf. anche de Jong 2001, p. 563, le cui affermazioni sono analoghe.

Come si nota, i temi hanno uno sviluppo assai limitato, riducendosi anche a καὶ πέμπ⁶⁵⁶ o anche a ὅσα Κύκλωψ ἔρξε⁶⁵⁷. I versi contenenti le varie riduzioni dei temi sono legati da elementi di transizione molto brevi, per lo più da καί, ἡδ' ὥς, ὥς θ'. Eventuali ampliamenti avvengono generalmente per mezzo di relativi⁶⁵⁸.

Vi è uno schema, semplice:

a) *elemento di transizione*

b) *soggetto dell'episodio*

c) *verbo o azione*

d) *eventuale ampliamento*

Esso si ripete più volte, per esempio: **a)** ἡδ' **b)** ὅσα Κύκλωψ **c)** ἔρξε, καὶ ὥς ἀπετείκατο ποινὴν / ἰφθίμων ἐτάρων, **d)** οὐκ ἤσθιεν οὐδ' ἐλέαιρεν, oppure **a)** ἡδ' ὥς **b)** Αἴολον **c)** ἵκεθ', **d)** ὅ μιν πρόφρων ὑπέδεκτο...e anche **a)** ἡδ' ὥς **b)** Τηλέπυλον Λαιτρυγονίην **c)** ἀφίκανεν, / **d)** οἱ νῆας τ' ὄλεσαν καί...o ancora **a)** ἡδ' ὥς **b)** εἰς Ἀΐδεω δόμον **c)** ἤλυθεν...o ancora **a)** ἡδ' ὥς **b)** Χειρῆνων ἀδινάων φθόγγον **c)** ἄκουσεν.

Si nota inoltre che un solo verso può presentare anche più di un elemento di transizione, come per esempio il v. 310: > ὥς πρῶτον Κίκονας δάμας, > αὐτὰρ ἔπειτα... Nella narrazione compendiaria dunque la frequenza degli elementi di connessione e transizione è molto alta ed essi sono solitamente particelle, congiunzioni, avverbi; raramente occupano interi versi.

Le sezioni di testo che ricapitolavano quanto narrato in precedenza, come già detto, erano di grande aiuto per rapsodo e uditorio e generalmente anticipavano nuovi sviluppi del racconto⁶⁵⁹.

Il passo esaminato è stato oggetto di controversie riguardo alla sua originalità fin dai tempi antichi. Aristarco e Aristofane di Bisanzio

⁶⁵⁶ Per il tema del *Ritorno*, concesso da Eolo.

⁶⁵⁷ Riassunto di gran parte dell'episodio del Ciclope.

⁶⁵⁸ Cf. vv. 313, 314, 319, 325, 328, 334, 339.

⁶⁵⁹ Cf. Notopoulos 1951, p. 93: «Retrospection within the epic takes on various forms, each adjusted to the diverse needs of the oral poet. One important phase is recapitulation, that is, the insertion by the poet of summaries at appropriate points within the story».

consideravano infatti il verso ψ 296⁶⁶⁰ la fine in climax dell'*Odissea* e ritenevano che il racconto del *nostos* non fosse autentico. Tuttavia finire l'*Odissea* a questo punto sarebbe stato prematuro poiché l'età arcaica richiedeva il reintegro pubblico dell'eroe e perché un tema introdotto dal narratore nei versi precedenti⁶⁶¹ non era stato ancora narrato.

I vv. 310-343 non erano considerati autentici da Aristarco, da Aristotele invece sì⁶⁶².

La maggior parte della critica moderna ritiene autentico il passo⁶⁶³; giocano a favore di questa interpretazione gli sguardi retrospettivi tipici della tecnica omerica, la posizione appropriata della narrazione compendiarica, dopo la sconfitta dei pretendenti e dopo la riconquista della sposa, e il fatto che il racconto sia annunciato dai versi appena precedenti⁶⁶⁴.

Vi è poi una significativa connessione fra il prolungamento della notte da parte di Atena e il ripristino di Aurora da parte della stessa dea⁶⁶⁵.

Il passo è da considerarsi autentico anche da un punto di vista cognitivo: ogni ricapitolazione ha una funzione precisa, in questo caso prepara

⁶⁶⁰ ἀσπάσιοι λέκτροιο παλαιοῦ θεσμὸν ἴκοντο· Cf. Dindorf 1855, p. 722: ψ 296. ἀσπάσιοι λέκτροιο] ἀσπαστῶς καὶ ἐπιθυμητικῶς ὑπεμνήσθησαν τοῦ πάλοι τῆς συνουσίας νόμου. Ἀριστοφάνης δὲ καὶ Ἀρίσταρχος πέρας τῆς Ὀδυσσεΐας τοῦτο ποιοῦνται. M. l. ἰνδ. 133.20 ἀσπάσιοι λέκτροιο παλαιοῦ θεσμὸν ἴκοντο] τοῦτο τέλος τῆς Ὀδυσσεΐας φησὶν Ἀρίσταρχος καὶ Ἀριστοφάνης.

⁶⁶¹ Il confronto con le famiglie dei pretendenti uccisi: vv. 117-152. Cf. poi i vv. 359-360 in riferimento all'incontro con Laerte e i vv. 362-363 che annunciano nuovamente il confronto con le famiglie dei pretendenti.

⁶⁶² *Rhet.* 1417a 13-15. Cf. Dindorf 1855, p. 723: ψ 310-343. οὐ καλῶς ἠθέτησεν Ἀρίσταρχος τοὺς τρεῖς καὶ τριάκοντα· ῥητορικὴν γὰρ πεποίηκεν ἀνακεφαλαίωσιν καὶ ἐπιτομὴν τῆς Ὀδυσσεΐας.

⁶⁶³ Cf. le argomentazioni di Heubeck 1986, p. 320: «Anche nel caso (inverosimile) che Aristarco avesse condannato la fine dell'*Odissea*, a cominciare da XXIII 297, questa sua condanna sarebbe per noi non cogente – come p.es. non lo è la sua atesi dei versi XXIII 310-43 e XXIV 1-204, che dal nostro punto di vista risulta inaccettabile. Decisive possono essere solo due considerazioni: (a) se la sezione incriminata è coerente con la poesia precedente, fino a XXIII 296, per lingua, stile, contenuto e concezione; (b) se essa svolge un ruolo necessario nel poema e, in base alle funzioni che svolge, non può essere eliminata dalla concezione generale del poeta. Le due questioni meritano una risposta affermativa» e p. 322: «Gli sguardi retrospettivi sono anzitutto tipici della tecnica omerica. Che il resoconto di Odisseo non sia presentato in discorso diretto, non è un argomento contro la sua autenticità. Proprio adesso – dopo la battaglia felicemente conclusasi contro i Proci e la riunione dei coniugi – un resoconto come questo è sensato e appropriato». Per l'originalità dei versi cf. anche le osservazioni di de Jong 2001, pp. 561-562.

⁶⁶⁴ ψ 306-309.

⁶⁶⁵ ψ 242, 344.

l'incontro di Odisseo col padre Laerte e i patti con le famiglie dei pretendenti uccisi, dopo un minaccioso principio di battaglia; inoltre dà sollievo alla *working memory* del rapsodo e soprattutto aiuta l'uditorio, riassumendo κατὰ μῦθον quanto già narrato.

In Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo la ridondanza non solo non è presente, ma viene accuratamente evitata.

5.1 Conclusioni

La ridondanza è una caratteristica del *linguaggio parlato*, un meccanismo cognitivamente funzionale. I poemi omerici presentano un elevatissimo grado di ridondanza a più livelli, ridondanza non presente invece nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche*.

6. DESCRIZIONI

Nel *linguaggio parlato*, quando si descrive qualcosa, si tende a seguire uno schema ordinato e semplice, a essere ripetitivi, a usare termini comuni e a inserire nelle descrizioni elementi narrativi. Tutto questo avviene per facilitare il lavoro della *working memory*, sottoposta a notevole stress nell'atto di descrivere.

Si esamineranno ora alcune descrizioni, presenti in *Iliade*, *Odissea*, *Argonautiche* e *Postomeriche*.

6.1 *Il catalogo delle navi*

Il catalogo delle navi nel canto B, come il catalogo delle forze troiane che lo segue, è costituito da sequenze dalla struttura simile⁶⁶⁶.

Si prendano come esempio i seguenti versi:

B 493-603	
ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.	
> Βοιωτῶν μὲν Πηνέλεως καὶ Λήϊτος ἦρχον	
Ἄρκεσίλαός τε Προθοήνωρ τε Κλονίος τε,	495
οἳ θ' Ὑρίην ἐνέμοντο καὶ Αὐλίδα πετρήεσσαν	
Χχοῖνόν τε Σκῶλόν τε πολύκνημόν τ' Ἐτεωνόν,	
Θέσπειαν Γραῖάν τε καὶ εὐρύχορον Μυκαλησόν,	
οἳ τ' ἄμφ' Ἄρμ' ἐνέμοντο καὶ Εἰλέσιον καὶ Ἐρυθράς,	
οἳ τ' Ἐλεῶν εἶχον ἠδ' Ὑλην καὶ Πετεῶνα,	500
Ὠκαλέην Μεδεῶνά τ' ἐὐκτίμενον πτολίεθρον,	
Κώπας Εὐτρεινίαν τε πολυτρήρωνά τε Θίσιβην,	
οἳ τε Κορώνειαν καὶ ποιήενθ' Ἀλίαρον,	
οἳ τε Πλάταιαν ἔχον ἠδ' οἳ Γλιεῶντ' ἐνέμοντο,	
οἳ θ' Ὑποθήβας εἶχον ἐὐκτίμενον πτολίεθρον,	505
Ὀγχητόν θ' ἱερὸν Ποσιδήϊον ἀγλαὸν ἄλλος,	
οἳ τε πολυστάφυλον Ἄρνην ἔχον, οἳ τε Μίδειαν	
Νῆσάν τε ζαθέην Ἀνθηδόνα τ' ἐσχατόωσαν	
τῶν μὲν πεντήκοντα νέες κίον, ἐν δὲ ἐκάστη	
κοῦροι Βοιωτῶν ἑκατὸν καὶ εἴκοσι βαῖνον.	510
> Οἳ δ' Ἀσπληδόνα ναῖον ἰδ' Ὀρχομενὸν Μινύειον,	
τῶν ἦρχ' Ἀσκάλαφος καὶ Ἰάλμενος υἱὲς Ἄρηος	
οὐκ τέκεν Ἀκτύοχη δόμω Ἄκτορος Ἀζειίδαο,	
παρθένος αἰδοίη ὑπερώϊον εἰσαναβᾶσα	
Ἄρηι κρατερῶ· ὃ δὲ οἳ παρελέξατο λάθρη·	515
τοῖς δὲ τριήκοντα γλαφυραὶ νέες ἐστιχόωντο.	

⁶⁶⁶ Per uno studio dettagliato sul catalogo delle navi cf. Visser 1997.

> **Αὐτὰρ** Φωκῆων Σχεδίος καὶ Ἐπίστροφος ἦρχον
 υἱὲς Ἰφίτου μεγαθύμου Ναυβολίδαο,
 οἱ Κυπάρισσον ἔχον Πυθῶνά τε πετρῆεσσαν
 Κριῶν τε ζαθέην καὶ Δαυλίδα καὶ Πανοπῆα, 520
 οἳ τ' Ἄνεμώρειαν καὶ Ὑάμπολιν ἀμφενέμοντο,
 οἳ τ' ἄρα παρ ποταμὸν Κηφισὸν δῖον ἔναιον,
 οἳ τε Λίλαιαν ἔχον πηγῆς ἔπι Κηφισοῖο·
 τοῖς δ' ἅμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο.
 οἳ μὲν Φωκῆων στίχας ἴστασαν ἀμφιέποντες, 525
 Βοιωτῶν δ' ἔμπλην ἐπ' ἀριστερὰ θωρήεσσαντο.
 > **Λοκρῶν δ'** ἠγεμόνευεν Ὀϊλῆος ταχὺς Αἴας
 μείων, οὐ τι τόκος γε ὅκος Τελαμώνιος Αἴας
 ἀλλὰ πολὺ μείων· ὀλίγος μὲν ἦν λινοθώρηξ,
 ἐγγεῖη δ' ἐκέκατο Πανέλληνας καὶ Ἀχαιοῦς· 530
 οἱ Κῦνόν τ' ἐνέμοντ' Ὀπόεντά τε Καλλιάρων τε
 Βῆεσσαν τε Σκάρφην τε καὶ Αὐγείας ἐρατεινὰς
 Τάρφην τε Θρόνιον τε Βοαγρίου ἀμφὶ ῥέεθρα·
 τῷ δ' ἅμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο
 Λοκρῶν, οἳ ναίουσι πέρην ἰερῆς Εὐβοίης. 535
 > **Οἳ δ'** Εὐβοίαν ἔχον μένεα πνεύοντες Ἄβαντες
 Χαλκίδα τ' Εἰρέτριάν τε πολυστάφυλόν θ' Ἰετίαιαν
 Κήρινθόν τ' ἔφαλον Δίου τ' αἰπὺ πτολίεθρον,
 οἳ τε Κάρυστον ἔχον ἠδ' οἳ Κύρα ναιετάσκον,
 τῶν αὖθ' ἠγεμόνευ' Ἐλεφήνωρ ὄζος Ἄρηος 540
 Χαλκωδοντιάδης μεγαθύμων ἀρχὸς Ἀβάντων.
 τῷ δ' ἅμ' Ἄβαντες ἔποντο θοοὶ ὄπιθεν κομόωντες
 αἰχμηταὶ μεμαῶτες ὄρεκτῆσιν μελίησι
 θώρηκας ῥήξειν δηῖων ἀμφὶ στήθεσσι·
 τῷ δ' ἅμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο. 545
 > **Οἳ δ'** ἄρ' Ἀθήνας εἶχον εὐκτίμενον πτολίεθρον
 δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος, ὃν ποτ' Ἀθήνη
 θρέψε Διὸς θυγάτηρ, τέκε δὲ ζείδωρος ἄρουρα,
 καὶ δ' ἐν Ἀθήνῃς εἶπεν ἔῃ ἐν πίονι νηῶ·
 ἔνθα δέ μιν ταύροις καὶ ἄρνειοῖς ἰλάονται 550
 κοῦροι Ἀθηναίων περιτελλομένων ἐνιαυτῶν·
 τῶν αὖθ' ἠγεμόνευ' υἱὸς Πεπεῶο Μενεσθεύς.
 τῷ δ' οὐ πά τις ὁμοῖος ἐπιχθόνιος γένετ' ἀνήρ
 κοσμηταὶ ἵππους τε καὶ ἀνέρας ἀπιδιώτας·
 Νέστωρ οἶος ἔριζεν· ὁ γὰρ προγενέστερος ἦεν· 555
 τῷ δ' ἅμα πεντήκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο.
 > **Αἴας δ'** ἐκ Καλαμῖνος ἄγεν δυοκαίδεκα νῆας,
 στήθεσσι δ' ἄγων ἴν' Ἀθηναίων ἴσαντο φάλαγγες.
 > **Οἳ δ'** Ἀργός τ' εἶχον Τίρυνθά τε τειχιόεσσαν
 Ἐρμιόνην Ἀσίνην τε, βαθὺν κατὰ κόλπον ἐχούσας, 560
 Τροϊζῆν Ἠΐονας τε καὶ ἀμπελόεντ' Ἐπίδαυρον,
 οἳ τ' ἔχον Αἴγινα Μάσητά τε κοῦροι Ἀχαιῶν,
 τῶν αὖθ' ἠγεμόνευε βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης

καὶ *Κθένελος*, *Καπανῆος ἀγακλειτοῦ φίλος υἱός*·
τοῖσι δ' ἄμ' *Εὐρύαλος τρίτατος κίεν ἰσόθεος φῶς* 565
Μηριετέος υἱὸς Ταλαϊονίδαο ἄνακτος·
κυμπάντων δ' ἠγεῖτο βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης·
τοῖσι δ' ἄμ' ὀγδώκοντα μέλαιναί νῆες ἔποντο.
> Οἱ δὲ *Μυκήνας* εἶχον εὐκτίμενον πτολίεθρον
ἀφνειὸν τε *Κόρινθον* εὐκτιμέναν τε *Κλεωνάς*, 570
Ἰορνεϊάς τ' ἐνέμοντο Ἰαριθυρέην τ' ἔρατεινὴν
καὶ *Κικυῶν*, ὅθ' ἄρ' Ἰαδρητοσ προῶτ' ἐμβασίλευεν,
οἳ θ' Ἰπερησίην τε καὶ αἰπεινὴν Γονόεσσαν
Πελλήνην τ' εἶχον ἠδ' Ἰάγιον ἀμφενέμοντο
Ἰαγιαλόν τ' ἀνά πάντα καὶ ἀμφ' Ἰέλικην εὐρεΐαν, 575
τῶν ἑκατὸν νηῶν ἦρχε κρείων Ἰαγαμέμνων
Ἰατρείδης· ἅμα τῷ γε πολὺ πλείεστοι καὶ ἄριστοι
λαοὶ ἔποντ'· ἐν δ' αὐτὸς ἐδύετο νόροπα χαλκὸν
κυδιόων, πᾶσιν δὲ μετέπρεπεν ἠρώεσσιν
οὐνεκ' ἄριστος ἔην πολὺ δὲ πλείετους ἄγε λαούς. 580
> Οἱ δ' εἶχον κοίλην *Λακεδαίμονα* κητώεσσαν,
Φαῖριν τε *Σπάρτην* τε πολυτρήρωνά τε *Μέσσην*,
Βουσειάς τ' ἐνέμοντο καὶ Ἰαγείας ἔρατεινάς,
οἳ τ' ἄρ' Ἰαμύκλας εἶχον Ἰέλος τ' ἔφαλον πτολίεθρον,
οἳ τε *Λάαν* εἶχον ἠδ' Ἰότυλον ἀμφενέμοντο, 585
τῶν οἱ ἀδελφεὸς ἦρχε βοὴν ἀγαθὸς *Μενέλαος*
ἐξήκοντα νεῶν· ἀπάτερθε δὲ θωρήσσαντο·
ἐν δ' αὐτὸς κίεν ἦσι προθυμίησι πεποιθῶς
ὀτρύνων πόλεμον δέ· μάλιστα δὲ ἴετο θυμῷ
τίσασθαι Ἰέλης ὀρμήματά τε στοναχάς τε. 590
> Οἱ δὲ *Πύλον* τ' ἐνέμοντο καὶ Ἰαρήνην ἔρατεινὴν
καὶ *Θυρόν* Ἰαλφειοῖο πόρον καὶ εὐκτιτον Ἰαίπυ
καὶ *Κυπαρισσήεντα* καὶ Ἰαμφιγένειαν ἔναιον
καὶ *Πτελεὸν* καὶ Ἰέλος καὶ *Δώριον*, ἐνθά τε *Μοῦσαι*
ἀντόμεναι *Θάμυριν* τὸν *Θρηῖκα* παῦσαν ἀοιδῆς 595
Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' *Εὐρύτου Οἰχαλιῆος*·
στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἴ περ ἂν αὐταὶ
Μοῦσαι ἀείδοιεν κοῦραι *Διὸς αἰγιόχοιο*·
αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν
θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον *κιθαριστύν*· 600
τῶν αὖθ' ἠγεμόνευε *Γερήνιος ἰππότης Νέστωρ*·
τῷ δ' ἐνενήκοντα γλαφυραὶ νέες ἐστιχόωντο.
> Οἱ δ' ἔχον Ἰαρκαδίην ὑπὸ *Κυλλήνης* ὄρος αἰπύ

> I Beoti erano comandati da Peneleo, Leito, Arcesilao, Clonio, Protoenore...segue la lista delle città della Beozia i cui uomini prendevano parte alla spedizione, la sequenza finisce con il numero di navi (cinquanta) fornite da tale contingente e dalla specificazione di quanti giovani Beoti si

erano imbarcati, ossia centoventi. > Quelli che abitavano Aspledone e Orcomeno erano comandati da Ascalafò e Ialmeno, figli di Ares, nati dall'unione segreta del dio con Astioche, essi schieravano trenta navi. > Dei Focesi erano a capo Schedio ed Epistrofo, figli d'Ifito, che avevano Ciparisso, Pito...seguivano questi quaranta navi. I capi ordinavano i Focesi accanto ai Beoti > Aiace Oileo comandava il contingente di Locri, era più piccolo di Aiace Telamonio, ma abilissimo con la lancia. Gli uomini che guidava abitavano Cino, Opono, Calliaro...Seguivano Aiace quaranta navi di Locresi, che vivono davanti all'Eubea. > I combattenti che abitavano l'Eubea e quelli di Caristo e Stira erano guidati da Elefenore, quaranta navi lo seguivano. > Quelli che abitavano Atene erano guidati da Menesteo, cinquanta navi lo seguivano. > Aiace da Salamina guidava dodici navi. > Quelli che abitavano Argo e Tirinto...erano guidati da Diomede, Stenelo ed Eurialo, il capo era Diomede. Li seguivano ottanta navi. > Quelli che avevano Micene, Corinto...cento navi di questi guidava Agamennone, egli fra tutti primeggiava, era il più forte. > Quelli che avevano Lacedemone... di questi Menelao guidava sessanta navi, bramando vendetta. > Quelli che abitavano Pilo e Arene...erano comandati da Nestore, egli schierava novanta navi. > Quelli che avevano l'Arcadia...

Le sequenze che compongono il catalogo sono costituite da elementi ricorrenti e seguono uno schema preciso: nome dei popoli e delle città coinvolte nella spedizione, nome dei capi, eventuali notizie sui capi o sui contingenti, numero di navi che generalmente chiude la sequenza, saltuariamente seguito da un altro verso di chiusura.

La particella τε accosta spesso i nomi di popoli e città, il nome del capo o dei capi è sovente accompagnato dal patronimico e da notizie su di lui o sulle città che guida. Il numero delle navi è l'elemento che solitamente segna la fine delle varie sequenze catalogiche e che permette al narratore di passare alla sequenza successiva. Eccezioni occorrono in casi di contingenti comandati da capi particolarmente importanti, come Agamennone e Menelao.

Per quanto riguarda le transizioni fra le sequenze del catalogo, esse sono spesso marcate dalla particella δέ che accompagna il cambio di soggetto.

In alcuni casi il narratore evidenzia l'importanza di un singolo eroe e ne pone il nome all'inizio della nuova sequenza catalogica, nome che viene seguito dagli uomini o dalle navi del contingente⁶⁶⁷.

Si vedano altri esempi:

B 631-653

> **Αὐτὰρ** Ὀδυσσεὺς ἦγε Κεφαλλῆνας μεγαθύμους,
οἳ ῥ' Ἰθάκην εἶχον καὶ Νήριτον εἰνοσίφυλλον
καὶ Κροκύλει' ἐνέμοντο καὶ Αἰγίλιπα τρηχεῖαν,
οἳ τε Ζάκυνθον ἔχον ἠδ' οἳ Κάμον ἀμφενέμοντο,
οἳ τ' ἦπειρον ἔχον ἠδ' ἀντιπέραι' ἐνέμοντο· 635

τῶν μὲν Ὀδυσσεὺς ἦρχε Διὶ μήτιν ἀτάλαντος·
τῷ δ' ἅμα νῆες ἔποντο δωδέκα μιλοπάροιοι.
> Αἰτωλῶν **δ'** ἠγεῖτο Θόας Ἀνδραίμονος υἱός,
οἳ Πλευρῶν' ἐνέμοντο καὶ Ὠλενον ἠδὲ Πυλῆνην
Χαλκίδα τ' ἀγχίαλον Καλυδῶνά τε πετροήεσσαν· 640
οὐ γὰρ ἔτ' Οἰνῆος μεγαλήτορος υἱέες ἦσαν,
οὐδ' ἄρ' ἔτ' αὐτὸς ἔην, θάνε δὲ ξανθὸς Μελέαγρος·
τῷ δ' ἐπὶ πάντ' ἐτέταλτο ἀνασκέμεν Αἰτωλοῖσι·
τῷ δ' ἅμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο.

> Κρητῶν **δ'** Ἰδομενεὺς δουρὶ κλυτὸς ἠγεμόνευεν, 645
οἳ Κνωκόν τ' εἶχον Γόρτυνά τε τειχιόεσσαν,
Λύκτον Μίλητόν τε καὶ ἀργινόεντα Λύκαστον
Φαιστόν τε Ῥύτιόν τε, πόλεις εὖ ναιετοώσας,
ἄλλοι θ' οἳ Κρήτην ἐκατόμπολιν ἀμφενέμοντο.

τῶν μὲν ἄρ' Ἰδομενεὺς δουρὶ κλυτὸς ἠγεμόνευε 650
Μηριόνης τ' ἀτάλαντος Ἐνυαλίῳ ἀνδρειφόντη·
τοῖσι δ' ἅμ' ὀγδῶκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο.

> Τληπόλεμος **δ'** Ἡρακλείδης ἠΰε τε μέγας τε

Odisseo conduceva i Cefaleni, quelli che avevano Itaca e il Nerito...di questi era a capo Odisseo, simile a Zeus per saggezza, andavano con lui dodici navi. > Degli Etoli era a capo Toante, quelli che abitavano Pleurone ed Oleno...Quaranta navi seguivano Toante. > Dei Cretesi era a capo Idomeneo, quelli che avevano Cnosso e Gortina...su questi regnavano

⁶⁶⁷ Cf. p.es B 557: Αἴας δ' ἐκ Καλαμῖνος ἄγεν δυοκαίδεκα νῆας; B 631: Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς ἦγε Κεφαλλῆνας μεγαθύμους, e B 653-654: Τληπόλεμος δ' Ἡρακλείδης ἠΰε τε μέγας τε / ἐκ Ῥόδου ἐννέα νῆας ἄγεν Ῥοδίῳ ἀγερώχων.

Idomeneo e Merione, ottanta navi li seguivano. > Tlepolemo, figlio di Eracle...

Anche qui le sequenze presentano come elementi il nome dei popoli condotti e delle città da essi abitate, i nomi dei capi, alcune notizie su di essi e il numero di navi condotte. Il numero delle navi ha un posto notevolmente fisso alla fine di ogni sequenza. Si osservino infine anche le seguenti sequenze:

B 676-694

> Οἱ δ' ἄρα Νίσυρόν τ' εἶχον Κράπαθόν τε Κάκρον τε
καὶ Κῶν Εὐρυπόλιο πόλιν νήσους τε Καλύδνας,
τῶν αὖ Φεΐδιππός τε καὶ Ἄντιφος ἡγησάσθην
Θεσσαλοῦ υἱε δὴ δύο Ἑρακλείδαο ἄνακτος·
τοῖς δὲ τριήκοντα γλαφυραὶ νέες ἐστιχόωντο. 680

> Νῦν αὖ τοὺς ὅσσοι τὸ Πελασγικὸν Ἄργος ἔναιον,
οἳ τ' Ἄλον οἳ τ' Ἀλόπην οἳ τε Τρηχῖνα νέμοντο,
οἳ τ' εἶχον Φθίην ἠδ' Ἑλλάδα καλλιγύναικα,
Μυρμιδόνες δὲ καλεῦντο καὶ Ἕλληνες καὶ Ἀχαιοί,
τῶν αὖ πεντήκοντα νεῶν ἦν ἀρχὸς Ἀχιλλεύς. 685

ἀλλ' οἳ γ' οὐ πολέμοιο δυσηγέος ἐμνόωντο·
οὐ γὰρ ἔην ὅς τις σφιν ἐπὶ στίχας ἡγήσαιο·
κεῖτο γὰρ ἐν νήεσσι ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεὺς
κούρης χῳόμενος Βρισηΐδος ἠΰκόμοιο,
τὴν ἐκ Λυρνησσοῦ ἐξείλετο πολλὰ μογήσας 690
Λυρνησσοῦ διαπορθήσας καὶ τείχεα Θήβης,
καὶ δὲ Μύνητ' ἔβαλεν καὶ Ἐπίτροφον ἐγχεσιμῶρος,
υἱέας Εὐηνοῖο Σεληπιάδαο ἄνακτος·
τῆς ὅ γε κεῖτ' ἀχέων, τάχα δ' ἀνστήσεσθαι ἔμελλεν.

Quelli che avevano Nisiro, Crapato...erano governati da Fidippo e Antifo, eraclidi di stirpe, essi schieravano trenta navi. > Ora, quelli che stavano in Argo Pelasga, che avevano Ftia, che erano detti Mirmidoni ed Elleni e Achei, di questi Achille guidava cinquanta navi, ma essi non si curavano della guerra, perché Achille sedeva tra le navi, irato per la privazione di Briseide, che aveva conquistato a Lirnesso, ma presto Achille sarebbe tornato a combattere.

In questo caso si nota una transizione particolare con νῦν che segna il passaggio alla sequenza che introduce il contingente di Achille; come per Agamennone e Menelao, anche per Achille la menzione del numero di navi

non segna la conclusione della sequenza catalogica. I protagonisti principali dell'*Iliade* sono inseriti in sequenze catalogiche più lunghe delle altre e dalla diversa struttura; in esse l'elemento narrativo che li riguarda, e che si lega alle vicende della guerra di Troia⁶⁶⁸, ha sviluppo notevole ed è proprio tale elemento a concludere le sequenze.

Diversamente si nota riguardo a contingenti di minore importanza:

B 729-737

> Οἱ δ' εἶχον Τρίκκην καὶ Ἰθώμην κλωμακόεσσαν,
οἳ τ' ἔχον Οἰχαλίην πόλιν Εὐρύτου Οἰχαλιῆος, 730
τῶν αὐθ' ἠγείσθην Ἀσκληπιοῦ δύο παῖδε
ἰητῆρ' ἀγαθὸ Ποδολείριος ἠδὲ Μαχάων
τοῖς δὲ τριήκοντα γλαφυραὶ νέες ἐστιχόωντο.

> Οἱ δ' ἔχον Ὀρμένιον, οἳ τε κρήνην Ὑπέρειαν,
οἳ τ' ἔχον Ἀκτέριον Τιτάνοιό τε λευκὰ κάρηνα, 735
τῶν ἦρχ' Εὐρύπυλος Εὐαίμονος ἀγλαὸς υἱός·
τῷ δ' ἅμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο.

Quelli che avevano Tricca e Itome, Ecalia...su questi regnavano Podalirio e Macaone, figli d'Asclepio, essi schieravano trenta navi. > Quelli che avevano Ormenio ... erano comandati da Euripilo, lo seguivano quaranta navi.

In queste due sequenze il verso di chiusura torna a essere il numero delle navi, l'inizio delle nuove sequenze è marcato dalla particella δέ che accompagna il mutare del soggetto.

I cataloghi erano pezzi d'abilità che richiedevano al rapsodo una grande concentrazione; egli si serviva particolarmente, in questo caso, come per ogni altra descrizione, della *visual memory* e della *spatial memory*; probabilmente seguiva un percorso mentale ben definito⁶⁶⁹. Inoltre per agevolare la *working memory* durante la *composition in performance* e per agevolare anche la comprensione da parte dell'uditorio, il rapsodo spesso

⁶⁶⁸ Agamennone, p.es., andava superbo e primeggiava su tutti, era il più forte e guidava moltissime schiere (B 577-580); Menelao spingeva i suoi alla guerra e bramava vendicarsi del tradimento di Elena (B 588-590); Achille sedeva presso le sue navi, irato per la sottrazione di Briseide, che aveva conquistato abbattendo Lirnesso (B 686-694).

⁶⁶⁹ Cf. Minchin 2008, p. 26: «It has been formatted as a so-called cognitive map, which the singer follows as he sings».

inseriva all'interno delle varie sequenze catalogiche degli elementi narrativi⁶⁷⁰.

In ogni caso, sia il catalogo delle navi, sia il catalogo delle forze troiane, presentano un susseguirsi di sezioni catalogiche costituite dagli stessi elementi di numero limitato, per esempio, come si è visto, nomi dei contingenti, città, capi, numero di navi⁶⁷¹. La ripetitività dei cataloghi, indizio della loro genesi orale, non annoiava affatto l'uditorio, anzi, piaceva molto, divertiva, faceva immaginare la grandezza delle forze schierate, creava aspettative⁶⁷².

Le sequenze del catalogo, come si è visto, seguono uno schema e in esse sono presenti elementi che narrano qualcosa sui guerrieri che ne sono protagonisti.

6.2 *Lo scudo di Achille*

Dopo aver studiato le transizioni e la struttura delle sequenze che compongono il catalogo delle navi, è utile considerare un altro tipo di sequenze descrittive per analizzarne struttura e transizioni, quelle che compongono la descrizione dello scudo di Achille⁶⁷³.

Tale descrizione aveva lo scopo di mostrare l'abilità del cantore, di dare risalto alle armi create da un dio e all'eroe che le avrebbe portate⁶⁷⁴, meravigliare l'uditorio con immagini spettacolari e prepararlo all'ascolto di un grande momento del racconto, come il rientro in guerra di Achille⁶⁷⁵.

⁶⁷⁰ Cf. Minchin 2001, p. 75: «A catalogue, on the other hand, is equally a list, but one in which some items are supplemented with enlivening description or comment, often rendered through narrative».

⁶⁷¹ Per gli elementi ricorrenti nel catalogo delle navi cf. Kirk 1985, pp. 170-172.

⁶⁷² Così si legge in Wakker 2002, p. 353. Cf. anche Camerotto 2003, p. 413: «Ma l'inserimento di cataloghi o di sequenze catalogiche entra pure in relazione con lo sviluppo del racconto, come sospensione che esalta l'attesa degli eventi e che quindi aumenta la *suspense*, ma anche a segnalare un momento importante, a marcare il culmine di un'azione, a creare una intensificazione nella rappresentazione degli eventi».

⁶⁷³ Per una trattazione sullo scudo Achille, vd. Taplin 1980.

