

LA VOCE DELLE MUSE NELLA POESIA GRECA ARCAICA

L'interesse per la lingua ha regolarmente accompagnato, pur nella diversità degli orientamenti, lo studio dei fatti culturali, sia perché si è riconosciuto un rapporto privilegiato tra lingua e cultura secondo un modello che idealmente possiamo far risalire a Humboldt e che fu condiviso dagli umanissimi di ogni tempo, sia perché la lingua ha fornito, fino a un recente passato, modelli di notevole interesse per l'analisi dei fatti culturali. Movendo da queste premesse è stato possibile, ad esempio, distinguere un sistema modellizzante primario, basato sulle norme che regolano le lingue naturali, e uno secondario, che considera la cultura dell'umanità strutturata come un sistema di segni linguistici¹. Il linguaggio assolve un'importante funzione anche nel processo comunicativo, che si accompagna regolarmente al processo di significazione: può a ragione essere considerato l'artificio semiotico più potente che l'uomo conosca, anche se naturalmente non ricopre l'intero universo della semiosi². Esso permette non soltanto di comunicare messaggi di varia natura e complessità a prescindere dalla qualità dei contenuti, ma anche di elaborarli, criticarli e conservarli, come per lungo tempo è accaduto nelle società nelle quali si è mantenuta viva una tradizione orale. In una diversa prospettiva, tesa a valorizzare le premesse biologiche sulle quali si fondano i comportamenti e le istituzioni umane nel lungo percorso della loro evoluzione, Burkert ha osservato che la comunicazione linguistica permette di accedere a mondi inaccessibili a un'esperienza diretta e riconosceva l'importanza del linguaggio nella formazione e nella trasmissione della cultura: «il linguaggio fa riferimento a oggetti lontani sia nel passato che nel futuro, a segmenti di realtà non accessibili alla verifica»³. Nel trattato di semiotica generale Eco osservava opportunamente che «ogni volta che si manifesti una possibilità di mentire siamo in presenza di una funzione segnica. Funzione segnica significa possibilità di significare (e dunque di comunicare) qualcosa a cui non corrisponde alcuno stato reale di fatti»⁴. Questa vistosa dissonanza è stata interpretata, nel modello greimasiano, sulla base delle «modalità di veridizione» («modalités de véridiction»): la menzogna si costituisce sulla base dell'associazione dei due termini di «apparire» e «non essere» (*paraître* e *non être*)⁵. A questa definizione si può obiettare che il rapporto con la «realtà», se intesa in termini obiettivi, non è essenziale. La menzogna resta un atto linguistico: si definisce non in rapporto a una realtà esterna, ma piuttosto alla «verità», da intendere anch'essa come atto linguistico⁶. «Il punto debole della parola - osservava ancora Burkert - è la possibilità, la

¹ LOTMAN - USPENSKIJ 1989, pp. 30; 39-68.

² ECO 1975, p. 235.

³ BURKERT 1996, p. 26.

⁴ ECO 1975, p. 89.

⁵ GREIMAS - COURTÉS 1979, p. 223, 419.

⁶ La menzogna è sempre intenzionale in quanto implica una decisione del parlante, mentre la rispondenza con il mondo esterno resta irrilevante: v. DERRIDA (2005, pp. 22-24; 46; 105), sulla base della distinzione di Agostino tra

probabilità, della menzogna, della frode e dell'inganno in tutti i giochi sociali. Mettere nel sacco gli altri è una forma di idoneità alla sopravvivenza regolata da geni egoistici. C'è stato un interesse crescente per questi fenomeni anche a livello preumano. Gli scimpanzé che imparano a usare il linguaggio dei segni cercano subito di ingannare i loro addestratori mentendo. È lecito concludere che fin dai primordi della civiltà menzogna e linguaggio hanno convissuto»⁷. Tutto si svolge nell'ambito della parola, cui è affidato un ruolo decisivo nella comunicazione: il rapporto con la «realtà» intesa in termini obiettivi non è decisivo. Un riconoscimento implicito nel senso che qui cerchiamo di definire e che valorizza la parola nella sua autonomia in rapporto a referenti esterni, si afferma in Grecia gradualmente, attraverso una riflessione che ha origine in età tardo-arcaica (Simonide, Pindaro), e giunge a una chiara formulazione nell'opera di Gorgia. La nascita stessa della retorica presuppone un esercizio accorto della parola, che non privilegia più la poesia: abbandonata l'aspirazione alla verità, la parola è valorizzata per ciò che autonomamente esprime e per gli effetti che genera sull'ascoltatore. Nell' *Elena* si afferma che la parola (λόγος) è un «sovrano potente» (δυνάστης μέγας), perché con un corpo assai piccolo e del tutto invisibile (la lingua) porta a compimento le opere più divine (θειότατα ἔργα); può far cessare la paura, eliminare il dolore, procurare diletto e accrescere la compassione⁸. Capace, con la forza che le è propria, di generare persuasione⁹, la parola opera in piena autonomia, segno evidente della sua emancipazione dal mondo reale. Nella retorica le norme che ne regolano l'uso saranno considerate unicamente in rapporto alle finalità del discorso.

Una soluzione di questo tipo non poteva soddisfare tutte le esigenze che l'esercizio della parola era chiamato a svolgere nella comunità; in molti casi alla parola era necessario affidarsi e non era quindi possibile prescindere dalla sua credibilità. Un caso classico è rappresentato dal giuramento, che aveva la funzione di stabilire un legame certo tra quanto affermato dalla parola e la sua realizzazione. Una soluzione possibile consisteva nell'affidare tale compito a persone autorevoli o ad anziani. In occasione del duello fra Paride e Menelao, narrato nell' *Iliade*, è Priamo a farsi garante, per la parte troiana, del rispetto dei patti; Menelao non si fidava dei giovani troiani, che giudicava tracotanti e infidi, e chiedeva che fosse lo stesso re a prestare giuramento¹⁰. Tuttavia anche questa «garanzia», da sola, non appariva sufficiente: era necessario vincolare la parola con sacrifici celebrati in onore di divinità chiamate a essere «testimoni» (μάρτυροι) e quindi garanti degli impegni presi¹¹. Le divinità invocate sono espressione di un

fallax e *mendax*. Il primo termine presuppone un'intenzione ingannevole che è assente nel secondo: v. ad esempio *De mend.* 3. 4; *Sol.* 2. 9. 16; si vedano su questo punto le osservazioni di BETTINI (1984, pp. 240-244) e di SOMMER (1992, pp. 20-25).

⁷ BURKERT 1996, p. 169 s. (trad. it. 2003, p. 212); cfr. SOMMER 1992, pp. 57-83, *passim*.

⁸ *Gorg.* VS 82 B 11 (8); LANATA 1963, pp. 189-197; DE ROMILLY 1973, p. 161 s.; LONGO 1985; FORD 2002, pp. 175-182, che valorizza i confronti con il pensiero contemporaneo (Democrito, Anassagora e gli orientamenti della medicina ippocratica).

⁹ VS 82 A 28 (= Plat. *Gorg.* 453 a: λέγεις ὅτι πειθοῦς δημιουργός ἐστιν ἡ ῥητορικὴ).

¹⁰ *Il.* 3. 105-110.

¹¹ *Il.* 3. 103 s.; 276-280; 298-301. In un altro episodio iliadico il giuramento sanziona la riconciliazione tra Achille e Agamennone (19. 252-268). Nilsson interpretava il sacrificio che accompagnava il giuramento come una forma di maledizione lanciata su se stessi (*Selbstverfluchung*), qualora l'impegno non fosse stato rispettato (NILSSON 1967, p. 139 s.). Burkert ritiene, anche sulla base del confronto con testimonianze del Vicino Oriente, che gli elementi naturali siano qui invocati quali garanti della parola (BURKERT 1992, p. 93 s.); in tal modo si stabiliva un vincolo tra quanto affermato dalla parola e il mondo reale: *id.* 1996, p. 171 s.; 2011, pp. 376-381; v. anche GIORDANO 1999, pp. 36-41; KITTS 2005, pp. 172-176; WEST 2007, pp. 171-173; 199-201 (comparazione indoeuropea).

ordine cui partecipa l'intero cosmo nelle sue diverse componenti (la terra, il cielo, l'al di là): nell'episodio iliadico sono menzionati il Sole, la Terra, i fiumi, probabilmente le Erinni, oltre a Zeus, la divinità che sovrintende al giuramento (*Zeus horkios*). La mancata osservanza degli accordi solennemente presi nel corso della cerimonia avrebbe avuto come effetto la rovina dei Troiani¹².

