

ΓΕΡΩΝ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΑΟΙΔΟΣ\*

Jaume Pòrtulas\*\*

Universitat de Barcelona

**Abstract:** In this paper an attempt is made to connect two well-known aspects of the Homeric legend: the Poet's characterization as a blind old singer in *Margites* (fr. 1 West) and in the *Homeric Hymn to Apollo* (172-173); and the passage of the *Vita Homeri herodotea* (xxxiii 481-82 Allen) where Homer teaches the song of the εἰρесиῶνη to the Samian children. The fortune of the expression Μουσάων θεράπων (*Margites* 1, 2 West) is also analyzed. The ultimate aim is to trace the outline of the interaction between an old poet and his young pupils in compositions such as the εἰρесиῶνη and the 'swallow-song' and in the background of the Homeric (pseudo)biographies.

**Resumen:** El presente ensayo se propone conectar dos detalles muy famosos de la leyenda homérica: la caracterización del Poeta como un viejo cantor ciego en el *Margites* (fr. 1 West) y en *H.h.Apol.* 172-173, y el pasaje de la *Vita Homeri herodotea* donde Homero enseña la canción de la εἰρесиῶνη a los niños de Samos. También se analiza la fortuna de la expresión Μουσάων θεράπων que hallamos en el v. 2 del fr. 1 West. El objetivo final es rastrear la interacción entre un viejo poeta y sus jóvenes discípulos en composiciones como la εἰρесиῶνη y la 'canción de la Golondrina' y en el trasfondo de las fantásticas biografías homéricas.

**Keywords:** *Margites*, Homeric *Bioi*, Choralitv, Old Age, Poetic initiation.

**Palabras clave:** *Margites*, *Vidas* homéricas, coralidad, vejez, iniciación poética.

**Recepción:** 21/04/2016

**Aceptación:** 08/06/2016

## Introduzione

Sia tra gli antichi che tra i moderni, l'immagine tipica d'Omero suole essere quella d'un vecchio –generalmente, quella d'un vecchio cieco. Praticamente in tutte le rappresentazioni che l'Antichità ci ha trasmesso, e nella stragrande maggioranza delle

---

\* Una prima versione di questo testo fu letta il 27 settembre 2012, in una riunione congiunta del Progetto di ricerca *I contesti del dramma attico: dall'inserimento nella polis alla teorizzazione filosofica* (FFI2009-13747) e il Gruppo di ricerca *Studi di letteratura greca e la sua ricezione* (2009SGR-799). Versione italiana a cura di Francesco Ghilotti, rivista da Ursula Bedogni. Colgo l'occasione per ringraziare i due referees anonimi della rivista *Myrtia*.

\*\* **Dirección para correspondencia:** Departament de Filologia Grega, Llatina, Romànica i Semítica. Facultat de Filologia. Gran Via, 585. 08007 Barcelona. E-mail: jportulas@ub.edu

narrazioni (pseudo-) biografiche, il Poeta è un vegliardo. Quest'affermazione non dovrebbe sollevare particolari discussioni. Sarebbe un altro discorso se volessimo invece seguire le origini e lo sviluppo di questa immagine convenzionale. Per quanto riguarda tale aspetto, mi limiterò, per ora, a citare un'osservazione di Graziosi, 2002, 152: «His authority and the antiquity of his poetry probably influenced the choice of portraying Homer as old».

Tuttavia, pur essendo Omero un vecchio, viene solitamente raffigurato circondato da giovani: da ragazzi e ragazze, persino bambini e adolescenti. L'immagine del Vecchio cantore attorniato da un gruppo di giovani costituisce, nell'insieme di tradizioni, racconti e aneddoti che formano la 'Leggenda omerica', una situazione performativa frequente. Dovrebbe trattarsi di una maniera icastica per rappresentare il ruolo chiave dei poemi omerici all'interno della *paideia* greca. Il Poeta diletta i giovani con il suo canto e li istruisce; a volte, persino, li addestra in determinate tradizioni lirico-popolari. Così avviene, ad esempio, nella *Vita herodotea*. G. Nagy<sup>1</sup> osserva che lo Pseudo Erodoto colloca la composizione della poesia omerica nel quadro di una performance orale, sebbene non necessariamente improvvisata; si ha spesso l'impressione che Omero elabori i suoi poemi in una fase previa e solitaria, nel corso di un processo privato di cui nulla viene precisato. Non è ora importante se queste situazioni paradigmatiche abbiano o meno un nucleo storico 'positivo'; in questa sede interessano soltanto i (presunti) rapporti tra il poeta e i suoi uditori, in particolare i più giovani. La situazione del vecchio aedo in mezzo al suo pubblico veicola echi che non sembra improprio qualificare come 'corali', a patto di adoperare il termine in senso lato. Nelle pagine seguenti, cercherò d'utilizzare la 'Leggenda omerica' per illustrare quell'energica espressione con la quale H.W. Smyth (1900) apriva, più d'un secolo fa, la sua discussione sui *carmina popularia*: «In the primitive period, all thinking was 'in chorus'».

#### L'ΕΙΠΕΣΙΩΝΗ. ΚΟΡΟΝΙΣΤΑΙ e ΧΕΛΙΔΟΝΙΣΤΑΙ

Evochiamo le circostanze della composizione e della performance d'uno dei più notevoli poemi dell'«Omero Minore», l'εἰρεσιώνη. Nella *Vita erodotea*<sup>2</sup> si spiega che:

<sup>1</sup> Nagy, 2010, 30.

<sup>2</sup> *Vita Homeri erodotea* xxxiii (481-2 Allen). Traduz. italiana, Vulgo Gigante (1996). Una buona analisi dell'episodio in Austin, 1975, 248-250.

Παραχειμάζων δὲ ἐν τῇ Σάμῳ, ταῖς νομηγίαις προσπορευόμενος πρὸς τὰς οἰκίας τὰς εὐδαιμονεστάτας, ἐλάμβανέ τι αἰείδων τὰ ἔπεα τάδε ἃ καλεῖται Εἰρεσιώνη, ὠδήγουν δὲ αὐτὸν καὶ συμπαρῆσαν αἰεὶ τῶν παίδων τινες τῶν ἐγχωρίων [...] ἦδετο δὲ τάδε τὰ ἔπεα ἐν τῇ Σάμῳ ἐπὶ πολὺν χρόνον ὑπὸ τῶν παίδων ὅτε ἀγείροιεν ἐν τῇ ἑορτῇ τοῦ Ἀπόλλωνος.