⁶⁷⁴ La descrizione dell'oggetto impressiona l'uditorio e celebra l'eroe che lo avrà, cf. Minchin 2001, pp. 100-101.

⁶⁷⁵ Per la descrizione di oggetti, associata a eventi significativi della narrazione, cf. Minchin 1999, p. 49.

Σ 468-616

> Ὡς εἰπὼν τὴν μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δ' ἐπὶ φύσας·
τὰς δ' ἐς πῦρ ἔτρεψε κέλευσέ τε ἐργάζεσθαι.

φῦσαι δ' ἐν χοάνοισιν ἐείκοσι πᾶσαι ἐφύσων 470
παντοίην εὐπρηστον αὐτμὴν ἐξανιεῖσαι,
ἄλλοτε μὲν σπεύδοντι παρέμμεναι, ἄλλοτε δ' αὖτε,
ὅπως Ἑφαιστός τ' ἐθέλοι καὶ ἔργον ἄνοιτο.

χαλκὸν δ' ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτειρέα κακκίτερόν τε 475
καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον· αὐτὰρ ἔπειτα
θῆκεν ἐν ἀκμοθέτῳ μέγαν ἀκμονα, γέντο δὲ χειρὶ
ῥαισθηρὰ κρατερῆν, ἐτέρηφι δὲ γέντο πυράργην.

> Ποίει δὲ πρῶτιστα κάκος μέγα τε στιβαρόν τε
πάντοσε δαιδάλλων, περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν 480
τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ' ἀργύρεον τελαμῶνα.
πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν κάκος πτύχες· αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πρᾶπίδεςσιν.

> Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἠελιόν τ' ἀκάμαντα κελήνην τε πλήθουσαν, 485
ἐν δὲ τὰ τεύρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται,
Πληιάδαο θ' Ἰάδαο τε τό τε σθένος Ὠρίωνοο
Ἄρκτον θ', ἦν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,
ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.

> Ἐν δὲ δύο ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων 490
καλάο. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστρῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν 495
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.
λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνεΐκεον εἵνεκα ποινηῆς
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὃ μὲν εὐχέτο πάντ' ἀποδοῦναι

δήμῳ πιφαύσκων, ὃ δ' ἀνάινετο μηδὲν ἐλέσθαι· 500
ἄμφω δ' ἰέσθην ἐπὶ ἴστορι πεῖραο ἐλέσθαι.
λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον ἀμφὶς ἀρωγοί·
κῆρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἰερῶ ἐνὶ κύκλῳ,
κῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφάνων· 505
τοῖσιν ἔπειτ' ἦϊσσαν, ἀμοιβηδὶς δὲ δικάζον.
κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα,
τῷ δόμεν ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.

Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δύο στρατοὶ ἦατο λαῶν 510
τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή,
ἠὲ διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάσασθαι
κτῆσιν ὄσσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·
οἱ δ' οὐ πω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσαντο.

τεῖχος μὲν ῥ' ἄλοχοί τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα
 ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἀνέρες οὐκ ἔχε γῆρας· 515
 οἱ δ' ἴκαν' ἦρχε δ' ἄρ' αἴφιν Ἴριος καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
 ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἴματα ἔσθην,
 καλῶ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὡς τε θεῶ περ
 ἄμφις ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολίζονες ἦσαν.
 οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι σφίσι εἶκε λοχῆραι 520
 ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρδμοὶς ἔην πάντεσσι βοτοῖσιν,
 ἔνθ' ἄρα τοί γ' ἴζοντ' εἰλυμένοι αἴθοπι χαλκῷ.
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δύω σκοποὶ εἶατο λαῶν
 δέγμενοι ὀππότε μῆλα ἰδοῖατο καὶ ἔλικας βοῦς.
 οἱ δὲ τάχα προγένοντο, δύω δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες 525
 τεροπόμενοι κύριγξι· δόλον δ' οὐ τι προνόησαν.
 οἱ μὲν τὰ προῖδόντες ἐπέδραμον, ὧκα δ' ἔπειτα
 τάμνοντ' ἀμφὶ βοῶν ἀγέλας καὶ πάεα καλὰ
 ἀργεννέων οἰῶν, κτεῖνον δ' ἐπὶ μηλοβοτῆρας.
 οἱ δ' ὡς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσίην 530
 εἰράων προπάροιθε καθήμενοι, αὐτίκ' ἐφ' ἵππων
 βάντες ἀερισπόδων μετεκίαθον, αἴψα δ' ἴκοντο.
 στηράμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,
 βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγγείησιν.
 ἐν δ' Ἴριος ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοὴ Κήρ, 535
 ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεοῦτατον, ἄλλον ἄουτον,
 ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
 εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὧμοισι δαφοινεὸν αἶματι φωτῶν.
 ὀμίλειον δ' ὡς τε ζωοὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο,
 νεκροὺς τ' ἀλλήλων ἔρουον κατατεθνηῶτας. 540
 > **Ἐν δ' ἐτίθει** νειὸν μαλακὴν πίειραν ἄρουραν
 εὐρεῖαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἀροτῆρες ἐν αὐτῇ
 ζεύγεα δινεύοντες ἐλάτρεον ἔνθα καὶ ἔνθα.
 οἱ δ' ὀπότε στρέψαντες ἰκοῖατο τέλσον ἀρούρης,
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἐν χερσὶ δέπας μελιηδέος οἴνου 545
 δόσκεν ἀνὴρ ἐπιών· τοὶ δὲ στρέψασκον ἀν' ὄγμους,
 ἰέμενοι νειοῖο βαθείης τέλσον ἰκέσθαι.
 ἠ δὲ μελαίνετ' ὄπιθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐφκει,
 χρυσείη περ ἐοῦσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο.
 > **Ἐν δ' ἐτίθει** τέμενος βασιλήϊον· ἔνθα δ' ἔριθοι 550
 ἦμων ὀξείας δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες.
 δράγματα δ' ἄλλα μετ' ὄγμον ἐπήτριμα πῖπτον ἔραζε,
 ἄλλα δ' ἀμαλλοδετῆρες ἐν ἐλλεδανοῖσι δέοντο.
 τρεῖς δ' ἄρ' ἀμαλλοδετῆρες ἐφέεσσαν· αὐτὰρ ὄπιθε
 παῖδες δραγμαεύοντες ἐν ἀγκαλίδεσσι φέροντες 555
 ἀσπερχές πάρεχον· βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σιωπῇ
 κήπτρον ἔχων ἐστήκει ἐπ' ὄγμου γηθόενος κῆρ.
 κήρυκες δ' ἀπάνευθεν ὑπὸ δρυὶ δαῖτα πένοντο,
 βοῦν δ' ἱερεύσαντες μέγαν ἄμφεπον· αἶ δὲ γυναῖκες
 δεῖπνον ἐρίθοισιν λευκὰ ἄλφιτα πολλὰ πάλυνον. 560
 > **Ἐν δ' ἐτίθει** σταφυλῆσι μέγα βρίθουσαν ἀλωήν

καλὴν χρυσεῖην· μέλανες δ' ἀνὰ βότρυες ἦσαν,
ἔσθηκει δὲ κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέησιν.
ἀμφὶ δὲ κυανέην κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε
κασιτέρου· μία δ' οἷη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν, 565
τῇ νίσοντο φορῆες ὅτε τρυγόμεν ἀλώην.
παρθενικαὶ δὲ καὶ ἥϊθεοὶ ἀταλὰ φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπὸν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἀεῖδε 570
λεπταλέη φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ καίροντες ἔποντο.
> Ἐν δ' ἀγέλην **ποίησε** βοῶν ὀρθοκραιράων·
αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασιτέρου τε,
μυκηθμῶ δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομὸν δὲ 575
πὰρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.
χρῦσειοι δὲ νομῆες ἅμ' ἐστιχόωντο βόεσσι
τέσσαρες, ἐννέα δὲ σφι κύνες πόδας ἀργοὶ ἔποντο.
εμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὃ δὲ μακρὰ μεμυκῶς 580
ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.
τῶ μὲν ἀναρρήξαντε βοὸς μεγάλοιο βοεῖην
ἔγκατα καὶ μέλαν αἷμα λαφύσσετον· οἱ δὲ νομῆες
αὐτῶς ἐνδίεσαν ταχέας κύνας ὀτρύνοντες.
οἱ δ' ἦτοι δακέειν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων, 585
ἰστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγυὲς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο.
> Ἐν δὲ νομὸν **ποίησε** περικλυτὸς ἀμφιγυήεις
ἐν καλῇ βήεσσι μέγαν οἰῶν ἀργεννάων,
σταθμοῦς τε κλισίας τε κατηρεφέας ἰδὲ σηκούς.
> Ἐν δὲ χορὸν **ποίκιλλε** περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, 590
τῷ ἴκελον οἰόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείη
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδῃ.
ἔνθα μὲν ἥϊθεοὶ καὶ παρθένοι ἀλφειβόιοι
ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χειρὰς ἔχοντες.
τῶν δ' αἱ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας 595
εἴατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
καὶ ῥ' αἱ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοιισι πόδεσσι
ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν 600
ἐζόμενος κεραιμὲν πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περιίσταθ' ὄμιλος
τερόμενοι· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς
μολπῆς ἐξάροντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις. 605
> Ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὀκεανοῖο
ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.
> **Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ** τεῦξε σάκος μέγα τε στιβαρόν τε,

τεῦξ' ἄρα οἱ θώρηκα φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς,
 τεῦξε δέ οἱ κόρυθα βριαρὴν κροτάφοις ἀραρυῖαν 610
 καλὴν δαιδαλέην, ἐπὶ δὲ χρύσειον λόφον ἦκε,
 τεῦξε δέ οἱ κνημῖδας ἔανοῦ κασσιτέροιο.
 > **Αὐτὰρ ἐπεὶ** πάνθ' ὅπλα κάμε κλυτὸς ἀμφιγυῆεις,
 μητρὸς Ἀχιλλῆος θῆκε προπάροιθεν αἰείρας.
 ἦ δ' ἴρηξ ὣς ἄλτο κατ' Οὐλύμπου νιφόεντος 615
 τεύχεα μαρμαίροντα παρ' Ἑφαίστοιο φέρουσα.

Teti supplica Efesto, > il dio va verso i mantici per preparare le armi di Achille, i mantici soffiano sulle fornaci, Efesto getta nel fuoco bronzo, stagno, oro e argento e comincia il lavoro. > Per prima cosa fa uno scudo grande e pesante, ornandolo dappertutto, fece l'orlo e la tracolla d'argento; le zone dello scudo erano cinque e il dio vi fece molti ornamenti. > Fece la terra, il cielo, il mare, il sole, la luna, i segni che incoronano il cielo, le costellazioni. > Fece due città di mortali; in una c'erano nozze, banchetti, danze, musica di flauti e cetre, mentre in piazza il popolo era raccolto per difendere chi l'uno, chi l'altro, due litiganti ed era trattenuto dagli araldi, gli anziani giudicavano chi dei litiganti avesse ragione. L'altra città era in guerra. Le armi degli armati che la circondavano brillavano. Gli assediati volevano difendere gli anziani, le donne e i bambini, Ares e Atena guidavano le schiere armate. Vicino al fiume, dove si abbeveravano le mandrie, ebbe luogo un agguato e due ignari pastori che si dilettavano al suono del flauto vennero uccisi. La battaglia ebbe luogo in riva al fiume. > Efesto vi pose un maggese e un campo largo, qui lavoravano molti aratori, voltando i buoi e ristorandosi con una coppa di vino. > Il dio vi pose un altro terreno, regale, qui mietitori mietevano spighe, fra loro il re era contento e gli araldi, in disparte, preparavano il pasto di carne di bue, le donne versavano farina bianca. > Vi pose anche una vigna, carica di grappoli, intorno vi fece uno stagno e una siepe, fanciulli e fanciulle vendemmiavano, fra loro un ragazzo suonava la cetra e cantava un bel canto con voce sottile, gli altri danzavano a tempo. > Vi fece una mandria di vacche che muggivano e dalla stalla muovevano al pascolo, lungo il fiume sonante, guidate dai pastori e dai cani, ma due leoni avevano ucciso un toro e lo stavano mangiando, i cani non osavano mordere i leoni e si limitavano ad

abbaiare. > E fece un pascolo in una bella valle, pieno di pecore candide. > E fece giovani che danzavano e la folla che li circondava era rapita dai loro movimenti graziosi, due acrobati intanto davano inizio alla festa. > Fece Oceano lungo l'ultimo giro dello scudo. > Quando ebbe fatto lo scudo, fece la corazza splendente più del fuoco, l'elmo forte e ornato, con sopra il cimiero, gli schinieri di stagno. > Quando Efesto ebbe fatto tutte le armi, le pose davanti a Teti che le portò al figlio, balzando giù dall'Olimpo.

Le transizioni da una sequenza descrittiva all'altra sono marcate da *una nuova fase del lavoro di Efesto*, accompagnata generalmente dalla particella *δέ* e segnalata da verbi come *ἔτευξε, ποίησε, ἐτίθει, ποίκιλλε*⁶⁷⁶.

Si nota poi il predominio della paratassi e un'altissima frequenza di congiunzioni fra i vari elementi che compongono le sequenze, in particolare *τε* e *καί*. Si veda, per esempio il passo seguente:

Σ 483-489

Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
 ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα κελήνην τε πλήθουσαν,
 ἐν δὲ τὰ τεύρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται, 485
 Πληιάδαο θ' Ἰάδαο τε τό τε θένος Ὀρίωνο
 Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν,
 ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὀρίωνα δοκεύει,
 οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὀκεανοῖο.

> Vi fece la terra, il cielo e il mare, il sole infaticabile, la luna piena, tutti i segni che incoronano il cielo, le Pleiadi, l'Iadi e la forza di Orione e l'Orsa, che chiamano Carro: essa gira su se stessa e guarda Orione e sola non ha parte dei lavacri d'Oceano.

La sequenza inizia con la menzione dell'attività di Efesto che inizia una nuova fase del suo lavoro, dopo aver fatto lo scudo e averlo ornato e dotato di orlo, fa la terra, il cielo e i corpi celesti. Ogni verso contiene elementi di congiunzione fra le parti che compongono la sequenza; ognuna di esse è congiunta all'altra da una particella.

⁶⁷⁶ Cf. Small 1997, p. 225: «Homer generally introduces a new subject with 'He [Hephaistos] made upon it...' and puts everything in general terms».

Da notare che il narratore segue uno schema semplice, che viene naturale: *terra, cielo, mare* e poi *sole, luna, stelle*.

Le sequenze descrittive contengono inoltre numerosi elementi narrativi, i personaggi che il dio crea sullo scudo prendono vita, si muovono, parlano, gridano, combattono, lavorano la terra, danzano e suonano strumenti musicali⁶⁷⁷. Per quasi ogni sequenza si narra un racconto, una storia.

L'elemento narrativo, presente anche nel catalogo delle navi, serviva per agevolare al rapsodo il compito di descrivere lo scudo nella sua narrazione orale⁶⁷⁸; egli, grazie alla *mental imagery*, si concentrava su singoli dettagli, forniva immagini molto concrete e scene con un loro sviluppo⁶⁷⁹. Si vedano per esempio i seguenti versi:

Σ 490-500	
Ἔν δὲ δύο ποιήσῃ πόλις μερόπων ἀνθρώπων	490
καλάς· ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,	
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων	
ἠγίνεον ἀνὰ ἄκτυ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·	
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν	
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες	495
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.	
λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος	
ὀρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινηῆς	
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὃ μὲν εὐχέτο πάντ' ἀποδοῦναι	
δήμῳ πιφαύσκων, ὃ δ' ἀνάινετο μηδὲν ἐλέσθαι·	500

⁶⁷⁷ Cf. Bakker 1997, p. 57: «In Homeric discourse narration and description cannot be separated: all narration is description».

⁶⁷⁸ È più facile tenere a mente una sequenza narrativa piuttosto che una descrittiva, cf. Minchin 1999, pp. 58-59.

⁶⁷⁹ Cf. Bakker 1997, p. 56: «As David Rubin has recently demonstrated, mental imagery is an important factor in the recall of stories and thus in the stability of an epic tradition. Even without a cognitive interest, any reader of Homer can testify to the graphic, concrete images in which Homeric narrative proceeds. Images as aggregates of visual information are easier to remember than verbal, sequential information. Still, in telling the epic tale, such sequential organization, that is, the flow of speech, is necessarily what the epic poet has to produce. Verbalizing the image, in fact, is like looking at a picture: the consciousness of the speaker resembles that of the observer, who can focus only on one detail at a time, in the area of foveal vision». Un rapsodo, nella *composition in performance*, aveva bisogno di elementi narrativi anche quando raccontava sezioni descrittive. Se si confronta questa descrizione dello scudo di Achille con la descrizione del cavallo di Epeo data da Trifiodoro nella sua *Presa di Ilio*, ai vv. 57-107, si nota come in quest'ultima non vi siano elementi narrativi, ma la splendida descrizione del cavallo si concentri con meticolosità solo sull'opera d'arte di Epeo e sui suoi più piccoli dettagli, come gli occhi dell'animale, la coda, gli zoccoli, etc.

> Vi fece poi due città di mortali, belle. In una vi erano nozze e banchetti, spose dai talami, torce fiammanti, s'alzava il grido 'Imeneo', c'erano danzatori che volteggiavano e suono di flauti e cetre, le donne, sulla porta, guardavano meravigliate. Il popolo era in piazza, raccolto, qui sorgeva una lite: due uomini litigavano per il compenso d'un morto, l'uno gridava di aver dato tutto, l'altro negava.

Sembra quasi che le figure sullo scudo siano animate e parlino davvero, vi sono voci, suoni e immagini, addirittura Omero narra cosa dicono i due contendenti che litigano. Le parti sono unite da elementi di transizione, si notano, oltre al consueto δέ, anche ἄρα ed ἔνθα, che si ritrovano anche in altre sezioni della descrizione, come nei versi Σ 520-524:

οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι κρῖεν εἶκε λοχῆσαι 520
 ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἔην πάντεσσι βοτοῖσιν,
ἔνθ' ἄρα τοί γ' ἴζοντ' εἰλυμένοι αἴθοπι χαλκῷ.
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δύω κκοποὶ εἶατο λαῶν
 δέγμενοι **ὀππότε** μῆλα ἰδοῖατο καὶ ἔλικας βοῦς.

> E quando arrivarono dove era deciso l'agguato, presso il fiume, dove gli animali si abbeveravano, qui si accovacciarono, chiusi nel bronzo lucente, e un po' lontano vi erano le spie dell'esercito, che spiavano l'arrivo delle greggi e dei buoi.

Pare quasi di vedere gli uomini armati e le loro azioni. Anche in questo caso le parti narrative che costituiscono la sequenza sono unite non solo da δέ, ma anche da ὅτε δὴ ῥ', ἔνθ' ἄρα, δ' ἔπειτ', ὀππότε, che si ritrovano, per esempio, anche in Σ 541-551:

Ἐν δ' ἐτίθει νειὸν μαλακὴν πείριαν ἄρουραν
 εὐρεῖαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἀροτῆρες ἐν αὐτῇ
 ζεύγεα δινεύοντες ἐλάτρεον ἔνθα καὶ ἔνθα.
οἱ δ' ὀππότε στρέψαντες ἰκοῖατο τέλσον ἀρούρης,
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἐν χερσὶ δέπας μελιηδέος οἴνου 545
 δόσκεν ἀνὴρ ἐπιών· τοὶ δὲ στρέψασκον ἀν' ὄγμους,
 ἰέμενοι νειοῖο βαθείης τέλσον ἰκέσθαι.
 ἦ δὲ μελαίνετ' ὄπιθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώκει,
 χροσεῖη περ ἐοῦσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο.
Ἐν δ' ἐτίθει τέμενος βασιλῆιον· ἔνθα δ' ἔριθοι 550
 ἥμων ὀξείας δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες.

> Efesto fece anche un maggese e un campo grasso, largo, da tre arature, qui molti aratori voltavano i buoi aggiogati e li spingevano; quando giungevano alla fine del campo, allora un uomo poneva loro in mano una coppa di vino dolcissimo, ed essi giravano, bramosi di arrivare alla fine del maggese. Dietro la terra nereggiava, pareva arata, pur essendo d'oro, ed era una meraviglia. > Vi pose poi un terreno regale, qui i mietitori mietevano, tenendo in mano falci taglienti...

Anche in questo caso l'avvio della nuova sequenza è dato dall'attività di Efesto e in essa vi sono elementi narrativi, elementi che sembrano muoversi, come gli aratori che fanno voltare i buoi, ed elementi che coinvolgono anche la sfera del gusto, come la menzione del vino dolcissimo.

Il narratore interviene una sola volta a rimarcare il fatto che gli elementi che decorano lo scudo paiano veri: al v. 539.

La presenza di vere e proprie narrazioni all'interno della descrizione è impressionante. Il rapsodo comincia con una descrizione schematica di terra, cielo, mare, sole, luna, astri (vv. 483-489). Poi comincia già a narrare e narra a lungo (vv. 490-560). I vv. 561-565 offrono un'altra breve descrizione, cui però segue un'altra narrazione (vv. 566-589). Poi v'è un'altra brevissima parte descrittiva (vv.587-592) seguita ancora da una narrazione (vv. 593-605). Lo scudo finisce con due versi descrittivi (vv. 606-607). La narrazione ha la meglio sulla descrizione.

6.3 Il palazzo di Alcino

η 78-135

ὡς ἄρα φωνήσας ἀπέβη γλαυκῶπις Ἀθήνη
 πόντον ἐπ' ἀτρύγετον, λίπε δὲ Χερσίην ἔρατεινήν,
 ἴκετο δ' ἐς Μαρθῶνα καὶ εὐρυάγυιαν Ἀθήνην, 80
 δῦνε δ' Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον. > **αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς**
 Ἀλκινόου πρὸς δάματ' ἴε κλυτὰ· πολλὰ δέ οἱ κῆρ
 ὤρμαιν' ἴσταμένῳ, πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἰκέσθαι.
 > **ὣς τε γὰρ** ἠελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης 85
 δῶμα καθ' ὑπερφεῖς μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο.
 > **χάλκεοι μὲν** γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἐς μυχὸν ἕξ οὐδοῦ, περὶ δὲ θριγκὸς κυάνοιο·

- > **χρύσειαι δὲ** θύραι πυκινὸν δόμον ἐντὸς ἔεργον·
 ἀργύρεοι δὲ σταθμοὶ ἐν χαλκῷ ἕστασαν οὐδῶ,
 ἀργύρεον δ' ἐφ' ὑπερθύριον, χρυσεὴ δὲ κορώνη. 90
 χρύσειοι δ' ἐκάτερθε καὶ ἀργύρεοι κύνες ἦσαν,
 οὐδ' Ἡφαιστος ἔτευξεν ἰδυίῃσι πρᾶπίδεςσι
 δῶμα φυλασσέμεναι μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,
 ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρωσ ἤματα πάντα.
- > **ἐν δὲ** θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα 95
 ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἐνθ' ἐνὶ πέπλοι
 λεπτοὶ εὐννητοὶ βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν.
 ἔνθα δὲ Φαιήκων ἠγήτορες ἐδριόωντο
 πίνοντες καὶ ἔδοντες· ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον.
- > **χρύσειοι δ'** ἄρα κοῦροι εὐδμήτων ἐπὶ βωμῶν 100
 ἕστασαν αἰθομένασ δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες,
 φαίνοντες νύκτας κατὰ δῶματα δαιτυμόνεςσι.
- > **πεντήκοντα δέ** οἱ δμῶαὶ κατὰ δῶμα γυναιῖκες
 αἰ μὲν ἀλετρεύουσι μύλησ' ἐπι μήλοπα καρπὸν,
 αἰ δ' ἰστοὺς ὑφώσι καὶ ἠλάκατα στρωφῶσιν 105
 ἤμεναι, οἰά τε φύλλα μακεδνῆσ αἰγείροιο·
 καιρουσκέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον.
 ὄσσον Φαίηκεσ περὶ πάντων ἴδριεσ ἀνδρῶν
 νῆα θοῆν ἐνὶ πόντῳ ἐλαυνέμεν, ὥσ δὲ γυναιῖκεσ
 ἰστον τεχνῆσαι· περὶ γὰρ σφισι δῶκεν Ἀθήνη 110
 ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάσ.
- > **ἔκτοσθεν δ'** αὐλῆσ μέγασ ὄρχατοσ ἄγχι θυράων
 τετράγυοσ· περὶ δ' ἔρκοσ ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.
- > **ἐνθα δὲ** δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθάοντα,
 ὄγχναι καὶ ῥοιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι 115
 κυκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.
 τάων οὐ ποτε καρπὸσ ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει
 χεῖματοσ οὐδὲ θέρευσ, ἐπετήσιοσ· ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ
 ζεφυρίη πνεύουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
 ὄγχνη ἐπ' ὄγχνη γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μῆλῳ, 120
 αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῆ σταφυλή, σῦκον δ' ἐπὶ σῦκῳ.
- > **ἐνθα δέ** οἱ πολύκαρποσ ἀλωῆ ἐρρίζωται,
 τῆσ ἕτερον μὲν θ' εἰλόπεδον λευρῶ ἐνὶ χώρῳ
 τέρεσεται ἠελίῳ, ἕτερασ δ' ἄρα τε τρυγώσιν,
 ἄλλασ δὲ τραπέουσι· πάροιθε δέ τ' ὄμφακέσ εἰσιν 125
 ἄνθοσ ἀφιεῖσαι, ἕτεραι δ' ὑποπερκάζουσιν.
- > **ἐνθα δὲ** κοσμηταὶ πρᾶσιαὶ παρὰ νεΐατον ὄρχον
 παντοῖαι πεφύασιν, ἐπηετανὸν γανόωσαι.
- > **ἐν δὲ** δύο κρῆναι ἢ μὲν τ' ἀνὰ κῆπον ἅπαντα 130
 κίδναται, ἢ δ' ἐτέρωθεν ὑπ' αὐλῆσ οὐδὸν ἴησι
 πρὸσ δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.
- > **τοῖ' ἄρ'** ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἕσαν ἀγλαὰ δῶρα.
 > **ἐνθα** στὰσ θηεῖτο πολύτλασ δῖοσ Ὀδυσσεύσ.
 > **αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ** πάντα ἐφ' θηήσατο θυμῶ,
 καρπαλίμωσ ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσετο δῶματοσ εἴσω. 135

Atena sparisce, lascia Scheria. > *Odisseo va al palazzo stupendo di Alcinoo e molto in cuore esita, lì fermo, senza passare la soglia di bronzo.*

> Come splendore di sole c'era, o di luna, nell'alta casa del magnanimo Alcinoo. > Muri di bronzo di qua e di là si allungavano dalla soglia all'interno; intorno un fregio di smalto. > Porte d'oro chiudevano dentro la solida casa, d'argento si alzavano su bronzea soglia gli stipiti e l'architrave di sopra era d'argento, d'oro l'anello. D'oro e d'argento ai due lati eran cani che Efesto fece con arte sapiente, per custodire la casa del magnanimo Alcinoo; per sempre immortali erano e senza vecchiezza. > Lungo il muro si appoggiavano i troni, di qua e di là, in due file, dalla soglia all'interno. E pepli sopra sottili, ben tessuti, eran gettati, lavori di donne. Là dei Feaci sedevano i principi, a bere e a mangiare: ne avevano in abbondanza. > Fanciulli d'oro sopra solidi piedistalli si tenevano dritti, reggendo in mano fiaccole accese, illuminando le notti ai banchettanti a palazzo. > Cinquanta ancelle erano in casa di Alcinoo: alcune con mole moliscono giallo frumento, altre tessono tele e girano fusi, sedute, simili a foglie di altissimi pioppi: dalle tele in lavoro goccia limpido l'olio. Quanto i Feaci sono sapienti su tutti gli uomini a reggere l'agile nave sul mare, altrettanto le donne sono tessitrici di tele; a loro Atena donò il grado massimo di far opere belle e d'avere savia la mente. > Fuori c'era un grande orto, presso le porte, di quattro iugeri: corre intorno una siepe. > Alti alberi in pieno rigoglio vi sono là dentro, peri, meli dai frutti lucenti e fichi dolci e floridi ulivi, mai il loro frutto viene meno o finisce, inverno o estate, per tutto l'anno, ma sempre il soffio di Zefiro altri fa nascere e altri matura. Pera su pera appassisce, mela su mela, grappolo su grappolo, fico su fico. > Là anche una vigna feconda era piantata e una parte di questa matura al sole, d'un'altra vendemmiano i grappoli e altri ne pigiano; ma accanto ecco grappoli verdi, che gettano il fiore, altri appena maturano. > Più in là, lungo l'estremo filare, aiuole ordinate di ogni ortaggio verdeggiano, tutto l'anno ridenti. > E due fonti vi sono: una per tutto il giardino si spande; l'altra all'opposto corre fin sotto il cortile, fino all'alto palazzo: qui viene la gente per l'acqua. > Questi

mirabili doni dei numi erano in casa di Alcinoο. > *Là fermo ammirava il costante Odisseo.* > *Poi, quando tutto ebbe ammirato in cuore,* rapidamente passando la soglia, entrò nel palazzo.

La descrizione è piuttosto breve rispetto allo scudo di Achille di Σ. Il narratore utilizza uno schema semplice e preciso. Prima l'edificio: muri, porte, troni, piedistalli. Poi l'esterno: orto con alberi, vigna, aiuole. Due fonti. Si aiuta dapprima con i metalli (oro e argento iniziano molti versi), poi con ἐν, ἔκτοθεν, ἔνθα. Ripete ἔνθα καὶ ἔνθα ed ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ/ ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ. Vi è anche posto per spiegazioni che fanno riposare la mente (vv. 92-94 e 98-99) e per elementi narrativi (vv. 103-111) che hanno la stessa funzione. Vi sono ripetizioni (p.es. i metalli, *qua e là, dalla soglia all'interno*), v'è ridondanza anche prima e dopo la descrizione: Odisseo ammira il palazzo ai vv. 81-83, al v. 133 e al v. 134. La descrizione è fatta di elementi comuni, non astratti.

Si veda ora cosa avviene nelle sezioni catalogiche e descrittive delle *Argonautiche*.

6.4 Il catalogo degli Argonauti

Argonautiche 1.21-116

> νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὔνομα μυθηαίμην
 ἠρώων, δολιχῆς τε πόρουσ ἀλόσ, ὄσσα τ' ἔρεξαν
 πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.

> **Πρῶτά νυν Ὀρφῆος** μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτή

Καλλιόπη Θρηίκι φατίζεται εὐνηθεῖσα 25

Οἰάγρω σκοπιῆς Πιμπλίδος ἄγχι τεκέσθαι.
 αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρασ
 θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα·

φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς
 ἀκτῆ Θρηικήη Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι 30

ἐξείησ στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἅσ ὄγ' ἐπιπρό
 θελγομένασ φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.

