

LA FIGURA DEL POETA NEL ṚGVEDA, E NELLA
CULTURA GRECA E ROMANA ARCAICA:
LE POSSIBILITÀ DI UN CONFRONTO E DI UNA
COMUNE EREDITÀ.

GIACOMO BENEDETTI

Nel presente lavoro, ci si propone di osservare la figura del poeta, ovvero dello specialista della parola ritmata e cantata, con tutte le altre funzioni che potevano essergli attribuite, nelle antiche civiltà dell'India vedica, della Grecia arcaica (e in parte classica), e della Roma delle origini, ai fini di una comparazione che possa aiutare a ricostruire l' 'archetipo' del poeta indoeuropeo e le sue differenziazioni, rivelatrici di cammini divergenti tra queste tre culture così significative e remote tra loro. La scelta di queste culture non è giustificabile solo per la loro importanza e antichità, ma anche perché si pongono in rapporti reciproci particolari: l'India e la Grecia manifestano un'affinità linguistico-culturale 'greco-aria', come rimarcato da Durante¹, mentre la cultura latina appartiene al gruppo degli Indoeuropei occidentali (insieme ai Germani e ai Celti); d'altro lato, i Romani entrarono presto in contatto con la cultura greca, ricavandone ampie influenze ma riconoscendo (e a tratti valorizzando) profonde differenze nelle rispettive tradizioni.

¹ Durante 1976, vedi in particolare pp. 14-65.

Per introdurre adeguatamente il discorso, ci è parso opportuno presentare alcune teorie sulla figura originaria di poeta indoeuropeo.

§1. *Il poeta indoeuropeo.*

Una teoria particolarmente coerente e sistematica sulla natura del poeta indoeuropeo è quella sostenuta da Enrico Campanile nella sua monografia *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*. In tale opera, prendendo le mosse dalla sua conoscenza della cultura irlandese, dove il poeta era il detentore di tutto il patrimonio tradizionale di una civiltà ancora fortemente orale (oltre a metrica, grammatica, retorica, anche magia, medicina, diritto, toponomastica, storia, genealogie), confronta tale realtà in particolare con quella analoga del poeta-sacerdote vedico, anch'egli detentore di tutta la tradizione orale nei suoi vari aspetti, con la differenza che conserva ancora la funzione religiosa, tolta al poeta irlandese dall'affermarsi del cristianesimo². Campanile conclude che “i campi in cui il poeta indiano esercitava la propria attività, sono gli stessi del poeta celtico: sono, cioè, largamente esorbitanti da ciò che oggi intendiamo per poesia. Il poeta indiano, come quello celtico, è, in altre parole, *il conservatore e il*

² Campanile 1977 (*op. cit.*, pp. 32-3) riporta una tradizione irlandese “che può errare nei particolari ma è vera nella sostanza”, secondo cui i poeti furono costretti a rinunciare ad ogni attività magica e sacerdotale in seguito al concilio di Druim Cét (circa 590).

professionista della parola: egli è per definizione competente in tutti gli ambiti ove la parola è, o è ritenuta essere, operativa.”³

Questa rappresenta la sua definizione di poeta indoeuropeo, la cui realtà originaria sarebbe confermata dalla legge delle aree laterali, secondo la quale elementi comuni a due civiltà di lingua indoeuropea remote tra loro come quella indiana e irlandese rivelano necessariamente un’eredità comune.

Sulla base di questa tesi fondamentale, Campanile sviluppa poi il confronto di vari termini e immagini della ‘cultura poetica’ di varie tradizioni, compresa quella greca e latina, capaci di rimandare a quella “indifferenziata unità di tutte le attività verbali, che si concretizza nella persona del poeta.”⁴ Tale figura sarebbe quella che ha permesso la conservazione delle più vetuste tradizioni culturali nel corso della grande ‘diaspora’ delle tribù indoeuropee, all’interno di un’ideologia di carattere ‘totalitario’, cioè che si rifletteva egemonicamente in ogni attività intellettuale: dall’attribuzione dei nomi al diritto consuetudinario, dalla medicina fino alle formule di preghiera e alla celebrazione epica. La classe dei poeti si configura come posta al servizio dell’aristocrazia guerriera e dei suoi valori, quindi come il garante ideologico di una struttura sociale, che illustrava un paradigma comportamentale ideale per i principi della tribù, e allo stesso tempo assicurava la ‘gloria immortale’ a chi era capace di seguire tale modello.

³ Campanile 1977, p. 32; il corsivo è nostro. Sulla questione vedi anche E. Campanile - C. Orlandi - S. Sani, *Funzione e figura del poeta nella cultura celtica e indiana*.

⁴ Campanile 1977, p. 33.

Questa concezione del poeta merita di essere confrontata con quella di Marcel Detienne⁵, che sebbene non si ponga in una prospettiva di comparazione indoeuropea, sostiene una concezione del poeta arcaico simile a quella di Campanile, ma capace di fornire alcune precisazioni significative, e che si presta a interessanti confronti con la cultura vedica.

Tradizionalmente, osserva Detienne, la funzione del poeta è duplice: “célébrer les Immortels, célébrer les exploits des hommes vaillants”, e collega la prima funzione, intesa come poesia teogonica, ad un rapporto del poeta con il sovrano di età micenea, rappresentante terreno di Zeus, il re divino che ha instaurato l’ordine cosmico⁶, e la seconda funzione con il gruppo sociale specializzato nelle attività guerriere, in quanto sono i poeti che possono attribuire ad un guerriero la lode del suo valore, ed accordargli la ‘Memoria’⁷. Con la potenza

⁵ Detienne 1994, pp. 49-70 e 97-111.

⁶ Detienne 1994, pp. 56-9, dove si propone un paragone con la realtà babilonese, ovvero con il rito del Nuovo Anno nel quale si recitava il poema cosmogonico e il re rappresentava simbolicamente il ruolo del dio Marduk contro Tiamat, incarnazione del Caos. Si può fare un confronto anche con la civiltà vedica, dove è il dio Indra che sconfigge il serpente Vṛtra (‘resistenza, ostacolo’) per instaurare l’ordine cosmico sotto la sua sovranità, e il suo epiteto di *vṛtrahán-* ‘uccisore di Vṛtra’ o *vṛtratúr-* ‘superatore, conquistatore di Vṛtra’ si trovano applicati anche al principe Trasadasyu.

Inoltre, la collaborazione alla ‘mise en ordre du monde’ che Detienne attribuisce al poeta dell’età micenea grazie alla sua recitazione rituale dei poemi teogonici e cosmogonici, trova un ottimo confronto con la funzione del poeta-sacerdote vedico, che con il sacrificio e la recitazione degli inni agli dèi, preserva l’ordine cosmico definito come *ṛtá-*.

⁷ Si può notare come questa funzione del poeta si situi tipicamente all’interno di quella che Dodds (*op. cit.*, pp. 17-8) ha chiamato ‘shame-culture’, ‘cultura della vergogna’, in cui è essenziale il riconoscimento altrui, ovvero l’onore (τιμή) e la gloria della buona fama (κλέος). Se tale funzione, come appare, risale al periodo indoeuropeo comune, possiamo riconoscere anche nell’antica cultura aristocratica e

della sua parola, il poeta fa di un semplice mortale ‘l’uguale di un Re’ (Pind. *Nem.* IV, 83-4): gli conferisce l’Essere, la Realtà; la sua lode è qualificata come ἔτυμος. Infatti la parola del poeta è parola *magico-religiosa*⁸, e quindi parola *efficace*, che istituisce per sua virtù propria un mondo simbolico-religioso che è il reale stesso. Ciò è possibile perché il poeta ha il dono della veggenza che si identifica nella sua stessa ‘memoria’: “dans ces milieux de poètes inspirés, la Mémoire est une omniscience de caractère divinatoire; elle se définit, comme le savoir mantique, par la formule: ‘ce qui est, ce qui sera, ce qui fut’.”⁹ Detienne precisa quindi che la parola di cui è detentore il poeta non è parola in senso generico, come pensava Campanile, ma una parola sacra, con un potere magico e una valenza religiosa; inoltre, mostra la figura del poeta non come un semplice tecnico o artigiano della parola, conservatore della tradizione e celebratore dell’aristocrazia, ma come un veggente ispirato, mettendo così in luce un aspetto

guerriera indoeuropea una ‘cultura della vergogna’, come appare naturale in ogni cultura di questo tipo.

⁸ Questo tipo di parola, che certamente è un elemento universale delle culture ‘primitive’ o ‘arcaiche’ è presente anche nella cultura vedica, dove la Parola (*vāc-*) è una potenza autonoma, di cui il poeta-sacerdote fa uso per invocare gli dèi e ottenere da essi vari benefici. E’ quindi una parola efficace, ed anche espressione di veggenza e ispirazione divina.

D’altro lato, tale parola magico-religiosa è ben presente anche nell’antica cultura romana, sotto la forma del *carmen*; secondo Durante 1976, pp. 66-71), la ‘poesia pratica’ a carattere magico e mantico caratterizzava particolarmente gli Indoeuropei occidentali, contro la poesia già letteraria dei greco-ari.

⁹ Detienne 1994, pp. 55-6. La formula è la traduzione *Il.* I.70, dove si riferisce all’oggetto di conoscenza dell’indovino Calcante, e *Theog.* 32 e 38, dove è la conoscenza che le Muse comunicano a Esiodo.

importante della concezione del poeta indoeuropeo che troveremo in altri autori.¹⁰

Ma prima di affrontare questo aspetto merita di essere chiarita la natura di questa parola magico-religiosa. Il suo carattere fondamentale è, come già accennato, l'*efficacia*, espressa in greco dal verbo κρᾶνειν il cui uso è coestensivo a tutte le modalità di questo tipo di parola. La parola, una volta articolata, diviene una potenza, una forza, un'azione. A questo tipo di parola 'realizzante' si contrappone quella 'vana', sprovvista di efficacia, le ἔπε' ἀκράαντα.¹¹

La sua qualità di potenza religiosa implica infatti che tale parola non si distingua nettamente dall'*azione*¹², implica inoltre che sia *al di fuori della temporalità*¹³, e che sia sempre il *privilegio di una funzione*

¹⁰ Merita un confronto quello che dice, senza riferirsi specificamente all'ambito indoeuropeo, l'indianista J. Gonda in *The Vision of the Vedic Poets*, pp. 14-5: "there was in ancient times no hard and fast line between 'religion' and 'poetics', between a 'prophet', a poet, a divine man, and a 'philosopher'. A speaker was a representative of Power, in particular the power which was believed to be inherent in the mighty word. [...] That what we would call a poet shared in the divine potency attributed to 'men of words' in general is not surprising, because, as already observed, in older times all 'speakers' were one."

¹¹ Notevole è il confronto con un passo del Rgveda (X.71.5) dove si dice del mediocre poeta-sacerdote: 'si occupa di un'illusione, che non è vacca da latte, poiché ha udito una parola che non porta né frutti né fiori'. E' quindi una parola inefficace, priva di potere e di benefici effetti.

¹² Anche nella cultura vedica la parola è azione: si trova l'espressione *vācam kṛ-* 'compiere, creare la Parola', dove *kṛ-* è il verbo generico del 'fare', e la parola religiosa degli inni si esegue all'interno del sacrificio, l' 'azione' (*kārman-*) per eccellenza.

¹³ Detienne 1994, p. 105 e sg.: "La parole magico-religieuse se prononce au présent; elle baigne dans un présent absolu, sans avant, ni après, un présent qui, comme la mémoire, englobe 'ce qui a été, ce qui est, ce qui sera'. Si la parole de cette espèce échappe à la temporalité, c'est essentiellement parce qu'elle fait corps avec des forces qui sont au-de-là des forces humaines, des forces qui ne font état que d'elles-mêmes et prétendent à un empire absolu."

socio-religiosa. Questa funzione non è solo quella del poeta, ma anche quella dell'indovino ('devin': il μάντις) che rivela i vaticini, e del 're di giustizia' che pronuncia le sue sentenze (θέμιστες)¹⁴, tutte e tre figure di 'Maîtres de Vérité' dotati di veggenza.

E' interessante considerare questa tematica socio-culturale all'interno della teoria duméziliana, sostanzialmente ignorata da Detienne, ovvero in relazione alla prima funzione dell' 'ideologia tripartita' indoeuropea, quella che Dumézil¹⁵ collega al *sacro*, quindi ai rapporti degli uomini con il sacro (*culto, magia*), e ai rapporti degli uomini tra loro sotto lo sguardo e la garanzia degli dèi (*diritto, amministrazione*), e anche al *potere sovrano* esercitato dal re in conformità con la volontà o il favore degli dèi, e infine, più generalmente, alla *scienza* e all'*intelligenza*, allora inseparabili dalla meditazione e dalla gestione delle cose sacre. Dumézil riconduce quindi a questa funzione il re (che ha però un legame anche con la seconda funzione, della guerra) e la classe sacerdotale, le cui manifestazioni in età storica si possono

Si può osservare che questo 'presente assoluto' trova anche la sua espressione grammaticale in quel modo arcaico indoeuropeo che è l'ingiuntivo, presente sia in Omero che nel R̥gveda, e che si applica particolarmente al tempo del mito; tale è appunto il tempo tipico della poesia arcaica, la quale si assume il compito di rievocarlo e di farlo rivivere ritualmente, rendendolo così nuovamente 'presente'.

¹⁴ Nell'India vedica, la parola magico-religiosa apparteneva chiaramente alla funzione del poeta-sacerdote, ed era un'eredità che risaliva ai 'primi R̥ṣi', i primi poeti-sacerdoti ispirati. Una figura di 'indovino' distinta non risulta nel R̥gveda, e la sua funzione stessa non sembra particolarmente richiesta, sebbene possa probabilmente essere adempiuta dal sacerdote stesso, cui venivano riconosciute doti di veggenza. Quanto al 're di giustizia', è verosimile che il re vedico (*rāja-*) pronunciasse sentenze in virtù della sua sovranità, ma la cosa non viene messa in risalto nel R̥gveda, dove del resto non c'è un concetto di giustizia equivalente a quello greco di Δίκη: c'è invece lo *ṛtám*, 'ciò che è appropriato, adatto', la legge dell'ordine cosmico, e il *vratám*, la 'norma, regola di vita'.

¹⁵ Si veda Dumézil 1958, par. 12.

riconoscere nei brahmani indiani, nei druidi celtici o nei colleghi sacerdotali romani. Non mette in risalto la figura del poeta, che pure, come sosteneva giustamente Campanile, doveva essere il principale preservatore dell'ideologia indoeuropea. In ambito vedico, come già notato, poeta e sacerdote fanno tutt'uno, perciò l'appartenenza del poeta alla prima funzione è implicita; nella cultura greca il problema si pone diversamente, ma se seguiamo la teoria di Detienne, possiamo vedere come anche il poeta fosse in rapporto essenziale con il sacro in quanto portatore di una parola magico-religiosa, e, si potrebbe aggiungere, in quanto ispirato dagli dèi. Nella cultura arcaica, il poeta è un intermediario tra umano e divino, e la poesia è un dono della divinità: Esiodo la definisce Μουσάων ἱερὴ δόσις 'sacro dono delle Muse'¹⁶, e fa apparire l'aedo come il Μουσάων θεράπων 'servitore delle Muse'¹⁷, in modo analogo a un sacerdote, mentre Pindaro si definiva προφήτης Μουσῶν 'profeta (interprete) delle Muse'.

Si tratta di un rapporto con il sacro che si è specializzato nella relazione con le Muse (ma anche con Apollo), nella misura in cui l'aedo si è specializzato nel canto celebrativo, il cui valore sacro sta nell'argomento stesso del canto (in particolare nella poesia innica e teogonica), in cui si inserisce anche la tematica della giustizia e dell'ordine sociale e cosmico che è caratteristica della prima funzione. Il poeta, nella tripartizione sociale indoeuropea, si porrebbe quindi appieno nella prima funzione, anzi come il sostegno ideologico della

¹⁶ Esiodo, *Theog.* 93.

¹⁷ Esiodo, *Theog.* 100.

sovranità che appartiene a tale funzione, oltre che dell'aristocrazia guerriera che appartiene alla seconda funzione.

Continuando a ragionare in termini duméziliani, quello che sembra caratterizzare la cultura greca è proprio la specializzazione in seno alla prima funzione, tra sacerdoti (ἱερεῖς), indovini (μόνταις) e poeti (ᾠοδοί), laddove nel mondo vedico sembra esservi solo il poeta-sacerdote veggente¹⁸ (denominato variamente *kavi-*, *ḥṣi-*, *vīpra-* o *kārú-*, con sfumature diverse), e nel mondo romano arcaico potremmo avere un poeta-indovino, il *vates*, accanto al sacerdote.

Eppure possiamo vedere all'interno di questa specializzazione una coscienza di una contiguità e un'analogia della poesia con la funzione sacerdotale e la mantica, come abbiamo visto nelle precedenti citazioni di Esiodo e di Pindaro (e come approfondiremo in seguito), tanto che vi è chi ha sostenuto un'originaria unità del poeta e del veggente, come Dodds¹⁹, il quale osserva come “several Indo-European languages have a common term for ‘poet’ and ‘seer’ (Latin *vates*, Irish *fili*, Icelandic *thulr*)”, e aggiunge la citazione dai Chadwick²⁰: “It is clear that throughout the ancient languages of northern Europe the ideas of poetry, eloquence, information (especially antiquarian learning) and prophecy are intimately connected”.

