

ALBERTO CAMEROTTO, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica* (Ricerche 54), Padova, Il Poligrafo 2009, pp. 260.

I presupposti teorici della ricerca condotta in questo volume e le finalità che esso si propone si trovano ottimamente condensati nel titolo stesso. L'espressione *fare gli eroi*, quasi un gioco di parole nella sua ambiguità, nasconde in realtà un significativo riferimento (spiegato del resto dall'Autore stesso nella sua «Premessa», p. 9) al *Making of Homeric Verse*, l'imprescindibile raccolta di scritti parryani¹; e proprio gli studi di Parry e Lord costituiscono le basi su cui l'A. fonda il proprio lavoro, come da lui dichiarato fin dalle primissime righe (p. 13 nt. 1).

Il volume si suddivide abbastanza chiaramente in due parti, ciascuna costituita da tre capitoli, e dedicate ai due termini significativamente ricordati nel sottotitolo. I capitoli 1-3 illustrano gli elementi che stanno alla base della «composizione» epica, secondo i presupposti teorici sopra menzionati; i capitoli 4-6 trattano invece di alcuni temi utilizzati nell'epica omerica, in particolare la figura del cinghiale nelle similitudini eroiche, il tema del νόστος e la presenza dei σήματα, fornendo così esempi concreti delle forme che il «racconto» epico assume.

Dopo una breve «Premessa» (pp. 9-12), il primo capitolo («La tradizione delle storie e i canti», pp. 13-36) definisce preliminarmente tre concetti fondamentali per l'epica greca arcaica: i κλέα ἀνδρῶν (la leggenda eroica), la οἶμη (la trama convenzionale) e la ἀοιδή (il canto eseguito in una singola occasione), esplicitandone il rapporto reciproco. Nell'insieme del patrimonio di storie che narrano delle vicende eroiche, tendono a formarsi alcune saghe specifiche, che possono anche interagire tra di loro, sviluppate attorno a un singolo personaggio (come può essere Eracle) o a un singolo evento (ad esempio la guerra di Troia). Queste storie costituiscono appunto le *oimai*, le trame convenzionali, che tendono a raccogliersi fondamentalmente attorno a pochi argomenti tradizionali, riconoscibili già nell'epica omerica: la *menis* o *cholos*, il *neikos* o *eris*, la *halosis* o *persis*, e il *nostos*. La *aoide*, infine, è la realizzazione concreta di un canto di fronte a uno specifico uditorio.

Di particolare interesse è il rapporto intercorrente fra *oime* e *aoide*: concetto centrale in esso è quello di *premeditazione*, nel senso che una *aoide*, pur essendo improvvisata, trova una sua preparazione nelle esecuzioni precedenti. In questo senso, ogni singola *aoide* non è mai uguale alle precedenti derivate dalla stessa *oime*, ma neppure è completamente nuova rispetto ad esse. In conseguenza di ciò, è possibile che una *aoide*, attraverso un processo di progressivo perfezionamento, diventi più ampia e più complessa; d'altra parte essa potrà tendere a una maggiore fissità, frutto di memorizzazione passiva. Va da sé che tutto questo assume particolare rilievo per noi in rapporto alle teorie sulla elaborazione e fissazione dei poemi omerici.

Il secondo capitolo («La composizione per temi. L'*aristeia*», pp. 37-81) illustra il concetto di *composition by theme* già proposto da Lord. Il racconto relativo a una *oime*, spiega l'A., viene condotto attraverso una successione di temi e motivi: per *tema* si intende «una *unità di significato* che introduce nel racconto un'azione fondamentale, determinando la progressione della vicenda e del racconto» (p. 40); il *motivo* è invece «l'*unità significativa minore* ed è componente del tema, ovvero i motivi rappresentano la sequenza degli elementi narrativi minimi» (p. 41). Nella definizione di questi concetti l'A. riprende in parte la nozione di *scena tipica*, migliorandola tuttavia nella misura

¹ M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford 1971.

in cui rivendica un'unità d'azione a scene, come quella dell'assemblea del primo libro dell'*Iliade*, che risultano invece frammentate nell'analisi di altri studiosi. La seconda parte del capitolo è dedicata quindi all'analisi di un tema fondamentale dell'epica, l'*aristeia*: essa si articola in tre momenti, cioè la preparazione dell'*aristeuon*, la battaglia, e il duello. Ciascuno di questi, a sua volta, è composto di una serie di motivi, che naturalmente non sono sempre effettivamente presenti nella narrazione di una *aristeia*; una *aristeia* tenderà a essere tanto più ampia, quanto più il narratore intenderà porre in risalto l'eccezionalità dell'*aristeuon*. Il capitolo si conclude quindi con due paragrafi che analizzano la *aristeia* di Diomede (*Il.* 5) e la «*aristeia* interrotta» di Agamemnone (*Il.* 11).