Ὀρφέα μὲν δὴ τοῖον ἔων ἐπαρωγὸν ἀέθλων
 Αἰονίδης Χείρωνοσ ἐφημοσύνησι πιθήσασ
 δέξαστο, Πιερίη Βιετωνίδι κοιρανέοντα· 35

> ἦλυθε δ' Ἄκτερίων αὐτοσχεδόν, ὃν ῥά Κομήτης
 γείνατο, δινῆεντοσ ἐφ' ὕδασιν Ἀπιδανοῖο
 Πειρεσιὰσ ὄρεοσ Φυλλήιου ἀγχόθι ναίων,

ἔνθα μὲν Ἀπιδανός τε μέγας καὶ δῖος Ἐνipeύς
 ἄμφω κυμφορέονται, ἀπόπροθεν εἰς ἓν ἰόντες. 40
 > **Λάριαν δ'** ἐπὶ τοῖσι λιπὼν **Πολύφημος** ἴκανεν
 Εἰλατίδης, ὃς πρὶν μὲν ἐρικθενέων Λαπιθάων,
 ὀππότε Κενταύροις Λαπίθαι ἐπὶ θωρήσσοντο,
 ὀπλότερος προμάχιζε· τότε αὖ βαρύτερκε οἱ ἦδη 45
 γυῖα, μένεν δ' ἔτι θυμὸς ἀρήιος ὡς τὸ πάρος περ·
 > **οὐδὲ μὲν Ἴφικλος Φυλάκη** ἐνὶ δηρὸν ἔλειπτο,
 μήτρως Αἰκονίδας, κασιγνήτην γὰρ ὄπυιεν
 Αἴκων Ἀλκιμέδην Φυλακηίδα· τῆς μιν ἀνώγει
 πηροσύνη καὶ κῆδος ἐνικρινθῆναι ὀμίλῳ·
 > **οὐδὲ Φεραῖς Ἄδμητος** εὐρορήνεσσιν ἀνάσσειν 50
 μίμνεν ὑπὸ σκοπιῆν ὄρεος Χαλκωδονίῳ·
 > **οὐδ' Ἀλόπη** μίμνον πολυλήιοι Ἐρμείας
 υἱέες εὖ δεδαῶτε δόλους, **Ἐρυτος καὶ Ἐχίων**
 τοῖσι δ' ἐπὶ τρίτατος γνωτὸς κίε νισσομένοιεν 55
 Αἰθαλίδης· καὶ τὸν μὲν ἐπ' Ἀμφρυσσοῖο ῥοῆειν
 Μυρμιδόνος κούρη Φθιάς τέκεν Εὐπολέμεια,
 τὰ δ' αὖτ' ἐκγεγάτην Μενετηίδος Ἀντιανείρης.
 > **Ἦλυθε δ'** ἀφνειὴν προλιπὼν Γυρτώνα **Κόρῳνος**
 Καινείδης, ἐσθλὸς μὲν, ἐοῦ δ' οὐ πατρὸς ἀμείνων.
 Καινέα γὰρ ζῶν περ ἔτι κλείουεν ἀοιδοί 60
 Κενταύροιεν ὀλέσθαι, ὅτε σφέας οἶος ἀπ' ἄλλων
 ἦλασ' ἀριστεύων, οἱ δ' ἔμπαλιν ὀρμηθέντες
 οὔτε μιν ἀγκλῖναι προτέρω σθένον οὔτε δαΐξαι,
 ἀλλ' ἄρρηκτος ἀκαμπτος ἐδύσετο νειόθι γαίης,
 θεινόμενος στιβαρῆσι κατὰίγδην ἐλάτηεν. 65
 > **Ἦλυθε δ' αὖ Μόψος** Τιταρήσιος, ὃν περὶ πάντων
 Λητοΐδης ἐδίδαξε θεοπροπίας οἰωνῶν·
 > **βῆ δὲ καὶ Εὐρυδάμας** Κτιμένου πάις, ἄγχι δὲ λίμνη
 Ἐυνιάδος Κτιμένην Δολοπηίδα ναιετάασκεν·
 > **καὶ μὴν Ἄκτωρ υἱὰ Μενότιον** ἐξ Ὀπόντος 70
 ᾤρεεν, ἀριετήεσσιν κὺν ἀνδράσιν ὄφρα νέοιτο.
 > **Εἶπετο δ' Εὐρυτίων τε καὶ ἀλκήεις Ἐριβώτης,**
 υἱέες ὁ μὲν Τελέοντος, ὁ δ' Ἴρου Ἀκτορίδαο·
 ἦτοι ὁ μὲν Τελέοντος ἐνκλειῆς Ἐριβώτης,
 Ἴρου δ' Εὐρυτίων. > **κὺν καὶ τρίτος ἦεν Ὀιλεύς,** 75
 ἔξοχος ἠνορέην καὶ ἐπαίξαι μετόπιθεν
 εὖ δεδαῶς δήοιεν, ὅτε κλίνειε φάλαγγας.
 > **Αὐτὰρ ἀπ' Εὐβοίης Κάνθος κίε,** τὸν ῥα Κάνθηος
 πέμπεν Ἀβαντιάδης λελημένον· οὐ μὲν ἔμελλε
 νοστήσειν Κήρινθον ὑπότροπος, αἶσα γὰρ ἦεν 80
 αὐτὸν ὁμῶς Μόψον τε δαήμονα μαντοσυνάων
 πλαγχθέντας Λιβύης ἐπὶ πείρασι δηωθῆναι.
 ὡς οὐκ ἀνθρώποισι κακὸν μὴ πιστὸν ἐπαυρεῖν,
 ὀππότε καὶ κείνους Λιβύῃ ἐνὶ ταρχύσαντο,
 τόσσον ἐκάς Κόλχων ὄσσαν τέ περ ἠελίοιο 85
 μεσσηγὺς δύνειε τε καὶ ἀντολαὶ εἰσορόωνται.

- > **Τῷ δ' ἄρ' ἐπὶ Κλυτίος τε καὶ Ἴφιτος ἠγερέθοντο,**
 Οἰχάλιης ἐπίουροι, ἀπηνέος Εὐρύτου υἱες,
 Εὐρύτου ᾧ πόρε τόξον Ἐκηβόλος, οὐδ' ἀπόνητο
 δωτίνης· αὐτῷ γὰρ ἐκὼν ἐρίδηνε δοτῆρι. 90
- > **Τοῖσι δ' ἐπ' Αἰακίδαί μετεκίαθον,** οὐ μὲν ἄμ' ἄμφω
 οὐδ' ὁμόθεν, νόσφιν γὰρ ἀλευάμενοι κατένασθεν
 Αἰγίνης, ὅτε Φῶκον ἀδελφεὸν ἐξενάριξαν
 ἀφραδίη· Τελαμῶν μὲν ἐν Ἀτθίδι νάσσατο νήσῳ,
 Πηλεὺς δ' ἐν Φθίῃ ἐριβόλακι ναῖε λιασθείς. 95
- > **Τοῖς δ' ἐπὶ Κεκροπίηθεν ἀρήιος ἦλυθε Βούτης,**
 παῖς ἀγαθοῦ Τελέοντος, ἐυμμελίας τε Φάληρος·
 Ἄλκων μιν προέηκε πατῆρ ἐός· οὐ μὲν ἔτ' ἄλλους
 γήραος υἱᾶς ἔχεν βιότοιό τε κηδεμονῆας,
 ἀλλὰ ἐτηλύγετόν περ ὁμῶς καὶ μοῦνον ἐόντα 100
 πέμπεν, ἵνα θραέεσσι μεταπρέποι ἠρώεσσι.
- > **Θηεῖα δ'**, ὅς περὶ πάντα Ἐρεχθείδας ἐκέκατο,
 Ταιναρίην αἰδηλὸς ὑπὸ χθόνα δεσμὸς ἔρυκε,
 Πειρίθῳ ἐσπόμενον κοινήν ὁδόν· ἦ τέ κεν ἄμφω
 ῥήϊτερον καμάτοιο τέλος πάντεσσιν ἔθεντο. 105
- > **Τίφους δ' Ἀγνιάδης** Σιφαιέα κάλλιπε δῆμον
 Θεσπιέων, ἐσθλὸς μὲν ὀρινόμενον προδαῆναι
 κῦμ' ἀλὸς εὐρείης, ἐσθλὸς δ' ἀνέμοιο θυέλλας,
 καὶ πλόον ἠελίῳ τε καὶ ἀστέρι τεκμήρασθαι.
 αὐτῇ μιν Τριτωνίς ἀριετῆων ἐς ὄμιλον 110
 ᾤρσεν Ἀθηναίη, μέγα δ' ἦλυθεν ἐλδομένοισιν·
 αὐτῇ γὰρ καὶ νῆα θοὴν κάμε, σὺν δέ οἱ Ἄργος
 τεῦξεν Ἀρεστορίδης κείνης ὑποθημοσύνησι·
 τῷ καὶ πασάων προφερεστάτῃ ἔπλετο νηῶν
 ὄσσαι ὑπ' εἰρεσίησιν ἐπειρήσαντο θαλάσσης. 115
- > **Φλείας δ' αὖτ'** ἐπὶ τοῖσιν Ἀραιθυρέηθεν ἵκανεν,

> *Ora io vorrei dire la stirpe e il nome degli eroi e le lunghe rotte marine, e tutte le imprese che compiono errando: siano le Muse narratrici del canto!* > Primo fra tutti ricordiamo Orfeo, che la stessa Calliope partorì, come raccontano, presso la cima Pimpleide, dopo essersi unita al trace Eagro. *Dicono* che egli affascinasse con la magia dei suoi canti i duri macigni sui monti e le correnti dei fiumi. *Restano ancora oggi* i segni di quel canto: le querce selvatiche che avanzano con le loro chiome verdi in file serrate sulla costa di Zone, sono quelle che lui stesso fece scendere dalla Pieria, incantandole con la cetra; *un grande sostegno nell'impresa si assicurò l'Esonide*, obbedendo ai consigli di Chirone: l'aiuto di Orfeo, signore della Pieria Bistonide. > Accorse subito Asterione, figlio di Comete,

che abitava a Piresie sulle rive dell'Apidano dalle acque vorticose, in prossimità del monte Filleio, dove il grande Apidano e il divino Enipeo confluiscono, unendosi dopo un lungo percorso. > A loro si aggiunse, lasciando Larisa, Polifemo figlio di Elato, che da giovinetto era stato tra le schiere dei fortissimi Lapiti, allorché questi si armarono contro i Centauri: ormai gli si appesantivano le membra, ma aveva ancora lo spirito guerriero come un tempo. > Né a lungo si trattenne a Filace Ificlo, zio materno dell'Esonide: infatti sua sorella Alcimede, figlia di Filaco, era andata sposa a Esone, e il vincolo di parentela spinse Ificlo a unirsi alla schiera degli eroi. > Neppure Admeto, sovrano di Fere fiorente di greggi restò sotto la vetta del monte Calcodonio. > Né rimasero ad Alope Erito ed Echione, figli di Hermes, padroni di molte terre ed esperti negli inganni: a loro, quando partirono, si unì come terzo l'altro fratello Etalide, che la figlia di Mirmidone Eupolemea di Ftia aveva partorito presso le correnti dell'Anfrisso, mentre Antianira figlia di Menete era la madre dei primi due. > E giunse, lasciando l'opulenta Girtone, il figlio di Ceneo Corono, eroe valoroso ma non più forte di suo padre. *Infatti ancora oggi cantano gli aedi* che Ceneo soggiacque ai Centauri senza morire: dapprima li sbaragliò da solo, lontano dagli altri eroi; poi, quando tornarono all'attacco, non riuscirono, per andare avanti, a farlo retrocedere né a ucciderlo: sprofondò sotto terra integro, senza piegarsi, subissato da un ammasso di abeti giganteschi. > Giunse poi Mopso Titaresio, cui il figlio di Leto aveva insegnato più che a ogni altro i presagi degli uccelli. > E venne anche il figlio di Ctimeno, Euridamante: abitava la Dolopia Ctimene, sulle rive del lago Siniade. > A sua volta Attore inviò da Opunte il figlio Menezio, affinché si unisse ai nobili eroi nella spedizione. > Lo seguivano Eurizione e il fortissimo Eribote, figli uno di Teleonte e l'altro dell'Attoride Iro: precisamente, l'illustre Eribote era figlio di Teleonte, Eurizione di Iro. > Terzo con loro veniva Oileo più di tutti coraggioso ed esperto nell'incalzare i nemici alle spalle dopo averne piegato le schiere. > Dall'Eubea venne Canto, inviato da Caneto Abantiade, secondo il suo desiderio: *ma non sarebbe più tornato a Cerinto, poiché era destino che lui e Mopso, l'eroe che possedeva il dono della profezia, morissero errando*

sulle coste della Libia. Davvero non esiste una sciagura così remota per gli uomini, che infine non li colga: così quelli furono sepolti in Libia, terra tanto lontana dalla Colchide, quanto vediamo distare il tramonto dal sorgere del sole. > Dopo Canto si unirono alla schiera Clizio ed Efito, sovrani d'Ecalia e figli del crudele Eurito, quell'Eurito che ricevette l'arco dal Lungisaettante, ma non ne trasse beneficio, perché osò sfidare lo stesso donatore. > Quindi sopraggiunsero gli Eacidi, ma non insieme né dal medesimo luogo, poiché si erano stabiliti lontano da Egina, quando fuggirono dopo aver ucciso per errore il fratello Foco: Telamone abitava nell'isola Attica di Salamina, mentre Peleo dimorava a Ftia, lontano da lui. > Come loro vennero dalla Cecropia il bellicoso Bute, figlio del valoroso Teleonte, e Falero dalla forte lancia, che il padre Alcone inviò pur non avendo altri figli a sostegno della sua vita e della sua vecchiaia: lo mandò tuttavia, anche se unico e molto amato, affinché si distinguesse tra quegli eroi coraggiosi. > Quanto a Teseo, che eccelleva fra tutti gli Eretteidi, era trattenuto sotto il Tenaro da un'invisibile catena dopo l'inutile viaggio con Piritoo: *certo ambedue avrebbero agevolato a tutti il compimento dell'impresa.* > L'Agniade Tifi lasciò il popolo Tespio di Sife: era maestro nel prevedere l'alzarsi delle onde del vasto mare e il sopraggiungere dei venti tempestosi, maestro nel discernere la rotta guardando il sole e le stelle. La stessa Atena Tritonide lo spinse a unirsi alla schiera degli eroi, che videro esaudito il loro desiderio di averlo con sé; lei stessa infatti progettò la nave veloce, e Argo Arestoride la costruì seguendo le sue istruzioni: *per questo fu la nave migliore fra quante a forza di remi fecero la prova del mare.* > Dopo di questi giunse Fliante, da Aretira: là viveva...

Non vi sono schemi comuni alle sequenze catalogiche, non v'è inizio o fine uniforme, le notizie sugli eroi variano molto sia in contenuto che soprattutto in lunghezza, vi sono moltissimi nomi e specificazioni assai elaborate e tanti commenti del narratore.

6.5 *Il mantello di Giasone*

Argonautiche 1.721-767

- Αὐτὰρ ὄγ' ἀμφ' ὄμοιαι, θεᾶς Ἴτωνίδος ἔργον,
 δίπλακα πορφυρέην περονήκατο, τήν οἱ ὄπασσε
 Παλλὰς, ὅτε πρῶτον δρυόχους ἐπεβάλλετο νηός
 Ἄργουῶς, καὶ κανόνεσσι δάε ζυγὰ μετρήσασθαι.
- > **τῆς μὲν** ῥηίτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα 725
 ὅσσε βάλοις ἢ κείνο μεταβλέψειας ἔρευθος·
 > **δὴ γὰρ τοι μέσση μὲν** ἐρευθήεσσα τέτυκτο·
 > **ἄκρα δὲ** πορφυρέη πάντη πέλεν, > **ἐν δ' ἄρ'** ἐκάστω
 τέρωματι δαίδαλα πολλὰ διακριδὸν εὔ ἐπέπαστο.
- > **Ἐν μὲν ἔσαν Κύκλωπες** ἐπ' ἀφθίτῳ ἡμέμενοι ἔργῳ, 730
 Ζηνὶ κεραυνὸν ἄνακτι πονεύμενοι· ὅς τόσον ἤδη
 παμφαίνων ἐτέτυκτο, μιῆς δ' ἔτι δεύετο μῦνον
 ἀκτίνος· τήν οἴγε σιδηρεΐης ἐλάσασκον
 σφύρησιν, μαλεροῖο πυρὸς ζείουσαν αὐτμήν.
- > **Ἐν δ' ἔσαν** Ἀντιόπης Ἀσωπίδος υἱέε δοιῶ, 735
Ἀμφίων καὶ Ζῆθος, ἀπύργωτος δ' ἔτι Θήβη
 κείτο πέλας· τῆς οἴγε νέον βάλλοντο δομαίους
 ἰέμενοι· Ζῆθος μὲν ἐπωμαδὸν ἠέρταζεν
 οὔρεος ἠλιβάτοιο κάρη, μογέοντι ἐοικώς·
- Ἀμφίων δ' ἐπὶ οἷ χροσέη φόρμιγγι λιγαίνων 740
 ἦτε, δις τόσση δὲ μετ' ἵχνια νίσσετο πέτρῃ.
 > **Ἐξείης δ'** ἦκητο βαθυπλόκαμος **Κυθήρεια**
 Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος, ἐκ δέ οἱ ὄμου
 πῆχυν ἔπι σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
- νέρθε παρὲκ μαζοῖο· τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκέες αὐτῶς 745
 χαλκείῃ δείκηλον ἐν ἀσπίδι φαίνετ' ἰδέσθαι.
 > **Ἐν δὲ βοῶν ἔσκεν** λάσιος νομός, ἀμφὶ δὲ τῆσιν
 Τηλεβόαι μάραντο καὶ υἱέες Ἥλεκτρούωνος,
 οἱ μὲν ἀμυνόμενοι, ἀτὰρ οἴγ' ἐθέλοντες ἀμέρσαι,
- ληισταὶ Τάφιοι· τῶν δ' αἶματι δεύετο λειμών 750
 ἐρρήεις, πολέες δ' ὀλίγους βιόωντο νομῆας.
 > **Ἐν δὲ δύο δίφροι** πεπονήατο δηριόωντε·
 καὶ τοῦ μὲν προπάροιθε Πέλοψ ἴθυνε τινάσσων
 ἠγία, σὺν δέ οἱ ἔσκε παραιβάτις Ἴπποδάμεια·
- τοῦ δὲ μεταδρομάδην ἐπὶ Μυρτίλος ἦλαεν ἵππους, 755
 σὺν τῷ δ' Οἰνόμαος, προτενὲς δόρου χειρὶ μεμαρπῶς,
 ἄξονος ἐν πλήμνησι παρακλιδὸν ἀγνυμένοιο
 πῖπτεν, ἐπεσσύμενος Πελοπῆια νῶτα δαΐξαι.
 > **Ἐν καὶ Ἀπόλλων Φοῖβος** οἰκτεύων ἐτέτυκτο,
 βούπαις, οὐπῶ πολλός, ἐὴν ἐρύοντα καλύπτρης
- μητέρα θαρσαλέως Τιτυδὸν μέγαν, ὃν ῥ' ἔτεκέν γε 760
 δῖ' Ἐλάρῃ, θρέψεν δὲ καὶ ἄψ' ἐλοχεύσατο Γαῖα.
 > **Ἐν καὶ Φοῖξος ἔην Μινυήιος**, ὡς ἐτεόν περ
 εἰσαΐων κριοῦ, ὃ δ' ἄρ' ἐξενέποντι ἐοικώς.

κείνους κ' εἰσορόων ἀκέοις ψεύδοιό τε θυμόν,
ἔλπόμενος πυκινὴν τιν' ἀπὸ σφείων ἔσκαοῦσαι
βάξιν, ὃ καὶ δηρὸν περιπορπίδα θήσαιο.

765

L'eroe fermò sulle spalle il doppio manto purpureo, opera di Pallade Itonide: la dea glielo aveva donato quando ancora preparava l'ossatura della nave Argo e insegnava a misurare i banchi con la squadra. > *Fissare il disco del sole nascente sarebbe stato più facile che reggere con lo sguardo il rosso di quel mantello:* > nel mezzo dominava il vermiglio, > mentre agli orli correva una striscia purpurea, > e su ogni banda molte scene diverse erano ricamate con arte sublime. > C'erano i Ciclopi, intenti alla loro opera eterna, preparavano un fulmine per il grande Zeus, ed esso già risplendeva quasi completo: un raggio soltanto ancora mancava, e quelli con magli di ferro lo forgiavano, fiamma ardente di fuoco distruttore. > E c'erano Anfione e Zeto, i due figli dell'Esopide Antiope. Vicino si vedeva Tebe ancora senza torri, poiché proprio allora essi gettavano i blocchi delle fondamenta, con ardore: Zeto reggeva sulle spalle la cima di un altissimo monte, e appariva affaticato; invece Anfione lo seguiva suonando la cetra d'oro, e un macigno due volte più grande gli teneva dietro. > Subito dopo era raffigurata Citerea dalla folta chioma che reggeva l'agile scudo di Ares: dalla spalla il nastro della tunica le era scivolato lungo il braccio sinistro fin sotto il seno; di fronte appariva nitida la sua immagine, riflessa dallo scudo di bronzo. > C'erano poi dei buoi in un pascolo erboso, e per i buoi combattevano i Teleboi contro i figli di Elettrione: questi si difendevano, mentre gli altri, pirati Tafi, attaccavano per rapinare. In molti sopraffacevano pochi pastori, e il prato rugiadoso si bagnava di sangue. > Ed erano anche raffigurati due carri in gara: Pelope guidava quello che stava davanti, scuotendo le briglie, e al suo fianco sedeva Ippodamia; sull'altro Mirtilo aveva lanciato i cavalli all'inseguimento, e accanto a lui Enomao stringeva nella mano la lancia, protendendola *nell'atto di colpire* Pelope alle spalle: ma precipitava di lato dal carro, poiché l'asse si era spezzato nei mozzi. > Era poi effigiato Febo Apollo come un robusto ragazzo non ancora adolescente: colpiva con un dardo l'enorme Tizio – nato dalla divina Elara,

ma cresciuto e di nuovo partorito dalla Terra – che tirava a sé Leto per il velo. > C’era anche il Minio Frisso: *sembrava davvero ascoltare il montone, e questo dava l’impressione di parlare: guardandoli saresti rimasto lungamente in silenzio, illuso dalla speranza di udire da loro qualche saggia parola e incapace, nell’attesa, di volgere altrove lo sguardo.*

Apollonio Rodio usa generalmente ἐν per iniziare le nuove sequenze: deve aver tenuto presente lo scudo di Achille⁶⁸⁰. Sebbene inserisca anche elementi narrativi, essi non sono mai narrazioni, come invece succede per la lunghissima descrizione dello scudo di Achille in Σ. Vi sono moltissimi commenti del narratore circa la verosimiglianza del mantello. La presenza di elementi narrativi assai superficiali e poco sviluppati – basti confrontarli con le narrazioni vere e proprie nella descrizione iliadica dello scudo di Achille – indicano che Apollonio aveva ben presente che nell’*Iliade* vi fossero elementi narrativi, ma indica anche l’incapacità di comportarsi come l’autore dell’*Iliade*, pur imitandolo o a esso rifacendosi: in Apollonio è la descrizione a prevalere. I suoi elementi narrativi sono brevi e, più che a narrare qualcosa per agevolare la *working memory*, servono a impreziosire la descrizione stessa.

6.6 Il palazzo di Eeta

Argonautiche 3.215-249

> ἔσταν δ’ ἐν προμολῆσι, τεθηπότες ἔρκε’ ἀνακτος 215
 > εὐρείας τε πύλας > καὶ κίονας οἱ περὶ τοίχους
 ἐξείης ἀνεχον, > θριγκὸς δ’ ἐφύπερθε δόμοιο
 λαΐνεος χαλκήειν ἐπὶ γλυφίδεσσιν ἀρήρει.
 > εὐκῆλοι δ’ ὑπὲρ οὐδὸν ἔπειτ’ ἔβαν· > ἄγχι δὲ τοῖο 220
 ἡμερίδες χλοεροῖσι καταστεφές πετάλοισιν
 ὑψοῦ ἀειρόμεναι μέγ’ ἐθήλεον, > αἱ δ’ ὑπὸ τῆσιν
 ἀέναιοι κρῆναι πίχυρες ῥέον, ἃς ἐλάχνηεν
 Ἥφαιστος· καί ῥ’ ἡ μὲν ἀναβλύσκε γάλακτι,
 ἡ δ’ οἶνω, τριτάτη δὲ θυώδει νᾶεν ἀλοιφῆ·
 ἡ δ’ ἄρ’ ὕδωρ προρέσκε, τὸ μὲν ποθι δυομένησιν 225
 θέμετο Πληιάδεσσιν, ἀμοιβηδὶς δ’ ἀνιούσαις
 κροστάλλω ἵκελον κοίλης ἀνεκῆκε πέτρης.

⁶⁸⁰ La descrizione sicuramente si ispira anche allo *Scudo di Eracle* di Esiodo.

τοῦ ἄρ' ἐνὶ μεγάροισι Κυτταίος Αἰήταο
 τεχνήεις Ἑφαιστος ἐμήσατο θέσκελα ἔργα·
 > **καὶ οἱ χαλκόποδας ταύρους κάμε**, χάλκεα δέ σφραον 230
 ἦν στόματ', ἐκ δὲ πυρὸς δεινὸν ἐλάσ ἀμπνεῖσκον·
 > **πρὸς δὲ καὶ** αὐτόγυον στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον
 ἤλασεν, Ἑλίῳ τίνων χάριν, ὅς ῥά μιν ἵπποισι
 δέξατο Φλεγραΐη κεκμηότα δημοτῆτι.
 > **ἔνθα δὲ καὶ** μέσσαυλος ἐλήλατο, > **τῆ δ'** ἐπὶ πολλαί 235
 δικλίδες εὐπηγεῖς θάλαμοί τ' ἔσαν ἔνθα καὶ ἔνθα·
 δαιδαλέη δ' αἴθουσα παρῆξ ἐκάτερθε τέτυκτο.
 > **λέχρισ δ'** αἰπύτεροι δόμοι ἔστασαν ἀμφοτέρωθεν·
 > **τῶν ἦτοι ἄλλον μὲν**, ὅτις καὶ ὑπείροχος ἦεν,
 κρείων Αἰήτης σὺν ἑῆ ναίεσκε δάμαρτι, 240
 > **ἄλλω δ'** Ἄψυρτος ναῖεν πάσι Αἰήταο
 (τὸν μὲν Καυκασίη νύμφη τέκεν Ἀστερόδεια
 πρὶν περ κουριδίην θέσθαι Εἰδυῖαν ἄκοιτιν,
 Τηθύος Ὠκεανοῦ τε πανοπλοτάτην γεγαυῖαν,
 καὶ μιν Κόλχων υἴες ἐπωνυμίην Φαέθοντα 245
 ἔκλεον, οὐνεκα πᾶσι μετέπρεπεν ἠιθέοισιν)·
 > **τοὺς δ'** ἔχον ἀμφίπολοί τε καὶ Αἰήταο θύγατρος
 ἄμφω, Χαλκίοπη Μήδειά τε. > **τῆ μὲν** ἄρ' οἴγε
 ἐκ θαλάμου θάλαμόνδε κασιγνήτην μετιοῦσαν·

> S'arrestarono all'ingresso, ammirando il cortile del re > e le grandi porte
 > e il rincorrersi delle colonne intorno alle mura > e il fregio di pietra posto
 al di sopra dei capitelli di bronzo, fastigio della casa. > Tranquilli varcarono
 la soglia: > presso di essa viti altissime prosperavano coi loro pergolati di
 pampini verdeggianti, > e ombreggiavano quattro fontane perenni, opera di
 Efesto. Latte e vino sgorgavano dalle prime due, mentre la terza versava
 olio dal fragrante profumo; l'ultima gettava acqua dalla cava roccia: acqua
 calda, dicono, nella stagione in cui tramontano le Pleiadi, e fredda come il
 ghiaccio al loro sorgere. Tali portenti aveva costruito l'ingegnoso Efesto nel
 palazzo di Eeta Citeo: > e aveva anche forgiato per lui dei tori dai piedi di
 bronzo, che dalle bronzee bocche soffiavano fuoco tremendo, > e inoltre un
 aratro – unico blocco di duro acciaio – come ringraziamento al Sole per
 averlo accolto sul suo carro quando fu sul punto di perire nella battaglia di
 Flegra. > Era lavorato a sbalzi anche il portone centrale, > e accanto a esso
 altre porte, doppie e ben fatte, immettevano nelle stanze da ambedue le
 parti, lungo il sontuoso porticato. > Sul lato trasversale ai portici, a destra e

a sinistra, sorgevano edifici più alti, > e nel più alto di tutti dimorava Eeta, il sovrano, insieme con la sua sposa, > mentre in un altro stava Assirto, figlio di Eeta: gli aveva dato la vita Asterodea, ninfa del Caucaso, prima che Eeta prendesse come sposa legittima Idia, l'ultima nata di Teti e Oceano. I figli dei Colchi erano soliti chiamarlo col nome di Fetonte poiché risplendeva al di sopra di tutti i coetanei. > Nelle altre dimore stavano, insieme con le ancelle, le due figlie di Eeta Calciope e Medea: > proprio Medea essi videro passare dalla sua stanza a quella della sorella.

Diversamente dalla descrizione del palazzo di Alcinoo nell'*Odissea*, qui le sequenze descrittive non iniziano con elementi ricorrenti e ripetitivi e non viene seguito uno schema cognitivamente funzionale per gli elementi da descrivere. Si menzionano prima il cortile, poi le porte e le colonne intorno alle mura, il fregio, i capitelli, si varca la soglia e sono descritte viti e pampini e poi fontane, poi i tori che soffiano fuoco, che non si sa con certezza dove siano (c'entrano poco col palazzo: sono nel campo di Ares, ma si saprà solo ai vv. 409-410), un aratro, poi si torna alla porta (quella centrale), poi altre porte che immettono in stanze, il porticato e poi gli edifici. Si alterna elemento naturale a elemento artificiale (*cortile* – porte – colonne – fregio – capitelli – viti – fontane – tori – aratro – porta – porte – porticato – edifici); si notano anomalie di ordine se si fosse seguito uno schema ordinato (*colonne* e *capitelli* sono disgiunti; le *porte* vengono riprese, i *tori* e l'*aratro* sono inseriti nel mezzo) e di grandezza se si fosse seguito uno schema dimensionale: il *cortile*, le *colonne*, etc. precedono dettagli più piccoli (p.es. *capitelli*, *porte*), ma questi precedono poi gli *edifici* che sono grandi e alti. Vi sono inoltre diversi termini astratti.

Ora si considerino un catalogo e una descrizione delle *Postomeriche*.

6.7 Il catalogo del cavallo

Postomeriche 12.306-335

> Τοὺς μοι νῦν καθ' ἕκαστον ἀνειρομένῳ κάφα, Μοῦσαι,
ἔσπεθ' ὅσοι κατέβησαν ἔσω πολυχανδέος ἵππου·

ὑμεῖτε γὰρ πᾶσάν μοι ἐνὶ φρεσὶ θήκατ' αἰοιδήν,
 πρὶν μοι <ἔτ' > ἀμφὶ παρειὰ κατακίδνασθαι ἵουλον,

310
 Κυρῶνης ἐν δαπέδοισι περικλυτὰ μῆλα νέμοντι
 τρεῖς τόσον Ἴρμου ἄπωθεν ὅσον βοόωντος ἀκοῦσαι,
 Ἄρτέμιδος περὶ νηὸν Ἐλευθερίῳ ἐνὶ κήπῳ,
 οὐρεὶ οὔτε λίην χθαμαλῶ οὔθ' ὑψόθι πολλῶ.

> **Πρῶτος μὲν κατέβαινε ἐς ἵππον κητώεστα**
υἱὸς Ἀχιλλῆος, > σὺν δ' ὁ κρατερός Μενέλαος

315
 > **ἠδ' Ὀδυσσεὺς > Σθένελός τε > καὶ ἀντίθεος Διομήδης·**
 > **βῆ δὲ Φιλοκτήτης τε > καὶ Ἄντικλος > ἠδὲ Μενεσθεύς,**
 > **σὺν δὲ Θόας ἐρίθυμος > ἰδὲ ξανθὸς Πολυποίτης,**
 > **Αἴας τ' > Εὐρύπυλός τε > καὶ ἰσόθεος Θρασυμήδης,**

320
 > **Μηριόνης τε > καὶ Ἴδομενεὺς ἀριδεικέτω ἄμφω·**
 > **σὺν δ' ἄρ' ἔμμελίης Ποδαλείριος > Εὐρύμαχός τε**
 > **Τεῦκρός τ' ἀντίθεος > καὶ Ἰάλμενος ὀβριμόθυμος,**
 > **Θάλπιος > Ἀμφίμαχός τε > μενεπτόλεμός τε Λεοντεύς·**
 > **σὺν δ' Εὐμηλος ἔβη θεοείκελος > Εὐρύαλός τε**

325
 > **Δημοφῶν τε > καὶ Ἀμφίλοχος > κρατερός τ' Ἀγαπήνωρ,**
 > **σὺν δ' Ἀκάμας τε > Μέγης τε > κραταιοῦ Φυλῆος υἱός·**
 > **ἄλλοι δ' αὖ κατέβαινον ὅσοι ἔσαν ἔξοχ' ἄριστοι,**
 ὅσσοι χάνδανε ἵππος εὐξοος ἐντὸς ἑέργειν.

> **Ἐν δὲ σφιν πύματος κατεβήετο δῖος Ἐπειὸς**
 ὅς ῥα καὶ ἵππον ἔτευξεν· ἐπίστατο δ' ᾧ ἐνὶ θυμῷ

330
 ἡμὲν ἀνωίξει κείνου πτύχας ἠδ' ἐπερεῖται·
 τοῦνεκα δὴ πάντων βῆ δεύτατος. Εἶρκε δ' εἶσω
 κλίμακας ἧε ἀνέβησαν· ὁ δ' αὖ μάλα πάντ' ἐπερεΐσας
 αὐτοῦ παρ κληῖδι καθέζετο· τοὶ δὲ σιωπῇ
 πάντες ἔσαν μεσσηγυὸς ὁμῶς νίκης καὶ ὀλέθρου.

335

> Ma ora, o Muse, ve ne prego, con chiarezza uno a uno ditemi quanti entrarono dentro l'ampio cavallo; voi infatti a me nel petto avete posto ogni canto, prima ancora che sulle guance la barba si spargesse, quando nei campi di Smirne pascevo greggi scelte, lontano da Ermo tre volte quanto basta a udire uno che gridi, presso il tempio di Artemide nel giardino Eleuterio, su un monte né troppo basso né molto alto. > Il primo a entrare nell'ingente cavallo è il figlio di Achille; > dietro a lui il forte Menelao, > Odisseo, > Stenelo > e Diomede simile agli dei. > Vi entrano poi Filottete, > Anticlo > e Menesteo, > e con essi il magnanimo Toante > e il biondo Polipete, > Aiace, > Euripilo > e il divino Trasimede, > Merione > e Idomeneo, ambedue molto illustri. > E ancora il bellicoso Podalirio > ed Eurimaco, > Teucro divino > e il molto possente Ialmeno, > Talpio, >

Amfimaco > e Leonteo ben saldo nella battaglia. > Quindi vi salgono Eumelo simile agli dei > ed Eurialo, > Demofonte, > Amfiloco > e il forte Agapenore, > insieme ad Acamante, > a Megete > e al figlio del forte Fileo. > Anche altri vi entrarono, quanti erano di gran lunga i migliori, tutti quelli che il ben costruito cavallo fu capace di accogliere. > Ultimo tra essi salì il divino Epeo, lo stesso che aveva costruito il cavallo; egli sapeva in cuor suo come aprire i recessi del cavallo, e come chiuderli. Per questo entrò dietro a tutti gli altri; tirò dentro, inoltre, la scala con la quale gli eroi erano saliti. Epeo dunque chiuse bene il tutto e sedette lì presso la porta chiusa; in silenzio intanto se ne stavano tutti, sulla strada a mezzo tra la vittoria e la sciagura.

Il catalogo è brevissimo e scarno, contiene solo nomi e nemmeno tutti poiché al v. 327 si racconta che anche 'altri' entrarono nel cavallo. Non vi sono sequenze compatte e schematiche per ogni guerriero. È un catalogo assai diverso dal catalogo delle navi di B. Il narratore indugia su suoi dettagli autobiografici più che sui guerrieri.

