

# Un peplo ad Atena. Aspetti della iterazione epica

Riccardo di Donato  
Università di Pisa

## ABSTRACT

The article discusses the possible use of the notion ‘epic iteration’ as a basis for interpreting narrative sequences in archaic epic poetry. The ‘epic iteration’ can play a decisive role in the construction or interlocking of the narration, guaranteeing continuity by means of the use of images already received and assimilated by the listener. An example is proposed from the analysis of song VI of the *Iliad*. The elements related to the dimension of the sacred, in this case the offering of a peplum to Athena, would act as substantial internal connectors in the narrative construction of the song.

KEYWORDS: archaic epic, epic iteration, narrative sequences, Athena’s peplum, *Iliad* VI with song

1. Il sesto dell’*Iliade* reca il titolo antico di *Héktoros kai Andromàkhes omilia*, tradotto da Giovanni Cerri come *Incontro di Ettore e Andromaca*: come sappiamo, il sostantivo greco *omilia* acquista nel tempo una preminente connotazione comunicativa, traducibile con *dialogo*, *colloquio*, *contatto* (soprattutto) *verbale*, che appare modernizzante.<sup>1</sup>

Il titolo —come spesso accade nell’epica— rende ragione di una parte soltanto del contenuto del canto. Nel nostro lessico esegetico: esso definisce una sola delle diverse sequenze che compongono il canto epico o, se si preferisce, la rapsodia. Le sequenze narrative sono esplicitamente più numerose, come sottolineano tutti gli interpreti, che poi naturalmente si dividono nella distinta specificazione dei singoli elementi che compongono l’insieme. La preliminare segmentazione del testo a fini esegetici costituisce —soprattutto nei decenni più recenti, tanto influenzati dagli studi narratologici— un importante intervento di affermazione della soggettività del fruitore-mediatore,

1. CERRI 1996.

l'interprete, che si impadronisce del prodotto dell'attività poetica seguendo una propria logica.

Ci si può interrogare sulla possibilità di ricostruire una segmentazione non meramente formale o formalistica ma che appaia coerente con quanto ora sappiamo della tecnica compositiva che ha prodotto i poemi. Cercare di far corrispondere l'oggetto dell'analisi all'effettivo prodotto della attività compositiva dei poeti costituisce -con il rovesciamento dell'ottica ordinaria- un obiettivo importante, certamente difficile ma non impossibile a realizzarsi. È questo lo scopo del tentativo qui proposto.

Ho trovato poco significativa, in questa direzione, la più recente proposta, che è quella presente nella traduzione inglese (2016) del commento di Basilea, ad opera di Magdalene Stoevesandt, originariamente apparso nel 2008.<sup>2</sup> La segmentazione lì delineata pare a me esplicitamente lontana dalla problematica esegetica che ho appena evocato e complessivamente poco significativa e utile.

Più decisa e meglio caratterizzata pare invece quella di altri due interpreti, Barbara Graziosi e Johannes Haubold, nella serie dei *Cambridge Greek and Latin Classics* (2010). I due studiosi distinguono nove segmenti, per ciascuno dei quali propongono una sorta di titolo enunciativo: I. 1-71 *Catalogue of killings*; II. 72-118 *The Trojan reaction*; III. 119-236 *The encounter between Glaukos and Diomedes*; IV. 237-241 *Hector enters the city*; V. 242-285 *The encounter between Hector and Hecuba*; VI. 286-311 *The ritual offering for Athena*; VII. *The encounter between Hector, Paris and Helen*; 312-369; VIII. 369-502 *The encounter between Hector and Andromache*; IX. 503-529 *Hector and Paris meet before entering battle*.<sup>3</sup>

Appare evidente l'attenzione degli interpreti ad una scomposizione della narrazione che sia funzionale all'isolamento degli eventi, precisamente definiti singolarmente ma una parte dei quali appare unificata attraverso il ricorso alla stessa nozione denominativa, quella di *incontro*. Uno specifico paragrafo della intelligente introduzione sottolinea infatti, come, per questi due interpreti, il canto vada letto come una successione di *incontri* di cui Ettore risulta costante protagonista e vero tratto connettivo della narrazione. Ma la nozione è evocata, con funzione denominativa, anche per il segmento relativo a Glauco e Diomede.<sup>4</sup>

2. STOEVESANDT 2016.

3. GRAZIOSI-HAUBOLD 2010.

4. 6. 119-236.

