

**Dal sogno dell'investitura poetica  
alle parole ambigue come i sogni  
Nell'entre-deux, tra parole e cose:  
le menzogne simili al vero da Esiodo a Luciano**

di Anna Beltrametti ✉  
(Università degli Studi di Pavia)

The article explores the theme of dreams as the foundation of poetry and literature, focusing on the epiphany of the Muses in Hesiod and Archilochus. Through detailed analysis of works and inscriptions, the article examines how the dream of poetic investiture is not just a narrative device but a foundational act that grants the poet the power of inspired speech. The text highlights the role of the Muses in transforming the poet from a shepherd to a creator of worlds, illustrating how poetic language is situated between truth and verisimilitude, suspended between dream and reality.

Keywords: Hesiod, Archilochus, poetry, dreams, Muses

---

Le antiche cosmogonie non organizzano pensieri, ma  
sono audacie della *rêverie*. Per renderle nuovamente  
attuali è necessario riprendere a sognare

(G. Bachelard, *La poetica della rêverie*)

## **1. Sogni che generano sogni**

Cominciamo a cantare le Muse Eliconie  
che di Eliconia possiedono il monte grande e divino;  
e intorno alla fonte colore di viola (περὶ κρήνην ἰοειδέα) coi teneri piedi  
danzano  
[...]  
Di lì, levatesi, velate (κεκαλυμμένοι) da fitta nebbia  
di notte (ἐννύχια) si muovevano, levando la loro bella voce.  
[...]  
Esse una volta a Esiodo insegnarono un canto bello (καλὴν ἐδίδαξαν αὐοδὴν)  
mentre pasceva le mandrie sotto il divino Eliconia.  
Queste parole per primo a me rivolsero le dee,  
le Muse d'Olimpo, figlie di Zeus portatore di egida:  
«Pastori che vivete nei campi, obbrobri (κάκ' ἐλέγχεα), solo ventre (γαστέρες οἶον);  
sappiamo dire molte menzogne simili al vero (ψεύδεα πολλὰ ἐτύμοισιν ὅμοια),

ma sappiamo anche, quando vogliamo, cantare il vero (ἀληθῆα)». Così dissero le figlie del grande Zeus, abili nel parlare, e come scettro (οὐκῆπτρον) mi diedero un ramo d'alloro fiorito che avevano staccato, una meraviglia. E mi ispirarono il canto divino (ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θεῶν), perché io cantassi ciò che sarà e ciò che è e mi ordinarono di cantare la stirpe dei beati, gli immortali, e di cantare loro sempre all'inizio e alla fine (Esiodo, *Teogonia* 1-34).

Si legge, in origine si ascoltava, questo *incipit* e ci si sente catturati in un sogno o, meglio, in una vicenda ricordata e narrata con i tratti inconfondibili del sogno. Già nell'antichità fu posto il problema se nel racconto esiodeo dell'investitura poetica fosse da riconoscere un'esperienza di vita o una rappresentazione onirica<sup>1</sup>. Anche interpreti di prima grandezza, in mancanza di espliciti riferimenti al sogno, hanno letto nell'incontro di Esiodo con le Muse un dato autobiografico, percepito e presentato non come immaginato, ma come vissuto<sup>2</sup>. Hanno però trascurato la solidarietà che, nella lunga durata della cultura greca, si è stabilita tra sonno, con i sogni che lo animano, e iniziazione poetica e sapienziale, in una sequenza di figure che annoverano Epi-  
menide, il poeta teo-cosmogonico cretese del primo VI secolo, Eschilo, Callimaco, Eroda e, nel mondo latino, Ennio e Propertio<sup>3</sup>. E, quel che più conta,

<sup>1</sup> Roberto Pretagostini 2007, in un saggio molto noto a sostegno del realismo esiodeo, ricostruisce la questione a partire da Callimaco che nel "Proemio del sogno" degli *Aitia* (fr.2 Pfeiffer) si sarebbe richiamato al Proemio della *Teogonia* esiodea (vv. 22-34) per legittimare la propria poesia e insieme per marcare le differenze tra il suo nuovo fare poetico e quello del poeta arcaico, alunno passivo delle Muse. Proprio ricorrendo all'espedito del sogno confermato e ricostruito dai commenti antichi –conclude Pretagostini 2007, p. 24 – Callimaco avrebbe trasposto sul piano "razionalmente plausibile del sogno" l'avventura narrata da Esiodo sul piano "razionalmente incredibile della realtà".

<sup>2</sup> Pretagostini 2007, p. 19 n.31 ricostruisce la storia della questione e l'elenco degli interpreti che sostengono il realismo del racconto esiodeo: «sul particolare che Esiodo presenta l'incontro con le Muse come un'esperienza realmente vissuta insiste Latte 1946, pp. 155-158; cf. Dodds 1951, p. 117, Kambylis 1965, pp. 52-61, e, da ultimo, Gentili 1995, p. 125». All'elenco dei 'realisti' ora si potrebbe aggiungere Ricciardelli, Esiodo 2018, p. XXX, ma al contempo si dovrebbero sfumare alcune posizioni a cominciare da quella di Dodds 1959, p. 148 che con qualche ambiguità si esprimeva come segue: «Credo con il Latte che Esiodo, quando racconta che le Muse gli parlarono sull'Elicona, non si esprime per allegorie e non adopera ornamenti poetici, ma tenta di rendere in termini letterari un'esperienza reale». Al proposito resta molto interessante la posizione di Arrighetti, Esiodo 1998, pp. 312-313 che evita di affrontare il problema del «reale svolgimento dell'evento più pertinente – a suo avviso – per la psicologia religiosa che per la storia della cultura letteraria» per porre il problema del rapporto di Esiodo con la tradizione omerica e delle innovazioni operate da Esiodo in seno a quella tradizione.

<sup>3</sup> Per i riferimenti alle fonti vedi Pretagostini 2007 pp. 24-25.

hanno trascurato l'ambientazione e il vocabolario della scena esiodea in cui si intrecciano immagini notturne e immagini diurne, in una trama narrativa che genera sospensione e dubbio<sup>4</sup>.

In un paesaggio montano di acqua scura dal color di viola, lo stesso del mare, le dee che danzano leggere nella notte, protette dalla nebbia opaca che ne sfuma i contorni, apostrofano i pastori, gli "obbrobri", *κάκ'ἐλέγχεα*, tutto ventre, tutt'uno con il proprio basso materiale corporeo, *γαστέρες οἶον*. Rivolgendosi con asprezza a quelli che nell'immaginario greco di lunga durata stanno ai margini della civiltà e dell'umanità compiuta, le Muse investono Esiodo, la voce narrante della *Teogonia*, con il doppio dono di un ramo d'alloro fiorito a insegna, *οκῆπτρον*, di un nuovo potere che lo assimila ai re<sup>5</sup> e del canto ispirato, *αὐδὴν θέειν*.