¹⁸ Ma vedi il prossimo paragrafo, a proposito della possibilità di un cantore epico laico già in età vedica.

¹⁹ Vedi Dodds 1957, p. 100, n.118.

²⁰ Chadwick 1940, p.637.

Questa unità di poesia e veggenza o mantica può essere interpretata almeno in tre modi: concependo la veggenza del poeta come facoltà autonoma, simile al potere di visione dello sciamano (figura che può ben essere assimilabile al poeta-profeta), oppure come un'ispirazione degli spiriti o degli dèi (anch'essa presente nello sciamanesimo, e riconoscibile nelle invocazioni omeriche alla Musa²¹: si tratta di un'ispirazione che implica informazione) e infine come un vero e proprio invasamento estatico o possessione. Secondo Durante²² questa è la concezione originaria della condizione della creazione poetica; infatti, dopo aver citato le affermazioni dello *Ione* platonico a proposito della possessione divina del poeta, osserva: “Quali ne siano le fonti immediate, la teoria che interpreta, in quella tensione intellettuale ed emotiva che è connaturale alla creazione del poeta, uno stato di invasamento della stessa natura del furore profetico, riproduce certamente credenze antichissime e comuni ad altri ambienti indoeuropei. Vedico *f̥si-* è corradicale all'arm. *her-* ‘ira’, al lit. *aršùs* ‘violento’ e al ted. *rasen* allo stesso modo che *vípra-*, parimenti ‘poeta’ e ‘profeta’, sta al verbo *vip-* *véplate* ‘vibra’; e non v'ha dubbio che *μάντις* sia da ricondurre direttamente a *μαίνομαι*, come mostrano il vocalismo radicale e, d'altra parte, i termini corradicali vedici *múni-* e *manyú-*, in cui c'è palese riferimento alla violenza dell'ispirazione poetica. Identico, come è noto, è il caso di *vates*, che sta in rapporto con l'ant. nord. *óðr* ‘moto dell'intelletto, eccitazione’ e

²¹ Come vedremo, anche nella cultura vedica è presente la richiesta di ispirazione agli dèi, benché in forme piuttosto diverse da quelle omeriche.

²² Durante 1976, p. 167 e sgg.

‘poesia’ nonché col nome di Odino, ipostasi dell’eccitazione spirituale (*Wodan, id est furor*, Adamo di Brema; cfr. ted. *Wut*) e dio dei poeti.”

Tirando le fila, queste interpretazioni dell’antica cultura poetica indoeuropea non appaiono contraddittorie, ma complementari. Riunendole in un unico quadro, è possibile definire una figura di poeta indoeuropeo come un poeta-veggente, che detiene una particolare relazione con divinità ispiratrici, e che poteva anche adempiere a funzioni mantiche e sacerdotali; egli era il professionista della parola, una parola che si distingueva certo per la forma versificata, ritmata e cantata (elemento fondamentale per attribuirgli la qualifica di poeta), che trattava del mito, di dèi e di eroi dal punto di vista del contenuto: dotata di un potere magico-religioso, era parola efficace portatrice di una verità sacra. Questa verità poteva anche assumere un valore etico, mostrando dei modelli comportamentali, in particolare per il sovrano e per l’aristocrazia guerriera, al servizio della quale operava il poeta, uomo della prima funzione duméziliana, preservatore della tradizione, del diritto consuetudinario, e dell’ideologia che sosteneva la struttura sociale.

Una simile figura può essere confrontata con lo sciamano centro-asiatico o siberiano, che è anche il detentore delle tradizioni del proprio popolo, poeta e veggente. Anche l’archetipo del ‘poeta’ indoeuropeo può essere stato un estatico, dedito alla ricerca dell’ispirazione, e all’uso magico e rituale della parola; tuttavia, mentre la società sciamanica tipica è priva di articolazioni interne,

addirittura ‘acefala’, la società indoeuropea ha conosciuto lo specializzarsi di una classe privilegiata di guerrieri e l’affermarsi di un sovrano: in rapporto a questo ordine sociale e della cultura che ne derivava va compresa la specifica evoluzione del poeta indoeuropeo. Una questione che si potrebbe porre è se davvero, come ipotizza Campanile, vi fosse nelle tribù protoindoeuropee un’unica figura che univa in sé sacerdote, indovino-veggente, bardo e giurista, o se dobbiamo pensare ad una specializzazione già in età preistorica. Anche in culture di tipo sciamanico dell’Asia centrale possiamo trovare la presenza di tipi distinti come sciamano, sacerdote sacrificatore, e bardo epico. La realtà del poeta-sacerdote indiano suggerisce l’unità, ma quello che manca a tale figura è la dimensione epica e narrativa, che troviamo in testi post-vedici incarnata in figure di cantori itineranti privi di funzione sacerdotale. Ed appare effettivamente poco probabile una compresenza di narrazione eroica profana e di specializzazione nel culto in una stessa persona. Anche nel mondo celtico, dove Campanile insisteva nel riconoscere le tracce dell’unità²³, troviamo ruoli distinti, come attesta Strabone 4.4.4, dove

²³ Si può citare la sua descrizione del poeta irlandese (*op. cit.*, p. 29): “In veste di ospite riccamente retribuito, dunque, il poeta allietava il suo signore e la sua gente con la copia di racconti e di poesie che fermamente conservava nella sua memoria, celebrava con inni di lode la grandezza del principe e dei suoi antenati (poesia eulogistica), fungeva da apprezzato consigliere in materia giuridica, curava i mali con l’aiuto di formule magiche, praticava incantesimi e, in età precristiana, era certamente l’unico detentore degli elementi verbali che si accompagnavano ad ogni atto di religione.”

E’ quest’ultima affermazione che appare sostanzialmente ipotetica, e difficilmente accettabile. Rimane da chiedersi perché non possano essere esistiti sacerdoti della religione precristiana, accanto ai poeti. Campanile osserva ancora (p.33): “La scissione tra attività poetica e attività sacerdotale — da intendersi nel senso di

menziona tre categorie di specialisti: βάρδοι οὔαταις καὶ δρυΐδαι²⁴; mentre in Irlanda troviamo distinti il *fili* ‘poeta’, il *fáith* ‘veggente,

un’autonoma specializzazione in India e di un totale rivolgimento in Irlanda — si realizza qui in piena età storica, là in età predocumentaria; ma la realtà preistorica da cui prendono le mosse questi diversi sviluppi storici, è esattamente la medesima: un’indifferenziata unità di tutte le attività verbali, che si concretizza nella persona del poeta. Questo quadro, infine, apparirà ulteriormente convalidato, se consideriamo, per esempio, che ugualmente in versi sono gli incunaboli della religione avestica, così come la prima testimonianza di quella germanica è data dai *carmina antiqua* di cui parla Tacito nel secondo capitolo della *Germania*.” Ma la forma versificata dei testi religiosi non pare un argomento sufficiente per sostenere che potesse esistere un solo specialista capace di comporre in tale forma. Nella Grecia antica, il προφήτης della Pizia rendeva il responso oracolare in esametri, senza per questo essere aedo o rapsodo.

²⁴ Strabone specifica che i bardi sono ὕμνηται καὶ ποιηταί, quindi poeti autori di inni eulogistici; la seconda categoria (su cui torneremo a proposito del *vates* latino) è definita invece da un ruolo di sacrificatori e dallo studio della natura: ἱεροποιοὶ καὶ φυσιολόγοι; i druidi infine sono particolarmente dediti alla filosofia etica (τὴν ἠθικὴν φιλοσοφίαν ἀσκοῦσι), ed hanno perciò il ruolo di giudici. Diodoro (V.31.3) ci conferma la presenza di tre categorie, delle quali offre una descrizione più ampia, spiegando che i bardi cantano con strumenti simili a lire, celebrando alcuni e vituperando altri, mentre i druidi erano φιλόσοφοι e θεολόγοι; la terza categoria è definita col greco μάντις, infatti la sua funzione è quella di predire il futuro per mezzo dell’osservazione degli uccelli (διὰ τῆς οἰωνοσκοπίας) e delle vittime sacrificali (διὰ τῆς τῶν ἱερείων θυσίας).

Abbiamo infine la testimonianza di Ammiano (XV.9.1), che analogamente a Strabone menziona bardi, ‘euhages’ e druidi, i primi dediti al cantare con l’accompagnamento di lira le imprese degli uomini illustri in ‘versi eroici’ (*Bardi quidem fortia virorum illustrium facta, heroicis composita versibus, cum dulcibus lyrae modulis cantitarunt*), i secondi (il cui nome è forse un errore di lettura) impegnati nello scrutare e rivelare le realtà naturali (*Euhages vero scrutantes seriem et sublimia naturae pandere conabantur*), mentre i druidi, riuniti in sodalizi, si dedicano allo studio di cose occulte e profonde, relative, sembra suggerire il testo, in particolare modo alla natura e al destino dell’anima (*quaestionibus occultarum rerum altarumque erecti sunt, et despectantes humana, pronuntiarunt animas immortales*). Sulla base di queste testimonianze che presentano alcune differenze, ma non necessariamente contraddizioni, avremmo quindi nel mondo celtico (al quale in generale si riferiscono i tre autori), tra gli uomini distinti per qualità intellettuali, i bardi epici, evidentemente con la funzione di celebrare l’aristocrazia guerriera, in secondo luogo dei sacerdoti-indovini detentori di una sapienza sui segreti della natura (che potrebbe verosimilmente includere la medicina), e in terzo luogo i più noti druidi, i soli di cui parli Cesare, che appaiono come detentori di una sapienza

profeta' (che però può anche essere un *fili*²⁵), il druido (emarginato fino a scomparire in età cristiana) e il *bard* 'bardo, cantore' (privo di istruzione formale).

E' possibile quindi che una certa suddivisione tra gli uomini della prima funzione, tra i detentori della parola, appartenesse già alle forme più arcaiche di società indoeuropea. Perciò, parlando di 'poeta indoeuropeo' nell'analisi delle singole tradizioni, non si intenderà necessariamente una figura unica che riuniva in sé tutti gli ambiti culturali sopra menzionati, ma anche più figure specializzate in ambiti specifici, accomunate dalla pratica della composizione in versi; e si cercherà di fare ulteriore chiarezza, sulla base di studi più approfonditi, su quale potesse essere la situazione originaria, e se vi siano da fare particolari distinzioni tra Indoeuropei orientali ed occidentali.

§2. *Il poeta-sacerdote nel R̥gveda*

La *R̥gvedasamhitā* ('raccolta delle strofe della sapienza'), insieme di inni rivolti alle varie divinità, prevalentemente per un contesto liturgico, è il più antico testo della tradizione vedica e della letteratura indiana, datato generalmente nella seconda metà del II millennio a.C.

arcana, escatologica e teologica, ma anche etica, che giustifica la loro funzione giudiziaria.

²⁵ Secondo alcuni studiosi, il *fili* in origine avrebbe avuto funzione essenzialmente mantica, e il suo nome appare imparentato con il gallese *gweled* 'vedere' e potrebbe aver avuto il significato di 'veggente'. Vedi Chadwick 1940, *The Growth of Literature*, I, p.469 e sg., e 602-615. Secondo questi autori il *fili* corrisponde al *vates* gallico, benché in età storica appaia principalmente un poeta esperto di antiquaria, dedito anche alla recitazione di storie eroiche.

La lingua in cui è composto (in modo rigorosamente orale) è una lingua indoeuropea del gruppo *satəm* (in questo differenziandosi dal greco e dal latino), detta ‘vedico’, che si evolverà più tardi nel sanscrito classico. Tale lingua rivela una notevole affinità con l’antico iranico dell’Avesta, con il quale condivide la definizione di lingua ‘aria’, dato che entrambi i popoli definivano sé stessi *árya-*. Ma è possibile riconoscere, come già accennato, tratti simili anche con il greco e l’armeno, che hanno portato studiosi come Porzig e Durante a ipotizzare una particolare solidarietà culturale greco-aria²⁶ prima delle migrazioni del III millennio a.C.

In particolare, Durante giunge ad osservare che “il lessico greco presenta affinità con vari ambienti monoglottici, ma solo le concordanze con l’ario interessano la sfera letteraria.”²⁷ Paragonando la situazione dell’Italia medievale, dove era nella lingua letteraria che si manifestavano le influenze lessicali e stilistiche del francese e del provenzale, ne conclude che la cultura poetica greca sembra essere stata influenzata dalla cultura aria, tanto più che “entro molte delle isoglosse registrate le voci greche risultano non solo circoscritte al linguaggio letterario, ma anche pienamente isolate entro il sistema, non altrettanto invece le corrispondenze arie [...] Non sarebbe una conclusione inverosimile, perché, in un periodo che non doveva essere

²⁶ Dal punto di vista fonetico, si può per esempio notare il trattamento della nasale sonante, che diviene *a-* in sede anteconsonantica sia nelle lingue arie che in greco; sul piano della morfologia verbale, abbiamo la particella deittica *-i* nel paradigma del presente, e l’aumento per i verbi storici. Quanto al lessico, abbiamo un certo numero di isoglosse, come ἡδονή, aind. *svádana-*; καινός, aind. *kanyá-*; πέλεκυς, aind. *paraśu-*; χίλιοι, aind. *sahásra-*; ἄμβροτος, aind. *amṛta-*.

²⁷ Durante 1976, p. 45. A proposito delle isoglosse ‘poetiche’, vedi pp. 40-42.

lontano dalla fase dei rapporti con i parlanti greco, l'ethnos ario ha manifestato la sua capacità d'irradiazione culturale anche in altra direzione, nei primi prestiti alle lingue ugrofinniche, che difficilmente sono più recenti del III millennio".²⁸

Tale prestigio della cultura poetica aria appare certamente comprensibile, vista l'antichità delle sue attestazioni nel Ṛgveda, attestazioni che già rivelano una lunga tradizione ed un'arte raffinata.

Oltre ai fatti lessicali, Durante nota anche un *trait d'union* formale fra le tradizioni poetiche greca ed aria, ovvero la tecnica dell'isosillabismo ed il calcolo delle quantità sillabiche, nonché un'analogia nel genere tipico della poesia elevata: l'esaltazione del dio e delle sue imprese, in altri termini l'inno religioso; questo genere apparirebbe ignoto o almeno privo di particolare favore presso gli Indoeuropei occidentali, presso i quali non la celebrazione degli dèi, ma l'encomio degli eroi avrebbe avuto la preminenza.²⁹

Eppure oltre a questa poesia innica, che trova la sua manifestazione storica nel Ṛgveda e negli inni omerici, ci potrebbe essere stata una poesia celebrativa analoga a quella 'occidentale', designata dal greco κλέα ἀνδρῶν, che troviamo significativamente a proposito del canto di Achille in *Il.* IX.189; un'espressione analoga in antico indiano è *narāṃ śāṃsa-* 'elogio di eroi (o di uomini)' (che troviamo già in *RV* II.34.6), che ha dato poi il composto *nārāśāṃsa-* e l'aggettivo derivato

²⁸ *ibidem.*, p. 45 e sg.

²⁹ Vedi *ibidem.*, p. 67 e sgg.

nārāśamsá-, soprattutto nella forma femminile *nārāśamsī-*, dipendente dal nome *gāthā-*.³⁰

Ora, il secondo elemento *śamsa-* è ricondotto da Durante alla forma protoindoeuropea * k'omso-, da cui sarebbe derivato anche il greco κῶμος, che originariamente non avrebbe indicato il corteo festoso che esce dal simposio, ma la 'celebrazione di imprese o persone egregie'³¹. Nell'attestazione più antica del termine infatti (*Hymn. in Herm.*, 481), κῶμος è qualificato come 'amante della gloria' (φιλοκυδής). Esso forma un tutto integrale con l'epinicio pindarico (*O. IV.9*), e in Pindaro il verbo κωμάζω significa 'celebrare', sia il vincitore che il suo trionfo. La conferma decisiva sarebbe data dal composto attico ἐγκώμιον, che indica un'eulogia in prosa o in versi, o più specificamente la celebrazione della vittoria di un'atleta.

³⁰ Il termine *gāthā-* è così spiegato nel dizionario di Monier-Williams: "m. a song, RV. i, 167, 6 & ix, 11, 4; SV.; (*gāthā*), f. id., RV.; a verse, stanza (especially one which is neither Ṛic, nor Sāman, nor Yajus, a verse not belonging to the Vedas, but to the epic poetry of legends or Ākhyānas [...]), AV.; TS.; TBr.; Śbr. &c."

Questo significa che il termine indicava una poesia profana a carattere narrativo ed eventualmente celebrativo, che può rappresentare effettivamente la forma epica della produzione orale dell'India vedica: secondo Durante equivale al greco ᾠοιδή. Si trattava di una poesia con metri distinti da quelli vedici, che richiedeva quindi una formazione diversa da quella del poeta-sacerdote: avremmo qui una prova dell'esistenza già in età vedica di una cultura poetica parallela e distinta, e quindi di una distinzione tra due diverse figure di poeti, una dedita agli inni sacri, l'altra al canto narrativo.

E' singolare che nell'Avesta le *Gāthā* siano le strofe degli inni attribuiti a Zarathustra, di una poesia quindi eminentemente sacra, ma certo di carattere diverso da quella vedica; d'altronde, anche in India furono chiamate *gāthā-* le strofe metriche dei Sūtra buddhisti. Inoltre, viene designato dallo stesso nome il metro detto *āryā-*, come se indicasse la forma poetica principale ereditata dai tempi dell'unità indoiranica.