Ovvio osservare come, in una logica compositiva —guardando cioè il testo dalla parte di chi lo ha composto— la partizione dovrebbe essere ridotta, riunendo alcuni elementi che non sono realmente separati sul piano narrativo: ad esempio, i primi due segmenti appaiono unificabili sotto la specie della narrazione di una battaglia; ma, soprattutto, i tre segmenti successivi alla narrazione della storia di Glauco e Diomede, possono certamente leggersi (e saranno stati ascoltati) senza soluzione di continuità in quanto svolgimento di una unità tematica, una traccia (*oime*) che svolge la narrazione dall'ingresso di Ettore in città fino al compimento dell'azione sacra per la dea.

Come è ben noto, fin dall'antichità, la principale discussione sulla struttura del sesto libro appare concentrata sulla collocazione della sequenza relativa all'incontro di Glauco e Diomede, che segue —senza effettiva connessione— alla interruzione della precedente *aristia* dell'eroe greco e al passaggio dell'attenzione del narratore dalla parte dei Greci a quella dei Troiani, interrompendo, al tempo stesso il nuovo flusso narrativo che si rivolge dal campo di battaglia verso la città assediata. È nota, a riguardo, la posizione di Aristarco, conservata da uno scolio, che dice —in un linguaggio letterario, ovviamente anacronistico rispetto alla cultura epica: 'alcuni pongono altrove questa composizione' [*metatitheasìn tines allakhòse tauten systasin*].<sup>5</sup>

Lo stabilimento di una connessione tematica tra elementi diversi del testo agevola senza dubbio il lavoro esegetico ma —come pare suggerire il testo dello scolio, che si riferisce a una fase compositiva, per dir così, secondaria— tutto questo sembra muoversi su di un piano meramente formale ed estraneo alla sostanza del contenuto narrativo e alla sua origine nel lavoro dell'aedo compositore.

Nell'ottica interpretativa che propongo, la presenza della richiesta di una azione sacra nel primo segmento narrativo relativo alla battaglia sul campo permette di scavalcare senza problema l'interruzione occasionale dello svolgimento della narrazione, determinato dal racconto dell'incontro tra Glauco e Diomede, e —grazie alla ripresa iterata delle forme espressive— lo fa nel modo più semplice, più efficace e —soprattutto— più interno alla logica di una composizione nel quadro di una civiltà che ricorre all'iterazione espressiva non disponendo di altro mezzo di richiamo efficace a quanto precede nel corso della narrazione.