In questo gioco di ombre e di luci anche gli spazi e gli oggetti di più oggettiva concretezza – i pascoli sulle pendici del monte Elicona e il ramo d'alloro fiorito – in associazione con l'epifania delle dee si colorano di soprannaturale, appaiono sottratti al mondo dell'esperienza, ritramati fantasmaticamente nell'interiorità di chi racconta, riconnotati dalle sue emozioni, dalla meraviglia, dallo straniamento, dal desiderio, dalla paura. Perdono i contorni dei luoghi, degli episodi e delle cose della vita quotidiana, si riorganizzano nei modi e secondo le dinamiche dell'immaginazione, si assimilano ai sogni e, da ultimo, appaiono trasformati, eletti a simboli di un passaggio di *status*, da pastore a poeta.

Il poeta, così iniziato, si rivela a sua volta un narratore per immagini in un poema visivo e a tratti pittorico, la *Teogonia*, che sembra intessuto della stessa materia, della stessa stoffa, del suo sogno di investitura. Non sapremo mai fino a che punto le sue figure abbiano valenze antropologiche e siano radicate nelle tradizioni circolanti tra il Vicino Oriente e la Grecia nell'VIII-VII

---

<sup>4</sup> Sulle memorie della Musa/delle Muse antiche nel modernismo europeo, vedi Stella 2017.

<sup>5</sup> *οκῆπτρον* nella lingua greca è anche l'insegna regale e ai vv. 80-103, sospetti di interpolazione, insistono sul privilegio che accomuna i poeti e i re amati dalle Muse e dunque dotati di una parola capace di amministrare la giustizia, di placare le contese e, nel caso dei poeti, di far dimenticare i dolori. Cfr. Arrighetti, Esiodo 1998, pp. 314-315 e pp. 320-324.

secolo. E non sapremo neppure quanto debbano alla sua rielaborazione poetica d'autore. Ma i vuoti, le nebbie, le ombre, i recessi, i mostri informi o deformi, le violenze dei padri e quelle dei figli sui padri, che si succedono e si intrecciano nella *Teogonia* contro la logica del tempo e della narrazione, altro non appaiono se non incubi delle origini.

Meno di un secolo dopo, in pieno VII secolo – l'accento all'eclissi solare del 648 a.C. consente di datare con certezza la fioritura di Archiloco – la scena pastorale si ripete pressoché identica nella linea portante. Un'epigrafe di III secolo a. C. posta nell'*Archilocheion* di Paro, rievoca l'investitura del primo giambografo con immagini e parole che richiamano in forma precisa il sogno di Esiodo. Certamente si tratta di un documento molto posteriore al poeta di cui narra l'inizio. E tuttavia, per la sua stessa natura di iscrizione sepolcrale, la ricostruzione doveva rispettare e confermare quello che di Archiloco era stato tramandato di generazione in generazione o scoperto con nuove ricerche, tutto quello che sul poeta continuava a circolare nella sua isola, biografia o leggenda che fosse.

Le coincidenze sono sorprendenti e fanno pensare a una ripresa consapevole del Proemio esiodico da parte dei dedicanti dell'epigrafe o da parte dello stesso Archiloco che poteva essersi autorappresentato come erede di Esiodo e non degli aedi seduti sui troni dalle borchie di argento al centro dei notabili, nei palazzi dell'*Odissea*, alla corte dei Feaci sull'isola di Scheria e tra i Proci a Itaca.

Il dio Apollo vaticinò a Mnesiepes che era conveniente e giusto onorare il poeta Archiloco nel modo che aveva in animo. E in osservanza a questo vaticinio di Apollo, chiamiamo il luogo «Archilocheion», costruiamo gli altari, sacrificiamo agli dèi come ad Archiloco e lo onoriamo, secondo l'oracolo che Apollo ci rese. Quanto a ciò che decidemmo di scrivere, parte lo abbiamo appreso dalla tradizione antica, parte lo abbiamo scoperto con la nostra ricerca (τάδε παραδέδοται τε ἡμῖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων καὶ αὐτοὶ πεπραγματεύμεθα). Dicono infatti che Archiloco, ancora molto giovane, fu mandato dal padre Telesicle in campagna, al villaggio chiamato Leimones, per riportare una vacca da vendere; partì che era già notte e splendeva la luna, per portare la vacca in città; quando fu nella località chiamata Lissides, gli parve di intravedere un gruppo di donne (δοῦναι γυναῖκας ἰδεῖν ἄνθρωπας). Credendo che esse tornassero dal lavoro nei campi alla città, iniziò a motteggiarle (σκόπτειν), e quelle risposero con scherzi e risate

(μετὰ παιδιᾶς καὶ γέλωτος) e gli chiesero se portasse la vacca al mercato. Archiloco rispose di sì, e le donne dissero che gli avrebbero dato loro un degno compenso. Dopo aver detto così, scomparvero sia loro sia la vacca, ma Archiloco vide una lira posata ai suoi piedi. Ne rimase sconvolto, ma dopo qualche tempo comprese che gli erano apparse le Muse e che gli avevano donato una lira (τὰς Μούσας εἶναι τὰς φανείσας καὶ τὴν λύραν αὐτῷ δωρησαμένας); la prese, si avviò verso la città e raccontò a suo padre quanto era accaduto... (Iscrizione di Mnesiepes, test. 4 Tarditi).

Ancora un giovane pastore e Muse del tutto umanizzate, quasi involgarite. A differenza delle Muse omeriche, invisibili e invocate a distanza dai cantori, e diverse anche dalle seducenti Muse dei pascoli esiodei, queste Muse contadine si manifestano all'improvviso. Rompono l'ordine dello spazio e del tempo pastorale in cui il giovane si sta muovendo e segnano una forte discontinuità tra il prima e il dopo: di ritorno da un villaggio dal nome evocativo *Leimones*, Prati, con un vacca da vendere in città, arrivato in una località anch'essa dal nome parlante, *Lissides*, le Pietre Lisce, ancora di notte, nello *Zwielicht*, nell'ambiguo bagliore della luna, il giovane pastore incontra un gruppo di donne che gli sembrano venire dai campi, e, tra scherzi e risate, scambia motteggi, *skommata*, con loro che subito, come erano apparse, scompaiono con la vacca e lasciano in compenso una lira posata ai suoi piedi.