³¹ Durante 1976, p. 53.

Tutto ciò indicherebbe la realtà di una poesia encomiastica laica già presente nell'età dei rapporti greco-ari; in ambito indiano, tale poesia ha chiare attestazioni nell'età postvedica, nelle iscrizioni celebrative dei sovrani, e può essere all'origine della grande produzione epica del Mahābhārata e del Rāmāyaṇa. Essa doveva essere affidata a poeti laici, ben distinti dai poeti-sacerdoti autori del Ṛgveda (vedi n.28), che celebravano i loro patroni essenzialmente dal punto di vista della generosità nel ricompensare il sacrificio, con inni specifici detti *dānāstuti*- ('lode del dono').³²

Eppure l'unica poesia che è rimasta dell'epoca vedica è appunto quella religiosa, laddove la poesia greca più antica rimastaci è quella epica; Durante³³ ne conclude che due diverse aristocrazie conferirono un'impronta indelebile alle letterature, e più generalmente alle culture ariane e greca: nel mondo ariano (quindi Iran compreso) un'aristocrazia religiosa, in Grecia un'aristocrazia guerriera.

Questa conclusione ha certamente il suo fondamento, ma andrebbe precisata: la preminenza della classe sacerdotale in India andrebbe considerata più ideologica che sociale, dato che certamente il dominio apparteneva ai principi guerrieri e non ai sacerdoti stessi, che erano invece al servizio dell'aristocrazia guerriera e dipendevano da essa economicamente. Quello che permise alla letteratura vedica di

³² Durante (p. 54 e sg.) osserva anche un'interessante compresenza di poeta-sacerdote e poeta laico all'interno dell'Aśvamedha, il sacrificio del cavallo che veniva praticato esclusivamente dal re: in esso si susseguivano canti elogiativi accompagnati dalla *vīṇā*, una sorta di liuto. E mentre il cantore brahmano elogia la liberalità del re, l'esponente della casta guerriera o regale (*rājanya*) canta le sue imprese eroiche.

³³ *Ibidem*, p. 71 e sg.

conservarsi fu certo la forte autocoscienza dei poeti-sacerdoti, la loro continuità ereditaria, ed il prestigio religioso e culturale che seppero imporre e mantenere nella società indiana, seppure incontrando varie opposizioni nel corso della storia, spesso proprio da parte di esponenti della casta regale.

La situazione sociale appare quindi per certi aspetti quella ritenuta tipica delle varie società indoeuropee, con la divisione tra guerrieri, che detengono il dominio, sacerdoti e popolo, costituito essenzialmente di artigiani e pastori. Ma quello che differenzia la civiltà indiana (e analogamente quella iranica) è appunto lo *status* particolare del sacerdote, che non è solo un addetto al culto, ma anche in grado eminente poeta, nonché principale ideologo e produttore di forme culturali. Questo implica che il suo ruolo non sia solamente quello additato da Campanile, di fungere da sostegno dell'ideologia dell'aristocrazia guerriera (ruolo che poteva avere più specificamente il cantore laico), ma anche di creatore e preservatore di un'ideologia autonoma, a carattere religioso, che pur riguardando tutta la società – al cui benessere è comunque consacrato il sacerdote – appare fortemente autoreferenziale.

Tale ideologia è coltivata all'interno di illustri famiglie di poeti-sacerdoti che si tramandano la loro funzione e le loro conoscenze di generazione in generazione, facendo riferimento a figure semimitiche di capostipiti, che appaiono in certi casi come antenati dell'intera stirpe aria (come il progenitore Manu, che figura come il primo sacrificatore). Il centro di questa ideologia è costituito dal sacrificio

(*yajñá*-³⁴), all'interno del quale si situa l'inno (che porta vari nomi, di cui il più 'tecnico' è quello di *sūktá*-), che è al contempo lode del dio e preghiera (la parte di richiesta di benefici si pone di norma alla fine della composizione). La parola così espressa può essere giustamente definita magico-religiosa, perché efficace, divinamente ispirata (o comunque espressione di veggenza), privilegio di una determinata categoria socio-religiosa, caratterizzata da un contenuto e da un contesto sacro. E' però degno di nota che la distinzione tra sacro e profano non si trovi espressa nel linguaggio del R̥gveda, fatto che si può spiegare in due modi forse conciliabili: da un lato la vita e la cultura del poeta-sacerdote era così immersa nel sacro da non poter concepire il sacro stesso come una qualità a sé stante³⁵; d'altro lato, la religione vedica era priva di templi e di oggetti sacri permanenti, dato che il sacrificio veniva compiuto in un terreno consacrato per l'occasione, con strumenti consacrati per l'occasione: tutto ciò impediva il formarsi di un concetto di sacralità inerente e permanente. La parola del poeta-sacerdote non era quindi definita 'sacra', ma 'veridica' (*satyá*-) oppure era detta *ṛtá*-, ovvero 'appropriata, conforme all'Ordine cosmico, espressione di tale Ordine o Verità'.³⁶

³⁴ Dalla radice *yaj*- 'venerare con offerte sacrificali', di cui si sono trovati termini imparentati in greco: ἄζομαι 'rispettare, venerare, avere sacro timore' (secondo Durante 1976, p. 44, di uso esclusivamente poetico), ἄγνός 'puro, venerando' (prevalentemente poetico), ἄγιος 'sacro, santo' (indicante originariamente cose che erano oggetto di consacrazione rituale).

³⁵ Considerazioni analoghe hanno portato A. Di Nola a riconoscere l'assenza di un vero concetto di 'religione' in culture integralmente religiose come quella ebraica, mentre tale concetto si sarebbe sviluppato in Occidente con il sorgere del laicismo.

³⁶ Queste due designazioni ricordano due attributi della parola del poeta nella Grecia arcaica, per es. in Pindaro, ἀληθῆς e δίκαιος. Nonostante infatti la Δίκη greca

Essa era la Parola in sé (*vāc-*), che secondo I.164.45 è divisa in quattro parti: una è quella usata comunemente dagli uomini, le altre tre sono nascoste, note solo ai brahmani ispirati (*manīṣīṇah*).

C'è quindi una distinzione tra parola manifesta, ordinaria, e parola segreta, che può essere identificata come la vera parola magico-religiosa, i cui detentori sono i poeti-sacerdoti iniziati a tale sapienza. E' un orientamento esoterico caratteristico del Ṛgveda, che si realizza anche nella distinzione tra saggio o 'dotato di visione' (*dhīra-*) e stolto o ignorante (*pāka-*)³⁷, dove il secondo termine è usato dal poeta per definire sé stesso in I.164.21, nell'espressione 'quel saggio in me ignorante è entrato' (*sá mā dhīraḥ pākam... viveśa*), dove il saggio è il 'pastore del mondo', ovvero il dio supremo, forse da identificare con il dio celeste Varuṇa. Questa immagine dell'entrata del dio (in particolare di Soma, il dio della sacra bevanda ispiratrice) si incontra più volte negli inni vedici, mostrando una sorta di possessione o 'incorporazione'³⁸ della divinità simile a quella che avviene in varie

contenga in sé un'idea di giustizia sostanzialmente estranea all'idea vedica di Ṛta, è noto che il valore arcaico di tale termine implicava un'idea di ordine cosmico da non infrangere, come in Parmenide o in Pindaro. Simili comparazioni ci mostrano come appaia tipica della cultura indoeuropea la centralità della Verità e dell'Ordine come principi etici ed ontologici. Il poeta tradizionale è portavoce di questi due principi, è colui che li esprime e li preserva, in modo particolare, se ha funzione sacerdotale come quello vedico.

³⁷ Vedi in proposito l'articolo di R. Lazzeroni *Autonomia del poeta e poetica indoeuropea*.

³⁸ La differenza sta nel fatto che la possessione implica la totale passività del soggetto posseduto, che diviene, come la Pizia, mero portavoce del dio. Dal punto di vista psicologico rappresenta uno stato di *trance* profonda, priva di controllo cosciente. Secondo Eliade (nella sua monografia *Le chamanisme*), lo sciamanesimo non è caratterizzato dalla possessione, che è un fenomeno universalmente diffuso anche al di là dei suoi confini, perché lo sciamano è piuttosto padrone dei suoi spiriti ausiliari, invece che esserne posseduto: se c'è qualcosa di simile nello

culture primitive in relazione agli spiriti, e che si colloca all'interno di un'idea di *iniziazione* fortemente presente nella concezione vedica del poeta-sacerdote. Infatti egli deve acquisire il suo *status*, che non appare semplicemente ereditario: il privilegio della parola sacra ed efficace richiede una nuova nascita che renda veri *ṛṣi*-³⁹. Un esempio di tale rinascita si ha in VIII.6.10, dove il poeta afferma:

‘Io invero mi sono impadronito dell'intuizione (o sapienza) dello Ṛta (proveniente) dal padre. Io come il sole sono (ri)nato.’
(*ahám id dhī pituṣ pári medhām ṛtasya jagrābha / ahám sūrya ivājan*).

Vediamo come ereditarietà e acquisizione personale si uniscono: il poeta eredita dal padre la veggenza o sapienza (concernente il sacro Ordine cosmico) che lo rende degno della sua funzione, ma per renderla attiva deve impadronirsene personalmente, vivendo una rinascita iniziatica indicata con una metafora luminosa, per alludere evidentemente ad un'illuminazione interiore.

Altrove la condizione di Ṛṣi è un dono divino, come in VII.88.4, dove si dice che Varuṇa ha reso Vasiṣṭha (il capostipite di un'illustre stirpe brahmanica) un Ṛṣi e un lodatore
(*vásiṣṭham ha váruṇo... ṛṣim cakāra... stotāram*).

Esiste anche l'epiteto *ṛṣikṛt-*, che è stato tradotto ‘che rende un Ṛṣi’ (composto dalla radice *kr-* ‘fare, creare’), con due attestazioni, una

sciamanesimo, bisognerebbe parlare di ‘incorporazione’, ovvero di assunzione del potere dello spirito dentro di sé.

³⁹ Il termine *ṛṣi-* indica una qualità spirituale, un'eccellenza particolare all'interno della categoria dei poeti-sacerdoti. Con tale termine sono stati indicati gli autori a cui sono attribuiti gli inni vedici, inoltre esso è stato usato dalla tradizione indiana per designare i saggi ispirati e veggenti anche al di fuori dell'ambito del Ṛgveda.

riferita a Soma, ed una ad Agni, il dio del fuoco sacrificale, particolarmente invocato per offrire ispirazione, spesso concepito come principio universale di luce e di conoscenza.

Numerosi sono i termini che designano il poeta-sacerdote, ognuno con una diversa sfumatura, e non tutti equivalenti. Il termine *ṛṣi-* (vedi anche n.39) indica l'efficace intermediario tra uomini e dèi per mezzo del sacrificio e degli inni, particolarmente legato al rito del soma, a cui potrebbe ricondursi l'etimologia del termine, dalla radice verbale *ṛṣ-* 'far scorrere', che può riferirsi al liquido spremuto dalla pianta di soma, ma anche all' 'effondere' lodi e preghiere. Un'altra possibilità è richiamarsi ad un'altra accezione della stessa radice indoeuropea (*eres-* / *əres-* / *ṛs-*) nel senso di 'agitare, rendere furente', che ritroviamo nel vedico stesso *irasya-* 'avere odio o ira', nel ted. *rasen* 'smaniare', nel lituano *aršùs* 'violento, acceso'. Si alluderebbe quindi allo stato estatico proprio del *ṛṣi-*⁴⁰, cosa che potrebbe avvicinare la figura ad una fenomenologia sciamanica, la quale d'altronde ben si adatta anche alle altre sue caratteristiche (come l'assunzione di una pianta psicotropa, la funzione di intermediario con gli dèi, la veggenza, la creazione di inni ispirati).

Abbiamo poi *kaví-*, che in età postvedica è divenuto il termine privilegiato per indicare il poeta, ma che nel R̥gveda indica piuttosto colui che è dotato di sapienza e visione delle cose segrete, dalla radice

⁴⁰ E' interessante notare come anche per il termine ebraico per 'profeta', *nābī*, si sia proposta un'etimologia relativa all' 'essere furioso' (Scerba, *Dizionario ebraico-caldaico*, Firenze 1912).

indoeuropea *keu- ‘percepire’. I *kavi-* conoscono i ‘nomi segreti’, che concernono l’essenza delle cose, in una cultura in cui il nome coincide con la realtà designata. Essi custodiscono la *manīṣā-* ‘pensiero ispirato’, che è anche lo strumento con il quale misurano il sacrificio.

Significativo è anche il termine *vīpra-*, che deriva dalla radice *vip-* ‘vibrare, tremare’, ed è stato interpretato in due sensi: come tremito del pensiero, quindi nel senso dell’estasi e dell’ispirazione, e come tremito della parola, nel senso del discorso vibrante e dell’eloquenza. Ma pur essendo forte il legame di tale termine con la parola sacra, appare più convincente il primo significato, che ci riporta alla fenomenologia sciamanica, riconoscibile in particolare in X.97.6, dove il *vīpra-* riceve, in relazione alle erbe medicinali, gli appellativi di *bhiṣaj-* ‘guaritore, medico’, *rakṣohán-* ‘uccisore di demoni’, *amīvacātana-* ‘che allontana malattie o spiriti tormentatori’.

Oltre a questi epiteti, troviamo però termini che alludono semplicemente ad una figura di cantore: uno è quello che abbiamo già citato accanto a *ṣi-* in VII.88.4, ovvero *stotṛ-* ‘lodatore’, a cui possiamo accostare *grṇát-*, participio del verbo *gṛ-* ‘invocare, annunciare, lodare’, e *ṛkvá-* ‘cantore, lodatore’, dalla radice *ṛc-* che come verbo vale ‘lodare’, come sostantivo indica la strofa in lode del dio propria degli inni del Ṛgveda.

Affine, ma degno di un discorso a parte, è il termine *kārú-* ‘cantore, celebratore’, dalla radice *2.kṛ-*, tradotta dal dizionario di Monier-

Williams ‘to make mention of, praise, speak highly of (gen.)’, che ha dato anche *kīrti-* ‘gloria’.⁴¹

Per tale sostantivo è stata proposta la corrispondenza con il greco dorico κῆρυξ, ionico-attico κῆρυξ ‘araldo’, la cui differenza rispetto al vedico sta nell’accento e nell’ampliamento della gutturale; la prossimità semantica è forte, all’interno della nozione dell’annunciare, proclamare, diffondere la fama. Solo che in greco sta a designare una specializzazione caratteristica, che non trova attestazioni nella cultura vedica; si può tuttavia notare un particolare interessante nel fatto che il termine vedico *kārá-*, connesso con la stessa radice, traducibile genericamente ‘canto’, sembra significare in particolare ‘canto di guerra o di vittoria’, riportando quindi alla sfera bellica che ben si adatta al κῆρυξ greco.

Questa presenza di epiteti relativi alla sfera del canto e della lode mostra quanto fosse importante l’aspetto verbale e poetico dell’attività di tale figura per altri versi fortemente sacerdotale. L’attitudine essenziale di lode degli dèi può essere vista come il corrispondente religioso della lode tipica del poeta al servizio dell’aristocrazia guerriera, e ciò appare tanto più evidente per l’identità di epiteti tra una figura come Indra⁴², il dio-guerriero, e i patroni aristocratici; bisogna però osservare che spesso le qualità lodate sono quelle del

⁴¹ La stessa radice indoeuropea ha dato ad esempio l’anglosassone *hróðor*, *hréd* ‘gloria’, l’antico altotedesco (*h*)*ruom-* ‘gloria, elogio, onore’ (tedesco moderno *Ruhm*). (vedi Boisacq 1950, alla voce κῆρυξ, e Pokorny 1959-1969).

⁴² Si pensi anche allo stile epico-celebrativo dell’*incipit* dell’inno I.32, che è stato definito un ‘epillio’: ‘le imprese eroiche di Indra voglio ora proclamare’ (*indrásya nú viryāṇi pravocam*).

R̥ṣi, per divinità come Agni, l'oblatores degli dèi, o Bṛhaspati, il Purohita (sacerdote principale di un principe) degli dèi, ma anche per lo stesso Indra, definito in un verso (V.29.1cd) il *ṛ̥ṣi-* dei Marut, la schiera divina che lo accompagna e lo celebra in qualità di cantori. Questo mostra quell'autoreferenzialità dell'ideologia dei poeti-sacerdoti a cui avevamo accennato, e la centralità ed il prestigio che la figura del R̥ṣi possedeva nella cultura vedica.

Quanto alla Parola della poesia vedica, essa è stata creata dai primi R̥ṣi, secondo X.71, dove si afferma che essi rivelarono quanto di meglio era nascosto in loro, e crearono la parola con la mente (*dhīrā mānasā vācam akrata*) con un processo di affinamento (*sāktum iva tītaiinā punānto* 'come la farina grossa con il setaccio purificando'). Nella str.3 dello stesso inno si dice però che la Parola fu trovata 'nei R̥ṣi penetrata' (*ṛ̥ṣiṣu prāviṣṭhām*), come se provenisse dall'esterno, da un'origine divina.