5. LEAF 1900, 256.

2. La nozione di iterazione epica richiede una riflessione approfondita.

Il primo livello formale della iterazione è quello che noi percepiamo come fatto di stile, come carattere peculiare, connotativo della forma della espressione narrativa poetica e denotativo di questa rispetto alle forme proprie degli altri generi poetici greci. La ripetizione, dal suo livello elementare, che è quello della singola formula, a partire dal sistema di base che è quello delle formule nome-epiteto di dei ed eroi, passando attraverso le meno rigide espressioni formulari per arrivare fino alle più complesse e intrecciate strutture narrative, costituisce un fatto di cui noi lettori —come i remoti ascoltatori— ci rendiamo conto nella diretta pratica della fruizione immediata dell'epica. Senza entrare nel merito di un suo carattere esclusivo o determinante su cui appare legittima una articolazione di opinioni e giudizi, si può affermare che la formularità, come mero fenomeno, costituisca un elemento innegabile della poesia epica arcaica. Di tale insieme di manifestazioni, le ricerche del Parry hanno fornito un primo momento di spiegazione, con il rovesciamento dell'ottica relativa al fenomeno, intendendo quest'ultimo, quindi, non più soltanto come fatto di stile, percepito a posteriori, ma considerandolo come esito di una tecnica compositiva, fondata sull'esercizio attivo di una memoria poetica, che si estendeva dalla acquisizione di un patrimonio elementare di espressioni fruibili in ogni possibile contesto metrico interno all'esametro, al possesso di un repertorio vasto e flessibile di temi o, con termine più preciso, di tracce (*oimai*) narrative, entro le quali alcune situazioni si riproducono con regolarità.<sup>6</sup> Il sottoinsieme relativo a questa ultima caratteristica appare normalmente rubricato con la denominazione della tipicità: tipica è una situazione che si ripete eguale a sé stessa nella narrazione tradizionale e che si esprime, per ciò stesso, un'altissima concentrazione di formule.<sup>7</sup> Stante il livello di perfezione cui il sistema delle forme e quello dei contenuti appare essere arrivato, e il suo comprendere, nella parte linguistica, evidenza di fenomeni tra loro non contemporanei né riconducibili ad un unico ceppo epicorico dialettale, è legittimo pensare a una formazione di entrambi, forme e contenuti, nell'arco di una dimensione temporale non breve ma addirittura tale da richiedere, come nel caso del cosiddetto dialetto omerico, l'accettazione dell'ipotesi di una tradizione plurisecolare. La spiegazione del determinarsi della situazione tecnica nel corso di una lunga tradizione e del realizzarsi —a partire da questa— dell'effetto stilistico sul

6. PARRY 1971.

7. AREND 1933.

prodotto poetico veniva —nelle estreme ricerche del Parry e poi in quelle del suo collaboratore e continuatore Albert Bates Lord— ricondotta entro una ulteriore categoria interpretativa, quella della oralità, esterna al fatto poetico in quanto tale e connessa ad un paradigma di civiltà, che ha preso, alcuni decenni dopo, una valenza ordinativa fondamentale.<sup>8</sup> La categoria della oralità definisce, nel caso dei popoli detti *senza scrittura*, un livello di civiltà umana che permette di stabilire correlazioni tra popoli geograficamente lontani e tra loro non necessariamente comunicanti, i quali producono manifestazioni tra loro assimilabili in quanto determinate nella stessa condizione di assenza della comunicazione e della memorizzazione scritta per entro il quadro mentale a queste corrispondente. Una riflessione propositiva può essere introdotta, ancora in forma di ipotesi da dimostrare in modo da dare continuità e sostanza al lavoro interpretativo. È possibile cioè pensare che le azioni che appaiono oggetto del massimo di iterazione espressiva siano quelle che meglio, o comunque diversamente da altre, racchiudono e conservano il prodotto di un pensiero che le ha concepite, nelle condizioni stesse in cui l'ideazione si è realizzata. È possibile di conseguenza pensare che uno studio dell'intero sistema di rappresentazione del sacro —dell'interagire degli uomini con il sovrumano— quando caratterizzato da azioni o da espressioni che appaiono costantemente iterate, come sono i riti e le preghiere, ci permetta di attingere un livello del funzionamento mentale degli antichi che è quello costitutivo della comunicazione tra i poeti e il loro pubblico, uniti appunto, non solo da un sistema comunicativo, ma soprattutto da un patrimonio di pratiche reali, di riti e di preghiere, da tutti condiviso e quindi immediatamente comprensibile.