Neanche la garanzia offerta da un vecchio sovrano poteva quindi garantire il compimento di quanto affermato dalla parola. Una credibilità maggiore sarebbe lecito attendersi dall'intervento della divinità in prima persona. Ma assicurarsi una tale presenza non era affatto semplice: il mondo divino è decisamente lontano e, per quanto gli dei possano intervenire in ogni momento nelle vicende umane, non è agevole entrare in relazione con essi. In alcune società la comunicazione era agevolata dall'uso di lingue speciali - come in fondo è la lingua in uso nel mondo divino - diverse in ogni caso da quella che regola la comunicazione ordinaria fra gli uomini. Un tale esercizio richiedeva conoscenze particolari e quindi l'intervento di «specialisti» che avessero acquisito particolari competenze dopo un lungo periodo di apprendimento¹³. Talvolta si rendeva necessario il trasferimento provvisorio dell'operatore umano nelle sedi abitualmente frequentate dalle entità sovranaturali: è quanto avviene nel viaggio di tipo sciamanico. Il sistema non era propriamente sconosciuto nella Grecia arcaica, come mostrano le vicende di personaggi quali Aristeia di Proconneso, Ermotimo di Klazomenai, Abari, ma non s'impose mai in forma stabile sul piano istituzionale¹⁴. Le storie relative a questi personaggi sono presentate come esperienze straordinarie che vedono protagonisti individui particolarmente dotati. Erodoto manifesta per essi un notevole interesse, giustificato dall'eccezionalità degli eventi che si succedono nell'arco di un lungo periodo temporale che egli tenta di ricostruire. Non era questo, tuttavia, nella Grecia arcaica e classica, il sistema che assicurava un rapporto affidabile e duraturo con la divinità: quando le circostanze lo richiedevano si cercava di comunicare con essa tentando di ottenere la sua presenza all'interno del mondo umano e non spostandosi negli spazi da essa normalmente frequentati. Anche questa strategia, beninteso, non era né agevole né sicura. Nello stabilire rapporti con la divinità, e più generalmente nella gestione del sacro, l'uomo è consapevole di andare incontro a difficoltà notevoli, spesso generatrici di inquietudini e ansie a causa delle inevitabili incertezze che

¹² *Il.* 4. 158-162.

¹³ Alcuni esiti sono messi a confronto nell'interessante volume curato da DETIENNE e HAMONIC (1995): v. ad esempio p. 9 s. (Georgia); 11 s. (Celebes); 43 s. (Kuna). Una distinzione tra lingua degli dei e degli uomini è pressoché assente in Grecia, anche se in Omero non mancano riferimenti a essa, soprattutto in rapporto alla denominazione. Dione Crisostomo rilevava (e censurava) quest'uso omerico (II. 22-24); v. LAZZERONI 1957; CLAY 1972; GERA 2003, pp. 49-54; WEST 2007, pp. 161 s.

¹⁴ Sul cosiddetto «sciamanismo greco» basti qui ricordare i classici studi di DODDS (1951, pp. 135-178) e di BURKERT (1972, pp. 120-165). Per una linea interpretativa diversa v. BREMMER (1983), pp. 24-53; *id.* 2002, pp. 29-40; si veda anche NILSSON 1967, pp. 615-620; BOLTON 1962, soprattutto pp. 84 s.; 124-141; più recentemente WEST S. 2004; BRILLANTE 2004, pp. 18-22; DETTORI 2006. Di notevole interesse, per la comparazione, sono le forme di intervento dello sciamano nella società dei Kuna, secondo l'analisi proposta da SEVERI (2004, pp. 200-212). Egli mette bene in luce come il dato determinante non sia costituito dal tradizionale «viaggio sciamanico», ma dalla capacità dello sciamano di assumere identità diverse in rapporto alla funzione svolta; ciò gli consente, attraverso opportune alterazioni e modulazioni della voce, di entrare in relazione con lo spirito animale patogeno e ottenere un esito positivo della terapia.

condizionano l'esito finale. L'ampiezza del tema suggerisce di limitarsi a richiamare alcune limpide osservazioni di Angelo Brelich che ci sosterranno nel prosieguo delle nostre riflessioni¹⁵:

Sono le cose che non dipendono dall'individuo o dalla comunità [...] quelle che suscitano reazioni angosciose, che l'uomo deve incanalare in forme istituzionali solide e tradizionalmente sancite, atte a permettergli un comportamento sicuro. Le istituzioni religiose [...] spesso derivano da questo bisogno. Anche la creazione di un rapporto personale con il non-umano (con il «totalmente diverso») può essere considerato come una forma cautelativa di fronte a una realtà altrimenti non controllata e non controllabile.

Un compito di tale complessità e rilevanza sociale non poteva essere affidato all'iniziativa personale; esso fu comprensibilmente assunto dalle istituzioni comunitarie già in età arcaica e classica. A titolo di esempio possiamo ricordare i santuari di Asclepio dove si praticava l'incubazione. Il pellegrino alla ricerca di guarigione sapeva di recarsi in un luogo sacro dove risiedeva la divinità ed era atteso il suo intervento; non doveva interrogarsi sull'origine del messaggio ricevuto in sogno né sul significato e sulla credibilità di quanto gli era comunicato. La presenza divina e l'affidabilità del messaggio erano in buona misura assicurate dal contesto rituale e dall'esistenza stessa dell'istituzione. Il risultato, tuttavia, non era scontato; perché il processo avesse buon esito, era necessario attenersi a una serie di norme che prevedevano una serie di offerte rituali, oltre a varie prescrizioni riguardanti l'alimentazione e l'abbigliamento. L'incontro con il dio «in sogno» avveniva in un ambiente apposito, che si distingueva per una marcata sacralità e recava il nome significativo di «inaccessibile» (ἄβατον)¹⁶. Solo rispettando una serie complessa di indicazioni e seguendo le prescrizioni del personale addetto al culto era possibile ricevere la visita del dio, anche se, beninteso, neppure una puntuale osservanza garantiva un esito positivo. Ma in casi come questi non vanno sottovalutate le aspettative dei pellegrini e la fama del santuario. Nel sogno incubatorio all'efficacia della parola si accompagnava quella dell'immagine: il dio si presentava spesso con gli attributi tradizionali e lasciava sul dormiente una profonda impressione. Indispensabile, in ogni caso, accanto alla scrupolosa osservanza delle norme, era la funzione mediatrice svolta dai sacerdoti.

Un altro esempio significativo è fornito dalla mantica ispirata, che possiamo esemplificare con l'oracolo delfico. Quando profetizza la Pizia entra in rapporto diretto con Apollo; è letteralmente posseduta dal dio, che si esprime in forma diretta attraverso la sua persona; è pertanto significativo, come osserva Dodds, che essa parli in prima persona¹⁷. Le sue parole offrono un buon esempio di «voce prestata»: tra la voce del dio e quella della Pizia non vi era sovrapposizione né contrasto, perché la parte umana non disponeva di una reale autonomia. In genere si ritiene che, almeno fino a età romana, la Pizia provenisse da una buona famiglia, anche se di condizione modesta, e non avesse ricevuto un'educazione «professionale»; questa in fondo

¹⁵ BRELICH 1957-1958, p. 87 s. Il testo presenta una successione un po' diversa nella ristampa a cura di M. Massenzio e A. Alessandri (2007, p. 57 s.)

¹⁶ Sulle norme rituali richieste negli *asklepieia* si veda l'ottima presentazione di GRAF 1990, pp. 186-193 (con altri rinvii). Un'interessante edizione commentata di epigrafi riguardanti guarigioni miracolose operate da Asclepio offre GIRONE 1998.

¹⁷ DODDS 1951, p. 70 s. Possiamo addurre a confronto la voce dello sciamano georgiano, che si esprime in prima persona quando è posseduto dal dio: v. CHARACHIDZÉ 1995, p. 38; 47. Per il sogno incubatorio v. GRAF 1990, p. 190 s.

non era necessaria e forse sarebbe stata di impedimento al ruolo che era chiamata a svolgere¹⁸. Non disponendo di mezzi propri, la Pizia diventava un docile strumento a servizio del dio che ne disponeva liberamente per comunicare. Non bisogna considerare questo rapporto come ovvio, condizionati come siamo dalla familiarità del modello. La consultazione doveva avvenire nel rispetto di un preciso rituale, che aveva la doppia finalità di assicurare l'interrogante e garantire il controllo dell'evento da parte di un'istituzione universalmente riconosciuta. Decisivo, anche in questo caso, era il ruolo di mediazione svolto dai sacerdoti e dagli altri assistenti che seguivano l'interrogante nelle varie fasi della consultazione.

Il rapporto con il mondo divino, proprio in ragione della sua rilevanza sociale, avveniva in luoghi e tempi determinati, sotto il vigile controllo delle istituzioni. Fenomeni come la profezia spontanea, che richiedevano doti naturali, non erano sconosciuti - basti pensare all'episodio di Teoclimeno nell'*Odissea*, alla profezia resa da Epimenide agli Ateniesi o all'episodio di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo - ma restano legati a grandi figure di «saggi» e ad eventi eccezionali, capaci di conferire un prestigio notevole ma in fondo privi di un ruolo socialmente rilevante¹⁹. Anche la figura professionale del μάντις, già familiare dai poemi omerici (Calcante, Eleno, Polidamante), e che incontrò una fortuna notevole in età arcaica - soprattutto nei secoli settimo e sesto, quando stabilì solidi rapporti con le grandi famiglie aristocratiche - mantenne una posizione abbastanza autonoma rispetto alle istituzioni della città²⁰.