Secondo X.125, l'inno specificamente dedicato a Vāc, dove la Parola parla in prima persona, essa è un'entità cosmica generata dal Padre divino nelle Acque primordiali. Essa proclama, nelle varie strofe dell'inno, i diversi poteri che la caratterizzano; tra questi, essa ha quello che potremmo definire un potere iniziatico, per il fatto che trasforma in R̥ṣi colui che essa ama:

yám kāmáye tám-tam ugrám kṛnomi tám brahmāṇam tám ṛṣim tám su medhám ‘Colui che amo sempre lo rendo potente, lo (rendo) un Brahmàn⁴³, lo (rendo) un Ṛṣi, lo (rendo) dotato di buona saggezza.’

Il fatto che il Ṛṣi sia reso tale dalla Parola mostra quanto sia importante la sua relazione con essa, che appare qui come una divinità che, per una speciale elezione, lo inizia ai suoi misteri, conferendogli così potenza e sapienza.

D’altra parte, il concetto di ispirazione divina non è affatto estraneo al Ṛgveda, che lo esprime in numerose invocazioni alle divinità affinché ‘promuovano, stimolino, animino, gonfino, infondano’ (verbi *av-*, *hi-*, *pra-cud-*, *jinv-*, *pinv-*, *api-vat-*) le ‘visioni’ (*dhíyah*, *dhítayah*) o i ‘pensieri’ (*mánmāni*) oppure il *bráhman-* (vedi n.43). In certi casi si usano immagini di apertura: in I.105.15 Varuṇa, il dio celeste onnisciente, ‘apre nel cuore il pensiero’ (*vy úrṇoti hṛdā matim*).

O ancora, in IV.11.2ab:

ví śāhy agne grṇaté manīṣām khám vépasā tuvijāta stāvānaḥ

‘Libera, o Agni, al cantore di lodi il pensiero ispirato, come un canale, con l’estasi (o tremito), o nato potente, essendo lodato’.

Agni è infatti una divinità ispiratrice, per la sua natura luminosa, ma anche Indra è spesso invocato per l’ispirazione, forse in quanto è concepito come un compagno e un patrono dei poeti-sacerdoti.

Un gruppo di divinità legate all’ispirazione sono le divinità del mattino, ovvero Uṣas, l’Aurora, Vāyu, il vento, e gli Ásvin, i due

⁴³ Il *brahmán-* è il sacerdote più eminente, incaricato di fare da supervisore al sacrificio per scongiurare gli eventuali errori. Il suo nome deriva dal termine *bráhman-*, che sembra indicare il potere spirituale, in particolare della parola sacra, e di conseguenza anche la preghiera stessa.

fratelli celesti (paragonabili ai Dioscuri) che vengono invocati all'alba affinché vengano con il loro carro. Il mattino era considerato infatti un momento particolarmente propizio per l'ispirazione e il sorgere delle 'visioni' che avrebbero costituito la materia della composizione poetica. Un'altra divinità che stimola tali visioni è Sarasvatī, dea fluviale, che è stata identificata anche con la Parola, e in età più tarda assumerà i tratti della patrona dell'eloquenza, della sapienza e delle arti.

Il poeta vedico è d'altro lato fortemente cosciente del suo ruolo creativo: l'ispirazione serve a dare la 'visione', lo stimolo iniziale, ma l'inno è poi foggato col cuore e con la mente (*h̥dā taṣṭo mānasā*), usando lo stesso verbo *takṣ-* che si usa per il carpentiere che costruisce un carro; si usa altrimenti la metafora del 'filare' o del 'tessere', paragonando l'inno a una tela, immagine diffusa anche in ambito iranico e greco.

Altrimenti, si descrive la composizione poetica (che rimane puramente orale) come un 'passare al setaccio', un 'filtrare' simile a quello del succo di soma attraverso la pelle di pecora, solo che tale purificazione avviene nel cuore (*h̥d-*), la sede dell'intuizione, della luce interiore, o addirittura di quell'oceano (*samudrā-*) da cui sorge la parola divina.

Inoltre, un poeta può dire di comporre ad esempio 'alla maniera di Kaṇva' (*kaṇvavát-*), ovvero di una determinata famiglia sacerdotale, riferendosi così a una tradizione formale coltivata e preservata al suo interno; in certi casi troviamo riferimenti all'uso di un'antica

preghiera, ma più spesso si insiste sulla novità dell'inno, che proprio in quanto nuovo appare più gradito agli dèi.

Abbiamo anche delle formule fisse che contrassegnano, come una σφραγίς, la fine dell'inno, proprie delle singole stirpi poetiche, ma anche di singoli autori, come la formula *ví vo máde* per alludere al nome dell'autore, Vimada, segno di un'uscita dall'anonimato e di una valorizzazione dell'individualità del poeta; nello stesso senso si può interpretare la cura con cui l'Aṅukramaṇī, l'antico indice del R̥gveda, assegna ai singoli Ṛṣi i vari inni della raccolta. Tale individualità si pone però sempre all'interno di una famiglia sacerdotale, che appare il contesto caratteristico della cultura poetica vedica.

Per riassumere, la figura del poeta-sacerdote vedico si può analizzare in quattro aspetti:

1) la funzione rituale, nella pratica del sacrificio; 2) la creazione e la recitazione poetica, quindi la specializzazione nella Parola; 3) l'ispirazione, la veggenza e la sapienza delle cose segrete e divine; 4) la custodia dello Ṛta, l'ordine cosmico e rituale⁴⁴, del *vratá-*, cioè la norma, in particolare religiosa, e la pratica del *tápas-*, letteralmente 'ardore, calore', l'ascesi che permette di conquistare il Cielo.

⁴⁴ Il rito si armonizza all'ordine cosmico, ma al contempo lo preserva, come in molte concezioni arcaiche, ad esempio assicurando il sorgere quotidiano dell'Aurora. Inoltre il sacerdote, con il suo inno e le sue offerte 'accresce' gli dèi, dà loro potenza, in modo che possano meglio sostenere la loro costante azione cosmogonica a favore del Sat, il mondo ordinato e luminoso, dove scorrono le Acque, il Cielo e la Terra sono separati ma mantenuti in comunicazione dall'*axis mundi* (vedi B. Ogibenin 1973).

Possiamo riconoscere quindi una notevole unità di funzioni e caratteristiche, che fanno di questa figura un sacerdote, un poeta, uno sciamano-veggente, e in senso globale il preservatore dell'Ordine e l'unico intermediario tra umano e divino. Naturalmente queste funzioni non si conciliavano con una poesia narrativa laica, che se esisteva, come abbiamo già notato, doveva essere affidata ad un poeta di differente estrazione. La narrazione nel testo vedico non è del tutto assente, anzi le sue aretalogie divine implicano la menzione delle varie imprese del dio (carattere che accomuna l'inno rigvedico a quello omerico, e che lo differenzia invece da quello semitico, come osserva Durante⁴⁵), ma si tratta appunto di una descrizione allusiva, che tende a spezzare la diacronia del racconto nelle unità isolate delle strofe. Accenni di narrazioni non mitiche si limitano ai riferimenti alla battaglia dei Dieci Re, finalizzati però a mettere in luce il ruolo del Ṛṣi Viśvāmitra nel salvare le sorti del re Sudās invocando l'aiuto degli dèi. E' impossibile quindi pensare che il poeta-sacerdote abbia qualcosa in comune con un cantore epico, la funzione della sua poesia stessa si distanzia da quella epica: non celebrare gli eroi e rallegrare gli uomini che lo ascoltano, ma celebrare e rallegrare gli dèi, ed esprimere alcune verità sacre⁴⁶. Occorre però aggiungere a questo quadro il contesto della competizione poetica, a cui troviamo vari

⁴⁵ Durante 1976, p. 47.

⁴⁶ Insieme alla funzione cultuale, la poesia vedica accoglie infatti in sé una dimensione sapienziale che appare pienamente accessibile solo alla cultura iniziatica dei poeti-sacerdoti, ma che poteva avere un valore anche per i profani almeno nell'enunciazione dei miti cosmogonici, che offrivano una visione delle origini capace di dare fondamento e significato alla civiltà vedica.

accenni nel R̥gveda, e a cui ha dato risalto soprattutto Renou: in certe occasioni i poeti, riuniti in sodalizi, si affrontavano con improvvisazioni di inni, che dovevano essere poi premiati dal principe: abbiamo così qualcosa di simile all'ἄγών aedico o rapsodico greco, uno spirito competitivo che incoraggiava il perfezionamento della tecnica e della forma letteraria.

§3. *L'immagine del poeta greco da Omero a Platone*

Come già osservato, la cultura greca rivela subito, rispetto a quella indiana, un predominio della poesia narrativa a carattere epico. Anche gli stessi inni 'omerici' agli dèi rivelano una dimensione narrativa molto più ampia e compiuta di quella degli inni vedici, segno non solo di un differente gusto letterario, ma soprattutto di una diversa funzione della poesia, che appare finalizzata all'ascolto più che al culto, al piacere del racconto piuttosto che alla rivelazione sapienziale. Una poesia non creata per dei ristretti circoli sacerdotali, ma per un pubblico aristocratico ed anche popolare.

E' vero d'altronde che la figura dell'aedo come ci appare nell'Odissea è una figura di poeta di corte, dunque la sua poesia prevede un destinatario ancora limitato ad un'élite appartenente all'aristocrazia guerriera, aspetto che segna chiaramente i suoi contenuti e la sua struttura ideologica; come abbiamo visto, Campanile vedeva in questo un elemento fondante della poesia indoeuropea. Egli sosteneva anche che il poeta di corte, presente nella società irlandese, non fosse altro che un poeta itinerante che si è temporaneamente stabilizzato presso

un signore⁴⁷. Un parallelo con questa realtà celtica può venire anche da *Od.* XVII.383-6, dove si pone l'ἄοιδός all'interno della categoria dei δημοεργοί, coloro che prestano lavoro pubblico, come l'indovino, il medico ed il falegname. Tutti professionisti che vengono chiamati (κλητοί) in caso di bisogno, quindi anche l'aedo non appare qui come ospite stabile della corte, ma come invitato ad esercitarvi la sua funzione in certe occasioni (e si può supporre che egli la possa esercitare anche altrove). Anche Femio, cantore alla corte di Itaca, non dice che dimorava nella casa di Odisseo, ma che vi si recava costretto dalla forza e dal numero dei proci (XXII.350-4), in occasione dei conviti. Anche Demodoco, il cantore cieco dei Feaci, deve essere chiamato al banchetto, segno che non era ospite del signore Alcinoo (vedi VIII.43). Invece appare chiaramente un uomo di corte l'aedo a cui Agamennone affida la moglie partendo per Troia (III.267-8).

L'aedo era comunque al servizio dell'aristocrazia: questo servizio si realizzava nella celebrazione delle azioni eroiche (ἱ κλέα ἀνδρῶν) degli antichi principi-guerrieri, che potevano essere specialmente gli antenati del patrono, nel rallegrare (ἡ τέρπειν, vedi ad esempio *Od.* VIII.45) e forse anche nell'istruire.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la celebrazione degli eroi, essa rappresenta la funzione del poeta di dare eternità alla fama, rispondendo così ad un bisogno molto sentito nella cultura dell'aristocrazia guerriera, che dava la massima importanza al riconoscimento del proprio valore e vedeva come massima sventura il

⁴⁷ Campanile 1977, p. 29 e sg.

morire senza gloria (vedi *Il*.XXII.304-5), la quale costituiva l'unica compensazione della morte in battaglia in una cultura religiosa che non aveva una concezione positiva dell'oltretomba.⁴⁸ L'aedo era quindi l'essenziale conservatore della memoria della gloria dei guerrieri; Kraus⁴⁹ vedeva in questa poesia celebrativa l'evoluzione di un vero e proprio culto degli eroi, che si sarebbe compiuto con inni recitati presso le loro tombe, le cui tracce nello stile epico sarebbero da riconoscere nell'apostrofe all'eroe, e negli epiteti a carattere eulogistico che si applicano agli eroi epici senza relazione con la materia del canto (“die schmückende, d. h. meist lobenden Beiwörter, die sich mit dem, was Homer erzählt, zum Teil gar nicht vertragen.”). Se ciò fosse vero, avremmo un segno delle origini religiose della poesia epica, che farebbero dell'aedo quasi una figura sacerdotale, addetta all'aspetto verbale di un culto specifico, di carattere quasi laico, ma che in una cultura arcaica non mancava di intensa sacralità. L'antenato-eroe doveva rappresentare un modello di comportamento per il suo discendente, e l'aedo anche in questa celebrazione si faceva così portatore di quel paradigma aristocratico che aveva la funzione di preservare.

Anche Durante⁵⁰ ipotizza un'origine religiosa della poesia epica, asserendo che “la storia della tradizione epica è inscindibile dall'istituto dell'agone rapsodico e dell'ambiente che questo

⁴⁸ Vedi le riflessioni di Campanile in proposito in *op. cit.*, pp. 127-130.

⁴⁹ Kraus 1955, pp. 70-1.

⁵⁰ Vedi *op. cit.*, p. 48 e sgg., p. 197 e sgg.

necessariamente presuppone, la festa religiosa.”⁵¹ La presenza dell’agone poetico è già rintracciabile nell’Iliade, nella figura dell’aedo tracio Tamiri, che a Dorio nel Peloponneso si vantò di poter vincere le Muse stesse, o nell’Inno ad Apollo Delio, in espressioni come v.173 (τοῦ παῖσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί), che si colloca nell’ambito dei *Delia*, quella festa ionica che i Pisistratidi potrebbero aver preso a modello per gli agoni rapsodici delle Panatenee.

Perciò “la festa religiosa che fa da sfondo alle recitazioni rapsodiche rivela il rapporto originario col mondo della religione, e ne dà ulteriore prova il breve inno-proemio che il rapsodo premette alla recitazione dell’episodio epico.” Secondo Durante non è all’encomio (la tradizione encomiastica del κῶμος costituirebbe un genere a parte), ma all’inno che sembrano ricollegarsi le origini remote dell’epica greca, quell’inno che sarebbe il genere proprio della poesia

⁵¹ Durante (p. 188-202) riconduce anche il nome di Omero, o meglio degli Omeridi, al contesto agonale, rifacendosi al verbo ὄμ-ἄρ- ‘incontrarsi’, da cui ὄμηρέω ‘incontrarsi con, unirsi a’, ὄμηρης ‘combinato assieme, mescolato’, ὄμηρα ‘pegno, garanzie’, propriamente ‘cose convenute’, il toponimo Ὀμάριον, luogo sacro presso Helike dove gli Achei effettuavano le loro riunioni comuni, a cui corrisponde lo Zeus Ὀμάριος. Dietro questi epiteti vi sarebbe un sostantivo (presumibilmente *ὄμαρος oppure *ὄμαρις) indicante la riunione nelle sue varie implicazioni politico-religiose.

La stessa forma verbale troviamo in vedico: *sám-ar/r-*, che ha dato, tra gli altri derivati, il sostantivo *samaryá-*, che pare indicare specificamente la competizione poetica, e a cui si può affiancare *samará-* ‘incontro, scontro, agone’.

Considerando anche il fatto che i nomi in -ιδης non indicano necessariamente patronimici, ma anche nomi di γένος caratterizzati da particolari funzioni, come gli Eumolpidi di Eleusi, ierofanti la cui attività implicava il canto (cfr. εὐμολπος), la conclusione di Durante è quindi che il nome Ὀμηρίδαι sia la versione ‘collettiva’ di un appellativo ὄμαριοι, indicante “i professionisti la cui attività si estrinseca nelle feste e negli agoni” (p.201), così come ἀγοραῖος ἀνήρ indica l’avvocato.

elevata greco-aria. L'originaria esibizione dell'aedo sarebbe consistita, sulla base degli accenni dell'Odissea, nella recitazione di un episodio, epico o mitico, preceduto da un "breve indirizzo innico al dio", accompagnato dal suono della phorminx⁵²: si tratta del προοίμιον, la 'parte che precede l'οἴμη', ovvero l'episodio.⁵³ Il cantore epico avrebbe mantenuto quindi un legame con la sfera del sacro e con la pratica dell'inno religioso; d'altra parte, oggetto della sua poesia erano anche le vicende degli dèi: ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἄοιδοί si legge in *Od.* I.338. Un racconto di storie di dèi è il canto di Demodoco sugli amori di Ares e Afrodite, che però non ha attitudine religiosa, ma anzi un gusto narrativo che sconfina nel comico, sebbene contenga in sé un certo ammaestramento morale sui pericoli dell'adulterio. Analogamente, tutti i frequenti racconti delle azioni e dei dialoghi degli dèi nei poemi omerici rivelano una finalità essenzialmente narrativa, che tende ad umanizzare e quindi a desacralizzare le figure divine, come avvertirono infatti in vario modo poeti e filosofi greci successivi (i casi più indicativi sono Senofane, Pindaro e Platone), che cercarono di purificare l'immagine degli dèi dalla loro 'profanazione' omerica.

⁵² I passi da cui trae questa ricostruzione sono *Od.* VIII.499 (θεοῦ ἄρχετο, φαῖνε δ' ἄοιδήν...), I.155, identico a VIII.266 (ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν αἰδεῖν), e XVII.262-3.

⁵³ Durante discute il significato e l'etimologia di οἴμη in *op. cit.*, p. 176 e sg., identificando il termine nel senso concreto di 'corda, intreccio' e in quello figurato di 'storia' raccontata dall'aedo. In *Od.* VIII.74 indica chiaramente la 'storia, trama' della contesa tra Achille e Odisseo.