3. L'enfasi sugli elementi relativi alla dimensione del sacro, come connettivi interni sostanziali nella costruzione narrativa, non è una novità nella critica omeristica. Un diverso —e meno recente— interprete, Geoffrey Kirk, proponeva, ad esempio, nel suo commento cantabrigense un diretto collegamento tra tutte le cinque diverse menzioni di azioni sacre presenti nel testo, che riconduceva, in una forma che a me pare non corretta— al tema delle *prayers to Athene* [ad vv. 86-98]: due di esse sono al contrario, a mio avviso, fuori serie rispetto al tema evocato e non appaiono correlabili —narrativamente— con le altre.<sup>9</sup>

8. HAVELOCK 1963; DI DONATO 1999.

9. KIRK 1990.

Le occorrenze da porre in diretta relazione sono tre, la richiesta di Eleno a Ettore (A<sup>1</sup>),<sup>10</sup> quella di Ettore a Ecuba (A<sup>2</sup>)<sup>11</sup> e l'effettivo svolgimento dell'azione sacra (A<sup>3</sup>):<sup>12</sup> di queste ci occuperemo.

L'azione sacra —l'offerta rituale di un peplo alla dea, nel tempio, nel cuore della città— appare innanzi tutto verbalmente sollecitata, ancora sul campo di battaglia, ove Diomede infuria nella sua *aristia* pluriomicida, da Èleno, che chiede al fratello Ettore di recarsi presso la madre Ecuba perché questa guidi una processione finalizzata all'offerta (nell'atto immaginato ed evocato: *deposizione*) di un peplo alla dea [*theinai.epi gounasin* v. 92] e alla promessa (per la quale si presuppone un'azione sacra verbale sotto la specie di una preghiera o di un inno) di un sacrificio cruento, se la dea avrà compassione dei Troiani e terrà lontano Diomede dalle mura (A<sup>1</sup>).

La richiesta di Èleno viene subito dopo riassunta, nella forma molto condensata alle sole azioni del *pregare* e del *promettere* [115] in modo impreciso, nella breve allocuzione che Ettore rivolge ai guerrieri che restano sul campo, quando l'eroe giustifica il proprio allontanamento per recarsi a Troia [B].<sup>13</sup>

Dopo l'interruzione della narrazione principale, che è determinata dalla sequenza relativa a Glauco e Diomede, Ettore entra in città e incontra la madre che —prima ancora di ascoltarlo— gli propone una diversa azione sacra, quella di alzare le braccia in atteggiamento di preghiera, e poi di libare a Zeus padre e agli altri immortali [259] per ottenerne —secondo una modalità assolutamente generica— benevolenza, con successiva assunzione di vino che, nel quadro dell'azione sacra, potrà accrescere il *menos*, l'elemento sollecitatore della forza guerriera dell'eroe [Cvv. 254-263].

Il nuovo intervento di Ettore [A<sup>2</sup>], di formale ripresa della proposta di Èleno, appare racchiuso in una composizione circolare, tra due versi iterati *verbatim*, a conservare una evocativa attribuzione della dea *predatrice* [vv. 269=279] accanto alla conferma formulare del messaggio [vv. 90-94=271-275].

Il discorso, per la parte rituale, contiene limitati elementi di semplificazione rispetto alla proposta di Èleno da cui viene eliminata la menzione del tempio [*neòn* che molto ha fatto discutere per il rapporto che richiede con una realtà storica di difficile definizione] ma anche la finale espansione descrittiva relativa a Diomede. Tutto questo prelude, con forza accresciuta

10. vv. 86-101.

11. vv. 269-279.

12. vv. 296-310.

13. vv. 111-116.

dall'iterazione, alla conclusiva e più dettagliata narrazione relativa all'effettivo svolgimento dell'azione sacra.

Che nell'analisi non si debba procedere con assemblaggi condotti senza distinzione (partendo dai significati e non dai significanti) è già risultato chiaro dall'esame del secondo segmento, che noi consideriamo, secondo la linea interpretativa che abbiamo scelto, fuori serie [B] in quanto privo degli elementi di iterazione formulare e tipica, che connotano l'insieme restante. In quello, Ettore —rivolgendosi ai guerrieri— introduce una indicazione che non corrisponde alle sue successive azioni: l'annunciato consulto degli anziani [113-114] —richiamo a una dimensione civica e maschile— stravolgerebbe il senso dell'azione, che resterà nella dimensione del sacro agito esclusivamente dall'elemento femminile della comunità interessata. Il riferimento a preghiera e promessa appare poi destinato genericamente a una pluralità divina cui, infine, dice di voler far promettere ecatombi [115], in contraddizione con la precisa indicazione numerale (dodici giovenche) che ha ricevuto da Èleno [93-94].