6.8 *Lo scudo di Achille*

Postomeriche 5.1-101

> Ἄλλ' ὅτε δὴ πολλοὶ μὲν ἀπηνύσθησαν ἄεθλοι,
 δὴ τότε Ἀχιλλῆος μεγαλήτορος ἄμβροτα τεύχη
 θῆκεν ἐνὶ μέσσοισι θεὰ Θέτις. Ἀμφὶ δὲ πάντη
 δαΐδαλα μαρμαίρεσκεν ὅσα χθένος Ἥφαιστοιο
 ἀμφὶ κάκος ποίησε θρασύφρονος Αἰακίδαο. 5

> **Πρῶτα μὲν** εὖ ἤσκητο θεοκμήτῳ ἐπὶ ἔργῳ
 οὐρανὸς ἠδ' αἰθήρ· γαίη δ' ἅμα κεῖτο θάλασσα.
 > **Ἐν δ'** ἄνεμοι νεφέλαι τε κελήνη τ' ἠέλιός τε
 κεκριμέν' ἄλλυδις ἄλλα· > **τέτυκτο δὲ** τείρεα πάντα
 ὀππόσα δινήεντα κατ' οὐρανὸν ἀμφιφέρονται. 10

> **Τῶν δ'** ἄρ' ὁμῶς ὑπένερθεν ἀπειρέσιος κέχυτ' ἀήρ·
 ἐν τῇ δ' ὄρνιθεσσι τανυχειλέεσσι ἀμφοποτῶντο·
 φαίης κε ζῶντας ἅμα πνοιῆσι φέρεσθαι.
 > **Τηθὺς δ'** ἀμφετέτυκτο καὶ Ὠκεανοῦ βαθὺν χεῦμα·
 τῶν δ' ἄφαρ ἐξεχέοντο ῥοαὶ ποταμῶν ἀλεγεινῶν 15
 κυκλόθεν ἄλλυδις ἄλλη ἐλιττομένων διὰ γαίης.
 > **Ἀμφὶ δ'** ἄρ' εὖ ἤσκητο κατ' οὐρεσσι μακρὰ λέοντες
 κερδαλέοι καὶ θῶες ἀναιδέες· ἐν δ' ἀλεγειναὶ
 ἄρκτοι πορδάλιές τε· κύες δ' ἅμα τοῖσι πέλοντο

ὄβριμοι ἀλγινόνοντας ὑπὸ βλοσυρῆσι γένυσι θήγοντες καναχηδὸν ἐκτυπέοντας ὀδόντας.	20
> Ἐν δ' ἀγρόται μετόπισθε κυνῶν μένος ἰθύοντες, ἄλλοι δ' αὖ λάεσσι καὶ αἰγανέησι θοῆσι βάλλοντες πονέοντο καταντίον, ὡς ἔτεόν περ.	
> Ἐν δ' ἄρα καὶ πόλεμοι φθισήγορες, ἐν δὲ κυδοιμοὶ ἀργαλέοι ἐνέκειντο. Περικτείνοντο δὲ λαοὶ μίγδα θοοῖς ἵπποισι· πέδον δ' ἅπαν αἵματι πολλῶ δευομένῳ ἦικτο κατ' ἀσπίδος ἀκαμάτοιο.	25
> Ἐν δὲ Φόβος καὶ Δεῖμος ἔσαν στονόεσσά τ' Ἐνυώ, αἵματι λευγαλέῳ πεπαλαγμένοι ἄψα πάντα·	30
> ἐν δ' Ἔρις οὐλομένη καὶ Ἐριννύες ὄβριμόθυμοι, ἧ μὲν ἐποτρύνουσα ποτὶ κλόνον ἄσχετον ἄνδρα ἐλθέμεν, αἱ δ' ὀλοοῖο πυρὸς πνεύουσαι αὐτμήν.	
> Ἀμφὶ δὲ Κῆρες ἔθνον ἀμείλιχοι, ἐν δ' ἄρα τῆσι φοῖτα λευγαλέου Θανάτου μένος· ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῶ Ἵρμῖναι ἐνέκειντο δυσηχέες, ὧν περὶ πάντων ἐκ μελέων εἰς οὐδας ἀπέρρεεν αἷμα καὶ ἰδρώς.	35
> Ἐν δ' ἄρα Γοργόνες ἔσκον ἀναιδέες· ἀμφὶ δ' ἄρα σφι μερδαλέοι πεπόνηντο περὶ πλοχμοῖσι δράκοντες αἰνὸν λιχμῶντες. Ἀπειρέσιον δ' ἄρα θαῦμα	40
δαίδαλα κεῖνα πέλοντο μέγ' ἀνδράσι δεῖμα φέροντα, οὔνεκ' ἔσαν ζωοῖσιν εἰκότα κινυμένοισι.	
> Καὶ τὰ μὲν ἄρ' πολέμοιο τεράτα πάντα τέτυκτο·	
> εἰρήνης δ' ἀπάνευθεν ἔσαν περικαλλέα ἔργα.	
> Ἀμφὶ δὲ μυρία φῦλα πολυτλήτων ἀνθρώπων	45
ἄστεα καλὰ νέμοντο· Δίκη δ' ἐπεδέρκετο πάντα· ἄλλοι δ' ἄλλ' ἐπὶ ἔργα χέρας φέρον· ἀμφὶ δ' ἄλωαι καρποῖσι βρῖθοντο· μέλαινα δὲ γαῖα τεθήλει.	
> Αἰπότατον δ' ἐτέτυκτο θεοκμήτῳ ἐπὶ ἔργῳ καὶ τρηχὺ ζαθέης Ἀρετῆς ὄρος· ἐν δὲ καὶ αὐτῇ	50
εἰστήκει φοίνικος ἐπεμβεβαῦτα κατ' ἄκρης ὑψηλῆ φάουσα πρὸς οὐρανόν. Ἀμφὶ δὲ πάντη ἀτραπιτοὶ θαμέεσσι διειργόμεναι σκολόπεσσι ἀνθρώπων ἀπέρυκον ἐν πάτον, οὔνεκα πολλοὶ	55
εἰσopicw χάζοντο τεθηπότες αἰπὰ κέλευθα, παῦροι δ' ἱερὸν οἶμον ἀνήιον ἰδρῶντες.	
> Ἐν δ' ἔσαν ἀμητῆρες ἀνὰ πλατὺν ὄγμον ἰόντες, σπεύδοντες δρεπάνησι νεήκεσι, τῶν δ' ὑπὸ χερσὶν ἦντο λήιον αἶον· ἐφεσπόμενοι δ' ἔσαν ἄλλοι	58a
πολλοὶ ἀμαλλοδετῆρες· ἀέξετο δ' ἐς μέγα ἔργον.	
> Ἐν δὲ βόες ζεύγλησιν ὑπ' αὐχένας αἰὲν ἔχοντες,	60
οἱ μὲν ἀπήνας εἴλκον ἐυσταχύεσσι ἀμάλλαις βριθομένας, οἱ δ' αὖτις ἀροτρεύεσκον ἀρούρας, τῶν δὲ πέδον μετόπισθε μελαίνετο· τοῖ δ' ἐφέποντο αἰζηροὶ μετὰ τοῖσι βοοσκόα κέντρα φέροντες	
χερσὶν ἀμοιβαδίης· ἀνεφαίνετο δ' ἄσπετον ἔργον.	65

> Ἐν δ' αὐλοὶ κιθάραι τε παρ' εἰλαπίνῃσι πέλοντο·
 ἐν δὲ χοροὶ ἴσταντο νέων παρὰ ποσσὶ γυναικῶν·
 αἱ δ' ἄρ' ἔσαν ζωῆσιν ἀλίγκια ποιπνύουσαι.

> Ἄγχι δ' ἄρ' ὀρχηθμοῦ τε καὶ εὐφροσύνης ἐρατεινῆς
 ἀφρὸν ἔτ' ἀμφὶ κόμησιν ἔχουσ' ἀνεδύετο πόντου 70
 Κύπρις εὐετέφανος (τὴν δ' Ἴμερος ἀμφεποτᾶτο),
 μειδιῶσ' ἐρατεινὰ σὺν ἠγκόμοις Χαρίτεσσιν.

> Ἐν δ' ἄρ' ἔσαν Νηρῆος ὑπερθύμοιο θύγατραι
 ἐξ ἀλὸς εὐρυπόροιο κασιγνήτην ἀνάγουσαι 75
 ἐς γάμον Αἰακίδαο δαΐφρονος. Ἀμφὶ δὲ πάντες
 ἀθάνατοι δαίνυντο μακρὴν ἀνὰ Πηλίου ἄκρην·

> ἀμφὶ δ' ἄρ' ὕδρηλοί τε καὶ εὐθαλέες λειμῶνες
 ἔσκον, ἀπειρεσίοις κεκασμένοι ἄνθεσι ποίης,
 ἄλσεά τε κρῆναί τε διειδέες ὕδατι καλῶ.

> Νῆες δὲ στονόεσσαι ὑπὲρ πόντοιο φέροντο, 80
 αἱ μὲν ἄρ' ἐσσύμεναι ἐπικάρσιαι, αἱ δὲ κατ' ἰθὺ
 νιόμεναι· περὶ δέ σφιν ἀέξετο κῦμα ἀλεγεινὸν
 ὀρνύμενον. Ναῦται δὲ τεθηπότες ἄλλοθεν ἄλλοι
 ἐσσυμέναι φοβέοντο καταιγίδας, ὡς ἐτεὸν περ,
 λαίφεα λεύκ' ἐρύοντες, ἴν' ἐκ θανάτοιο φύγωσιν· 85
 οἱ δ' ἔζοντ' ἐπ' ἐρετμὰ πονεύμενοι· ἀμφὶ δὲ νηυσὶ
 πυκνὸν ἐρεσσομένησιν μέλας λευκαίνετο πόντος.

> Τοῖς δ' ἐπὶ μειδιῶσιν κήτεσιν εἰναλίοισιν
 ἦε κητ' Ἐννοσίγαιος· ἀελλόποδες δὲ μιν ἵπποι,
 ὡς ἐτεὸν, σπεύδοντες ὑπὲρ πόντοιο φέρεσκον 90
 χροσεῖη μάστιγι πεπληγότες· ἀμφὶ δὲ κῦμα
 στόρνυτ' ἐπεσσυμένων, ὁμαλὴ δ' ἄρα πρόσθε γαλήνη
 ἔπλετο. > Τοῖς δ' ἐκάτερθεν ἀολλέες ἀμφὶς ἄνακτα
 ἀγρόμενοι δελφῖνες ἀπειρέσιον κεχάροντο
 αἰνόντες βασιλῆα· κατ' ἠερόεν δ' ἀλὸς οἶδμα 95
 νηχομένοισι εἶδοντο καὶ ἀργύρεοί περ ἐόντες.

> Ἄλλα δὲ μυρία κεῖτο κατ' ἀσπίδα τεχνηέντως
 χερσὶν ὑπ' ἀθανάτης πυκινόφρονος Ἥφαιστοιο.

> Πάντα δ' ἄρ' ἐστεφάνωτο βαθὺς ῥόος Ὠκεανοῖο,
 οὐνεκ' ἔην ἔκτοσθε κατ' ἄντυγος, ἧ ἔνι πᾶσα 100
 ἀσπίς ἐνεστήρικτο, δέδεντο δὲ δαίδαλα πάντα.

> Ma quando le numerose gare furono terminate, allora le armi immortali del magnanimo Achille collocò nel mezzo degli eroi la dea Teti. Tutto intorno mandavano bagliori i ceselli, quanti l'ingegnoso Efesto aveva fatti sullo scudo del magnanimo Eacide. > In primo luogo, bene effigiati, erano nell'opera divina il cielo e l'etere; e insieme alla terra si vedeva il mare. > V'erano poi anche i venti e le nubi, la luna e il sole, ben sistemati qua e là; > v'erano scolpiti anche gli astri tutti, quanti per l'instabile volta celeste si

aggirano. > Al di sopra di questi poi si estendeva lo spazio, immenso; nel quale svolazzavano uccelli dai lunghi becchi: *avresti detto che si librassero vivi tra i soffi dei venti!* > Intorno erano effigiati Teti e il gorgo profondo di Oceano, dai quali sgorgavano veloci le correnti dei fiumi vorticosi, che si volgevano in cerchio uno qua, l'altro là sulla terra. > Intorno si vedevano, scolpiti ad arte, su alti monti leoni tremendi e impudenti sciacalli; c'erano anche feroci orse e pantere, e cinghiali insieme a queste, spaventosi, che di sotto alle possenti mascelle affilavano le poderose zanne risuonanti ad arte con grande stridore. > V'erano anche dei cacciatori che spingevano dietro a quelli i cani smaniosi, mentre altri con sassi e agili giavellotti si davano da fare a colpirli di fronte, *come avviene nella realtà.* > Si vedevano anche battaglie cruente, e poi zuffe tremende c'erano: le genti perivano mescolate ai veloci destrieri; tutta la piana somigliava a campo bagnato di molto sangue, lì sul saldo scudo. > V'erano ancora Fobo e Deimo, e la luttuosa Eniò, sporchi di sangue funesto nelle membra tutte. > E c'erano Eris pernicioso e le feroci Erinni, l'una che incitava gli uomini a recarsi alla zuffa violenta, le altre spiranti la vampa del fuoco rovinoso. > Intorno le Chere si aggiravano implacabili e con esse avanzava lo spirito violento di Tanatos, e intorno a esso si volgevano orrende le Pugne, dalle quali, ovunque, dalle membra, scorreva al suolo sangue misto a sudore. > C'erano anche le Gorgoni, sfrontate: intorno a esse, sui riccioli, tremende serpi erano scolpite, in atto di vibrare orrendamente la lingua. *Grande meraviglia costituivano quei ceselli, che grande spavento erano per gli uomini, poiché erano molto simili ad animali in movimento.* > Tutte queste erano le immagini spaventose della guerra. > Ma più in là c'erano le stupende opere di pace. > Tutto intorno innumerevoli stirpi di uomini, abituati alle fatiche, abitavano belle città, e Dike vegliava su tutto: chi a un'opera chi a un'altra erano intenti; qua e là vigneti carichi dei loro frutti; la scura terra era tutta germogli. > Molto in alto, sullo scudo fatto dal dio era scolpito anche l'impervio monte della Santa Virtù, e la dea stessa era lì, sistemata in cima a un palmizio, eccelsa, che quasi toccava il cielo. Intorno, da ogni parte, strade sbarrate da frequenti massi rendevano poco agevole la via alla gente,

onde in molti tornavano indietro, smarriti dinanzi all'ardua salita, laddove pochi riuscivano a salire la sacra via, con sudore. > Ecco poi i mietitori che avanzano in larga schiera: hanno fretta con le loro falci appena affilate, e sotto le mani loro le messi mature cadono; dietro a essi molti altri a legare i covoni: il lavoro era a buon punto. > V'erano poi anche dei buoi, tutti col collo nel giogo: gli uni tiravano i carri pieni dei fasci di spighe; altri viceversa aravano la terra, e dietro a essi il campo diventava scuro; seguivano dei garzoni che portavano i pungoli e spronavano i buoi a turno con le mani: era chiaro il grande lavoro dell'artefice. > C'erano anche flauti e cetre in presenza di un banchetto, e c'era un coro di giovani donne dietro a quelli, *e apparivano, esse, molto simili a esseri viventi nei movimenti.* > Non lontano dalla danza e dall'amabile convito sorgeva dal mare, con ancora la spuma tra i capelli, Cipride dalla bella corona, ed Eros le volava intorno sorridendo amabilmente insieme con le Cariti dalle belle chiome. > V'erano anche le figlie del magnanimo Nereo nell'atto di condurre su dal profondo del vasto mare la sorella alle nozze col bellicoso Eacide. Qua e là tutti gli immortali banchettavano sopra l'alta cima del Pelio, > e intorno rugiadosi prati, e rigogliosi, si vedevano, punteggiati da innumerevoli fiori di campo, e ancora boschi e fonti trasparenti d'acqua pura. > E navi avanzavano su mare minaccioso: alcune si affrettavano obliquamente, altre correttamente procedevano; e intorno a esse cresceva l'onda funesta e si agitava. I marinai costernati, qua e là, timorosi della tempesta imminente, *come avviene nella realtà*, abbassavano le candide vele, onde sfuggire alla morte; altri sedevano intenti a remare; e intorno alle navi, sospinte dai frequenti colpi di remi, il mare scuro diveniva bianco. > In atto di sorridere ai marinai, in mezzo a mostri marini, era scolpito Poseidone: cavalli veloci al pari delle tempeste – *sembravano veri* – si affrettavano a portarlo sul mare stimolati dalla sua frusta aurea; intorno a essi i flutti si spianano, mentre avanzano, e tranquilla bonaccia si fa loro davanti. > Attorno al loro signore, dalle due parti, in gran numero adunatisi, i delfini mostravano grande gioia facendo festa al loro re: *sulla nera onda del mare sembravano nuotare per davvero; eppure erano fatti d'argento!* > Ma innumerevoli altre opere si vedevano sullo scudo, fatte

con arte dalle mani divine dell'espertissimo Efesto. > Il tutto era incorniciato dal profondo gorgo di Oceano, che era esternamente, lungo l'orlo ricurvo, dal quale l'intero scudo riceveva saldezza, e ogni opera era racchiusa.

Quinto Smirneo sembra avere ben presente lo scudo di Achille descritto nell'*Iliade*, ma, pur riprendendo qualche caratteristica della descrizione omerica, varia moltissimo. Vi sono infatti tantissime raffigurazioni del tutto assenti in Σ , vi sono moltissimi commenti del narratore sul realismo dello scudo. Sebbene l'inizio di numerose sequenze sia marcato da ἐν δέ, come avviene in Apollonio Rodio anche qui i versi narrativi si distribuiscono in sezioni brevissime e raccontano ben poco: non vi sono infatti vere e proprie narrazioni come nell'*Iliade*. Anche in questo caso è sufficiente un confronto con Σ per notare una grande differenza: nello scudo delle *Postomeriche* la narrazione ha la sola funzione di impreziosire la descrizione stessa.

6.9 Conclusioni

Le descrizioni di *Iliade* e *Odissea* sono molto diverse da quelle di *Argonautiche* e *Postomeriche*. Nei poemi omerici v'è una notevole schematicità e semplicità (come nel Catalogo delle navi o nella descrizione del palazzo di Alcino) e vi sono sezioni narrative lunghe, che raccontano storie (come nello scudo di Achille). L'ordine, la schematicità, le narrazioni sono cognitivamente funzionali quando si descrive: agevolano il lavoro della *working memory*. Tali caratteristiche sono invece assenti nei poemi di Apollonio Rodio e Quinto Smirneo: essi cercano di riprenderle, ma non riescono a riprodurle non avendone la necessità e nemmeno la possibilità. Nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche* la ripresa di caratteristiche omeriche non è tale da poter avere alcuna funzione cognitiva, ha bensì la funzione di impreziosire la descrizione.

7. SINTASSI

In questo capitolo saranno brevemente trattati aspetti quali presenza di paratassi e ipotassi nei poemi epici considerati, frequenza degli elementi di coesione quali particelle o congiunzioni e presenza di unità di significato che potrebbero risalire a originarie *idea units* e *intonation units*⁶⁸¹.

7.1 Paratassi

Nel linguaggio parlato la paratassi domina sull'ipotassi e così avviene anche nell'*Illiade* e nell'*Odissea*, diversamente da *Argonautiche* e *Postomeriche* in cui invece vi è un maggiore uso dell'ipotassi⁶⁸².

Poiché la cosa non è certo nuova e si può ben constatare da sé leggendo anche pochi versi di ciascun poema, mi sono limitata ad analizzare dei brani prevalentemente paratattici in tutti e quattro i poemi per vedere se anche in tal caso vi sono differenze ed è presente l'ipotassi. Si tratta di brani particolarmente movimentati, brani di battaglia in cui per riprodurre la frenesia e la concitazione è utile mantenere brevità e paratassi.

Π 335-350

Πηνέλεωσ δὲ Λύκων τε συνέδραμον· ἔγχεσι μὲν γὰρ 335
ἤμβροτον ἀλλήλων, μέλεον δ' ἠκόντισαν ἄμφω·
τῷ δ' αὖτις ξιφέεσσι συνέδραμον. ἔνθα Λύκων μὲν
ἵπποκόμου κόρυθος φάλον ἤλασεν, ἀμφὶ δὲ καυλὸν
φάσγανον ἐρραΐσθη· ὃ δ' ὑπ' οὐατος ἀχένα θεΐνε
Πηνέλεωσ, πᾶν δ' εἶω ἔδω ξίφος, ἔσχεθε δ' οἶον 340
δέρμα, παρηέρθη δὲ κάρη, ὑπέλυντο δὲ γυῖα.
Μηριόνης δ' Ἀκάμαντα κιχεῖς ποτὶ καρπαλίμοι
νύξ' ἵππων ἐπιβηρόμενον κατὰ δεξιὸν ὄμον·
ἤριπε δ' ἐξ ὀρέων, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς.
Ἴδομενεὺς δ' Ἐρύμαντα κατὰ στόμα νηλεῖ χαλκῷ 345
νύξε· τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ χάλκεον ἐξέπερρησε

⁶⁸¹ Cf. Slings 1999, p. 73: «Speech and text differ in many ways, but maybe the most important one is their linguistic structure. Speech is a mode of expression in which the central element is the intonation unit: a speaker organises his information in small chunks, and every new chunk is simply added to the previous one. In any language, not just in ancient Greek, *parataxis* is typical of spoken utterances, and subordinate clauses are rare. By contrast, text is a mode of expression in which the central unit is the sentence: the writer organises his information around a central syntactic unit (the main clause), and is at liberty to add background information in subsidiary units (subordinate clauses)».

⁶⁸² Cf. Bakker 1995, p. 113: «Oral composition is not a matter of formulaic fixity for its own sake but a special kind of language».

νέρθεν ὑπ' ἐγκεφάλιοι, κέασσε δ' ἄρ' ὄστέα λευκά·
 ἔκ δ' ἐτίναχθεν ὀδόντες, ἐνέπλησθεν δέ οἱ ἄμφω
 αἵματος ὀφθαλμοί· τὸ δ' ἀνὰ στόμα καὶ κατὰ ῥῖνας
 προῆσε χανών· θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψε. 350

Battaglia fra Achei e Troiani.

Peneleo e Licone si corsero addosso: ma con le lance si mancarono l'un
 l'altro; entrambi tirarono invano. Con le spade ancora si corsero addosso, e
 Licone colpì il cimiero dell'elmo chiomato, ma presso l'elsa la spada si
 ruppe, sotto l'orecchio al collo colpì Peneleo, tutta vi immerse la spada,
 soltanto la pelle teneva ancora. Il capo ciondolò da una parte, le membra si
 sciolsero. Merione, *raggiunto Acamante coi piedi veloci mentre balzava sul*
cocchio, lo ferì sulla spalla destra. Cadde dal cocchio: sugli occhi gli si
 versò molta nebbia. Idomeneo col bronzo spietato Erimante nella bocca ferì:
 dritta corse la lancia attraverso la bocca, fin dentro, sotto il cervello, sfondò
 le ossa bianche. I denti schizzarono fuori, gli si riempirono entrambi gli
 occhi di sangue, e dalla bocca e per le narici lo soffiò a bocca aperta: nera
 nube di morte lo avvolse.

L'ipotassi, sottolineata nel testo greco e resa in corsivo nella traduzione, è
 scarsissima, quasi inesistente.

χ 271-286

τοὶ δ' ἄρ' ἐπήϊξαν, νεκύων δ' ἐξ ἔγχε' ἔλοντο.
 αὐτίκ δὲ μνηστῆρες ἀκόντισαν ὄξεα δοῦρα
 ἰέμενοι· τὰ δὲ πολλὰ ἐτόκια θῆκεν Ἀθήνη.
 τῶν ἄλλος μὲν σταθμὸν εὐσταθέος μεγάροιο
 βεβλήκειν, ἄλλος δὲ θύρην πυκινῶς ἀραρυῖαν· 275
 ἄλλου δ' ἐν τοίχῳ μελίη πέσε χαλκοβάρεια.
 Ἀμφιμέδων δ' ἄρα Τηλέμαχον βάλε χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ
 λίγδην, ἄκρον δὲ ῥινὸν δηλήσατο χαλκός.
 Κτήριππος δ' Εὐμαῖον ὑπὲρ κάκος ἔγχει μακρῷ
 ὄμον ἐπέγραψεν· τὸ δ' ὑπέρπτατο, πίπτε δ' ἔραζε. 280
 τοὶ δ' αὐτ' ἀμφ' Ὀδυσῆα δαΐφρονα ποικιλομήτην
 μνηστῆρων ἐς ὄμιλον ἀκόντισαν ὄξεα δοῦρα.
 ἔνθ' αὐτ' Εὐρυδάμαντα βάλε πτολίπορθος Ὀδυσσεύς,
 Ἀμφιμέδοντα δὲ Τηλέμαχος, Πόλυβον δὲ κυβώτης·
 Κτήριππον δ' ἄρ' ἔπειτα βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ 285
 βεβλήκει πρὸς κτήθος, ἐπευχόμενος δὲ προσηύδα

Battaglia fra Odisseo e i pretendenti.

Ma gli altri avanti balzarono, dai morti le aste strapparono. Di nuovo i pretendenti scagliarono le aste acute, *bramosi*; ma i colpi in gran parte rese inutili Atena. Uno il pilastro della sala massiccia colpì, un altro la porta saldamente commessa; il faggio greve di bronzo d'un terzo piombò contro il muro: Anfimedonte colpì Telemaco alla mano, sul polso, di striscio, il bronzo stracciò appena la pelle. E Ctesippo sopra lo scudo con l'asta lunga sfiorò Eumeo sulla spalla: sorvolò il dardo e cadde per terra. Ancora i compagni di Odisseo cuore ardente, accorto pensiero, tra il folto dei pretendenti scagliarono le aste acute. E Odisseo distruttore di rocche uccise Euridamante, Telemaco Anfimedonte, il porcaio Polibo e il mandriano di vacche colpì Ctesippo al petto, e diceva *gloriandosi...*

Anche nel brano dell'*Odissea* l'ipotassi quasi non esiste.

Argonautiche 1.1025-1040

<p>Τῷ καὶ τεύχεα δύντες ἐπὶ σφίσι χεῖρας ἄειραν. cùn δ' ἔλασαν μελίας τε καὶ ἀσπίδας ἀλλήλοισιν, ὀξεῖη ἵκελοι ῥιπῆ πυρός, ἢ τ' ἐνὶ θάμνοισι <u>αὐαλέοισι πεσοῦσα κορούσεται</u>· ἐν δὲ κυδοιμός δεινός τε ζαμενής τε Δολιονίῳ πέεε δῆμῳ. οὐδ' ὄγε δηιοτῆτος ὑπὲρ μόρον αὐτίς ἔμελλεν οἴκαδε νυμφιδίους θαλάμους καὶ λέκτρον ἰκέσθαι, ἀλλὰ μιν Αἰκονίδης, τετραμμένον ἰθὺς ἑοῖο, πλῆξεν ἐπαίξας στήθος μέσον, ἀμφὶ δὲ δουρί ὀστέον ἐρραίσθη· ὁ δ' ἐνὶ ψαμάθοισιν ἐλυσθείς μοῖραν ἀνέπλησεν. τὴν γὰρ θέμις οὐποτ' ἀλύξαι θνητοῖσιν, πάντη δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος· <u>ὣς τόν, οἰόμενόν που ἀδευκέος ἔκτοθεν ἄτης</u> <u>εἶναι ἀριετῆων</u>, αὐτῇ ὑπὸ νυκτὶ πέδησεν <u>μαρνάμενον κείνοισι</u>. πολεῖς δ' ἐπαρηγόνες ἄλλοι ἔκταθεν· Ἡρακλῆς μὲν ἐνήρατο Τηλεκλῆα</p>	<p>1025</p> <p>1030</p> <p>1035</p> <p>1040</p>
--	---

Battaglia fra Argonauti e Dolioni.

Una volta indossate le armi, li attaccarono. Incrociarono le lance e gli scudi gli uni contro gli altri, simili a un rabbioso uragano di fiamma *che si leva dai cespugli inariditi*. Violento e terribile, l'impeto del combattimento si abbatté sulla schiera dei Dolioni, e neppure il loro re poté sfuggire al suo destino e tornare a casa dalla battaglia, al talamo e al letto della sposa. Lo vide l'Esonide *mentre attaccava dritto contro di lui*, e *slanciatosi* lo colpì in

pieno petto: si spezzò l'osso sotto la lancia, e Cizico rotolò nella sabbia *compiendo il suo destino, quello a cui i mortali non possono sfuggire, rete immensa che li chiude da ogni parte*: così Cizico, *che si credeva salvo da ogni atroce rovina portata dagli eroi*, fu preso nelle sue maglie quella stessa notte, *combattendo contro di loro*. Molti altri perirono *mentre lo difendevano*: Eracle uccise Telecle...

Rispetto a *Iliade* e *Odissea*, qui l'ipotassi ha un peso piuttosto rilevante. Sembra che l'autore, sebbene sappia come funzionino le battaglie nei poemi omerici, non riesca a fare a meno di usare l'ipotassi. Che l'ipotassi sia voluta o meno non importa, l'importante è constatarne la notevole presenza anche in un brano in cui potrebbe essere invece assente o quasi nulla.

Postomeriche 1.260-275

Ἄλκιβίης δ' ἄρα Τυδείδης καὶ Δηριμαχείης	260
ἄμφω κρατ' ἀπέκοψε cὺν ἀνχέειν ἄχρως ἐπ' ὄμοις	
ἄορι λευγαλέῳ· ταὶ δ' ἦν τε πόρτιες ἄμφω	
κάππεσον, ἅς τ' αἰζήδ' ἄφαρ ψυχῆς ἀπαμέρη	
κόψας ἀνχενίουσ ἐτιβαρῶ βουπλήγι τένοντας·	
ὣς αἶ Τυδείδαο πέσον παλάμηρι δαμεῖσαι	265
Τρώων ἄμ πεδίον σφετέρων ἀπὸ νόσφι καρῆνων.	
Τῆσι δ' ἐπὶ Σθενέλοσ κρατερόν κατέπεφνε Κάβειρον	
ὃς κίεν ἐκ Σηετοῖο λιλαιόμενος πολεμίζειν	
Ἄργείοισι, οὐδ' αὖτις ἔην νοστήσατο πάτρην.	
Τοῦ δὲ Πάρισ κραδίην ἐχολώσατο δηωθέντος	270
καὶ ῥ' ἔβαλε Σθενέλοιο καταντίον· οὐδ' ἄρα τόν γε	
οὔτασεν ἐλδόμενός περ, ἀπεπλάγχθη γὰρ οἰετὸς	
ἄλλη, ὅπη μιν Κῆρος ἀμείλιχοι ἰθύνεσκον·	
κτείνε δ' ἄρ' ἐσσυμένως Εὐήνορα χαλκεομίτρον	
ὃς ῥ' ἐκ Δουλιχίου κίεν Τρώεσσι μάχεσθαι.	275

Battaglia fra Achei e Amazzoni.

Ad Alcibia e Derimachia, invece, fu il Tidide a tagliare le teste: coi colli giù fino alle spalle, con la spada mortale. Le due così come giovenche caddero, *che robusto giovane privi d'un colpo della vita, tagliando con la scure possente i nervi del collo*. Così esse caddero, *dome sotto le mani del Tidide*, per la piana di Troia, lontano dalle loro teste. Poi Stenelo uccise il valoroso Cabeiro, *che era giunto da Sesto, desiderando combattere contro gli Argivi*; ma non tornò indietro alla terra partia. *Lui morto, arse d'ira*

Paride nel petto, e prese la mira su Stenelo; ma non gli riuscì di colpirlo, *sebbene si sforzasse*: il dardo volò via altrove, *nel posto in cui alle Chere piacque mandarlo*. Uccise sul colpo Evenore dal bronzeo balteo, *che era venuto da Dulichio a combattere i Troiani*.

Anche in Quinto Smirneo si nota la stessa tendenza a usare l'ipotassi di Apollonio Rodio: impiego di relative e impiego di verbi subordinanti.

7.2 Coesione

Nel *linguaggio parlato* v'è una percentuale maggiore di giuntivi rispetto al *linguaggio scritto*⁶⁸³.

Di seguito sono stati sottolineati i giuntivi μέν e δέ presenti nei brani sopra riportati ai fini di verificarne la frequenza. Essendo tutti e quattro dei brani paratattici, potrebbero avere un numero simile di tali particelle. I giuntivi μέν e δέ sono fra i più importanti in greco, segnano la progressione del discorso e vengono spesso accostati a καί, anche se il loro significato è più ricco e vario⁶⁸⁴.