Ancora un sogno cattura il lettore dell'epigrafe, un'associazione onirica in cui i toponimi dell'isola di Paro evocano miti e rituali demetriaci<sup>6</sup> a connotare il luogo e il tempo dell'iniziazione di Archiloco come esperienza eccezionale del limite, tra la sua morte da pastore e la sua rinascita da poeta. E, dopo l'incontro con queste Muse dall'aspetto dimesso e dalla parola senza ritegno, dopo lo scambio di reciproche provocazioni e derisioni, anche stavolta il pastore, eletto come Esiodo da queste nuove Muse, cambierà *status*, diventerà "immortale e celebre per il suo canto", il primo grande poeta, πρῶτος εὐρετής, del giambo, maestro dell'invettiva e dello scherno.

---

<sup>6</sup> Miralles 1981, pp. 31-35, sul valore simbolico di *Leimones*, prati orfici, e di *Lissides*, le pietre nude o lisce come limite tra il mondo dell'esperienza e l'altro, vedi *Odissea* 12. 79 e 84; Eschilo, *Supplici* 794.

### 1.1. Le ombre della *Teogonia*

Il sogno di Esiodo interpreta a pieno titolo il dono delle Muse che “sanno dire menzogne simili al vero” senza perdere il rapporto con la verità<sup>7</sup>. Il poema che si innesta sulla scena dell’investitura, a sua volta, affastella immagini che sembrano provenire dalle profondità dell’inconscio, dalle paure e dai desideri, calandole nelle strutture del racconto semplice, secondo lo schema catalogico, sincronico, dell’elenco e secondo quello genealogico, diacronico, delle liste reali del Vicino Oriente e della prima storiografia greca. Ora alternando e ora sovrapponendo l’ordine associativo del catalogo e quello cronologico della lista, Esiodo si sforza di razionalizzare e narrare le tenebre, ma non arriva a dominare la moltitudine e la diversità degli esseri con i quali si misura e non riesce a squarciare lo sfondo fosco e violento che perdura sotteso al cosmo di Zeus e si lascia avvertire malcelato e minaccioso sotto la crosta della storia in corso e della difficile contemporaneità del poeta. Sebbene proteso a illustrare il nuovo mondo pacificato da Zeus, Esiodo rimane sospeso sull’abisso, Chaos, da cui si originano a coppie di opposti complementari la vasta Terra, Gaia, e il Tartaro nebbioso che sta negli anfratti della Terra, Eros il più bello tra gli immortali e ancora per opposizione Erebo e la Notte Nyx, figure entrambe delle tenebre che in coppia e per alternanza generano Etere, Aither, e il Giorno, Hemere, figure di luce (vv. 115-125).

Per associazione o per opposizione nella *Teogonia*, il mondo della luce e il mondo delle tenebre, il diurno e il notturno, coesistono e generano per scissione o per accoppiamento, ma sempre sul chiaro prevale lo scuro con i suoi mostri informi: i Ciclopi (v.140 ss.), i Centimani (v.150 ss.), Gerione tricefalo (v.287) e Echidna, la donna-serpente bella e crudele, immortale e sempre giovane, madre a sua volta di creature abnormi e violente, nascosta in una grotta buia, nelle profondità della terra (vv. 295-308). E talvolta lo scuro si traveste

---

<sup>7</sup> I commentatori (vedi e.g. Mazon e Arrighetti) pur rimarcando il differente rapporto con le Muse di Esiodo rispetto all’aedo omerico, insistono sull’istanza di verità trascurando la menzogna simile al vero, estetica del verosimile.

da chiaro come l'inganno si cela nella bellezza della donna: costruita come sventura a contrappasso del furto del fuoco, ἀντὶ πυρὸς τεῦξεν κακὸν ἀνθρώποισι, la donna irrompe, sovvertendola con il desiderio, nella vita degli uomini. Arriva ornata da Atena con tutti i più bei simboli della verecondia, ma incoronata da Efesto con un diadema d'oro sormontato dalle più terribili belve, κνώδαλα δεινὰ, della terra e del mare (vv.565-584). Negli anfratti di Gaia, nel sottosuolo caliginoso della terra continua a fermentare l'orrore di cui si nutrono le ombre, gli incubi e i miti, intesi come sogni collettivi, quelle espressioni distorte della verità che camuffano e insieme rivelano, come fanno le menzogne, l'indicibile delle vite individuali e della storia.

Il nuovo regno nella rappresentazione di Esiodo si impone attraverso successioni traumatiche e cruento: Kronos, con una falce dai denti aguzzi avuta dalla madre, evira suo padre Ouranos mentre, pieno di desiderio, di nuovo “si stendeva e si avvolgeva intorno a Gaia” dal ventre dolente e stipato dei figli mai nati (vv.167-193); Zeus, sottratto neonato alle fauci del padre dalla madre Rhea che aveva fatto ingoiare a Kronos una pietra avvolta in fasce al posto del suo ultimo nato, una volta raggiunta la pienezza costringe suo padre con la forza e con le arti a risputare la pietra e i figli precedentemente inghiottiti (vv.453-500). E si regge, il regno di Zeus con la sua giustizia e la sua equità (vv. 71-74), malgrado le insidie mai sopite dei figli partenogenetici della Notte nera: la cattiva sorte personificata in Moros e in Ker, quest'ultima nera come sua madre, Morte, Sonno con la famiglia dei Sogni, Biasimo, Sventura, Nemese, Inganno e Amore spesso tra loro intrecciati, Vecchiaia e Contesa (vv. 211-225). Immagini e vocabolario del buio e della paura nel poema di Esiodo prevalgono al punto che in un saggio celebre Bruno Snell, per descriverne la ricorrenza e l'intensità, fece ricorso alla categoria dell'orrido e parlò di storie crudeli, di mostruosità, di orrori<sup>8</sup>, mentre Clémence Ramnoux mise a fuoco la continuità tra i figli della notte esiodea e il male assoluto nell'Orestea di Eschilo<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Snell 1963, pp. 79-80.

<sup>9</sup> Ramnoux 2020, pp. 79-107.

Questa Teogonia al nero attesta probabilmente il tentativo di fondare teologicamente e di disciplinare nella logica crono-causale del racconto le inquietudini e gli incubi che traducono le inquietudini in forme allucinate. Snell sembra non avere dubbi nell'interpretare "quelle mostruosità di cui i Greci si erano liberati così presto, quegli elementi estranei e sgradevoli", permanenti in Esiodo come eredità arcaiche provenienti dall'Oriente e conservate nell'enclave dell'arida Beozia. Ma la sua risposta essenzialmente classicistica lascia aperta una domanda: quanto riflettono del presente di Esiodo, queste paure annidate nel profondo, nei recessi della terra e negli abissi marini come nelle pieghe della psiche? quanto manifestano delle insicurezze e delle ansie indotte dal contro esodo nei Greci costretti a rientrare nei poveri villaggi della Grecia continentale dalla più ricca e colta Asia Minore?