Trascorrendo l'inverno a Samo e con la luna nuova, andando presso le case dei più ricchi, riceveva qualcosa cantando questi versi che si chiamano *Iresione* e sempre andavano con lui alcuni fanciulli del luogo [...] Questi versi venivano cantati a Samo per molto tempo dai fanciulli quando si riunivano in occasione della festa di Apollo.

Non c'è ragione, evidentemente, di ritenere che l'εἰρεσιώνη sia un'opera autentica di Omero – e nemmeno un prodotto d'epoca 'omerica'. Perlomeno nella versione che ci è pervenuta, si tratta della rivisitazione di un canto popolare, all'interno del genere delle *chansons de quête* o canzoni di questua. Un genere, verosimilmente, molto popolare in Grecia,<sup>3</sup> benché se ne conservino pochi esemplari; e generalmente si tratta, come nel caso del quale ci stiamo ora occupando, di ricreazioni colte o semicolte.<sup>4</sup>

Tuttavia, ciò che ora mi interessa sono questi παίδων τινες τῶν ἐγχωρίων che accompagnano il Poeta vecchio e cieco, e che da lui devono apprendere i versi dell'εἰρεσιώνη; versi di cui si dice che, a partire d'allora, sarebbero stati cantati regolarmente a Samo durante la festa di Apollo. Le *Vitae* non presentano questi παῖδες come un coro, né il poeta è esplicitamente presentato come un χοροδιδάσκαλος. Piuttosto, semmai, il contrario: le parole ὠδήγουν αὐτὸν καὶ συμπαρῆσαν αἰεὶ

---

<sup>3</sup> Cfr. e. g. Lambin, 1992, 351-375. Per le numerose sopravvivenze dei riti di questua nel mondo moderno, vide J.G. Frazer, *The Golden Bough* I, x ("Relics of Tree Worship in Modern Europe"). Cfr. anche la bibliografia cit. nella nota seguente.

<sup>4</sup> Così avviene anche con la *Canzone della cornacchia* di Fenice di Colofone (*Collectanea Alexandrina*, fr. 2 Powell). La *Canzone della rondine* (*Carmina Pop.* 848 Page), sembra aver avuto un'origine genuinamente popolare; tuttavia, nel corso della trasmissione ha dovuto soffrire d'alterazioni considerevoli (cfr. Dover, 1987, 107). Rispetto a tale composizione, si può consultare Rodríguez Adrados, 1974, 47-68; Martín Vázquez, 1990, 39-52; Stehle, 1997, 39-41; Yatromanolakis, 2009, 267-269. Per quanto riguarda la sua persistenza nella tradizione dei χελιδονίσματα neogreci, vide Bádenas de la Peña, 1987, 41-50; Stavrianopúlu (1997); Alexiou, 2000, 87-94.

potrebbero essere definite come l'inversione della classica immagine corale.<sup>5</sup> Se in una performance corale il poeta (direttamente o attraverso il corego che lo rappresenta) conduce i giovani, nel caso in questione è proprio il poeta, paradigmaticamente cieco, che deve essere guidato (cfr. ὠδήγουν).<sup>6</sup> È d'altronde ovvio che i fanciulli hanno imparato il canto proprio da lui.<sup>7</sup>

Questi cantori bambini evocano (se non vi si identificano direttamente) alcuni gruppi simili di cantori di *quête* con denominazioni tradizionali specifiche. Mi riferisco ai *korônistai* (= 'cantori della cornacchia') e ai *khelidonistai* (= 'cantori della rondine'). Il *Lessico* d'Esichio li definisce in questi termini:

Esichio (χ 3748) *sv.* κορωνισταί· οἱ τῆ κορώνῃ ἀγείροντες, καὶ ἀδόμενα ὑπ' αὐτῶν κορωνίσματα.

*Korônistai*: coloro che mendicavano per la cornacchia. I loro canti erano chiamati *korônismata*.

Esichio (χ 324) *sv.* χελιδονισταί· οἱ τῆ χελιδόνι ἀγείροντες.

*khelidonistai*: coloro che mendicavano per la rondine.

Le poche notizie che possediamo su questi gruppi di cantori (che senza dubbio si assomigliavano molto tra loro) sono vaghe e insoddisfacenti. Tutte derivano da Ateneo di Naucrati (viii 360b = 8.59, 35-39 Kaibel), e fanno così:

Κορωνισταί δὲ ἐκαλοῦντο οἱ τῆ κορώνῃ ἀγείροντες, ὡς φησι Πάμφιλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς ἐν τοῖς περὶ ὀνομάτων· καὶ τὰ ἀδόμενα δὲ ὑπ' αὐτῶν κορωνίσματα καλεῖται, ὡς ἱστορεῖ Ἀγνοκλῆς ὁ Ῥόδιος ἐν Κορωνισταῖς. καὶ χελιδονίζειν δὲ καλεῖται παρὰ Ῥόδιοις ἀγερούς τις ἄλλος, περὶ οὗ φησι Θεόγνις ἐν β' περὶ τῶν ἐν Ῥόδῳ θυσιῶν γράφων οὕτως· εἶδος δέ τι τοῦ ἀγείρειν χελιδονίζειν Ῥόδιοι καλοῦσιν, ὃ γίνεται τῷ Βοηδρομιῶν μηνί. χελιδονίζειν δὲ λέγεται διὰ τὸ εἰωθὸς ἐπιφωνεῖσθαι. [PMG 848 Page]. τὸν δὲ

<sup>5</sup> Tale genere d'inversioni non sono affatto sconosciute nella pragmatica della poesia corale. Si ricorderà un frammento di Alcmane (26 Davies = 90 Calame) in cui il poeta — o il corego, se entrambe le figure non coincidono — desidera che il coro di fanciulle lo guidi, poiché lui si trova impedito, in questo caso, non dalla cecità ma dalla vecchiaia.

<sup>6</sup> Carruesco, 2016, *forthcoming*, sottolinea l'importanza del motivo del 'Poeta veggente' nella costruzione del poeta corale in opposizione al poeta epico.

<sup>7</sup> Questo particolare è posto in enfasi in alcune delle canzoni neogreche raccolte da Bádenas de la Peña (nota 4), in cui i fanciulli dichiarano esplicitamente di essere stati mandati dal loro maestro (δάσκαλος).

ἀγερμὸν τοῦτον κατέδειξε πρῶτος Κλεόβουλος ὁ Λίνδιος ἐν Λίνδῳ χρεΐας γενομένης συλλογῆς χρημάτων.