D'altro lato, la religiosità dei personaggi omerici è molto marcata, massime di contenuto religioso sono frequenti, gli epiteti degli dèi hanno un'aura di solennità e potenza numinosa, l'intervento divino è onnipresente e velato di mistero: non si può quindi negare un aspetto religioso della poesia aedica, del tutto naturale nella cultura tradizionale che essa rappresentava.

Se quindi non possiamo vedere certo nell'aedo un sacerdote, possiamo tuttavia vedervi il rappresentante di una tradizione epico-mitica pervasa di valori religiosi, trasposti dal piano della preghiera-invocazione – che troviamo però negli inni omerici e nelle invocazioni alla Musa (di cui tratteremo più avanti), e che poteva esservi nei proemi – a quello della narrazione e del dialogo, secondo lo statuto caratteristico della sua poesia.

E tale statuto narrativo è certamente connesso con il *τέρπειν*⁵⁴, con la funzione edonistica e 'd'intrattenimento' della poesia epica, perché è il gusto del racconto che ha il potere di rallegrare e di avvincere l'animo dell'ascoltatore, di 'incantarlo' (come attesta l'uso del verbo *θέλγειν*). Questo potere magico della poesia appare però metaforico (o forse meglio analogico), come osserva anche Setti nel suo articolo sulla poetica greca arcaica⁵⁵: non è il canto in sé ad avere potere in

⁵⁴ Quanto questo termine sia tipico del linguaggio della cultura aedica si può dedurre da alcuni nomi riportati da Kraus (*op. cit.*, p. 68), come il patronimico di Femio, *Τερτιάδης* (*Od.* XXII.330), *Τερψικλης*, nome di rapsodo in un'iscrizione da Dodona, e *Τέρπανδρος*, il fondatore leggendario della citarodia lesbica.

⁵⁵ Setti 1958, pp.141-3.

quanto parola magico-religiosa, ma il suo contenuto e la sua forma⁵⁶, che hanno sì un potere irrazionale, come afferma Kraus (“etwas irrationales Wirkendes, das die Seele einer fremden Macht unterwirft”⁵⁷), ma appartenente ormai ad una sfera puramente psicologica, sebbene si possa in ciò conservare un’eco del potere intrinseco che la cultura primitiva attribuisce alla parola.

L’aedo non pare avere rapporto con la cultura e la pratica magica, o, come si esprime Setti, “il cantore omerico non sa, non vuol sapere nulla di lontanissimi avi che fossero anche stregoni, incantatori e medici”⁵⁸. E’ la natura stessa della sua poesia, epica e aristocratica, e della sua cultura religiosa ‘olimpica’, a respingere la cultura magica, evidentemente sentita troppo popolare e inadeguata al mondo eroico. Solo nell’Odissea, come è noto aperta al ‘folclore’, si trovano accenni alla magia, precisamente nell’ἐπαιδιή usata dai figli di Autolico per arrestare il sangue della ferita di Odisseo (XIX.457), nella figura di Circe, nell’antidoto che Hermes dà ad Odisseo, nel velo di Ino che salva dall’annegamento o nelle vesti di Calipso che donano l’immortalità. Ma tutto ciò non ha a che fare con uno specialista della parola, tanto meno con il poeta; non pare possibile quindi considerare la magia come un dominio che sia mai appartenuto alle competenze dell’aedo, come bisognerebbe supporre seguendo la teoria di Campanile.⁵⁹

⁵⁶ In *Od.* I.337, θελκτήρια sono gli ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, quindi è il contenuto narrativo che ‘incanta’.

⁵⁷ Kraus 1955, p. 69.

⁵⁸ Setti 1958, p. 141.

⁵⁹ Del resto, la magia appare esclusa anche dalla cultura del poeta-sacerdote vedico, incentrata sul potere del sacrificio, la cui poesia esprimeva, analogamente all’epos

Quanto alla veggenza del poeta, essa può essere considerata a proposito del terzo aspetto della funzione dell'aedo che avevamo proposto, ovvero la volontà di istruire. Abbiamo già accennato che secondo Detienne la parola del poeta greco arcaico è espressione della "Verità" ('Αλήθεια), a cui accede per mezzo di una veggenza, definita come 'memoria' (Μνημοσύνη), e che si contrappone all'oblio (Λήθη). Abbiamo un richiamo a tale memoria-veggenza nelle invocazioni alle Muse, in particolare quella che precede il Catalogo delle navi, in cui si chiede alle dee, le quali, essendo sempre presenti, tutto hanno visto (*Il. II.485: θεαί έστε, πάρεστε τε, ΐστέ τε πάντα*), di comunicare una realtà passata resa nota al poeta solo dall'incerta fama (*v.486: ήμεϊς δέ κλέος οϊον άκούομεν*). La veggenza è quindi in principio qualità delle dee, non del poeta, ma, una volta comunicata, è certo fatta propria dal poeta, che può così palesarne il contenuto all'uditorio.⁶⁰ L'oggetto specifico della veggenza ispirata dell'aedo è quindi la realtà del passato, perché il suo compito è la

greco, contenuti 'sublimi', adatti ad un ambiente aristocratico. La grande raccolta di formule magiche dell'Atharvaveda appare estranea a questa cultura, tanto che il suo riconoscimento come 'quarto Veda' appare tardo e non pienamente affermato, visto che la formula classica è quella dei 'tre Veda'; tale riconoscimento appare giustificato essenzialmente dall'introduzione nella raccolta di maledizioni per chi non rispetta i brahmani e di inni speculativi.

⁶⁰ Si può confrontare questa attitudine dell'aedo con il verso I.164.6ab del R̥gveda, dove troviamo la stessa radice *vid-:

'Non avendo compreso, i veggenti che hanno compreso su questo interrogio, per sapere, non sapendo.'
(áçikitvāñ çikitúṣaś çid átra kavín p̥reçhāmi vidmāne ná vidvān) In tale contesto però non ci si interroga sugli eventi passati, ma su enigmi relativi agli dèi e al sacrificio.

E per quanto riguarda l'ispirazione, si può ripensare all'espressione già citata di I.164.21, dove si afferma che il saggio (*dhīra-*) è entrato nell'ignorante (*pāka-*).

celebrazione e la narrazione di tale passato, il conservare e rinnovare la memoria; la ‘Verità’ di cui è maestro potrebbe essere definita quindi ‘storica’, e non sapienziale, la sua rivelazione ha per oggetto essenziale le vicende (o più precisamente le azioni) di uomini e dèi, e non verità cosmologiche, teologiche o morali. Si tratta però pur sempre di una rivelazione⁶¹, col fine di istruire, come accettava anche Kraus⁶², il quale negava invece il valore educativo della poesia omerica. Setti, insistendo su questo aspetto, giunge a sostenere che “tanto il mediocre e coscienzioso compositore del catalogo delle navi in *B* [...] quanto il vero poeta del canto di Demodoco, dicono la stessa cosa, con tale identità da testimoniare, essi così diversi, una convinzione saldamente radicata nella comune origine di un pensiero tradizionale: dicono cioè che il compito e il pregio dell’opera poetica sta essenzialmente nella verità del racconto”.⁶³ Una prova particolare di questa affermazione starebbe in *Od.* VIII.487-491, in cui Ulisse elogia l’aedo dei Feaci: “Demodoco, io ti lodo al di sopra di tutti i mortali: o ti ha istruito la Musa, figlia di Zeus, o Apollo (ἦ σέ γε Μοῦσ’ ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ’ Ἀπόλλων). Canti la sorte degli Achei in modo perfetto (λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἴτον ἀείδεις), quanto fecero gli

⁶¹ Setti (*op. cit.*, p.140 e sg.) nota che lo stesso verbo φαίνειν è usato una volta per il vaticinio e un’altra per il canto: in *Il.* I.87 Achille dice, rivolto a Calcante: θεοπροπίας ἀναφαίνεις; in *Od.* VIII.499 si dice di Demodoco, iniziando il nuovo racconto: φαῖνε δ’ ἀοιδήν.

⁶² Vedi Kraus 1955, p. 71.

⁶³ Setti 1958, p. 145.


Achei e patirono, e quanto soffrirono: come uno che era presente o che ha sentito da un altro.”

Effettivamente si apprezza qui la vivida precisione del racconto, e l’istruzione della Musa, dea della memoria e della poesia, o di Apollo, dio della poesia e della profezia, implica certamente il venire a conoscenza degli eventi, ma probabilmente anche la sapienza narrativa e artistica del canto, sulla quale tuttavia, bisogna ammettere, non viene messo esplicitamente l’accento.⁶⁴

Ma se un pregio essenziale del canto era istruire sui fatti del passato, proprio questo potrebbe includere una funzione educativa, perché i fatti potevano anche essere narrati per il piacere del racconto, ma agiva comunque un fattore qualitativo e un sistema ideologico. Infatti l’aedo omerico, pur con la sua accuratezza descrittiva e assenza di commento soggettivo, non era uno storico ‘oggettivo’, ma il portatore di un sistema di valori che aveva un potere formativo. E’ quello che sosteneva Campanile a proposito del poeta indoeuropeo come portatore del paradigma del principe ideale: la poesia epica non era solo memoria e intrattenimento, ma anche l’essenziale espressione di un’ideologia aristocratica, che finì per risultare anacronistica, ma che aveva certo un valore concreto alle sue origini. Gli eroi omerici sono eroi proprio in quanto modelli di fedeltà all’onore, all’amicizia tra compagni d’armi, alla patria, di obbedienza e devozione agli dèi, di buona eloquenza e assennatezza nel prendere decisioni. Se la loro

⁶⁴ Infatti anche la formula *κατὰ κόσμον*, come nota giustamente Setti (p. 149), non allude alla bellezza formale, ma alla precisione e all’ordine della narrazione, corrisponde al di poco successivo *κατὰ μοῖραν* (v. 496).

fama era conservata, era per queste loro qualità, per la loro ἀρετή, modello per le generazioni future; infatti è manifestando tale valore che i personaggi omerici si aspettano la gloria. Il fatto che il comportamento di Achille possa sembrare condannabile per il suo rifiuto di combattere non contraddice la funzione paradigmatica della poesia epica, come vorrebbe Kraus⁶⁵, perché anche tale rifiuto si inserisce nel sistema di valori dell'etica aristocratica. L'importanza della qualità nella fama è resa esplicita poi nella seconda Νέκυια (*Od.* XXIV.192-202), dove Agamennone contrappone Penelope e Clitemestra, la prima caratterizzata da κλέος... ἥς ἀρετῆς e da ἀοιδήν... χαρίεσσαν, la seconda da στυγερή... ἀοιδή e χαλεπήν... φῆμιν.

La concezione tradizionale della poesia aristocratica indoeuropea è infatti quella dell'alternanza di elogio e biasimo: sono due attitudini che possiamo trovare anche nel Ṛgveda – dove elogiati sono gli dèi o i signori munifici, e vituperati o ridicolizzati i demoni sconfitti dagli dèi, oppure i nemici, arii e non – e nella poesia orale celtica, nella quale, come attesta Diodoro (V.31.3), i bardi cantavano con strumenti simili a lire, inneggiando ad alcuni e biasimando .

⁶⁵ Kraus 1955, p. 70, dove afferma: “Die Hauptgestalten der Ilias sind auch keineswegs geeignet als ritterlicher Tugendsspiegel zu dienen; was den Dichter interessiert, ist ja gerade das Problematische an ihnen.” Ma il problematico non distrugge il paradigma ideologico: la cultura ‘cavalleresca’ è fatta anche di casi di difficile risoluzione, che si prestano a divergenti interpretazioni delle priorità di un guerriero. La poesia epica può essere anche un repertorio di tali casi, che si offrono come oggetto di riflessione per gli aristocratici, e può proporre una soluzione positiva a cui ispirarsi.

Tale poeta è infatti il portavoce della ‘cultura della vergogna’ (vedi n.7), colui che applica il paradigma etico-cavalleresco tradizionale agli uomini presenti e passati, mantenendo così un determinato ordine sociale. In questo quadro si può ben situare la figura di Tersite, villano insolente, raffigurato chiaramente come modello negativo di anti-eroe, che, dopo aver sbraitato contro l’avidità del re Agamennone, viene messo a tacere ed umiliato da Odisseo, con grande approvazione generale.⁶⁶

Rimane da chiedersi come tale funzione tradizionale del poeta si tramandasse, per via ereditaria o per mezzo di un’educazione liberamente scelta. I poemi omerici parlano sempre del canto come di un dono divino, che le Muse possono dare⁶⁷ o togliere⁶⁸, e l’unico caso in cui si accenna ad un insegnamento è per negarlo, nell’appellativo di αὐτοδίδακτος che Femio si attribuisce. Evidentemente l’ideologia

⁶⁶ A commento dell’episodio, il poeta fa parlare un anonimo guerriero, il quale esprime un vero giudizio ideologico, giungendo ad affermare (*Il.II.272-7*): ‘mille cose belle ha fatto Odisseo, dando buoni consigli e primeggiando in guerra; *ma questa è ora la cosa di gran lunga migliore che ha fatto* tra gli Argivi (νῦν δὲ τόδε μέγ’ ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν), che ha fermato l’arringare di quel maldicente ingiurioso. Certo non lo spingerà di nuovo il prode cuore ad infamare i re con parole oltraggiose.’ (νεικεῖν βασιλῆας ὀνειδείους ἐπέεσσιν).’ Si può notare la sentenziosità del verso conclusivo, dal chiaro valore gerarchico, e l’abbondanza di termini relativi all’idea di ‘vituperio’, che qui assume i contorni dell’oltraggio, da parte di chi non ha la prerogativa di giudicare.

⁶⁷ Come nel caso di Demodoco, a proposito del quale si dice in *Od.* VIII.63-4: ‘Molto la Musa lo amò (τὸν περὶ Μοῦσ’ ἐφίλησε), gli diede il bene e il male: gli occhi gli tolse, ma gli diede il dolce canto (δίδου δ’ ἠδεῖαν ἀοιδῆν).’ Si confronti con il già citato *R.V.* X.125, dove la Parola rende Ῥσι colui che ama.

⁶⁸ E’ il caso di Tamiri, accecato e privato del canto (ἀοιδῆν θεσπεσίην ἀφέλοντο, *Il.* II.599-600) per aver osato vantarsi di poter vincere anche le Muse nella competizione poetica.

aedica voleva vedere nel canto essenzialmente un'ispirazione divina, trascurando tutti gli aspetti tecnici che dovevano essere stati appresi in un lungo tirocinio, che del resto andavano taciuti per non spezzare l' 'incanto', e per mantenere uno stile sublime.

E' una concezione del poeta religiosa ed iniziatica: egli è stato eletto dalla divinità⁶⁹, e quindi iniziato al canto, che gli conferisce lo *status* di aedo. Tale iniziazione verrà descritta anche sotto forma di veri e propri episodi nel proemio alla Teogonia di Esiodo e nella leggenda di Archiloco, ma potrebbe essere implicita anche nelle formule omeriche relative al dono del canto. Esse possono essere anche interpretate nel senso di un dono che si ha dalla nascita, nel contesto di quella concezione generale dei personaggi omerici secondo cui le qualità che distinguono un uomo sono un dono divino.⁷⁰ Comunque sia, tale dono

⁶⁹ Si può confrontare con la realtà sciamanica, dove lo sciamano è tale per vocazione, scelto dagli spiriti alla cui chiamata non può opporsi. Egli attraversa quindi una fase di crisi e di isolamento, nella quale matura il potere della veggenza e dell'estasi, elevandosi allo *status* di vero e proprio sciamano, generalmente con la guida di sciamani esperti e con la sanzione di specifici rituali.

Va notato poi che tale elezione fa dell'aedo un uomo 'divino', tanto che θεῖος è appellativo normale e tipico di ἀοιδός nell'Odissea. Inoltre lo statuto sacrale del poeta è evidente nell'apologia di Femio, che definisce una sorta di tabù dell'uccisione dell'aedo in quanto è colui che canta agli dèi e agli uomini (*Od.* XXII.346: ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω), quindi un uomo in rapporto con il sacro, simile ad una figura sciamanica o sacerdotale. Si confronti anche *Od.* VIII.479-81: 'da parte di tutti gli uomini in terra gli aedi sono partecipi di onore e di rispetto (τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς), perché ad essi la Musa insegnò le trame, ed amò la stirpe degli aedi (σφέας οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν).' Notare l'aoristo, che sembra dare all'elezione divina un carattere momentaneo, come se si trattasse di un'iniziazione.

⁷⁰ L'espressione più sistematica di tale concezione è il discorso di Polidamante in *Il.* XIII.730-4: 'A uno infatti il dio diede le opere di guerra [la capacità guerriera] (ἄλλο... δῶκε θεός πολεμήϊα ἔργα), a un altro la danza, a un altro la cetra ed il

viene rinnovato al momento dell'esecuzione, come si può dedurre dalle invocazioni alla Musa⁷¹, e questo si spiega per la contemporaneità di composizione e di canto. In effetti, se il concetto di ispirazione ebbe tanto risalto nella poesia aedica era anche perché composizione e recitazione coincidevano, ed era sentito quindi necessario un aiuto divino che sostenesse il poeta in tale impresa, in particolare che gli portasse alla mente i vari contenuti oggetto del canto.⁷² Nell'immediatezza dell'esecuzione, gli aspetti tecnici passavano in secondo piano, ed appariva invece essenziale uno stato di ispirazione, nonché di chiara memoria e di vivida visione dell'argomento; l'importanza dell'ispirazione, che troviamo anche nel R̥gveda, è quindi specialmente giustificata in una poesia orale quale era quella indoeuropea tradizionale.