Una analisi minuziosa, non priva di qualche piccola lacuna (clamorosa, ad esempio, proprio quella relativa al numero delle giovenche (dodici) promesse in sacrificio: nell'elenco delle occorrenze del numero dodici nell'epica —e soprattutto in contesto troiano— non viene ricordato il caso dei dodici generi di Priamo e delle loro dodici case nel cortile della reggia di Troia) era già presente nel seminale commento di Geoffrey Kirk, dal quale i due più giovani commentatori prendono rispettose ma significative distanze, soprattutto per quanto attiene alla analisi delle forme della narrazione. Kirk resta in ogni caso un riferimento insuperato, a mio giudizio, almeno, per la lettura stilistica della poesia epica, per l'attenzione alla musicalità del verso, cui costantemente richiama, con le sue analisi metriche e linguistiche.

Procediamo ancora, ed escludiamo dall'analisi seriale anche la richiesta che Ecuba rivolge a Ettore, quella, cui già abbiamo accennato, di una libagione a Zeus e agli altri immortali [C].<sup>14</sup> Dobbiamo farlo, non solo per ragioni di mera coerenza narrativa —per non farci distrarre rispetto al corso della narrazione— ma per l'assenza in quella immagine verbalizzata di elementi formali effettivamente comparabili con la serie che stiamo esaminando. Il filo che cuce i diversi elementi della traccia narrativa è garantito solo dalla costanza della iterazione; in assenza di questa, il filo narrativo si spezza in modo irrimediabile.

14. 254-262.

La richiesta di Ecuba, dilatoria rispetto al flusso narrativo, —che pure, ad un tempo, arricchisce— appare manifestamente al di fuori della sequenza di eventi che parte dalla sollecitazione di Èleno e, attraverso Ettore e poi la stessa Ecuba, arriva fino all'azione delle donne troiane e alla preghiera di Theanò. La complessa azione rituale compiuta dalle donne di Troia, guidate da Ecuba e introdotte nel tempio dalla sacerdotessa Theanò, occupa di suo una intera sezione narrativa (A<sup>3</sup>).

Dico subito che la definizione *Ritual offering*, proposta da Graziosi e Haubold,<sup>15</sup> appare inadeguata alla effettiva complessità dell'azione svolta, che comprende numerosi elementi, tutti tesi a caratterizzare una articolata ritualità femminile che contiene una serie di elementi distinti e coordinati: convocazione del corpo sociale identificato per classe di età, selezione dell'*anathema*, il peplo che sarà deposto, processione delle partecipanti al rito, ingresso nel tempio aperto ritualmente dalla sacerdotessa scelta dalla collettività per la specifica occasione, emissione corale della *ololygè*, il grido rituale, gesto dell'ostensione delle mani verso l'*agalma* della dea, offerta/deposizione dell'*anathema* sulle ginocchia dell'*agalma*, pronuncia ad alta voce della preghiera, nella forma diretta dell'inno cletico con pluralità di attribuzioni alla divinità (*potnia*, *rysiptoli*, *dia theaon*) e, infine, promessa di sacrificio cruento.

Il differimento di questo sacrificio (che è consustanziale alla proiezione nel futuro di ogni promessa) è connesso al suo essere —come ogni azione cruenta— una prerogativa maschile, estranea quindi a questa specifica fase della azione rituale.

La descrizione dell'azione rituale nel corso della sua effettiva realizzazione appare oggetto di importanti interventi di espansione narrativa e di parziale riplasmazione mitologica. Il principale di questi è costituito dalla storia del peplo, che Ecuba sceglie tra quelli portati da Paride da Sidone nel viaggio di ritorno a Troia ma è significativa anche la iperbolica estensione della richiesta alla dea, perché Diomede non sia semplicemente tenuto lontano ma addirittura perisca sotto le mura di Troia.