## 1.2. Le smorfie del giambo

In altra direzione conduce la stele di Mnesiepes, riprendendo il filo della tradizione dei pastori esiodei. Quello che l'iscrizione narra come sogno o allucinazione di Archiloco legittima un processo opposto a quello che si coglie nella *Teogonia*. Se Esiodo aveva cercato di dare parvenze di realtà o qualche forma di pensabilità ai sogni figli della notte, Archiloco, con il suo linguaggio, trasfigura le immagini diurne e quotidiane della vita e i modelli dell'*ethos* condiviso nel registro grottesco, espressionistico, del biasimo, ψόγος, dell'invettiva, dell'ingiuria e del sarcasmo. Eliano, un antiquario erudito, attivo tra II e III secolo d. C., a proposito di Archiloco riporta il severo giudizio dell'aristocratico Crizia, il parente anziano di Platone e come lui illustre frequentatore del circolo socratico prima di concludere il suo *cursus* politico come feroce capo dei Trenta:

Crizia biasima Archiloco per avere diffamato se stesso. Infatti – dice Crizia – se Archiloco non avesse diffuso tra i Greci una tale nomea a suo riguardo, noi non sapremmo né che era figlio della schiava Enipò, né che lasciò Paro per recarsi a Tasos perché era povero e privo di mezzi né che, colà giunto, si rese invisibile agli isolani e neppure che parlava male parimenti degli amici e dei nemici. Inoltre – continua Crizia, se non ce ne avesse informato lui, non sapremmo che egli era



adultero, lascivo, λᾶγνος, e violento, ὄβρισις, e neppure, vergogna ben più grave, che abbandonò lo scudo. Archiloco non è stato un testimone favorevole di se stesso, visto che ha lasciato questa bella fama di sé e voci del genere sul proprio conto (*Storie Varie*, 10.13, trad. it. di Claudio Bevegni).

Non tutti i punti toccati da Crizia trovano riscontro nel *corpus* dei frammenti conservati sotto il nome di Archiloco – dove non si fa cenno alla madre Enipò, l'ingiuria personificata, forse frutto di autoschediasma – e neppure siamo in grado di sapere se l'io dei frammenti sia autobiografico o riferito ad altra *persona loquens*<sup>10</sup>. Crizia tuttavia coglie perfettamente nel segno di una voce poetica che, in anticipo su Ipponatte e sulla commedia politica di V secolo, deforma in caricatura i soggetti e i comportamenti di cui parla e a cui si rivolge. Le allocuzioni ricorrenti chiamano in causa personaggi storici più e meno noti, ma la trasfigurazione di Archiloco colpisce anche l'archetipo ben radicato nell'immaginario greco del guerriero eccellente, iliadico, sostanziato di valore, ἀρετή, onore, τιμή, e gloria, κλέος, tutt'uno con le sue armi, un prolungamento del suo corpo. Il soldato Archiloco, o immaginato da Archiloco, che, senza rimpianto, ostenta di avere abbandonato lo scudo per salvare la pelle (fr. 5 West=8 Tarditi) decostruisce e denigra le figure di Achille, con il suo scudo-mondo cesellato da Efesto e le sue armi contese tra gli altri guerrieri dopo la sua morte, e di Aiace dal grande scudo, il suo tratto identitario, evocato anche nel nome di suo figlio Eurisace. Allo stesso modo l'ammirazione per il capitano minuto e con le gambe storte (fr. 96 T), fuori norma – οὐ κατὰ κόσμον secondo l'espressione omerica che accompagna la descrizione del brutto Tersite (*Iliade* 2. 21-275) – appare la deformazione onirica del corpo grande e perfetto dell'eroe, l'espressione del voler essere, del desiderio di liberarsi dai modelli opprimenti o, forse, della paura della mutazione che inquieta il nuovo soldato.

Nel registro ironico di questi frammenti Archiloco fa interagire due immagini incompatibili, l'eroe bello e invincibile del codice aristocratico arcaico e il soldato brutto, povero – forse mercenario-, opportunista e vile che si affaccia

---

<sup>10</sup> Portulas 2006.

al nuovo immaginario, lasciando nel dubbio: resisterà il primo dallo statuto ormai problematico nel nuovo assetto della società? o si imporrà il secondo dallo statuto ancora incerto e illusorio?

Nel registro sarcastico dell'epodo di Colonia (P. Col. 7511, ed. Merkelbach-West 1974 = 196 a West) Archiloco invece altera al contempo sia il tenore del rapporto reso in termini esplicitamente sessuali tra il giovane narrante e la ragazza presso il santuario – una scena di vita, verosimile se non vera – sia le ascendenze formali ancora omeriche – dalla formularità alle immagini forse già ricorrenti del prato fiorito e del mantello, *χλαῖνη*, che copre gli amanti<sup>11</sup>. Con la precisione descrittiva dei dettagli, con un vocabolario osceno – osceno nel senso etimologico di funzionale a evocare l'irrappresentabile che per convenzione dovrebbe restare nel retroscena o nel fuoriscena – e con una mescolanza ironica, ambigua, di aggressività e di tenerezza strumentale, l'epodo innesca un cortocircuito poetico sofisticato e la precisione dei dettagli sconfina nell'ossessione paranoica. Distorce la scena amorosa di illustre matrice poetica in scena di trasgressione caricata di forte investimento emotivo, espressionistica, onirica e iperrealistica di violenza e di stupro consumata con le parole e i comportamenti sul corpo presente della donna oggetto di gioco e su quello assente di Neobule oggetto di vituperio e vendetta.

## **2. Dal sogno all'artificio: l'arcipelago dell'inverosimile**

### **2.1. Nell'entre-deux**

Tra Esiodo a Archiloco l'epifania delle Muse e il sogno dell'investitura non sono soltanto una felice trovata per richiamare l'attenzione sul poeta, sulla sua eccentricità e sul privilegio della parola avuta in dono, ma sono a tutti gli effetti l'atto fondativo della poesia e della letteratura come linguaggio sospeso tra parole e cose, come terra di mezzo dei sogni che devono diventare dicibili e del mondo che si trasforma, riplasmato nelle profondità emotive, anche

---

<sup>11</sup> Vedi Aloni 1981, pp. 75-144 e Gentili 2006, p. 274 ss.

allucinatorie, nel desiderio e nella paura di chi lo vive, lo percepisce e cerca di comunicarlo. Il dono delle Muse inaugura lo statuto della poesia come *rêverie* e, al contempo, l'estetica della verosimiglianza che garantisce la comunicabilità dei sogni e degli incubi.