I fenomeni richiamati fin qui sono abbastanza diversi dal tema che ci interessa direttamente in questa sede, ma non mi sembra inutile averli richiamati, perché il confronto con essi permetterà di analizzare su una base più solida la figura del cantore tradizionale e il ruolo che, nella relazione tra l'uomo e la divinità, è svolto dalla Musa. La differenza forse più rilevante rispetto ai modelli precedenti è da ricercare nel fatto che la divinità non si manifesta in forma diretta attraverso la voce del cantore. È possibile che ciò avvenisse in età più antica, come talvolta si è ritenuto, ma già in Omero la figura del cantore e quella del veggente, che entra in contatto con il dio ed espone in forma diretta quanto gli è stato comunicato, sono chiaramente distinte²¹. Il poeta è paragonabile al veggente nella misura in cui la conoscenza di cui è portatore

¹⁸ Plut. *De Pyth. Or.* 22 (405 cd); AMANDRY 1950, p. 115 s.; 233; DODDS 1951, p. 72; 89, nota 53; BURKERT 1992, p. 79 s.; *id.* 2011, p. 181. Recentemente è stato proposto di attribuire un ruolo più attivo all'azione della Pizia in rapporto a quello dai sacerdoti (MAURIZIO 1995, pp. 84-86). Questo punto resta controverso per l'incertezza dei dati relativi alle modalità di consultazione dell'oracolo, anche se va forse ridimensionata la tesi che vedeva la Pizia profetizzare regolarmente in condizioni di *trance* (si veda il riesame dei dati in FONTENROSE 1981, pp. 204-228; AMANDRY 1997, pp. 195-197; v. anche ROSSI 1981). È stato anche osservato che tale condizione non richiede necessariamente un estraniamento totale della persona: v. FLOWER 2008, p. 228-232. In ogni caso - ed è ciò che qui maggiormente interessa - si riteneva che la Pizia vaticinante fosse posseduta dal dio, il quale si esprimeva direttamente attraverso la sua persona. La profezia di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo, pure di tipo estatico, addotta a confronto da Maurizio (p. 85 s.), è un buon esempio di profezia spontanea (v. *infra* nel testo), si basa sulla visione e non fa riferimento a un quadro istituzionale: il caso è quindi abbastanza diverso e non aiuta molto a comprendere la profezia della Pizia.

¹⁹ V. *Od.* 20. 345-370. Per la profezia di Epimenide agli Ateniesi v. Plut. *Sol.* 12. 10; Diog. Laert. 1. 114; BRILLANTE 2004, pp. 25-28 (con altri rinvii); v. anche DILLERY 2005, pp. 181-183.

²⁰ Si veda, ad esempio, l'ampia disamina di DILLERY 2005. L'autonomia del μάντις rispetto alle istituzioni della πόλις è opportunamente valorizzata: «The independent religious expert, be he *mantis* or chresomologue, was precisely that, independent. [...] He seems always positioned outside the political structure of the state, essential to but also separate from the governance of the *polis*» (p. 184).

²¹ V. in tal senso DODDS 1951, p. 81; FLOWER 2008, p. 22. Probabilmente in una fase più antica i due ruoli non erano distinti, come suggerisce la formula omerica riferita a Calcante: egli «conosceva le cose presenti, future e passate» (*Il.* 1. 70); così pure nella *Teogonia* esiodea (v. 32); il medesimo sapere è attribuito alle Muse (v. 38). Interessante il

supera la dimensione temporale e attualizza i grandi eventi del passato, ma egli non ha un accesso diretto agli eventi che narra. Questa distinzione di ruoli, già presente, come vedremo, nella poesia epica arcaica, trova una chiara e concisa espressione in un breve frammento di Pindaro, giuntoci purtroppo senza contesto: «Dai il tuo oracolo o Musa, e io sarò il tuo portavoce»: *μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ*. E nel *Peana VI* (*fr.* 52f, v. 6) il poeta si proclama ugualmente «portavoce, attraverso il canto, del messaggio delle Pieridi» (*ἰοίδιμον Πιερίδων προφάταν*)²². Alla Musa spetta il compito di trasferire, comunicandolo al poeta, un sapere che è di origine divina, al poeta quello di riceverlo e comunicarlo all'uditorio. Il *προφάτας* è infatti colui che annuncia il sapere di un altro, che si fa portatore di un messaggio che non gli appartiene in proprio²³. In tal senso anche l'indovino Tiresia è chiamato da Pindaro *προφάτας* di Zeus (*Nem.* 1. 60), così come la Pizia è *προφήτις* di Apollo (*Eur. Ion* 42. 321); a un livello superiore lo stesso Apollo è chiamato *προφήτης* di Zeus, in quanto comunica un sapere che ha la sua origine nella divinità suprema²⁴. I rispettivi ambiti di competenza, in rapporto alla composizione, sono quindi definiti abbastanza chiaramente: da una parte la Musa, che conferisce autorità al messaggio; dall'altro il poeta, che accoglie in sé la voce divina e ne diffonde la conoscenza presso la comunità. Questo sapere, data la sua origine, non è soggetto a verifica: ha il suo fondamento nella sapienza divina e nell'autorità di chi la comunica all'uditorio. Come sintetizza efficacemente Detienne, è una verità di tipo assertivo: «sa "Vérité" est une "Vérité assertorique", nul ne la conteste, nul ne la démontre»²⁵.

Ciononostante quella del poeta non è propriamente una «voce prestata», perché il suo ruolo non è interamente passivo: con la sua presenza la divinità esercita un'azione di stimolo e di condizionamento dall'esterno. Nell' *incipit* di un partenio di Pindaro è Apollo, qui invocato come «guida delle Muse», a invitare il poeta alla danza (*fr.* 94 c S. - M.: ὁ Μοισαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι). In un altro testo frammentario il poeta afferma di essere stato spinto, sollecitato dalla Musa (*fr.* 151: Μοῖσα ἀνέηκέ με); e nel ricordato *Peana VI* (*fr.* 52f, vv. 51-53) si dichiara pronto ad

confronto con il poeta vedico che, per intervento della divinità, è anche veggente: v. LAZZERONI 1998, pp. 96-101; WEST 2007, pp. 27-29. In altre società il poeta assumeva sia i tratti del veggente sia quelli dello sciamano: v. CHADWICK 1942, pp. 41-57; NAGY 1990, pp. 56-58; BRILLANTE 2009, pp. 38-40 (con altri rinvii). È forse possibile addurre a confronto il caso dei Kuna, secondo la descrizione che ne fa SEVERI 1995 (pp. 18 s.; 25-28). Essi distinguono il «vedente» (*nele*), «colui che forma le cose con lo sguardo» e accede al mondo degli spiriti attraverso la visione, dall' «uomo di medicina» (*inatuledi*) «colui che parla». Il primo possiede una conoscenza innata in quanto nasce con una seconda vista, il secondo deve imparare i canti attraverso un lungo apprendimento presso un maestro.

²² Pind. *fr.* 150 S. - M.; *Pae.* 6, *fr.* 52 f, v. 6. Anche Bacchilide si proclama *προφάτας* delle Muse: Μουσᾶν γε ἰοβλεφάρων θεῖος προφ[ά]τας (*Ep.* 9. 3); cfr. Theocr. 16. 29: Μοισάων ... ἱεροῦς ὑποφήτας. Dodds ritiene, forse a ragione, che Pindaro, valorizzando l'analogia tra divinazione e poesia, adotti i termini tecnici di Delfi e che la Musa svolga il ruolo che nella divinazione spetta alla Pizia (DODDS 1951, p. 82). Sui *προφῆται* delfici v. AMANDRY 1950, pp. 118-123; il termine non ricorre nelle iscrizioni (FONTENROSE 1981, p. 218); v. anche OTTO (1961, p. 31) e RUTHERFORD (2001, p. 307), che ugualmente valorizza il rapporto tra canto e profezia.

²³ Così, giustamente, FASCHER 1927, p. 12 s. («das προφητεύειν bezeichnet lediglich den Akt des Verkündens») e in genere l'analisi del termine in Pindaro e nella tragedia (pp. 11-17); per un'analisi del sostantivo e il valore di *προ* nel composto, che non va inteso in senso temporale, v. WACKERNAGEL 1926, pp. 237-240. A conclusioni non diverse giungono FRAENKEL 1950, vol. III, p. 497 (al v. 1099); FONTENROSE 1981, p. 217 s.; MAURIZIO 1995, p. 83 s. Nagy oppone la figura del *μάντις* a quella del *προφήτης* e ritiene che questi ricomponesse in forma poetica il messaggio del primo (NAGY 1990, p. 61); questo è possibile, soprattutto se si tenta di recuperare una fase storica più antica; in ogni caso suo compito fondamentale è quello di «annunciare»; è un portavoce che comunica un messaggio non proprio; v. anche DILLERY 2005, p. 171; 185.

²⁴ Aesch. *Eum.* 19; cfr. 616-618; *Hymn. Merc.* 537 s.

²⁵ DETIENNE 1990, p. 27.

apprendere l'insegnamento divino, perché da soli i mortali non dispongono dei mezzi per raggiungere la conoscenza. L'azione divina è qui assimilata a una «persuasione» (πιθεῖν) esercitata sui «saggi» (σοφοί), i soli che siano in grado di accoglierla e di comprenderla. Lo stesso poeta, peraltro, è stato reso σοφός dalle Muse: «a opera del dio l'uomo fiorisce di saggi consigli» (*Ol.* XI 10). La partecipazione personale del poeta al costituirsi della poesia affiora in varie composizioni: nell' *Olimpica* VII la poesia, dono delle Muse (Μοισᾶν δόσιν), è anche il dolce frutto della mente del poeta (v. 8: γλυκὺν καρπὸν φρενός). E ancor più chiaramente, nella *Nemea* IV, si afferma che il canto di lode che vive più a lungo è quello che, con il sostegno delle Cariti, la lingua trae dal profondo della mente (v. 7 s.: ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχα / γλώσσα φρενός ἐξέλοι βαθείας).