Coloro che facevano la questua per la cornacchia venivano chiamati *coronisti* (κορωνισταί), come afferma Panfilo di Alessandria nei suoi volumi *Sui nomi* (fr. 15 Schmidt). E chiama i versi che cantavano ‘canti della cornacchia’, come riferisce Agnogle di Rodi nei suoi *Coronisti*. E presso gli abitanti di Rodi viene chiamata «canto della rondine» un’altra questua, della quale parla Teognide nel libro II delle *Feste di Rodi* (FGrHist 526 F 1 Jacoby), scrivendo così: «gli abitanti di Rodi chiamano χελιδονίζειν (‘fare la questua della Rondine’) un altro genere di questua, che si tiene nei mesi di Boedromione. E si dice appunto χελιδονίζειν l’intonare, com’è consuetudine, questi versi: [*qui, citazione di PMG 848 Page*]. Questo modo di fare la questua fu introdotto per la prima volta da Cleobulo di Lindos, nella città omonima, essendosi verificata la necessità di una colletta di denaro».<sup>8</sup>

Le informazioni di Ateneo sono riassunte da Eustazio di Tessalonica (*ad Odys.* xxi 411; ii 266, 3-11), che omette, come spesso fanno enciclopedisti e compendiatori, la menzione delle fonti. Dopo aver citato la famosa ‘Canzone della rondine’ (PMG 848 Page), Eustazio aggiunge: καὶ οὗτοι μὲν πάντως χελιδονισταί (“questi sono, in definitiva, i *khelidonistai*”);<sup>9</sup> e conclude così: ὧν καὶ ἐκτιθεταί τινα ὁ δειπνοσοφιστής (“a proposito di tutto questo, il *deipnosofista* [*scil.* Ateneo] fornisce alcune informazioni”).

Nonostante il carattere così frammentario di queste notizie, penso si possano ricavare alcune conclusioni significative:

α. Non c’è bisogno di postulare una realtà storica ‘positiva’ per l’episodio samio della *Vita Homeri*. Conviene piuttosto intenderlo come un mito eziologico delle pratiche legate alla questua nell’isola e delle canzoni che le accompagnano.

---

<sup>8</sup> È difficile, ovviamente, prendere sul serio l’ultima parte della notizia, a proposito di Cleobulo, uno dei Sette Sapienti. Cfr. Craik, 1980, 70: «The attribution to Kleoboulos of a song sung by children in spring is certainly suspect. The song – with ‘birds’ begging gifts – is clearly of a traditional, typically anonymous character. Such mendicant folk-songs may be readily paralleled in Greece...». Nello stesso senso, cfr. anche Lambin, 1992, 363: «Cette attribution ne vaut rien [...] l’explication selon laquelle la quête fut instituée «parce qu’il était nécessaire de collecter de l’argent» est, de plus, ridicule».

<sup>9</sup> L’osservazione di Lambin, 1992, 364, secondo cui «le mot χελιδονισταί n’est pas attesté mais seulement supposé à côté du verbe χελιδονίζειν, comme κορωνισταί à côté de κορωνίζειν» è, dunque, inesatta.

β. Il contrasto d'età serve per costruire efficacemente la polarità tra il poeta ed i suoi primi uditori.

γ. La condotta d'Omero ricorda, almeno fino ad un certo punto, quella di un *χοροδιδάσκαλος*.

δ. Agli occhi degli stessi Greci, la storiella non sembra comportare alcun elemento incompatibile con l'immagine tradizionale del Poeta. Al contrario, il racconto contiene elementi che tendono a renderlo plausibile, persuasivo.

ε. Denominazioni come *korônistai* e *khelidonistai* suggeriscono che, in luoghi come Rodi e Samo, ci fossero gruppi organizzati di cantori (sebbene non necessariamente nell'epoca 'omerica'). Nell'ambito della cultura greca tradizionale, una denominazione come *χορός* non sembrerebbe inadeguata per riferirsi a tali gruppi.

ζ. Comparando quello che dice Ateneo con alcuni particolari dell'*εἰρεσιώνη*, la *Canzone della rondine* e la *Canzone della cornacchia* di Fenice, sembra probabile che l'esecuzione di queste composizioni comportasse, come minimo, alcuni tratti mimetici.<sup>10</sup>

La contrapposizione «poeta anziano *vs* bambini che lo guidano e accompagnano» costituisce dunque un elemento fondamentale del racconto analizzato. Potrebbe valer la pena, ora, tornare alla presunta vecchiaia del Poeta.

*Margite*, fr. 1 West

Uno dei primi riferimenti a 'Omero' nella letteratura greca (forse il primo) è quello del frammento 1 West del *Margite*,<sup>11</sup> dove troviamo questa presentazione d'un cantore anonimo:

ἦλθέ τις ἐς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,  
Μουσάων θεράπων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος,  
φίλῃς ἔχων ἐν χερσὶν εὐφθογγον λύρην.

<sup>10</sup> Cfr. Boegehold, 2000; Yatromanolakis 2009, 268.

<sup>11</sup> Nonostante la prima testimonianza inequivoca sul *Margite* sia costituita da Aristotele, l'antichità del poemetto è generalmente accettata. Bossi, 1986, 39-43, lo attribuisce a Senofane di Colofone; ma la sua proposta, sebbene brillantemente argomentata, non è stata tuttavia generalmente accolta. Spesso si afferma che il primo a menzionare il *Margite*, attribuendolo ad Omero, fu Archiloco di Paro, però questa notizia deriva da un malinteso; cfr. e. g. Pòrtulas, 2008a, 365-373. Bibliografia fondamentale sul *Margite*: Langerbeck, 1958, 33-63; Huxley, 1969, 174-176; Bernabé, 1979, 386-397; Bossi (1986); Graziosi 2002, 66-72; West, 2003, 240-253.

A Colofone giunse un cantore vecchio, divino,  
servo delle Muse e d'Apollò, che ferisce da lontano.  
Nelle mani – la cetra sonora.

Questo bardo «vecchio e divino» altri non è, probabilmente, che lo stesso 'Omero', il quale, arrivato a Colofone, si prepara a cantare un nuovo poema: il *Margite*, appunto. Cfr. West, 2003, 227:

If the *Margites* dates from that period, when Homer had recently begun to be celebrated as the greatest of the old bards, whose wanderings from city to city could be documented from the poems he left in them, the probability is that he was from the start represented as the author, and that the 'old, godly singer' of the introductory lines was meant to be understood as Homer.

Questo è anche il parere di Barbara Graziosi, 2002, 71:<sup>12</sup>

The *Margites* opens with the enigmatic figure of a divine bard, who was identified with Homer in antiquity. I have further suggested, on the basis of sources familiar with the *Margites*, that this bard was presented as arriving at Colophon and singing the story of Margites the fool.