I commenti alla *Teogonia* insistono per lo più sulla verità che le Muse affermano di padroneggiare solo in seconda istanza, dopo essersi vantate di saper dire menzogne simili al vero. L'ordine di successione espresso dalle Muse – prima il simile al vero, poi il vero – implica tuttavia una gradazione e riconosce come tratto essenziale e distintivo della poesia e poi della letteratura la consapevolezza di essere fatte di linguaggio. Di linguaggio che cerca di aderire alle cose senza mai poter coincidere con esse<sup>12</sup>. Di linguaggio che per necessità si arresta nel territorio del verosimile. E sono molto noti i passaggi della *Poetica* di Aristotele che, a distanza di oltre quattro secoli, confermano l'intuizione di Esiodo ora descrivendo ora imponendo il principio della verosimiglianza, τὸ εἰκός, come principio guida della parola poetica e della sua erede, la scrittura letteraria<sup>13</sup>.

Nella cultura greca, il verosimile, inteso come ciò che è ragionevole e conforme al senso comune, ha dominato il teatro tragico dove i miti sono stati riconfigurati in vicende credibili e anche quello comico che pure ha innestato su scene di vita cittadina e quotidiana i motivi fiabeschi e folclorici del meraviglioso, in ricorrenti cortocircuiti tra realtà e immaginazione, tra vissuto e sognato. E ha travalicato, la regola del verosimile, i confini della finzione per invadere il racconto storico con le sue esigenze di verità, innescando derive estreme, fino a compromettere il prestigioso statuto della storiografia spalancata dal verosimile al falso.

---

<sup>12</sup> Barthes 1972, p. 264: «[...] la letteratura più “vera” è quella che si sa più irreale, in quanto si sa essenzialmente linguaggio, è questa ricerca di uno stato intermedio tra le cose e le parole, questa tensione di una coscienza portata e insieme limitata dalle parole, provvista, attraverso di esse, di un potere *assoluto e insieme improbabile*».

<sup>13</sup> E.g. vedi 1451 a 36-1451 b 7; 1456 a 24-25; 1460 a 26-27; 1461 b 9-12.

## 2.2. Menzogne che denunciano il falso

In una cultura che sembra aver smarrito il sesto e la decenza, verso la fine del II secolo d. C., con forti probabilità intorno al 180, Luciano di Samosata, un poligrafo di grande talento e di bruciante forza critica avvia un racconto di viaggio con l'antico paradosso del mentitore cretese:

[...] di questo mio scritto suppongo, saranno motivi di attrazione non solo la stranezza dell'argomento e la finezza dei miei intenti e neppure il modo di trattare menzogne di vario tipo in modo persuasivo come se dicessi la verità, ma il fatto che **ognuna di queste storie con una certa *verve* comica allude a qualcuno di quegli antichi poeti e storici e filosofi che hanno scritto una quantità di miracoli** e leggende, gente di cui farei il nome se le frecciate non fossero chiare già alla lettura, come Ctesia di Cnido che scrisse sull'India e sui costumi degli Indiani cose che non aveva né visto né sentito raccontare da altri [...]. Capostipite e maestro di questa buffoneria è l'Odisseo di Omero [...] leggendo costoro non ho potuto biasimarli per le loro menzogne, dal momento che questo è un modo di fare abituale anche tra i sedicenti filosofi, ma mi sono stupito che potessero credere di farla franca non scrivendo altro che menzogne. E così anch'io con l'ambizione di lasciare qualcosa per i posteri e non avendo nulla di reale da raccontare – non mi era infatti accaduto nulla di interessante – sono ricorso al falso, ma a un falso molto più tollerabile di quello degli altri. Infatti, almeno in una cosa sono sincero: dichiaro che mento. Con l'ammettere io stesso di non dire nulla di vero, penso di scampare all'accusa degli altri. Scrivo dunque di cose che non ho viste con i miei occhi, che non mi sono capitate e che non ho sapute da altri, e pure di cose che proprio non esistono e che non potranno esistere. Per questo i miei lettori non devono credere a nulla (*Vera Storia* 1-4).

Il prologo, richiamando a modello l'Odisseo di Omero, è una variante del paradosso del mentitore<sup>14</sup> e lascia attendere un gioco del vero e del falso. Il narratore che dichiara di mentire su tutto è sospettabile di mentire su se stesso oltre che sul proprio racconto. La sua autopresentazione potrebbe suonare come una forma di falso *understatement* e di *captatio benevolentiae* presso i lettori colti a cui si rivolge. Il suo proclamarsi "sinceramente" mentitore potrebbe farlo ritenere veridico e quelle che definisce menzogne, le storie narrate, potrebbero apparire verità dissimulate.

---

<sup>14</sup> La più antica formulazione dell'antinomia sarebbe riferibile a Epimenide di Creta, secondo la *Lettera a Tito* 1. 10-13, attribuita a Paolo di Tarso, ma di dubbia autenticità. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 2.108, la fa risalire a Eubulide di Mileto, il filosofo di scuola megarica attivo nel IV secolo a. C. e contemporaneo di Aristotele.

Non è così. Il gioco a cui il lettore è chiamato non è quello del vero e del falso e l'inizio della narrazione vera e propria scioglie immediatamente il paradosso del prologo. Fin dalla prima avventura nell'estremo Occidente, nei luoghi proibiti al di là delle Colonne d'Eracle, il lettore è proiettato in tutt'altra atmosfera: sull'isola delle donne-viti e del fiume di vino che ne sgorga, ricco di pesci dal colore e dal sapore del vino (*Vera Storia* 1. 6-8), i viaggiatori scoprono per la prima volta il mondo del desiderio, un benessere da età dell'oro o da regno dei beati. Un'anticipazione dello stesso altrove che più avanti troveranno sull'isola di formaggio immersa nel mare di latte e ricoperta di viti dai grappoli turgidi di latte, il correlativo geografico o, forse, la reificazione ironica del nome di Galatea, la bella nereide dedicataria del tempio centrale (*Vera Storia* 2.3)<sup>15</sup>. In causa qui sono i principi della verosimiglianza, del falso simile al vero, di cui il classicismo dell'epoca adrianea e antonina era saturo e che Luciano mette sotto attacco, nella *Vera Storia*, misurandosi in un serrato corpo a corpo con il patrimonio letterario e figurativo coltivato e mandato a memoria nelle grandi scuole di retorica contemporanee.