Nei due passi precedenti abbiamo tradotto approssimativamente con «mente» il termine che nel testo pindarico è reso con φρήν (più spesso nella poesia epica ricorre il plurale φρένες). È un termine appartenente alla tradizione poetica e designa un organo interno del corpo, anche se non è possibile una precisa individuazione che renda conto di tutte le occorrenze. Tuttavia, ciò che maggiormente interessa in questa sede è il fatto che le φρένες mostrano una particolare attitudine a recepire stimoli provenienti dall'esterno. Uno studio notevole di Bruno Snell ha messo bene in luce come esse non siano mai soggetto di un'attività psichica; sono un organo ricettivo, atto ad accogliere i condizionamenti, soprattutto di natura emotiva, cui il soggetto si trova esposto²⁶. Le φρένες si presentano quindi nelle condizioni più varie: possono, ad esempio, tremare, presentarsi come stravolte (στρεπταί) o instabili (οὐκ ἔμπεδοι) essere totalmente assenti, come accade all'anima del defunto²⁷. Si comprende allora come l'azione svolta dalla divinità ispiratrice del canto possa esercitare un profondo condizionamento sulle φρένες, che vengono a recepire, anche in questo caso, un influsso proveniente dall'esterno. Pindaro fa riferimento più volte a questa azione della divinità; altrettanto significativa è la sua affermazione che le φρένες del poeta non ispirato sono cieche²⁸. Un precedente importante (e molto discusso), che pone in primo piano il ruolo che esse svolgono, è il luogo dell' *Odissea* nel quale Femio, il cantore di Itaca, trovatosi di fronte a Odisseo e a Telemaco dopo la strage dei pretendenti, fa un'affermazione non solo inattesa, date le circostanze, ma apparentemente contraddittoria: «ho imparato da solo, un dio mi ispirò nella mente ogni genere di canti» (αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσίν οἶμας / παντοίας ἐνέφυσεν)²⁹. È una dichiarazione perentoria, che non ha riscontri

²⁶ SNELL 1978, in particolare p. 54 s. Alle φρένες sono dedicati vari studi di Darcus Sullivan; si veda in particolare quello dedicato alla poesia epica e lirica (DARCUS SULLIVAN 1979). Per una trattazione più estesa v. BRILLANTE 2009, pp. 46-53 (con altri rinvii).

²⁷ V. rispettivamente *Il.* 10. 10; 15. 203; 6. 352; 23. 104.

²⁸ Ad esempio, nell' *Olimpica* X, il poeta, che ha dimenticato di comporre il canto in onore del giovane Hagesidamos, si chiede dove, nella sua φρήν, il nome del celebrato sia stato iscritto (v. 2 s.: πόθι φρενός / ἐμᾶς γέγραπται). L'ispirazione della Musa assume qui la forma della scrittura che viene quasi a «incidere» la mente del poeta. Per la fortuna di questa metafora nella poesia successiva v. LOMIENTO 2013, p. 555 s. (con i luoghi ivi citati). Si veda anche il passo citato della *Nemea* IV (v. 7 s.) Per le φρένες cieche del poeta non ispirato v. *Pae.* 7. b (*fr.* 52h), vv. 18-20: «cieca è la mente degli uomini che senza le Muse eliconie si avvia a cercare la via profonda della saggezza».

²⁹ *Od.* 22. 347 s. Il passo è stato variamente interpretato; è da escludere che Femio rivendichi le qualità della propria tecnica poetica o la capacità di comporre canti originali, come talvolta si è ritenuto: v. ad esempio DODDS 1951, p. 10; LANATA 1963, p. 14; MURRAY 1981, p. 97; VERDENIUS 1983, p. 21 s.; 31 s.; G. PUCCI 2013, p. 329. Femio non rivendica una propria originalità, né vi sono ragioni per considerarlo il rappresentante di un altro genere di poesia, diverso da quello tradizionale rappresentato da Demodoco, che si distinguerebbe per la pratica di nuovi generi poetici e musicali (v. in tal senso ASSAËL 2006, pp. 143-164). Ugualmente debole la tesi secondo la quale Femio intenderebbe

puntuali nella tradizione letteraria, anche se non mancano elementi di confronto fuori del mondo greco³⁰. Soprattutto non è chiaro perché Femio si impegni in un'affermazione come questa in un momento per lui assai delicato (rischia la vita perché sospettato di aver solidarizzato con i pretendenti); non sembra questo il momento più opportuno per segnalare le proprie capacità professionali. Una spiegazione esauriente di questo passo deve dar ragione sia dell'affermazione apparentemente contraddittoria sia del contesto narrativo. Probabilmente dovremo intendere che, affermando di aver imparato da sé, il cantore rivendichi la sua autonomia, nel caso specifico il fatto di non aver subito il condizionamento dell'uditorio. La seconda affermazione - «un dio ispirò nella mia mente ogni genere di canti» - di fatto integra la prima: il canto di Femio riflette quanto il dio stesso gli ha ispirato; anche per questa via quindi il poeta ribadisce la propria autonomia da condizionamenti esterni. La rivendicazione di tipo «professionale», se tale vogliamo considerarla, trova una forte ragione nella strategia difensiva adottata dal cantore e finirà con l'aver successo.

Già da queste prime riflessioni possiamo trarre una prima conclusione: la divinità svolge un ruolo preminente nella composizione poetica, ma il cantore non è un destinatario inerte che si limita a riportare quanto il dio gli comunica. Il ruolo della Musa appare diverso da quello che Apollo svolge nei confronti del μάντις ispirato. Beninteso, definire con precisione competenze e limiti reciproci in un'operazione come quella della composizione poetica è operazione incerta e forse illusoria, ma possiamo definire con una buona approssimazione i ruoli delle due parti. La divinità è fonte di conoscenza e nel rapporto con il cantore svolge la funzione di guida; potremmo dire, con Greimas, che opera una «manipolazione», come suggerisce l'uso del verbo πιθεῖν nel frammento citato di Pindaro³¹. Il processo non avrebbe neppure inizio senza l'ispirazione divina, ma il cantore dovrà possedere quelle doti naturali che gli consentiranno di accogliere lo stimolo che giunge dall'esterno; solo attraverso questo inevitabile passaggio l'ispirazione prenderà forma in un messaggio comunicabile all'uditorio e si distinguerà per bellezza e autorevolezza. Quando Platone, nello *Ione*, cercherà di mostrare l'inconsistenza di questo modello ereditato dal passato, metterà in dubbio proprio questo punto: negherà al poeta la capacità di dar vita a una composizione che sia il risultato delle sue capacità naturali e

rivendicare il carattere «improvvisato» del suo canto, proprio della tradizione orale (FINKELBERG 1998, pp. 54-57); non si vede quale importanza ciò possa avere nel contesto odissiacco. Di notevole interesse è l'analisi di BELARDI (1990, pp. 220-229), ripresa da LAZZERONI (1998, pp. 99-102): Femio rivendica per sé, in ragione del suo essere poeta, la funzione di tramite fra uomini e dei; e ciò in quanto il suo sapere non deriva da apprendimento (valore di αὐτο-, che denota separazione). Questa lettura è condivisibile, ma va considerata in rapporto al contesto, che valorizza l'autonomia dell'aedo e quindi l'assenza di condizionamento da parte dell'uditorio; cfr. BRILLANTE 2009, pp. 24-27.

³⁰ Cfr. *Hymn. Ap.* 518 s.: [sc. Κρησί] τε Μοῦσα / ἐν στήθεσσι βῆθη θεὰ μελίγηρον ἀοιδίην. Forse un'idea simile ricorreva nell'invocazione alla Musa all'inizio di una composizione di Alcmane: *fr.* 3. 1 P. (= 26. 1 Calame): Ὀλυμπιάδες περί με φρένας ...]; cfr. CALAME 1983, p. 396 s.; 413. Un confronto puntuale è nella dichiarazione di un cantore epico kirghiso, che riportiamo nella traduzione tedesca: «Ich kann überhaupt jedes Lied singen, denn Gott hat mir diese Gesangsgabe ins Herz gepflanzt».

³¹ Pind. *Pae.* 6. *fr.* 52f. v. 51. Usiamo qui il termine «manipolazione» nel senso datogli da Greimas: «la manipulation se caractérise comme une action de l'homme sur d'autres hommes, visant à leur faire exécuter un programme donné», si tratta di un «faire-faire» che opera nella dimensione cognitiva (GREIMAS - COURTÉS 1979, p. 220). Non si tratta propriamente di un fenomeno di possessione, come pure è stato sostenuto (ad esempio ASSAËL 2006, p. 104 s.; 109, *passim*). Il verbo ἐμπνέω nel proemio della *Teogonia* implica contatto, stimolo, condizionamento. Non diversamente è da intendere l'espressione θεόθεν καταπνέει di Aesch. *Agam.* 105; v. FRAENKEL 1950, p. 64 s.; WEST 1966, p. 165.

professionali. Nel dialogo platonico la divinità si esprime direttamente attraverso la bocca del cantore, privo ormai di qualsiasi autonomia nel riportare il messaggio divino³².