Il poema, dunque, si apre con la descrizione del vecchio cantore che narrerà (non sappiamo esattamente a chi) la storia che costituisce il corpo dello stesso poema; una disposizione piuttosto sofisticata, come sottolineato da Graziosi, *ibid.*:

This feature of the poem may seem peculiar: the author of the narrative is described, in the third person, at the beginning of the poem. It follows that the voice which tells us that the divine poet arrived at Colophon cannot be identified with the narrator of the story of Margites. We have seen in the last chapter, however, that this feature is typical of rhapsodic performance. The rhapsodes tell stories about Homer and they depict him as a traveler. They also never claim to be the authors of the poems they recite, but rather ascribe them to the great Homer.

Gli studiosi hanno cercato precedenti e/o parallelismi di questa presentazione del poeta in terza persona e hanno creduto di poterli trovare nel proemio della *Teogonia* (*Th.* 22-23: αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο...). Tuttavia, benché tra i due passaggi esistano punti

---

<sup>12</sup> Cfr. anche Langerbeck, 1958, 58, e Huxley, 1969, 175.

d'indiscutibile vicinanza, sono peraltro notevoli le differenze tra l'uno e l'altro. La menzione *nominatim* d'Esiodo in *Teogonia* 22, in particolare, contrasta con il deliberato silenzio che avvolge il nome del cantore «vecchio e divino» del *Margite*. Quest'ultimo passo trova invece la sua analogia più chiara in un *pattern* caratteristico di alcune pagine della *Vita* erodotea. Il Poeta arriva, sconosciuto da tutti, in un posto nuovo, svelando una nuova produzione: a Cuma, gli *Inni*; a Focea, la *Piccola Iliade* e la *Foceide*; a Bolisso, tutta una serie di *Παίγνια*; a Samo, il *Kàminos* e l'*Eiresiône*, eccetera. Questa struttura, ben osservata dalla stessa Graziosi, 2002, 71, costituisce sicuramente il parallelismo più rilevante per comprendere il nostro passo in modo adeguato.

Τυφλὸς ἀνὴρ

Un altro testo significativo per una corretta comprensione del *Margite* è costituito dall'*Inno omerico ad Apollo*. Pure lì troviamo un 'Omero' che interagisce con un coro paradigmatico, quello delle Deliadi. Ci interessa, soprattutto, la celebre caratterizzazione del Poeta in terza persona, nei versi più famosi dell'*Inno* (vv. 172-173):

... τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσση,  
τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί.  
... È un uomo cieco, e vive nella rocciosa Chio:  
tutti i suoi canti saranno per sempre i più belli.<sup>13</sup>

A proposito di questi versi, opportunamente commenta Graziosi, 2002, 66-67: «The various hints contained in the riddle point towards Homer, without making the identification unavoidable». Caratterizzazione che risulta, tuttavia, perfettamente adatta anche all'*incipit* del *Margite*! Le similitudini tra i due passaggi sono, di fatto, molto chiare. Tanto nell'uno come nell'altro, si tratta (1) d'allusioni ad un personaggio più o meno enigmatico; (2) riferite ad un cantore anonimo; e (3) nel contesto di composizioni tradizionalmente attribuite ad 'Omero'. Tutto ciò ci induce a pensare che ci troviamo davanti a una presentazione formalizzata, o finanche un poco stereotipata, del Poeta.

Μουσάων θεράπων

Anche le parole *Μουσάων θεράπων* dell'*incipit* del *Margite* riscontrano echi significativi nella poesia greca. Appaiono già in Esiodo (*Th.* 99-100); e ritroviamo una

<sup>13</sup> Trad. di Filippo Càsola (1975).



complessa e sottile variazione della stessa formula nel frammento 1 West d'Archiloco, l'autorappresentazione del poeta di Paro:

εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτος  
καὶ Μουσέων ἔρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.  
ma io di Enialio signore sono scudiero  
e delle Muse conosco l'amabile dono.<sup>14</sup>

Molti studiosi ritengono che il frammento d'Archiloco giochi a distorcere la clausola esiodica, spostando verso Enialio una parte, almeno, della dedicazione che le parole della *Teogonia* rivolgevano alle Muse. Questa interpretazione, tuttavia, non manca di sollevare problemi; e non c'è accordo tra gli studiosi.<sup>15</sup> D'altra parte, l'espressione 'Μουσέων θεράπων' riappare spesso nelle tradizioni (pseudo-) biografiche sulla vita e sulla morte di Archiloco.<sup>16</sup> La ricorrenza di queste parole nelle tradizioni sul poeta di Paro è tanto costante che si potrebbe sospettare che la formula sia andata trasformandosi (a volte con piccole variazioni) in un *cliché* quasi inevitabile quando ci si riferisce all'antico giambografo. D'altronde, la formula derivata dalla tradizione esiodica e ricreata da Archiloco veicolava, in un modo abbastanza preciso e corretto, lo statuto d'un poeta arcaico, sia nell'ambito rituale e politico-sociale che sul terreno propriamente poetico. (Osserviamo, *en passant*, che si potrebbe intravedere in tale espressione un indizio di coralità, nella tacita allusione al paradigma corale costituito dalle nove Muse e Apollo). Non è irragionevole, dunque, che quest'espressione figuri nell'autorappresentazione del poeta stesso; che le leggende sulla vita travagliata e la

---

<sup>14</sup> Traduzione di G. Tarditi (1968). Per un'analisi del distico, Breitenstein, 1971, 17-18; 26-27, nn. 106-117. *Vide* anche Clay, 2004, 15: «In the pentameter, he describes himself as understanding the lovely gift of the Muses. Despite the temptation to associate the Muses with the word θεράπων, Archilochos keeps his two callings distinct». G. Nagy (1979, 291-3; 301-307; 1990, 48-49; 129-130), e altri specialisti hanno cercato di attribuire al termine θεράπων un senso forte — come una sorta di *alter ego*, surrogato epico, o sostituto rituale d'una divinità. Si veda anche Clay, 2004, 23 sgg.; 33-4, e Nagy, 2013, 146-166. Questa lettura ha provocato certi disaccordi; cfr. Marcaccini, 2001, 88 sgg.

<sup>15</sup> Non si può pretendere di risolvere tutti i problemi affermando semplicemente, come fa Clay, 2004, 34, a proposito dell'Iscrizione di Sostene (*Sosthenis Inscriptio* B col. IV 12 (*Testim.* 31 Lasserre = 5 Tarditi) che «evidently, Sosthenes was not an attentive reader of Archilochos fr. 1 West [...] But then, so had Apollo».