Π 335-350

Πηνέλεως δὲ Λύκων τε συνέδραμον· ἔγχεσι μὲν γὰρ ἤμβροτον ἀλλήλων, μέλεον δ' ἠκόντισαν ἄμφω· τὰ δ' αὖτις ξιφέεσσι συνέδραμον. ἔνθα Λύκων μὲν ἵπποκόμου κόρυθος φάλον ἤλασεν, ἀμφὶ δὲ καυλὸν φάσγανον ἐρραΐσθη· ὃ δ' ὑπ' οὐατος αὐχένα θεΐνε	335
Πηνέλεως, πᾶν δ' εἶσω ἔδου ξίφος, ἔσχεθε δ' οἶον δέρμα, παρηέρθη δὲ κάρη, ὑπέλυντο δὲ γυῖα. Μηριόνης δ' Ἀκάμαντα κιχεῖς ποτὶ καρπαλίμοις νύξ' ἵππων ἐπιβηρόμενον κατὰ δεξιὸν ὦμον· ἦριπε δ' ἐξ ὀρέων, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς.	340
Ἴδομενεὺς δ' Ἐρύμαντα κατὰ στόμα νηλεῖ χαλκῷ νύξε· τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ χάλκρον ἐξεπέρησε νέσθην ὑπ' ἐγκεφάλιοιο, κέασσε δ' ἄρ' ὄστέα λευκά·	345

⁶⁸³ Cf. Bozzone 2005, p. 54: «Paradossalmente potremmo tentare un criterio di oralità senza l'utilizzo di formule, con la sola frequenza dei giuntivi. Nello scritto questi diminuiscono drasticamente, per due motivi: a) lo scritto riduce la ridondanza; b) le unità di produzione del discorso scritto sono più lunghe (quindi i marcatori di tali unità, ove siano presenti, risulteranno nel complesso rarefatti)».

⁶⁸⁴ Per l'importanza di tali giuntivi cf. *supra* pp. 322-323, nn. 520, 521 e 522. Cf. Kroon 1995, p. 27: δέ e καί sono definiti come «near-synonyms (both rough meaning 'and')».

ἐκ δ' ἐτίναχθεν ὀδόντες, ἐνέπλησθεν δέ οἱ ἄμφω
αἵματος ὀφθαλμοί· τὸ δ' ἀνὰ στόμα καὶ κατὰ ῥίνας
πρῆς χανών· θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν. 350

Battaglia fra Achei e Troiani.

Su 16 versi vi sono 21 giuntivi (sottolineati) μὲν e δέ.

χ 271-286
τοὶ δ' ἄρ' ἐπήϊζαν, νεκύων δ' ἐξ ἔγχε' ἔλοντο.
αὐτίς δὲ μνηστῆρες ἀκόντισαν ὄξεα δοῦρα
ἰέμενοι· τὰ δὲ πολλὰ ἐτόκια θῆκεν Ἀθήνη.
τῶν ἄλλος μὲν σταθμὸν εὐσταθέος μεγάροιο
βεβλήκειν, ἄλλος δὲ θύρην πυκινῶς ἀραρυῖαν· 275
ἄλλου δ' ἐν τοίχῳ μελίη πέεε χαλκοβάρεια.
Ἄμφιμέδων δ' ἄρα Τηλέμαχον βάλε χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ
λίγδην, ἄκρην δὲ ῥινὸν δηλήσατο χαλκός.
Κτήσιππος δ' Εὖμαιον ὑπὲρ κάκος ἔγχει μακρῷ
ῶμον ἐπέγραψεν· τὸ δ' ὑπέροπτατο, πῖπτε δ' ἔραζε. 280
τοὶ δ' αὐτ' ἀμφ' Ὀδυσῆα δαΐφρονα ποικιλομήτην
μνηστῆρων ἐς ὄμιλον ἀκόντισαν ὄξεα δοῦρα.
ἔνθ' αὐτ' Εὐρυδάμαντα βάλε πτολίπορθος Ὀδυσσεύς,
Ἄμφιμέδοντα δὲ Τηλέμαχος, Πόλυβον δὲ κυβώτης·
Κτήσιππον δ' ἄρ' ἔπειτα βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ 285
βεβλήκει πρὸς στήθος, ἐπευχόμενος δὲ προσεῦδα

Battaglia fra Odisseo e i pretendenti.

Su 16 versi vi sono 17 giuntivi.

Argonautiche 1.1025-1040
Τῷ καὶ τεύχεα δύντες ἐπὶ σφίσι χεῖρας ἄειραν. 1025
σὺν δ' ἔλασαν μελίαι τε καὶ ἀσπίδας ἀλλήλοισιν,
ὄξειήϊ κελοὶ ῥίπῃ πυρός, ἢ τ' ⁶⁸⁵ ἐνὶ θάμνοισι
αὐαλέοισι πεσοῦσα κορύσσεται· ἐν δὲ κυδοιμός
δεινός τε ζαμενής τε Δολιονίῳ πέεε δῆμῳ.
οὐδ' ὄγε δημοτῆτος ὑπὲρ μόρον αὐτίς ἔμελλεν 1030
οἴκαδε νυμφιδίους θαλάμους καὶ λέκτρον ἰκέσθαι,
ἀλλὰ μιν Αἰκονίδης, τετραμμένον ἰθὺς ἑοῖο,
πλήξεν ἐπαίξας στήθος μέσον, ἀμφὶ δὲ δουρί
ὄστέον ἐρραίσθη· ὁ δ' ἐνὶ ψαμάθοισιν ἐλυσθείς
μοῖραν ἀνέπλησεν. τὴν γὰρ θέμις οὐποτ' ἀλύξαι 1035
θητηῖσιν, πάντη δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος·
ὣς τόν, οἰόμενόν που ἀδευκέος ἔκτοθεν ἄτης
εἶναι ἀριετῆων, αὐτῇ ὑπὸ νυκτὶ πέδησεν
μαρνάμενον κείνοισι. πολεῖς δ' ἐπαρηγόνες ἄλλοι

⁶⁸⁵ La particella ha qui la stessa funzione di δέ. Per una trattazione su τε cf. Ruijgh 1971.

ἕκταθεν· Ἡρακλῆς μὲν ἐνήρατο Τηλεκλῆα 1040

Battaglia fra Argonauti e Dolioni.

Su 16 versi vi sono 8 giuntivi. Meno della metà di quanti ve ne erano nei poemi omerici.

Postomeriche 1.260-275

Ἄλκιβίης δ' ἄρα Τυδείδης καὶ Δηριμαχείης 260
ἄμφω κῶατ' ἀπέκοψε εὐν ἀυχεῖν ἄχρῳ ἐπ' ὅμοις
ἄορι λευγαλέω· ταὶ δ' ἦύτε πόρτιες ἄμφω
κάππεσον, ἄς τ' αἰζήδ' ἄφαρ ψυχῆς ἀπαμέρῃ
κόψας ἀυχενίουσ ετιβαρῶ βουπλήγι τένοντας·
ὡς αἶ Τυδείδαο πέσον παλάμηρι δαμεῖσαι 265
Τρώων ἄμ πεδίον σφετέρων ἀπὸ νόσφι καρῆνων.
Τῆσι δ' ἐπὶ Ἐθένελος κρατερὸν κατέπεφνε Κάβειρον
ὃς κίεν ἐκ Σηρτοῖο λιλαιόμενος πολεμίζειν
Ἄργείοις, οὐδ' αὖτις ἔην νοστήσατο πάτρην.
Τοῦ δὲ Πάρις κραδίην ἐχολώσατο δηωθέντος 270
καὶ ῥ' ἔβαλε Ἐθέλοιο καταντίον· οὐδ' ἄρα τὸν γε
οὔτασεν ἐλδόμενός περ, ἀπεπλάγχθη γὰρ οἰκτὸς
ἄλλῃ, ὅπη μιν Κῆρες ἀμείλιχοι ἰθύνεσκον·
κτεῖνε δ' ἄρ' ἐσσυμένως Εὐήνορα χαλκεομίτρην
ὃς ῥ' ἐκ Δουλιχίου κίεν Τρώεσσι μάχεσθαι. 275

Battaglia fra Achei e Amazzoni.

Su 16 versi vi sono 6 giuntivi. Un numero, in Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo, nettamente inferiore ai numeri di *Iliade* e *Odissea*.

7.3 Unità di significato

I racconti orali necessitano di un maggior numero di elementi che ne garantiscano la coesione rispetto a quelli scritti; sovente infatti, se si trascrive una conversazione, si nota una notevole ridondanza degli elementi di coesione, indispensabili per produrre e, soprattutto, per mantenere la coerenza del testo.

Oltre al *metodo delle riproduzioni ripetute* di F. Bartlett, una valida dimostrazione è fornita dall'esperimento *The Pear Stories*, esposto

nell'omonimo volume di Wallace L. Chafe⁶⁸⁶, linguista e cognitivista americano⁶⁸⁷.

Il volume *The Pear Stories*, realizzato dallo stesso Chafe e da alcuni suoi collaboratori, presenta la descrizione e i risultati dell'esperimento, e vari studi a esso inerenti.

Molti soggetti di culture e lingue differenti sono stati sottoposti alla visione di un film privo di dialoghi, in cui si vedeva un uomo che raccoglieva delle pere da un albero, servendosi di una scala, e le riponeva in tre ceste. Sullo sfondo apparivano di tanto in tanto alcune comparse. Un ragazzino in bicicletta rubava un cesto di pere mentre l'uomo era sulla scala, intento a raccogliere altre pere, e fuggiva. Il ragazzo cadeva dalla bicicletta per osservare una ragazza che, anch'essa in bicicletta, lo aveva incrociato proseguendo in direzione opposta. Il ragazzo si rialzava e altri tre giovani appena giunti sul posto lo aiutavano a raccogliere le pere cadute, ricevendo ciascuno una pera in premio. I tre ragazzi, mangiando ognuno la propria pera, passavano poi accanto all'uomo che stava raccogliendo le pere e che, sceso dalla scala, si era appena accorto del furto di una delle ceste⁶⁸⁸.

Ai soggetti veniva poi chiesto di raccontare quanto visto a un intervistatore munito di registratore⁶⁸⁹. Mentre Bartlett sottoponeva le persone alla lettura e poi alla scrittura di quanto letto, Chafe scelse di usare la visione di un film e il racconto orale. I risultati non furono diversi ma nel caso di Chafe si ebbe l'assoluta certezza che lettura e scrittura non avessero in alcun modo influito direttamente sui risultati ottenuti.

Oltre ai risultati già ottenuti da Bartlett, fra i quali il predominio della paratassi, la registrazione dei racconti orali di *The Pear Stories* fornirono

⁶⁸⁶ Cf. Chafe 1980.

⁶⁸⁷ Laureato a Yale e professore all'università di Berkeley, Los Angeles e Santa Barbara, esperto altresì di lingua, racconti e tradizioni dei nativi americani; egli ancora oggi offre validi contributi nel campo delle scienze cognitive.

⁶⁸⁸ Il mio è solo un riassunto, in realtà il film è molto più articolato; per un racconto dettagliato vd. Chafe 1980, pp. xiii-xiv. Per la spiegazione dell'esperimento vd. Chafe 1980, pp. xi-xviii.

⁶⁸⁹ Alcuni popoli si dimostrarono più abili nella narrazione (i greci), altri nel descrivere i particolari cinematografici, le inquadrature, i cambi di scena (gli americani). Per la diversità delle narrazioni in rapporto ai diversi popoli cf. Clancy 1980; Downing 1980; Du Bois 1980b e Tannen 1980.

due importanti conferme: il riscontro che la narrazione orale avviene attraverso l'enunciazione di una serie di *idea units*⁶⁹⁰, che si creano nella mente appena prima di essere proferite, e la necessità e inevitabilità da parte di ogni soggetto di dotare la propria narrazione orale di innumerevoli, spesso ridondanti, elementi di coesione, soprattutto *congiunzioni* e avverbi di tempo e di luogo⁶⁹¹.

L'*idea unit* è l'espressione linguistica che in un discorso orale viene enunciata fra due brevi pause⁶⁹², ha durata molto limitata e deriva dall'elaborazione mentale della stessa espressione. Quando parliamo, la nostra mente, grazie alla *working memory*, seleziona, una alla volta, alcune espressioni (le *idea units*) nell'enorme flusso di informazioni disponibili e fa in modo che siano proprio tali espressioni a essere proferite, l'una dopo l'altra. L'*idea unit* è:

«L'unità minima di elaborazione e trasmissione dell'informazione, essa è percepibile nel parlato dove è solitamente contornata da brevi pause e segnalata dall'intonazione. La sua durata massima, misurata, è di tre secondi»⁶⁹³.

In altre parole:

«Consciousness is seen as the selective activation of small amounts of available information. Each 'focus' of consciousness appears to be expressed in a spurt of language, called here an idea unit. Larger units of speech, more or less those which

⁶⁹⁰ Le *idea units* generalmente corrispondono alle *intonation units*. Le prime sono unità di pensiero, espressioni che vengono pensate e proferite, le seconde sono le unità d'intonazione, ossia le espressioni proferite fra una pausa e l'altra, i cui estremi si contraddistinguono per cambiamenti d'intonazione.

⁶⁹¹ Bakker 1997, p. 43, commenta così i risultati ottenuti da *The Pear Stories*: «Furthermore, the passage is paratactic throughout, with almost each new clause that contains a verb being linked to what precedes by the conjunction 'and'. This parataxis may seem to be a textual feature, because we also find it in the Homeric text, but the Pear Film passage is, of course, a transcript of a spoken narrative» e «Such a perspective quickly reveals that speech, our own everyday language, is pervasively paratactic too».

⁶⁹² Cf. Chafe 1980, p. 13: «A property of spontaneous speech readily apparent to anyone who examines it closely is that it is produced, not in a flowing stream, but in a series of brief spurts». Cf. Bakker 1997, p. 47: «Chafe is one of the relatively few linguists who have noted that spoken discourse comes in a series of 'spurts of vocalization' beginning every two or three seconds and often (though not always) preceded by a pause which may last from a slight break up to several seconds».

⁶⁹³ Cf. Bozzone 2005, p. 21.

are called sentences, reflect the manner in which the focus of consciousness is used to scan ‘centers of interest’»⁶⁹⁴.

«An intonation unit, as Chafe argues, is the verbalisation of the amount of information that can be held in what cognitive psychologists call the working memory, or short term memory, or what Chafe himself calls the focus of consciousness»⁶⁹⁵.

La ‘coscienza’ o ‘consapevolezza’ è, secondo Chafe, una delle tre componenti del pensiero, ha capacità limitata e quindi può contenere un limitato numero di informazioni alla volta; ha durata limitata e perciò attiva le informazioni solo nel momento necessario per poi rimuoverle o renderle periferiche per attivarne altre; opera secondo espressioni isolate e non secondo un flusso continuo di informazioni e dispone di informazioni focalizzate e periferiche⁶⁹⁶.

Le tre componenti del pensiero sono⁶⁹⁷: *information*, ossia l’intera gamma di informazioni che abbiamo acquisito durante la nostra vita che possono essere utili in un dato contesto, *self* ossia la capacità di controllo di ciò che succede in una determinata situazione, e *consciousness*, ossia la scelta e l’attivazione attraverso la *working memory* di alcune delle informazioni disponibili per permettere al *self* il pieno controllo della situazione⁶⁹⁸.

L’*idea unit* dura pochi secondi e la sua enunciazione prevede in genere meno di dieci parole; si riconosce dall’intonazione poiché finisce con una cadenza precisa e si colloca fra due pause.

La maggior parte delle *idea units* pronunciate nel corso di una conversazione cominciano con le congiunzioni ‘e’, ‘ma’ o ‘così’. Questo

⁶⁹⁴ Cf. Chafe 1980, p. xv.

⁶⁹⁵ Cf. Bakker 1999, p. 39.

⁶⁹⁶ Per tali proprietà cf. Chafe 1980, p. 12.

⁶⁹⁷ Le tre componenti del pensiero sono trattate in Chafe 1980, p. 11. Per il ruolo della soggettività nel pensiero vd. Bernardo 1980.

⁶⁹⁸ Cf. Chafe 1980, p. 9: «People are conscious at different times of different things. It seems that how people use language depends very much on what they are conscious of from one moment to the next – on the focus of their internal attention, coupled with a concern for what is going on in the consciousness of the listener» e p. 11: «Most of the information available to an individual is quiescent at any given time, only a small selection of it being activated in such a way that we would say we are paying attention to it, aware of it, or conscious of it. Consciousness is, then, the mechanism by which the self makes use of information».

fatto dimostra la forte necessità che ha la nostra mente di creare coesione nel discorso orale⁶⁹⁹.

E.J. Bakker sostiene con alcune dimostrazioni che le *idea units* o, quanto meno, le *unità di intonazione* a esse corrispondenti, presenti nelle ordinarie conversazioni orali, sono rintracciabili, ovviamente considerando le peculiarità dell'epica greca arcaica, anche nei testi omerici⁷⁰⁰.

Ecco alcuni esempi che si trovano nel testo di Bakker:

Il. 4.457-62⁷⁰¹

Πρῶτος δ' Ἀντίλοχος	And first Antilokhos,
Τρώων ἔλεν ἄνδρα κορυετήν	of the Trojans he took a helmeted man,
ἔσθλὸν ἐνὶ προμάχοισι,	valiant among the foremost fighters,
Θαλυσιάδην Ἐχέπωλον·	Thalusias's son Ekhepolos.
τόν ῥ' ἔβαλε πρῶτος	He first struck him,
κόρυθος φάλον ἵπποδαεΐης,	on the crest of his horse-haired helmet
ἐν δὲ μετώπῳ πῆξε,	and he planted [it] in his forehead,
πέρησε δ' ἄρ' ὀστέον εἴσω	and it pierced right through the bone,
αἰχμὴ χαλκείῃ·	the bronze spearpoint,
τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν,	and darkness covered his eyes,
ἦριπε δ' ὡς ὅτε πύργος	and he fell as when a tower [does],
ἐνὶ κρατερῇ ὑμίνῃ ⁷⁰² .	in the tough battle.

⁶⁹⁹ Cf. Chafe 1980, p. 14: «In the pear film narratives the mean length of these idea units is about 2 seconds (including pauses), or about 6 words. Three obvious criteria aid in identifying idea units. One is intonation. Most idea units end with an intonation contour that might appropriately be called clause-final: usually either a rise in pitch, such as we are marking here with a comma, or a fall, such as we are marking with a period. A second factor is pausing. Idea units are typically separated by at least a brief pause, often only the slight break in tempo marked here with two dots, but often also a longer, measurable pause. Syntactically there is a tendency for idea units to consist of a single clause: one verb, with whatever accompanying noun phrases are associated with it. Furthermore, many idea units begin with the word 'and' or less often with another conjunction, such as 'but' or 'so'».

⁷⁰⁰ Cf. Bakker 1999, p. 41: «Most of these units coincide with the *hemistichs* [mio il corsivo] of the hexameter, comparable in length and duration to the intonation units that are observable in ordinary speech». Per esempi che confermerebbero questa teoria, oltre a quelli citati sopra, cf. Bakker 1997 e Bakker 1999. L'*esametro*, secondo l'autore, è troppo lungo per costituire una *idea unit*: Bakker 1997, p. 148.

⁷⁰¹ Cf. Bakker 2007, p. 50.

⁷⁰² Cf. Bakker 1997, p. 50. Ora, una mia partizione in *idea units* e *intonation units* di scene di *Battaglia*.

Δ 457-462
 Πρῶτος δ' Ἀντίλοχος | Τρώων ἔλεν ἄνδρα κορυετήν P₁ | P₂
 ἔσθλὸν ἐνὶ προμάχοισι | Θαλυσιάδην Ἐχέπωλον· T₁ | T₂
 τόν ῥ' ἔβαλε πρῶτος | κόρυθος φάλον ἵπποδαεΐης, P₁ | P₂
 ἐν δὲ μετώπῳ πῆξε, | πέρησε δ' ἄρ' ὀστέον εἴσω T₁ | T₂ 460
 αἰχμὴ χαλκείῃ | τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν, P₁ | P₂
 ἦριπε δ' ὡς ὅτε πύργος | ἐνὶ κρατερῇ ὑμίνῃ. T₁ | T₂

Δ 457-462
 Πρῶτος δ' Ἀντίλοχος | Τρώων ἔλεν ἄνδρα κορυετήν P₁ | P₂
 ἔσθλὸν ἐνὶ προμάχοισι | Θαλυσιάδην Ἐχέπωλον· T₁ | T₂
 τόν ῥ' ἔβαλε πρῶτος | κόρυθος φάλον ἵπποδαεΐης, P₁ | P₂
 ἐν δὲ μετώπῳ πῆξε, | πέρησε δ' ἄρ' ὀστέον εἴσω T₁ | T₂ 460
 αἰχμὴ χαλκείῃ | τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν, P₁ | P₂
 ἦριπε δ' ὡς ὅτε πύργος | ἐνὶ κρατερῇ ὑμίνῃ. T₁ | T₂

χ 89-94
 Ἀμφίνομος δ' | Ὀδυσῆος εἰσαίτο κυδαλίμοιο T₁ | T₂
 ἀντίος αἴξας, | εἴρυτο δὲ φάργανον ὀξύ, P₁ | P₂ 90
 εἰ πῶς οἱ εἴξετε θυράων, | ἀλλ' ἄρα μιν φθῆ → B₁ | B₂
 Τηλέμαχος | κατόπιθε βαλὼν χαλκῆρεϊ δουρὶ T₁ | T₂
 ὦμον μεσσηγύς, | διὰ δὲ στήθεσφιν ἔλασσε· P₁ | P₂
 δούπησεν δὲ πεσὼν, | χθόνα δ' ἦλασε παντὶ μετώπῳ. P₁ | P₂

χ 89-94
 Ἀμφίνομος δ' | Ὀδυσῆος εἰσαίτο κυδαλίμοιο T₁ | T₂
 ἀντίος αἴξας, | εἴρυτο δὲ φάργανον ὀξύ, P₁ | P₂ 90
 εἰ πῶς οἱ εἴξετε θυράων, | ἀλλ' ἄρα μιν φθῆ → B₁ | B₂
 Τηλέμαχος | κατόπιθε βαλὼν χαλκῆρεϊ δουρὶ T₁ | T₂
 ὦμον μεσσηγύς, | διὰ δὲ στήθεσφιν ἔλασσε· P₁ | P₂
 δούπησεν δὲ πεσὼν, | χθόνα δ' ἦλασε παντὶ μετώπῳ. P₁ | P₂

Questa è la sua divisione dei sei esametri in *intonation units* ed effettivamente, proprio così, senza guardare la sua divisione, si tende a suddividere in modo spontaneo gli stessi versi in greco, facendo piccole pause o variando l'intonazione proprio secondo la scansione realizzata.

Certamente le cesure hanno avuto un peso determinante nella scansione di Bakker. Le *intonation units* corrispondono qui agli emistichi separati dalle cesure. Ma si veda un altro esempio:

Il. 11.211-17⁷⁰³

Ἔκτωρ δ' ἐξ ὀχέων	<u>and</u> Hektor from his chariot,
κὺν τεύχεσιν ἄλτο χαμᾶζε,	with his armor on he jumped to the ground,
πάλλων δ' ὄξεα δοῦρα	<u>and</u> brandishing the sharp javelins,
κατὰ στρατὸν ὄχετο πάντη	he went all over the army,
ὀτρύνων μαχέσασθαι,	exhorting [his men] to fight;
ἔγειρε δὲ φύλοπιν αἰνὴν.	<u>and</u> he roused terrible battle,
οἱ δ' ἐλελίχθησαν	<u>and</u> they, they rallied,
καὶ ἐναντίοι ἔσταν Ἀχαιῶν,	and they took position opposite the Achaeans,
Ἄργεῖοι δ' ἐτέρωθεν	<u>and</u> the Argives on the other side,
ἐκαρτύναντο φάλαγγα.	they strengthened their rows,
ἀρτύνη δὲ μάχη,	<u>and</u> battle it was prepared,
στὰν δ' ἀντίοι·	<u>and</u> they stood opposite each other,
ἐν δ' Ἀγαμέμνων πρῶτος ὄρουσ',	<u>and</u> Agamemnon he was the first to rush forward
ἔθελεν δὲ πολὺ προμάχεσθαι ἀπάντων	<u>and</u> he wanted to fight far ahead of all.

Bakker in questo passo, oltre a suddividere gli esametri in *intonation units*, segnala le connessioni/transizioni fra le stesse. L'elemento δέ è molto importante come marcatore di passaggio fra un'idea e l'altra.

Anche qui le cesure sono l'elemento che determina la lettura dei versi secondo le *intonation units* scandite da Bakker.

Si consideri un ultimo esempio:

<i>Argonautiche</i> 1.102-104	<i>Argonautiche</i> 2.102-104
ἔσταν ἐρυσσάμενοι. Πρῶτός γε μὲν ἀνέροα Κάκτωρ → P ₁ ? ?	ἔσταν ἐρυσσάμενοι. πρῶτός γε μὲν ἀνέροα Κάκτωρ → P ₁ P ₂
ἦλας' ἐπεσσύμενον κεφαλῆς ὑπερ' ἡ δ' ἐκάτερθεν → ? ? ? B ₂	ἦλας' ἐπεσσύμενον κεφαλῆς ὑπερ' ἡ δ' ἐκάτερθεν → P ₁ P ₂
ἔνθα καὶ ἐνθ' ὅμοιαι ἐπ' ἀμφοτέρωσι κεάσθη Tr ₁ Tr ₂	ἔνθα καὶ ἐνθ' ὅμοιαι ἐπ' ἀμφοτέρωσι κεάσθη Tr ₁ Tr ₂
<i>Postomeriche</i> 1.260-266	<i>Postomeriche</i> 1.260-266
Ἄλκιβίης δ' ἄρα Τυδείδης καὶ Δηριμαχίης → H ₁ H ₂ 260	Ἄλκιβίης δ' ἄρα Τυδείδης καὶ Δηριμαχίης → H ₁ H ₂ 260
ἄμφω κοῦτ' ἀπέκοψε κὺν αὐχέσιν ἄχρτε ἐπ' ὅμοιο T ₁ T ₂	ἄμφω κοῦτ' ἀπέκοψε κὺν αὐχέσιν ἄχρτε ἐπ' ὅμοιο T ₁ T ₂
ἄορι λευγαλέω ταὶ δ' ἦντε πόρτιες ἄμφω → P ₁ P ₂	ἄορι λευγαλέω ταὶ δ' ἦντε πόρτιες ἄμφω → P ₁ P ₂
κάππεσον, ἄε τ' αἰζήος ἄφαρ ψυχῆς ἀπαμέρση ? ?	κάππεσον, ἄε τ' αἰζήος ἄφαρ ψυχῆς ἀπαμέρση T ₁ T ₂
κόψας αὐχενίους ἐτιβαρῶ βουπλήγι τένοντας: ?	κόψας αὐχενίους ἐτιβαρῶ βουπλήγι τένοντας: P ₁ P ₂
ὣε αἱ Τυδείδαο πέσον παλάμηι δαμείσαι ?	ὣε αἱ Τυδείδαο πέσον παλάμηι δαμείσαι T ₁ T ₂
Τρώων ἄμ πεδίον φρετέρων ἀπὸ νόσφι κρηγῶν. P ₁ P ₂	Τρώων ἄμ πεδίον φρετέρων ἀπὸ νόσφι κρηγῶν. P ₁ P ₂

⁷⁰³ Cf. Bakker 2007, p. 63.

Il. 20.288-91⁷⁰⁴

ἔνθα κεν Αἰνεΐας μὲν	and then, Aineias,
ἐπεσσύμενον βάλε πέτρῳ	he would have hit him in his onrush with a stone,
ἢ κόρυθ' ἢ ἐσάκος,	on his helmet or on his shield,
τό οἱ ἦρχεε λυγρὸν ὄλεθρον,	which would have kept bitter death from him,
τὸν δέ κε Πηλεΐδης	and him Peleus's son,
χεδὸν ἄορι θυμὸν ἀπηύρα,	he would have taken his life from nearby with the sword,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε	if he had not seen sharply,
Ποσειδάων ἐνοσίχθων	<u>Poseidon earth-shaker.</u>

Dall'analisi dei passi risulta chiaro che l'epica omerica sembra molto vicina al parlato anche per la corrispondenza delle *intonation units* con le cesure dell'esametro, che certo non è un verso nato a tavolino, ma un prodotto orale. Bakker ha ragione nel sostenere che l'esametro è troppo lungo per essere un'intera *intonation unit*, le cesure sono infatti di per sé dimostrazione di pause, ma ha torto quando esamina l'esametro come se fosse semplice parlato perché parlato non era; sebbene fosse poesia orale, rimaneva pur sempre poesia.

Nella comunicazione orale le *idea units* e le *intonation units* coincidono, le pause isolano parti di frasi che di per sé hanno un senso, che esprimono un'idea, un concetto. Nell'epica omerica avviene spesso la stessa cosa: le *idea units* e le *intonation units* si sovrappongono. Si vedano per esempio i versi già considerati, le cui ipotetiche *idea units* sono separate dal segno | e indicate a lato dei versi, secondo lo spazio che occupano nell'esametro, rispettando le cesure⁷⁰⁵:

Π 335-350

Πηνέλεως δὲ Λύκων τε συνέδραμον· | ἔγχεσι μὲν γὰρ B₁|B₂
 ἦμβροτον ἀλλήλων, | μέλεον δ' ἠκόντισαν ἄμφω· P₁|P₂
 τὰ δ' αὖτις ξιφέεσσι συνέδραμον. | ἔνθα Λύκων μὲν B₁|B₂
 ἵπποκόμου κόρυθος φάλον ἦλασεν, | ἀμφὶ δὲ καυλὸν B₁|B₂
 φάργανον ἐρραΐσθη· | ὃ δ' ὑπ' οὔρατος ἀρχένα θεΐνε P₁|P₂
 Πηνέλεως, | πᾶν δ' εἶσω ἔδυσίφος, ἔχεθε δ' οἶον Tr₁|Tr₂
 δέσμα, παρηέρθη δὲ κάρη, | ὑπέλυντο δὲ γυῖα. H₁|H₂
 Μηριόνης δ' Ἀκάμαντα | κιχεῖς ποτὶ καρπαλίμοισι T₁|T₂
 νύξ' ἵππων ἐπιβηρόμενον | κατὰ δεξιὸν ὄμων· H₁|H₂
 ἦριπε δ' ἐξ ὀχέων, | κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς. P₁|P₂

⁷⁰⁴ Bakker 1997, pp. 178-179.

⁷⁰⁵ Per uno studio sulla metrica cf. Martinelli 1997.

Ἴδομενεὺς δ' Ἐρύμαντα | κατὰ στόμα νηλεΐ χαλκῶ T₁|T₂
 νύξε· | τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ χάλκεον ἐξεπέρησε ?|?
 νέρθεν ὑπ' ἐγκεφάλιοι, | κέασσε δ' ἄρ' ὀστέα λευκά· T₁|T₂
 ἐκ δ' ἐτίναχθεν ὀδόντες, | ἐνέπληρθεν δέ οἱ ἄμφω T₁|T₂
 αἵματος ὀφθαλμοί· | τὸ δ' ἀνὰ στόμα καὶ κατὰ ῥῖνας P₁|P₂
 προῆσε χανῶν· | θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν. Tr₁|Tr₂

Solo un verso non può essere suddiviso in ipotetiche *idea units* in base alle cesure. L'esametro, proprio perché verso, è invece sempre suddivisibile in *intonation units* in base alle cesure. Si cerca in questa analisi una possibile corrispondenza fra *idea units* e *intonation units* in base alle cesure. Si veda ora come è sempre possibile suddividere i versi in *intonation units*.

Π 335-350

Πηνέλεως δὲ Λύκων τε συνέδραμον· | ἔγχεσι μὲν γὰρ B₁|B₂
 ἥμβροτον ἀλλήλων, | μέλεον δ' ἠκόντισαν ἄμφω P₁|P₂
 τῷ δ' αὖτις ξιφέεσσι συνέδραμον. | ἔνθα Λύκων μὲν B₁|B₂
 ἵπποκόμου κόρυθος φάλον ἤλασεν, | ἀμφὶ δὲ καυλὸν B₁|B₂
 φάσγανον ἐρραΐσθη· | ὃ δ' ὑπ' οὐρατος αὐχένα θεΐνε P₁|P₂
 Πηνέλεως, | πᾶν δ' εἶσω ἔδω ξίφος, ἔσχεθε δ' οἶον Tr₁|Tr₂
 δέρμα, παρηέρθη δὲ κάρη, | ὑπέλυντο δὲ γυῖα. H₁|H₂
 Μηριόνης δ' Ἀκάμαντα | κιχεῖς ποῖ καρπαλίμοισι T₁|T₂
 νύξ' ἵππων ἐπιβηρόμενον | κατὰ δεξιὸν ὄμον· H₁|H₂
 ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων, | κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς. P₁|P₂
 Ἴδομενεὺς δ' Ἐρύμαντα | κατὰ στόμα νηλεΐ χαλκῶ T₁|T₂
 νύξε· τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ | χάλκεον ἐξεπέρησε T₁|T₂
 νέρθεν ὑπ' ἐγκεφάλιοι, | κέασσε δ' ἄρ' ὀστέα λευκά· T₁|T₂
 ἐκ δ' ἐτίναχθεν ὀδόντες, | ἐνέπληρθεν δέ οἱ ἄμφω T₁|T₂
 αἵματος ὀφθαλμοί· | τὸ δ' ἀνὰ στόμα καὶ κατὰ ῥῖνας P₁|P₂
 προῆσε χανῶν· | θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν. Tr₁|Tr₂

Solo un verso dunque è risultato anomalo – ossia *idea units* e *intonation units* non corrispondono –. Si veda ora cosa accade nell'*Odissea*.

χ 271-286

τοὶ δ' ἄρ' ἐπήϊξαν, | νεκύων δ' ἐξ ἔγχε' ἔλοντο. P₁|P₂
 αὖτις δὲ μνηστῆρες | ἀκόντισαν ὀξέα δοῦρα T₁|T₂
 ἰέμενοι· | τὰ δὲ πολλὰ ἐτόκια θῆκεν Ἀθήνη. Tr₁|Tr₂
 τῶν ἄλλος μὲν σταθμὸν | ἐϋσταθέος μεγάροιο T₁|T₂
 βεβλήκειν, | ἄλλος δὲ θύρην πυκινῶς ἀραρυῖαν· Tr₁|Tr₂
 ἄλλου δ' ἐν τοίχῳ | μελίη πέεε χαλκοβάρεια. P₁|P₂
 Ἀμφιμέδων δ' ἄρα Τηλέμαχον βάλε | χεῖρ' ἐπὶ καρπῶ B₁|B₂
 λίγδην, | ἄκρην δὲ ῥινὸν δηλήσατο χαλκός. ?|?