Nel suo complesso, la narrazione manifesta piena connessione tra immagini narrative (ripeto: processione femminile, scelta e consegna di un peplo a rivestire il simulacro, seduto, della dea protettrice della polis, promessa del sacrificio condizionato al compimento del voto) da una parte e, dall'altra, il dato storico, ben testimoniato e conosciuto nella sostanza quanto oscuro nei particolari dello svolgimento, della processione panatenaica di Atene, ri-

15. GRAZIOSI; HAUBOLD 2010.



tuale identitario, sopra ogni altro, iterato periodicamente senza bisogno di una motivazione (e quindi di una richiesta) specifica alla dea. Basterebbe quest'ultimo elemento per escludere lo stabilimento di quello che siamo soliti chiamare nesso mitico-rituale. Il rito delle donne troiane appare altro rispetto alla forma di pietà civica attestata ad Atene. Questo non impedisce di pensare che —al momento della fruizione dell'epica in età storica— chi ascoltava il racconto di questa sequenza potesse rappresentarsi le immagini narrate in relazione con i dati della propria diretta esperienza del rituale ateniese. Per certo si può ritenere utile stabilire, in modo analitico e rigoroso, la relazione tra i diversi segmenti narrativi, che posseggono le caratteristiche capaci di soddisfare ai criteri di definizione di quelle che, dopo Walter Arend (Berlino 1933) sono state dette *scene tipiche*: le formule descrivono azioni che si ripetono o si realizzano sempre eguali a loro stesse. In un diverso lessico esegetico potremmo, in modo altrettanto efficace, parlare di *immagini iterate*.

La linea interpretativa che io propongo considera la manifestazione del fenomeno della iterazione epica anche al suo più elevato livello, quello del possibile contributo alla strutturazione narrativa di cui può costituire un positivo supporto.

4. La critica tradizionale, e in particolare quella incline a una lettura integralmente letteraria, che ritiene di dover attribuire una marca di negatività formale ad ogni fenomeno iterativo in quanto privo di qualità poetica, ha prodotto numerose soluzioni, ricche di stimoli interpretativi anche quando non condivisibili.

Uno studioso, mio collega e amico per molti decenni nell'Università di Pisa, Vincenzo Di Benedetto, ha inserito l'analisi della sequenza epica di cui ci occupiamo nel quadro di un capitolo della sua ricerca che studia il testo come prodotto di una incessante attività poetica individuale, sorretta da costante coscienza e intenzionalità del narratore nella realizzazione del poema nel suo complesso e di ogni sua parte.<sup>16</sup> Una frase della prefazione illustra meglio di ogni altra l'esito del metodo praticato: «Omero aborre da ciò che è piattamente ripetitivo e il critico letterario è in grado di rendersene conto, purché non proceda —lui— con sommaria rapidità».<sup>17</sup> La soluzione interpretativa andrebbe trovata nella identificazione, da parte del critico, dei moduli espressivi utilizzati volontariamente dal poeta. In questo caso, il modulo

16. DI BENEDETTO 1998<sup>2</sup>.

17. IX.

che lo studioso ritiene applicato è quello in cui la variazione tra *ordine* (qui meglio *enunciazione*) ed *esecuzione* dell'azione sarebbe determinata «dal fatto che il narratore obbedisce a esigenze espressive diverse rispetto al personaggio che ha dato l'ordine o suggerito la proposta». <sup>18</sup>

Ove è chiaro come la premessa da accettare —per dir così— ad occhi assolutamente chiusi, sia quella di considerare esseri pensanti, portatori di intenzioni e volontà, non solo il poeta —della cui univoca esistenza non par lecito nemmeno dubitare— ma anche i personaggi epici che agiscono nella narrazione. A questo si deve aggiungere, sempre in premessa, la certezza dell'interprete moderno di avere colto ogni sfumatura del loro pensiero.