<sup>16</sup> Si vedano, nell'edizione Tarditi, le testimonianze 5 (Iscrizione di Sostene), 21 (Elio Aristide), 50 (Dione Crisostomo), 67 (Galeno), 73 (Eraclide Pontico), 115 (Enomao di Gadara), 117 (Origene). Su questa problematica, Clay, 2004, 15-16, 33-34; Pòrtulas, 2008b, 23-35.

violenta morte del cantore di Paro evocano proprio queste parole; e che tutto ciò si rifletta massicciamente tra i posteri.<sup>17</sup>

Ma non è chiaro se nel *Margite* la qualificazione di ‘Μουσάων θεράπων’ sia utilizzata *bona fide*. Si potrebbe sospettare, in questo *incipit*, il desiderio di ridicolizzare gli antichi Maestri di verità, utilizzando il trattamento solenne in una maniera ellitticamente demistificante. In ogni caso, è documentato che, nell’epoca di Aristofane, la clausola era già divenuta «a humorous cliché», come notato da West.<sup>18</sup>

Γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός

L’espressione dell’*incipit* del *Margite* che ci interessa maggiormente è il singolare γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός. Alcuni studiosi sottolineano che la combinazione dei due epiteti non sia particolarmente riuscita, come se fosse il risultato maldestro d’un uso meccanico dello stile omerico formulare. Ma questa stranezza potrebbe anche essere intenzionale, una parodia consapevole.<sup>19</sup> La costruzione γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός non compare nell’Omero maggiore; e la *iunctura* γέρων ἀοιδός non è nemmeno omerica. Θεῖος ἀοιδός sì che è una formula, che ritroviamo nell’*Odissea*.<sup>20</sup> D’altro canto, l’espressione γέρων ἀοιδός è ripetuta tre volte nell’*Eracle* di Euripide (vv. 111, 678 e 692). Due occorrenze sono abbastanza vicine tra loro – appartengono al bellissimo secondo stasimo:<sup>21</sup>

οὐ πάυσομαι τὰς Χάριτας  
ταῖς Μούσαισιν συγκαταμειγνύς,  
ἡδίσταν συζυγίαν.  
μὴ ζῶην μετ’ ἀμουσίας,  
αἰεὶ δ’ ἐν στεφάνοισιν εἶην·  
ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς  
κελαθεῖ Μναμοσύναν...

Non cesserò di consociare  
le Càriti alle Muse  
dolcissima pariglia.  
Ch’io non viva senza l’arte delle Muse,  
ma sempre abbia a trovarmi tra corone.  
Ancora invero il vecchio cantore  
celebra Mnemosine...

<sup>17</sup> Questo paragrafo riprende Pòrtulas, 2008b, 27.

<sup>18</sup> Cfr. West, 1966, 188, *ad Th.* 100; e *vide* Aristofane *Aves* 909-914: «Servo sottile delle Muse (Μουσάων θεράπων ὄτρηρός) / come dice Omero [...] Noi tutti artisti siamo / servi sottili delle Muse...» (trad. Dario Del Corno 1987).

<sup>19</sup> Cfr. Pòrtulas, 1997, 16-17; 2008a, 365 sgg.

<sup>20</sup> Cfr. *Od.* iv 17; viii 87, 539; xiii 27; xvi 252; xviii 359; xxiii 133, 143; xxiv 439. La troviamo anche in Teocrito (xvi 44), ecc.

<sup>21</sup> *HF* 673-679; 687-694. Trad. G. Burzacchini (2008).

παιᾶνα μὲν Δηλιάδες<sup>22</sup>  
ὑμνοῦσ' ἀμφὶ πύλας τὸν  
Λατοῦς εὐπαιδα γόνον,  
εἰλίσσουσαι καλλίχορον·  
    παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροισ  
    κύκνος ὡς γέρων ἀοιδός  
    πολιᾶν ἐκ γενύων  
    κελαδήσω...

Un peana intonano le fanciulle di Delo  
inneggiando attorno alle porte del tempio  
in onore del nobile figlio di Leto,  
movendo in vortici di belle danze;  
peani altresì presso le tue dimore  
qual cigno, io, vecchio cantore,  
con le mie canute guance  
intendo cantare...

I commentatori sottolineano che la ripetizione delle parole ‘γέρων ἀοιδός’ a soli quattordici versi di distanza è importante, perché serve a tematizzare uno dei motivi capitali dello stasimo; un motivo, inoltre, che è uno dei fili conduttori dell’intera tragedia.<sup>23</sup> Anche Ateneo di Naucrati (xiii 608f = 13.89, 1-3 Kaibel) cita alcune parole di questo stasimo (divenute, verosimilmente, proverbiali), menzionando esplicitamente Euripide, fatto che costituisce una chiara testimonianza della popolarità sia dell’espressione γέρων ἀοιδός che di tutto il passo:

ἐπὶ κάλλει δὲ – «ἔτι γὰρ γέρων ἀοιδός κελαδεῖ Μναμοσύναν», κατὰ τὸν  
Εὐριπίδην – διαβόητοι γεγονάσι γυναῖκες...

Per la loro bellezza – perchè «un vecchio cantore fa risuonare ancora [*il canto della*] Memoria», secondo Euripide – ci furono donne che vennero in gran fama...

Converrebbe ampliare queste osservazioni con un’analisi approfondita dello stasimo euripideo, al fine di seguire sistematicamente i suoi legami intertestuali con tutti i testi citati fino ad ora. Limiti di spazio e di tempo non mi consentono di farlo adesso, ma la cosa non ha, credo, troppa importanza, trattandosi d’un testo a tutti familiare, oltre che ben analizzato nei commenti abituali d’Euripide.

---

<sup>22</sup> Non essendo possibile approfondire, in questa sede, la questione delle Deliadi e il loro collegamento con l’*Inno ad Apollo*, mi limito a riprendere alcune osservazioni di Rutherford, 2001, 114: «Sometimes a χορός describe another choral performance, which seem to be an indirect description of themselves [...] In the second stasimon of Euripides’ *Heracles*... the χορός of old men compare themselves to παῖάν-singing Delian maidens and announce that they are themselves singing παιᾶνες».

<sup>23</sup> Cfr. Bond, 1981, 96; 240-241; 246; Barlow, 1998, 129; 154; e, in particolare, H. Parry, 1965, 363-374. Cfr. anche Pòrtulas, 2013, 28-31. Sulla questione specifica della vecchiaia nella poesia greca, rimando alla monografia di Falkner (1995).