Che il ruolo del poeta, nella poesia greca arcaica, conservi una relativa autonomia rispetto alla divinità è mostrato dal fatto che egli si presenta come «amico» (φίλος), «messaggero» (ἄγγελος), «ministro» (θεράπων) delle Muse, funzioni che richiedono doti e qualità naturali e al tempo stesso l'instaurarsi di un rapporto personale³³. Potremmo parlare di «apprendimento», come suggerisce il proemio della *Teogonia* esiodea, nel quale il poeta dichiara di aver appreso il canto dalle Muse (v. 22: καλήν ἐδίδαξαν ἄοιδήν), ma di fatto il verbo si limita a evocare il momento decisivo dell'incontro e l'istruzione ricevuta si riduce al momento della consacrazione poetica³⁴. Noi sappiamo che il cantore doveva sottoporsi a un lungo periodo di apprendimento, come dimostra la stessa tecnica compositiva adottata e la comparazione conferma³⁵, ma egli non ama esibire le sue doti professionali, preferisce porre in primo piano il rapporto con la Musa, fonte prima di conoscenza.

Data la rilevanza che la composizione poetica ebbe nella società della Grecia arcaica e classica, queste relazioni presero forma in un modello, quello dell'ispirazione poetica, che conosciamo abbastanza bene dalla testimonianza omerica ed esiodea. I numerosi appelli rivolti alla Musa fanno implicito riferimento a esso, ma l'esempio più notevole, che da inizio a una lunga tradizione letteraria, è costituito dal proemio epico che introduce la *Teogonia* esiodea, un vero e proprio inno alle Muse. Non sarà necessario riesaminare qui i vari momenti che scandiscono l'incontro del giovane pastore con le Muse alle pendici dell'Elicona: ci limiteremo a richiamare i momenti salienti dell'evento, che avrebbero mutato per sempre la vita del giovane pastore. Il poema si apre con un'immagine grandiosa: il coro delle Muse che sulla cima del monte danzano con piede leggero attorno all'altare di Zeus (vv. 1-4). Da qui esse scendono a valle intonando un canto di grande bellezza (v. 9 s.). Ma alla potenza della voce non si accompagna una visione altrettanto vigorosa. Il nesso usato a definire le modalità di apparizione delle dee (κεκαλυμμένοι ἤερι πολλῷ), da intendere nel significato di «invisibili» secondo il normale uso epico³⁶, richiama l'evanescenza della figura, l'incertezza della visione, simile a quella che si sperimenta con le immagini appena visibili della notte, donde anche la qualifica di «notturne» (v. 10: ἐννύχια)³⁷. Questo passo non fornisce indicazioni sulla qualità della voce che non siano

³² Sul tema rinvio all'analisi che ho proposto in uno studio recente (BRILLANTE 2009, pp. 232-259, con i necessari rinvii).

³³ V. ad esempio LANATA 1963, p. 64; 80 s.

³⁴ Cfr. Hes. *Op.* 662; *Od.* 8. 488. Non credo che il termine implichi il riferimento a un «period of practice», come proponeva WEST (1966, p. 161, *ad loc.*). Meglio intende VERDENIUS 1972, p. 232, che richiama *Il.* 5. 51 s.; 23. 307 s.; *Theocr.* 7. 92. Nelle *Opere* (v. 659) Esiodo si riferisce al medesimo evento con l'espressione λιγυρῆς ἐπέβησαν ἄοιδῆς. Si veda anche Alcmane, *fr.* 57 Calame (= 4 Page), il quale legge: γαῤύματα μαλοσακά [.. νεόχμι' ἐδί<δα>ξαν ... (forse un'invocazione alla Musa nei versi iniziali di una composizione corale).

³⁵ LORD 1960, pp. 13-29; *passim*.

³⁶ WEST 1966, p. 155.

³⁷ L'aggettivo fa ancora riferimento alla qualità della visione, importante nel qualificare l'incedere delle Muse, non al fatto che esse si spostino con tempi diversi da quelli umani (v. in tal senso WEST 1966, p. 156, che richiama *Op.* 730: μακάρων τοι νύκτες ἔασιν). Verdenius critica giustamente questa interpretazione, ma non ne propone una più soddisfacente (VERDENIUS 1972, p. 228). Meglio intende Lanata: «Esiodo afferma di aver *realmente* [corsivo dell'autore] incontrato le Muse, se pur non le ha vedute distintamente» (LANATA 1963, p. 22). Secondo P. Pucci «l'invisibilità delle Muse è garantita anche dalla copertura della notte» (2007, p. 44). Ma l'incontro non avviene nelle ore notturne, che appartengono agli dei, come si afferma nel passo citato delle *Opere*, né il giovane portava al pascolo il gregge di notte. L'aggettivo non può riferirsi che alla qualità della visione, che è poi, insieme con la voce, il

quelle della bellezza e della potenza; quanto ai contenuti si afferma che le Muse celebrano l'intera stirpe degli dei immortali che reggono il cosmo (vv. 11-21). Dalle testimonianze della lirica arcaica e soprattutto da Alcmane, che più di altri poeti si sofferma sulle qualità della voce, apprendiamo che essa era paragonata a quella delle Sirene (*fr.* 30 Page = 86 Calame), secondo una tradizione destinata a consolidarsi in età successiva. Il verbo κλάζω, apparentemente poco adatto a designare la voce della Musa (è usato per il verso degli animali e il grido dei compagni di Odisseo divorati da Scilla, ma anche per gli strumenti musicali e, in Pindaro, per la voce ispirata di Cassandra), richiama l'estraneità della voce delle Muse rispetto all'esperienza ordinaria³⁸. Possiamo ritenere, con Calame, che qui designi il «grido» della Musa che spinge il poeta a comporre, un invito che poteva ben figurare nei versi iniziali dell'ode. Certo questa estraneità non doveva apparire pericolosa se la Musa era invitata a comporre un «canto nuovo» per le ragazze che intonavano il partenio (*fr.* 14 Page = 4 Calame). Possiamo pensare a una voce giovanile, che suscita piacere (τέρψις), cui si accompagna un effetto di fascinazione, anche se contenuto: il θέλγειν era qualità apprezzata e si accompagnava regolarmente al piacere dell'ascolto: nella *Teogonia* esiodea il canto dell'aedo provoca sollievo perché fa dimenticare le cure del momento (v. 102 s.), un effetto inseparabile dalla bellezza e dall'origine divina del canto.

Nella *Teogonia* il contrasto tra la visione e la voce pone in primo piano un tratto essenziale delle Muse che il poeta celebra all'inizio del poema. L'elenco delle divinità oggetto del canto è seguito dall'incontro con il giovane pastore, lo stesso Esiodo che pascolava le greggi alle pendici dell'Elicona. È questo il momento decisivo: il mondo divino entra in contatto con l'umano e al tempo stesso consacra per tutto il tempo futuro il giovane pastore come poeta. La consegna dello scettro (v. 30 s.) implica il dono del canto: da quel giorno Esiodo vedrà mutare radicalmente la sua condizione. Tra il cantore e la Musa si stabilisce un rapporto personale e duraturo, perché il dono può essere ricambiato ma non restituito. Solo in casi eccezionali e per gravi colpe le Muse privano il cantore del dono di un tempo. È il caso di Thamyris, che si contrappose ad esse sfidandole; le Muse gli sottrassero allora il canto divino e gli fecero dimenticare l'arte della cetra (*Il.* 2. 599 s.: αοιδήν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον καθαριστύν), prerogative entrambe divine, che Thamyris esercitava con arte ma senza riconoscere il rapporto con le Muse. Privata di uno scambio essenziale per la realizzazione del canto e divenuta unicamente espressione delle qualità umane, l'arte di Thamyris non aveva futuro; venivano di fatto a mancare i presupposti stessi della sua esistenza. Beninteso, questo è un esito eccezionale, come spesso accade di incontrare nel mito, che ama esplorare le diverse potenzialità implicite nel modello adottato. Normalmente il cantore è grato per il dono ricevuto e onora il rapporto con la divinità ricordandola all'inizio di ogni nuova composizione o quando si accinge a trattare un tema che richiede particolare impegno.

tema di questi versi. L'invisibilità delle Muse fu giustamente colta da OTTO (1961, p. 32: «gesehen hat er sie nicht, aber ihre Stimme hat er gehört»), e da Kambylis, che propone il confronto con le ninfe (KAMBYLIS 1965, p. 45 s.); BRILLANTE 2009, pp. 80-82 (con altri rinvii). Questo passo ha contribuito all'affermarsi della versione secondo la quale l'incontro con le Muse sarebbe avvenuto in sogno. Callimaco, che prende a modello il proemio esiodeo, presenta la propria iniziazione poetica come un'esperienza onirica: v. *fr.* 2 Pfeiffer, con gli scoli fiorentini (*fr.* 3, 4 Massimilla); *Anth. Pal.* 7. 42; KAMBYLIS 1965, pp. 57-59; PRETAGOSTINI 1995.

³⁸ V. CALAME 1983, p. 467 s.