Diversamente, la critica narratologica contemporanea, che persegue una soluzione tipologica del problema interpretativo, utilizza comunemente, per la rappresentazione epica dell'azione sacra, il termine di *scena del sacrificio*: credo che questa possa essere correttamente sostituita da una più precisa come quella di *immagine dell'azione sacra*. <sup>19</sup> Tanto vale a chiarire come l'intera lettura da noi proposta non possa che considerare i dati del testo, non per loro stessi, quasi fossero dati di realtà, ma come fenomeno di rappresentazione, che sollecita costantemente l'immaginazione dell'uditorio a partire da un patrimonio culturale, tradizionalmente condiviso. Il canto produce immagini che l'ascoltatore vede agire durante l'esecuzione del racconto e che comprende commisurandole con il proprio patrimonio di esperienza e di conoscenza reale. Nella dimensione del sacro, la pratica condivisa dei riti —l'esperienza sociale del sacro— agevola l'interazione positiva tra il poeta e il suo pubblico/uditorio.

5. Propongo una valutazione conclusiva del prodotto di questa tipologia esegetica.

Accolto il senso stilistico e funzionale degli elementi meramente iterati, quel che pare a me soprattutto interessante è la valutazione degli elementi che —nella iterazione— progressivamente si aggiungono ad arricchire il racconto. Sono proprio questi a garantire una visione non rigida degli elementi della formularità e della tipicità, che non opacizzano il carattere e il valore di questa poesia. In particolare, l'iterazione epica può —come in questo caso— giocare un ruolo decisivo nella costruzione (o se si preferisce: nella cucitura) del racconto cui garantisce continuità attraverso la ripresa, parziale o totale, di immagini già recepite e assimilate.

18. p. 51.

19. DE JONG 2001, GERNET 2004.

In termini micro-esegetici, relativi alla sequenza esaminata, ritengo infine di straordinario interesse la possibile connessione tra l'esito negativo dell'azione sacra compiuta dalle donne troiane e il contenuto delle espansioni narrative, quella relativa alla micro-storia del peplo, scelto da Ecuba e connesso a Paride, invisibile alla dea, poi quella che riguarda la funzione della sacerdotessa, *scelta* dai Troiani —una marca per certo non arcaica dell'esercizio della funzione sacra— e soprattutto, lo svolgimento della preghiera nella forma dell'inno cletico. In questo, Atena appare portatrice del più antico degli appellativi relativi alla divinità femminile (*potnia*) certamente riconducibile alla più remota antichità micenea e mediterranea, e insieme, nello stesso contesto denominativo, è portatrice di quello specifico di *rysiptoli*, che incastona etimologicamente il sostantivo che definisce, nella realtà storica, la denominazione della città, la forma più evoluta della convivenza degli uomini greci.

Un lampo di quella che altrove abbiamo definito *diacronia di civiltà*—compresenza non armonizzata di dati appartenenti ad età diverse e reciprocamente incompatibili— illumina anche questo luogo epico.<sup>20</sup>

Questo fenomeno non riguarda soltanto le epiclesi divine ma coinvolge anche le azioni umane nella dimensione del sacro.

La preghiera appare definita secondo le due distinte radici, quella dell'*eukhesthai*, del parlare ad alta voce perché il dio possa sentire ed ascoltare la richiesta a lui rivolta e quella dell'*arasthai* dell'agire la *arà*, la invocazione dalla contraddittoria efficacia, fino al limite estremo della maledizione [304].

La richiesta finale di Theanò a nome dei Troiani tutti, quella relativa alla morte del nemico per azione diretta della dea, appare, infine, in ogni senso fuori dimensione ma è ben riconducibile alla seconda radice cui ci siamo riferiti.

L'arte del poeta narratore arricchisce continuamente il racconto di elementi che riproducono, nella micro-dimensione di ogni segmento, la tecnica narrativa generale che sorregge e genera i poemi: ogni dato produce una nuova storia che, potenzialmente, già contiene in sé.