### Il *Margite*, opera senile o giovanile?

La presunta età d'Omero al momento della composizione del *Margite* suscitò, curiosamente, un certo interesse nel Mondo Antico. Non sembra che l'*incipit* del poema sia utile per risolvere la questione in modo definitivo. Possiamo ipotizzare, questo sì, che le discussioni e i commenti sul tema siano stati stimolati proprio da questi versi così familiari, che sembravano confermare l'immagine di un cantore abbastanza anziano. Dovevano però esserci anche delle argomentazioni in senso contrario. Così, Dione Crisostomo, nel suo discorso *Su Omero* (liiii, 4), ci sorprende con le seguenti affermazioni:

γέγραφε δὲ καὶ Ζήνων ὁ φιλόσοφος εἰς τε τὴν Ἰλιάδα καὶ τὴν Ὀδύσειαν, καὶ περὶ τοῦ Μαργίτου δέ· δοκεῖ γὰρ καὶ τοῦτο τὸ ποίημα ὑπὸ Ὀμήρου γεγονέναι νεωτέρου καὶ ἀποπειρωμένου τῆς αὐτοῦ φύσεως πρὸς ποίησιν.

Anche Zenone, il filosofo, ha scritto sull'*Iliade* e l'*Odissea*, e persino sul *Margite*. Sembra, infatti, che anche quest'ultimo poema sia opera d'Omero, quando ancora era giovane ed assaggiava i suoi doni naturali per la poesia.

Nonostante molti editori e commentatori abbiano pensato che il soggetto del verbo *δοκεῖ* dovesse essere Zenone,<sup>24</sup> penso che l'approfondita esegesi di tutto il passo da parte di Francesco Bossi (1986, 17-18) stabilisca chiaramente che *δοκεῖ* esprime una *communis opinio* impersonale. «L'attribuzione del *Margite* all'*Omero giovane*' va fatta risalire a Dione Crisostomo» [*e non a Zenone*] – afferma tassativamente Bossi. La nozione del *Margite* come una composizione giovanile del Poeta dovrebbe essere collegata allo sforzo di confutare certi tentativi tesi a negare la paternità omerica del poemetto; e di rifiutarle, ovviamente, con un'argomentazione del tipo “in realtà si tratta di un'opera di Omero, ma d'un Omero ancora molto giovane”. Ora, filosofi sommi come Aristotele e Zenone non avevano messo in discussione la paternità omerica del *Margite*. Il rifiuto successivo va messo in rapporto con il clima dell'Atticismo e della Seconda Sofistica.<sup>25</sup>

L'attribuzione del *Margite* a un '*Omero giovane*' si trova anche in un'opera semipopolare come il *Certamen Homeri et Hesiodi* (15-17 Allen):

Κολοφώνιοι δὲ καὶ τόπον δεικνύουσιν, ἐν ᾧ φασιν αὐτὸν γράμματα διδάσκοντα τῆς ποιήσεως ἄρξασθαι καὶ ποιῆσαι πρῶτον τὸν Μαργίτην.

<sup>24</sup> Friedrich Welcker s'oppose a questo punto di vista; più recentemente, lo ha fatto anche Forderer, 1960, 15.

<sup>25</sup> *Vide infra*, p. 25, n. 31.

I Colofonii poi mostrano anche il luogo dove dicono che insegnando l'alfabeto diede inizio alla poesia e compose per primo il *Margite*.<sup>26</sup>

Molti secoli dopo, il bizantino Giovanni Tzetzes rifletteva ancora gli ultimi echi di questa secolare *querelle*; però preferì tornare all'immagine tradizionale e consacrata d'un Omero vegliardo (cfr. *Chiliades* iv 867):

ἄκουε τὸν Μαργίτην,  
εἰς ὃν ὁ γέρων Ὀμηρος ἥρωιάμβους γράφει  
Ascoltami parlare di Margite,

Contro il quale il vecchio Omero scrisse un poema eroico-burlesco.

Alcune conclusioni provvisorie. 'Iniziazione', coralità, *paideia*

Cerchiamo di trarre qualche conclusione provvisoria di quanto detto finora:

α. Il *Margite* si apre con la potente immagine d'un Poeta vecchio che sia la tradizione antica che la maggior parte degli interpreti moderni identifica con 'Omero' in persona.

β. La dizione del fr. 1 può essere qualificata come semi-formulare. Riprende in parte una formula odissiacca (θεῖος ἀοιδός); la modifica, però, in modo sorprendente, creando un costrutto verbale (γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός) etichettato da alcuni studiosi come parodico e da altri come poco coerente.

γ. L'*incipit* del *Margite* intrattiene un significativo rapporto d'intertestualità con il secondo stasimo dell'*Eracle* d'Euripide, dove troviamo una delle più splendide evocazioni d'un cantore anziano di tutta la letteratura greca.

δ. A partire dal I-II secolo d.C., alcuni si sono interrogati (o forse sono tornati ad interrogarsi?) circa la presunta età d'Omero al momento della composizione del *Margite*. Dione Crisostomo ed il *Certamen* ritengono che dovesse trattarsi dell'opera d'un uomo molto giovane. Il *Certamen* vi riconosce addirittura l'*opera prima* del Poeta.

ε. Secondo il *Certamen*, gli abitanti di Colofone sostenevano che il *Margite* fosse stato composto nella loro terra nel periodo in cui Omero vi lavorava

---

<sup>26</sup> Trad. Vulgo Gigante (1996). A questo testo si potrebbe aggiungere la *Vita Procli*, che qualifica il *Margite* come παίγνιον; e un passo della *Vita* pseudo-plutarca (v 99-100 Allen), dove si spiega che, secondo τινες "οὐκ ἀληθῶς λέγοντες", il poemetto fu composto "γυμνασίας καὶ παιδιᾶς ἕνεκα".

come maestro d'infanzia. La vecchia composizione parodico-burlesca poteva aver avuto una funzione pedagogica.