Κτήσιππος δ' Εὔμαιον | ὑπὲρ κάκος ἔγχει μακρῶ T₁|T₂
 ὄμον ἐπέγραψεν· | τὸ δ' ὑπέρπτατο, πῖπτε δ' ἔραζε. P₁|P₂
 τοὶ δ' αὐτ' ἀμφ' Ὀδυσῆα | δαΐφρονα ποικιλομήτην T₁|T₂
 μνηστήρων ἐς ὄμιλον | ἀκόντιαν ὀξέα δοῦρα. T₁|T₂
 ἔνθ' αὐτ' Εὐρυδάμαντα | βάλε πτολίπορθος Ὀδυσσεύς, T₁|T₂
 Ἄμφιμέδοντα δὲ Τηλέμαχος, | Πόλυβον δὲ κυβώτης· H₁|H₂
 Κτήσιππον δ' ἄρ' ἔπειτα | βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ T₁|T₂
 βεβλήκει πρὸς στήθος, | ἐπευχόμενος δὲ προσήυδα T₁|T₂

Anche in questo caso è solo un verso a non rendere possibile la suddivisione in *idea units* in base alle cesure.

χ 271-286

τοὶ δ' ἄρ' ἐπήϊζαν, | νεκύων δ' ἐξ ἔγχε' ἔλοντο. P₁|P₂
 αὐτίς δὲ μνηστήρες | ἀκόντιαν ὀξέα δοῦρα T₁|T₂
 ἰέμενοι· | τὰ δὲ πολλὰ ἐτόκια θῆκεν Ἀθήνη. T₁|T₂
 τῶν ἄλλος μὲν σταθμὸν | εὐσταθέος μεγάροιο T₁|T₂
 βεβλήκειν, | ἄλλος δὲ θύρην πυκινῶς ἀραρυῖαν· T₁|T₂
 ἄλλου δ' ἐν τοίχῳ | μελίη πέσε χαλκοβάρεια. P₁|P₂
 Ἄμφιμέδων δ' ἄρα Τηλέμαχον βάλε | χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ B₁|B₂
 λίγδην, ἄκρην δὲ ῥινὸν | δηλήσατο χαλκός. H₁|H₂
 Κτήσιππος δ' Εὔμαιον | ὑπὲρ κάκος ἔγχει μακρῶ T₁|T₂
 ὄμον ἐπέγραψεν· | τὸ δ' ὑπέρπτατο, πῖπτε δ' ἔραζε. P₁|P₂
 τοὶ δ' αὐτ' ἀμφ' Ὀδυσῆα | δαΐφρονα ποικιλομήτην T₁|T₂
 μνηστήρων ἐς ὄμιλον | ἀκόντιαν ὀξέα δοῦρα. T₁|T₂
 ἔνθ' αὐτ' Εὐρυδάμαντα | βάλε πτολίπορθος Ὀδυσσεύς, T₁|T₂
 Ἄμφιμέδοντα δὲ Τηλέμαχος, | Πόλυβον δὲ κυβώτης· H₁|H₂
 Κτήσιππον δ' ἄρ' ἔπειτα | βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ T₁|T₂
 βεβλήκει πρὸς στήθος, | ἐπευχόμενος δὲ προσήυδα T₁|T₂

Il verso è suddivisibile in *intonation units*. Si veda ora il brano delle *Argonautiche*.

Argonautiche 1.1025-1040

Τῷ καὶ τεύχεα δύντες | ἐπὶ σφίσι χεῖρας ἄειραν. T₁|T₂
 σὺν δ' ἔλασαν | μελίας τε καὶ ἀσπίδας ἀλλήλοισιν, T₁|T₂
 ὀξεῖη ἵκελοι ῥιπῆ πυρός, | ἦ τ' ἐνὶ θάμοις B₁|B₂
 αὐαλείοι | πεσοῦσα κορύσσεται· | ἐν δὲ κυδοιμός ?|?| B₂
 δεινός τε ζαμενής τε | Δολιονίῳ πέσε δήμῳ. T₁|T₂
 οὐδ' ὄγε | δημοτήτος ὑπὲρ μόρον αὐτίς ἔμελλεν ?|?
 οἴκαδε | νυμφιδίους θαλάμους καὶ λέκτρον ἰκέσθαι, ?|?
 ἀλλά μιν Αἰκονίδης, | τετραμμένον ἰθὺς ἐοῖο, P₁|P₂
 πλῆξεν ἐπαΐξας στήθος μέσον, | ἀμφὶ δὲ δουρί B₁|B₂

ὄστέον ἐρραΐσθη· ἴ ὄ δ' ἐνὶ ψαμάθοισιν ἐλυσθείς P₁|P₂
μοῖραν ἀνέπλησεν. ἴ τὴν γὰρ θέμις οὐποτ' ἀλύξαι P₁|P₂
θητοῖσιν, ἴ πάντη δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος· T₁|T₂
ὧς τόν, ἴ οἰόμενόν που ἀδευκέος ἔκτοθεν ἄτης ? ἴ ?
εἶναι ἀριστηῶν, ἴ αὐτῇ ὑπὸ νυκτὶ πέδησεν P₁|P₂
μαρνάμενον κείνοισι. ἴ πολεῖς δ' ἐπαρηγόνες ἄλλοι T₁|T₂
ἔκταθεν· ἴ Ἡρακλῆς μὲν ἐνήρατο Τηλεκλῆα ? ἴ ?

Vi sono cinque versi anomali. Una percentuale molto più alta rispetto a quella dei poemi omerici.

Argonautiche 1.1025-1040

Τῷ καὶ τεύχεα δύντες ἴ ἐπὶ σφίσι χεῖρας ἄειραν. T₁|T₂
κὺν δ' ἔλασαν ἴ μελίας τε καὶ ἀσπίδας ἀλλήλοισιν, T₁|T₂
ὄξειή ἴκελοι ῥιπῆ πυρός, ἴ ἦ τ' ἐνὶ θάμνοισι B₁|B₂
αὐαλέοισι πεσοῦσα κορύσσεται· ἴ ἐν δὲ κυδοιμός **B₁|B₂**
δεινός τε ζαμενῆς τε ἴ Δολιονίῳ πέσε δῆμῳ. T₁|T₂
οὐδ' ὄγε δηιοτῆτος ἴ ὑπὲρ μόρον αὐτίς ἔμελλεν P₁|P₂
οἴκαδε νυμφιδίους ἴ θαλάμους καὶ λέκτρον ἰκέσθαι, P₁|P₂
ἀλλὰ μιν Αἰκονίδης, ἴ τετραμμένον ἰθὺς ἐοῖο, P₁|P₂
πλῆξεν ἐπαΐξας στήθος μέσον, ἴ ἀμφὶ δὲ δουρί B₁|B₂
ὄστέον ἐρραΐσθη· ἴ ὄ δ' ἐνὶ ψαμάθοισιν ἐλυσθείς P₁|P₂
μοῖραν ἀνέπλησεν. ἴ τὴν γὰρ θέμις οὐποτ' ἀλύξαι P₁|P₂
θητοῖσιν, ἴ πάντη δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος· T₁|T₂
ὧς τόν, οἰόμενόν που ἴ ἀδευκέος ἔκτοθεν ἄτης T₁|T₂
εἶναι ἀριστηῶν, ἴ αὐτῇ ὑπὸ νυκτὶ πέδησεν P₁|P₂
μαρνάμενον κείνοισι. ἴ πολεῖς δ' ἐπαρηγόνες ἄλλοι T₁|T₂
ἔκταθεν· ἴ Ἡρακλῆς μὲν ἴ ἐνήρατο Τηλεκλῆα T₁|T₂

La suddivisione in *intonation units* in base alle cesure è ovviamente sempre possibile, ma ben cinque versi non mostrano corrispondenza fra *idea units* e *intonation units*. Infine si consideri il passo delle *Postomeriche*.

Postomeriche 1.260-275

Ἄλκιβίης δ' ἄρα Τυδείδης ἴ καὶ Δηριμαχείης H₁|H₂
ἄμφω κρᾶτ' ἀπέκοψε ἴ κὺν αὐχέσιν ἄχρῖς ἐπ' ὅμοιοις T₁|T₂
ἄορι λευγαλέῳ· ἴ τὰ δ' ἠύτε πόρτιες ἄμφω P₁|P₂
κάππεσον, ἴ ἄς τ' αἰζηὸς ἄφαρ ψυχῆς ἀπαμέρση ? ἴ ?
κόψας ἴ αὐχενίους στυβαρῶ βουπλήγι τένοντας· ? ἴ ?
ὧς αἶ ἴ Τυδείδαο πέσον παλάμησι δαμῆσαι ? ἴ ?
Τρώων ἄμ πεδίον ἴ σφετέρων ἀπὸ νόσφι καρῶνων. P₁|P₂
Τῆσι δ' ἐπὶ Cθένελος ἴ κρατερόν κατέπεφνε Κάβειρον P₁|P₂

ὅς κίεν ἐκ Cηρτοῖο | λιλαιόμενος πολεμίζειν T₁|T₂
 Ἄργείοις, | οὐδ' αὖτις ἐὼν νοστήσατο πάτρην. Tr₁|Tr₂
 Τοῦ δὲ Πάρις | κραδίην ἐχολώσατο | δηωθέντος Tr₁| ? | ?
 καὶ ῥ' ἔβαλε Cθενέλοιο καταντίον· | οὐδ' ἄρα τόν γε B₁|B₂
 οὔτασεν ἐλδόμενός περ, | ἀπεπλάγχθη γὰρ οἰκτὸς T₁|T₂
 ἄλλη, | ὅπη μιν Κῆρες ἀμείλιχοι ἰθύνεσκον· ? | ?
 κτεῖνε δ' ἄρ' ἐκκυμένως | Εὐήγορα χαλκεομίτρην P₁|P₂
 ὅς ῥ' ἐκ Δουλιχίου κίεν | Τρώεσσι μάχεσθαι. H₁|H₂

Anche in questo caso ben cinque versi non sono suddivisibili in *idea units* in base alle cesure.

Postomeriche 1.260-275

Ἄλκιβίης δ' ἄρα Τυδείδης | καὶ Δηριμαχείης H₁|H₂
 ἄμφω κρᾶτ' ἀπέκοψε | ἐὼν ἀνέειπεν ἄχρως ἐπ' ὅμοις T₁|T₂
 ἄορι λευγαλέω· | ταὶ δ' ἦν τε πόρτιες ἄμφω P₁|P₂
 κάππεσον, ἅς τ' αἰζηὸς | ἄφαρ ψυχῆς ἀπαμέρση T₁|T₂
 κόψας ἀνεγίους | κτιβαρῶ βουπλήγι τένοντας· P₁|P₂
 ὡς αἶ Τυδείδαο | πέσον παλάμησι δαμῆσαι T₁|T₂
 Τρώων ἄμ πεδίον | σφετέρων ἀπὸ νόσφι καρῆνων. P₁|P₂
 Τῆσι δ' ἐπὶ Cθένελος | κρατερόν κατέπεφνε Κάβειρον P₁|P₂
 ὅς κίεν ἐκ Cηρτοῖο | λιλαιόμενος πολεμίζειν T₁|T₂
 Ἄργείοις, | οὐδ' αὖτις ἐὼν νοστήσατο πάτρην. Tr₁|Tr₂
 Τοῦ δὲ Πάρις κραδίην | ἐχολώσατο δηωθέντος P₁|P₂
 καὶ ῥ' ἔβαλε Cθενέλοιο καταντίον· | οὐδ' ἄρα τόν γε B₁|B₂
 οὔτασεν ἐλδόμενός περ, | ἀπεπλάγχθη γὰρ οἰκτὸς T₁|T₂
 ἄλλη, ὅπη μιν Κῆρες | ἀμείλιχοι ἰθύνεσκον· T₁|T₂
 κτεῖνε δ' ἄρ' ἐκκυμένως | Εὐήγορα χαλκεομίτρην P₁|P₂
 ὅς ῥ' ἐκ Δουλιχίου κίεν | Τρώεσσι μάχεσθαι. H₁|H₂

Anche in Quinto Smirneo la corrispondenza fra *idea units* e *intonation units* in base alle cesure è molto più scarsa rispetto a quella presente nei poemi omerici.

Si nota quindi un'importante differenza fra le unità di significato presenti nei poemi omerici e quelle presenti nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche*. Le unità di significato omeriche ricordano molto le *idea units* e le *intonation units* proprie del linguaggio parlato: sono semplici e lineari (per quanto si tratti di *Kunstsprache* poetica) e coincidono con eventuali unità di intonazione che rispettano le cesure. Tante unità di significato di Apollonio Rodio e di Quinto Smirneo invece non ricordano le *units* del

parlato poiché sono complesse, non lineari, non coincidenti con eventuali unità di intonazione che rispettino le cesure e possono presentare anche una dislocazione degli elementi in uno o più versi.

Il fatto è piuttosto curioso. È opportuno approfondire la cosa facendo qualche considerazione in più.

7.3.1 *Iliade e Odissea*: unità di significato riconducibili a originarie *idea units* e *intonation units*?

L'argomento, presentato volutamente in forma di questione, è particolarmente delicato e interessante. Ci troviamo davanti a un fenomeno piuttosto notevole: nei poemi omerici possiamo trovare significative somiglianze fra le *idea units* proprie del *linguaggio parlato* e le unità di significato presenti nei testi. Tali unità di significato si collocano generalmente tra le cesure dell'esametro, ossia nei poemi omerici il senso si accorda bene col metro, molto più che nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche*. Questo fatto potrebbe essere ricondotto alla genesi orale di *Iliade e Odissea*.

Prima che le *idea units* e le *intonation units* fossero definite e studiate, Hermann Fränkel aveva già scritto che al ritmo esametrico si sovrapponeva armonicamente il ritmo dei contenuti e che questa regola non era stata studiata in modo astratto, ma si era sviluppata nella prassi e per la prassi⁷⁰⁶. Egli riconosceva dunque la prassi come punto di partenza per la corrispondenza fra unità metriche e unità di significato. Si chiedeva come questa corrispondenza fosse stata possibile, ma, giustamente e con la dovuta cautela, scriveva che era impossibile saperlo con certezza: la fase più antica era perduta. Tuttavia egli insisteva sull'inesistenza di un vero e proprio

⁷⁰⁶ Cf. Fränkel 1968³, p. 117: «Den mechanischen Rhythmus der langen und kurzen Silben überlagert harmonisch ein zweiter, bedeutsamer Rhythmus der Inhalte, der nicht nur ein neues Element des Wohlklangs beiträgt, sondern auch die dramatische Ausdruckskraft der Singrede hebt. Dies schöne Ergebnis ist ohne Zweifel darauf zurückzuführen, daß die Regeln nicht theoretisch erklügelt sondern in der Praxis für die Praxis entwickelt worden waren. Wie ist die Entwicklung vor sich gegangen? Die Vorstufen des Kolensystems sind uns ebenso verloren wie die der Ilias und Odyssee selber». Cf. L.E. Rossi – Fränkel 1995, p. 196.

insegnamento di tipo teorico e sulla trasmissione dell'arte rapsodica sotto forma di imitazione⁷⁰⁷.

Una volta individuate le *idea units* e *intonation units*⁷⁰⁸ è stato possibile tentare di dare una spiegazione possibile al fenomeno. Come abbiamo visto, le *intonation units* e le *idea units* corrispondono, o meglio, ogni *idea unit* è pronunciata attraverso una *intonation unit*.

Sono qui riportati due esempi di *idea units* (di due persone diverse) tratte dal fondamentale testo di Chafe *The Pear Stories*.

1)

- (a) [1.15] A--nd [.1] then a boy comes by,
- (b) [.1] on a bicycle,
- (c) the man is in the tree,
- (d) [.9] and the boy gets off the bicycle,
- (e) and...looks at the man,
- (f) and then [.9] uh looks at the bushels,
- (g) and he...starts to just take a few,
- (h) and then he decides to take the whole bushel⁷⁰⁹.

2)

- (a) All right,
- (b) [.35] it [.8] starts,
- (c) [.15] it seems to be morning.
- (d) [.8] in the countryside.
- (e) In rolling hills,
- (f) [1.7] it's bright and sunny,
- (g) [1.2] and you hear roosters [.2] crowing.
- (h) ...So it's a very pastoral setting.
- (i) [.35] There's some trees.
- (j) ...An orchard.
- (k) [.6] And a ma--n,
- (l) [.5] is [.75] picking pears.
- (m) [1.6] In the trees.
- (n) [.55] On a ladder⁷¹⁰.

⁷⁰⁷ Cf. Fränkel 1968³, p. 121: «Aber wir haben es doch eigentlich für selbstverständlich gehalten (und bei lebender Epik wie der südslawischen bestätigt gefunden) daß ein eigentlicher Unterricht und eine theoretische Belehrung nicht stattfand, sondern die Übertragung der Kunst nur durch Vorbild und Nachahmung vor sich ging». Cf. Rossi – Fränkel 1995, p. 202.

⁷⁰⁸ Cf. Chafe 1994, p. 6: «Intonation units are limited to the expression of one new idea at a time, reflecting a fundamental temporal constraint on the mind's processing of information».

⁷⁰⁹ Cf. Chafe 1980, p. 28.

⁷¹⁰ Cf. Chafe 1980, pp. 36-37.

È interessante notare come le *idea units* che la mente crea in un discorso orale siano lineari, composte in stile additivo e molto semplici.

Egbert Bakker e, in seguito, Rutger Allan si sono accorti della presenza, a loro dire, di *idea units* e *intonation units* nell'epica omerica: caratteristica che porta a corroborare la tesi dell'oralità⁷¹¹.

Credo che il fenomeno individuato dai due studiosi sia notevole, ma non condivido il loro affermare che nei testi omerici vi siano *idea units* e *intonation units* poiché trovo tale definizione semplicistica e per questo eccessivamente esposta a critiche – si arriva perfino a scrivere che il discorso omerico è *een gestileerde vorm van alledaagse gesproken taal* –. La poesia omerica, anche se risultato di oralità, non è un discorso parlato ordinario, ma una *Kunstsprache* giunta scritta, e vedere in essa semplici *idea/intonation units* è fuorviante poiché le *units* appartengono al reale, comune e naturale discorso parlato. Il rischio di un'estrema associazione è l'identificazione: associare le *units* del *linguaggio parlato* alle unità di significato omeriche è corretto e interessante, identificare le une con le altre è sbagliato. Si tratta tuttavia di un problema di definizione che non va a intaccare il contenuto di quanto scoperto: le partizioni omeriche di Bakker, e poi di Allan, in *idea/intonation units* infatti funzionano molto bene.

Già Fränkel, senza conoscere le *units*, aveva compreso l'esistenza di unità di intonazione nell'esametro⁷¹², così come Bakker e Allan in tempi più

⁷¹¹ Cf. Bakker 1999, p. 39: «The intonation units of ordinary speech become the metrical units of special, poetic speech». Cf. Allan 2009, p. 136: «Homeric discourse is a stylized form of ordinary spoken discourse. An important feature of spoken discourse is that it shows a segmentation into short intonation units, rather than complex periodic sentences. In Homeric poetry, verse-end and caesura can be seen as boundary markers between intonation units» e «[...] *Enjambement* can be reinterpreted as actually involving a boundary between intonation units» o ancora «Is mijn uitgangspunt – en daarin volg ik Egbert Bakker – dat **de Homerische taal een gestileerde vorm van alledaagse gesproken taal is**» e pp. 137-138: «De basiseenheid in gesproken taal is volgens Chafe niet de grammaticale zin, maar de zogeheten *intonatie-eenheid*. Dit zijn korte woordgroepen, die gekenmerkt worden door een bepaalde *intonatiecontour*, vaak met een dalende toon en een vertraging in de uitspraak aan het einde. De intonatie-eenheden worden in de regel voorafgegaan en gevolgd door pauzes».

⁷¹² Cf. Fränkel 1968³, p. 103: «In der Sprache des Alltags kommen die stärkeren Einschnitte auch akustisch zum Ausdruck; und zwar die allerstärksten durch eine Pause und einen Umbruch in dem was wir (absichtlich vage) die 'Stimmführung' nennen wollen, während

recenti⁷¹³. Egli aveva compreso l'importanza della corrispondenza fra contenuto e cesure dell'esametro⁷¹⁴ e dava il giusto peso al metro. Faceva anche interessanti considerazioni sulla qualità degli esametri omerici e callimachei⁷¹⁵, scrivendo che Callimaco faceva esametri migliori di Omero sotto tutti gli aspetti tranne uno: l'unità concettuale. Tuttavia aveva notato anche in Omero versi a suo dire con articolazione priva di motivazioni di tipo contenutistico, come:

Ἄτροείδης τε ! ἄναξ | ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς⁷¹⁶.

Secondo Fränkel il metro in questo caso non rispetta il contenuto, ma lo taglia; egli avrebbe preferito la pausa dopo Ἄτροείδης τε, che tuttavia non corrisponde ad alcuna cesura. Concludeva quindi con l'ipotizzare l'inesistenza di pause in corrispondenza delle cesure⁷¹⁷.

Il verso con articolazione contenutistica problematica secondo Fränkel trova invece l'articolazione corretta con la scansione in *idea/intonation units* operata da Allan:

Metrische eenheden als intonatie-eenheden

Μῆνιν ἄειδε θεὰ^P
 Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος ||
 οὐλομένην,^{Tri}
 ἣ μυχρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, ||
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς^H

die weniger starken Einschnitte, ohne eine Pause, nur durch einen mehr oder weniger scharfen Umbruch der Stimmführung markiert werden. Von den Formen der Stimmführung im Altgriechischen wissen wir sehr wenig, aber es kann ohne weiteres angenommen werden, daß die Sprache über reiche Mittel verfügte, um die Gliederung im Fluß der von der Rede evozierten Vorstellungen sinnfällig zu machen». Cf. Rossi – Fränkel 1995, p. 177.

⁷¹³ Cf. Allan 2009, p. 139: «Het Homerische vers bestaat altijd uit meerdere intonatie-eenheden. De verklaring is dat de hexameter eenvoudigweg te lang is om uit slechts één».

⁷¹⁴ Cf. Fränkel 1968³, p. 103: «Im Vers muß sich nun die inhaltliche Gliederung des Textes notwendig mit dem mechanischen Rhythmus des Metrums auseinandersetzen». Cf. Rossi – Fränkel 1995, p. 177.

⁷¹⁵ Cf. Fränkel 1968³, p. 126: «[...] Kallimachos, dessen strengere Verskunst und lebhaftere Wendigkeit die Gliederung stärker ins Ohr fallen läßt als die homerische». Cf. Rossi – Fränkel 1995, p. 188.

⁷¹⁶ Cf. Fränkel 1968³, p. 115: «[...] ohne daß der Inhalt dazu einen positiven Anlaß gäbe». Cf. Rossi – Fränkel 1995, p. 194.

⁷¹⁷ Cf. Fränkel 1968³, pp. 149-150: «Jedenfalls wurden also die meisten Zäsuren nicht durch eine Pause markiert, sei sie auch noch so kurz. Es war sowieso eine unwahrscheinliche Annahme, daß 'die' Zäsur des Hexameters als eine Pause, oder gar eine Atempause, zu verstehen sei; denn dann würde sie zahlreiche Verse sinnwidrig zerreißen». 'Die' Zäsur sono le cesure P e T. Cf. Rossi – Fränkel 1995, pp. 239-240.

Ἄϊδι προΐαψεν ||
 ἦρώων,^{Tri}
 αὐτοὺς δὲ^{Troch.}
 ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν ||
 οἰωνοῖσί τε πᾶσι,^{Troch.}
 Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, ||
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα^{Troch.}
 διαστήτην ἐρίσαντε ||
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν^H
 καὶ δῖος Ἀχιλλεύς ||⁷¹⁸.

Ora il verso trova una perfetta partizione, in cui suddivisione metrica e suddivisione contenutistica combaciano. Attraverso la ripartizione in *idea* e *intonation units* metro e significato trovano perfetta corrispondenza.

Si veda ora la presenza di tale fenomeno in altri versi omerici e in versi di Apollonio Rodio e Quinto Smirneo.

Sono stati scelti i vv. 15-25 del primo canto o libro di *Iliade*, *Odissea*, *Argonautiche* e *Postomeriche*, un campione in tutto e per tutto casuale quindi; sarà tuttavia sufficiente una semplice occhiata alla suddivisione per capire che anche in questo caso la teoria di Bakker e Allan funziona perfettamente: in Omero le unità di significato sono estremamente simili alle *idea* e *intonation units* proprie del *linguaggio parlato*.

Ho usato il simbolo] per dividere le unità di significato e poi di intonazione. Come i precedenti brani di battaglia, anche i seguenti brani sono ripetuti due volte per ciascun poema: la prima volta ho isolato le possibili unità di significato secondo le cesure, la seconda volta ho isolato le possibili unità di intonazione corrispondenti alle unità di significato. In questo modo si può vedere immediatamente quanta corrispondenza v'è fra unità di significato e di intonazione secondo le cesure.

Come si vedrà, nell'*Iliade* e nell'*Odissea* c'è piena corrispondenza: le unità di significato corrispondono a quelle di intonazione, o, se vogliamo usare le parole di Bakker e Allan, le *idea units* corrispondono perfettamente a possibili *intonation units*.

⁷¹⁸ Cf. Allan 2009, p. 139.

A 15-25

χρυσέῳ ἀνὰ κήπτρῳ, | καὶ λίσσετο πάνταç Ἀχαιοῦç, P₁ | P₂
Ἄτρεΐδα δὲ μάλιττα δύω, | κοσμήτορε λαῶν· H₁ | H₂
Ἄτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι | ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί, T₁ | T₂
ὕμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν | Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες T₁ | T₂
ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, | εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι· H₁ | H₂
παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, | τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι, H₁ | H₂
ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν | ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα. T₁ | T₂
Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες | ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ T₁ | T₂
αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα | καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα· T₁ | T₂
ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι | ἦνδανε θυμῷ, B₁ | B₂
ἀλλὰ κακῶç ἀφίει, | κρατερόν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε· P₁ | P₂

È stato possibile anche tradurre in italiano corretto il testo greco in base alla scansione delle 'idea units'.

...intorno allo scettro d'oro, e pregava tutti gli Achei, ma soprattutto i due Atridi, ordinatori di eserciti: 'Atridi, e voi tutti, Achei schinieri robusti, a voi diano gli dei, che hanno le case d'Olimpo, d'abbattere la città di Priamo, di ben tornare in patria; e voi liberate la mia creatura, accettate il riscatto, venerando il figlio di Zeus, Apollo che lungi saetta'. Allora gli altri tutti, acclamarono gli Achei, fosse onorato quel sacerdote, accolto quel ricco riscatto. Ma non al figlio di Atreo, Agamennone, piaceva in cuore e lo cacciò malamente, aggiunse comando brutale...

Ora vediamo se v'è corrispondenza con possibili *intonation units* secondo le cesure.

A 15-25

χρυσέῳ ἀνὰ κήπτρῳ, | καὶ λίσσετο πάνταç Ἀχαιοῦç, P₁ | P₂
Ἄτρεΐδα δὲ μάλιττα δύω, | κοσμήτορε λαῶν· H₁ | H₂
Ἄτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι | ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί, T₁ | T₂
ὕμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν | Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες T₁ | T₂
ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, | εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι· H₁ | H₂
παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, | τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι, H₁ | H₂
ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν | ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα. T₁ | T₂
Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες | ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ T₁ | T₂
αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα | καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα· T₁ | T₂
ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι | ἦνδανε θυμῷ, B₁ | B₂
ἀλλὰ κακῶç ἀφίει, | κρατερόν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε· P₁ | P₂

V'è piena corrispondenza.

Le ‘*idea units*’ sono disposte in sequenza perfetta, l’una dopo l’altra, in modo lineare, e rispettano tutte le pause corrispondenti a cesure dell’esametro. Le ‘*intonation units*’ possono sovrapporsi perfettamente alle ‘*idea units*’ appena identificate.

Per verificare che non si sia trattato di un caso, si analizzi, allo stesso modo, lo stesso numero di versi in α.

α 15-25

ἐν ἐπέεσι γλαφυροῖσι, ἴλιαιομένη πότιν εἶναι. T₁ ἴ T₂
 ἀλλ’ ὅτε δὴ ἔτος ἦλθε ἴ περιπλομένων ἐνιαυτῶν⁷¹⁹, T₁ ἴ T₂
 τῶ οἱ ἐπεκλώσαντο θεοὶ ἴ οἰκόνδε νέεσθαι H₁ ἴ H₂
 εἰς Ἰθάκην, ἴ οὐδ’ ἔνθα πεφυγμένος ἦεν ἀέθλων Tr₁ ἴ Tr₂
 καὶ μετὰ οἴσι φίλοισι· ἴ θεοὶ δ’ ἐλέαιρον ἅπαντες T₁ ἴ T₂
 νόφι Ποσειδάωνος· ἴ ὁ δ’ ἀπερχέσ μενέαινε T₁ ἴ T₂
 ἀντιθέφ’ Ὀδυσῆϊ ἴ πάρος ἦν γαῖαν ἰκέσθαι. T₁ ἴ T₂
 ἀλλ’ ὁ μὲν Αἰθίοπας μετεκίαθε ἴ τηλόθ’ ἐόντας⁷²⁰, B₁ ἴ B₂
 Αἰθίοπας, ἴ τοὶ διχθὰ δεδαίαται, ἴ ἔχχατοι ἀνδρῶν, Tr₁ ἴ B₁-⁷²¹Tr₁ ἴ B₂
 οἱ μὲν δυσομένου Ὑπερίονος, ἴ οἱ δ’ ἀνιόντος, B₁ ἴ B₂
 ἀντιῶν ἴ ταύρων τε καὶ ἄρνειῶν ἐκατόμβης. Tr₁ ἴ Tr₂

È stato possibile anche tradurre in italiano corretto il testo greco in base alla scansione delle ‘*idea units*’.

...negli antri profondi, volendo che le fosse marito. E quando anche l’anno arrivò, nel girare del tempo, in cui gli filarono i numi che in patria tornasse, in Itaca, neppure là doveva sfuggire alle prove, neppure fra i suoi. Tutti gli dei ne avevano pietà, ma non Poseidone; questi serbava rancore violento contro il divino Odisseo, prima che in patria arrivasse. Ma se ne andò Poseidone fra gli Etiopi, che sono lontani, gli Etiopi, che in due si dividono, gli estremi degli uomini, quelli del sole che cade, e quelli del sole che nasce, per essere presente a un’ecatombe di tori e di agnelli.

⁷¹⁹ Allan, nel corso di un colloquio, mi ha suggerito un’altra suddivisione ammissibile in pragmatica: ἀλλ’ ὅτε δὴ ἴ ἔτος ἦλθε ἴ περιπλομένων ἐνιαυτῶν. Questa suddivisione lascia intatta la corrispondenza col metro.

⁷²⁰ Allan mi ha suggerito un’altra suddivisione ammissibile in pragmatica: ἀλλ’ ὁ μὲν Αἰθίοπας ἴ μετεκίαθε ἴ τηλόθ’ ἐόντας. Questa suddivisione lascia intatta la corrispondenza col metro.

⁷²¹ Segno di sottrazione.

Anche in questo caso le *'idea units'* si susseguono in modo lineare e occupano le sedi dell'esametro divise da cesure; la perfetta corrispondenza fra *'idea units'* e cesure si coglie anche al verso 23, in cui tre *'idea units'* si dispongono rispettivamente prima della Tritemimere, dalla Tritemimere fino alla Bucolica e dalla Bucolica fino alla fine del verso.

Vediamo ora le *'intonation units'*.

α 15-25

ἐν κπέεσι γλαφυροῖσι, | λιλαιομένη πόσιν εἶναι. T₁ | T₂
 ἀλλ' ὅτε δὴ ἔτος ἦλθε | περιπλομένων ἐνιαυτῶν, T₁ | T₂
 τῶ οἱ ἐπεκλώσαντο θεοὶ | οἰκόνδε νέεσθαι H₁ | H₂
 εἰς Ἰθάκην, | οὐδ' ἔνθα πεφυγμένος ἦεν ἀέθλων Tr₁ | Tr₂
 καὶ μετὰ οἶσι φίλοισι· | θεοὶ δ' ἐλέαιρον ἅπαντες T₁ | T₂
 νόσφι Ποσειδάωνος· | ὁ δ' ἀπερχέσ μενέαινεν T₁ | T₂
 ἀντιθέφ' Ὀδυσῆϊ | πάρος ἦν γαῖαν ἰκέσθαι. T₁ | T₂
 ἀλλ' ὁ μὲν Αἰθίοπας μετεκίαθε | τηλόθ' ἐόντας, B₁ | B₂
 Αἰθίοπας, | τοὶ διχθὰ δεδαίαται, | ἔσχατοι ἀνδρῶν, Tr₁ | B₁-Tr₁ | B₂
 οἱ μὲν δυσομένου Ὑπερίονος, | οἱ δ' ἀνιόντος, B₁ | B₂
 ἀντιῶν | ταύρων τε καὶ ἄρνειῶν ἐκατόμβης. Tr₁ | Tr₂

La scansione delle *'intonation units'* si sovrappone perfettamente a quella delle *'idea units'*.

Le cose sono diverse quando si considerano brani di poemi epici che hanno avuto genesi scritte. In questo caso, mentre ovviamente non è difficile dividere i versi in unità di intonazione in base alle cesure, è invece talvolta impossibile isolare le unità di significato secondo le cesure. Fra unità di significato e di intonazione non v'è corrispondenza.