Il dono materiale - il ramo d'alloro colto dalle Muse e consegnato a Esiodo - sanziona la sua nuova condizione, ma è preceduto da un contatto diretto affidato alla parola. Entrambi ricorrono quali elementi tradizionali non soltanto nel modello dell'ispirazione poetica, ma anche in altri casi nei quali la divinità entra in rapporto con l'uomo. Nell'*Olimpica* XIII di Pindaro, ad esempio, Athena, che si presenta a Bellerofonte in sogno, si allontana lasciando presso il dormiente un morso d'oro: è lo strumento con il quale l'eroe avrebbe domato Pegaso, ma anche il segno dell'avvenuto contatto con la dea (vv. 67-78). Come dice il poeta, la visione «da sogno si fece realtà» (v. 66 s.: ἐξ ὀνείρου δ' αὐτίκα / ἦν ὕπαρ). Lo stesso accade al giovane Esiodo che si imbatte in figure divine evanescenti, che affidano alla potenza della voce la testimonianza della loro presenza. All'immagine, elemento essenziale del sogno omerico, si sostituisce qui la voce, anch'essa dono divino che il cantore condivide con la divinità. Forse non è casuale che il poeta si presenti con il proprio nome, fatto non frequente nella poesia epica: quando si accinge a narrare questo fatidico incontro egli ama ribadire che la divinità ha scelto proprio lui, Esiodo, per il dono del canto; il verbo διδάσκω, in questo contesto, conferma il carattere personale del rapporto del poeta con la divinità³⁹. Per il resto la storia ricalca un modello tradizionale, ricorrente presso vari popoli che narrano in termini simili l'iniziazione di giovani poeti. Per la Grecia possiamo ricordare la storia accaduta al giovane Archiloco, anche se non disponiamo delle parole stesse del poeta. Inviato dal padre a condurre una vacca da un centro all'altro dell'isola di Paro, il futuro poeta incontrò un gruppo di ragazze in un luogo solitario; le apostrofò in tono scherzoso ed esse risposero proponendogli uno scambio: la vacca, che egli conduceva al mercato, in cambio della lira. Subito dopo scomparvero, ma il giovane Archiloco, quando si riprese (incontrare la divinità genera sempre un certo smarrimento), trovò ai suoi piedi la lira che l'avrebbe accompagnato per il resto dei suoi giorni⁴⁰. Il contatto con la divinità assume qui la forma di uno scambio e non di un dono, ma in entrambi i casi è implicito un rapporto personale con il dio.

Lo scambio affidato alla parola presuppone una vicinanza e l'instaurarsi di un rapporto che spesso assume i tratti dell'amicizia. Decisivo non è il contenuto, che è breve e non molto significativo. Certo lo scherzo e il riso che accompagnano l'incontro di Archiloco con le Muse predispongono il poeta alla pratica della poesia giambica, ma non è questo il punto essenziale. Queste storie si caratterizzano in primo luogo per il fatto di presentare uno scambio fra entità normalmente lontane, delle quali si valorizza la reciproca estraneità. Utilizzando il modello

³⁹ La menzione del nome del poeta non rappresenta un fatto di novità assoluta, come talvolta si è pensato (ad esempio ARRIGHETTI 1998, p. 313). I tratti personali e «sogettivi» nel proemio della *Teogonia* appaiono enfatizzati nella presentazione di ASSAËL (2006, pp. 103-131, *passim*, nell'ambito di un'analisi che si rifà alla poetica di Bachelard). L'elemento personale è presente nel proemio della *Teogonia*, ma esso rientra nell'ambito di una poesia tradizionale che, rispetto a Omero, si distingue in primo luogo per il tipo di poesia praticato (poema teologico e gnomico rispetto al poema eroico). Neppure convince la tesi che, considerando «Esiodo» un nome parlante («colui che lancia la voce»), vede nel nome un rinvio generico alla funzione svolta dalle Muse e quindi alla tradizione epica (NAGY 1979, p. 296 s.). Alquanto generica la tesi che considera il ricorrere del nome un semplice vanto (WEST 1966, p. 161; VERDENIUS 1972, p. 232). Meglio interpreta Calame, che valorizza le modalità di enunciazione: ricorrendo il nome nel corso di un racconto «obiettivo», il poeta si presenta non con la prima ma con la terza persona, seguita dal nome proprio (CALAME 1986, p. 61); il contesto proemiale conferisce a tale menzione la funzione di *sphragis* (*id.* 1996, p. 52). Resta in ogni caso notevole che, in occasione di un evento decisivo, il poeta dichiari il proprio nome, ribadendo anche per questa via il rapporto privilegiato con le Muse.

⁴⁰ Iscrizione di Mnesiepes (presso la città di Paro; metà del secolo III a. C.): TARDITI 1968, test. 4; più recentemente CLAY 2004, pp. 14-16; 104-110; BRILLANTE 2009, pp. 75-89; ORNAGHI 2009, pp. 133-156.

jakobsoniano della comunicazione linguistica potremmo dire che la funzione fatica appare enfatizzata. È un dato importante se pensiamo alla funzione che il futuro poeta è chiamato a svolgere. Agli occhi del cantore e della comunità cui si rivolge, le Muse presentano due aspetti fra loro solidali: sono depositarie della verità e al tempo stesso comunicano il loro sapere a un destinatario particolarmente lontano: la natura semiferina del pastore, ponendosi agli antipodi dello *status* divino delle Muse, pone in risalto l'eccezionalità del contatto. Se uno dei due tratti fosse oscurato le Muse non potrebbero svolgere la funzione che è loro propria: né la conoscenza né la capacità di comunicare sarebbero da sole sufficienti all'espletamento della funzione richiesta. Possiamo cogliere meglio questo aspetto se consideriamo la funzione svolta dalle Muse in un contesto diverso, quando loro interlocutori sono non gli uomini, ma altre divinità, quando cioè il loro intervento non varca la soglia del mondo cui esse stesse appartengono. In una composizione famosa nell'antichità ma che noi conosciamo molto imperfettamente - l'*Inno a Zeus* di Pindaro - la divinità suprema, quando ebbe compiuto la grandiosa opera di costituzione del cosmo, chiese agli dei se avessero bisogno di altro; essi risposero che erano ancora assenti le divinità che celebrassero con la parola e con il canto l'opera appena compiuta⁴¹. Per quanto grande l'impresa di Zeus sarebbe stata incompleta se non fosse stata oggetto di una voce divina che la celebrasse. Questo compito fu affidato alle Muse, che Zeus generò da Mnemosyne. Esse sono qui portatrici di una parola «performativa» che contribuisce alla costituzione del cosmo; celebrano un evento che è sotto gli occhi di tutti, ma che sarebbe incompleto senza la presenza del canto, qui inteso come inerente alla realtà stessa⁴². Il ruolo affidato alla parola è qui abbastanza diverso da quello esaminato finora: si riduce alla funzione di «celebrazione», con una sostanziale limitazione delle potenzialità proprie del linguaggio. La parola non è più dissociabile dalla «realtà», ma si integra totalmente in essa facendosi manifestazione e celebrazione dell'esistente.

Sulla base di queste premesse possiamo leggere le parole che le Muse rivolgono al giovane pastore nel proemio della *Teogonia* esiodea (vv. 26-28):

Pastori selvatici, degni di rimprovero, solo ventre;
noi sappiamo dire molte parole simili al vero,
ma sappiamo anche, quando vogliamo, cantare la verità.

Le Muse esprimono un non velato disprezzo per il giovane proprio quando gli fanno dono del canto. Non meno sorprendente è l'affermazione che esse possono cantare indifferentemente il vero e il falso, a loro insindacabile volontà, senza che il destinatario possa avvertire la differenza:

⁴¹ Pind. *fr.* *31 S. - M. Su questa composizione si vedano le classiche pagine di SNELL (1976, pp. 82-94; trad. it. [dalla terza edizione], pp. 120-140); OTTO 1961, p. 28 s.; più recentemente HARDIE 2000 (per il luogo qui discusso p. 33 s.) È stata anche avanzata l'ipotesi che si trattasse di una composizione in onore di Apollo e non di Zeus; in questo caso il canto delle Muse costituirebbe una sezione teogonica all'interno dell'ode (D'ALESSIO 2005); ma questa ricostruzione resta piuttosto dubbia: v. BRILLANTE 2009, p. 173 s.

⁴² Il principio espresso nell' *Inno a Zeus* richiama l'osservazione platonica del *Cratilo*: gli dei chiamano gli oggetti con il nome che corrisponde alla loro natura (391 d; cfr. 400 d); GERA 2003, p. 53. Per un'idea simile presso i Kuna v. SEVERI 1995, p. 44: la lingua degli dei contiene il nome vero delle cose. Lo sciamano dice: «ho appreso il nome degli alberi della foresta e quindi posso parlare loro, parlare la loro lingua». Nel mondo divino (e in quello dello sciamano che di esso partecipa) la comunicazione non prescinde dalla cosa stessa. Si ravvisa un rapporto di tipo metonimico, c'è contatto e quindi comunicazione, anche linguistica.

la menzogna, nella loro bocca, è talmente ben costruita da non essere distinguibile dal vero. Le Muse si rivelano qui signore incontrastate della parola e in particolare della parola intesa come fatto comunicativo, attraverso il quale, come abbiamo detto all'inizio, è possibile trasmettere ogni tipo di messaggio, compresa la menzogna. Il passo esiodeo è stata interpretato nei modi più vari, in rapporto ai diversi indirizzi seguiti nella ricostruzione della poetica greca arcaica⁴³. È assai poco plausibile vedere in questi versi un richiamo polemico alla poesia omerica, considerata ricca di invenzioni e quindi diversa da quella cui aspirerebbe il nuovo indirizzo esiodeo⁴⁴. Altri studiosi, che si sono attenuti alla lettera del testo, hanno concluso che se la Musa, riferendosi alla poesia, parla di menzogna, non può alludere ad altro che alla finzione poetica⁴⁵. Ma è molto improbabile che un poeta arcaico, che l'erudizione antica poneva nella stessa età di Omero se non in un periodo anteriore, potesse esprimere idee tanto innovative in fatto di poetica. Noi sappiamo che questo tipo di riflessione si affermò gradualmente in Grecia a partire dall'età tardo-arcaica. Più familiare al modello arcaico era l'idea di poesia come risultato di un'abile costruzione e del poeta come artefice, senza che ciò compromettesse l'affidabilità e la verità dei contenuti. Un'opposizione netta tra realtà e finzione è impensabile nell'età del primo arcaismo: generalmente il poeta era considerato un «maestro di verità» (Detienne), secondo un giudizio che accomunava le aspirazioni personali e le attese della comunità, anche se la credibilità delle sue parole poteva sempre essere messa in dubbio. «Molte cose false dicono gli aedi»: così affermava un antico proverbio ripreso in un'elegia di Solone⁴⁶.