L'avventura con cui si avvia il viaggio di Luciano e dei suoi compagni riprende – secondo le promesse del prologo – il filo del fantastico odissiaco: il tempo è indefinito -un giorno, una volta (ποτε); la direzione è una sfida -oltre le colonne d'Eracle (ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν); le motivazioni sono l'inquietudine (ἡ τῆς διανοίας περεργία), e la curiosità (πραγμάτων καινῶν ἐπιθυμία); l'approdo è un'isola – e saranno solo isole tutti i mondi incontrati dal narratore nel mare e nell'aria – il luogo per definizione della marginalità, dell'ignoto e del meraviglioso. Poi, inatteso, arriva un giornale di viaggio compilato alla maniera di Erodoto, in continuità con la sua ricerca improntata a quella dei logografi e dei periegeti ionici, mirata all'apprendere, μαθεῖν, a conoscere i limiti di Oceano e le genti che vivono in quei luoghi. Alcuni dati suscitano effetti di reale – la nave leggera, la cronologia scandita in giorni e notti alla maniera di Erodoto e di Tuciddide, il fortunale e, all'ottantesimo

---

<sup>15</sup> *Odissea* 11. 24-29: miele, latte, vino e acqua sono le prime sostanze che Odisseo versa in offerta ai morti nella fossa scavata con la sua spada.

giorno, l'avvistamento di un'isola alta. Ma, così come sono registrate, le informazioni risultano alterate dalle descrizioni troppo dettagliate e dalle iperboli che le accompagnano e le colorano di fiaba: l'isola alta è il luogo poco accessibile, la fitta vegetazione che la ricopre la segnala come terreno di pericolo e di possibile smarrimento, la individua come una sorta di passaggio iniziatico per i venti compagni che insieme con il narratore si avventurano alla scoperta.

Attraversata la boscaglia, gli esploratori sono rassicurati dalla presenza di una colonna di bronzo con un'iscrizione un po' deteriorata in caratteri greci e di due orme di piede di cui una gigantesca: due indizi che si confermano a vicenda e forniscono una prova autoptica, eccellente per la migliore ricerca teorizzata dagli storici, del transito di Eracle e Dioniso, i due figli erranti di Zeus. Una prova concreta di credenze indimostrabili, quelle dei viaggi degli eroi e degli dei, che al narratore sembra comprovata dal fiume di vino affollato di pesci vinosi, un "segno tangibile" di Dioniso. Secondo l'agenda del buon periegeta che aveva impegnato Erodoto in Egitto alla ricerca delle sorgenti del Nilo, dal fiume di vino i viaggiatori muovono alla ricognizione dei luoghi, alla scoperta della fonte da cui sgorga: non una comune sorgiva, ma numerose viti rigogliose dalla cui radice sgorgano le gocce di vino da cui si origina il fiume. Dall'inizio alla fine dell'esplorazione i passi del periegeta approdano nella fiaba, culminando in un tripudio di viti metamorfiche, tronchi nella parte inferiore e, in quella superiore, donne da cui germoglia un viluppo di pampini e grappoli, un intrico che imprigiona e trasforma in nuovi tralci coloro che si accostano per unirsi a loro. Un'immagine spettacolare e stupefacente, questa conclusiva, che Luciano dichiara ispirata dalla pinacoteca, dalla memoria viviva di Dafne dipinta dai pittori mentre si trasforma in alloro sotto la presa di Apollo. Ma un'immagine in cui i lettori potevano e dovevano cogliere in sovraimpressione anche la rapacità di Circe e delle Sirene che avevano ammalato e trasformato i compagni di Odisseo in abbracci di morte e di rinascita in altra forma.

### 2.3. Strategie testuali

La prima avventura della *Vera Storia* è esemplare, anticipa e condensa in sintesi le linee portanti del narrare di Luciano e i motivi più ricorrenti dei suoi racconti. La narrazione è affidata all'unica voce che attraversa tutto il romanzo, con il suo io onnipresente come quello di Erodoto che intercala ai fatti raccontati espressioni – ho visto, mi hanno detto, si racconta, come a me sembra – che attestano la sua sorveglianza sulle fonti e chiedono fiducia. Ma Luciano va oltre. Non solo assume in prima persona la ricerca e il controllo delle testimonianze e delle tracce, ma riporta solo vicende a cui ha preso parte. Nel suo racconto costruito in prima persona secondo il modello erodoteo, Luciano innesta la regola aurea di Tucidide che racconta in terza persona, come se i fatti affiorassero senza filtri alla sua scrittura, ma da narratore omodiegetico, da testimone autoptico dei fatti riportati.

Così marche di autenticità, convalide personali, inferenze e argomentazioni tipiche degli storici, nella *Vera Storia* supportano contenuti che minano alla base e vanificano la tenuta dei ragionamenti storiografici. Scene e immagini si susseguono nel racconto né vere né credibili, esulano dall'esperienza e provengono dai miti, dalla "letteratura" e dalle arti figurative – Dafne, Endimione, il Minotauro-, si combinano e si sovrainprimono in forme nuove privilegiando figure ibride – le donne-viti, i Testadibue, le Gambe d'asino – o abnormi – ragni più grandi delle isole Cicladi (1.15), Giganti che navigano a bordo di isole selvose, alcioni giganteschi dai nidi grandi come grosse zattere e uova voluminose come le botti di Chio.

Una volta violato il confine occidentale del mondo conosciuto, i naviganti sono colti da un tifone e proiettati nello spazio, oltre i limiti per definizione invalicabili che separano la Terra dai mondi stellari. Approdano dapprima su una specie di isola luminosa, in "quella terra che a noi da laggiù ci appare come la Luna". E sull'isola dei Lunari governati da Endimione – un

tipo figurativo molto frequentato in epoca adrianea<sup>16</sup> – in perenne guerra con i Solari, Luciano e i suoi prendono parte a un susseguirsi di battaglie, narrate sulla falsariga delle più celebri battaglie storiche – lo schieramento di Maratona giocato sulle disposizione delle due ali (Erodoto 6. 111-113) traspare sottotraccia nel racconto della vittoria dei Lunari (*Vera Storia* 1. 15-17) – ma combattute su una piana intessuta di robuste ragnatele – forti come gli enormi ragni che le avevano filate – da guerrieri che inverano con il loro aspetto metafore e giochi linguistici: Cavalcavvoltoi, Miglioboli, Agliomachi, Ventocorridori, Ghiande di passero, Cavalcagrù, Aerozanzaroni, Aeroballerini, Gambidifunghi, Cazzidicane (*Vera Storia* 1. 11-17)<sup>17</sup>.