A conferma della tesi che l'ispirazione riguardasse essenzialmente il contenuto viene spesso citata l'apologia di Femio, nell'affermazione (*Od.* XXII.347-8): 'il dio mi piantò trame svariate nell'animo'

canto (ἑτέρῳ κίθαριν καὶ ἀοιδήν), a un altro nel petto pone eccellente intelletto Zeus dal vasto sguardo'.

⁷¹ Murray 1981, p. 89, distingue due modalità di ispirazione: "The Muses inspire the bard in two main ways: (a) they give him *permanent* poetic ability; (b) they provide him with *temporary* aid in composition." Questi due modi sarebbero i precursori dei due concetti di 'poetic genius' e di 'poetic inspiration', il primo relativo alla personalità poetica, il secondo al processo poetico, ma entrambi contrapposti agli aspetti tecnici della composizione.

⁷² In questo senso appare convincente l'etimologia di Μοῦσα dalla radice *men-/mon- (ampliata in *mon-dh-, per cui la forma greca primitiva sarebbe *μινθ-ια), col valore di 'far ricordare, suscitare il pensiero' che possiede anche il verbo latino *mon-eo*, con lo stesso grado apofonico, verbo che Virgilio ha usato proprio per l'ispirazione poetica: *tu vatem, tu, diva, mone* (*En.* VII.41). Si può anche confrontare il teonimo romano *Moneta*, epiteto di Giunone in quanto colei che aveva avvertito i Romani di un terremoto imminente e nome della madre delle Muse secondo Cicerone, *De natura deorum*, III.47.

(θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφυσεν) dove οἴμη (vedi n.53) è il termine tecnico per indicare un intreccio, una vicenda che costituisce l'oggetto di una recitazione aedica, come la lite di Odisseo e di Achille in *Od.* VIII.74. Ma se guardiamo a quel passo, vediamo che lì la Musa 'spinse a cantare' (v.73: Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν): il verbo che indica l'azione della Musa è ἀνίημι, verbo usato per il 'suscitare' venti, 'far scaturire' una sorgente, 'far divampare' una fiamma, o il 'lasciar andare' i cavalli. Indica quindi un impulso al movimento, una liberazione di energie latenti, che ricorda da vicino i verbi vedici relativi all'ispirazione (vedi *supra*, p. 15, alla cui lista si può aggiungere *stj-* 'far scorrere' le visioni).

Quindi l'intervento della Musa sul poeta non sta solo nel far conoscere una realtà del passato, ma anche nel dare l'impulso iniziale al canto, mettere il poeta in uno stato ispirato; analoga idea è nel participio ὀρμηθεὶς (v.499) 'essendo spinto', anche senza connetterlo col successivo θεοῦ come suo complemento d'agente.

Sempre nella sfera dell'ispirazione, ma con riferimento diretto all'animo del poeta, è una locuzione che si trova in due varianti, la prima riferita a Femio, in *Od.* I.347: 'rallegrare come la mente gli ispira' (τέρπειν ὄπη οἱ νόος ὄρνυται); la seconda versione è attribuita a Demodoco, VIII.44-5: 'a lui il dio in special modo donò il canto, per rallegrare, come l'animo induce a cantare' (τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδὴν / τέρπειν, ὄπη θυμὸς ἐποτρύνησιν ἀείδειν).

In entrambi i casi troviamo il *τέρπειν* (nel primo come l'azione stessa del cantore, nel secondo come la sua funzione), e l'avverbio *ὄππῃ*, che può indicare anche il moto a luogo o per luogo, e suggerire quindi una direzione o un percorso ideale del canto. Cambia il verbo, sebbene di significato molto affine ('suscitare, eccitare, stimolare'), e cambia il soggetto, in un caso *νόος*, la facoltà intellettuale, nell'altro *θυμός*, l'animo in senso emotivo⁷³; non è una differenza insignificante, ma si tratta pur sempre dell'interiorità del poeta, vista come una forza autonoma che dà lo stimolo al canto. In relazione a Demodoco, tale idea si articola con quella del dono divino, che appare perciò come un dono di ispirazione fatta propria dall'aedo.

Per quanto riguarda la coscienza dell'abilità e attività personale dell'aedo nella creazione poetica, abbiamo pochi accenni, come *Od.* XI.368, dove Alcinoo, ammirando l'eloquenza di Odisseo, paragona la sua abilità a quella dell'aedo:

'hai esposto in modo sapiente, come un aedo, il racconto'

(μῦθον δ' ὥς ὄτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας).

Altrimenti, troviamo l'uso del verbo *τεύχω*, che indica il 'costruire, foggare' artigianale, in legno o in metallo (analogamente al vedico *taks-*), in *Od.* XXIV.197, a proposito del canto che celebrerà la virtù di Penelope: 'foggeranno per gli uomini in terra un canto gli immortali' (*τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν ἀθάνατοι*). Vediamo però che

⁷³ Si potrebbe confrontare in ambito vedico con la coppia *mānas-* 'mente, pensiero' e *hṛd-* 'cuore', entrambi strumenti della creazione poetica, ma distinti perché il primo rappresenta la sede dell'attività mentale, il secondo la sede dell'emozione, dell'intuizione e del principio vitale.

saranno gli dei i compositori del canto, forse come ispiratori degli aedi (altrimenti come potrebbero venire a conoscenza gli uomini?): avremmo quindi un'altra attestazione della fede nell'ispirazione e nell'origine divina del canto, che accresce il suo valore celebrativo, ma non si può ignorare che l'uso del verbo *τεύχω* applicato ad *ᾄοιδή* fa della poesia un'attività artigianale, rivelando una metafora che doveva essere stata applicata in primo luogo all'aedo. D'altronde, Pindaro definisce i poeti *τέκτονες ἐπέων, κώμων* 'artefici, carpentieri di versi o di canti celebrativi', e secondo la citazione di Pausania, X.5.8, il cantore preistorico Oleno *πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτάνει ᾄοιδάν*.⁷⁴

Tornando alla questione dell'apprendistato poetico, si è già notato che l'unico accenno è l'attributo *αὐτοδίδακτος* 'istruito da se stesso' di Femio, che evidentemente implica che l'insegnamento esistesse, ma che la vera eccellenza stesse in realtà nel non dipendere da esso, nell'essere poeta per natura, e al contempo per ispirazione divina. E' una compresenza di autonomia e dipendenza dalla divinità che appare contraddittoria, ma che trova straordinari e chiarificanti paralleli in altre culture poetiche orali⁷⁵, e che si può paragonare a quello che

⁷⁴ Vedi Durante 1976, p. 173.

⁷⁵ Uno è l'affermazione del bardo kirghizo raccolta da Radlov, studioso di sciamanesimo siberiano, e citata da H. Munro Chadwick in *The Growth of Literature*, vol. III, p.182: "I can sing any song whatever, for God has implanted this gift of song in my heart. He gives the words on my tongue without my having to seek them. I have learned none of my songs. All springs from my inner self."

Altro parallelo significativo è quello offerto da R. A. Stein, nelle sue *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, p.318 e sgg. (citato in Gonda 1963, p.16), in particolare la seguente osservazione: "ceux qui chantent le Gesar [l'épopée tibétana]

viene detto di Demodoco in VIII.44-5. Tale ambiguità si spiega nel senso che i canti dell'aedo sono generati dal suo animo, senza essere stati appresi a memoria da altri aedi, e grazie all'impulso ed all'ispirazione di un dio, che ha come 'piantato' i canti nel cuore del poeta, al quale spetta poi di farli crescere, portarli ad espressione senza bisogno di aiuto esterno, in modo analogo al poeta vedico, che riceve nel cuore le 'visioni' che deve poi 'filtrare' nel processo di creazione poetica.

Che tuttavia vi dovesse essere un apprendimento tecnico dell'arte di comporre versi epici è ovvio, e difficilmente è questo quello che si intende negare nel passo appena considerato. Tale arte poteva trasmettersi per via ereditaria, e ciò è possibile proprio per quanto riguarda Femio, il quale in XXII.330 riceve l'appellativo Τερτιάδης, che può essere visto come un patronimico da un altro nome d'aedo⁷⁶ (da Τέρπιος secondo Esichio) o il nome di una stirpe di aedi, analogo agli Omeridi (vedi n.51), essendo il τέρπειν l'effetto caratteristico della poesia aedica.

sans avoir eu de maître sont seuls à bien chanter: il faut entendre qu'ils l'ont appris en état de rêve ou de ravissement."

In entrambi questi esempi, si coglie un implicita distinzione qualitativa tra poeti ispirati e autonomi e poeti che hanno appreso da altri, che appare quindi fortemente radicata nella cultura poetica orale dell'Asia centrale. E' lecito pensare ad un'antica solidarietà culturale con gli antichi indoeuropei, perché molti sono gli indizi di un'affinità tra civiltà indoeuropea, ed in particolare aria, e civiltà nomadiche e sciamaniche dell'Asia centrale. Vedi in proposito Eliade 1988, p. 28.

⁷⁶ Si ricordi che anche Φήμιος è 'nome parlante', derivato com'è da φήμη, la 'fama, voce', che il poeta trasmette con i suoi canti.

L'aedo omerico appare quindi come una figura in relazione con gli dèi e ispirata dagli dèi, portatrice di verità, che per molti versi mantiene un aspetto 'profetico', un potere di veggenza, ma in un senso nettamente specializzato nella poesia narrativa e celebrativa. Risulta perciò difficile sostenere un'unità originaria di poeta e profeta-veggente sulla base di tale figura. Eppure c'è chi, come Nagy, ha asserito tale unità: "The words *mantis* and *kēruξ* [...] had once been appropriate designations for an undifferentiated poet-prophet; after differentiation set in, the word *aoidos* filled the need for designating a general category, as distinct from *mantis* and *kēruξ*, which became specialized subcategories."⁷⁷ Un esempio di tale indifferenziazione sarebbe l'Esiodo del proemio alla Teogonia, a cui le Muse ispirano una voce divina (v.31-2: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν) per celebrare la stirpe degli dèi (v.33-4), ed è quindi ἀοιδός, ma anche per dichiarare le cose future, e passate (v.32: ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα), in modo analogo a Calcante in *Il.* I.70, ed è quindi μάντις; inoltre gli danno uno scettro (v.30: καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον) "as a symbol of his sacral authority to proclaim the absolute truth", aspetto che dovrebbe alludere al ruolo di un κῆρυξ⁷⁸, il quale deteneva lo

⁷⁷ Nagy 1990, p. 57.

⁷⁸ L'archetipo divino del κῆρυξ è, come è noto, Hermes, e tale figura appare secondo Nagy, nell'inno omerico dedicato a tale dio, come la divinità più antica della profezia, soppiantata da Apollo, che lo riduce quindi a patrono della mantica delle Vergini Api del Monte Parnaso.

Si può ricordare che il termine è stato confrontato con il vedico *kārú-* 'cantore, celebratore', fatto che potrebbe suggerire un'unità originaria con la funzione poetica, tanto più che il verbo κηρύσσω significa anche 'lodare, onorare con pubblico

scettro (vedi *Il.* VII. 277), ma che era proprio anche di veggenti come Tiresia: alla sfera della mantica potrebbe rimandare anche il fatto che sia di alloro, pianta sacra a Zeus e legata alla Pizia. E' noto anche che i rapsodi portavano una bacchetta di alloro (chiamata ῥάβδος), ma in tale contesto appare più pregnante il riferimento ad una speciale autorità profetica piuttosto che al ruolo di mero recitatore proprio del rapsodo.⁷⁹

E' certamente vero quindi che in Esiodo troviamo una figura di poeta-veggente ben più marcata di quella dell'aedo omerico, e lo stesso oggetto del canto appare piuttosto diverso dalla poesia narrativa, assumendo contorni sapienziali, sia nella Teogonia sia negli *Erga*, in cui la funzione 'istruttiva' acquista un peso molto maggiore, e soprattutto di diverso carattere: non più soltanto far conoscere le vicende e le azioni del passato, la 'verità storica', ma anche una verità teologica (nella Teogonia) e pratico-morale (negli *Erga*). Esiodo potrebbe apparire quindi fortemente innovativo ed individuale in questa scelta, ma simili tendenze letterarie si trovano anche nella

encomio' e 'invocare' gli dèi. La sacralità del κῆρυξ è evidente: in *Il.* I.334 e VII.274 gli araldi sono detti Διὸς ἄγγελοι e in *Il.* VIII.517 sono Διὶ φίλοι, mentre l'araldo Taltibio in *Il.* IV.192 riceve l'appellativo θεῖον. Gli araldi sono anche 'ispirati': in *Il.* VII.276 Taltibio e Ideo sono definiti πεπνυμένω ἄμφω.

⁷⁹ Vedi per i dettagli il commento di West alla Teogonia, p. 163-5. Un aspetto interessante di questo proemio è anche l'idea di iniziazione allo *status* di poeta-veggente, che come abbiamo visto si trova anche nel Rgveda. Il fatto che tale iniziazione avvenga in montagna ad un pastore potrebbe rispecchiare una tradizione antichissima delle culture pastorali dell'Asia centrale, infatti troviamo un interessante parallelo in Tibet, come attesta R. A. Stein, *op. cit.*, dove nota: "Il arrive qu' un berger, dormant dans la montagne, apprend en rêve à chanter le *Gesar* [epopea tibetana]". Anche per Esiodo si è pensato alla descrizione di un sogno, sebbene ciò non sia esplicitato.

cultura germanica e celtica⁸⁰, e sono probabilmente insite nella figura del poeta-veggente indoeuropeo, tanto più se consideriamo gli aspetti sapienziali della ben più antica poesia vedica: è come se Esiodo seguisse una tradizione diversa da quella epica, connessa con la sapienza religiosa e morale, e incarnasse una figura di poeta-veggente più affine al *kaví-* vedico o al *vates* celtico che all'aedo omerico.

L'affinità della poesia alla mantica è attestata anche da Pindaro, che si pone come προφήτης delle Muse, come in *Peana* VI.6 e nell'intensa espressione del fr.150: μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ. Vediamo però che il poeta non si pone come μάντις, ma come interprete e proclamatore dei vaticini della Musa, così come il προφήτης di Delfi doveva interpretare e trasmettere (in forma versificata) l'oracolo della Pizia. Questa posizione di Pindaro mostra come il poeta greco abbia una coscienza delle proprie facoltà intellettuali che non permette una concezione del poeta come 'posseduto' dalla divinità. Il poeta secondo Pindaro è σοφός⁸¹, e lo è per natura (vedi *Ol.* II.85: σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυῶ); le Muse lo ispirano, ma standogli accanto, come in *Ol.* III.3-4: 'mi fu accanto la Musa quando trovai uno stile nuovo e splendente'

⁸⁰ H. M. e N. K. Chadwick, *op. cit.*, considerano la poesia esiodea l'esempio classico di una seconda fase della poesia greca antica, a carattere didattico, di soggetto antiquario, religioso e gnomico, successiva ad una prima fase di poesia narrativa di corte, che ha come soggetto storie dell'Età eroica e di dèi. E la presenza di tali fasi è riconosciuta appunto anche nella ricostruzione della poesia anglosassone, nordica, e irlandese. Si può però supporre che la seconda fase rappresenti solo la sistematizzazione di una tradizione sapienziale parallela alla tradizione epica.

⁸¹ Analogamente, il poeta vedico è *dhíra-* 'saggio, dotato di visione'. Tale terminologia appartiene alla linea della poesia sapienziale, non a quella narrativa epica.

(Μοῖσα δ' οὔτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὔρόντι τρόπον); il canto è un nettare donato dalle Muse (*Ol.* VII.8: νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν), ma è anche ‘dolce frutto della mente’ (v.9: γλυκὺν καρπὸν φρενός), mostrando quella compresenza di ispirazione e creatività interiore che abbiamo già riscontrato in Femio e Demodoco, e che quindi non appare innovativa, ma pienamente tradizionale.

Un altro aspetto tradizionale di Pindaro, e tipicamente indoeuropeo, è il ruolo del poeta come servitore dell’aristocrazia; il contesto agonale, sebbene particolarmente sviluppato nella sua epoca, era presente anche in Omero, e nella civiltà vedica: è possibile che già in origine la celebrazione dei principi si inserisse anche in questo ambito, oltre che in quello della guerra. Del resto, il motivo centrale della gloria è il medesimo, e medesima la funzione del poeta di dare eternità ad essa, all’interno di un sistema di valori aristocratico che Pindaro rappresenta con particolare coerenza e chiarezza, inserendo anche il riferimento agli antenati e la narrazione mitica delle vicende di dèi e di eroi. Ugualmente tradizionale – benché con una tendenza critica verso alcuni miti – e riconducibile al pensiero indoeuropeo, è il richiamo insistente alla verità⁸² come oggetto della poesia, e ad un Ordine o norma universale, il νόμος βασιλεύς del fr.169a e la δίκη, alla quale

⁸² Ἀλάθεια è addirittura invocata insieme alla Musa all’inizio dell’Olimpica X.

si conforma il poeta stesso lodando gli uomini meritevoli (vedi *Ol.* I.95-6, *Nem.* VIII.40 e sgg., *Pit.* VIII.70-1).⁸³

A proposito del rapporto tra poesia e mantica, una concezione particolarmente significativa e che ha dato adito a varie discussioni⁸⁴ è quella platonica, che paragona esplicitamente il poeta ad un μάντις, e ritiene che componga le sue opere ‘posseduto’ (κατεχόμενος) dalla divinità, e in uno stato di ἐνθουσιασμός. Quest’ultimo concetto sembra che sia stato espresso precedentemente da Democrito, che secondo Clemente Alessandrino avrebbe affermato che “le cose che il poeta scrive con l’entusiasmo e con il soffio sacro sono belle in sommo grado”

(ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἄν γράφῃ μετ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πν εὐματος, καλὰ κάρτα ἐστίν).