Si noti dunque il comportamento di un autore che non ha mai voluto celare la sua natura di abile scrittore, la genesi dei cui versi è concordemente ritenuta scritta, Apollonio Rodio. Scansione delle sue *'idea units'*:

Argonautiche 1.15-25

αἶψα δὲ τόν γ' ἐσιδὼν | ἐφράσσατο, | καὶ οἱ ἄεθλον →⁷²² P₁ | B₁-P₁ | B₂
 ἔντυε | ναυτιλίης πολυκηδέος, | ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ⁷²³ ? | B₁ | B₂

⁷²² Segno per *enjambement*.

⁷²³ Allan suggerisce un'altra possibile suddivisione: ἔντυε | ναυτιλίης | πολυκηδέος, | ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ, resta tuttavia l'incongruenza metrica di ἔντυε.

ἤε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι | νόκτον ὀλέσσει. B₁ | B₂
 Νῆα μὲν οὖν | οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ἀοιδοί Tr₁ | Tr₂
 Ἔργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησι⁷²⁴. | ?
 νῦν δ' ἂν ἐγὼ | γενεήν τε καὶ οὔνομα | μυθησαίμην⁷²⁵ → Tr₁ | ? | ?
 ἠρώων, | δολιχῆς τε πόρους ἀλόε, | ὅσσα τ' ἔρεξαν Tr₁ | B₁- Tr₁ | B₂
 πλαζόμενοι· | Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς. Tr₁ | Tr₂
 Πρῶτά νυν Ὀρφεὺς μνησώμεθα, | τὸν ῥά ποτ' αὐτή → B₁ | B₂
 Καλλιόπη | Θρήικι | φατίζεται | εὐνηθεῖσα⁷²⁶ → Tr₁ | ? | ? | ?
 Οἰάγρω | κκοπιῆς Πιμπλήιδος ἄγχι τεκέσθαι. Tr₁ | Tr₂

Non è stato possibile tradurre in un italiano corretto il testo greco in base alla scansione di 'idea units'.

Appena lo vide, Pelia capì; e gli impose la prova di una durissima navigazione, affinché sul mare o tra popoli sconosciuti perdesse la via del ritorno. Quanto alla nave, narrano ancora oggi i canti degli aedi antichi come fu costruita da Argo sotto la guida di Atena. Ora io vorrei dire la stirpe e il nome degli eroi, e le lunghe rotte marine, e tutte le imprese che fecero errando: siano le Muse narratrici del canto! Primo fra tutti ricordiamo Orfeo, che la stessa Calliope partorì, come raccontano, presso la cima Pimpleide, dopo essersi unita al tracio Eagro.

In questo caso i versi in cui le 'idea units' non coincidono con le cesure sono quattro; Apollonio si serve in modo volutamente palese di virtuosismi stilistici che arrivano perfino a far sì che una stessa 'idea unit' abbia i propri elementi dislocati in modo complesso in uno stesso verso o addirittura in versi diversi. Apollonio inoltre si serve molto dell'*enjambement*.

La scansione delle 'intonation units' sarà quindi, per quattro versi, inevitabilmente divergente da quella delle 'idea units':

Argonautiche 1.15-25

αἶψα δὲ τὸν γ' ἐσιδὼν | ἐφράσσατο, | καὶ οἱ ἄεθλον P₁ | B₁- P₁ | B₂
 ἔντυε ναυτιλίης πολυκηδέος, | ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ B₁ | B₂
 ἤε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι | νόκτον ὀλέσσει. B₁ | B₂

⁷²⁴ Allan ritiene la struttura del verso inspiegabile non solo in termini di corrispondenza fra unità di significato e metro, ma anche in termini pragmatici.

⁷²⁵ Allan suggerisce un'altra possibile suddivisione: νῦν δ' ἂν ἐγὼ | γενεήν τε | καὶ οὔνομα | μυθησαίμην, resta tuttavia l'incongruenza metrica di μυθησαίμην.

⁷²⁶ Allan ritiene la struttura del verso inspiegabile non solo in termini di corrispondenza fra unità di significato e metro, ma anche in termini pragmatici.

Νῆα μὲν οὖν | οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ἀοιδοί Tr₁ | Tr₂
 ἄργον Ἀθηναίης | καμέειν ὑποθημοσύνησι P₁ | P₂
 νῦν δ' ἂν ἐγὼ | γενεήν τε καὶ οὖνομα μυθηαίμην Tr₁ | Tr₂
 ἠρώων, | δολιχῆς τε πόρους ἄλός, | ὄσσα τ' ἔρξεσαν Tr₁ | B₁- Tr₁ | B₂
 πλαζόμενοι· | Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς. Tr₁ | Tr₂
 Προῦτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, | τὸν ῥά ποτ' αὐτή B₁ | B₂
 Καλλιόπη Θορήκι | φατίζεται εὐνηθεῖσα P₁ | P₂
 Οἰάγρω | κκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέεθαι. Tr₁ | Tr₂

Si veda ora cosa succede in Quinto Smirneo, analizzando lo stesso numero di versi e osservando il comportamento delle 'idea units' rispetto alle cesure:

Postomeriche 1.15-25

Τῶν οἷ γε μνησθέντες | ἀνὰ πτολίεθρον ἔμιμον· T₁ | T₂
 ἀμφὶ δ' ἄρά σφισι | πένθος ἀνηρὸν πεπότητο⁷²⁷ ? | ?
 ὡς ἤδη στονόεντι καταιθομένης πυρὶ | Τροίης⁷²⁸. ? | ?

⁷²⁷ Rutger Allan mi ha suggerito che una suddivisione altra, in termini pragmatici potrebbe essere: ἀμφὶ δ' ἄρά σφισι | πένθος | ἀνηρὸν πεπότητο con l'isolamento di πένθος come *Focus*. Resterebbe tuttavia lincongruenza metrica (rispetto alle cesure) di ἀμφὶ δ' ἄρά σφισι. Per le definizioni di *Topic*, *Focus*, *Theme*, *Tail*, *Setting* cf. Slings 1992, in particolare pp. 99 e 106. Cf. Dik 1995, pp. 24-25. Cf. Slings 1999, p. 62: «Theme: a unit which precedes a clause and states in advance an entity or situation with regard to which the clause will be relevant», «Tails typically give additional comment on the content of the clause», «Topic: The entity which the clause is about», «Focus: The new information which is given about the Topic». Cf. Dik 2007, p. 31: «For the element that Chafe calls the starting point, I will here use the term Topic, defined as follows: *Topic function* is assigned to an element which the speaker regards as an appropriate foundation for constructing a message which is relevant to the subject matter of the discourse», p. 32: «For the most silent piece of information in a clause, I will use the term Focus, defined as follows: *Focus function* is assigned to an element expressing the information that the speaker considers the most urgent part of the message s/he wants to convey to the listener», pp. 35-36: «Theme and Tail describe constituents that fall outside the clause proper. Theme describes constituents that precede the clause proper [...]. Tail is the name for a similar phenomenon at the end of a clause, when a speaker adds an extra constituent to a complete clause, by way of afterthought, further specification, or correction. Tail constituents, like Theme constituents, will always be pragmatically marked: they are allotted a separate intonation unit, after all». e p. 36 «Theme and Tail constituents are extracausal by definition» e pp. 36-37: «*Setting* constituents are a different matter. I will use the term Setting for adverbial phrases at the opening of clauses. Such phrases are like Topics in that they provide an orientation for the clause that follows, but they tend to be part of the spatial or temporal (ora causal) organization of the text rather than themselves a participant about whom the speaker provides information. Even more often than Topic constituents, Settings will provide information that is not previously given, yet has to be considered as presupposed. If adverbial phrases do present salient information, they can be given Focus function».

⁷²⁸ Allan suggerisce un'altra suddivisione possibile: ὡς ἤδη στονόεντι | καταιθομένης πυρὶ | Τροίης. In questo caso però, oltre all'iperbato, resterebbe l'incongruenza metrica di Τροίης.

Καὶ τότε | Θερωμόδοντος ἀπ' εὐρυπόροιο ῥεέθρων⁷²⁹ ? | ?
 ἦλυθε Πενθεσίλεια | θεῶν ἐπιειμένη εἶδος, T₁ | T₂
 ἄμφω | καὶ **κτονόεντος** ἐελδομένη πολέμοιο⁷³⁰ ? | ?
 καὶ μέγ' ἄλευομένη | στυγερὴν καὶ ἀεικέα φήμην, P₁ | P₂
 μή τις ἐὸν κατὰ δῆμον | ἐλεγχείηρι χαλέψη T₁ | T₂
 ἀμφὶ κασιγνήτης, | ἧς εἵνεκα πένθος ἄεξεν, P₁ | P₂
 Ἴππολύτης· | τὴν γάρ ῥα κατέκτανε | δουρὶ κραταιῷ, Tr₁ | B₁-Tr₁ | B₂
 οὐ μὲν δὴ τι ἔκοῦσα, | τιτυσκομένη δ' ἐλάφοιο· T₁ | T₂

Non è stato possibile tradurre in un italiano corretto il testo greco in base alla scansione di *'idea units'*.

Tali cose rimembrando sostavano essi sulla rocca; e su di essi grave lutto si spandeva, come se già Troia ardesse divorata dal fuoco funesto. E allora dalle rive dell'ampio Termodonte giunse Penthesilea, vestita come una dea. Per due motivi: sia perché amava la guerra funesta, sia, soprattutto, per evitare una diceria odiosa e indegna: perché nessuno tra il suo popolo con rimproveri la insultasse a causa della sorella, per la quale grave tristezza aveva nel petto, per Ippolita, cui aveva dato la morte con l'asta sua valida, non di proposito, ma un giorno che cacciava una cerva.

Ben quattro versi, tre dei quali in sequenza, presentano *idea units* che non corrispondono alle pause regolate dalle cesure.

Si nota inoltre una linearità molto minore nell'espressione delle stesse: alcune *'idea units'* lette secondo la scansione delle *'intonation units'*, che nella recitazione di Quinto dovevano rispettare almeno le cesure principali, presentano un loro elemento costituente prima della cesura Pentemimere o Trocaica e un altro elemento costituente dopo tale cesura⁷³¹.

La scansione delle *'intonation units'*, che rispetta le cesure, sarà inevitabilmente divergente, per quattro versi, da quella delle *'idea units'*:

⁷²⁹ Allan suggerisce un'altra suddivisione possibile in caso di ammissione dell'iperbato: καὶ τότε | Θερωμόδοντος | ἀπ' εὐρυπόροιο ῥεέθρων. Resta comunque l'incongruenza metrica di καὶ τότε.

⁷³⁰ Allan suggerisce un'altra suddivisione possibile con iperbato: ἄμφω | καὶ κτονόεντος | ἐελδομένη πολέμοιο. Resta comunque l'incongruenza metrica di ἄμφω. Anche secondo Rutger Allan si nota che la struttura dei versi in Quinto Smirneo è molto più articolata e difficile rispetto a quella dei versi di *Iliade* e *Odissea*.

⁷³¹ Si vedano gli elementi in grassetto e in corsivo, con i quali ho cercato di abbinare gli elementi dislocati delle stesse *'idea units'*.

Postomeriche 1.15-25

Τῶν οἷ γε μνησθέντες | ἀνὰ πτολίεθρον ἔμιμον· T₁ | T₂
ἀμφὶ δ' ἄρά σφισι πένθος | ἀνηρὸν πεπότητο T₁ | T₂
ὡς ἦδη στονόεντι | καταιθομένης πυρὶ Τροίης. T₁ | T₂
Καὶ τότε Θερωδόντος | ἀπ' εὐρυπόροιο ῥεέθρων T₁ | T₂
ἦλυθε Πενθεσίλεια | θεῶν ἐπιειμένη εἶδος, T₁ | T₂
ἄμφω καὶ στονόεντος | ἐελδομένη πολέμοιο T₁ | T₂
καὶ μέγ' ἄλευομένη | στυγερὴν καὶ ἀεικέα φήμην, P₁ | P₂
μή τις ἐὼν κατὰ δῆμον | ἐλεγχείησι χαλέψῃ T₁ | T₂
ἀμφὶ καιριγνήτης, | ἧς εἶνεκα πένθος ἄεξεν, P₁ | P₂
Ἴππολύτης· | τὴν γάρ ῥα κατέκτανε | δουρὶ κραταιῷ, Tr₁ | B₁-Tr₁ | B₂
οὐ μὲν δὴ τι ἐκοῦσα, | τιτυσκομένη δ' ἐλάφοιο· T₁ | T₂

Che quattro versi su undici, che sono stati scelti a caso, presentino una forte incongruenza fra 'idea' e 'intonation units' è un fatto significativo.

Diversamente dai poemi omerici che da questo punto di vista rasentano la perfezione e si comportano come si comporta il *linguaggio parlato* (se rapportiamo questa scansione fra unità di significato e di metro con le *idea units* e *intonation units*), vi sono moltissimi altri versi nelle *Postomeriche* che presentano forti divergenze fra la scansione delle unità di significato e di intonazione. Eppure Quinto Smirneo sapeva imitare Omero davvero molto bene.

L'analisi della congruenza fra unità di significato e di intonazione smaschera l'uso della scrittura, che, diversamente dal parlato, permette e preferisce virtuosismi⁷³² al posto della linearità e dell'inevitabile sovrapposizione fra 'idea units' e 'intonation units' propria dell'oralità.

In Apollonio Rodio e in Quinto Smirneo le unità di significato sono anche dislocate in uno o più versi, l'unità di significato si perde.

I versi omerici, per come sono fatti, presentano generalmente una notevole e innegabile somiglianza con le *idea* e *intonation units* proprie del *linguaggio parlato*⁷³³. Questa somiglianza tuttavia non può e non deve in alcun modo giustificare un'identificazione con esse.

⁷³² Anche minimi, come il porre alcuni elementi della stessa 'idea unit' prima della cesura e di porne altri della stessa 'idea unit' dopo la cesura, dislocandoli nello stesso verso.

⁷³³ Cf. Slings 1999, p. 61: «The way in which a Homeric sentence is structured is identical to the way in which clauses and other information units are combined by speakers, and is entirely different from the ways and means of the written language» e p. 62: «Bakker shows

Nell'epica che sappiamo essere stata scritta fin dall'inizio, molti versi invece si presentano in modo completamente diverso.

Sebbene dunque il fenomeno di corrispondenza fra unità di significato e di intonazione esista moltissimo nell'epica omerica e sia un altro segno di oralità, non credo sia prudente né corretto definirlo come 'presenza di *idea units* e *intonation units*'. Non si può parlare di *idea units* e *intonation units* (appartenenti esclusivamente al *linguaggio parlato*) nei poemi omerici, sarebbe paradossale poiché ciò che di essi ci rimane è un testo scritto. È inoltre necessario ricordare che tali testi giuntici scritti sono il frutto di una lunghissima e travagliata tradizione orale e poi scritta. La lingua omerica non può in alcun modo essere definita come una forma stilizzata del linguaggio parlato quotidiano perché è una *Kunstsprache* che sapevano parlare solo i cantori, artificiale e con una storia lunga e complessa.

Si tratta però esclusivamente di un problema di definizione del fenomeno, poiché la sua importante presenza nei poemi omerici è innegabile e interessante e sicuramente ha a che fare con l'oralità; lo definirei dunque come 'presenza di unità di significato riconducibili a originarie *idea units* e *intonation units* della lingua rapsodica'.

Di certo, indipendentemente da definizioni più o meno felici, la linearità e la semplicità delle unità di significato presenti nell'epica omerica fa riflettere. In termini cognitivi pare proprio che sia stata trascritta una narrazione orale⁷³⁴.

7.4 Conclusioni

Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* v'è una notevole predominanza della paratassi sull'ipotassi, vi è generalmente un ampio uso di giuntivi e le unità di significato con cui sono costruiti i versi assomigliano moltissimo alle *idea*

that in Homer, information units coincide to a great extent with metrical units, as marked off from each other by caesura and line end».

⁷³⁴ Cf. Slings 1992, p. 96: «The language of Homeric poetry somehow reflects the ways and means of oral communication» e p. 101: «I do claim that there is a fundamental difference in the way in which literate and illiterate persons express themselves. A person who has learned to read and write and who writes regularly will use language in a different way from a person who does not write».

units e *intonation units* del *linguaggio parlato*. Queste caratteristiche non si presentano allo stesso modo nelle *Argonautiche* e nelle *Postomeriche* ove invece v'è ipotassi anche in brani in cui si sarebbe facilmente potuta evitare, v'è una minore presenza di giuntivi e di unità di significato paragonabili alle *idea units* del *linguaggio parlato*. Il comportamento dell'*Iliade* è, anche sotto questo aspetto, uguale a quello dell'*Odissea*. E, anche sotto questo aspetto, *Argonautiche* e *Postomeriche* si comportano invece in modo assai diverso.

TERZA PARTE
BREVI CONSIDERAZIONI SULLA QUESTIONE OMERICA

8. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE SULLA QUESTIONE OMERICA

Il mio lavoro, benché assai modesto, e le ricerche di questi ultimi anni mi portano forzatamente a prendere una posizione piuttosto netta sulla questione omerica, posizione che nemmeno io avevo previsto e che confesso mi ha al contempo piacevolmente sorpreso e abbastanza spaventato: non immaginavo infatti dovesse essere così chiara.

L'applicazione delle scienze cognitive ai quattro poemi epici considerati ha portato in luce, in ogni campo analizzato, delle analogie fortissime fra *Iliade* e *Odissea* e delle enormi differenze fra *Iliade* e *Odissea* da un lato e *Argonautiche* e *Postomeriche* dall'altro.

Iliade e *Odissea* risultano cognitivamente come testi orali⁷³⁵, ma non essendo di fatto testi orali⁷³⁶, altro non possono essere se non la trascrizione di testi orali. La struttura dei poemi palesa in termini cognitivi non solo una completa oralità, ma anche una probabilissima loro dettatura da persona parlante a persona scrivente, che per forza deve essere avvenuta nell'arco di più giorni⁷³⁷. La dettatura e il rapporto/supporto reciproco fra rapsodo e scriba avrebbe permesso al rapsodo di concentrarsi meglio e di sviluppare una narrazione più ampia e migliore (anche se non necessariamente) di quella che era solito improvvisare davanti a un uditorio folto e chiososo che partecipava magari a una festa lunga una dozzina di giorni⁷³⁸.

⁷³⁵ Cf. Ruijgh 1995, p. 1: «Les aèdes créaient leur poésie oralement, devant leur public; il s'agissait donc de textes improvisés, du moins jusqu'à un certain degré». Cf. de Jong 2004, p. 49: «The author is the singer standing in front of the audience».

⁷³⁶ Cf. West 2011, p. 10: «In any case the Iliad is a written text, and should be self-evident that under ancient conditions there was no way in which a written text could come into existence without 'the aid of writing'».

⁷³⁷ Cf. de Jong 2004, p. 52: «His poems are exceptionally long (around 15,000 and 12,000 lines respectively), so that there must have been regular breaks. Since his poems were the result of many performances and hence display a largely premeditated form, the breaks were probably not random. Indeed, there are a handful of recurrent devices or motifs which are found at the beginning or end of books: many end with a sunset or people retiring to bed, and open with a sunrise or people getting up».

⁷³⁸ Per la probabile recitazione durante le festività cf. Armstrong 1958, pp. 338-339. Cf. Cantilena 1999, p. 47: «Not a demonstrable hypothesis, but a reasonable one, is also that a rhapsode, asked to repeat to a scribe his successful piece of narration, expanded it, telling his story as fully as possible, and making use of others he had in his repertoire (we have

È anche probabile che l'autore avesse dedicato gran parte della sua vita al perfezionarsi prima su un poema e poi sull'altro, o comunque che fosse arrivato ben preparato al momento della dettatura.

Pare infatti certo, almeno in termini cognitivi, che l'autore di gran parte dell'*Iliade* sia lo stesso autore di gran parte dell'*Odissea*. Per quanto riguarda lo stile, è necessario dire che i due poemi sono un poco diversi, ma questa diversità sembra potersi ben ricondurre a una più che possibile maturazione dell'arte del rapsodo o semplicemente alla specificità di *oimai* diverse.

Egli ovviamente si può considerare 'autore' o 'co-autore' (se consideriamo anche chi ha trascritto) della gran parte dei testi che sono giunti a noi, non certo delle vicende di Ilio o di quelle del *Nostos* d'Odisseo, che egli apprese, così come la sua arte, dalla tradizione.

Penso dunque, in base alle mie ricerche, che l'autore di gran parte dell'*Iliade* sia lo stesso di gran parte dell'*Odissea*⁷³⁹, e che abbia narrato e dettato i suoi poemi, prima l'*Iliade* e poi l'*Odissea*, forse a distanza di decenni⁷⁴⁰.

here, in a sense, a revival of the old Hermannian theory; I strongly disagree, anyway, about the terms and concepts of 'memorizing' and 'knowing by heart' applied to oral-traditional narrative poetry). The poet of a νόστος met no special problem» e p. 48: «So I agree [...] in seeing the *Iliad* and the *Odyssey* as oral dictated texts, and I am glad to see that the general scepticism which used to surround this thesis has now substantially decreased, if not vanished».

⁷³⁹ Cf. Beck 2012, pp. 193-194: «The Homeric poems have a fundamental unity and consistency of which the main narrator forms only one part».

⁷⁴⁰ Cf. Ruijgh 1995, p. 25: «Il est en effet fort probable que l'*Iliade* et l'*Odyssee* ont été mises par écrit du vivant du Poète, sans doute parce que des personnages importants de son public, ses collègues et ses élèves, voulaient conserver un texte 'littéral' des deux épopées homériques à cause de leur qualité exceptionnelle, qualité que ne pouvaient pas atteindre les autres aèdes. Cette qualité, qui ne peut s'expliquer que par le grand génie du Poète et comme manifestation du 'miracle grec', concerne tant les détails de l'expression que la structure totale des deux épopées d'étendue monumentale. C'est pourquoi les Anciens y ont vu des oeuvres 'littéraires' proprement dites. Les recherches de Milman Parry et de ses successeurs, cependant, ont bien montré que la poésie épique d'Homère est essentiellement une création orale». Cf. de Jong 1999, p. 63: «Whether the incitement for such an enormous enterprise was some special occasion, remuneration, or the introduction of writing remains as yet in the dark. Brilliantly employing all the tricks of his narrative trade, such as retardation, expansion of type-scenes, embedded narratives, similes, etc. this singer managed to compose two extraordinarily long songs, in my opinion, in the course of many performances over many years. Since he could never sing these enormous songs at one go, he must have employed certain devices to create – natural or dramatic – pauses, the most important being sunrises and sunsets, changes of scene, and summaries».

Dove e quando sia avvenuta la dettatura, la mia tesi non lo suggerisce e non è negli obiettivi del lavoro. Penso sia avvenuta fra il IX e il VII secolo a.C.; anche se mi piace pensare al secolo VIII a.C., non ho i mezzi per essere più precisa, né, soprattutto, per esserne certa⁷⁴¹.

È ovvio che nel corso del tempo vi sono stati da parte di altri produzioni di innumerevoli copie, rimaneggiamenti di quanto trascritto, inserimenti, interpolazioni.

⁷⁴¹ Cf. Ruijgh 1995, p.2: «La mise par écrit des deux épopées peut bien dater de la fin du IX^e s.». Cf. de Jong 2004, p. 48: «The exact genesis of the Homeric epics has been a matter of fierce controversy since antiquity, but for my present purposes we may assume that these texts are the product of a long oral tradition and in all likelihood were also themselves composed orally sometime in the ninth, eighth, or seventh century BC».

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE DEI TESTI CITATI

Allan 2009

R.J. Allan, 'Orale elementen in de Homerische grammatica: intonatie-eenheid en enjambement', *Lampas* 42, 2009, pp. 136-151

Aloni 1997

A. Aloni, *Saffo. Frammenti*, Firenze 1997

Aloni 1998

A. Aloni, *Cantare glorie di eroi: comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998

Aloni – Iannucci 2007

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

Anolli 2002

L. Anolli, *Psicologia della comunicazione*, Bologna 2002

Appel 1987

W. Appel, 'A propos de la réception de Quintus de Smyrne', *AC* 56, 1987, pp. 250-253

Appel 1993

W. Appel, 'Die homerischen hapax legomena bei Quintus Smyrnaeus: Adverbien', *Glotta* 71, 1993, pp. 178-188

Arduini – Fabbri 2008

S. Arduini – R. Fabbri, *Che cos'è la linguistica cognitiva*, Roma 2008

Arend 1933

W. Arend, *Die Typischen Scenen bei Homer*, Berlin 1933

Armstrong 1958

J.I. Armstrong, 'The Arming Motif in the *Iliad*', *AJPh* 79 (4), 1958, pp. 337-354

Asami – Hayano – Nakamura – Yamasue – Uehara – Otsuka – Roppongi – Nihashi – Inoue – Hirayasu 2008

T. Asami – F. Hayano – M. Nakamura – H. Yamasue – K. Uehara – T. Otsuka – T. Roppongi – N. Nihashi – T. Inoue – Y. Hirayasu, 'Anterior cingulate cortex volume reduction in patients with panic disorder', *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 62, 2008, pp. 322–330

Baddeley 1975

A.D. Baddeley – N. Thomson – M. Buchanan, 'Word Length and the Structure of Short-Term Memory', *Journal of verbal learning and verbal behavior* 14, 1975, pp. 575-589

Baddeley 1982

A.D. Baddeley, *Your Memory. A User's Guide*, London 1982

Baddeley 1986

A.D. Baddeley, *Working Memory*, Oxford 1986

Baddeley 1990

A.D. Baddeley, *La memoria: come funziona e come usarla*, Roma – Bari 1990

Baddeley – Gathercole 1993

A. Baddeley – S. Gathercole, *Working Memory and Language*, Hove 1993

Baddeley 1994

A.D. Baddeley – G.J. Hitch, 'Developments in the Concept of Working Memory', *Neuropsychology* 8, 1994, pp. 485-493

Baddeley 1995

A.D. Baddeley, *La memoria umana: teoria e pratica*, Bologna 1995

Bakker 1988

E.J. Bakker, *Linguistic and the Formulas in Homer: Scalarity and the description of the particle 'per'*, Amsterdam 1988

Bakker 1990

E.J. Bakker, 'Homeric discourse and enjambement: a cognitive approach', *TAPhA* 120, 1990, pp. 1-21

Bakker 1993

E.J. Bakker, 'Discourse and Performance: Involvement, Visualization and "Presence" in Homeric Poetry', *ClAnt* 12, 1993, pp. 1-29

Bakker 1995

E.J. Bakker, 'Noun-epithet formulas, Milman Parry, and the grammar of poetry' in J.P. Crielaard, *Homeric Questions: essays in philology, ancient history and archaeology*, Amsterdam 1995, pp. 97-125

Bakker 1997

E.J. Bakker, *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca – London 1997

Bakker 1999

E.J. Bakker, 'How oral is oral composition ?' in E.A. Mackay (ed.), *Signs of orality: the oral tradition and its influence in the Greek and Roman world*, Leiden – Boston 1999, pp. 29-47

Bakker 2003

E.J. Bakker, 'Homer as an Oral Tradition', *Oral Tradition* 18, 2003, pp. 52-54

Bakker 2005

E.J. Bakker, *Pointing at the past: from formula to performance in Homeric poetics*, Washington 2005

Bakker 2008

E.J. Bakker, 'Epic Remembering' in E.A. Mackay (ed.), *Orality, literacy, memory in the ancient Greek and Roman world*, Leiden – Boston 2008, pp. 65-77

Balconi 2002

M. Balconi, 'Neuropsicologia della comunicazione', in *Psicologia della comunicazione*, a cura di L. Anolli, Bologna 2002, pp. 63-88

Balduino 1984

A. Balduino, 'Le misteriose origini dell'ottava rima', in M. Picone – M. Bendinelli Predelli, *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze 1984, pp. 25-47

Bampi 2006

M. Bampi 'Þá mælti konungr: i discorsi del re all'assemblea nella knýntlinga saga' in M.T. Biason, *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto*, *Annali di Ca' Foscari. Rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, 45, 2, Padova 2006, pp. 31-44

Bannert 1988

H. Bannert, *Formen des Wiederholens bei Homer. Beispiele für eine Poetik des Epos*, Wien 1988

Barbiellini Amidei 2007

B. Barbiellini Amidei, 'I cantari tra oralità e scrittura', in M. Picone – L. Rubini, *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum (23-25 giugno 2005), Firenze 2007, pp. 19-28

Barchiesi 1967

M. Barchiesi, 'Arte del prologo e arte della transizione', *Studi danteschi* 44, 1967, pp. 115-207

Barde – Thompson-Schill 2002

L.H.F. Barde – S.L. Thompson-Schill, 'Models of Functional Organization of the Lateral Prefrontal Cortex in Verbal Working Memory: Evidence in Favor of the Process Model', *Journal of Cognitive Neuroscience* 14 (7), 2002, pp. 1054-1063

Barnes 2003

M. Barnes, 'Oral Tradition and Hellenistic Epic: New Directions in Apollonius of Rhodes', *Oral Tradition* 18, 2003, pp. 55-58

Bartlett 1974

F.C. Bartlett, *La Memoria. Studio di psicologia sperimentale e sociale*, a cura di O. Andreani Dentici e V. Poli Velicogna, Milano 1974

Baumbach – Bär 2007

M. Baumbach – S. Bär, 'An Introduction to Quintus Smyrnaeus' Posthomeric', in M. Baumbach – S. Bär (eds.), *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin – New York 2007, pp. 1-26

Bear – Connors – Paradiso 2007³

M.F. Bear – B.W. Connors – M.A. Paradiso, *Neuroscienze, esplorando il cervello*, Philadelphia (Milano) 2007³

Beck 2012

D. Beck, *Speech Presentation in Homeric Epic*, Austin 2012

Beltrami 1994

P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1994

Bereiter – Scardamalia 1987

C. Bereiter – M. Scardamalia, *The Psychology of Written Composition*, Hillsdale, New Jersey, London 1987

Bernardo 1980

R. Bernardo, 'Subjecthood and Consciousness' in W.L. Chafe (ed.), *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, (N. J.) 1980, pp. 275-299

Bertolini 1980

F. Bertolini, 'Dall' aedo omerico al vate Esiodo', *QS* 6, 1980, pp. 127-142

Bertolini 1988

F. Bertolini, 'Odisseo aedo, Omero carpentiere, Odissea 17, 384-385', *Lexis* 2, 1988, pp. 145-164

Bertolini 1989

F. Bertolini, 'Dal folclore all' epica. Esempi di trasformazione e adattamento', in *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo* a cura di D. Lanza e O. Longo, Firenze 1989, pp. 131-152

Bertolini 1992a

F. Bertolini, 'Il palazzo: l' epica', in *Lo spazio letterario della Grecia antica. La produzione e la circolazione del testo, 1: La polis* a cura di G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, Roma 1992, pp. 109-141

Bertolini 1992b

F. Bertolini, 'Società di trasmissione orale: mito e folclore', in *Lo spazio letterario della Grecia antica. La produzione e la circolazione del testo, 1: La polis* a cura di G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, Roma 1992, pp. 47-75

Bertolini 2003

F. Bertolini, 'Milman Parry e la lingua omerica' in *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna* a cura di F. Benedetti e S. Grandolini, Napoli 2003, pp. 103-130

Bhatanagar 2002²

S.C. Bhatnagar, *Neuroscience for the Study of Communicative Disorders*, Baltimore (MD) 2002²

Biason 2006

M.T. Biason, *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto*, *Annali di Ca' Foscari. Rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, 45, 2, Padova 2006

Bonifazi 2008

A. Bonifazi, 'Memory and Visualization in Homeric Discourse Markers', in E.A. Mackay (ed.), *Orality, literacy, memory in the ancient Greek and Roman world*, Leiden – Boston 2008, pp. 35-64

Bozzone 2005

C. Bozzone, *Coesione e coerenza in alcuni libri dell'Iliade: un esame di linguistica testuale*, tesi di laurea inedita, Milano 2005

Bozzone 2010

C. Bozzone, 'New Perspectives on formulaicity', in Stephanie W. Jamison – H. Craig Melchert – B. Vine (eds.), *Proceedings of the 21st Annual UCLA Indo-European Conference*, Los Angeles 2010, pp. 27-44

Brady – Konkle – Alvarez 2009

T. Brady – T. Konkle – G. Alvarez, 'Compression in Visual Working Memory: Using Statistical Regularities to Form More Efficient Memory Representations', *Journal of Experimental Psychology* 138 (4), 2009, pp. 487-502

Brambilla Ageno 1984

F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova 1984

Brandoli 2007

C. Brandoli, 'Due canoni a confronto' in P. Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze 2007, pp. 99-214

Brawn – Fenn – Nusbaum 2008

T.P. Brown – K.M. Fenn – H.C. Nusbaum, 'Consolidation of sensorimotor learning during sleep', *Learn. Mem.* 15, 2008, pp. 815-819

Brillante 2009

C. Brillante, *Il cantore e la Musa: poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009

Brown – Aggleton 2001

M. Brown – J. Aggleton, 'Recognition Memory: What are the Roles of the Perirhinal Cortex and Hippocampus?', *Neuroscience* 2, 2001, pp. 51-61

Bugin 2007

E. Bugin, *Transizioni nella composizione orale dell'epica arcaica*, tesi di laurea inedita, Venezia 2007

Bugin 2010

E. Bugin, 'Incontri con l'irrazionale. 2', *Senecio*, <http://www.senecio.it/rec/index.html>, 2010, pp. 1-7

Burkert 2005

W. Burkert, 'Near Eastern Connection' in J.M. Foley, *A Companion to Ancient Epic*, Malden (Ma.) 2005, pp. 291-301

Camerotto 2001

A. Camerotto, 'Aristeia. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia', *Aevum(ant)* 1, 2001, pp. 263-308

Camerotto 2003a

A. Camerotto, 'Ai cani e agli uccelli!: l' aikia nel duello eroico', *Aevum(ant)* 3, 2003, pp. 467-479

Camerotto 2003b

A. Camerotto, 'Il vanto dell' eroe: funzioni e strutture tematiche', *Aevum(ant)* 3, 2003, pp. 455-466

Camerotto 2003c

A. Camerotto, 'Le storie e i canti degli eroi', *QUCC* 74, 2003, pp. 9-31

Camerotto 2003d

A. Camerotto, 'Recensione a E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford 2001', *Lexis* 21, 2003, pp. 411-419