I lunari portano i feti nel polpaccio, come un mito diceva di Zeus che nella coscia aveva condotto a termine la gestazione di Dioniso; si nutrono arrostando rane che piovono dall'aria e bevono aria compressa, hanno un dito solo, un grosso cavolo a mo' di coda sul fondoschiena, dal naso soffianno miele e sudano latte, se sono ricchi vestono abiti di vetro morbido e se poveri di rame, hanno genitali posticci, occhi estraibili e orecchie come foglie di platano (1. 22-26). Tra loro Luciano scopre un mondo apparentemente estraneo in cui, a ben vedere, si affollano le più estreme stravaganze di cui si parla sulla Terra, creature che incarnano credenze e modi dire, che realizzano i fraintendimenti di coloro che non comprendono l'ironia, i giochi di parola, le similitudini e le traslazioni, di coloro che si fermano al significato concreto, alla lettera. Un mondo altro, quello sulla Luna, ma in costante comunicazione con la Terra<sup>18</sup> attraverso due strumenti che abbattano o illudono di poter abbattere i limiti spaziali: «uno specchio, piuttosto grande, posato sulla bocca di un pozzo non

---

<sup>16</sup> Di Endimione, giovane pastore o cacciatore della Caria di cui si era invaghita Selene, la Luna, sono documentate numerose rappresentazioni nelle pitture pompeiane, nei mosaici nordafricani, nei rilievi dei sarcofagi e in alcune statue di cui la più nota è quella di Villa Adriana ora conservata al Royal Museum di Stoccolma.

<sup>17</sup> Per i nomi parlanti dei contingenti schierati mi avvalgo della traduzione di Maurizia Matteuzzi, Luciano 1977, la migliore nel rendere in lingua italiana l'esplosione di immagini innescata con giochi linguistici da Luciano sull'isola della Luna.

<sup>18</sup> In prospettiva rovesciata, lo sguardo da lontano sulla terra del tutto ridimensionata e osservata nelle aberrazioni di vita e nelle illusioni filosofiche è al centro dell'*Icaromenippo* 12-21. Sull'intento satirico e parodico dell'opera, vedi il saggio introduttivo di Camerotto, pp. 1-47.



molto profondo», uno strumento ottico e uno acustico tali «da consentire a chi si calava nel pozzo di ascoltare tutto quello che si diceva sulla Terra e a chi guardava nello specchio di vedere, forse senza essere visto, tutte le città e tutti i popoli, come se si fosse tra loro» (*Vera Storia* 1.26).

## 2.4. Le risorse dell'inverosimile

La sfolgorante fantasmagoria di immagini che il romanzo di Luciano rovescia sul lettore – immagini composite di tessere che hanno un'archeologia e una genealogia nella letteratura e nell'arte figurativa – non ha più nulla dei sogni né degli incubi che si intrecciavano nella *Teogonia* esiodea. Non ha nulla neppure della deformazione caricaturale né della sprezzatura mortificante proiettate dalla passione di Archiloco sui suoi soggetti. Soprattutto, non ha quella labilità, quella evanescenza tipica dei sogni e dell'Isola dei sogni, “indefinita e indistinta”, ἀμυδρά καὶ ἀσαφής, che “pareva sottrarsi e sfuggire, allontanandosi dai viaggiatori che cercavano di accostarsi”, ὑπεχώρει γὰρ προσιόντων ἡμῶν καὶ ὑπέφευγε καὶ πορρωτέρω ὑπέβαινε (H.V 2.32). Tutto nel romanzo è vivido e ludico, ben differenziato e incisivo, quasi da toccare con mano.

Già alla prima lettura si percepisce immediatamente un sapientissimo bric à brac, un lavoro di smontaggio e rimontaggio di immagini e scene già note, rianimate dall'innesto incongruo di acrobatiche invenzioni linguistiche – neologismi e composti di eccezionale lunghezza – e di stilemi storiografici – specialmente dichiarazioni di veridicità – che dovrebbero accreditarne l'attendibilità e che invece ne sono screditati, ridotti a modi di dire manieristici e vuoti. Si percepisce la forza di un'immaginazione antimimetica e metamorfica, che deforma i contenuti, parodiando la tradizione perpetuata dalle grandi scuole dell'Impero per risolversi da ultimo in una vera e propria parodia della mimesi ripetitiva e prevedibile<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Beltrametti 1989.

Con la *Vera Storia*, il romanzo che porta alle estreme conseguenze le sperimentazioni del suo autore, Luciano immerge i suoi lettori in un caleidoscopio di tessere in continua ricomposizione in cui il patrimonio letterario e figurativo si trasforma con effetti stranianti. Nella storia della “letteratura” e delle arti figurative era ormai accaduto di tutto. Dal racconto elementare, dalle forme semplici del canto e del racconto aedico, collettivo, si era specificato il racconto storiografico d’autore, vincolato, almeno in via di principio, a riportare i fatti così come erano accaduti, a dire quel che era stato compiuto<sup>20</sup>, al servizio di un sapere molto prestigioso, ma dai confini porosi. Il verosimile, tuttavia, aveva invaso fin dall’origine la storiografia che aveva accolto, al posto dei fatti documentati, le notizie ritenute ragionevoli da Erodoto e i discorsi costruiti per analogia da Tucidide. Aveva ucciso la realtà facendola via via arretrare dietro le rappresentazioni credibili della realtà, dietro un realismo modellato dai clichés percettivi e concettuali dominanti. E infine, ai tempi di Luciano, per effetto dell’epidemia storiografica scoppiata con le guerre partiche<sup>21</sup>, il principio del verosimile coltivato nelle scuole aveva creato veri e propri *monstra*. Aveva impregnato le compilazioni degli storici adulatori, asserviti al potere più che ai fatti, e degli pseudostorici senza ricerca, cultori e inventori di *mirabilia*, di simulacri da contrabbandare al posto di luoghi, di popoli e usi mai esplorati. Aveva generato quelle menzogne più o meno persuasive contro cui Luciano scrive il pamphlet *Come si deve scrivere la storia*, un passo penultimo, ma non l’ultimo.

A chiudere il ciclo del verosimile è la *Vera Storia*. Se il verosimile aveva invaso la storia ora la storia dilaga nel romanzo. Le marche di autenticità, le garanzie del narratore, qui non si fermano a supportare le menzogne simili al vero, ma avallano le più spregiudicate e inverosimili invenzioni, trasportando il lettore sull’orlo del surreale. E sono spinte in profondità fino a scardinare i telai della *mimesis* scolastica, meccanica, e i fondamenti della

---

<sup>20</sup> *Come si deve scrivere la storia*, cap. 39: τοῦ δὲ συγγραφέως ἔργον ἔν – ὡς ἐπράχθε εἰπεῖν e cap. 41: τί πέπρακται λέγων.