C’è qui una concezione irrazionale della poesia (ormai concepita come composizione scritta) che ricorda il tradizionale concetto di ispirazione, ma rafforzandolo in un senso nuovo: il termine ἐνθουσιασμός (e il correlato aggettivo ἔνθεος, molto usato da Platone), allude ad un’entrata del dio nell’animo del poeta, fatto che appare inaudito per la cultura poetica precedente: come abbiamo visto,

⁸³ Vedi Detienne 1994, p. 107 e sg., dove si delineano anche i rapporti tra Verità e Giustizia: “dans le système de pensée religieuse où triomphe la parole efficace, il n’y a nulle distance entre la ‘vérité’ e la justice: ce type de parole est toujours conforme à l’ordre cosmique, car il crée l’ordre cosmique, il en est l’instrument nécessaire.” Una concezione, come abbiamo visto, tipica del R̥gveda.

⁸⁴ Vedi in particolare l’articolo di E. N. Tigerstedt, *Furor poeticus*.

la Musa era sempre concepita come un'entità esterna all'aedo, che concede il dono del canto, trasmette una conoscenza, o dà lo stimolo.⁸⁵

Il concetto di entrata del dio o invasamento è da ricondurre invece alla mantica e ai culti dionisiaci e coribantici, come fa appunto Platone. Il primo passo dove troviamo un riferimento a questo confronto è nell'*Apologia di Socrate* 22b8-c3, dove Socrate, dopo aver esaminato, con esito negativo, la sapienza dei politici, è passato a saggiare quella dei poeti:

“Compresi dunque, anche riguardo ai poeti, in breve, questo, che non per sapienza componevano quello che componevano (ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν ἅ ποιοῖεν), ma per una certa natura ed essendo invasati (ἀλλὰ φύσει τινὲ καὶ ἐνθουσιάζοντες) come i profeti ispirati o gli indovini (ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοδοί): ed infatti costoro dicono molte e belle cose, ma non sanno niente di ciò che dicono.”

Già si vede qui la motivazione polemica di questo accostamento, che mira a negare la sapienza che i poeti (come si può vedere in particolar

⁸⁵ Abbiamo visto che invece nel Rgveda si riconosce l'esperienza dell' 'entrare' (verbo *viś-*) del dio nel poeta (in gran parte legata all'assunzione del soma), e i termini *fyi-* e *vīpra-* potrebbero alludere ad una concezione estatica del poeta-sacerdote. D'altro lato, appare evidente la forte coscienza dell'autonoma creatività del poeta (che oltre a 'foggiare' o 'filtrare' le visioni-preghiere col proprio cuore, giunge a scorgere in esso la 'luce nascosta'), ed il concetto dell'ispirazione è in molti casi simile a quello greco, per il fatto che mantiene la distinzione tra divinità e devoto. Vedi anche n.87.

Possiamo quindi osservare che nella cultura greca la componente estatica, che è caratteristica universale dello sciamanesimo, sembra essere stata limitata all'ambito mantico, fino a che non ha conosciuto nuove espressioni nel movimento dionisiaco e coribantico, mentre nella poesia sembra essere stata rimossa a favore di una consapevolezza intellettuale ed artistica, fino alla nuova interpretazione democritea e platonica.

modo in Pindaro) si arrogano, riconducendo il valore delle loro composizioni ad una natura⁸⁶ predisposta e ad uno stato di ispirazione divina.

Tale concezione è esposta nel modo più sistematico nello *Ione*, dove Socrate, dialogando con il rapsodo Ione, lo convince che non per arte o competenza tecnica (τέχνη), ma per una ‘forza divina’ o ‘sorte divina’ (θεῖα δύναμις e θεῖα μοῖρα) il poeta è capace di comporre nel genere letterario a lui congeniale. Il carattere ‘divino’ (θεῖος) del poeta, che in Omero avevamo visto come suo attributo caratteristico, diventa sinonimo di ‘posseduto da una forza divina’. Egli è quindi come un coribante, ovvero un membro di quel culto di origine frigia che si manifestava in danze estatiche: “come i Coribanti non essendo in sé (οὐκ ἔμφορες ὄντες) danzano, così anche i compositori di canti (οἱ μελοποιοί) non essendo in sé questi bei canti compongono” (*Ione*, 533e9-534a2). Inoltre, solo quando viene meno il νοῦς il poeta può comporre (*Ione*, 534b6-8), laddove abbiamo visto che Femio era mosso dal νόος (*Od.* I.347).

In questo modo Platone negava non solo la figura del poeta-sapiente che hanno sostenuto Esiodo e Pindaro, ma anche quella del poeta-artigiano, negando la capacità tecnica; egli rifiutava così gran parte

⁸⁶ Si noti che anche per Pindaro si trattava di un fatto di natura (φύσις), in accordo alla sua ideologia aristocratica secondo cui le qualità sono innate e non acquisite, ma proprio in tale natura fa risiedere la sapienza (vedi sopra, *Ol.* II.85), invece che contrapporre i due concetti come fa Platone.

D'altra parte, l'affermazione platonica si può confrontare con un'altro frammento democriteo, riportato da Dione Crisostomo: “Omero, essendogli toccata in sorte una natura sensibile all'influsso divino (φύσεως λαχὼν θεαζούσης) foggì un insieme di parole (o versi) di ogni genere (ἐπέων κόσμον ἔτεκμήνατο παντοίων)”.

della tradizione, ma accentuando in modo esclusivo l'elemento tradizionale dell'ispirazione, e piegandola in un senso estatico e mantico che appare in realtà innovativo e polemico: la filosofia nega l'aspetto sapienziale della tradizione poetica ed il prestigio intellettuale del poeta per poter affermare se stessa.

La posizione più positiva nei confronti della poesia Platone la assume nel *Fedro*, 245a1-9, dove inserisce la poesia tra le forme di 'divina follia' (θεῖα μανία) che offrono beni agli uomini:

“In terzo luogo c'è la possessione e la follia da parte delle Muse (ἄπο Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία), che impadronitasi di un'anima tenera e pura, la desta e la porta in estasi bacchica (ἐγείρουσα καὶ εκβακχεύουσα) nei canti e nell'altra poesia, e, rendendo onore ad azioni innumerevoli degli antichi, educa i posteri (μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει); chi senza la follia delle Muse giunga alle porte della poesia, convinto che grazie all'arte (ἐκ τέχνης) sarà valido poeta, è incompiuto e la poesia di colui che è in senno viene oscurata da quella di chi è preso da follia (ἢ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη).”

La funzione positiva della poesia sta, secondo questo passo, nella tradizionale celebrazione delle imprese antiche, con un effetto educativo: Platone sostiene quindi il valore esemplare delle azioni cantate dai poeti. Quanto all'arte, qui non è negata al poeta, ma è vista come un inefficace sostituto dell'ispirazione, della sacra follia delle

Muse. L'antitesi tra poeta ispirato e poeta 'tecnico' ricorda quella pindarica tra il sapiente per natura e coloro che hanno appreso, ma lo spostamento dell'attenzione sulla follia cambia notevolmente la prospettiva.⁸⁷

Eppure Platone giunge anche ad affermare l'antichità della sua concezione della poesia, nel quarto libro delle *Leggi*, 719c, dove lo Straniero Ateniese sostiene:

“E' un antico discorso, o legislatore, da noi stessi sempre ripetuto e ammesso anche da tutti gli altri (Παλαιὸς μῦθος, ὃ νομοθέτα, ὑπὸ τε αὐτῶν ἡμῶν ἀεὶ λεγόμενός ἐστιν καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσιν συνδεδογμένος), che il poeta, ogni qual volta segga sul tripode della Musa, in quel momento non è in sé (οὐκ ἔμφρων ἐστίν), ma come una fonte lascia scorrere agevolmente ciò che viene in mente (οἶον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπιὸν ῥεῖν ἑτοιμῶς ἔῤ), ed essendo la sua arte imitazione (τῆς τέχνης οὐσίας μιμήσεως) è costretto, rappresentando uomini che hanno disposizioni contrastanti gli uni rispetto agli altri, a dire spesso cose in contrasto con sé stesso, e non sa se sono vere queste o le altre cose di ciò che è detto.”

L'immagine del tripode allude chiaramente all'oracolo delfico, con la precisazione che si tratta del tripode 'della Musa': si presuppone che come la Pizia è invasata da Apollo, così il poeta lo è dalla Musa.

⁸⁷ Si ricordi che anche nel Rgveda, dove la natura estatica del poeta è molto più pronunciata, l'opposizione è tra chi 'vede' o 'ode' veramente la Parola, e chi non ne è capace, tra 'saggio' (*dhīra-*) e 'ignorante' (*pāka-*): il discrimine è la veggenza o sapienza (di carattere certo più intuitivo che razionale), e non l'ispirazione o l'invasamento.

L'immagine della fonte può anche alludere alla mantica, dato che non solo a Delfi, ma in molti altri santuari c'erano fonti le cui acque erano ritenute ispiratrici di veggenza, ma qui il poeta stesso è la fonte, e la sua parola è come acqua che scorre: è un'immagine che troverebbe dei suggestivi confronti nella poesia vedica, dove le visioni-preghiere sono spesso concepite come qualcosa che scorre, e si prega che si liberi il pensiero come si libera un canale o si fa scaturire una sorgente.

Per quanto riguarda la poesia come imitazione, è un concetto caratteristico di Platone, particolarmente sviluppato nella *Repubblica*, ma non appare affatto inconciliabile con la concezione tradizionale del lavoro del poeta, che deve rappresentare la realtà passata in modo fedele, facendola rivivere. Tale principio, come è espresso nel passo citato, si applica meglio alla poesia narrativa (oltre che drammatica⁸⁸) che a quella puramente celebrativa e sapienziale, dove la parola poetica è diretta espressione della verità, indipendentemente da contrasti dialettici. Nel caso della rappresentazione di dialoghi, invece, da un lato si può pensare che la 'verità' che deve servire l'aedo epico è quella 'storica', e quindi dare una ricostruzione autentica dei discorsi dei personaggi senza inserire la sua opinione personale, dall'altro tutte le discordanti disposizioni che esprimono i vari personaggi si situano all'interno del paradigma ideologico aristocratico, che tutte le unifica con una chiara gerarchia di valori, atta ad assegnare ad ogni

⁸⁸ All'arte drammatica probabilmente pensa Platone nel riferirsi alle cose dette dai personaggi in reciproco contrasto, ma quest'aspetto vale anche per la poesia narrativa, visto che gran parte dell'epica (non solo greca, ma anche germanica, celtica o indiana) è costituita di dialoghi.

personaggio una qualificazione positiva o negativa del suo modo di agire.

§.4 *La figura del vates e la poesia latina arcaica*

Per quanto riguarda la cultura latina, la ricostruzione di un possibile erede della figura del poeta indoeuropeo è molto più ardua che negli ambiti greco ed indiano. Questo perché le prime attestazioni della poesia di Roma (con poche eccezioni che considereremo) appaiono modellate sul paradigma greco, e alcuni degli stessi autori (come Livio Andronico ed Ennio) sono di estrazione culturale greca. Come è noto, l'unico metro che appare peculiarmente latino è il saturnio⁸⁹, usato da Livio Andronico per la sua traduzione dell'Odissea, e da Nevio per il suo *Bellum Poenicum*, ma presente anche negli antichi *carmina* cultuali o commemorativi.

A tale metro che genere di poeta peculiarmente latino doveva corrispondere? E' Ennio stesso, colui che ha sostituito il saturnio con l'esametro, a dircelo, in tono sprezzante:

scripsere alii rem / versibus quos olim Fauni vatesque canebant /

Il verso, degli *Annales*, è riportato da Varrone, in *De lingua latina*, VII.36. L'antiquario commenta: *Fauni dei Latinorum, ita ut et Faunus et Fauna sit; hos versibus quos vocant Saturnios in silvestribus locis traditum est solitos fari, <a> quo fando Faunos dictos*. Il saturnio era

⁸⁹ Tuttavia, Giorgio Pasquali sostenne l'origine greca anche di questo metro, come adattamento di un metro usato a Cuma nel VI secolo, periodo fiorente di scambi culturali.

quindi, secondo la testimonianza dell'antiquario latino, effettivamente collegato con i Fauni, queste divinità silvestri e profetiche⁹⁰, antenati mitici dei latini: il riferire a loro il saturnio significava veramente rappresentarlo come un verso indigeno e di carattere oracolare.

Varrone passa poi a spiegare l'identità del *vates*:

antiquos poetas vates appellabant a versibus viendis, ut <de> poematis cum scribam ostendam.

Abbiamo qui una chiara identificazione tra l'antico termine *vates* e il moderno termine grecizzante *poeta*, con l'attributo *antiquos* che ne mostra la lontananza dalla realtà presente della poesia.⁹¹

Tale identificazione ci fa capire che il termine non era noto sotto questa accezione, ma col significato, attestato ampiamente altrove (ad esempio in Cicerone, *De divinatione*), di 'indovino, veggente'. Varrone mostra di aver recuperato un significato dimenticato, che si prefigge di dimostrare nella sua opera (perduta) *De poematis*, e che riconduce, con una pseudoetimologia, all' 'intrecciare versi', forse in analogia con la derivazione di ῥαψωδός da ῥάπτειν τὰς ᾠδὰς 'cucire i canti'.

Un'altra etimologia che l'antiquario propone è quella riportata da Isidoro di Siviglia insieme alla precedente, in *Origines* VIII.7.3: *vates*

⁹⁰ *Faunus* e *Fauna* si chiamavano anche *Fatuus* e *Fatua*, nomi che alludono alla profezia (si confronti *fatidicus*); il commento di Servio Danielino a *Georgiche* I.11 cita il passo di Varrone discostandosi alla fine della frase: *in silvestribus locis solitos fari futura atque inde Faunos dictos*, aggiungendo quel *futura* che, se pur si adatta male al testo, accentua la natura profetica di tali dèi. Comunque il verbo *fari* stesso suggerisce la parola magico-religiosa, il responso oracolare.

⁹¹ E' stata proposta però anche la congettura *antiqui poetas vates appellabant*, che appare più generico, ma non molto distante come significato. Per la questione, vedi Bickel 1951, pp. 276-8.

a vi mentis appellatos Varro auctor est, vel a viendis carminibus id est flectendis, hoc est modulandis, et proinde poetae Latine vates olim et scripta eorum vaticinia dicebantur, quod vi quadam et quasi vesania in scribendo commoverentur, vel quod modis verba conecterentur [...]

La derivazione di *vates* dalla ‘forza della mente’ ci riporta ad un contesto mantico, ma anche alla figura del poeta ispirato⁹²: Isidoro parla anche di *vesania*, che ricorda la *μανία* poetica sostenuta da Platone, e che lo stesso Varrone riferisce sia agli indovini che ai poeti, in *De lingua latina* VI.52: *dicti idem (sc. fatidici) vaticinari, quod vesana mente faciunt: sed de hoc post erit usurpandum, cum de poetis dicemus*. Si tratta in questo caso della tendenza platonica a identificare poesia e profezia, che evidentemente anche a Roma trovava seguito, forse proprio per l’affinità che si percepiva ancora tra *vates* e poeta.

Sempre Isidoro specifica, in un altro passo (*Origines* VII.12.15), l’identità del *vates*:

vates a vi mentis appellatos, cuius significatio multiplex est, nam modo sacerdotem, modo prophetam significat, modo poetam.

⁹² Si confronti Cicerone, *Pro Archia poeta*, §18: *atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia ex doctrina et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari. Quare suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur*. Non si tratta qui propriamente della teoria platonica, perché Platone parlava di *θεῖα δύναμις*, di una forza divina che sembra estranea alla mente del poeta, capace di possederlo e condurlo a fare quello che non dipende dalle sue capacità personali; più vicina è l’idea di *divinus spiritus*, che ricorda però in particolare il frammento di Democrito (la cui concezione del poeta viene accennata altrove da Cicerone) a proposito dello *ἔρὸν πνεῦμα*.

Questo significato multiplo del *vates* sembra essere un'analisi in termini 'specialistici' della figura unitaria del poeta-profeta, che sta dietro al termine *vates*. L'aspetto poetico di tale figura è stato contestato da Dahlmann⁹³, che riteneva errata l'interpretazione di Varrone del verso di Ennio, che avrebbe indicato i *vates* nel senso di meri indovini, e non di *antiqui poetae*. Eppure anche limitando il *vates* alla funzione oracolare, bisogna ammettere che 'cantava' in saturni, era quindi detentore di una parola ritmata e versificata. Tra l'altro, l'accostamento di *vates* e *canere* appare tipico, come possiamo vedere ad esempio in Cornelio Nepote, *Att.* XVI.4, dove dice di Cicerone *cecinit ut vates*.

Lo stesso Cicerone riporta, in *De divinatione* I.115: *Marcus et Publicius vates cecinisse dicuntur; quo de genere Apollinis opera prolata sunt*. Marcus e Publicius sono nomi di celebri *vates* di età repubblicana, e l'ultima affermazione allude al fatto che i loro vaticini sono tramandati in forma esametrica, alla maniera degli oracoli delfici.