Camerotto 2003e

A. Camerotto, 'Towards a Thematic Analysis of the Homeric Poems', *Gaia* 7, 2003, pp. 147-158

Camerotto 2004a

A. Camerotto, 'Cinghiali eroici', in *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale. Atti del Convegno di Venezia (22-23 maggio 2002)*, a cura di E. Cingano, A. Ghersetti e L. Milano, Padova 2004, pp. 107-128

Camerotto 2004b

A. Camerotto, 'Il giorno di Hektor', *Lexis* 22, 2004, pp. 201-247

Camerotto 2005

A. Camerotto, 'Il grido di Diomedes. Epiteti eroici e composizione tematica' in *Dialetti e lingue letterarie della Grecia arcaica (IV Giornata Ghisleriana di Filologia Classica. Pavia, 1-2 aprile 2004)*, a cura di F. Bertolini e F. Gasti, Pavia 2005, pp. 107-129

Camerotto 2007

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

Camerotto 2008a

A. Camerotto, 'Alla ricerca del *nostos felice*', *Atti dell'A.I.C.C.*, Treviso 2008, pp. 1-20

Camerotto 2008b

A. Camerotto, 'Omero, il cieco aedo di Chio alla regia', in *La nuova Musa degli eroi dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto – C. De Vecchi – C. Favaro, Treviso 2008, pp. 13-37

Camerotto 2009

A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009

Camerotto 2010

A. Camerotto, 'Il nome e il sangue degli eroi. Dalle parole alle armi nell'epica greca arcaica', in *Il Nemico Necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Atti dell'incontro di studio di Venezia, (17-18 dicembre 2008), a cura di A. Camerotto – R. Drusi, Padova 2010, pp. 21-44

Canettieri 2003

P. Canettieri, 'Metrica e memoria', *Rivista di filologia cognitiva*, 2003, <http://w3.uniroma1.it/cogfil/metrica.html>

Canettieri 2007

P. Canettieri, 'Le varianti nel canto popolare', *Rivista di filologia cognitiva*, 2006-2007, <http://w3.uniroma1.it/cogfil/variantipopolari.html>

Cantilena 1980

M. Cantilena, *Enjambement e poesia esametrica orale. Una verifica*, Ferrara 1980

Cantilena 1982

M. Cantilena, *Ricerche sulla dizione epica. Per uno studio della formularità degli Inni omerici*, Roma 1982

Cantilena 1983

M. Cantilena 'Oralisti di ieri e di oggi', *QUCC* 42, 1983, pp. 165-186

Cantilena 1987

M. Cantilena, 'A proposito di un contributo agli studi omerici', *QUCC* 56, 1987, pp. 131-138

Cantilena 1990

M. Cantilena, 'Approccio metrico alle teorie della composizione orale' in *Metrica classica e linguistica*, Atti del colloquio di Urbino (3-6 ottobre 1988), a cura di R.M. Danese – F. Gori – C. Questa, Urbino 1990, pp. 45-86

Cantilena 1997

M. Cantilena, 'Gli studi omerici oggi: una situazione in movimento', *ARID* 24, 1997, pp. 147-157

Cantilena 1999

M. Cantilena, Comment to 'Dividing Homer. When and How were the *Iliad* and the *Odyssey* Divided into Songs?', *Symbolae Osloenses* 74, 1999, pp. 47-50

Cantilena 2001

M. Cantilena, 'Cronologia e tecnica compositiva dei Posthomeric di Quinto Smirneo', in *Posthomeric. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento 3*, a cura di F. Montanari – S. Pittaluga, Genova 2001, pp. 51-70

Carter 1998

R. Carter, *Mapping the Mind*, Berkeley – London 1998

Cassio 2008

A.C. Cassio, *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze 2008

Cavarero 2005

A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2005²

Cerri 2002

G. Cerri, 'Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico: il concetto di poema tradizionale', *QUCC* 70, 2002, pp. 7-34

Chafe 1980

W.L. Chafe, *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood (N. J.) 1980

Chafe 1994

W.L. Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago – London, 1994

Chantraine 1958

P. Chantraine, *Grammaire homérique 1. Phonétique et morphologie*, Paris 1958

Chantraine 1984a

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots 1, A-K*, Paris 1984

Chantraine 1984b

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots 1, Λ-Ω*, Paris 1984

Cherchi 1984

P. Cherchi, 'Stile isidoriano e «oralità» dei cantari', in M. Picone – M. Bendinelli Predelli, *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze 1984, pp. 75-85

Chiari 2002

I. Chiari, *Ridondanza e linguaggio*, Roma 2002

Clancy 1980

P.M. Clancy, 'Referential Choice in English and Japanese Narrative Discourse', in W.L. Chafe (ed.), *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, (N. J.) 1980, pp. 127-202

Cowan 2005

N. Cowan, *Working Memory Capacity*, New York 2005

Dahlhaus 1988

C. Dahlhaus – H.H. Eggebrecht – A. Bozzo, *Che cos'è la musica?*, Bologna 1988

de Jong 1987

I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers. The presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987

de Jong 1996

I.J.F. de Jong, 'Sunsets and Sunrises in Homer and Apollonius of Rhodes: Book-Divisions and Beyond', *Dialogos* 3, 1996, pp. 20-35

de Jong 1999

I.J.F. de Jong, Comment to 'Dividing Homer. When and How were the *Iliad* and the *Odyssey* Divided into Songs?', *Symbolae Osloenses* 74, 1999, pp. 58-63

de Jong 2001

I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001

de Jong 2004

I.J.F. de Jong, 'Paratexts 'avant la lettre' in Ancient Greek Literature (Homer and Herodotus)' in C. Dauven – D. den Hengst – J. Koopmans – L. Kuitert, *Paratext. The Fuzzy Edges of Literature*, Amsterdam 2004, pp. 47-59

de Jong 2005

I.J.F. de Jong, *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden 2005, pp. 1-24

Denniston 1954

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954

De Robertis 1984

D. De Robertis, 'Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima' in M. Picone – M. Bendinelli Predelli, *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze 1984, pp. 9-24

Devinsky – D'Esposito 2004

O. Devinsky – M. D'Esposito, *Neurology of Cognitive and Behavioural Disorders*, Oxford 2004

Devoto 1995

G. Devoto – G. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1995

Dik 1995

H. Dik, *Word Order in Ancient Greek. A Pragmatic Account of Word Order Variation in Herodotus*, Amsterdam 1995

Dik 2007

H. Dik, *Word Order in Greek Tragic Dialogue*, Oxford 2007

Dindorf 1855

W. Dindorf, *Scholia graeca in Homeri Odysseam ex codicibus aucta et emendata*, Oxonii 1855

Doherty 2002

L.E. Doherty, 'The narrative «openings» in the «Odyssey»', *Arethusa* 35, 2002, pp. 51-62

Donà 2007

C. Donà, 'Cantari, fiabe e filologi' in M. Picone – L. Rubini, *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum (23-25 giugno 2005), Firenze 2007, pp. 147-170

Downing 1980

P. Downing, 'Factors Influencing Lexical Choice in Narrative', in W.L. Chafe (ed.), *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, (N. J.) 1980, pp. 89-126

Du Bois 1980a

J.W. Du Bois, 'Beyond Definiteness: The Trace of Identity in Discourse' in W.L. Chafe (ed.), *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, (N. J.) 1980, pp. 203-274

Du Bois 1980b

J.W. Du Bois, 'Introduction – The Search for a cultural Niche: Showing the Pear Film in a Mayan Community', in W.L. Chafe (ed.), *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, (N. J.) 1980, pp. 1-7

Dyer 1974

R. Dyer, 'The coming of night in Homer', *Glotta* 52, 1974, pp. 31-36

Edlund 1985

B. Edlund, *Performance and perception of notational variants: a study of rhythmic patterning in music*, Uppsala 1985

Edwards 2003

M.W. Edwards, 'Homer and the Oral Tradition', *Oral Tradition* 18, 2003, pp. 65-67

Elderkin 1913

G.W. Elderkin, 'Repetition in the *Argonautica* of Apollonius', *AJPh* 34, 1913, pp. 198-201

Erbse 1971

H. Erbse, *Scholia graeca in Homeri Iliadem. Praefationem et scholia ad libros E-I continens*, Berolini 1971

Erman – Warren 2000

B. Erman – B. Warren, 'The Idiom Principle and the Open Choice Principle', *Text* 20, 2000, pp. 29-62

Fantuzzi 1988

M. Fantuzzi, *Ricerche su Apollonio Rodio: diacronie della dizione epica*, Roma 1988

Fantuzzi 2002

M. Fantuzzi, 'Homer and memory. *E. Minchin: Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford University Press, 2001', *CR* 52, 2002, pp. 233-235

Fenik 1968

B.C. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden 1968

Ferrini 1985

M.F. Ferrini, 'Espressioni di tempo nell' epica omerica e postomerica', *GIF* 16, 1985, pp. 15-52

Finkelberg 1990

M. Finkelberg, 'A Creative Oral Poet and the Muse', *AJPh* 3, 1990, pp. 293-303

Finley 1978

M.I. Finley, *Il mondo di Odisseo*, Roma – Bari 1978

Finnegan 1976

R. Finnegan, 'What is oral literature anyway? Comments in the light of some African and other comparative material' in R.S. Shannon – B.A. Stolz (eds.), *Oral literature and the formula*, Ann Arbor 1976, pp. 127-166

Finnegan 1977

R. Finnegan, *Oral poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge 1977

Foley 1990

J.M. Foley, *Traditional Oral Epic, the Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley – Los Angeles 1990

Foley 1991

J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington – Indianapolis 1991

Foley 2002

J.M. Foley, *How to read an Oral Poem*, Urbana – Chicago 2002

Foucault 1963

M. Foucault, *Storia della follia*, traduzione di F. Ferrucci, Milano 1963

Foucault 2011

M. Foucault, *Il coraggio della verità: il governo di sé e degli altri. 2. Corso al Collège de France (1984)*, ed. F. Gros – F. Ewald – A. Fontana. Edizione italiana a cura di M. Galzigna, Milano 2011.

Fränkel 1968³

H. Fränkel, 'Der Homerische und der Kallimachische Hexameter' in H. Fränkel (ed.), *Wege und Formen Frühgriechischen Denkens*, München 1968³, pp. 100-156

Freberg 2009²

L.A. Freberg, *Discovering Biological Psychology*, Belmont (CA) – Boston (MA) 2009²

Fusillo 1985

M. Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, Roma 1985

Fuster 2008⁴

J.M. Fuster, *The Prefrontal Cortex*, London 2008⁴

Gensini 2004

S. Gensini, *Manuale di semiotica*, Roma 2004

Ghersetti 2006

A. Ghersetti, 'Parola parlata: convenzioni e tecniche di resa nella narrativa araba classica' in M.T. Biason, *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto*, *Annali di Ca' Foscari. Rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, 45, 2, Padova 2006, pp. 71-92

Giordano 1999

M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999

Gorni 1993

G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna 1993

Gostoli 2008

A. Gostoli, 'Enjambement e formula nell'epica omerica' in G. Cerboni Baiardi – L. Lomiento – F. Perusino, *Enjambement. Teorie e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa 2008, pp. 29-40

Gotia 2007

A. Gotia, 'Light and Darkness in Quintus Smyrnaeus' *Posthomerica 2*', in M. Baumbach – S. Bär (eds.), *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin – New York 2007, pp. 85-106

Goto 2004

Y. Goto, 'A Role of Metrical Structure in Implicit Memory of Rhythm Perception: toward a Computational Modeling Perception Process of Metrical Structure', *SMC Conference*, 2004, pp. 1-6

Grandolini 1996

S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa – Roma 1996

Greimas 1974

A.J. Greimas, *Del senso*, Milano 1974

Griffin 1978

J. Griffin, 'The divine audience and the religion of the Iliad', *CQ* 28, 1978, pp. 1-22

Guez 1999

J.-Ph. Guez, 'Du rêve homérique au rêve posthomérique', *AC* 68, 1999, pp. 81-98

Hainsworth 1968

J.B. Hainsworth, *The flexibility of the Homeric formula*, Oxford 1968

Hainsworth 1982

J.B. Hainsworth – A. Privitera, *Odissea. 2, libri 5-8*, Milano 1982

Hainsworth 1991

J.B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. III: books 9-12*, Cambridge 1991

Havelock 1995

E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Roma – Bari 1995

Heiden 2002-2003

B. Heiden, 'Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and Odyssey by Elizabeth Minchin, Oxford: Oxford University Press, 2001', *CJ* 98, 2002-2003, pp. 215-218

Heubeck 1986

A. Heubeck – M. Fernandez-Galiano – A. Privitera, *Odissea. 6, libri 21-24*, Milano 1986

Hull 1990

J. M. Hull, *Touching the Rock. An Experience of Blindness*, New York 1990

Hummel 2002

P. Hummel, 'Minchin (Elizabeth), *Homer and the resources of memory. Some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford, University Press, 2001', *REG* 115, 2002, pp. 437-438

James 2005

A.W. James, 'Quintus of Smyrna', in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford 2005, pp. 364-373

Jedlowski 2007

P. Jedlowski, 'L'importanza del destinatario. Pratiche narrative, vita quotidiana, esperienza: uno sguardo sociologico', in *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, a cura di G. Marrone – N. Dusi – G. Lo Feudo, Roma 2007

Jourdain 1997

R. Jourdain, *Music, the brain, and ecstasy: how music captures our imagination*, New York 1997

Kandel – Schwartz 1981

E.R. Kandel – J.H. Schwartz, *Principles of Neural Science*, New York 1981

Kezich 2007

G. Kezich, 'Il cantare estemporaneo' in M. Picone – L. Rubini, *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum (23-25 giugno 2005), Firenze 2007, pp. 29-44

Kiparsky 1976

P. Kiparsky, 'Oral poetry: some linguistic and typological consideration' in R.S. Shannon – B.A. Stoltz (eds.), *Oral literature and the formula*, Ann Arbor 1976, pp. 73-106

Kirk 1976

G.S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976

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

Knight 1995

V. Knight, *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden – New York – Köln 1995

Kroon 1995

C. Kroon, *Discourse Particles in Latin. A Study of nam, enim, autem, vero and at*, Amsterdam 1995

Kuffler – Martin – Nicholls 1984

S.W. Kuffler – J.G. Nicholls – R. Martin, *From Neuron to Brain*, Sunderland (Ma.) 1984

Kühner – Blass 1966a

R. Kühner – F. Blass, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Elementar und Formenlehre. Erster Band*, Hannover 1966

Kühner – Blass 1966b

R. Kühner – F. Blass, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Elementar und Formenlehre. Zweiter Band*, Hannover 1966

Kühner – Gerth 1966a
R. Kühner – B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Satzlehre. Erster Band*, Hannover 1966

Kühner – Gerth 1966b
R. Kühner – B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Satzlehre. Zweiter Band*, Hannover 1966

Lancashire 2004
I. Lancashire, 'Cognitive Stylistics and the Literary Imagination', in S. Schreibman – R. Siemens – J. Unsworth (eds.), *A companion to Digital Humanities 27*, Oxford 2004: <http://www.digitalhumanities.org/companion/>

Landauer 1986
T.K. Landauer, 'How Much Do People Remember? Some Estimates of the Quantity of Learned Information in Long-term Memory', *Cognitive Science* 10, 1986, pp. 477-493

Lausberg 1969
H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969

Lawson 2008
Jack Lawson, *Endorfine*, Forlì – Cesena 2008

Létoublon 1990
F. Létoublon, 'Le temps s'en va', in *Hommage à Henry Joly, Recherches sur la philosophie et le langage* 12, 1990, pp. 357-372

Létoublon 1997
F. Létoublon, 'Le jour et la nuit. Formulaire épique et problèmes de narratologie homérique', in F. Létoublon (ed.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam 1997, pp. 137-146

Limentani 1984
A. Limentani, 'Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava rima' in M. Picone – M. Bendinelli Predelli, *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze 1984, pp. 49-74

Lo Nigro 1985
S. Lo Nigro, 'La fiaba tra oralità e scrittura', *La Ricerca Folklorica* 12, 1985, pp. 7-10

Lord 1938
A.B. Lord, 'Homer and Huxo II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry', *TAPhA* 69, 1938, pp. 439-445

- Lord 1951
A.B. Lord, 'Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos', *TAPhA* 82, 1951, pp. 71-80
- Lord 1953
A.B. Lord, 'Homer's originality: oral dictated texts', *TAPhA* 94, 1953, pp. 124-134
- Lord 1960
A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Ma.) 1960
- Lord 1968
A.B. Lord, 'Homer as Oral Poet', *HSCPh* 72, 1968, pp. 1-46
- Lord 1985
A.B. Lord, 'Memory, Meaning, and Myth in Homer and Other Epic Traditions' in *Oralità. Cultura, Letteratura, Discorso* a cura di B. Gentili – G. Paioni, Roma 1985, pp. 37-67
- Lord 1991
A.B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca – London 1991
- Louden 1993
B. Louden, 'Pivotal Contrafactuals in Homeric Epic', *ClAnt* 12, 1993, pp. 181-198
- Luria 1987
A.R. Luria, *The Mind of a Mnemonist. A little Book about a vast Memory*, Cambridge (Ma.) 1987
- Mackay 1999
E.A. Mackay, *Signs of Orality: the Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*, Leiden – Boston 1999
- Marinone 1959
N. Marinone, *Grammatica greca. Fonetica e morfologia*, Milano 1959
- Marrone – Dusi – Lo Feudo 2007
G. Marrone – N. Dusi – G. Lo Feudo, *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma 2007
- Martin 2005
R.P. Martin, 'Epic as Genre' in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden (Ma.) 2005, pp. 9-19

Martinelli 1997

M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di Metrica greca*, Bologna 1997

Martinet 1977

A. Martinet, *Elementi di linguistica generale*, Bari 1977⁴

Martinet 1988

A. Martinet, *Sintassi generale*, Bari 1988

Matlin 2008

M.W. Matlin, *Cognition*, Northwestern University, Wiley 2008⁷, ppt. cap. 4: www.mjliebhaber.com/psyc341/ch04.ppt

Means 1951

Th. Means, 'Incidental observations on the Argonautica and Post Homerica', *CJ* 46, 1951, pp. 335-340

Meillet – Vendryes 1968

A. Meillet – J. Vendryes, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris 1968

Menichetti 1993

A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993

Merkle 1988

R.C. Merkle, 'How Many Bytes in Human Memory?', *Foresight Update* 4, 1988, pp. 1-2

Merkle 1989

R.C. Merkle, 'Energy Limits to the Computational Power of Human Brain', *Foresight Update* 6, 1989, pp. 1-4

Miller 1982

D. Gary Miller, *Improvisation, typology, culture, and 'the new orthodoxy'. How 'Oral' is Homer?*, Lanham – New York – London 1982

Minchin 1990-1991

E. Minchin, 'Speaker and listener, text and context: some notes on the encounter of Nestor and Patroklos in Iliad XI', *CW* 84, 1990-1991, pp. 273-285

Minchin 1992

E. Minchin, 'Scripts and themes: cognitive research and the Homeric epic', *CIAnt* 11, 1992, pp. 229-241

Minchin 1995-1996

E. Minchin, 'The poet appeals to his muse: Homeric invocations in the context of epic performance', *CJ* 91, 1995-1996, pp. 25-33

Minchin 1999

E. Minchin, 'Describing and narrating in Homer's *Iliad*', in E.A. Mackay (ed.), *Signs of orality: the oral tradition and its influence in the Greek and Roman world*, Leiden – Boston 1999, pp. 49-64

Minchin 2001

E. Minchin, *Homer and the resources of memory: some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odissey*, Oxford 2001

Minchin 2007

E. Minchin, *Homeric voices: discourse, memory, gender*, Oxford 2007

Minchin 2008

E. Minchin, 'Spatial memory and the composition of the *Iliad*', in E.A. Mackay (ed.), *Orality, literacy, memory in the ancient Greek and Roman world*, Leiden – Boston 2008, pp. 9-34

Montarolo 2005

P.G. Montarolo, 'Apprendimento e memoria' in F. Conti, *Fisiologia Medica*, Milano 2005, pp. 657-672

Moravec 1988

H. Moravec, *Mind Children*, Cambridge (Ma.) 1988

Moreux 1967

B. Moreux, 'La nuit, l'ombre et la mort chez Homère', *Phoenix* 21, 1967, pp. 237-272

Morrison 1992

J.V. Morrison, 'Alternatives to the epic tradition: Homer's challenges in the *Iliad*', *TAPhA* 122, 1992, pp. 61-71

Moulton 1977

C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977

Nagler 1974

M.N. Nagler, *Spontaneity and tradition. A study in the Oral Art of Homer*, Berkeley – Los Angeles – London 1974

Nagy 1976

G. Nagy, 'Formula and meter', in R.S. Shannon – B.A. Stolz (eds.), *Oral literature and the formula*, Ann Arbor 1976, pp. 239-260

Nagy 1996a

G. Nagy, *Homeric questions*, Austin 1996

Nagy 1996b

G. Nagy, *Poetry as performance: Homer and beyond*, Cambridge 1996

Nagy 2003

G. Nagy, 'Oral Poetics and Homeric Poetry', *Oral Tradition* 18, 2003, pp. 73-75

Nelis 2005

D.P. Nelis, 'Apollonius of Rhodes' in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden (Ma.) 2005, pp. 353-363

Nicolai 1973

W. Nicolai, *Kleine und große Darstellungseinheiten in der Ilias*, Heidelberg 1973

NIMH 2010

National Institute of Mental Health, *The Brain's Inner Workings*, Bethesda (MD) 2010: <http://www.nimh.nih.gov/educational-resources/brains-inner-workings/brains-inner-workings-student-manual.pdf>

Notopoulos 1938

J.A. Notopoulos, 'Mnemosyne in oral literature', *TAPhA* 69, 1938, pp. 465-493

Notopoulos 1951

J.A. Notopoulos, 'Continuity and interconnexion in Homeric oral composition', *TAPhA* 82, 1951, pp. 81-101

Ong 1986

W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986

Owen 1997

A.M. Owen, 'The Functional Organization of Working Memory Processes Within Human Lateral Frontal Cortex: The Contribution of Functional Neuroimaging', *European Journal of Neuroscience* 9, 1997, pp. 1329-1339

Parry 1971

M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971

Passa 2008

E. Passa, 'L'epica', in *Storia delle lingue letterarie greche* a cura di A.C. Cassio, Firenze 2008, pp. 99-144

Pavese 1974

C.O. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974

Pavese 1991

C.O. Pavese, 'L'inno rapsodico: analisi tematica degli Inni omerici', in *L'inno tra rituale e letteratura, Atti di un colloquio*, Napoli 21-24 ottobre, *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Sezione filologico-letteraria* 13, 1991, pp. 155-178

Pavese 1993

C.O. Pavese, 'L'inno rapsodico: indice tematico degli Inni omerici', *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Sezione filologico-letteraria* 15, 1993, pp. 21-36

Pavese 2003

C.O. Pavese – F. Boschetti, *A Complete Formular Analysis of the Homeric Poems*, Amsterdam 2003

Pavese 2007a

C.O. Pavese, 'L'inno rapsodico. Analisi tematica degli Inni omerici', in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 63-81

Pavese 2007b

C.O. Pavese, 'L'inno rapsodico. Indice tematico degli inni omerici', in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 82-95

Pavese 2007c

C.O. Pavese, 'La metrica dei generi poetici tradizionali', in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 96-110

Pavese 2007d

C.O. Pavese, 'La Protasis dell'Iliade', *Eikasmos* 18, 2007, pp. 11-32

Pavese 2007e

C.O. Pavese, 'Origine e formazione dell'esametro', in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 111-117

Pavese 2007f

C.O. Pavese, 'The Rhapsodic Epic Poems as Oral and Interdependent Poems' in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 29-52

- Pavese 2007g
 C.O. Pavese, 'Un rapsodo chiamato Omero', in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 53-62
- Pennisi – Perconti 2006
 A. Pennisi – P. Perconti, *Le scienze cognitive del linguaggio*, Bologna 2006
- Picone – Bendinelli Predelli 1984
 M. Picone – M. Bendinelli Predelli, *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze 1984
- Picone – Rubini 2007
 M. Picone – L. Rubini, *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum (23-25 giugno 2005), Firenze 2007
- Pieraccioni 1993
 D. Pieraccioni, *Morfologia storica della lingua greca*, Messina – Firenze 1993
- Powell 1977
 B.B. Powell, *Composition by theme in the Odyssey*, Meisenheim am Glan 1977
- Pozzato 2007
 M.P. Pozzato, 'Ruolo e rilevanza dei modelli narrativi nella semiotica attuale', in *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, a cura di G. Marrone – N. Dusi – G. Lo Feudo, Roma 2007, pp. 71-79
- Praloran 2007a
 M. Praloran, 'Alcune osservazioni sul ritmo nella Commedia', in P. Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze 2007, pp. 457-466
- Praloran 2007b
 M. Praloran, 'Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari' in M. Picone – L. Rubini, *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum (23-25 giugno 2005), Firenze 2007, pp. 3-17
- Preo 2009
 A. Preo, 'La guerra e il ritorno', in *Atti dell'Associazione Italiana di Cultura Classica. Delegazione di Treviso. Letture 2004-2007*, a cura di A. Pastore Stocchi, Treviso 2009, pp. 25-34

Propp 2000

V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, a cura di G.L. Bravo, Torino 2000³

Purves – Orians – Craig Heller 1995⁴

W.K. Purves – G.H. Orians – H. Craig Heller, *Life. The Science of Biology*, Sunderland (Mass.) 1995⁴

Putnam 2005

M.C.J. Putnam, 'Virgil's *Aeneid*' in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden (Ma.) 2005, pp. 452-475

Querzé 2006

A. Querzé, 'Fiaba e Narrazione', <http://www.icaro2000.it/voltieviaggi/spuntiteorici.html>, 2006, pp. 1-9

Radin 1988

A.P. Radin, 'Sunrise, Sunset, ἠμῶς in Homeric Epic', *AJPh* 109, 1988, pp. 295-307

Rebelo Gonçalves 1987

M.I. Rebelo Gonçalves, 'As imagens animais em Quinto de Esmirna', *Euphrosyne* 15, 1987, pp. 31-69

Ritchie 2004

D. Ritchie, 'Metaphors in Conversational Context: Toward a Connectivity Theory of Metaphor Interpretation', *Metaphor and Symbol* 19, 2004, pp. 265-287: <http://web.pdx.edu/~cgrd/Connectivity%20Theory.html>

Rohkamm 2003²

R. Rohkamm, *Color atlas of neurology*, 2003² Stuttgart

Rolls – Grabenhorst 2008

E.T. Rolls – F. Grabenhorst, 'The orbitofrontal cortex and beyond. From affect to decision-making', *Progress in Neurobiology* 86, 2008, pp. 216–244

Rose 1992

S. Rose, *The Making of Memory. From Molecules to Mind*, New York 1992

Rossell 2010

A. Rossell, 'Literatura y oralidad: Música, lenguas e imitación intersistémica', *Cognitive philology* 3, 2010, pp. 1-7

Rossi 1995

L.E. Rossi, (traduzione dell'originale di H. Fränkel), 'L'esametro di Omero e di Callimaco', in M. Fantuzzi – R. Pretagostini, *Struttura e storia dell'esametro greco II*, Roma 1995, pp. 173-269

Rubin 1995

D.C. Rubin, *Memory in Oral Tradition. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York – Oxford 1995

Ruijgh 1971

C.J. Ruijgh, *Autour de 'τε épique'. Études sur la syntaxe grecque*, Amsterdam 1971

Ruijgh 1995

C.J. Ruijgh, 'D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un *excursus* sur la création de l'alphabet grec', in J.P. Crielaard, *Homeric Questions: essays in philology, ancient history and archaeology*, Amsterdam 1995, pp. 127-146

Russo 1985

J. Russo – A. Privitera, *Odissea. 5, libri 17-20*, Milano 1985

Sale 1999

M. Sale, 'Virgil's formularity and «pius Aeneas»' in E.A. Mackay (ed.), *Signs of orality: the oral tradition and its influence in the Greek and Roman world*, Leiden – Boston 1999, pp. 199-220

Santini 2005

G. Santini, 'Rima e memoria', *Rivista di filologia cognitiva*, 2005, <http://w3.uniroma1.it/cogfil/rima.html>

Sbisà 2007

M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Bari 2007

Schank – Abelson 1977

R. Schank – R. Abelson, *Scripts, plans, goals, and understanding: an inquiry into human knowledge structure*. Hillsdale (NJ), 1977

Schmidt 1965

M. Schmidt, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, Amsterdam 1965

Schwyzler 1950

E. Schwyzler, *Griechische Grammatik. Auf der Grundlage von Karl Brugmanns griechischer Grammatik. 2, Syntax und syntaktische Stilistik*, Munchen 1950

Schwyzler 1953

E. Schwyzler, *Griechische Grammatik. Auf der Grundlage von Karl Brugmanns griechischer Grammatik. 1, Allgemeiner Teil-Lautlehre-Wortbildung-Flexion*, Munchen 1953

Scodel 1998

R. Scodel, 'Bardic Performance and Oral Tradition in Homer', *AJPh* 119, 1998, pp. 171-194

Scott 1974

W.C. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974

Scott 1989

W.C. Scott, 'Oral Verse-Making in Homer's Odyssey', *Oral Tradition* 4, 1989, pp. 382-412

Skaftte Jensen 1980

M. Skaftte Jensen, *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen 1980

Skaftte Jensen 2005

M. Skaftte Jensen, 'Performance', in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden (Ma.) 2005, pp. 45-54

Slings 1992

S.R. Slings, 'Written and spoken language: an exercise in the pragmatics of the greek sentence', *CPh* 87, 1992, pp. 95-109

Slings 1994

S.R. Slings, 'Een tandje lager. Aanzetten voor een orale grammaticale van Homerus', *Lampas* 27, 1994, pp. 411-427

Slings 1999

S.R. Slings, 'Information Unit and Metrical Unit' in I.L. Pfeijffer – S.R. Slings, *One Hundred Years of Bacchylides*, Amsterdam 1999, pp. 61-75

Sloboda 1988

J.A. Sloboda, *La mente musicale: psicologia cognitivista della musica*, Bologna 1988

Small 1997

J.P. Small, *Wax tablets of the mind. Cognitive studies of memory and literacy in classical antiquity*, London – New York 1997

Snell 1979

B. Snell, *Lexikon des frühgriechischen Epos. 1*, Gottingen 1979

Snell 1991

B. Snell, *Lexikon des frühgriechischen Epos*. 2, Gottingen 1991

Snell 2004

B. Snell, *Lexikon des frühgriechischen Epos*. 3, Gottingen 2004

Stanley 1993

K. Stanley, *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad*, Princeton 1993

Stolz 1976

R.S. Shannon – B.A. Stolz, *Oral literature and the formula*, Ann Arbor 1976

Sweller 2006

J. Sweller, *Cognitive Load Theory*, 2006:
http://www.southalabama.edu/oll/mobile/theory_workbook/cognitive_load_theory.htm

Tamiozzo Goldman 2006

S. Tamiozzo Goldman, 'Il "passaggio di parole di bocca in bocca": oralità e estro narrativo nell'opera di Gianni Celati' in M.T. Biason, *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto: Annali di Ca' Foscari. Rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, 45, 2, Padova 2006, pp. 93-114

Tannen 1980

D. Tannen, 'A Comparative Analysis of Oral Narrative Strategies: Athenian Greek and American English', in W.L. Chafe (ed.), *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, (N. J.) 1980, pp. 51-87

Tannen 1989

D. Tannen, *Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*, Cambridge 1989

Taplin 1980

O. Taplin, 'The shield of Achilles within the Iliad', *G&R* 27, 1980, pp. 1-21

Taplin 1992

O. Taplin, *Homeric soundings: the shaping of the Iliad*, Oxford 1992

Tassinari 2005

G. Tassinari, 'Linguaggio', in Fiorenzo Conti (ed.), *Fisiologia Medica*, Milano 2005, pp. 673-685

Trovato 2007a

P. Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze 2007

Trovato 2007b

P. Trovato, 'Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia' in P. Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze 2007, pp. 669-715

Umiltà 1999²

C. Umiltà, *Manuale di Neuroscienze*, Bologna 1999²

Vian 1959

F. Vian, *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*, Paris 1959

Visser 1997

E. Visser, *Homers Katalog der Schiffe*, Stuttgart – Leipzig 1997

Volli 2000

U. Volli, *Manuale di semiotica*, Roma – Bari 2000³

Wakker 2002

G.C. Wakker, 'Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and Odyssey by Elizabeth Minchin, Oxford: Oxford University Press, 2001', *Mnemosyne* 55, 2002, pp. 350-359

Walsh 1995

T.R. Walsh, 'Odyssey 1. 6-9: a little more than kine', *Mnemosyne* 48, 1995, pp. 385-410

West 1981

S. West – A. Heubeck – A. Privitera, *Odissea. 1, libri 1-4*, Milano 1981

West 2011

M.L. West, *The Making of the Iliad. Disquisition & Analytical Commentary*, Oxford 2011

Zucco 1997

R. Zucco, 'Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici', *Nuova Corrente* 44, 1997, pp. 229-246

Zumthor 1984

P. Zumthor, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984