Il terzo capitolo («Epiteti eroici. I significati e le azioni», pp. 83-140), nel prendere in esame il concetto di epiteto, deve fare i conti con l'annoso problema del rapporto tra epiteto e contesto in cui esso è inserito. Parry, come è noto, negava pressoché ogni valore semantico all'epiteto, ipotizzando invece un valore puramente ornamentale. L'A., pur mitigando tale affermazione, ritiene comunque che non si debba pensare a un uso mirato dell'epiteto: egli intende invece il suo uso «come quello di una *nota* (tradizionale), che illustra genericamente un tratto naturale dello status dell'eroe» (p. 88); il valore ornamentale dell'epiteto, insomma, non esclude affatto che in esso sia da riconoscere anche un valore semantico. Tale valore è, in pratica, metonimico: l'epiteto «appare come la formulazione ridotta alla quintessenza di un motivo, di un tema o di una *oïme* della narrazione eroica» (p. 91). Questa interpretazione viene quindi argomentata attraverso l'analisi, prima, dell'epiteto *βοῖν ἄγαθός*, tipico di Diomede e di Menelao; e successivamente attraverso l'analisi degli epiteti di Ettore nell'*Iliade*.

Nel quarto capitolo («Animali ed eroi: il buon esempio del cinghiale», pp. 141-168) l'operetta plutarchea *Se gli animali bruti siano dotati di ragione (o il Grillo)* funge da pretesto per analizzare la presenza del cinghiale all'interno delle similitudini nella poesia epica. Da quanto emerge da questa discussione, si può concludere che nella rappresentazione epica il cinghiale, secondo solo al leone tra le fiere, presenta puntualmente tutta una serie di caratteristiche che lo rendono un corrispettivo pressoché perfetto dell'*aristeuon*. A conferma di ciò sta il fatto che il cinghiale non solo è utilizzato nelle similitudini (ad es. in *Il.* 16.823-826, dove cinghiale e leone sono i corrispettivi rispettivamente dell'*aristeuon* Patroclo e di Ettore); esso compare anche in diversi racconti mitici, come quello della caccia al cinghiale calidonio (*Il.* 9.533-549, dove il cinghiale, al pari di un *aristeuon*, riesce da solo a tener testa a un gran numero di uomini e di cani), o quello dello scontro tra Odisseo e il cinghiale sul Parnaso (*Od.* 19.438-458), in cui l'animale riesce a ferire l'eroe prima di rimanerne ucciso. In entrambi questi episodi, la descrizione presenta i medesimi elementi, formule e motivi utilizzati nel caso di eroi epici. Molti di questi elementi sono condivisi anche da veri e propri mostri (ad es. la *δράκαινα* di *h. Ap.* 3.302-304), unici possibili termini di paragone, assieme al cinghiale, per rappresentare l'eroe epico nel pieno del *furor* della sua *aristeia*.

Il quinto capitolo («Il ritorno dell'eroe e le vie del racconto», pp. 169-193) prende in esame il motivo del *nostos*, a partire da un apparente paradosso che tuttavia, dal punto di vista della narrazione, non è tale: il *nostos* felice (uno su tutti, quello di Nestore, cf. *Od.* 3.153 ss.), che si risolve in un breve tempo, senza perdita di navi o compagni e con la conservazione del bottino di guerra, non è di alcun interesse per la narrazione epica, in quanto nel suo viaggio l'eroe «non vede nulla» (cf. *Od.* 3.184: οὐδέ τι οἶδα) e, di conseguenza, non v'è nulla da raccontare. Il *nostos*, tuttavia, non si conclude con il ritorno in patria: una volta giunto qui l'eroe può trovare ad attenderlo altri *pe-mata* e *aethla*, dal cui superamento dipenderà l'esito dell'intero *nostos*. Il caso emblematico è na-