\* \* \* \* \*

All'inizio di questo lavoro ricordavamo che, nella *Vita Homeri* pseudoerodotea, il Poeta, paradigmaticamente caratterizzato come vecchio e caduco, era solito interagire con gruppi di bambini e adolescenti. Si tratta d'una situazione schematica, del tipo "cantore vecchio *vs* uditorio molto giovane, quasi infantile" (anche se parlare di 'uditorio', nel senso passivo del termine, a proposito dei destinatari iniziali dell'*εἰρесиῶνη*, è piuttosto inadeguato). La discussione ha poi cercato di fornire alcuni tratti più specifici di questa polarità "cantore vecchio >> uditorio giovane". Tutto ciò ci può aiutare a cogliere meglio l'importanza delle categorie d'età e di genere, nella delicata strutturazione d'un coro. Nel caso della poesia corale nel senso proprio del termine, non risulta difficile evocare una serie di passi dove l'interazione tra un Maestro anziano (in senso letterale o metaforico) e i suoi giovani coreuti raggiunge una straordinaria intensità espressiva, in funzione d'una concezione 'iniziativa'<sup>27</sup> dell'attività poetica. Penso a testi come il passo alcmánico degli alcioni (fr. 26 Davies = 90 Calame), già citato all'inizio (*supra*, n. 5), o le riflessioni sulla vecchiaia della 'Nuova Saffo'.<sup>28</sup>

Nei testi che abbiamo analizzato, non ci sono passi in cui la contrapposizione *vecchiaia* >< *gioventù* raggiunga una potenza espressiva paragonabile. D'altra parte, le tassonomie letterarie abituali, sia antiche che moderne, collocano programmaticamente la poesia omerica agli antipodi di qualsiasi dimensione corale. Ciò ha inibito la ricerca di qualsiasi tipo di 'coralità' negli ascoltatori astratti e idealizzati della Leggenda omerica. Comunque sia, i racconti sull'*εἰρесиῶνη* mettono ben in chiaro che ciò che permette all'aedo d'erigersi a *fons et origo* d'una tradizione poetica, e d'aprirne la strada alle generazioni successive, è proprio la differenza d'età. Per quanto riguarda l'*Inno omerico ad Apollo*, da nessuna parte si afferma che l'anonimo aedo generalmente identificato con 'Omero' sia un vegliardo – solo è *τυφλός*, cieco. Tuttavia alcuni commentatori hanno notato che i segni di vecchiaia costituiscono una sorta di *leitmotiv* nel passo che comincia con la menzione del *ξεῖνος ταλαπεῖριος* (*HhAp.*

<sup>27</sup> Utilizzo questo termine a fini semplificatori. Si vedano, tuttavia, le riserve di Calame (2011).

<sup>28</sup> Si vedano *e.g.* Calame (2001); Greene & Skinner (2009); ed un lungo eccetera.

168).<sup>29</sup> E, ad ogni modo, la differenza d'età si deduce chiaramente dalla contrapposizione tra il cantore cieco e le Deliadi.<sup>30</sup> Infine, nel caso del *Margite*, il motivo dell'età resta, in un certo senso, latente, sebbene suscettibile di sviluppi differenti (e contrapposti). L'aedo che giunge a Colofone è descritto – o, più probabilmente, s'autodescrive in terza persona – come γέρων e, allo stesso tempo, divino. D'altro canto, alcuni commentatori molto posteriori hanno discusso se questo testo fosse appartenuto alla senilità del Poeta o piuttosto alla sua produzione giovanile;<sup>31</sup> arrivarono addirittura a chiedersi se non si trattasse della sua *opera prima*. Ci si potrebbe domandare se questa singolare inversione del paradigma abituale non servisse a enfatizzare il contrasto tra due generi poetici contrapposti – l'epica eroica *vs* l'epica burlesca.<sup>32</sup> Purtroppo, però, la mancanza d'informazioni non ci consente d'articolare queste notizie sconesse in un discorso totalmente pieno di senso. È comunque significativo che queste notizie non acquisiscano rilievo fino al I/II secolo d.C., un periodo che vede nascere nuovi e importanti sviluppi nell'ambito della teoria letteraria.<sup>33</sup>

Un confronto sistematico tra le tradizioni omeriche pseudo-biografiche e il tema della senilità costituirebbe un lavoro promettente e al contempo complesso. Nella poesia arcaica, l'enfasi sulla differenza d'età tra cantore e coro (come pure l'enfasi sull'importanza 'pedagogica' del canto) deve essere collegata allo schema 'iniziativo'<sup>34</sup> alla base dell'atto poetico-comunicativo. Nelle tradizioni pseudo-biografiche su Omero, invece, nonostante l'importanza centrale dei poemi omerici per la παιδεία greca, tale collegamento non è affatto evidente. Il contrasto tra la coralità piena e questa coralità 'attutita' che abbiamo seguito nelle *Vitae* omeriche e in alcuni altri testi concomitanti è uno di quei punti dove si può misurare tutta la distanza tra l'educazione della Grecia arcaica e il sistema educativo successivo.

---

<sup>29</sup> Cfr. e. g. Lonsdale, 1993, 68-70.

<sup>30</sup> Secoli dopo, l'opposizione paradigmatica *vecchio vs giovani* condizionerà l'accurata scelta del vocabolario da parte di Callimaco, in un passo chiave del suo *Inno a Delo* (iv 304-305). Il grande poeta vi evoca, con un gioco intertestuale assai sottile, le ragazze di Delo che cantano il νόμον Λυκίου γέρροντος (= Oleno di Licia).

<sup>31</sup> *Vide supra*, pp. 22-24.

<sup>32</sup> Devo questo suggerimento al mio amico Jesús Carruesco (URV, Tarragona).

<sup>33</sup> Cfr. Bossi, 1986, 17: «Per quanto ne sappiamo, solo durante l'Atticismo si cominciò a dubitare seriamente della paternità omerica del *Margites*»; Idem, 45 n. 3: «... età in cui il *Margite* ebbe una certa fortuna, dovuta probabilmente al ricorrere del suo nome nei prosatori attici del IV secolo a.C.». Sulle profonde trasformazioni dell'esegesi omerica nell'età imperiale romana, cfr. Kim (2010).

<sup>34</sup> Nel senso ampio del termine; *vide supra*, n. 27.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- M. Alexiou, 2002, *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*. Cornell University Press, Ithaca & London.
- N. Austin, 1975, *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- P. Bádenas de la Peña, 1987, "Canciones neogriegas de la golondrina", en A. Bernabé et alii (eds.), *Athlon. Saturae grammaticae in honorem Francisci R. Adrados* (2 vols.) Gredos, Madrid, II 41-50.
- S.A. Barlow, 1998, *Euripides. Heracles*. With an Introduction, Translation and Commentary. Aris & Phillips, Warminster.
- A. Bernabé, 1979, *Fragmentos de épica griega arcaica*. Biblioteca Clásica Gredos xx, Madrid.
- A.L. Boegehold, 2000, "Acting out Some Songs", *Syllecta Classica* xi, 1-15.
- G.W. Bond, 1981, *Euripides. Heracles*. With Introduction and Commentary. Clarendon Press, Oxford.
- F. Bossi, 1986, *Studi sul Margite. Quaderni del Giornale Filologico Ferrarese* vi.
- T. Breitenstein, 1971, *Hésiode et Archiloque*, Odense University Press.
- C. Calame, 2001, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role and Social Functions*. New and Revised Edition. Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-Oxford.
- C. Calame, 2011, "Les pratiques chorales dans les Lois de Platon. Une éducation à caractère initiatique?" (<http://stel.ub.edu/literatura-grega/node/119>).
- J. Carruesco, 2016, "The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen and the Muse, or the Choral Appropriation of the Epic Poet", en E. Bakker (ed.), *Authorship, Authority and Authenticity in Archaic and Classical Greek Song. Mnemosyne Suppl.* Brill, Leiden, forthcoming, 62-81.
- A.C. Cassio, 2003, "Ospitare in casa poeti orali: Omero, Testoride, Creofilo e Staroselac (Ps.Hdt *vita Hom.* 190 sgg. Allen; Plat. *Resp.* 600b)", *Quaderni dei Seminari Romani di Cultura Greca* vi, 35-46.
- F. Càssola, 1975, *Inni Omerici*. Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- D. Clay, 2004, *Archilochos Heros. The Cults of Poets in the Greek Polis*. Center for Hellenic Studies, Harvard University Press, Cambridge (Mass).
- M.A. Collbeaux, 2005, *Raconter la vie d'Homère dans l'antiquité*. Édition commentée du traité anonyme, 'Au sujet d'Homère et d'Hésiode, de leurs