<sup>21</sup> Ivi, capp. 1-2

verosimiglianza, deformando le figure della tradizione e scombinando le porzioni con un grano di follia governato magistralmente da una sapienza narrativa e retorica totale.

Praticando una mitopoiesi pervasiva, che amplifica alcuni dettagli e prolunga le storie –nella profumata Isola dei Beati (2. 5-29) che offre l'occasione di una lunga rassegna di miti e di personaggi antichi, Odisseo sta con Penelope, ma affida al narratore una lettera per Calipso, mentre Elena, attratta dal giovane Cinira, è di nuovo rapita e di nuovo riacciuffata da Menelao – Luciano sembra inaugurare l'estetica dell'inverosimile e, al contempo, denunciarne i pericoli<sup>22</sup>. Sembra andare incontro alle aspettative di un pubblico che vuol essere stupito, in cerca di miracoli, attratto da “uomini divini” come Alessandro, il falso profeta, di cui scrive una scandalosa biografia. E, in parallelo, sembra contrastare quelle aspettative, pronunciandosi contro una storiografia degradata dal servilismo al potere e dal falso fuori controllo che ha eroso lo spazio del vero, arrivando a confinare gli storiografi bugiardi, Erodoto e Ctesia di Cnido, nell'isola degli Empi (*Vera Storia* 2.31).

Nell'arcipelago attraversato da Luciano per mare e per aria, le isole non sono più spazi di *rêverie*, ma laboratori letterari dove i sogni della prima poesia sono tecnicamente trasformati nelle finzioni consapevoli di un fantastico di secondo grado. Finzioni estreme e consapevoli, così razionalmente praticate e così ostentate da richiamare l'attenzione sui meccanismi di composizione<sup>23</sup>, da lasciar leggere sotto la superficie delle storie narrate un'altra storia, di altro livello, metanarrativa, che racconta i *décalages* dell'immaginazione via via compensati dagli artifici e dalle sperimentazioni della scrittura. Una storia della letteratura, questa tramata sottotraccia, che ripercorre spesso in chiave parodica memorie poetiche e opere di autori antichi significativi – il

---

<sup>22</sup> A una diversa intenzione moralistica e di denuncia sembra invece rispondere il mondo alla rovescia che Luciano descrive nella *Negromanzia*, narrando la catabasi di Menippo nell'Aldilà infero. Vedi il saggio introduttivo di Camerotto, pp. 7-50.

<sup>23</sup> Fornaro 2029, pp. 75-81, attraverso la lettura di *Zeusi o Antioco* e di *Il Prometeo della parola*, mette bene a fuoco l'attenzione costante di Luciano per la forma, per una scrittura che sappia tenere insieme in armonia, ἀρμονίᾳ, l'ibrido, le componenti diverse di cui si avvale, mescolando immagini e regole di diversa provenienza e appartenenza.

prologo aveva anticipato i richiami allusivi a autori riconoscibili che sarebbero seguiti nel racconto. Un esercizio di appropriazione e di ripensamento che prefigura esiti di rielaborazione possibili non ancora esperiti.

## Bibliografia essenziale

### Testi

ARCHILOCHUS, *Ioannes Tarditi edidit*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968.

ELIANO, *Storie Varie*, a cura di Nigel Wilson, trad. it. di Claudio Bevegni, Adelphi, Milano 1996.

ESIODO, *Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da Graziano Arrighetti, Einaudi-Pléiade 1998.

—, *Teogonia*, a cura di Gabriella Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2018.

LUCIANO DI SAMOSATA, *Racconti fantastici*, Traduzione e note di Maurizia Matteuzzi, Garzanti Editore, Milano 1977.

—, *Dialoghi*, vol. II, traduzione e commento a cura di Vincenzo Longo, UTET, Torino 1986.

—, *Come si deve scrivere la storia*, a cura di Giovanni Piras, prefazione di Luciano Canfora, Liguori editore, Napoli 2001.

—, *Icaromenippo o l'uomo sopra le Nuvole*, a cura di Alberto Camerotto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.

—, *Menippo o la negromanzia*, Mimesis edizioni, Milano-Udine 2020.

## **Saggi critici**

ALONI, Antonio, *Le Muse di Archiloco*, Copenaghen 1981.

BACHELARD, Gaston, *La poetica della rêverie* (Paris 1960), trad. it. Edizioni Dedalo, Bari 1972.

BARTHES, Roland, *La letteratura oggi*, in Id., *Saggi critici* (Paris 1963 3 1964), trad.it. Einaudi, Torino 1972, pp. 254-266.

BELTRAMETTI, Anna, *Mimesi parodica e parodia della mimesi*, in Diego Lanza e Oddone Longo (a cura di), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Olschki editore, Firenze 1989, pp. 211-226.

DODDS, Eric, *I Greci e l'irrazionale* (Berkeley-Los Angeles 1951), trad. it., La Nuova Italia editrice, Firenze 1959.

FORNARO, Sotera, *Un uomo senza volto. Introduzione alla lettura di Luciano di Samosata*, Patron Editore, Bologna 2019.

GENTILI, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (Roma-Bari 1984), edizione aggiornata, Feltrinelli, Milano 2006.

MIRALLES, Carles, *L'iscrizione di Mnesiepes* (Arch. Test. 4 Tarditi), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 9 (38), 1981, pp. 29-46.

PORTULAS, Jaume, *Crizia di Atene e la leggenda archilochea*, in Fabio Roscalla (a cura di), *L'autore e l'opera*, Edizioni ETS, Pisa 2006, pp. 175-191.

PRETAGOSTINI, Roberto, *L'incontro con le Muse sull'Elicona in Esiodo e in Callimaco: modificazioni di un modello*, in Id., *Seminari Romani di Cultura Greca*. Quaderni 11, Edizioni Quasar, Roma 2007, pp. 13-25.

RAMNOUX, Clémence, *Les enfants de la Nuit* (Paris 1959), in Id. *Œuvres* tom I, édition revue et corrigée par Alexandre Marcinkowski avec la présentation de Rossella Saetta Cottone, Les Belles Lettres, Paris 2020, pp. 3-177.

SNELL, Bruno, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (Hamburg 1946), trad. it. Einaudi editore, Torino 1963.

STELLA, Massimo, *Madreparola. Risorgenze della Musa tra Modernismo europeo e Antichità classica*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017.

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