Per i versi della *Teogonia* non dovremo quindi cercare lontano una spiegazione che è meno remota di quanto sembri. Questa singolare affermazione dovrà essere riportata al suo contesto e interpretata in rapporto al modello di poesia che si affermò nell'età del primo arcaismo. Va intesa come una dichiarazione, forse volutamente paradossale, con la quale il poeta esprime la sua dipendenza dalla divinità dispensatrice del canto: essa è tale che le Muse, se volessero, potrebbero trarlo in inganno, perché egli non ha i mezzi per giudicare l'attendibilità del messaggio e distinguere il vero dal falso. Le Muse esiodee non rivendicano altro che una possibilità teorica, peraltro intrinseca alla comunicazione linguistica. Più tardi Pindaro avrebbe affermato che non è possibile per il poeta trovare la via del canto, quindi anche della conoscenza, senza il decisivo intervento delle Muse (*fr.* 52 f, vv. 51-53). Ma il *locus classicus* per le rispettive attribuzioni della Musa e del cantore, che avremmo potuto porre all'inizio di queste riflessioni, è l'invocazione che nell'*Iliade* introduce il catalogo delle navi (*Il.* 2. 484-492):

⁴³ Un'ampia rassegna, anche se non completa, delle interpretazioni cui sono andati soggetti questi versi è offerta da KATZ - VOLK 2000; v. anche P. PUCCI 2007, pp. 60-69. Un'affermazione simile ricorre nell'*Odissea* quale commento del poeta ai falsi racconti che Odisseo narra a Penelope: ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα (19. 203). Anche nell'*Inno a Hermes* è considerata la possibilità che la divinità comunichi un messaggio non veritiero (profezia delle *semai*: vv. 560-563).

⁴⁴ Per questo indirizzo, che ha avuto un notevole seguito in passato, v. ad esempio LANATA 1963, p. 24 s. (con la bibliografia anteriore); VERDENIUS 1972, p. 234 s.; MURRAY 1981, p. 91; ARRIGHETTI 1998, pp. XVII-XXI.

⁴⁵ Per questo orientamento, sia pure con posizioni diverse, v. ad esempio PRATT 1993, pp. 106-113; FINKELBERG 1998, pp. 156-159. G. Pucci vede in questi versi un'anticipazione della poesia intesa come *mimesis* (2013, p. 329). Va osservato, tuttavia, che le Muse affermano di saper dire non cose simili al vero, ma vere e proprie menzogne (ψεύδεα) simili a cose reali. La possibilità di un voluto inganno non è affatto esclusa. Per una più ampia analisi rinvio a un mio studio recente (BRILLANTE 2009, pp. 35-37; 186-189, con altri rinvii). Per una fondata critica alla nozione di finzione nella poesia greca arcaica v. BOUVIER 2013, pp. 17-20.

⁴⁶ Sol. *fr.* 29 W². (= 25 G. - P.).

Ditemi ora, o Muse che abitate le case d'Olimpo
 - voi siete dee, siete presenti e sapete ogni cosa,
 noi invece ascoltiamo solo la fama e nulla sappiamo –
 chi erano i capi e le guide dei Danai;
 la folla non potrei dire né nominare,
 neppure se dieci lingue avessi e dieci bocche
 e una voce che non si rompe e un petto di bronzo avessi,
 se le Muse Olimpie, figlie dell'egioco Zeus
 non mi ricordassero quanti giunsero sotto Ilio.

La conoscenza del poeta è chiaramente definita rispetto a quella delle Muse. Questa ha origine da una presa diretta sulla realtà, che esse conoscono in quanto presenti agli eventi. È un sapere diretto, fondato sulla vista: non vi è possibilità di errore o incompletezza; la conoscenza delle Muse comprende la realtà tutta, senza limitazione alcuna. Il cantore, invece, conosce solo quello che si dice (κλέος οἶον); la sua è una conoscenza riflessa, quindi approssimativa e parziale; né d'altra parte potrebbe narrare ogni cosa, perché i fatti non si contano e per narrarli tutti sarebbe necessario un impegno anche fisico di cui non sarebbe capace.

Anche questo passo reca implicito il richiamo a una dipendenza del cantore dalla Musa. Al tempo stesso ci ricorda che la parola divina, proprio in quanto messaggio comunicato, non è soggetta a un criterio di verificabilità, almeno non con i mezzi offerti dalla poesia; e questo ci riporta alla riflessione iniziale sul linguaggio, che reca in sé la possibilità di comunicare messaggi di ogni tipo; il passo esiodeo non implica nulla di diverso. Questa affermazione richiama anche un elemento importante dello statuto della poesia nella Grecia arcaica. A differenza della voce della Pizia, quella del poeta non era garantita dall'autorità di un santuario, di sacerdoti o di altre pubbliche autorità, né poteva pretendere di comunicare quello che ogni volta era dettato dal dio, come avveniva nei santuari di Asclepio. Il poeta riceveva una volta soltanto la sua investitura, quando, ancor giovane, avvertiva dentro di sé la spinta al comporre: l'incontro con le Muse costituiva un'esperienza giovanile, che si imprimeva nel ricordo e che il poeta amava narrare ogni volta che le circostanze lo permettevano. Per il resto della vita il poeta doveva affidarsi al suo sapere e alla sua pratica professionale; potremmo dire anche, in una prospettiva appena diversa, che dipendeva dall'uso che egli sapeva fare del dono divino. Priva di un riconoscimento istituzionale paragonabile a quello della voce oracolare, la parola del poeta poteva più facilmente essere sospettata di infondatezza o deliberata falsità. Il poeta stesso ne era consapevole e ciò contribuisce a spiegare l'impegno con il quale rivendicava l'origine divina del suo canto; era in fondo anche questo un modo per esaltare le qualità della composizione. La dipendenza dalla Musa, messa in rilievo nel proemio della *Teogonia*, non sminuiva ma esaltava le qualità del canto; l'autore di una composizione che traeva origine dall'ispirazione divina sarebbe stato apprezzato per le sue doti di poeta e tenuto nella massima considerazione per il contributo che offriva alla comunità. L'affermazione del proemio della *Teogonia* mette a frutto potenzialità tutte implicite nel modello dell'ispirazione poetica, che Esiodo esplora nelle sue diverse implicazioni.

La Musa è quindi largamente presente nella voce del poeta ispirato. La sua non è una «voce prestata»; la divinità può conferirle quella credibilità e quell'autorevolezza che la parola

umana da sola non possiede. Per il resto la parola poetica mantiene una sua autonomia perché in fondo spetta al cantore, il prescelto dalla Musa, comprendere il messaggio divino, dargli forma e farsene interprete presso l'uditorio mettendo a frutto le sue qualità professionali. Il nuovo *status* conseguito con il dono divino gli consente di esercitare in autonomia un'arte che ha richiesto un lungo apprendimento. Il ruolo della Musa è determinante, ma il canto resta essenzialmente il risultato di un'intesa o, se vogliamo, di un incontro fra l'uomo e la divinità. Alle Muse spetta la competenza nella sfera di più difficile accesso all'uomo: la verità, cui si accompagna la bellezza, che in questa prospettiva diventa segno di affidabilità; al cantore si richiedono qualità professionali e la capacità di accogliere il dono delle Muse. La parola viene così ad acquisire qualità che costituzionalmente non le appartengono - di questo i Greci mostrano chiara consapevolezza - e il poeta può presentarsi come un θεῖος ἀοιδός, un «cantore divino».

Carlo Brillante

Università degli Studi di Siena
e-mail: carlobrillante@alice.it

BIBLIOGRAFIA

- AMANDRY 1950: P. Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle*, Paris 1950.
- AMANDRY 1997: P. Amandry, *Propos sur l'oracle de Delphes*, «Journal des Savants», 1997, pp. 195-209.
- ARRIGHETTI 1998: Esiodo, *Opere*, Testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti, Torino 1998.
- ASSAËL 2006: J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide* («Coll. d'Études classiques» 21), Bruxelles 2006.
- BELARDI 1990: W. Belardi, *Linguistica generale, filologia e critica dell'espressione*, Roma 1990.
- BETTINI 1984: M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino; Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in S. Settis (cur.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, vol. I, 1984, pp. 221-267.
- BOLTON 1962: J. D. P. Bolton, *Aristeas of Proconnesus*, Oxford 1962.
- BOUVIER 2013: D. Bouvier, *L' Odyssée: quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité ...*, «Pallas» 91 (2013), pp. 13-26.
- BRELICH 1957-1958: A. Brelich, *Il politeismo* (dispense), Roma A. A. 1957/1958 (= rist. a cura di M. Massenzio e A. Alessandri, Roma 2007).
- BREMMER 1983: J. N. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983.
- BREMMER 2002: J. N. Bremmer, *The Rise and Fall of the Afterlife*, London - New York 2002.
- BRILLANTE 2004: C. Brillante, *Il sogno di Epimenide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n. s. 77 (2004), pp. 11-39.
- BRILLANTE 2009: C. Brillante, *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009.
- BURKERT 1972: W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (Mass.) 1972.