Bickel, in aperta polemica con Dahlmann, mira a difendere la posizione di Varrone, ampliando la sfera d'azione del *vates* a tutti gli usi arcaici del saturnio di cui troviamo traccia, all'interno di una figura di 'ein vom *numen* ekstatisch begeisterter Versemacher', che deteneva anche funzioni, oltre che profetiche, di mago, esorcista e guaritore⁹⁴:

⁹³ H. Dahlmann, *Vates*, vedi in bibliografia.

⁹⁴ Per il suo ruolo di guaritore si veda Bickel 1951, pp. 262-4. Bickel riconduce ad esempio ad un *vates* il saturnio *terra pestem teneto, salus hic maneto*, e cita il frammento di Festo, che glossa: *ningulus nullus. Marcus vates: "ne ningulus mederi queat"*.

in sintesi, un vero e proprio sciamano, che nella cultura urbana ed ellenizzata dell'età repubblicana, che Bickel caratterizza come 'römische Aufklärung', non poteva più trovare integrazione e riconoscimento. Da qui l'attitudine di disprezzo che risalta particolarmente nei versi, sempre di Ennio, da un frammento di tragedia:

*sed superstitiosi vates impudentesque harioli / aut inertes aut insani
aut quibus egestas imperat, / qui sibi semitam non sapiunt, alteri
monstrant viam, / quibus divitias pollicentur, ab eis dracumam ipsi
petunt.*

In questo passo appare evidente che il *vates* esistesse ancora all'epoca di Ennio, e Bickel sostiene infatti che fosse rimasto al servizio di privati, dopo essere stato escluso dalla sfera pubblica, soppiantato in ambito mantico dagli *augures*, che non erano veggenti ma interpreti di segni, e non esprimevano i loro *auguria* in saturni ma in prosa solenne⁹⁵, mentre in ambito culturale, dove il *vates* dovrebbe essere stato l'autore e il cantore dei più antichi inni, prevalse il culto di stampo 'giuridico' del *pontifex* e dei *collegia* sacerdotali. Bickel nota che il principale culto dei *fratres Arvales*, gli *Ambarvalia*, sono officiati in età repubblicana dai *pontifices* "an die Stelle der zauberkräftigen *Fratres*".⁹⁶ In tale confraternita vi sarebbe stato un *vates* come cantore (in modo analogo ai *Salii*), e tipico prodotto di tale *vates* sarebbe proprio il *carmen Arvale* che ci è stato tramandato, con il suo "aufgeregte Ton des Liedes, das mit dem dreimaligen Notschrei

⁹⁵ Vedi Bickel 1951, pp. 264-7.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 285.

an die *Lases* in der *tripodatio* des Tanzes beginnt”⁹⁷, e con il suo contenuto esorcistico contro le potenze maligne deminate *Lues* ‘pestilenza’ e *Rues* ‘caduta della grandine’: “Zauber und Beschwörung sind die okkulten Kräfte der Einwirkung der bedrängten auf die feindliche Außenwelt. Diese Einwirkung konnte nur ein *vates* vollziehen, ein vom *numen* erfaßter priesterlicher Sänger.”

All’interno del sodalizio dei *Salii*, si chiamava *vates* il corifeo del canto, e doveva essere effettivamente un *vates* l’autore degli inni del sodalizio, detti secondo Festo *axamenta*:

*axamenta dicebantur carmina saliarum, quae a Saliis canebantur in omnes deos composita; nam in deos singulos versus facti a nominibus eorum appellabantur, ut Ianii, Iovii, Iunonii, Minervii.*⁹⁸

Potremmo avere qui un segno di una poesia tipicamente romana di carattere innico, che si avvicinerrebbe alla tradizione greco-aria, sebbene naturalmente mancasse il respiro narrativo proprio dell’innologia greca: è noto che le divinità romane mancano di storia e mitologia. Ma proprio l’essenzialità liturgica dell’inno romano ci riconduce ad una figura di poeta-sacerdote, una figura più vicina al *ῥῥσι*-vedico che all’aedo omerico, che viene però presto eclissata dalle tendenze più tipiche della religione romana, che all’attitudine ispirata dell’inno e quindi del *vates* preferiscono le formule rigorose, solenni ma prosaiche, dell’*evocatio* o della *devotio*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 283.

⁹⁸ Citato *ibidem*, p. 297, dalla recensione di Wissowa (Rel. u. Kultus d. R. ² S.558, 4; Paul. S. 3 M.).

E' notevole d'altronde che manchino totalmente a Roma le tracce di una figura di bardo epico, di specialista di poesia epica e narrativa, le cui prime attestazioni, le opere di Nevio ed Ennio, sono poemi storici scritti, sul modello greco. Le tradizioni eroiche romane, relative alle origini della città e del suo Stato, non sembrano essere state raccolte in saghe, e ci sono potute arrivare solo attraverso storici, antiquari e poeti dotti come Virgilio. Sappiamo in realtà di una poesia commemorativa ed eulogistica degli antenati o degli uomini illustri del passato, di cui abbiamo due testimonianze. Una è di Catone, riportata da Cicerone, *Tusc. IV.3: gravissimus auctor in Originibus dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes.*

Secondo questa testimonianza, i cantori erano i banchettanti stessi, quindi dei non professionisti: una simile usanza, che appare a Bickel contraria alla *gravitas* dei patrizi romani, non solo ricorda il simposio greco, ma si trova presso altri popoli che coltivavano poesia orale, per esempio gli anglosassoni, che nelle riunioni conviviali usavano cantare a turno con l'accompagnamento dell'arpa.⁹⁹

Diversa è la versione di Varrone, riportata da Nonio¹⁰⁰:

Varro de Vita Populi Romani lib. II: "in conviviis pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant maiorum, et assa voce et cum tibicine".

⁹⁹ Vedi Chadwick 1940, vol. I, p. 572.

¹⁰⁰ Citato in Bickel 1951, p. 290 e sg., con la notazione "Nonius S. 77 (107 Lindsay)".

Qui i cantori sono dei ragazzi¹⁰¹, quindi sempre dei non professionisti, e l'oggetto non sono i *clari viri* in senso generico, ma i *maiores*. Quello che accomuna le due testimonianze è comunque il termine *laudes*: si tratta di poesia eulogistica e celebrativa in onore di un'aristocrazia, che apparirebbe quindi nel solco della più tipica poesia indoeuropea. Eppure, quello che è insolito è proprio l'assenza di un cantore professionista appartenente a quella classe che manteneva viva l'ideologia aristocratica per mezzo dei suoi poemi. Bickel ipotizza che all'origine di tali lodi vi sia sempre il *vates*, che ritiene autore degli elogi in saturni che appaiono sotto le *images* degli antenati: "Wie der *vates* der Salier zum Preise der Götter seine *axamenta* sang, so hat im Scipionenhaus der *vates*, ehe der *poeta* ihn aus der Gunst der Nobiles verdrängte, zum Preise der Toten den *tituli* der Porträtmasken *elogia* hinzugefügt, die beim Festmahl der Erwachsenen die Knaben – das eine Lied nach dem anderen – sangen".¹⁰² Tale parallelismo tra lode degli dèi e dei signori, come osservato, è proprio della cultura poetica indoeuropea; rimane tuttavia incerta la possibilità che una figura di profeta e sacerdote potesse essere anche celebratore delle virtù dei patrizi; d'altronde, occorre chiedersi chi poteva altrimenti essere l'autore di tali *carmina antiqua*, in mancanza di altri specialisti della parola in versi e cantata.

Resta comunque il fatto che non fosse un professionista ad eseguire le *laudes*, come se non si ammettesse una figura estranea in ambito

¹⁰¹ La notizia è confrontata da Bickel (p. 291) con un altro frammento di Varrone riportato da Nonio (156, 229 Lindsay): *idem de Vita Populi Romani lib. II: "sic in privatis domibus pueri liberi et puerae ministrabant"*

¹⁰² Bickel 1951, p. 296 e sg.

familiare, e si rifiutasse il tipo di rapporto di cui un tale professionista sarebbe stato portatore, ovvero un rapporto di dipendenza personale tra cantore e signore, con una tendenza all'adulazione e al culto della personalità che non era accettabile alla morale romana antica. Secondo Campanile, ci fu una rimozione inevitabile del poeta di tipo indoeuropeo: "La cultura romana conservò molti elementi di alta arcaicità; ma nel campo delle strutture politiche essa innovò profondamente fino dal periodo delle origini, eliminando quella aristocrazia militaresca, che era tipica della società indoeuropea. [...] Se, dunque, si definiva aristocratica la società indoeuropea, dovremo allora, di necessità, definire democratica la società romana [...] in quanto l'insieme di poteri passa da un singolo individuo a una pluralità di *patres*, rappresentanti sovrani delle loro *gentes*. Ora, in una società democratica, e sia pure embrionalmente democratica, non v'era più spazio per il poeta di stampo indoeuropeo. L'exasperato culto della personalità, che caratterizzava la sua cultura, non era compatibile con le strutture politiche che richiedevano il consenso della maggioranza e tendevano a creare un raffinatissimo equilibrio di poteri."¹⁰³

Forse più che di democrazia bisogna parlare del sopravvento di idee di collettività e di Stato che eclissarono la caratteristica cultura eroica dell'aristocrazia indoeuropea, in cui il singolo cerca di eccellere per la propria gloria personale, e in cui i vari principi hanno una loro autonomia ed un loro potere personale e territoriale. In questa

¹⁰³ Campanile 1977, p. 48 e sg.

situazione, ancora viva nella Grecia iliadica, e nella società celtica e germanica, poteva continuare ad operare il cantore del valore dei signori e delle gesta antiche; questo spiega anche l'assenza dell'epica nella civiltà romana, dato che essa appartiene pienamente alla tradizionale cultura aristocratica. Le *laudes* romane si pongono non più nel quadro ideologico dell'aristocrazia guerriera, ma in quello della *civitas* o *res publica* romana, dove eccelle chi serve al meglio lo Stato. Si può capire già dall'elogio di Scipione¹⁰⁴, nel quale si insiste subito sul consenso collettivo (*hunc unum plurimi consentiunt Romae / bonorum optimum fuisse virum* /), si enumerano le sue cariche pubbliche (*consul censor aedilis hic fuit apud vos*) e si menziona la sua conquista della Corsica, non certo personale, ma in favore di Roma (*hic cepit Corsicam Aleriamque urbem*).

Il *vates*, più che come erede di un cantore indoeuropeo privato delle sue funzioni, è da vedere come il veggente, guaritore e cantore sacerdotale che appare in età storica, lo specialista del *carmen*¹⁰⁵ con il suo potere magico ed il suo valore oracolare. Può essere utile il confronto con la realtà gallica, dove i οὐάταις, sacrificatori e φυσιόλογοι, menzionati da Strabone (e corrispondenti ai μάνταις menzionati da Diodoro, vedi n.24), sono distinti dai bardi dediti alla celebrazione eroica, oppure con quella irlandese, dove il *féith* significa 'veggente' o 'profeta' (in ambito cristiano indica i profeti biblici), e

¹⁰⁴ Elogio che cito nella trascrizione in latino classico, data in *Storia e testi della letteratura latina* di G. B. Conte ed E. Pianezzolla, Firenze 1990, p. 26.

¹⁰⁵ Il termine *carmen* è stato ricondotto a un mutamento di *can-men, quindi dalla stessa radice di *canere*, analogamente a *germen* < *gen-men.

può essere attribuito di un *fili*, un poeta-antiquario, ma certamente non di un *bard*, il cantore di rango inferiore; può essere inoltre composto nella forma *fáith-liaig* ‘veggente-medico’.

Ma i confronti si estendono anche all’ambito germanico, come all’anglosassone *wód*, islandese *óðr* ‘posseduto, ispirato’ (il quale ultimo significa anche ‘poesia’), l’anglosassone *wōþ* ‘poesia, eloquenza’, e il nome stesso di *Wōden* o *Odinn*, il dio della magia e della mantica.¹⁰⁶

Sembra quindi di trovarsi di fronte ad una terminologia tipica degli Indoeuropei occidentali, che rimanda ad una cultura della veggenza e dell’ispirazione estatica che poteva trovare espressione nella poesia ‘mantica’ e sapienziale. Ma quale radice sta alla base di tutti questi termini? Pokorny la individua nella forma **uāt-* o **uōt-*, e la identifica col significato ‘geistig angeregt sein’. Tale radice potrebbe essere presente, anche nell’anticoindiano *api-vat-*, ‘infondere, ispirare, suscitare’ (secondo Grassmann ‘beleben, anregen’), come nella formula *bhadraṃ no ápi vātaya mánaḥ* ‘infondi in noi un fausto pensiero (o una mente propizia)!’ (RV. X.20.1, rivolto al dio del fuoco Agni).

Se ne può concludere che la figura del *vates*, che troverà nuovo e duraturo prestigio grazie a Virgilio, il quale la userà nel senso di ‘poeta ispirato’ per la prima volta nelle *Bucoliche* (VII.28, IX.34¹⁰⁷),

¹⁰⁶ Vedi Chadwick 1940, vol. I, pp. 620 e 637-640.

¹⁰⁷ Il parallelo poeta/vate è chiaro in VII.32 e sgg.: *et me fecere poetam / Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / vatem pastores; sed non ego credulus illis*, interessante per due aspetti: uno, che quella di *poeta* è un’investitura collegata alle Muse, quindi di origine greca colta, quella di *vates* è operata dai pastori, quindi

affondi le proprie radici nella cultura protoindoeuropea più remota, in quella sfera religiosa e poetica dell'estasi profetica che presenta forti affinità con la tipica cultura sciamanica dell'Asia centrale e settentrionale.¹⁰⁸

Giacomo Benedetti

Università di Pisa

Dipartimento di linguistica

giacomobenedetti@hotmail.com

legata al mondo arcaico e agreste. Il secondo aspetto significativo è che il modello a cui si ispira Virgilio per questi versi, è *Thalysia* vv.37-41 di Teocrito, dove leggiamo in particolare κῆμὲ λέγοντι πάντες ἄοιδὸν ἄριστον: *vatem* sta per ἄοιδὸν, identificando così in tale termine il poeta orale della latinità.

¹⁰⁸ Vedi anche Bickel 1951, p. 314, dove identifica esplicitamente il *vates* con lo sciamano o il 'Medizinmann' delle culture studiate dagli etnologi.

BIBLIOGRAFIA

- BICKEL, E. (1951), "Vates bei Varro und Vergil", in *Rheinisches Museum* 94, 1951, pp.257-314.
- BOISACQ, E. (1950), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues Indo-Européennes*, Heidelberg : Winter.
- CAMPANILE, E. (1977), *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa: Giardini.
- CAMPANILE, E., ORLANDI, C., SANI, S. (1974), "Funzione e figura del poeta nella cultura celtica e indiana", in *Studi e saggi linguistici XIV*, pp. 228-251.
- CHADWICK, H. M. e N. K. (1940), *The Growth of Literature*, 3 vol., Cambridge: University Press.
- DAHLMANN, H. (1948), "Vates", in *Philologus* 97, pp. 337-53.
- DETIENNE, M. (1994; ed. 1967), *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: Agora.
- DODDS, E. R. (1957; ed. 1951), *The Greeks and the Irrational*, Boston, Mass.: Beacon Press.
- DUMÉZIL, G. (1958), *L'ideologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles : Latomus.
- DURANTE, M. (1976), *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte seconda: risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

- ELIADE, M. (1988), *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma: Mediterranee (titolo originale *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 1951).
- GONDA, J. (1963) *The Vision of the Vedic Poets*, The Hague: Mouton & Co.
- KRAUS, W. (1955) "Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum", in *Wiener Studien* 68, pp. 65-87.
- LAZZERONI, R. (1994), "Autonomia del poeta e poetica indoeuropea", in *Studi micenei ed egeo-anatolici* 33, pp. 69-77.
- MAEHLER, H. (1963), *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen: Vandenhoeck; Ruprecht (Hubert & Co.).
- MURRAY, P. (1981) "Poetic Inspiration in Early Greece", in *Journal of Hellenic Studies* 101, pp.87-100.
- NAGY, G. (1989) *Early Greek views of poets and poetry*, in KENNEDY, G. A. (ed.), *The Cambridge history of literary criticism*, Cambridge: University Press, pp. 1-77.
- (1990), *Ancient Greek Poetry, Prophecy, and Concepts of Theory*, in KUGEL, J. L. (ed.), *Poetry and Prophecy*, Ithaca-London: Cornell University Press, pp. 56-64.
- OGIBENIN, B. (1973), *Structure d'un mythe védique, le mythe cosmogonique dans le R̥gveda*, The Hague; Paris : Mouton & Co.
- POKORNY, J. (1959-1969) *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern: Francke.

- SETTI, A. (1958) “La memoria e il canto. Saggio di poetica arcaica greca”, in *Studi italiani di filologia classica* 30, pp. 129-71.
- SCHMITT, R. (1967), *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- SPERDUTI, A. (1950), *The Divine Nature of Poetry in Antiquity*, in “Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 81, pp. 209-40.
- STEIN, R. A. (1959), *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, Paris : Presses universitaires de France.
- TIGERSTEDT, E. N. (1970) “Furor poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato”, in *J.H.I.* 31, pp. 163-178.
- VELARDI, R. (1989), *Enthiasmòs: possessione naturale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.