- origines et leur joute* et de la ‘*Vie d’Homère*’ attribuée à Hérodote. Thèse de doctorat, Univ. Charles de Gaulle-Lille III.
- E.M. Craick, 1980, *The Dorian Aegean*. Routledge & Kegan Paul, London.
- A.P. David, 2006, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford University Press.
- D. Del Corno, 1987, *Aristofane. Gli Uccelli*. A cura di G. Zanetto. Introduzione e traduzione di D.D.C. Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- U.S. Dhuga, 2011, “Choral Identity in Euripides’ *Hercules Furens* and Aeschylus’ *Agamemnon*”, en *Choral Identity and the Chorus of Elders in Greek Tragedy*. Lexington Books. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham MD.
- K.J. Dover, 1987, *Greeks and the Greek. Collected Papers I: Language, Poetry, Drama*. Basil Blackwell, Oxford.
- T.M. Falkner, 1995, *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*. University of Oklahoma Press, Norman-London.
- B. Graziosi, 2002, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*. Cambridge University Press.
- E. Greene; M.B. Skinner (eds.), 2009, *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical Issues*. Center for Hellenic Studies, Harvard University Press, Cambridge (Mass) & London.
- G.L. Huxley, 1969, *Greek Epic Poetry. From Eumelos to Panyassis*. Faber & Faber, London.
- L. Kim, 2010, *Homer between History and Fiction in Imperial Greek Literature*. Cambridge University Press.
- G. Lambin, 1995, *Homère le compagnon*. CNRS Éditions, Paris.
- H.L. Langerbeck, 1958, ‘*Margites*’, *Harvard Studies in Classical Philology* lxxiii, 33-63.
- S.H. Lonsdale, 1993, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.
- A. Ludwich, 1906, *De Iresione carmine homerico Dissertatio*. Ex Officina Hartungiana, Königsberg.
- C. Marcaccini, 2001, *Costruire un’identità, scrivere la storia. Archiloco, Paro e la colonizzazione di Taso*. Università degli Studi di Firenze.
- L. Martín Vázquez, 1990, “La canción de la eiresione samia”, *Minerva* iv, 39-52.
- G. Nagy, 1979, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

- G. Nagy, 1990, *Greek Mythology and Poetics*. Cornell University Press, Ithaca & London.
- G. Nagy, 2010, *Homer the Preclassic*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- G. Nagy, 2013, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass) & London.
- H. Parry, 1965, "The Second *Stasimon* of Euripides's *Heracles* (637-700)", *American Journal of Philology* lxxxvi, 363-374.
- A.E. Peponi, 2009, "Choreia and Aesthetics in *Homeric Hymn to Apollo*: The Performance of the Delian Maidens (lines 156-164)", *Classical Antiquity* xxviii, 39-70.
- J. Pòrtulas, 1996, "Le Fanciulle di Delo", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* lxii, 437-443.
- J. Pòrtulas, 1997, "Les cent vides d'Homer o els orígens del còmico-seriós", *Ítaca* xii-xiii, 9-18.
- J. Pòrtulas, 2008a, *Introducció a la Ilíada. Homer entre la història i la llegenda*. Fundació Bernat Metge: Barcelona.
- J. Pòrtulas, 2008b, "Archilochean Oracles", en D. Katsanopoulou, I. Petropoulos & S. Katsarou (eds.), *Archilochus and his Age. Proceedings of the Second International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades*. The Paros and Cyclades Institute of Archaeology, Athens: 23-35.
- J. Pòrtulas, 2013, «*Dos cops jove i dos cops baixat a la tomba*». *Tradicions biogràfiques i escatologia a la Grècia antiga*. Universitat de Barcelona / Real Acadèmia de Bones Lletres, Barcelona.
- S. Reinach, 1892, 'Éiresioné', en C. Daremberg & E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, II 1. Hachette, Paris: 497-498 (<http://dagr.univ-tlse2.fr>).
- F. Rodríguez Adrados, 1974, "La canción rodia de la golondrina y la cerámica de Tera", *Emerita* xlii, 47-68.
- F. Rodríguez Adrados, 2007, *Origini della lirica greca*. Traduzione a cura di M.C. Bitti. 'L'Erma' di Bretschneider, Roma (ediz. originale: Revista de Occidente, Madrid, 1976).
- I. Rutherford, 2001, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford University Press.

- H.W. Smyth, 1963, *Greek Melic Poets*. Biblio and Tanne, New York (1st. ed. London 1900).
- P. Stavrianopúlu (ed.), 1997, *Canciones populares griegas. Πιό κοντά στην Ελλάδα / Más cerca de Grecia*. Instituto de Idiomas Modernos. Universidad Complutense, Madrid.
- E. Stehle, 1997, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- L.A. Swift, 2010, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford University Press.
- G. Tarditi, 1968, *Archilochus*. Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- G.E. Vulgo Gigante, 1996, *Vite di Omero*. Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università Federico II, Napoli.
- T.B.L. Webster, 1970, *The Greek Chorus*. Methuen & Co: London.
- M.L. West, 1966, *Hesiod. Theogony*. Edited with Prolegomena and Commentary. Clarendon Press: Oxford.
- M.L. West, 1989, *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*. Editio altera. Clarendon Press: Oxford.
- M.L. West, 2003, *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Loeb Classical Library 496. Harvard University Press: Cambridge (Mass).
- D. Yatromanolakis, 2009, "Ancient Greek Popular Song", en F. Budelmann, (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge University Press, 263-276.