- BURKERT 1992: W. Burkert, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Harvard (Mass.) 1992.
- BURKERT 1996: W. Burkert, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Harvard (Mass.) 1996 (trad. it. *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*, Milano 2003).
- BURKERT 2011: W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 2011².
- CALAME 1983: *Alcman*, edidit C. Calame, Romae 1983.
- CALAME 1986: C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris 1986.
- CALAME 1996: C. Calame, *Montagne des Muses et Mouséia: la consécration des Travaux et l' héroïsation d' Hésiode*, in A. Hurst, A. Schachter (curr.), *La montagne des Muses*, Genève 1996, pp. 43-56.
- CHADWICK 1942: N. K. Chadwick, *Poet and Prophecy*, Cambridge 1942.
- CHARACHIDZÉ 1995: G. Charachidzé, "Interventi", in DETIENNE - HAMONIC 1995.
- CLAY 1972: J. Clay, *The Planktai and Moly: Divine Naming and Knowing in Homer*, «Hermes» 100 (1972), pp. 127-131.
- CLAY 2004: D. Clay, *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis*, Washington, D. C. 2004.
- DARCUS SULLIVAN: S. M. Darcus Sullivan, *A Person's Relation to ψυχή in Homer, Hesiod, and the Greek Lyric Poets*, «Glotta» 57 (1979), pp. 30-39; 159-173.
- D'ALESSIO 2005: G. B. D'Alessio, *Il primo inno di Pindaro*, in S. Grandolini (cur.), *Lirica e teatro in Grecia*, Perugia 2005, pp. 113-149.
- DERRIDA 2005: J. Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris 2005.
- DETIENNE 1990: M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1990².
- DETIENNE - HAMONIC 1995: M. Detienne, G. Hamonic (éds), *La déesse parole. Quatre figures de la langue des dieux*, Paris 1995.
- DETTORI 2006: E. Dettori, *Aristea "corvo" e "sciavano" (?) (Herodot. 4. 15)*, «Seminari romani» 9 (2006), pp. 87-103.
- DILLERY 2005: J. Dillery, *Chresmologues and manteis: Independent Diviners and the Problem of Authority*, in S. I. Johnston and P. T. Struck (eds), *Mantikê. Studies in Ancient Divination* («Religions in the Graeco-Roman World» 155), Leiden - Boston 2005, pp. 167-231.
- DODDS 1951: E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley - Los Angeles - London 1951 (trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1973).
- ECO 1975: U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975.
- FASCHER 1927: E. Fascher, ΠΡΟΦΗΤΗΣ. *Eine Sprach-und religionsgeschichtliche Untersuchung*, Giessen 1927.
- FINKELBERG 1998: M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford 1998.
- FLOWER 2008: M. A. Flower, *The Seer in Ancient Greece*, Berkeley - Los Angeles - London 2008.
- FONTENROSE 1981: J. Fontenrose, *The Delphic Oracle*, Berkeley - Los Angeles - London 1981.
- FORD 2002: A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton - Oxford 2002.
- FRAENKEL 1950: Aeschylus, *Agamemnon*, ed. with a Commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950.
- GERA 2003: D. L. Gera, *Ancient Greek Ideas on Speech, Language and Civilization*, Oxford 2003.
- GIORDANO 1999: M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa - Roma 1999.
- GIRONE 1998: M. Girone, Ἰάματα. *Guarigioni miracolose di Asclepio in testi epigrafici*, Bari 1998.

- GRAF 1990: F. Graf, *Heiligtum und Ritual. Das Beispiel der griechisch-römischen Asklepieia*, in A. Schachter e J. Bingen (éds.), *Le sanctuaire grec* (Entr. Hardt XXXVII), Vandoeuvres - Genève 1990, pp. 159-203.
- GREIMAS - COURTÉS 1979: A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979.
- HARDIE 2000: A. Hardie, *Pindar's "Theban" Cosmogony (the First Hymn)*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 44 (2000), pp. 19 - 40.
- KATZ - VOLK 2000: J. T. Katz, K. Volk, *"Mere Bellies"?: A new Look at Theogony 26-8*, «Journal of Hellenic Studies» 120 (2000), pp. 122-131.
- KITTS 2005: M. Kitts, *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*, Cambridge 2005.
- LANATA 1963: G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963.
- LAZZERONI 1957: R. Lazzeroni, *Lingua degli dei e lingua degli uomini*, «Annali della Scuola Normale di Pisa» 26 (1957), pp. 1-25 (= in T. Bolelli e S. Sani [curr.], *Scritti scelti di Romano Lazzeroni*, Pisa 1997, pp. 209-235).
- LAZZERONI 1998: R. Lazzeroni, *La cultura indoeuropea*, Roma - Bari 1998.
- LOMIENTO 2013: L. Lomiento, commento a Pindaro, *Olimpica X*, in B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento (curr.), *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013.
- LONGO 1985: O. Longo, *La retorica di Gorgia: tecnica della persuasione ed esercizio del potere*, «Museum Patavinum» 3 (1985), pp. 355-360.
- LORD 1960: A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960 (trad. it. *Il cantore di storie*, Lecce 2005).
- LOTMAN - USPENSKIJ 1987: J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1987.
- MAURIZIO 1995: L. Maurizio, *Anthropology and Spirit of Possession: a Reconsideration of the Pythia's Role at Delphi*, «Journal of Hellenic Studies» 115 (1995), pp. 69-85.
- MURRAY 1981: P. Murray, *Poetic Inspiration in Early Greece*, «Journal of Hellenic Studies» 101 (1981), pp. 87-100.
- NAGY 1979: G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore 1979.
- NAGY 1990: G. Nagy, *Ancient Greek Poetry, Prophecy, and Concepts of Theory*, in J. L. Kugel (ed.), *Poetry and Prophecy. The Beginnings of a Literary Tradition*, Ithaca - London 1990, pp. 56-64.
- NILSSON 1967: M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, München 1967³.
- ORNAGHI 2009: M. Ornaghi, *La lira, la vacca e le donne insolenti. Contesti di ricezione e promozione della figura e della poesia di Archiloco dall'arcaismo all'ellenismo*, Alessandria 2009.
- OTTO 1961: W. F. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1961.
- PRATT 1993: L. H. Pratt, *Lying and Poetry from Homer to Pindar*, Ann Arbor 1993.
- PRETAGOSTINI 1995: R. Pretagostini, *L'incontro con le Muse sull'Elicona in Esiodo e in Callimaco: modificazioni di un modello*, «Lexis» 13 (1995), pp. 157-172 (= *Ricerche sulla poesia alessandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, Roma 2007, pp. 13-25).
- PUCCI 2013: G. Pucci, *C'erano una volta le Muse*, in P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco (curr.), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Milano 2013, pp. 326-335.
- PUCCI P. 2007: P. Pucci, *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1 - 115)*, Pisa-Roma 2007.
- DE ROMILLY 1973: J. de Romilly, *Gorgias et le pouvoir de la poésie*, «Journal of Hellenic Studies» 93 (1973), pp. 155-162.

- ROSSI 1981: L. E. Rossi, *Gli oracoli come documento di improvvisazione*, in C. Brillante, M. Cantilena, C. O. Pavese (curr.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Atti del convegno di Venezia (28-30 settembre 1977), Padova 1981, pp. 203-230.
- RUTHERFORD 2001: I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford 2001.
- SEVERI 1995: C. Severi, "Interventi", in DETIENNE - HAMONIC 1995.
- SEVERI 2004: C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino 2004.
- SNELL 1976: B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen 1976⁴ (trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [dalla terza edizione, 1955], Torino 1963).
- SNELL 1978: B. Snell, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache* («Hypomnemata» 57), Göttingen 1978.
- SOMMER 1992: V. Sommer, *Elogio della menzogna* (ed. or. *Lob der Lüge*, München 1992), trad. it. Torino 1999.
- TARDITI 1968: *Archilochus, Fragmenta*, edidit, veterum testimonia collegit I. Tarditi, Roma 1968.
- VERDENIUS 1972: W. J. Verdenius, *Notes on the Proem of Hesiod's Theogony*, «Mnemosyne», ser. IV, 25 (1972), pp. 225-260.
- VERDENIUS 1983: W. J. Verdenius, *The Principles of Greek Literary Criticism*, «Mnemosyne» 36 (1983), pp. 14-59 (trad. it. *I principi della critica letteraria greca*, Modena 2003).
- WACKERNAGEL 1926: J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax*, zweite Reihe, Basel 1926².
- WEST 1966: Hesiod, *Theogony*, ed. with prolegomena and Commentary M. L. West, Oxford 1966.
- WEST 2007: M. L. West, *Indo - European Poetry and Myth*, Oxford 2007.
- WEST S. 2004: S. West, *Herodotus on Aristeeas*, in C. J. Tuplin (ed.), *Pontus and the outside World. Studies in Black Sea History, Historiography and Archaeology*, Leiden - Boston 2004, pp. 43-67.