Questa, la nostra storia dell'azione sacra delle donne troiane, finisce male per le protagoniste come male finirà il poema per l'eroe antagonista.

Resta solo da leggere il verso finale, il cui secondo *colon* chiude drasticamente il racconto con la sanzione non convenzionale ma non inattesa della inefficacia del rito, malgrado sia stato pensato, annunciato e infine svolto nel

20. DI DONATO 1999, 2009.

rispetto di una consuetudine che l'iterazione narrativa ha sollecitato all'immaginazione dell'uditorio: *aneneue de Pallàs Athene*. 'Ma Pallade Atena scosse la testa a diniego', come traduce Giovanni Cerri [311]. Il verso contrasta, innovando eccezionalmente, la forza della iterazione della formula che tradizionalmente registra l'ascolto del dio e l'accoglimento della preghiera (*tou d'eklue..*).

L'azione sacra proprio per la sua forma espansa narrativamente si rivela drammaticamente inefficace attraverso un gesto, un'azione, un cenno del capo della dea: una immagine che contrasta significativamente l'aspettativa determinata dalla forza della tradizione. La saldatura tra la forma della espressione e le forme della realtà non potrebbe essere —nella rappresentazione— più totale.

## BIBLIOGRAFIA

- A. ALONI 1998, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino.
- W. AREND 1933, *Die typische Szenen bei Homer*, Berlin.
- W. BURKERT 1977, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart. Nuova edizione ampliata, G. ARRIGONI (ed.) 2004, Milano.
- G. CERRI 1996, *Omero, Iliade*, Milano.
- I. J. F. DE JONG 2001, *A narratological Commentary on the Odissey*, Cambridge-New York.
- V. DI BENEDETTO 1998<sup>2</sup>, *Nel laboratorio di Omero*, Torino.
- R. DI DONATO 1999, *Esperienza di Omero. Antropologia della narrazione epica*, Pisa.
- R. DI DONATO 2001, *Geografia e storia della letteratura greca arcaica*, Milano.
- R. DI DONATO 2006, *Aristeuein. Premesse antropologiche ad Omero*, Pisa.
- R. DI DONATO 2009, «Diacronia di civiltà. Lo scudo rivisitato», *AION*, XXXI, pp. 15-23.
- R. DI DONATO 2014, «Immagini del primo sacrificio a Pilo. Una lettura di *Odissea* III, 1-66», in E. VINTRÓ; F. MESTRE; P. GÓMEZ (edd.), *Som per mirar. Estudis de filologia grega oferts a Carles Miralles*, Barcelona, pp. 31-45.
- L. GERNET 2004, *Polyvalence des Images. Testi e frammenti sulla leggenda greca*, a cura di A. SOLDANI, Pisa.
- M. GIORDANO 1999, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli.
- B. GRAZIOSI; J. HAUBOLD (edd.) 2010, *Homer, Iliad book VI*, Cambridge.
- E. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Oxford 1963.

- G.S. KIRK 1990, *The Iliad: A Commentary*, vol II, Cambridge.
- W. LEAF 1902, *The Iliad*, edited with Apparatus criticus, Prolegomena, Notes and Appendices, vol. I, London.
- A. B. LORD 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge.
- C. MIRALLES 2005, *Homer*, Barcelona.
- G. NAGY 1996, *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge.
- A. M. PARRY 1989, *The Language of Achilles and other papers*, Oxford.
- M. PARRY 1971, *The Making of the Homeric Verse*, ed. by A. Parry, Oxford.
- C.O. PAVESE; F. BOSCHETTI 2003, *A complete formular Analysis of the Homeric Poems*, vol. II, Amsterdam.
- G. ROUSSEAU 1968, *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Roma.
- M. STOEVEsand 2016, *Homer's Iliad. The Basel Commentary Book VI*, in A. BIERL and J. LATAcz (edd.), *Homer's Iliad. The Basel Commentary*, Boston-Berlin.