turalmente quello di Agamennone, il quale, pur avendo avuto un viaggio di ritorno paragonabile a quello di Nestore, cade vittima delle trame di Clitemestra ed Egisto. Il ritorno di Odisseo, invece, in quanto «rovesciamento del *nostos* felice, δύσνοστος νόστος per eccellenza» (p. 177), si può definire come il *nostos* perfetto da un punto di vista narrativo: esso si compie solo dopo ἄλγεα πολλά, che il protagonista incontra durante il viaggio ma anche in patria. L'episodio critico di questo *nostos* è quello delle vacche del Sole, «*ending point* di una storia e di un canto» perché fallimento definitivo, con la perdita dei compagni, della possibilità di un *nostos* felice; ma al contempo tale episodio è anche *starting point* di un nuovo racconto, cioè quello del ritorno di Odisseo in patria e delle prove che vi deve affrontare. Per questo si spiega anche, secondo l'A., la preminenza data a questo episodio, l'unico menzionato esplicitamente nella *protasis* dell'*Odissea*. Anche l'*atashthalia* dei compagni, che li condanna per aver ucciso le vacche sacre del Sole, ha valore più dal punto di vista narrativo che non morale: essa, sottolinea l'A., ha poco a che fare con l'*atashthalia* di Egisto o dei proci; l'*atashthalia* dei compagni serve, da un lato, a sollevare Odisseo dalla responsabilità per la loro perdita, ma dall'altro tale perdita è indispensabile alla narrazione, che richiede, per gli sviluppi successivi, che l'eroe torni in patria da solo. L'*atashthalia*, in questo caso, «può essere più un effetto che una causa» (p. 190).

Il sesto capitolo («I segni epici, le storie e la gloria», pp. 195-224), infine, tratta dei σήματα che compaiono nell'epica arcaica. Il *sema* è una modalità comunicativa di tipo verticale e autorevole, legata alla comunicazione del potere, rispetto alla quale l'obbedienza è necessaria; quando tale obbedienza viene meno, esplose un conflitto di autorità nella forma della *eris*. I *semata* più importanti sono quelli degli dèi, e in particolare di Zeus: la loro caratteristica fondamentale è l'evidenza, in quanto un *sema*, perché sia veramente tale, deve essere visto o sentito (vista e udito sono infatti le due modalità principali di percezione del *sema*); essi sono anche dotati di un significato, che necessita di una interpretazione da parte del destinatario per essere compreso (e per questo può essere necessario l'intervento di uno specialista, ad esempio un *mantis*). Da un punto di vista narrativo, il *sema* può essere fondamentale per la ἀναγνώρισις, come nel caso della οὐλή di Odisseo, che lo rende riconoscibile alla nutrice; o come i *semata* che Penelope richiede allo stesso Odisseo, in un episodio che assume i caratteri di una *peira*. Ma più in generale, sottolinea l'A., i *semata* organizzano lo spazio e il tempo dell'epica. Tra questi, assume un particolare risalto la tomba dell'eroe, che per assolvere alla sua funzione di *sema* deve possedere due requisiti: innanzitutto l'evidenza visiva, e per questo la tomba deve essere grande e collocata in luoghi ben visibili, come la riva del mare; in secondo luogo deve essere duratura nel tempo. Quando questi requisiti vengono meno, il *sema* si trova svuotato del suo valore e diventa σῆμ' αἰδέξ (cf. [Hes.] *Scut.* 477). La tomba è infatti «il segno tangibile del *kleos*» (p. 219); in essa, metonimicamente, sono contenute tutte le storie relative a colui che vi è sepolto. Solo in due casi compaiono, nell'*Iliade*, dei *semata* che potrebbero essere identificati con una forma di scrittura: si tratta del σῆμα con cui i Greci sorteggiano il rivale per il duello con Ettore (*Il.* 7.189) e dei σήματα λυγρά dell'episodio di Bellerofonte (*Il.* 6.168). In entrambi i casi, secondo l'A., non si tratta comunque di scrittura alfabetica: al contrario, anche questi condizionano le medesime caratteristiche di tutti i *semata* dell'epica: in particolare hanno una codificazione chiusa e limitata, e sono dotati di un'autorità che obbliga all'obbedienza.

Dopo una vasta ed esaustiva bibliografia, dalla cui ampiezza si può evincere concretamente l'impegno profuso nell'opera, il volume è completato da tre indici: un *index rerum*, un *index verborum*, che raccoglie i termini greci più significativi impiegati e discussi; un *index locorum*, che raccoglie i passi citati, limitatamente a quelli epici (*Iliade* e *Odissea* su tutti, oltre ai passi esiodici,

agli *Inni omerici*, e alle citazioni dagli autori del *Ciclo*). Si deve notare, infine, la pressoché assoluta mancanza di refusi, segno di un'ottima attenzione anche da un punto di vista formale, che costituisce senz'altro un pregio ulteriore per quest'opera sicuramente ricca e stimolante.

Simone Ferrarini
Università di Pavia
simone.ferrarini@yahoo.it